

Música



Música

Música

REVISTA
DEL REAL CONSERVATORIO
SUPERIOR DE MÚSICA
DE MADRID

N.º 30 (2023)

Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

Directora — D^a Consuelo de la Vega Sestelo

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 30 (2022-2023).

revista@rcsmm.eu

Dirección ~

PEDRO JESÚS GÓMEZ

*Consejo científico
editorial ~*

ANTONIO ARIAS-GAGO DEL MOLINO

MANUEL ARIZA BUENO

TERESA BARRIENTOS CLAVERO

MIGUEL BERNAL RIPOLL

JORDI COMELLAS SOLÉ

EDUARDO PEDRO DÍAZ-LOBATÓN

MARÍA LOURDES GARCÍA MELERO

EVA MALÍA GÓMEZ GUTIÉRREZ

HÉCTOR GUERRERO RODRÍGUEZ

Diseño gráfico ~

JOSÉ J. DOMÍNGUEZ

Imagen de portada ~

Guitarras históricas en el museo RCSMM, de Izquierda a derecha: Juan Gutiérrez y Pons: Mahón, ca. 1810-ca. 1850. José Ordax Calvo: Murcia, ca. 1890-ca. 1910. Anónimo: Francia o España (Cataluña), c. 1850. Fuente: Museo RCSMM.

Edita: Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

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

Depósito legal: M-20.558-1992

Fotocomposición e impresión:

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

e-mail: taravilla.sl@gmail.com

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

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

Música

REVISTA DEL REAL CONSERVATORIO
SUPERIOR DE MÚSICA
DE MADRID

N.º 30 (2023)

CONTENIDO

Presentación: <i>Pedro Jesús Gómez</i>	9
COLABORACIONES:	
Víctor PLIEGO DE ANDRÉS, (COORD.)	
<i>Reverberaciones en las esferas ideológicas. Dossier sobre «Música y política»...</i>	15
Varios autores:	
Marisa MANCHADO TORRES	
<i>La música no es inocente: Música y poder siempre van de la mano....</i>	19
Enrique TÉLLEZ CENZANO	
<i>Tres canciones españolas de Hanns Eisler</i>	29
Susana ASENSIO LLAMAS	
<i>Proto políticas musicológicas en la Edad de Plata.....</i>	83
Vicente MARTÍNEZ LÓPEZ	
<i>Realismo socialista: Zhdánov versus Shostakóvich</i>	107
Carmen CECILIA PIÑERO GIL	
<i>Música y mujeres: ¿Género y poder?.....</i>	113

CONTENIDO

Pere Ros	
<i>De cítaras, violas y salterios. Releer la «Dissertation sur l'origine de la viole de Jean Rousseau»</i>	125
María Pilar NOSTI ESCANILLA y Juan Manuel LÓPEZ MARINAS	
<i>Las delegaciones valencianas de la asociación de cultura musical: Alcoy y Sueca. Dos ejemplos que permiten comprender la evolución de sus delegaciones</i>	157
Julián ÁVILA SAUSOR	
<i>Geodesic Sound</i>	187
PUBLICACIONES	
Margarita RAMÍREZ-DE SANTA PAU	
<i>The andalusian widow, for voice and piano. Antoni Pizà y María Luisa Martínez (eds.). Kassel, Edition Reichenberger, 2022</i>	199
MEMORIA	
RCSMM	
<i>Memoria de recursos humanos y alumnado RCSMM – Curso 2022-2023..</i>	205
NORMAS DE PUBLICACIÓN.....	211

PRESENTACIÓN

 Pedro Jesús GÓMEZ*

Un número más de la revista *Música* RCSMM, y van ya treinta, desde que en 1992 se publicara el número cero. Esto sucedió dos años después del traslado del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid a su actual sede de la calle Doctor Mata.¹

Desde aquí queremos agradecer a todos los directores que nos precedieron, en particular al Prof. Pere Ros, todos los años que dedicó con celo y vocación a la dirección de esta publicación, y le deseamos al Dr. Yago Mahúgo lo mejor en su nueva andadura como director de la revista número treinta y uno en adelante. También queremos agradecer a D. Carlos González y a D^a M^a Elena Gómez su colaboración en cuanto a la consulta de datos necesarios para la publicación de este número.

Vivimos tiempos convulsos e inciertos en cuestiones de política, sobre todo en lo que atañe a un nuevo reequilibrio en términos geopolíticos de índole planetaria, a los que nuestro país no puede considerarse exento. Nunca mejor traídos a nuestra revista los contenidos incluidos en el dossier *Música y Política*, emanado de seminario que bajo el título de *Reverberaciones en las esferas ideológicas* convocó el RCSMM el 27 de abril de 2023.

Tras leer el contenido del dossier podemos colegir nuevamente que la dirección de la historia nunca es lineal, más bien circular, y que la historia siempre se repite, para bien o para mal, de la misma manera pero con distintos trajes. Este dossier incluye las ponencias de cinco autoridades especializadas en la materia.

La doctora Marisa Manchado nos expone diversos ejemplos en los que música y poder van de la mano, tanto en los casos en que la política es proclive a determinados músicos, como aquéllos en que el poder sanciona o censura determinados discursos o estéticas musicales.

Hans Eisler es el personaje histórico elegido por el Dr. Enrique Téllez para ofrecernos una visión evolutiva de las estéticas y contenidos comprometidos

* Catedrático de Guitarra del Real Conservatorio de Música de Madrid y doctor en Música y Traducción Multicultural por la Universidad Alfonso x el Sabio.

¹ Dr. Víctor Pliego de Andrés, «Sede actual», Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Historia, octubre de 2023, <<https://rcsmm.eu/historia>>.

PRESENTACIÓN

políticamente para denunciar la deriva hacia el Nacionalsocialismo en Alemania. Su viaje ideológico le llevo hasta los postulados del Realismo Socialista de la URSS e incluso a la defensa de la II República Española, que es el motivo por el cual se muestran y analizan profundamente tres de sus canciones españolas, tratando elementos de su gestación como creaciones musicales, así como contextualizaciones relacionadas con sus estrenos.

La Dra. Asensio Llamas nos propone una inmersión en la actividad de los compositores de la Edad de Plata española, datada para los efectos de su artículo entre 1898 y 1939. Estudia las estrategias musicológicas que dan luz a una gran cantidad de innovaciones en materia de estéticas vanguardistas que quedan ocultas a la finalización de la contienda civil en España, pero que de alguna manera, tras el regreso de la democracia cobran de nuevo vigencia reconvertidas en nuevas-viejas ideas, tanto artísticas como ideológicas.

Dos figuras relevantes para la historia de la antigua Unión Soviética, el ucraniano Andréi Zhdánov como político, y el compositor ruso Dmitri Shostakóvich, son los referentes sobre los que el Prof. Vicente Martínez nos guía para relacionar la vida artística de la URSS con respecto a las consignas políticas dictaminadas por su gobierno. Tras su investigación se puede afirmar que la vida artística nunca está libre de ser dirigida o censurada por elementos de poder, ya sean políticos en los casos de las dictaduras comunistas, como económicos en los casos de las economías capitalistas occidentales.

Cierra el dossier de *Música y Política* la colaboración de la Dra. Carmen Cecilia Piñero, con unas reflexiones sobre la historia de los estudios de género en España e Iberoamérica, con especial mención a los casos de Francesca Caccini, Raquel García-Tomás y Carmen Barradas como ejemplos de distintos sesgos académicos. Piñero ha mostrado una carrera de ferviente defensora, con pruebas a través del método científico, de la necesidad de terminar con la invisibilidad de la mujer en el mundo tanto interpretativo como compositivo.

Por su parte, el Prof. Pere Ros, a quien tanto le debe la revista que ahora se presenta dada su condición de director de la misma durante los últimos seis números, nos invita a hacer una relectura del tratado *Dissertation sur l'origine de la viole* de Jean Rousseau. Las relevantes aportaciones del Prof. Ros son en este caso una versión de la propia *Dissertation* al castellano, precedida de un estudio de las diversas fuentes que el autor francés cita a lo largo de su tratado, publicado en París en 1687.

De la mano de Juan Manuel López Marinas y de una colaboradora habitual de nuestra revista, M^a Pilar Nosti Escanilla, conoceremos el papel fundamental que ejercieron para la trasmisión de la cultura musical en sus respectivos territorios, las delegaciones de la Asociación de Cultura Musical en las localidades de Sueca (Valencia), y Alcoy (Alicante) desde 1922 hasta 1936. A título particular y como guitarrista nos parece especialmente significativa la referencia a los

conciertos de guitarra ofrecidos por Andrés Segovia, Josefina Robledo y Juan Manén entre 1925 y 1926. Con un importante trabajo documental, su artículo refleja la actividad, y rinde homenaje, a los voluntarios de esta asociación que fue fundamental para la vida musical del país en el periodo de entreguerras.

Dando un salto de un siglo hasta la más literal actualidad, se cierra el capítulo de colaboraciones con la propuesta del Dr. Julián Ávila acerca de la conveniencia de la implementación de sistemas de sonido geodésico en las infraestructuras académicas de composición con medios electroacústicos, al mismo tiempo que desgrana sus características y relaciona antecedentes de estas instalaciones en centros de Enseñanzas Superiores de Música de otros países.

La directora de nuestra biblioteca cierra con su reseña acerca de la interesante propuesta a cargo de los Drs. Antoni Pizà y María Luisa Martínez, que han publicado en Reichenberger su edición crítica y facsimilar de *La viuda del náufrago*, para voz y piano, de Gioachino Rossini, cuyo manuscrito se encuentra además custodiado en los archivos de la Biblioteca RCSMM.

Dejemos ahora que hable la música a través de la ciencia que trata sobre ella, y sea la mismísima Euterpe la que nos ayude a encontrar en el arte sonoro de Apolo el camino de todo aquello que nos une, más de lo que nos separa.

Pedro Jesús Gómez
Madrid, diciembre 2023

COLABORACIONES

REVERBERACIONES EN LAS ESFERAS IDEOLÓGICAS. DOSIER SOBRE «MÚSICA Y POLÍTICA»

 Víctor PLIEGO DE ANDRÉS*

Presentación

N*ixon in China* es el título que el Teatro Real ofreció en abril de 2023. Con música de John Adams y libro de Alice Goodman, esta ópera de 1987 se basa en el encuentro que tuvo lugar en 1972 entre los presidentes de Estados Unidos y China. Cincuenta años después, la política dibuja nuevos equilibrios en un sorprendente tirabuzón histórico repleto de incertidumbres. La música y la política han caminado estableciendo relaciones que muchas veces se ocultan tras lo oropeles del espectáculo artístico. Con ocasión de las funciones que ha ofrecido el Teatro Real de la obra de Adams y Goodman, como actividad paralela a las mismas, el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid convocó el 27 de abril de 2023 un seminario bajo el título de *Música y política: reverberaciones en el ámbito ideológico*.

En aquel seminario se ofrecieron las cinco ponencias de alto interés y desde perspectivas poco frecuentadas. Para su mayor difusión y conocimiento quedan recogidas en esta publicación, esperando que dinamicen debates presentes y futuros en torno a estas cuestiones. Las ponencias tuvieron lugar en la Biblioteca del Real Conservatorio, en convocatoria abierta y seguida de debates. Estuvieron a cargo de Marisa Manchado (compositora): «La música no es inocente. Música y política siempre van de la mano»; Enrique Téllez (investigador): «Tres canciones españolas de Hanns Eisler»; Susana I Asensio (CSIC): «Protopolíticas musicológicas en la Edad de Plata»; Vicente Martínez (RCSMM): «Realismo socialista. Zhdánov versus Shostakóvich»; y Cecilia Piñero (ComuArte e IUEM/UAM): «Música y mujeres: ¿Género y poder?». Agradecemos a las autoras y autores la generosidad manifestada al compartir entonces su voz y saber y, ahora, sus textos.

* Coordinador del seminario y del dossier.

Música y política

Reverberaciones en las esferas ideológicas

Un seminario abierto organizado en el Real Conservatorio en torno a la programación del Teatro Real
Coordina Víctor Pliego de Andrés



Jueves 27 abril 2023 – 10:00 a 14:30 h

Auditorio Manuel de Falla (entrada libre hasta completar aforo)

10:00 Marisa Manchado (compositora)

La música no es inocente. Música y política SIEMPRE van de la mano

10:45 Enrique Téllez (investigador)

Tres canciones españolas de Hanns Eisler

12:00 Susana Asensio (CSIC)

Proto políticas musicológicas en la Edad de Plata

12:45 Vicente Martínez (RCSMM)

Realismo socialista. Zhdanov versus Shostakóvich

13:30 Cecilia Piñero (ComuArte e IUEM/UAM)

Música y mujeres: ¿Género y poder?

Imagen 1. Cartel anunciador del seminario.



Imagen 2. Marisa Manchado.



Imagen 3. Enrique Téllez.



Imagen 4. Carmen Cecilia Piñero.



Imagen 5. Vicente Martínez.

REVERBERACIONES EN LAS ESFERAS IDEOLÓGICAS...



Imagen 6. Susana Asensio.



Imagen 7. Margarita Ramírez Santa Pau, Enrique Téllez, Susana Asensio, Vicente Martínez y Víctor Pliego.

LA MÚSICA NO ES INOCENTE: MÚSICA Y PODER SIEMPRE VAN DE LA MANO

 Marisa MANCHADO TORRES*

Resumen:

Reflexión sobre ejemplos de música vinculada a la política, ya sea como propaganda de estado, música religiosa, reivindicación social o canción protesta, tomando como referencia qué músicas y artistas son premiados o perseguidos. Se mencionan como ejemplo los casos de Shostakóvich, Ethel Smyth o Víctor Jara.

Palabras clave: Políticas culturales, propaganda, sesgos culturales, democracia, dictadura, feminismo, canción protesta, música religiosa.

Abstract:

Reflection on examples of music linked to politics, whether as state propaganda, religious music, social demand or protest song, taking as a reference which musicians and artists are awarded or persecuted. The cases of Shostakóvich, Ethel Smyth or Víctor Jara are mentioned as examples.

Key words: Cultural policies, propaganda, cultural biases, democracy, dictatorship, feminism, protest song, religious music.

Introducción

Todo es política, y la música no podía ser menos. La música, dentro de la cultura, está íntimamente ligada a la política, naturalmente, ahora... y siempre. Pero hay muchos matices. Si algo hemos aprendido en Europa, sobre todo y a partir del tremendo siglo XX y todavía ahora en los albores del XXI, es que no existe el blanco y el negro, sino que lo que existen son infinitos tonos de grises. ¿Esto qué significa? Puesto que, aunque los Estados se apropien

* Compositora, profesora, investigadora, pionera en el feminismo musical. Ha sido vicedirectora del conservatorio Teresa Berganza y tiene previsto el estreno de su ópera «La regenta» en la temporada 2023-2024 del Teatro Real. <mamanc01@ucm.es>.

y usen —ese es el verbo adecuado— la cultura para su propio beneficio —léase propaganda—, no todos los Estados son iguales, ni todas las políticas.

Cuánto más democrático es un Estado, menos utiliza la cultura como arma arrojada políticamente hablando; cuánto más demócrata es un Estado, mayor amplitud de opciones culturales ofrece a su ciudadanía; cuánto más democrático es un Estado, menos incide la política y sus vaivenes en la cultura. Pero el hecho de que la cultura, en este caso la música, parezca estar, a veces y aparentemente, «por encima de las políticas de Estado», es también política, ya que define una manera de entenderla, de entender la construcción de ese Estado en particular. Todo esto no significa que no exista una cultura o una música políticamente correcta o beneficiosa a las instituciones políticas y otra más *outsider* o fronteriza, o directamente molesta al poder constituido. Existen, no solo Estados y políticas diferentes: también existen distintas músicas.

Dicho todo esto paso a enumerar algunos aspectos, políticos sin duda alguna, que rodean la actividad cultural esencial y nuclear en la Humanidad y, al mismo tiempo, tan «espiritual y elevada» que cuando «interesa» no toca tierra. Los destierros musicales son múltiples. Algunos ejemplos son las mujeres y su invisibilización, tanto en las músicas populares tradicionales —nanas, plañideras, etc.— como en las músicas académicas; las culturas no europeas, culturas históricamente consideradas desde Occidente como menores o menos desarrolladas, «primitivas»; las músicas populares en su amplio espectro; las músicas mercantilizadas de la actualidad; las músicas de creación fuera de las modas, es decir, fuera de sistema... y un largo etcétera.

¿Qué es la política?

Para saber qué es la política resulta aconsejable leer a Hannah Arendt,¹ aunque Aristóteles² haya sido quien sentó las bases teóricas en nuestra cultura.³ Según este último, la Ciudad se constituye para alcanzar la felicidad de la ciudadanía mediante las Leyes, funcionarios políticos y un Estado. En resumen, podríamos decir que política es el espacio de lo público, la Ciudad, crear normas de comprensión y convivencia entre los distintos y muy dispares habitantes, entre mujeres y hombres. Si esto es la política, ¿en qué medida afecta a la música? ¿A la cultura musical? La respuesta es bien sencilla pues las acciones hablan premiando, silenciando, negando, ensalzando, persiguiendo, prohibiendo, a unas músicas sí y a otras...también.

¹ Hannah Arendt, *¿Qué es la política?* (Barcelona: Paidós, 1997).

² Aristóteles, *Obras de Aristóteles* (Madrid: Medina y Navarro, 1874).

³ Paco Reforza, «Aristóteles: La política y el Estado», *Filosofía, economía y política en el laberinto* 2 (2000): 10-20.

Veamos algunos ejemplos concretos, uno en la España franquista y otro en la Rusia soviética, antigua Unión Soviética. La celebración de los XXV años de la dictadura franquista⁴ tuvo su ideario e impulsor en el que fuera ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga Iribarne,⁵ el gran propagandista del franquismo que supo articular la cultura vanguardista y europea con el aquel régimen. Es muy conocido el «Concierto de la Paz» del año 1964, posteriormente controvertido, que celebraba con tres encargos musicales aquellos pretendidos años de paz:

In 1964 Franco's regime launched a colossal propaganda campaign to celebrate its 25th anniversary, under the name «25 Años de Paz» (25 Years of Peace). The campaign comprised a large number of cultural events, including the «Concierto de la Paz» (Concert of Peace), which featured works commissioned from young spanish representatives of the contemporary musical scene, such as Miguel Alonso, Cristóbal Halffter and Luis de Pablo; these composers were closely linked to European avant-garde circles, such as those formed around the Darmstadt and Donaueschingen festivals. In the present chapter I shall examine the political and aesthetic dimensions of the three commissions, one of the most notorious examples of the regime's meddling with the musical avant-garde.⁶

Efectivamente, los fastos del 25 aniversario no solamente se ciñeron a la música de vanguardia, como era el caso de los compositores comisionados, sino a todo un despliegue de actividades culturales, vanguardistas en muchos casos, que venían a querer exportar (utilizar) a los creadores más relevantes por su compromiso con las vanguardias a favor del régimen dictatorial en Europa y en el mundo. Es un ejemplo muy claro de injerencia de la política, la alta política de estado, en la cultura, en la música.⁷

Es el mismo caso que la Unión Soviética con su compositor más reconocido, entonces y también luego, Dmitri Shostakóvich;⁸ un compositor con luces y sombras, me atrevo a decir que como cualquier ser humano comprometido con

⁴ María Asunción Castro Díez y Julián Díaz Sánchez. *XXV años de paz franquista. Sociedad y cultura en España hacia 1964* (Madrid: Silex Ediciones, 2017).

⁵ Su primer cargo político relevante durante la dictadura franquista fue el de ministro de Información y Turismo, que ejerció desde 1962 hasta 1969. Formó parte, por tanto, del noveno gobierno de la dictadura del general Franco.

⁶ Igor Contreras Zubillaga, «El Concierto de la Paz (1964): Three Commissions to Celebrate 25 Years of Francoism», en *Composing for the State: music in twentieth-century dictatorships* (Londres: Routledge, 2016), 168-186.

⁷ Esteban Buch, Igor Contreras Zubillaga y Manuel Deniz Silva (eds.), *Composing for the State: music in twentieth-century dictatorships* (Londres: Routledge, 2016).

⁸ Laurel E. Fay, *Shostakóvich: a life* (Oxford y New York: Oxford University Press, 2000).



Imagen 8. Portada de la revista Ritmo 345 (1 julio 1964).

la vida⁹, pero sin duda ninguna vinculado y mimado por el régimen soviético, a pesar de los sinsabores y dificultades enormes que este le hizo padecer. Estos dos ejemplos son muy claros del uso que hace la política, o los intereses políticos quizá sea más correcto decir, de personas, artistas, compositores... de la música.

Pero otra gran institución, y estado en algunos casos, como es la Iglesia, es decir el poder sacerdotal de cualquier religión, ha utilizado la música en su beneficio; desde las músicas de los monjes tibetanos, un tipo de budismo, hasta los cantos de la Iglesia Ortodoxa, las músicas de la Reforma Luterana o las primitivas músicas cristianas, posteriormente de la Contrarreforma y más tarde todas las grandes músicas religiosas occidentales. Todas estas músicas son hoy en día Patrimonio de la Humanidad. En resumen, de nuevo una institución poderosa se sirve de la música para realizarse y honrarse.

⁹ Pauline Fairclough, *Dmitry Shostakóvich* (Londres: Reaktion Books, 2019).

¿Y las mujeres, dónde están, no es también política?

Evidentemente toda la visibilización genealógica de la aportación musical de las mujeres al Mundo, así con mayúsculas, es deudora, sin ningún género de dudas, del activismo y la teoría feminista: desde la Ilustración con Olympe de Gouges¹⁰ y su declaración de derechos de la mujer y la ciudadana,¹¹ hasta hoy con el movimiento «Me Too»,¹² pasando por Simone de Beauvoir,¹³ la madre del feminismo moderno.¹⁴

Existe una mujer emblemática del compromiso político y la música, Ethel Smyth,¹⁵ brillante compositora y pionera en muchos aspectos. En 1910, se unió a la Unión Social y Política de las Mujeres (Women's Social and Political Union, WSPU), la organización militante sufragista. Escribió en 1911 *The march of the women* (*La marcha de las mujeres*), el himno sufragista y feminista por extensión, con un texto de Cicely Hamilton y en forma de marcha, sencilla para ser cantada por cualquier persona no profesional de la música.¹⁶ Fue encarcelada por su lucha sufragista, estuvo dos meses en prisión y siempre se cuenta que cuando Thomas Beecham fue a visitarla allí, se encontró a sufragistas marchando y cantando mientras Ethel Smyth se apoyaba en una ventana y dirigía con un cepillo de dientes. Siempre estuvo comprometida con causas sociales. Durante la Primera Guerra Mundial trabajó como asistente de radiología en el Hospital de Vichy, lo que le ocasionó numerosos problemas de salud posteriores. Sin embargo, el Reino Unido ha sabido reconocer la grandeza de esta compositora y en 1922 fue condecorada por la Orden del Imperio Británico. Es además una compositora programada habitualmente en las salas de conciertos.

¹⁰ Michel Faucheux, *Olympe de Gouges* (París: Gallimard, 2018).

¹¹ Olympe de Gouges, Nicolas de Condorcet y Marianne Plo., *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne. Sur l'admission des femmes au droit de cité* (París: Plis du Ciel éditions, 2021)

¹² Michelle Rodino-Colocino, «Me too, #MeToo: Countering cruelty with empathy», *Communication and Critical/Cultural Studies* 15-1 (2018): 96-100. Ver también, Marie-Clarie Van Hout, Simon Fleissner y Heino Stöver, «# Me Too: global progress in tackling continued custodial violence against women: The 10-year anniversary of the Bangkok Rules», *Trauma, Violence & Abuse* 24-2 (2023): 515-529.

¹³ Celia Amorós (2009), «Simone de Beauvoir: entre la vindicación y la crítica al androcentrismo». *Investigaciones feministas* 9-27 (2009).

¹⁴ Ingrid Galster (ed.), *Le deuxième sexe de Simone de Beauvoir* (París: Presses Paris Sorbonne, 2004).

¹⁵ Ethel Smyth, *Impressions that remained. Memoirs of Ethel Smyth* (Redditch: Read Books Ltd, 2011). Ver también, Elisabeth Wood, «Women, music, and Ethel Smyth: A pathway in the politics of music», *The Massachusetts Review*, 24-1 (1983): 125-139.

¹⁶ Ethel Smyth: *The march of the women*, <https://www.youtube.com/watch?v=LCtGkCg7trY>. Ver partitura en <https://www.youtube.com/watch?v=EHwxS0U514w>.



Imagen 9. Ethel Smyth.

He querido abordar esta propuesta de reflexión en torno a música y política desde la perspectiva más generalista y evidente, esto es, cómo las políticas, los estados, los poderes, en suma, hacen uso de la música, para sus fines políticos. Lo contrario sería cómo las personas o los movimientos sociales hacen uso de la música para la protesta, la denuncia, el grito y el llanto. He citado a la británica Ethel Smyth como ejemplo muy significativo dentro de la música académica y del feminismo, pero también podría haber hablado de dos grandes compositores vinculados a Bertolt Brecht¹⁷ y su teatro de denuncia:¹⁸ Kurt Weill¹⁹ con el cual escribió *La ópera de tres peniques*²⁰ y Hans Eisler.²¹ Fue uno

¹⁷ Meg Mumford, *Bertolt Brecht* (Londres: Routledge, 2008).

¹⁸ Bertolt Brecht, *Escritos sobre teatro* (Barcelona: Alba editorial, 2003).

¹⁹ David Drew, *Über Kurt Weill* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975).

²⁰ Stephen Hinton (ed.), *Kurt Weill: the Threepenny Opera* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990).

²¹ Hans Bunge y Hanns Eisler, *Brecht, Music and Culture: Hanns Eisler in Conversation with Hans Bunge* (Londres: Bloomsbury Publishing, 2014).

de los primeros artistas colocados en la lista negra de Hollywood por los jefes de estudios cinematográficos, acusado de ser «el Karl Marx de la música» y «el agente jefe soviético en Hollywood». Los defensores de Eisler, entre los cuales se encontraba su amigo Charlie Chaplin y los compositores Ígor Stravinski, Aaron Copland y Leonard Bernstein, organizaron conciertos benéficos para reunir fondos para su defensa, pero aun así fue deportado en 1948. Como ejemplo de las injerencias políticas valga este botón de muestra.

Un último ejemplo, esta vez dentro de las músicas populares, es la denominada «canción protesta» de los años sesenta del pasado siglo, más tarde generalizada como «cantautoría» y que tiene títulos emblemáticos. Los años sesenta y setenta fueron denominados «los años de las revoluciones». El artista icónico por excelencia es el chileno Víctor Jara,²² profesor, poeta, músico, cantante y hombre de teatro, sobresaliente en la denominada «Nueva Canción Latinoamericana»²³ y «Nueva Canción Chilena».²⁴ Tras el golpe de estado que derrocó el gobierno de Salvador Allende el 11 de septiembre de 1973, Jara fue detenido por las Fuerzas Armadas de la dictadura militar recién establecida y debido a su militancia en el Partido Comunista de Chile fue torturado y asesinado en el antiguo Estadio Chile que, con la vuelta de la democracia, fue renombrado Estadio Víctor Jara.

En resumen, tanto desde la música académica como desde las músicas populares, históricas y/o actuales, la transversalidad música-política, esto es las relaciones entre ambas, se halla y se extiende, atravesando de un lado a otro los campos del espacio cultural al espacio político, del espacio público-político al espacio público-privado-cultural.

²² Omar Jurado Benedit y Juan Miguel Morales López, *Victor Jara: te recuerda Chile* (Iruñea: Txalaparta, 2003).

²³ Jan Fairley, «La nueva canción latinoamericana», *Bulletin of Latin American Research* 3-2 (1984): 107-115.

²⁴ Rafael H. Álvarez-Burgos, «Inti-Ilumani y Víctor Jara: el proceso creador de la nueva canción chilena», *Revista Umbral* 7 (2013): 45.



Imagen 10. Víctor Jara.

TRES CANCIONES ESPAÑOLAS DE HANNS EISLER

 Enrique TÉLLEZ CENZANO*

Resumen:

El compositor alemán Johannes («Hanns») Eisler (Leipzig, 6 de julio de 1898-Berlín, República Democrática Alemana, 6 de septiembre de 1962) fue discípulo tanto de Arnold Schönberg como de Anton Webern y Alban Berg. Formó parte de la denominada Segunda Escuela de Viena, en cuyo seno se desarrollaron nuevas técnicas que supusieron una clara ruptura con procedimientos compositivos anteriores. Eisler, interpelado por la situación política que vivía Alemania en las primeras décadas del siglo XX con el rápido ascenso del Partido Nacionalsocialista Obrero Alemán (NSDAP), pronto abandonó los postulados especulativos de dicha escuela para adoptar un lenguaje musical más sencillo y directo, comprometido políticamente. Junto al dramaturgo Bertolt Brecht y un numeroso grupo de intelectuales alemanes, Eisler orientó su trabajo hacia la creación de canciones e himnos propios del ámbito de la agitación y propaganda (*agitprop*), en estrecha consonancia con los dictados estéticos del Realismo Socialista surgido en la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). Su trabajo no se limitó a la denuncia política en su país, sino que, una vez en el exilio y con un marcado carácter internacionalista, continuó su labor apoyando, entre otras causas, la defensa de la Segunda República Española como expresión de la lucha contra el fascismo.

Palabras clave: Segunda República española, Hanns Eisler, Bertolt Brecht, José Herrera Petere, Música y compromiso político, Himnos, canciones y cancioneros, Homenajes.

* Profesor Superior de Composición, Profesor Superior de Dirección de Orquesta y Doctor en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense de Madrid. Ha sido director del Aula de Música de la Universidad de Alcalá (2012-2018) y de la revista de Especialización Musical *Quodlibet* (n^{os} 52-69). Agradecemos la traducción de distintos textos a Víctor Pliego de Andrés (alemán), Aitana Téllez (alemán) y Aizea Téllez (francés e inglés). Agradecimiento extensivo a Myriam del Castillo, autora de la edición de los ejemplos musicales; a Pilar Dañobeitia, que nos ha ayudado en la revisión del texto de la ponencia; a Joan Gómez Alemany, quien amablemente nos ha facilitado valiosa información bibliográfica; y a Tomás Garrido, por sus interesantes consejos.

Abstract:

The German composer Johannes («Hanns») Eisler (Leipzig, July 6, 1898-Berlin, German Democratic Republic, September 6, 1962) was disciple of Arnold Schönberg, along with Anton Webern and Alban Berg. He was part of the so-called Second School of Vienna, in whose heart new techniques, that supposed a clear rupture with previous compositional procedures, were developed. Eisler, challenged by the political situation that Germany was going through in the first decades of the twentieth century with the rapid rise of the National Socialist German Workers' Party (NSDAP), soon abandoned the speculative postulates of his School to adopt a simpler and more direct musical politically committed language. Together with the playwright Bertolt Brecht and a large group of German intellectuals, Eisler oriented his work towards the creation of songs and hymns of the scope of agitation and propaganda (*agitprop*), in close consonance with the aesthetic dictates of Socialist Realism emerged in the Union of Soviet Socialist Republics (URSS). His work was not limited only to political denunciation in his country but, once in exile and with a marked internationalist character, he continued his work supporting, among other causes, the defence of the Second Spanish Republic as an expression of the struggle against fascism.

Key words: Second Spanish Republic, Hanns Eisler, Bertolt Brecht, José Herrera Petere, Music and political commitment, Hymns, songs and songbooks, Homages.

A Hanns Eisler, Bertolt Brecht, Ernst Busch, María Osten, Mijail Kolsov, Erich Weinert, José Herrera Petere, Ludwig Renn, Ernst Toller, Kurt Tucholsky, Joe Hill, Ernst Thälmann, Lise London...

*Un mañana, temprano, a las nueve
la llevaron a través de la ciudad
en camión, rapada, con un cartel al cuello.
La calle daba voces. Ella
miraba fríamente.*

Bertolt Brecht²⁵

²⁵ Brecht, Bertolt, *No pudimos ser amables. Antología poética (1916-1956)*, en edición bilingüe de José Luis Gómez Toré (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2023), 419. El texto original en alemán puede consultarse en p. 418 de la Antología.

Parte I. Hanns Eisler: el proceso de construcción de una identidad compositiva

Entendemos el concepto de «identidad» referido al ámbito de la composición musical como el conjunto de elementos que definen la totalidad de la obra de un determinado compositor o, en su defecto, de una parte relevante de la misma. Dado que, generalmente, dicha identidad experimenta sucesivas transformaciones en el tiempo, podemos estudiarla en sus distintas fases o, en función de las características de la investigación, realizar el análisis de un período determinado.

Cabe destacar en el proceso de construcción de la identidad compositiva de Hanns Eisler cinco etapas fundamentales, a través de las cuales conformó una sensibilidad artístico-política que determinó la orientación definitiva de su trabajo creativo. En el plano estrictamente musical, este hecho supuso la elección de técnicas compositivas y de lenguajes específicos, de formas musicales concretas e, incluso, de plantillas instrumentales, vocales o mixtas, en función de los objetivos perseguidos.

En cuanto al discurso programático que formó parte de su escritura musical, Eisler utilizó textos de autores afines a sus planteamientos y estrategias de actuación. Compuso partituras orientadas a la representación institucional de organizaciones políticas y movimientos revolucionarios, así como al estímulo de la implicación ciudadana ante determinados conflictos. Su apoyo al gobierno republicano en España —antes y durante la guerra—, entre otras muchas colaboraciones internacionales, fue buena prueba de ello.

Enunciadas de manera sucinta, las referidas cinco etapas son las siguientes: niñez y adolescencia integrado en el núcleo familiar; participación como soldado durante la Gran Guerra —más tarde conocida como Primera Guerra Mundial— en el ejército imperial de Guillermo II; formación académica reglada y especialización en técnicas de composición con Arnold Schönberg; incorporación en 1926 al Partido Comunista de Alemania (KPD); y, finalmente, en 1932, a la International Music Bureau (IMB) o sección de música de la Tercera Internacional, también conocida como Komintern²⁶ o Internacional Comunista.²⁷

Nací en Leipzig en 1898. Mi padre fue el filósofo austriaco Rudolf Eisler. Mi madre, Ida Maria Fischer, fue hija de un obrero alemán. En 1901 nuestra familia se trasladó a Viena. Comencé a componer a muy temprana edad. De

²⁶ Este término se tradujo en España como «Comintern».

²⁷ Véanse VVAA, *De la première internationale à nos jours* (Paris: Partit Communiste Français, 1964); y Vladimir Ilích Lenin, *La Tercera Internacional y su lugar en la historia* (Moscu: Editorial Progreso, 1919).

ese primer período es la música que escribí para el drama *La ascensión de Hannele*. En esa época también compuse música de cámara, canciones y dos pomposos poemas sinfónicos inspirados en textos de Jens Peter Jacobsen.²⁸

Pero nosotros [Gerhart Eisler, hermano de Hanns Eisler] éramos una familia musical, tanto más cuanto mi padre, que se pasaba los días y las noches sentado ante su escritorio y escribiendo, podía tener así un descanso. Teníamos entonces un piano y mi padre cantaba y tocaba para nosotros: Hugo Wolf, Schubert, aires populares de todas clases, también cosas de óperas.²⁹

Rudolf Eisler había nacido en Viena en el seno de una familia de prósperos comerciantes judíos, circunstancia que situaba a sus hijos en el ámbito de la población proscrita por los nazis dada su condición racial. Mientras la figura paterna había contribuido a la creación de una sensibilidad artística en el futuro compositor, la materna lo haría de manera decisiva en la formación de una conciencia política. De ella afirmaba Hanns Eisler: «sabía lo que era la pobreza, sabía también lo que es luchar, y su influencia fue enorme».³⁰

Tanto su hermana, Ruth Fischer (11.12.1895-13.3.1961), quien en un gesto de rebeldía utilizaba el apellido materno, como su hermano Gerhard Eisler (20.2.1897-21.3.1968), habían precedido al joven Hanns en su militancia en el KPD. Ruth estudió filosofía, economía y política en la universidad de Viena y fue una destacada dirigente de dicho partido hasta su expulsión tras haber adoptado posiciones críticas con el estalinismo. Al igual que Ruth, Gerhard se implicó en la vida política del KPD, para el que trabajó como periodista y coeditor de *Die Rote Fabne (La bandera roja)*, órgano de prensa de la Liga Espartaquista y, posteriormente, del KPD. En 1927, Hanns Eisler inició su colaboración con esta cabecera como crítico musical.³¹

La segunda etapa tuvo como escenario las trincheras y campos de batalla de la Gran Guerra, en la que participó como soldado de reemplazo del ejército imperial de Guillermo II. La publicación *Sozialistische Zeitschrift für Kunst und*

²⁸ Hanns Eisler, «Breve autobiografía» [1955], incluido en Víctor Israel Martínez Arce (ed.), *Hanns Eisler. Escritos teóricos. Materiales para una dialéctica de la música* (traducción de Felipe Ricardo Mosquera) (La Habana: Arte y Literatura, 1990), 50. Según se indica en la presente referencia, «estas composiciones no se han conservado».

²⁹ Texto de Gerhart Eisler tomado de Nathan Notowicz, *Wir reden hier nicht von Napoleon. Wir reden von Ihnen! Gespräche mit Hanns Eisler und Gerhart Eisler* (Berlín: Verlag Neue Musik, 1971) 220-221. Citado en Albrecht Betz, *Hanns Eisler. Músicas de un tiempo que está haciéndose ahora mismo* (Madrid: Tecnos, 1994), 29.

³⁰ Nathan 29, cit. en Betz 28.

³¹ Véase Martínez Arce 13.

Gesellschaft (Revista socialista de arte y sociedad) reprodujo en 1973 una fotografía de Hanns Eisler con uniforme militar, tomada en abril de 1917.³²

El período militar del compositor transcurrió entre 1916-1918, integrado en un regimiento austrohúngaro en cuyas filas resultó herido. Schebera incluyó la fotografía de un grupo de soldados, entre ellos Eisler, durante su convalecencia en el Hospital de Guerra IV en Viena, a principios de enero de 1918.³³

Aborrecí la guerra de 1914. A raíz de esta compuse un oratorio que denominé *Contra la guerra* [1917], inspirado en textos de Li Tai-Pe. [...] Estando en las trincheras, tuve noticias de la Gran Revolución de Octubre [en Rusia]. Fue en 1918 cuando obtuve detalles más precisos, durante mi estancia en un hospital militar de Viena. El llamamiento de los bolcheviques por la paz y en contra de la guerra me llenó de entusiasmo, y me leí el libro prohibido de [Henri] Barbusse, *El fuego*.³⁴

En la cita anterior, Eisler hacía referencia al documento titulado *Decreto sobre la Paz* redactado por Lenin,³⁵ texto aprobado el 8 de noviembre de 1917 en el Segundo Congreso de todos los Soviets y publicado en el diario *Izvestia* (Noticias) el día siguiente. Consideramos este *Decreto* como una continuación de las *Tesis de abril*, redactadas también por Lenin, incluidas en el artículo «Las tareas del proletariado en la presente revolución» y publicado en *Pravda* (Verdad) el 7 de abril de 1917. En la primera de las tesis exponía: «En nuestra actitud ante la guerra, que por parte de Rusia sigue siendo indiscutiblemente una guerra imperialista, de rapiña [...]».³⁶

Cuando la noticia llegó a las trincheras, el mismo entusiasmo experimentado por el joven compositor convaleciente fue compartido por miles de soldados —de uno u otro de los ejércitos enfrentados— en todos los frentes de batalla, en la confianza de que la inminente retirada de Rusia de la contienda supusiera la finalización de la misma. No fue así y su conclusión formal no se produjo hasta las 11.00 horas del 11 de noviembre del año siguiente, 1918, con un elevado coste en vidas humanas que venía a incrementar sustancialmente el número de las víctimas ya registradas.

³² Consúltase *Sozialistische Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft* (Revista socialista de arte y sociedad) 20/21 (noviembre 1973): 4. La misma imagen fue reproducida por Jürgen Schebera, *Eisler. Eine biographie in Texten, Bildern und Dokumenten* (Mainz: Schott, 1998), 18.

³³ Véase Schebera 20.

³⁴ Eisler, «Breve autobiografía», incluido en Martínez Arce 51. A partir de su experiencia personal en la Gran Guerra, Barbusse describió la contienda en un tono marcadamente antibelicista.

³⁵ Puede consultarse traducido al castellano en red en <https://es.alphahistory.com/revoluci%C3%B3n-rusa/decreto-sobre-la-paz-1917/> [Consulta: 18-VI-2023].

³⁶ Véase Vladímir Ilích Lenin, *Las tesis de abril* (Madrid: Fundación Federico Engels, 2004), 14.

Muchas fueron las voces que se alzaron contra la guerra, una de ellas la del poeta y dramaturgo alemán Bertolt Brecht. Este autor había cursado estudios de medicina, formación que le condujo a participar en la Gran Guerra como enfermero. Tal circunstancia le permitió conocer de primera mano la barbarie, el sufrimiento humano en toda su dimensión, alejado de los fastos conmemorativos organizados por los estados para desviar la atención de sus pueblos: «entregamos la medalla de honor...».

En su poema *Leyenda del soldado muerto*, al que pertenece la siguiente estrofa, Brecht evocó este período y su decepción por la continuación de la contienda.

Cuando en la quinta primavera
ni rastro había de la paz,
aquel soldado, en buena lógica,
heroicamente murió.³⁷

No fue el único poeta que trató en su poemario el conflicto bélico, también Vladímir Maiakovski lo hizo. El poeta ruso se refirió a la decisión de abandonar una guerra «imperialista y de rapiña» para dirigir su esfuerzo bélico a combatir las injusticias que sufría la nación rusa, sometida a la tiranía, a la violencia, a los privilegios de la corte, del ejército y de la nobleza; y cuya población civil estaba sumida en la miseria más absoluta.

Pero el frente,
sin combate,
lo tomaron las palabras aquellas,
llenáronse
enseguida
las ciudades y aldeas
de decretos
que prendieron fuego
hasta en los corazones de los analfabetos.
[...]

Corría de cercanos
a lejanos, y de lejanos,
a otros de más allá,
haciendo los corazones estallar:
«¡Paz a las chozas,
guerra

³⁷ Brecht 155. El texto original en alemán puede consultarse en *ibid.* 154.

a los palacios,
guerra sin piedad!»³⁸

«Paz a las chozas, / guerra / a los palacios, / guerra sin piedad», había escrito Maiakovski, recreando la que pudiera ser una consigna propia del cambio de posición rusa. El *Decreto sobre la Paz* presentado no era un texto inocuo, dado que contenía un programa de acción política contrario a los intereses «imperialistas» que se dirimían en la conflagración cuestionada. Difícilmente podía ser aceptado por el resto de países beligerantes, ocupados en defender intereses espúreos que los manuales guerreros enmascaraban bajo el término «patriótico» u otras expresiones grandilocuentes como «el futuro de la nación», «la seguridad de la familia»...

No le preguntaron al soldado Eisler su opinión, ni al soldado Beimler, ni al camillero Brecht, ni al oficial Renn... La industria armamentística incrementaba exponencialmente la producción y sus beneficios, los oficiales eran distinguidos con jugosos ascensos en el escalafón, mientras los soldados recibían medallas de honor con distintivo rojo a título póstumo. El negro no era un color adecuado.

La diplomacia secreta de las naciones más poderosas, decididas a seguir imponiendo sus intereses sobre los del resto de naciones, disponían en el tablero de juego las piezas que debían ser sacrificadas en aras de sus intereses geoestratégicos.

Ante aquel estado de cosas, Eisler encontró un particular modo de expresar su oposición y lo hizo gracias a la creación de obras breves para voz con acompañamiento de piano. Para ello, tomó como referencia textos contrarios a la guerra propios de la tradición cultural china. Destacan las escritas a partir de poemas centenarios de Schi-king (hacia 1050-700 antes de nuestra era) o Li-tai-pe (701-762 después de nuestra era), partituras integradas en un ciclo de canciones. Conocemos dos de sus títulos: «Der müde Soldat» («El soldado fatigado») y «Die weisse und die rote Rose» («La rosa roja y la blanca»), la primera con texto de Schi-king y la segunda de Li-tai-pe.³⁹

Los textos citados, junto a los de otros autores, figuraban en un volumen editado en Alemania en abril de 1915, coincidiendo con el desarrollo del conflicto bélico, según la adaptación del poeta y dramaturgo alemán Alfred

³⁸ Vladímir Maiakovski, *Vladimir Ilich Lenin* (Madrid: Akal, 1978), 83. Hemos intentado reproducir la distribución espacial del poema según figura en la publicación citada.

³⁹ Ambas partituras se encuentran incluidas en Gert Mattenklott y Christian Martin Schmidt (eds.), *Hanns Eisler, Gesamtausgabe III/1. Lieder für Singstimme und Klavier songs for voice and piano (1917-1921)* (Edición completa III/1. Canciones para canto y piano) (Wiesbaden, Leipzig y Paris: Breitkopf & Härtel, 2009), 2-5 y 6-8, respectivamente.

Henschke firmada con el seudónimo de Klabund.⁴⁰ El poema que sirve de apertura, escrito por Schi-king con el título de «Klage der Garde» («Lamento de la guardia»), avanza la orientación de buena parte de los textos.⁴¹

Lamento de la guardia

(Schi-king)

¡General!

¡Nosotros somos la escala y la grada del emperador!

Hemos fluido cual agua al río...

Has derramado inútilmente nuestra sangre roja...

¡General!

¡General!

¡Somos las águilas y los búhos del emperador!

Nuestros niños mueren de inanición... Nuestras mujeres gimen...

Nuestros huesos se pudren en tierra extranjera...

¡General!

¡General!

¡Tus ojos chispean espanto y desdén!

Nuestras madres son explotadas por un parco jornal...

¿Qué madre tendrá otro hijo?

¿General?⁴²

* * *

⁴⁰ Klabund (Alfred Henschke), *Dumpfe Trommel und berauschtes Gong. Nachdichtungen chinesischer Kriegsklyrik von Klabund* (Tambor sordo y gong intoxicado. Adaptaciones de poesía de guerra china de Klabund) (Leipzig: Insel-Bücherei, abril de 1915). Según figura manuscrito en la portadilla interior del propio volumen, el ejemplar consultado fue propiedad de Marie Ross, residente en Erfurt (Alemania), siendo adquirido en «Oktober 1917».

⁴¹ Tras la edición de *Dumpfe Trommel und berauschtes Gong. Nachdichtungen chinesischer Kriegsklyrik von Klabund*, este autor dio a la imprenta, el mismo año, un nuevo poemario monográfico con obras de *Li-tai-pe*. Véase Klabund, *Li-tai-pe. Nachdichtungen von Klabund* (Leipzig: Insel-Bücherei, [1915]).

⁴² *Dumpfe Trommel...*, p. 3. El texto del poema original es el siguiente: *Klage der Garde: General! / Wir sind des Kaisers Leiter und Sprossen! / Wir sind wie Wasser im Fluss verflossen... / Nutzlos hast du unser rotes Blut vergossen... / General! // General! / Wir sind des Kaisers Adler und Eulen! / Unsre Kinder hungern... Unsre Weiber heulen... / Unsre Knochen in fremder Erde säulen... / General! // General! / Deine Augen sprühen Furcht und Hohn! / Unsre Mütter im Fron haben kargen Lohn... / Welche Mutter hat noch einen Sohn? / General? //*. La traducción es de Víctor Pliego de Andrés. Obsérvese en el poema la sustitución de los signos de admiración que acompañan reiteradamente el término «¡General!», por los de interrogación con los que finaliza la obra: «¿General?».

Finalizada su etapa de formación académica en el Conservatorio de Viena, Eisler decidió realizar estudios de composición con uno de los autores más reconocidos de ese período, Arnold Schönberg, de quien recibió clases particulares entre 1919-1923. Como colofón de esta etapa podemos destacar la composición de la *Sonata para piano, opus 1*, de 1924, obra dedicada a su maestro. La partitura fue editada por la Universal Edition (UE), entidad en la que Eisler había sido contratado como corrector gracias a una recomendación del propio Schönberg ante el doctor Emil Hertzka, director de la UE entre 1907 y 1932.⁴³

Tomada la decisión de reorientar la actividad creativa, Eisler estructuró su catálogo de obras a partir de la aceptación de un discurso político determinado, el comunismo. Recuperaba así la idea esbozada anteriormente de considerar la creación musical como soporte, acompañamiento y estímulo para la movilización social y política. Esta decisión provocó el distanciamiento, en el plano artístico, de su maestro, Arnold Schönberg, quien defendía una actividad compositiva sujeta, exclusivamente, a la especulación teórico-práctica enunciada como el «arte por el arte».⁴⁴

En relación a la guerra de España, el escritor alemán y premio Nobel de Literatura en 1929, Thomas Mann, parecía estar más cerca de la posición defendida por Eisler que de la mantenida por Schönberg. En 1936, escribió en su exilio en Zúrich un texto titulado «España».

En nuestro tiempo, retirarse a una torre de marfil carece de sentido. Es imposible no darse cuenta de ello en los tiempos que corren. De hecho, la democracia se concreta en cada uno de nosotros, pues la política se ha convertido en el asunto de todo el mundo. Nadie puede escapar a ella, pues la presión inmediata que ejerce sobre cada individuo es demasiado fuerte. ¿No es cierto que el hombre al que oímos decir, como aún sucede, «a mí no me interesa la política», nos parece un ser «chapado a la antigua»? Un punto de vista como este no solo nos parece egoísta e irreal, sino además una falsedad bastante estúpida.⁴⁵

Con su vinculación orgánica al KPD en 1926, Eisler inició un período de carácter revolucionario cuyas partituras acompañaron las luchas obreras en toda

⁴³ Años más tarde, otro miembro de la Segunda Escuela de Viena, Anton Webern, se vio obligado a desempeñar el mismo trabajo para la citada editorial ante la falta de recursos económicos, debido a la imposibilidad de continuar su tarea compositiva tras la anexión de Austria por el Tercer Reich. Véase Claude Rostand, *Anton Webern* (Madrid: Alianza Editorial, 1986), 40 y ss.

⁴⁴ Consúltese Juan José Olives, «Arnold Schönberg: de la *Entartete Musik* a *Un Superviviente de Varsovia*», en *Música y represión política. De la Alemania nazi a la España franquista* ed. por Enrique Téllez Cenzano (Valencia: EditOràlia, 2021), 15-49.

⁴⁵ Thomas Mann, «España», texto incluido en Jean-Pierre Barou, *La guerra de España: reconciliar a los vivos y los muertos* (Barcelona, Arpa, [2020]), 218.

Europa tras la traducción de sus textos a distintos idiomas. A esta cuarta etapa pertenecen composiciones como *Ballade vom Soldaten* (*Balada del soldado*), de 1928, y *Solidaritätslied* (*Canción de la solidaridad*), de 1931. Ambas contaron con poemas de Bertolt Brecht.⁴⁶

Su quinta y última etapa estuvo relacionada con el nacimiento en Moscú, en 1932, de la IMB, entidad que promovió la creación, edición e interpretación de himnos y canciones revolucionarias con una proyección internacional. Para lograr este objetivo se editaron cancioneros con aportaciones de autores de numerosos países —España no estuvo entre ellos— con la particularidad de que los textos fueron traducidos y presentados sobre el papel pautado en cuatro idiomas: ruso, alemán, inglés y francés.

La responsable de este titánico y complejo proyecto fue la compositora y pianista rusa Valentina Ramm. El primero de los cancioneros se publicó en 1933, pocos meses después de la constitución de la IMB y, dado su éxito, el segundo en 1935, sensiblemente ampliado tanto en sus contenidos como en su formato físico: el volumen de 1933 se editó en tapa blanda, con trece partituras en 70 páginas (15x22) mientras el segundo, lo hizo en tapa rígida, con veinte partituras en 134 páginas (23x30). En tan solo dos años, este cancionero había incrementado sustancialmente el número de obras publicadas y casi duplicado sus páginas.⁴⁷

Ambas ediciones compartían en su hoja de cortesía el lema con el que concluye el *Manifiesto del Partido Comunista* redactado por Marx y Engels: «¡Proletarios de todos los países, uníos!».⁴⁸ Dicho lema, además de servir como nexo entre los dos cancioneros, era un elemento fundamental en la identificación del conjunto de las partituras publicadas con el ideario político de la Tercera Internacional. De este modo, se exponía con nitidez el objetivo prioritario de dicha iniciativa editorial, basada en la adaptación discursiva de la creación musical a los principios y consignas del internacionalismo proletario.

La Tercera Internacional había sido creada en Moscú en marzo de 1919, según iniciativa de Lenin, asumida posteriormente por el Partido Comunista de Rusia. Uno de los objetivos propuestos era el de fortalecer la Revolución de octubre de 1917 a partir de la expansión internacional del ideario comunista, gracias a distintas manifestaciones artísticas. Se le otorgó a la música un gran protagonismo como vehículo de transmisión de las propuestas políticas de la

⁴⁶ Pueden consultarse, respectivamente, tanto las partituras como un comentario acerca de las mismas en Fritz Hennenberg, Fritz (ed. y comentarios), *Das grosse Brecht-Liederbuch* (Berlín: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1984), vols. 2-3, 200 y 439, y 204 y 439.

⁴⁷ Valentina Ramm (ed), *International Collection of Revolutionary Songs [Colección Internacional de Canciones Revolucionarias]* (Moscú: Departamento de Publicaciones Musicales del Estado, 1933 y 1935, respectivamente).

⁴⁸ Karl Marx y Friedrich Engels, *Manifiesto del Partido Comunista* (Algete: Mestas, 2017), 67.

III Internacional, tarea que Hanns Eisler, junto a numerosos colaboradores, desempeñó con notable eficacia.

Autores de Francia, Hungría, Inglaterra, Japón, China, Mongolia, USA..., figuraban en ambas ediciones. También sendas composiciones de Hanns Eisler en representación de Alemania: *Komintern*, con texto de Franz Jahnke⁴⁹ y *Ferner streiken 50.000 Holzarbeiter (50.000 leñadores en huelga)*, cuyo texto figuraba atribuido genéricamente a «Aus dem Americanischen» (*Del americano*).⁵⁰ El americano aludido, aunque no citado nominalmente, era el sindicalista de origen sueco, compositor y escritor Joel Emmanuel Hägglund, más conocido como Joe Hill, autor de numerosas obras revolucionarias publicadas en EEUU por la Industrial Workers of the World (IWW), sindicato al que pertenecía.⁵¹

Eisler tomó como referencia el texto de la canción *Fifty Thousand Lumberjacks (Cincuenta mil leñadores)*⁵² traducido al alemán por Ilse Kulcsar (su apellido era Pollak; Kulcsar, el de su primer marido).⁵³ Hill adaptó la letra a la melodía de la conocida canción *Portland County Jail*, música que Eisler substituyó por una propia. Consideramos que el compositor alemán tributaba, de este modo, un sentido homenaje a Joe Hill a quien le unía, entre otras cuestiones, la creación de canciones de *agitprop* y una profunda animadversión hacia la guerra. Este trabajo de Eisler permitía, a su vez, recuperar la obra de Hill e insertarla en un nuevo contexto político.⁵⁴

El éxito y la rápida difusión de la música revolucionaria de Joe Hill entre los trabajadores americanos lo convirtió en enemigo del sistema, siendo perseguido y finalmente ejecutado el 19 de noviembre de 1915, a la edad de treinta y seis años. Dean, Nolan y Fred Thompson citaron otros casos de sentencias de la justicia norteamericana que pudieron estar motivadas en prejuicios ideológicos, animadversión política o racial, pruebas preparadas, testimonios falsos remunerados... y no en pruebas concluyentes sobre la comisión de los delitos imputados, entre otros, al propio Joe Hill (1915), a Tom Mooley (1918) o a Sacco y Vanzetti (1927).⁵⁵

⁴⁹ Ramm, *International...*, 1933, 24-25.

⁵⁰ Ramm, *International...*, 1935, 16-17.

⁵¹ En su origen, este cancionero fue un folleto editado en 1908 con cuatro canciones, cifra que iría aumentando progresivamente. Se han hecho desde entonces decenas de ediciones del mismo.

⁵² Véase *Little Red Song Book. Nineteenth Edition. 1923* (Oakland: IWW, 2014), 50-51.

⁵³ Ilse Kulcsar fue una periodista austriaca de origen judío que colaboró como voluntaria en la defensa del gobierno republicano durante la guerra española. Tras la muerte de su primer marido, se casó con el escritor español Arturo Barea.

⁵⁴ Léase el poema de Hill contra el gasto armamentístico norteamericano reproducido en Dean Nolan, y Fred Thompson, *Joe Hill. IWW songwriter (born 1879-executed 1915)* (Chicago: IWW, 1979), 11.

⁵⁵ Véase Nolan y Thompson, 21.

16

Ferner streiken 50.000 Holzarbeiter
Fifty Thousand Strong! **Вастуют лесорубы!**
La Grève des bûcherons.

Aus dem Amerikanischen
 übersetzt von Ilse Kulesar.
 English version by M. L. Korr.
 пер. Д. Жоана.
 Texte français de Jeanne Moussinak.

HANNS EISLER

Risoluto. Tempo giusto.

T. I.
 Fünfzigtau send Holz knecht gehn heu - te durch den Wald. Fünfzigtau send
 Fift - y thousand work men are march ing through the woods. Fift - y thous and

B. I.
 Tren - te mil - le bû - che - rons vont dans la fo - rêt. tren - te mil - le
 Со - рок ты сяч пар ней и - дут в гу. ером ле - су. Со - рок ты сяч

Ruck - säck' stehn ge - packt und zu ge - schmallt. Fünf - zig - tau - send
 strik - ers now have pack'd their scant - y goods. Fift - y thous - and

sacs sont tous bou - clés sur les é - paules. Tren - te mil - le
 рап - цев на се - бе о - ни не су т. Со - рок ты сяч

Prit - sehen sind bis auf die Wan - zen leer. Fünf - zig - tau - send
 straw - beds will not be slept in to - night. Fift - y thous - and

lits durs lais - sés a la ver - mi - ne Tren - te mil - le
 ко - ек пу - сту ют се - го - дня в ночь. Со - рок ты сяч

poco rit *a tempo*

t. I.
 wäl - zen sich drin schlaf - los - nim - mer - mehr. Strei - ken!
 wood slaves have at last re - solvd. to fight. A
 bû - che - rons n'y dor - mi - ront plus. Gre - ve!
 пар ней, как о дни, у - хо - дят прочь. Вла - чи ли дол - го

B. I.
 wäl - zen sich drin schlaf - los - nim - mer - mehr. Denn al - les das er -
 wood slaves have at last re - solvd. A to fight. A dis u - ni - ted
 bû - che - rons n'y dor - mi - ront plus. Au - tant qu'on a pu
 пар ней, как о дни, у - хо - дят прочь. Вла - чи ли дол - го

B. II.
 wäl - zen sich drin schlaf - los - nim - mer - mehr. Strei - ken!
 wood slaves have at last re - solvd. to fight. Stri - king!
 bû - che - rons n'y dor - mi - ront plus. Gre - ve!
 пар ней, как о дни, у - хо - дят прочь. Вла - чи ли дол - го

M. 14477 G.

Documento 1: Fragmento de [Hill] y Eisler, *Ferner streiken 50.000 Holzarbeiter*, Moscú, 1935.
 Fuente: Ramm, *International...*, 18.

Hanns Eisler desarrolló su trabajo creativo desplegando una gran variedad de recursos y técnicas compositivas. Adquirida plenamente su identidad compositiva, basada en el firme compromiso de poner su trabajo al servicio de la clase trabajadora, fue conformando el que consideramos el catálogo de obras revolucionarias más importante del siglo xx.

TRES CANCIONES ESPAÑOLAS DE HANNS EISLER

Eisler abordó esta lenta transformación tras una larga experiencia en la composición de partituras destinadas al combate político, y lo hizo en un texto fechado en 1935 con motivo de su lectura pública en un acto celebrado el 7 de diciembre de dicho año en la ciudad de Nueva York. En el citado texto, titulado «The Crisis in Music»,⁵⁶ Eisler inició el estudio a partir de una breve introducción y diez apartados en los que resumió su posición personal ante una situación de la música que calificó de crisis, aportando una batería de ideas que pudiera contribuir a su subsanación.

La ordenación de sus postulados conducía, en el apartado VII, a la formulación de una serie de equivalencias entre distintos elementos musicales, clasificados en «vieja» o «nueva función». Desde el punto de vista estrictamente musical, podemos considerar la «nueva función» como una reacción simplificadora de la «vieja», en aras de facilitar una mayor comprensión; sin embargo, desde el campo del análisis político, tal vez hubiera sido más adecuado que Eisler denominara ambos apartados, respectivamente, como «tradición musical» y «música revolucionaria».⁵⁷

De la tabla elaborada por Eisler requiere especial atención su apartado VII.⁵⁸ Por ello, elaboramos una nueva tabla en la que recogemos los cinco elementos que estimamos más relevantes.

DE LA MÚSICA DODECAFÓNICA A LA MÚSICA REVOLUCIONARIA EQUIVALENCIAS ENTRE ELEMENTOS DE LA 'VIEJA' Y 'NUEVA' FUNCIÓN

VIEJA FUNCIÓN	NUEVA FUNCIÓN
Predominio de la música instrumental	Predominio de la música vocal
<i>Canciones</i> : interpretadas por un especialista en salas de concierto para oyentes pasivos	<i>Canciones de masas, canciones de lucha</i> : cantadas por las propias masas en las calles, en talleres o en reuniones. Activación
<i>Baladas</i> : contenido sentimental o heroico. Tratan principalmente de héroes	<i>Baladas</i> : contenido de crítica social a menudo intercalada con citas irónicas de música convencional
<i>Canciones corales</i> : como una transposición mecánica de la expresión de un individuo en un colectivo, por ejemplo, una canción solista cantada por un coro de cien personas. «No puedo expresar mi tristeza...»	<i>Canciones corales</i> : coro de trabajadores que se encarga de la enseñanza de canciones de masas y canciones de lucha al público
<i>Ópera, opereta</i> : usa la misma forma musical que en el oratorio, pero debilitada por la necesidad de lograr efectos teatrales	<i>Ópera, opereta</i> : crítica social, representación de las costumbres sociales, destrucción de los efectos operísticos convencionales

Tabla 1: Elaboración propia. Fuente: Téllez Cenzano, «La música comprometida de Hanns Eisler...», 63.

⁵⁶ El texto de *La crisis en la música* se encuentra reproducido en su totalidad en Manfred Grabs, *Hanns Eisler. A Rebel in Music* (New York: International Publishers, 1976), 114-120.

⁵⁷ Enrique Téllez Cenzano, «La música comprometida de Hanns Eisler: un itinerario europeo», *Quodlibet* 69-3 (2018): 62 y ss.

⁵⁸ Puede consultarse la relación completa en Grabs, 117-119.

Parte II. Creación de un catálogo propio de obras revolucionarias: Tres canciones españolas

II.1. *Himne de l'Olimpiada Popular de Barcelona*.⁵⁹ Josep María de Sagarra (texto) y Hanns Eisler (música)

[Hanns] Eisler participó en el último Congreso Musical que se celebró hace poco en Barcelona⁶⁰ y fue en aquella ocasión que se enteró de la grandísima iniciativa de la Olimpiada Popular de Barcelona. Se adhirió a esta y queriendo participar con sus medios al éxito de esta magna manifestación de cultura y libertad ha compuesto una marcha dedicada a la Olimpiada Popular de Barcelona. El Comité Organizador recibió hace poco el original, remitiéndolo a la Comisión Musical para que pueda ser presentada con orquesta y canto en la inauguración de la Semana Popular de Deporte y Folk-lore [*sic*].⁶¹ Para que este himno, en todo su conjunto, tome una [*sic*] magnífico relieve, se ha logrado que cooperen en su parte de instrumentación y texto dos reconocidas glorias del arte catalán: el maestro [Enric] Morera y el poeta Josep María de Sagarra, respectivamente.⁶²

La celebración simultánea en Barcelona del Congreso y del Festival citados ofrecía a Hanns Eisler un entorno adecuado para cumplir un objetivo que no estaba directamente vinculado con ninguno de los dos certámenes: establecer algún tipo de interlocución con compositores españoles que pudieran compartir sus postulados acerca de la necesidad de escribir música revolucionaria.

⁵⁹ [Sagarra, Josep María de], *Himne de l'Olimpiada Popular de Barcelona*, [Barcelona: ms, 1936]. Hemos tomado el título de un documento manuscrito homónimo que contiene una copia del texto original de Josep María de Sagarra. Dicho enunciado presenta ligeras diferencias con el que figura en la primera edición de la partitura en su versión para voz y piano: Josep María de Sagarra (texto) y Hanns Eysler [*sic*. por Eisler] (música), *Himne per a l'Olimpiada Popular* (Barcelona: s.n., 1936). Ambos documentos pertenecen a nuestro archivo.

⁶⁰ El autor de la cita, Jaume Miravittles, se refería al III Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología (SIM), celebrado en Barcelona entre el 18 y el 25 abril de 1936. Coincidiendo con este Congreso, la ciudad condal acogió, igualmente, la celebración del XIV Festival de la Sociedad Internacional para la Música Contemporánea (SIMC). Véase César Calmel i Piguillem, «El III Congreso Internacional de Musicología en Barcelona 1936, a partir de la documentación guardada en el fondo Higiní Anglès de la Biblioteca de Catalunya», *Anuario Musical* 70 (enero-diciembre 2015): 161-178.

⁶¹ No tenemos constancia de la identidad de la persona o personas que formaron parte de la Comisión de Música aludida por Miravittles, pues el 23 de junio de 1936 todavía permanecía sin constituirse, cuando ya estaban operativas las de danza, canto... Véase Carles Santacana y Xavier Pujadas, *L'altra Olimpiada. Barcelona '36* (Badalona: Llibres de l'Índex, 1990), 204.

⁶² Jaume Miravittles, «El Himno de la Olimpiada Popular», *El Luchador* (8 agosto 1936): 4. Esta cabecera se editaba en Alicante.

Recordemos que los dos cancioneros editados por la IMB en 1933 y 1935, entidad a la que pertenecía el compositor alemán, no contenían himnos ni canciones españolas.

El fascismo, en sus distintas expresiones nacionales, se había expandido con celeridad en el continente europeo: Benito Mussolini había alcanzado el poder en Italia en 1922; Antonio de Oliveira Salazar, en Portugal, en 1932; Adolf Hitler, en Alemania, en 1933; y Engelberg Dollfuss, en Austria, el mismo año. El peligro de una involución política en España formaba parte de las preocupaciones compartidas por políticos leales al gobierno, colectivos comprometidos de la clase trabajadora y buena parte de la sociedad española. Por el contrario, sectores del ejército, de la Iglesia, de la estructura monárquica alfonsina y organizaciones políticas fascistas pergeñaban sus estrategias conspiradoras.

En este contexto de agitación, debidamente reflejado en los medios de comunicación, Eisler pudo hacer un balance positivo de su estancia en la ciudad condal, no tanto por los contactos con compositores españoles —circunstancia de la que no disponemos de información precisa— sino por el encargo recibido de componer el himno de la Olimpiada Popular que se celebraría en Barcelona pocas semanas después, en julio de 1936.

Fueron varios los compositores que participaron en la Sección Folklore del mencionado Congreso. Entre los que presentaban un perfil progresista podemos señalar a Antonio José Martínez Palacios como el más próximo a las posiciones de Eisler. El compositor burgalés había recibido con entusiasmo la proclamación de la República en abril de 1931 e, incluso, había presentado una propuesta de Himno Nacional para la misma. Desconocemos si se produjo algún contacto entre ambos compositores.⁶³

La organización de la Olimpiada Popular de Barcelona (OPB) era la contestación de distintas asociaciones deportivas, sociales y sindicales a los Juegos de la XI Olimpiada que el régimen nazi estaba organizando en Berlín, a la que en *Mundo Obrero* (órgano de prensa del Partido Comunista de España) se había denominado como «Olimpiada Parda».⁶⁴ De este modo se aludía, de manera inequívoca, al color de las camisas del uniforme que utilizaban los miembros

⁶³ Pocos meses después de iniciada la guerra, Antonio José fue fusilado sin instrucción de causa judicial alguna, el 9 de octubre de 1936, en un paraje conocido como llano de Estépar, localidad próxima a Burgos. Véanse Antonio Ruiz Vilaplana, «La Ejecución de Antonio José, el Músico Poeta», *Música* 1 (enero 1938), 43-48; Miguel Ángel Palacios Garoz, *En tinta roja. Cartas y escritos de Antonio José* (Burgos: Instituto Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Burgos, 2020), 75-89; y Enrique Téllez Cenzano, «Música y barbarie – Música contra la barbarie (1933-1945)», *Música y represión política...*, ed. por Téllez Cenzano, 286-309.

⁶⁴ Utilizó esta expresión el miembro del Comité Ejecutivo de la Olimpiada Popular de Barcelona, Ramón Mercader. Véase *Mundo Obrero* (17.6.1936), 5.

de las SA (Sturmabteilung), milicias paramilitares extremadamente violentas del Partido Nacionalsocialista Obrero Alemán (NSDAP).⁶⁵

Previamente, Barcelona y Berlín se habían disputado la organización de los Juegos de la XI Olimpiada que se celebraría en 1936 pero, finalmente, el 13 de mayo de 1931, en Lausana (Suiza), el Comité Olímpico Internacional (COI) hizo pública la designación de la capital alemana como sede oficial: Berlín obtuvo 43 votos; Barcelona, 16 y hubo 8 abstenciones registradas.⁶⁶

La situación política de Alemania había cambiado sustancialmente a partir de la llegada de Adolf Hitler al poder, aupado por el presidente de Alemania, Paul von Hindenburg, el 30 de enero de 1933. Dada la orientación política del régimen y su actuación violenta, desde España se denunció que la Olimpiada berlinesa iba a constituir un acto de apología del nazismo, por lo que se solicitó la retirada de su designación en favor de Barcelona. Pese a la solidez de la argumentación esgrimida, el COI mantuvo Berlín como sede.

Sin que se hubieran cumplido dos meses de la llegada de Hitler al poder en Alemania, el 22 de marzo abrió sus puertas el campo de concentración de Dachau para recibir a los primeros detenidos, en su mayoría miembros del KPD, tanto cargos orgánicos del partido como representantes electos en distintas administraciones del país hasta que estas fueron suspendidas. Los derechos más elementales, incluso el de la vida, fueron pisoteados por el «fascismo hitleriano».⁶⁷

Conociendo el destino que esperaba a los miembros del KPD en Dachau, la noche siguiente al asesinato de [Fritz] Dressel, la del 8 al 9 de mayo de 1933, [Hans] Beimler consiguió escapar del campo y ocultarse con éxito pese a la persecución de la que fue objeto. Buscó refugio primero en Múnich, después en Berlín y Praga hasta alcanzar finalmente Moscú. Era una grave humillación para las SS de Dachau, por lo que se extremaron las medidas de confinamiento con la correspondiente reanudación de las torturas.

Dicho agravio requería una compensación inmediata y ese mismo día, 9 de mayo, fue brutalmente asesinado Sepp Götz. Tal vez su asesinato no solo respondiera a un acto de castigo ejemplificador por la huida de Beimler, sino a la propia planificación de las SS del campo en relación a miembros destacados del KPD: el 7 asesinaron a Dressel, el 8 Beimler fue conminado a suicidarse o «lo haremos nosotros», y el 9 la *Danza macabra* sonó para Götz.⁶⁸

⁶⁵ Consúltense la evolución de los resultados electores previos a la ascensión de Hitler al poder en Peter Gay, *La Cultura de Weimar* (Madrid: Paidós, 2011), 172-178.

⁶⁶ Véase Santacana y Pujadas, 47.

⁶⁷ Hemos tomado la expresión de Ludwig Renn, militar alemán de carrera, escritor y después miembro del KPD y de las Brigadas Internacionales. Véase Ludwig Renn, «A nuestro camarada Hans Beimler», *Milicia Popular* (4.12.1937), 2. Nos referiremos más extensamente a este autor.

⁶⁸ Téllez Cenzano, «Música y barbarie...», 126.

El antiguo diputado del Reichstag, Hans Beimler, tras lograr sortear las alambradas de Dachau, inició una campaña de denuncia internacional del régimen criminal instaurado por el Tercer Reich, de la práctica de la tortura y del asesinato impune. Participó desde Moscú en decenas de emisiones radiofónicas que podían sintonizarse en Europa, exponiendo la situación descrita, y publicó en 1933 un libro titulado *Im Mörderlager Dachau. Vier Wochen in den Händen der braunen Banditen* (*En el campo de asesinos de Dachau. Cuatro semanas en poder de los bandidos pardos*).⁶⁹

Desatendida la reclamación de retirar los juegos a Berlín, distintas entidades de Barcelona decidieron, con el apoyo de la República, organizar una Olimpiada Popular que se desarrollara entre el 19 y el 26 de julio de 1936. Siguiendo una tradición protocolaria, todo encuentro de la importancia del proyectado debía disponer de unos elementos de representación propios: cartel, himno, motivos publicitarios... La organización de estos actos deportivos contaba con la experiencia previa de la Gran Concentración Deportiva Popular, organizada por el Comitè Català pro Esport Popular (CCEP) los días 11, 12 y 13 de abril de 1936. Participaron delegaciones de Asturias, Madrid, Valencia y Cataluña en las modalidades de lucha, boxeo, gimnasia, natación y, especialmente, en una competición de fútbol denominada Copa Thaelmann.⁷⁰

Ernst Thälmann gozaba de un gran prestigio entre la clase trabajadora y había encabezado la candidatura del KPD en las elecciones de 1932 al Parlamento alemán. Conocedor de las aspiraciones del NSDAP en Alemania, denunció públicamente las intenciones de su líder Hitler de promover una guerra contra la Unión Soviética.⁷¹ Desde que la URSS se había retirado del campo de batalla durante la Gran Guerra, la opción que denunciaba Thälmann era acariciada satisfactoriamente por distintas potencias europeas y Estados Unidos.⁷²

Una confrontación entre Alemania y la Unión Soviética en absoluto podía descartarse. En 1932, Thälmann llevó en sus carteles un lema electoral premonitorio: «Wer Hindenburg wählt, wählt Hitler!» («¡Quien vota por Hindenburg, vota por Hitler!»).⁷³ Pocos años después, ambas denuncias se confirmaron

⁶⁹ Hans Beimler, *Im Mörderlager Dachau. Vier Wochen in den Händen der braunen Banditen* (Copenhague: Arbejderforlaget, 1933). Su edición en castellano tuvo lugar en 1937: Hans Beimler, *En el campo de asesinos de Dachau. (Cuatro semanas en poder de los bandidos pardos)*, trad. de Lucienne y Arturo Perucho (Barcelona: Ediciones Europa-América, [1937]). Puede consultarse en red en: <http://roderic.uv.es/handle/10550/66587> [Consulta: 10.2.2020].

⁷⁰ También escrito «Thälman».

⁷¹ VVAA, *Ernst Thälmann. Eine biographie* (Berlín: Dietz Verlag, 1980), 555.

⁷² Incluso antes de que finalizara la Gran Guerra, se produjeron varias expediciones punitivas contra suelo ruso, aunque con escaso éxito. Véase John M. House y Daniel P. Curzon, *Las expediciones rusas, 1917-1920* (Zaragoza: HRM Ediciones, 2022).

⁷³ Dicho cartel figura reproducido en VVAA, *Die illegale Tagung des Zentralkomitees der KPD am 7. Februar 1933 in Ziegenhals bei Berlin* [La reunión ilegal del Comité Central del KPD el 7 de

plenamente. Thälmann había sido detenido el 3 de marzo de 1933 y todas las campañas internacionales organizadas para conseguir su liberación resultaron infructuosas. Finalmente, el 14 de agosto de 1944, cuando la Segunda Guerra Mundial ya no discurría de manera favorable para Alemania, Adolf Hitler y Heinrich Himmler acordaron su ejecución.

Había permaneciendo más de once años en aislamiento carcelario hasta su asesinato de un disparo la noche del 17 al 18 de agosto de 1944, junto al horno crematorio del campo de concentración de Buchenwald, de manera que se procediera a su incineración inmediata. Una inscripción conmemorativa recuerda este acto ominoso en el lugar en el que se produjo.⁷⁴

Con la organización de las jornadas deportivas de abril de 1936, el CCEP, constituido como tal entidad en marzo de ese mismo año,⁷⁵ se hacía eco de la campaña de solidaridad internacional promovida por exiliados alemanes contra la política represiva instaurada por el Tercer Reich, tras decidir la entidad catalana que los ingresos que se pudieran obtener fueran destinados «a beneficio del Comité de Liberación PRO-THAELMANN».⁷⁶

El 2 de febrero de 1936 se reunieron en París, en una demostración de unidad, ciento dieciocho representantes políticos y del mundo intelectual de la emigración⁷⁷ alemana. Socialdemócratas y comunistas, representantes de la cultura, escritores famosos, como Heinrich Mann, Ernst Toller y Lion Feuchtwanger, promovían sobre todo una acción de solidaridad con las víctimas del nazismo, pidiendo la amnistía para el líder comunista Ernst Thälmann, para el socialdemócrata [Carl «Carlo»] Mierendorff y para el escritor pacifista Carl von Ossietzky, encarcelados en la Alemania nazi.⁷⁸

El resultado de la reunión anterior fue la redacción del llamado «Manifiesto de París», que se distribuyó internacionalmente. El citado documento perseguía, básicamente, la denuncia de la violencia y el sistema de terror instaurados por

febrero de 1933 en Ziegenhals, cerca de Berlín] (Berlín: Dietz Verlag, 1988), 6. Además de Ernst Thälmann, asistieron a esta reunión Hans Beimler y Franz Dahlem. Iniciada la guerra en España, Beimler y Dahlem se incorporaron a las Brigadas Internacionales. Muchos de los asistentes a esta reunión fueron asesinados, posteriormente, en diferentes campos de concentración nazis.

⁷⁴ El documento que recoge el acuerdo Hitler-Himmler puede consultarse en VVAA, *Ernst Thälmann...*, 778.

⁷⁵ Véase Santacana y Pujadas, 124.

⁷⁶ El texto en catalán es el siguiente: [...] *a profit del Comitè d'alliberament PRO-THAELMANN*. La traducción es nuestra. Véase *Gran Concentració Esportiva Popular [...] pro-Thaelmann*, [Cartel] ([Barcelona]: Comitè Català pro Esport Popular, [1936]) (Publicat Coll). BNE, sign.: CART/131.

⁷⁷ Posteriormente, el término «emigración» sería utilizado para referirse a la «emigración económica» y el de «exilio» para el abandono obligado de un país por razones políticas, como ocurría en el caso de los reunidos en París.

⁷⁸ Enzo Collotti, *La Alemania nazi* (Madrid: Alianza Editorial, 1972), 272.

el nazismo al tiempo que hacía un llamamiento a la unidad para recuperar los derechos elementales del pueblo alemán, todo ello «con el fin de reconstruir las bases de una Alemania libre y pacífica». ⁷⁹ Independientemente de dicho manifiesto, numerosos intelectuales alemanes proscritos redactaron documentos expresando su posición de condena del nacionalsocialismo. ⁸⁰ Dado el prestigio de Ernst Thälmann, se tomó su persona como eje de la campaña.

Se dio la circunstancia de que el día 13, coincidiendo con la final de la Copa Thaelmann que ponía el broche final a la celebración de estas jornadas, tuvo lugar en el Gran Teatro del Liceo un Festival Conmemorativo con motivo de la celebración del V Aniversario de la Proclamación de la República. Este acto estuvo protagonizado por el Orfeó Català en su primera parte y por la Orquesta Pau Casals en la segunda y tercera partes. Finalizaba el concierto con la interpretación de la *Novena Sinfonía, op. 125* de Beethoven, dirigida por el propio Pau Casals. ⁸¹

La gestión de la OPB tuvo distintos protagonistas institucionales entre los que existieron profundas diferencias, evidenciadas en torno al carácter de reivindicación «nacional» que se imprimió desde las instituciones catalanas frente a un espíritu internacionalista que defendía el deporte como espacio de confrontación de la lucha obrera. Si para el ámbito catalán, la denominación debía ser la de «Olimpiada Popular de Barcelona», desde otros sectores se avanzó la de «3ª Olimpiada Obrera», incluso la de «Espartaquiada». No era una cuestión menor y, en aras de la concordia, la premura de tiempo de que se disponía y el fantasma de una posible sublevación militar, se aceptó la opción catalana. Esta circunstancia no impidió que en círculos políticos se mantuviera alguna de las denominaciones alternativas citadas.

[Lluís Martí Bielsa] El 19 de julio [de 1936], domingo, en Barcelona debía haberse inaugurado la Olimpiada Popular, -l'«Espartaquiada»,⁸² como algunos la habían denominado.⁸³

⁷⁹ *Id.*

⁸⁰ Véase Ana Pérez (ed.), *El exilio alemán (1933-1945). Textos literarios y políticos* (Madrid: Marcial Pons, 2008).

⁸¹ Hemos estudiado este concierto en Enrique Téllez Cenzano, «Pau Casals en sus documentos (selección) et al.: reina María Cristina, Manuel de Falla, Albert Einstein, John Fitzgerald Kennedy, Wylan Hugh Auden... (I), *Quodlibet* 58-1 (2015), 96-97.

⁸² Lise London, seudónimo de Elisabet Ricol, se refirió a esta denominación como «Espartaquiada». Lise London, *Roja primavera* (Guadarrama: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, [1996]), 133.

⁸³ El texto en catalán es el siguiente: *El 19 de juliol, diumenge, a Barcelon havia d'haver -se inaugurat l'Olimpiada Popular, -l'«Espartaquiada», com alguns l'havien anomenat.* La traducción es nuestra. Lluís Martí Bielsa, *Un d'entre tants. Memòries d'un home amb sort* ([Calafell]: Llibres de Matrícula, 2012), 44.

[Lise London] Por desgracia para él [Auguste Delaune],⁸⁴ a finales de junio [de 1936] le informaron de que tenía que regresar inmediatamente a París para participar en la reunión de la Internacional Deportiva Roja, en la que debía decidirse la respuesta que había que dar a la celebración en Berlín durante el verano de 1939 [sic por «1936»] de los Juegos Olímpicos.⁸⁵

La situación descrita, solucionadas formalmente las diferencias en torno a la denominación de la olimpiada, nos conduce al siguiente desarrollo temporal:

DE PARÍS A BARCELONA (FEBRERO-JULIO DE 1936)

ACTO	OBJETIVO
Febrero (París): reunión de exiliados alemanes	Denuncia internacional del Tercer Reich
Marzo (Barcelona): constitución del CCEP	Impulso de la práctica del deporte popular
Abril (Barcelona): organización de la <i>Gran Concentració Esportiva Popular</i>	Jornadas deportivas con una finalidad solidaria en favor del Comité de Liberación PROTHAELMANN
Mayo (Madrid): creación del Comité Español pro Olimpiada Popular (CEOP) ⁸⁶	Coordinación de acciones de apoyo económico a la OPB
Junio (París): reunión de la Internacional Deportiva Roja ⁸⁷	Apoyo a la Olimpiada Popular de Barcelona
Julio (Barcelona): realización —prevista— de la OPB	Denuncia de la utilización propagandística del deporte por parte del Tercer Reich

Tabla 2. Elaboración propia.

La Gran Concentració Esportiva Popular ofreció al CCEP experiencia e información de gran interés para la próxima organización de la Olimpiada Popular de Barcelona. En este nuevo proyecto, una de las primeras decisiones

⁸⁴ Lise London se había casado el 2 de diciembre de 1933 con Auguste Delaune, miembro del Partido Comunista Francés (PCF) y secretario de la Federación Deportiva del Trabajo. Durante la Segunda Guerra Mundial, Delaune participó en la Resistencia y murió en 1943, torturado por los nazis. Véase London, *Roja primavera*, 143 y ss. Por su parte, Lise London, igualmente integrada en el PCF y traductora en la Komintern, colaboró en España en la organización de las Brigadas Internacionales, militó en la Resistencia y, tras su detención, fue deportada al campo de concentración de Ravensbrück. Véase acerca de esta etapa su libro *Memoria de la Resistencia* (Madrid: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 1997).

⁸⁵ London, *Roja primavera...*, 216.

⁸⁶ Cabe destacar, entre los integrantes del CEOP, la figura de Manuel Tagüeña en representación de la Comisión Nacional de Unificación de las Juventudes Socialistas y Comunistas. Consúltese su composición completa en Santacana y Pujadas, 131. Manuel Tagüeña, como militante del PCE, tuvo un gran protagonismo durante la guerra española al mando de distintas unidades del EPR. Véase Manuel Tagüeña, *Testimonio de dos guerras* (México: Oasis, 1974).

⁸⁷ También conocida como Red Sport International (RSI) o Internacional del Deporte Rojo.

fue la de incorporar en un mismo programa las actividades deportivas y las culturales. En concreto, en el ámbito de la música se impulsó la presencia mayoritaria de la música folklórica. La Orquesta Pau Casals también contaría con un concierto, pero en esta ocasión formando parte de las actividades realizadas en torno al programa oficial.

Existió una razonada continuidad en el carácter reivindicativo y en la orientación política, plenamente coincidentes, entre estas dos manifestaciones deportivas. Como un acto de coherencia, en abril de 1936 se promovió la liberación del miembro del KPD detenido en Alemania por el régimen nazi, Ernst Thälmann, y en julio se pretendía denunciar la utilización de los Juegos de la XI Olimpiada de Berlín como plataforma propagandística de dicho régimen. El fascismo hitleriano era contestado sin paliativos desde las canchas deportivas y los teatros que acogían el programa cultural paralelo.

Si la propia actividad deportivo-cultural organizada en Barcelona para julio de 1936 suponía un desafío al régimen nazi instaurado en Alemania, aún podía evidenciarse más la desafección hacia dicho sistema autoritario impulsando la creación de un conjunto de elementos representativos contrarios a la ideología violenta y racista que representaba el Tercer Reich.

En esa dirección, el Comité Organizador encargó a Franz Lewy y a Hanns Eisler, ambos de origen judío, exiliados y Eisler miembro del KPD, la elaboración de los dos principales elementos de representación: el primero creó un cartel para la Olimpiada Popular y, el segundo, tomando como referencia un texto del poeta catalán Josep María de Sagarra, el *Himne de l'Olimpiada Popular de Barcelona*.

El cartel de Lewy inundó los muros de las calles y plazas, así como las columnas publicitarias de Barcelona, carteles que permanecieron una vez iniciada la sublevación.⁸⁸ Su masiva difusión estuvo acompañada de la edición de numerosos soportes gráficos y otros objetos a partir del trabajo inicial. Según había indicado Miravittles, la música compuesta por Eisler sería instrumentada para orquesta y coro por el compositor Enric Morera. El texto del himno se iniciaba con una estrofa en la que su autor reflejaba, oportunamente, la preocupación ante las noticias de una posible guerra, preocupación ampliamente compartida por sectores mayoritarios de la sociedad española. Ponía en boca de los deportistas procedentes de numerosos países la siguiente reflexión:

⁸⁸ Se reproduce la imagen de una de estas columnas junto a trincheras en Santacana y Pujadas, s.p. Puede apreciarse el cartel de Lewy junto a otro de Arteché. En el segundo utilizo, para identificar su obra con la OPB, motivos tomados de la obra de Lewy.

HIMNE PER A L'OLIMPIADA POPULAR



BARCELONA
19-26 de JULIOL 1936

No és per odi, no és per guerra
que venim a lluitar de cada terra:
sota el cel blau
l'únic crit que ens escua,
és un crit d'alegria i de pau.
Fora enveges, fora noses,
afirmem, contra el viure estret,
el nostre dret
a fé un aire més net
i a fé un món més ple de roses.

Cors enlairat! Llum als braços!
Siguin àgils i ardits els nostres passos!
Dem-nos les mans
per sentir-nos germans
sota el verd dels llorers triomfants!

Força i vida, primavera,
ritme, gràcia i esforç i voluntat
tots hem triat
en l'escat del combat,
perquè ens facin de bandera!

Pel més àgil, pel més destre,
sigui el sol immortal de la palestra.
Sigui aquest sol,
que ens aplega en un vol,
per cremar la mentida i el doll
Contra els baixos crits innobles
aixequem cap al cel les nostres mans!
Vibrin els cants
perquè es tornin més grans
i més lliures tots els pobles.

JOSEP M. DE SAGARRA

Música del mestre HANNIS EYSLER

No és per o - di no és per que - rra que ve - nim a lluitar de ca - l cel
Can en lai - re! llum als bra - ces si - quem a - gils i ardits els nos - tres pas - sos
Pel més a - gíl pel més des - tre, que ens aplega en un vol,
per cremar la men - tida i el doll

te - rea so - ta el cel blau. El - lí - nic crit que ens es - cua, és un crit d'ale - gria i de pau.
Des - ta - ta el cel blau. El - lí - nic crit que ens es - cua, és un crit d'ale - gria i de pau.
Des - ta - ta el cel blau. El - lí - nic crit que ens es - cua, és un crit d'ale - gria i de pau.

pau - ra. Fo - ra en ve - ges, fora no - ses, a - firmem, con - tra el viure estret,
el nostre dret a fé un aire més net i a fé un món més ple de roses.
Fora en ve - ges, fora no - ses, a - firmem, con - tra el viure estret,
el nostre dret a fé un aire més net i a fé un món més ple de roses.

no - s - tra a fé un ai - re més net i a fé un món més ple de ro - ses.
Tots hem triat en l'escat del combat, perquè ens facin de bandera!
Vibrin els cants perquè es tornin més grans i més lliures tots els pobles.

Documento 2: Sagarra-Eysler [sic. por Eisler], *Himne per a l'Olimpiada Popular* (Barcelona: Comitè Organitzador, julio de 1936. Fuente: Colección particular. Iniciamos el estudio de esta partitura en Téllez Cenzano, «La música comprometida de Hanns Eisler...», 74.

No es por odio, no es por guerra
que venimos a luchar de otras tierras:
bajo el cielo azul
el único grito que nos guía
es un grito de alegría y de paz.⁸⁹

y concluía con un canto de esperanza a la libertad de los pueblos.

Contra los bajos gritos innobles
levantemos hacia el cielo nuestras manos!
vibren los cantos
porque se vuelvan más grandes
y más libres todos los pueblos.⁹⁰

Morera había mostrado, en junio de 1936, en el «Prólogo» de *Moments Viscuts, Una auto-biografía (Moments vividos. Una autobiografía)*, su profundo malestar por el hecho de que durante el reciente XIV Festival de la SIMC, celebrado en Barcelona, no se hubiera programado ninguna de sus obras en los conciertos realizados.⁹¹ La organización de la Olimpiada Popular de Barcelona sí contó con él, otorgándole importantes responsabilidades de índole musical en la jornada de apertura.⁹²

Cuando Miravittles informó del encargo a Morera, deducimos que este lo había aceptado. Era un compositor experimentado, con una amplia obra propia, por lo que instrumentar la partitura remitida por Eisler no debía de plantear mayores dificultades. Sea como fuere, no tenemos constancia de que la tarea encomendada a Morera fuera realizada, ni prueba documental —borradores, hojas de trabajo— de que dicha tarea se llevara a cabo. Miravittles había tratado esta cuestión en *El Luchador* el 8 de julio de 1936, afirmando que «El Comité Organizador recibió hace poco el original» de Hanns Eisler, sin especificar la fecha exacta de su recepción.

Una de las razones que tal vez dificultara que Morera cumpliera el encargo pudo estar relacionada con el hecho de que no dispusiera del tiempo necesario para realizarlo antes de la fecha del estreno, previsto para el día 19 de julio. Su tratamiento instrumental y coral requería la armonización previa, la escritura

⁸⁹ Véase el texto original en catalán en figura 2. La traducción es nuestra.

⁹⁰ *Id.*

⁹¹ Véase Enric Morera, *Moments Viscuts, Una auto-biografía* (Barcelona: Gráficas Barcelona, 1936), [3].

⁹² Véase Santacana y Pujadas, 177.

de voces complementarias y, finalmente, la instrumentación de la obra para una plantilla determinada.

No obstante, en el supuesto de que el concierto de apertura de la Olimpiada Popular de Barcelona se hubiera realizado, el *Himne de l'Olimpiada Popular de Barcelona* podía haber sido interpretado y, por tanto, estrenado, según la edición de la partitura de Sagarra-Eisler para voz y piano distribuida por la organización de la Olimpiada (Documento 2). Se podía duplicar la voz de la melodía por octavas u otros recursos propios de la práctica coral en situaciones como la planteada.

Inicialmente, el estreno del himno de Sagarra-Eisler, *Himne de l'Olimpiada Popular de Barcelona*, se había fijado para el 19 de julio de 1936, en un concierto protagonizado por la Orquesta Pau Casals y el Orfeo Gracienc dirigidos por el propio Casals. El titular del coro era Joan Balcells.

[...] La noche del dieciocho de julio de 1936 estaba dirigiendo en Barcelona el último ensayo de la *Novena sinfonía* de Beethoven, con mi orquesta y el Orfeo Gracienc. El concierto estaba anunciado para el día siguiente, domingo, y había de celebrarse en el Teatre Grec de Montjuïc, con motivo de la [apertura de la] Olimpiada Popular. El ensayo iba muy bien. Y en el momento en que el coro se preparaba a cantar, se presenta un emisario de la Generalidad diciéndome que el concierto del día siguiente estaba suspendido, que las tropas sublevadas se disponían a ocupar la ciudad, y, por consiguiente, que debíamos evacuar la sala lo antes posible, porque el tiroteo por las calles podía empezar de un momento a otro.⁹³

La sublevación militar de una parte del ejército español el día diecisiete de julio de 1936 impidió la celebración del concierto de apertura de la citada Olimpiada así como el desarrollo del programa deportivo que estaba previsto llevar a cabo entre los días diecinueve y veintiséis de dicho mes. Suspendido el concierto, el *Himne de l'Olimpiada Popular* de Sagarra-Eisler no fue estrenado.⁹⁴

Por el contrario, el 1 de agosto de 1936, pocos días después de la suspensión de la Olimpiada Popular de Barcelona, se celebró el acto inaugural de los Juegos de la XI Olimpiada de Berlín presididos por Adolf Hitler, aclamado en loor de multitudes que realizaban el saludo fascista en su honor. Oliver Hilmes cifró la asistencia al estadio olímpico en «más de cien mil espectadores llegados de todas las partes del mundo».⁹⁵

⁹³ José María Corredor, *Pablo Casals cuenta su vida. Conversaciones con el maestro* (Barcelona: Juventud, 1975), 255.

⁹⁴ Enrique Téllez Cenzano, «Pau Casals en sus documentos...», 116.

⁹⁵ Oliver Hilmes, *Berlín, 1936. Dieciséis días de agosto* (Barcelona: Tusquets, 2017), 27.

El Comité Olímpico Alemán había encargado un himno a Richard Strauss para ser estrenado en este acto. El autor del texto fue Robert Lubahn, ganador de un concurso convocado a tal efecto, texto que fue adaptado al espíritu del nazismo con modificaciones realizadas por Joseph Goebbels. Miles de palomas blancas surcaron el cielo precediendo las primeras notas de la obra de Strauss.

El estreno del *Himno Olímpico* de Lubahn y Strauss, escrito para orquesta y coro mixto, corrió a cargo de una agrupación especial, dirigida por el compositor, quien ostentaba el cargo de Presidente de la Cámara de Música del Reich:⁹⁶ «La Orquesta Sinfónica Olímpica está compuesta por la Orquesta Filarmónica de Berlín y por la Orquesta Regional de Berlín, el coro por su parte está formado por más de tres mil cantantes de diversas agrupaciones. Joseph Goebbels está entusiasmado con el *Himno Olímpico*».⁹⁷

Al final de la ceremonia se celebra el juramento. Como representante de todos los deportistas, el levantador de peso Rudolf Ismayr pronuncia el juramento, pero, en lugar de la bandera olímpica, al hacerlo sujeta la bandera con la esvástica. Henri de Baillet-Latour⁹⁸ observa horrorizado esta violación del protocolo olímpico, pero ¿qué puede hacer ante tal situación?⁹⁹

Ramón Mercader ya había avanzado en las páginas de *Mundo Obrero*, en junio de 1936, que los Juegos de la XI Olimpiada de Berlín serían, en realidad, una «Olimpiada Parda», como escenificación propagandística de la megalomanía nazi. La música, con un programa cuidado hasta el mínimo detalle, contribuyó de manera notable al enaltecimiento del régimen hitleriano en la ceremonia inaugural el 1 de agosto de 1936.

En España, unos días antes había comenzado la guerra en la que los sublevados contaron con el apoyo decisivo de Alemania, Portugal e Italia. El gobierno de la República no envió a Berlín ninguna delegación deportiva y tampoco la URSS. Sí lo hicieron, además de la anfitriona, las siguientes naciones: Austria, Bélgica, Canadá, Dinamarca, Estados Unidos, Finlandia, Italia, Japón, Noruega, Países Bajos, Polonia, Portugal, Reino Unido, Suecia...

De manera paralela al desarrollo de los Juegos de Berlín, el régimen nazi competía para ser reconocido sin reservas en la esfera internacional. Antes de que

⁹⁶ Véase el organigrama de esta entidad en Vicent Minguet, «Las reglas de la música y las leyes del Estado: la *Entartete Musik* y el Tercer Reich», *Quodlibet*, 69-3 (2018): 19.

⁹⁷ Hilmes, 29.

⁹⁸ El aristócrata belga, conde Henri de Baillet-Latour, había sucedido en el cargo de presidente del COI al también aristócrata —en este caso francés—, barón Pierre de Coubertin. Mantuvo la designación como sede de Juegos de la XI Olimpiada la ciudad de Berlín y asistió a su inauguración en la tribuna presidencial, flanqueado por Hitler y Rudolf Heß entre otras autoridades del Tercer Reich.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 30.

sonaran las primeras notas del *Himno Olímpico* compuesto por Richard Strauss, Hitler ya se había alzado con todas las medallas de oro en esta competición paralela. Otorgadas por los intereses de las naciones participantes en los juegos, Hitler pudo confirmar cómo la existencia de los campos de concentración, los asesinatos que en ellos se perpetraban, los aquelarres en las plazas de los pueblos y ciudades procediendo a la quema de libros, la intervención junto a los sublevados en España..., le estaban permitidos sin coste alguno.

Las naciones que autorizaron la participación de sus delegaciones deportivas en Berlín fueron cómplices de la megalomanía, la ostentación y el delirio de grandeza del Tercer Reich. La propaganda de la esvástica y del saludo nazi adquirieron carta de naturaleza ante una diplomacia europea y americana que hablaba de «apaciguamiento» cuando en realidad se trataba de «tolerancia». El Tercer Tercer Reich seguía con su ambicioso programa armamentístico y la conflagración con la URSS, pese a pactos protocolarios suscritos, cada vez se encontraba más cerca.

II.2. *Marcha del Quinto Regimiento.*¹⁰⁰ José Herrera Petere (texto) y Hanns Eisler (música)

*Mañana dejo mi casa,
dejo los bueyes y el pueblo.
¡Salud! ¿Adónde vas, dime?
—Voy al Quinto Regimiento.*

*Caminar sin agua, a pie.
Monte arriba, campo abierto.
Voces de gloria y de triunfo.
¡Soy del Quinto Regimiento!*

Rafael Alberti¹⁰¹

Iniciada la guerra en España, algunos de los atletas que se habían desplazado a Barcelona para participar en su Olimpiada Popular permanecieron en la ciudad con objeto de incorporarse a los grupos de ciudadanos anónimos que

¹⁰⁰ Con frecuencia, sobre todo en cancioneros, encontramos la denominación de esta fuerza militar escrita como «Quinto Regimiento». Utilizaremos ambas indistintamente salvo cuando se trate de una cita, en cuyo caso mantendremos la utilizada en el texto original.

¹⁰¹ Rafael Alberti, «¡Soy del Quinto Regimiento!», incluido en Darío Puccini (ed.), *Romancero de la résistance espagnole*, vol. I (Milano: Feltrinelli editore, 1960), 192.

redujeron con celeridad a los sublevados. El movimiento anarquista ocupó un lugar destacado en la dirección de dichos grupos leales a la República.

Sirva como ejemplo el itinerario del checo Milos Sedlak: como se hallaba en Barcelona el 18 de julio para participar en la Olimpiada Popular, se unió a la multitud que había tomado al asalto los cuarteles ocupados por los golpistas.¹⁰²

Las Brigadas Internacionales se crearían pocos meses después. El 18 de septiembre de 1936 se celebró una reunión de la Komintern en Moscú en cuya acta, en su punto 7º, puede leerse: «[...] proceder al reclutamiento de voluntarios que tengan experiencia militar para ser enviados a España entre los obreros de todos los países».¹⁰³

Pese a las dificultades para obtener armas ante el bloqueo internacional,¹⁰⁴ los partidos políticos de izquierda, sindicatos y otras entidades sociales hicieron llamamientos públicos en defensa de las instituciones republicanas frente al golpe de estado iniciado. El 18 de julio, miembros de las Milicias Antifascistas Obreras y Campesinas (MAOC) de Cuatro Caminos decidieron incautar el colegio abandonado de Salesianos, ubicado en la calle Francos Rodríguez nº5 de Madrid.¹⁰⁵ El PCE optó por crear en esa ubicación el Quinto Regimiento de Milicias Populares dos días después.¹⁰⁶

El 26 de julio se publicaba el primer número de *Milicias Populares*, órgano de prensa de dicha unidad. Numerosos intelectuales participaron en las actividades culturales y de propaganda política de este regimiento, redactando informes y noticias, ilustraciones gráficas, folletos, canciones revolucionarias... A estas tareas prestaron especial dedicación, entre otros, dos poetas pertenecientes al PCE, José Herrera Petere, editor de *Milicias Populares*, y Miguel Hernández cuando regresaba de sus múltiples actividades en el frente.

¹⁰² London, *Roja primavera...*, 344.

¹⁰³ Michel Lefebvre y Rémi Skouttelsky, *Las Brigadas Internacionales. Imágenes recuperadas* (Barcelona: Lunwerg, 2003). 36. En la misma página se reproduce el acta de la sesión citada. Véase también VVAA, *La solidaridad de los pueblos con la República española, 1936-1939* (Moscú: Progreso, 1974).

¹⁰⁴ Consúltese Miguel I. Campos, *Armas para la República. Contrabando y corrupción, julio de 1936 - mayo de 1937*, prólogo de Ángel Viñas (Barcelona: Crítica, 2022).

¹⁰⁵ Dolores Ibárruri, «La Pasionaria», señaló que estas milicias fueron creadas por el Partido Comunista [de España, PCE] en 1933 e indicó «que en Madrid eran responsables políticos [Enrique] Lister y Modesto [Juan Guilloto León], el capitán Benito y distintos camaradas, bajo la inmediata dirección del secretario de organización del Partido, camarada Pedro Checa». Dolores Ibárruri, *El único camino* (París: Editions Sociales, 1962), 278-279.

¹⁰⁶ Véase Santiago Álvarez, *Memorias II. Yo fui Comisario Político del Ejército Popular* (Sada: Edición do Castro, 1986); y Juan Andrés Blanco Rodríguez, *El Quinto Regimiento en la política militar del PCE en la Guerra Civil* (Madrid: UNED, 1993).

Vinculada a la Comisión de Trabajo Social estuvo la Banda de Música del Quinto Regimiento. Se fundó el 22 de julio de 1936. La idea partió del Sindicato de Profesores de Orquesta de la UGT [Unión General de Trabajadores], con el maestro [Rafael] Oropesa [Clausín] al frente, músico prestigioso, autor de más de cincuenta obras populares, entre ellas el pasodoble «Chiclaneras» [*sic.* por «¡Chiclanera!»],¹⁰⁷ y director de la Banda de la Diputación Provincial de Madrid.¹⁰⁸ La Banda del Quinto inició su existencia integrada por treinta y tres músicos profesionales y llegó a alcanzar la cifra de sesenta miembros.¹⁰⁹

La primera noticia que tenemos de una actuación de la banda del Quinto Regimiento nos la ofrece *Milicia Popular* en su edición del día 28 de julio, en una breve nota titulada «Vida Miliciana».

Anteanoche se inauguró la serie de actos artísticos y culturales que se han organizado en el Quinto Regimiento para distraer a los milicianos en los intervalos de la lucha.

Hizo uso de la palabra el camarada Benigno Rodríguez, y a continuación una magnífica orquesta de más de treinta profesores interpretó entre delirantes aclamaciones, La Internacional,¹¹⁰ el Komintern,¹¹¹ y La Joven Guardia,¹¹² y, por último, un excelente recitador de poesías entusiasmó a los milicianos.¹¹³

¹⁰⁷ *Chiclanera* fue compuesta de manera colectiva por Rafael Oropesa y Antonio Carmona con texto de Luis Vega. Este pasodoble gozó de una gran popularidad en la interpretación de Angelillo, posteriormente editado en disco, y por la edición impresa de su texto en una hoja volante junto a otras obras.

¹⁰⁸ Rafael Oropesa era miembro del PCE.

¹⁰⁹ Blanco Rodríguez, 234.

¹¹⁰ Texto de Eugène Pottier y música de Pierre Degeyter. Véase su adaptación al castellano en Carlos Palacio, *Colección de canciones de lucha* (Madrid: Pacific, 1980), 127-128. Las principales fuerzas políticas otorgaron una gran importancia a esta partitura, pero no hubo consenso acerca de lograr una versión común en castellano. Derivado de ello, existe una versión comunista, otra socialista y, finalmente, otra anarquista. Tuvo mayor aceptación la comunista.

¹¹¹ Texto de Franz Jahnke y música de Hanns Eisler. Véase su adaptación al castellano, realizada por Salvador Chardi, en Palacio, *Colección...*, 145-146. Esta obra había sido previamente publicada por la IMB. Consulte Ramm, *International...*, 24-25.

¹¹² Texto de Gaston Montéhus (seudónimo de Gaston Mardochée Brunswick) y música de Saint-Gilles. Consulte en castellano en Palacio, *Colección...*, 137-138.

¹¹³ «Vida miliciana», *Milicia Popular* 2 (28 agosto 1936), [3]. Una colección incompleta de esta cabecera puede consultarse (ed. Facsimilar) en *Milicia Popular* (Barcelona: Hacer, 1977). En lo sucesivo, MP/H. Previamente, durante la dictadura, fue editada en Italia en dos volúmenes: *Milicia Popular* (Milano: La Pietra, 1973). El ejemplar de la edición italiana consultado perteneció al Brigadista Internacional Abe Osheroff, miembro de la Brigada Lincoln.

Interpretamos en la cita anterior el término «orquesta» referido a la Banda de Música del Quinto Regimiento. Pese a la brevedad de la nota, se facilita, de manera directa o indirecta, información relevante acerca de distintas cuestiones: la inauguración de los actos artísticos y culturales en el seno del Quinto Regimiento tuvo como uno de sus principales protagonistas a la Banda de Música recientemente constituida —posiblemente era su primera actuación pública— y se produjo la noche del 26 de julio, tan solo cuatro días después de su creación; la banda dispondría previamente de los himnos que se citan en sus versiones para voz o para voz y piano; el maestro Oropesa u otro miembro de la banda habría procedido con celeridad a instrumentar estas obras para la plantilla de la banda —generalmente esta tarea la suele realizar el director, para lo cual Rafael Oropesa atesoraba una larga y acreditada experiencia—; y, finalmente, su interpretación había sido recibida «entre delirantes aclamaciones».

El «miliciano Petere», así firmaba José Herrera Petere una nota complementaria a la citada, describía aspectos musicales relativos a los tres himnos interpretados y cómo la emoción de los milicianos y de sus familias, también presentes en el acto, les condujo, en la entonación de *La Internacional*, a unir «sus voces vigorosas al conjunto instrumental [...]».¹¹⁴ La actuación musical se había transformado en un acto de confraternización entre el Quinto Regimiento —representado por los músicos de la Banda de Música— y el pueblo de Madrid —por las familias de los milicianos—. Ese era uno de los objetivos de la Banda de Música en los distintos encuentros en los que participaba.

Consideramos esta actuación como un ensayo destinado a evaluar el posible impacto de actuaciones posteriores en teatros y espacios públicos las cuales, igualmente, ofrecerían resultados muy positivos.

A las nueve de la noche de ayer [30.8.1936] hizo su entrada triunfal en la Puerta del Sol, a los acordes de una banda de música, esta brava y disciplinada selección de milicianos del heroico Quinto Regimiento. Su paso por las calles de Madrid fue acogido con delirantes manifestaciones de entusiasmo.

Los periódicos expresan hoy la magnífica impresión de asombro que produjo este desfile de proletarios decididos, marciales, provistos de todos los elementos necesarios y organizados con arreglo a las exigencias de la disciplina militar más rígida.

Al frente del desfile iba el Estado Mayor del Regimiento, los comandantes camaradas [Enrique] Castro [Delgado], [Francisco] Barbado, Carlos [Contreras, «Vittorio Vidali»] y Pablo [Mariano de Pablo].

¹¹⁴ El miliciano Petere, «Tres himnos revolucionarios», *Milicia Popular* 3 (29 julio 1936): [2]. (MP/H).

El pueblo en armas ha demostrado que sabe emplearlas y que el país puede disponer del ejército más capaz y de mayor garantía que el que nunca tuvo. Son muchas las personas del Frente Popular que se han dirigido a la Comandancia del Quinto Regimiento felicitándola por la creación de las brigadas de Acero.

El pueblo tiene puestos todos sus afectos en estos combatientes.¹¹⁵

A los conciertos en el cuartel del Quinto Regimiento y en los desfiles por las calles de Madrid les siguieron numerosas actuaciones en distintos frentes de batalla. La Banda de Música del Quinto Regimiento actuó para estimular la moral de combate del ejército republicano, así como para trasladar a la sociedad la confianza en la victoria de la República.¹¹⁶ Progresivamente, iría ampliando su repertorio en función de los objetivos propagandísticos programados, así como del incremento de nuevos instrumentistas en la agrupación musical.

El prestigio adquirido por el Quinto Regimiento facilitó su política de reclutamiento, de manera especial en los barrios obreros de Madrid.

En enero de 1937, Hanns Eisler hizo un nuevo viaje a España, en esta ocasión la ciudad de destino era Madrid. Su objetivo seguía siendo el mismo que le había llevado en julio de 1936 a Barcelona, donde no había sido posible estrenar el *Himne de l'Olimpiada Popular*. Dada su militancia en el KPD, optó por dirigirse a una unidad militar afín ideológicamente, el Quinto Regimiento, con una fuerte presencia del PCE.

Eisler llegó precedido del prestigio que le otorgaba ser el compositor del himno de la *Comintern* entre otras muchas partituras conocidas internacionalmente, obra que ya formaba parte del repertorio de la Banda de Música del Quinto Regimiento. Encontró en el antiguo convento Salesiano una recepción entusiasta y, al fin, compositores y escritores españoles que compartían con él la importancia de fortalecer la creación musical en el ámbito de la música revolucionaria.

El compositor alcoyano Carlos Palacio conoció a Eisler en el cuartel de la citada fuerza militar, encuentro que describió en los siguientes términos:

En uno de los salones del Quinto Regimiento se encontraba ahora al piano un hombre de pequeña estatura que al verme, sonriente, se

¹¹⁵ «La 'Brigada de Acero' desfila entre ovaciones», *Milicia Popular* 5 (Madrid: 31 julio 1936): [1]. (MP/H).

¹¹⁶ Consúltese «Actuación de la Banda de música en Buitrago», *Milicia Popular* 73 (18 octubre 1936): 6. (MP/H).

29-X-1936

QUINTO REGIMIENTO DE MILICIAS POPULARES

4 Batallones de choque para la Defensa de Madrid

Madrileños:
Hombres y mujeres:

Los CUATRO batallones de choque deberán causar la admiración del mundo entero.
Serán el orgullo de la capital de España.
Mujeres y hombres de Madrid: que vuestro puesto en la fábrica, taller o tajo sea el lugar de un héroe, de un valiente.
Madrileños: que el coraje, el empuje y la decisión de nuestro pueblo se refleje en su fuerza de choque.
¡También Madrid manejará la dinamita!
Después de pasar un examen médico, garantizado por una organización antifascista, el combatiente de los CUATRO batallones de choque seguirá en su trabajo, perfeccionándose en el manejo de las armas, esperando la orden de la Comandancia Central del 5.º Regimiento que llevará la dirección de estos batallones.

4 Batallones de choque para la Defensa de Madrid,

en los que rivalizarán por formar parte de ellos lo mejor de las obreras, obreros y antifascistas madrileños.

LUGARES DE ALISTAMIENTO

Barriada del Sur: Fuenterrabía, 15.
Oeste: Cuartel U. H. P.: San Bernardo, 97 y 99.
Norte: Francos Rodríguez, 5.
Este: Lista, 29.

DIANA, Artes Gráficas. Larra, 6.—MADRID

Documento 3: Folleto de alistamiento del Quinto Regimiento, Madrid, 29.10.1936.¹¹⁷.

Fuente: Colección particular.

levantó y vino a mi encuentro. Era Hans [*sic.* por «Hanns»] Eisler. Me cogió cordialmente del brazo y después de abrazarme hizo un elogio de

¹¹⁷ Hemos tomado la fecha exacta de la nota manuscrita que figura en la parte superior derecha del documento. Consideramos que corresponde al día en que este folleto se distribuyó en la ciudad de Madrid.

mis «*Compañías [de acero]*». Para mí fue una inmensa sorpresa saber que las conocía y apreciaba.¹¹⁸ Estaban presentes en esa entrevista el coronel Benigno [Rodríguez], uno de los fundadores de dicho regimiento y el poeta [José] Herrera Petere. Eisler estaba terminando de escribir dos canciones con letra de dicho poeta, [*La Marcha d]el Quinto Regimiento y No pasarán. [...]*

Las dos vinieron a enriquecer el repertorio revolucionario de [*Altavoz del Frente*] y a los pocos días de ese encuentro ya vibraban en el aire de la ciudad invicta.¹¹⁹

La iniciativa de Eisler en su nuevo desplazamiento a España ahora sí arrojaría resultados positivos, gracias al establecimiento de cauces de colaboración que se concretarían en distintos proyectos. La red internacional de creadores comprometidos con la lucha de los trabajadores había incorporado un nuevo país, España.

El trabajo del compositor alemán con Herrera Petere y otros autores incrementó de manera sustancial el cancionero republicano español y el de las Brigadas Internacionales en sus diversas ediciones. Una vez publicados, fueron distribuidos en las ciudades de retaguardia y enviados a las bibliotecas de las unidades militares emplazadas en los distintos frentes, donde se procedería a su catalogación y puesta a disposición del conjunto de sus integrantes.¹²⁰ Estos nuevos materiales serían utilizados en numerosos actos culturales realizados por los soldados, en ocasiones, con la participación de sus autores —Carlos Palacio, Pedro Garfías, Miguel Hernández, Rafael Alberti...—.

La iniciativa de Eisler se producía en un contexto bélico en el que las unidades del Ejército Popular de la República, también el Quinto Regimiento, perseguían dotarse de un himno propio que expresara los objetivos perseguidos y la defensa de la paz y la libertad como valores universales. Herrera Petere, consciente de la importancia de este tipo de obras, colaboró con el compositor alemán.

¹¹⁸ De esta obra, con letra de Luis de Tapia, se llevaron a cabo diferentes ediciones individuales que fueron distribuidas en el frente y en la retaguardia. El texto fue reproducido en *Milicia Popular* 5 (31 julio 1936): 1, (MP/H), y en Palacio, Carlos, *Colección de canciones...*, 23-24. Fue incluida, texto y música, en Ernst Busch y Hamms Hanns (eds.) (con la colaboración de María Osten), *Kampflieder der Internationalen Brigaden [Canciones de las Brigadas Internacionales, 1ª edición]* (Valencia: Le Volontaire de la Liberté, 1937), 22-23. Popularmente fue conocida como *La Marsellesa republicana*, partitura a la que el autor alcoyano rendía homenaje al tomar para su obra el comienzo característico de la estructura rítmica de la obra de Rouget de Lisle.

¹¹⁹ Carlos Palacio: *Acordes en el Alma. Memorias* (Alicante: Instituto Juan Gil-Albert de la Diputación Provincial, 1984): 140.

¹²⁰ Véanse «Las bibliotecas del frente» y «El reparto de ‘Milicia Popular’», ambas informaciones en *Milicia Popular* 41 (11-septiembre 1936): 6. (MP/H).

Previamente, en diciembre de 1936, antes de la llegada de Eisler, Herrera Petere había escrito un extenso romance titulado «Quinto Regimiento». Bien pudiera haber sido este u otra de sus composiciones poéticas el texto elegido para un himno.¹²¹

[...]

Cuartel de Francos Rodríguez,
cuartel bajo el sol de fuego,
fuerte solar de cultura,
de fuerza del mundo nuevo,
en tus arenas ardientes
se instruyeron madrileños,
se fundió su ira roja
para trocarse en acero,
que el Partido Comunista
formó el Quinto Regimiento.

[...] ¹²²

Poco después de la publicación del poema anterior, iniciado el proceso creativo con Eisler en los primeros días de enero, Herrera Petere decidió escribir un nuevo texto para el proyecto conjunto. ¿Existía alguna razón de índole técnica que aconsejara proceder de este modo? Concluido el nuevo poema, fue publicado en *Milicia Popular*, precedido de una breve entradilla, no exenta de alguna imprecisión.

El ilustre compositor Han Eileicher [*sic.* por «Hanns Eisler»], autor del «Komintern» y de varios conocidos himnos antifascistas que se han popularizado en todo el mundo, ha escrito la magnífica «Marcha del Quinto Regimiento», que muy pronto se dará a conocer a los combatientes y será cantada con entusiasmo por todos.

A continuación, reproducimos la letra que para el mismo ha escrito el poeta José Herrera Petere:

Adelante, batallones;
adelante los héroes de acero;

¹²¹ Sobre este autor, véanse Jesús Gálvez Yagüe, *José Herrera Petere: vida, compromiso político y literatura* (Madrid: Librería Rayuela, 2000); y Mario Martín Gijón, *Una poesía de la presencia. José Herrera Petere en el surrealismo, la guerra y el destierro* (Valencia: Pre-Textos, 2009).

¹²² José Herrera Petere, «Quinto Regimiento», *Milicia Popular* 146 (31 diciembre 1936): 1. (MP/H).

rompe el silencio del alba el tronar
del fusil, del cañón y el mortero.

Adelante, milicianos,
pecho fuerte y alegres pensamientos;
vamos a hacer una España feliz
por el Quinto Regimiento.

Sangre roja de españoles,
brasa viva del Quinto Regimiento,
lucha en tus cuadros el viento español
por el pan y la paz de los pueblos.

Nada importa lo que pase:
nuestros nervios van templados al fuego.
Ni un paso atrás, adelante, a luchar
por el Quinto Regimiento.

Cada ataque, una victoria;
cada tiro, un perro fascista muerto.
Tiembla el fascismo del mundo al mirar
cómo luchan las filas de acero.

Punta al frente, bayonetas,
voces de héroes se esparcen por los vientos;
dedo al gatillo, la vista afinar
por el Quinto Regimiento.

Adelante, camaradas;
campo abierto a los soles y a los vientos;
fuerte pisada y al frente mirar,
donde se unen la tierra y el cielo.

Pueblo en armas, luchadores,
al combate con ánimo de hierro;
llena las calles y plazas la voz:
¡Viva el Quinto Regimiento!¹²³

* * *

Efectivamente, había existido una razón técnica que hizo necesario disponer de un nuevo texto: Eisler había llegado a Madrid portando en su carpeta de

¹²³ *Milicia Popular* 159 (Madrid, 14 de enero de 1937): 2. (MP/H).

Marcha del 5.º Regimiento

Texto: Herrera Petere,

Música: Hanns Eisler

1.ª - de-lan-te, bá-ta-llo-nos! a-de-lan-te los he-roes de a-ce-ro;
rom-pe el si-len-cio del al-ba-el tro-nar del fu-sil, del ca-nón y el mor-te-ro. a-de-lan-te, mi-li-cia-nos, pe-cho fuer-te y a le-gres pen-sa-mien-tos
va-mos a-ha-cer u-na-es-pa-ña-fe-liz por
el quin-to Re-gi-mien-to.

Documento 4: Herrera Petere-Eisler, *Marcha del Quinto Regimiento*, Madrid, enero de 1937.
Fuente: [Ernst Busch (ed.) con la colaboración de María Osten], *Kampflieder der Internationalen Brigaden [Canciones de las Brigadas Internacionales]*, [2ª edición] (Madrid: Diana UGT [XI Brigada Internacional], 1937) 10.¹²⁴

trabajo la partitura *non nata* —en cuanto a su estreno público se refiere— del *Himne de l'Olimpiada Popular de Barcelona*, y el compositor quería recuperar el trabajo musical realizado tras su adaptación a un nuevo contexto social y político.

Para alcanzar dicho objetivo, era preciso proceder a una transformación fundamental, que consistía en la sustitución del poema de Josep María de Sa-

¹²⁴ Como ya ocurriera con los cancioneros editados por la IMB, a medida que se creaban nuevas canciones de lucha se iban incorporando a las sucesivas ediciones del de las Brigadas Internacionales.

garra por otro que escribiera Herrera Petere. Al tomar como punto de partida una música compuesta previamente, el nuevo texto debía ajustar su estructura métrica al curso rítmico fijado en la música del *Himne de l'Olimpiada Popular*.

Concluido con éxito el trabajo de Herrera Petere, la nueva composición pasó a denominarse *Marcha del Quinto Regimiento* y se incorporó con rapidez al repertorio interpretado por distintas unidades del Ejército Popular de la República (EPR).

De esta manera, el *Himne de l'Olimpiada Popular de Barcelona* y la *Marcha del Quinto Regimiento* compartían una misma música, pero no un mismo texto. Eisler había alcanzado su objetivo y su catálogo personal incorporaba una nueva partitura. Presentamos a continuación, superpuestos, los primeros compases de las partes vocales de ambas obras: en el pentagrama superior de cada sistema figura el *Himne de l'Olimpiada Popular de Barcelona* y en el inferior la *Marcha del Quinto Regimiento*.

The image displays two systems of musical notation. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The top system is for the 'Himne de l'Olimpiada Popular de Barcelona' and the bottom system is for the 'Marcha del Quinto Regimiento'. The lyrics are in Spanish. Circles are drawn around specific notes in both systems to highlight rhythmic differences between the two versions.

Top system (Himne de l'Olimpiada Popular de Barcelona):
 No es per - o - di no es per que - rra que ve - nim a l'hi - tar de ca - da te - rra
 A - de - lan - te, ba - ta - llo - nes a - de - lan - te los hé - ro es de a - ce - ro

Bottom system (Marcha del Quinto Regimiento):
 so - ta, el cel blau l'u - nic rit que ens ex cau es un rit d'a - te gret - a, de pau
 rom - pe, el si - len - cio del al - bal, tro nar del fu - sil, del ca - non, x, el mor - te ro.

Ejemplo 1: Comparación de *Himne de l'Olimpiada Popular de Barcelona* de Sagarra-Eisler con *Marcha del Quinto Regimiento* de Herrera Petere-Eisler. Fuente: Elaboración propia.

Obsérvese la coincidencia de ambas líneas melódicas, salvo ligeras modificaciones en su escritura rítmica. Eisler introdujo dichas modificaciones —en torno a seis meses separaban las dos obras— para otorgarle a la *Marcha del Quinto Regimiento* un carácter marcial en relación a la escritura original del *Himne de l'Olimpiada Popular de Barcelona*. Este carácter más enérgico se adaptaba mejor a la propia naturaleza de una fuerza militar al tiempo que permitía su utilización en desfiles, mientras un carácter más solemne, estático, reflejaba mejor el espíritu de un himno.

- Tercer pulso del primer y segundo compases: esta modificación reduce la duración de la nota fa, de manera que, en su entonación, en el desarrollo rítmico-melódico posterior, adquiere mayor nitidez la repetición del giro anacrúsico del comienzo de la obra.

- Cuarto pulso de los compases quinto y sexto: reproduce el motivo anacrúsico con el que se inicia la obra en detrimento de una interpretación más estática de la melodía, otorgándole a dicho motivo un protagonismo absoluto en el conjunto de la composición.

Ambas modificaciones, pese a su aparente sencillez, muestran el profundo conocimiento de los recursos compositivos empleados por Eisler, al lograr la transformación de una partitura de carácter solemne, el *Himne de l'Olimpiada Popular de Barcelona*, en otra impregnada de un acentuado espíritu de combate, la *Marcha del Quinto Regimiento*. Dicha transformación, siempre con el concurso literario de Herrera Petere, daba como resultado una marcha adecuada para expresar las emociones que se pretendían estimular en los soldados republicanos.¹²⁵

Ninguno de los protagonistas, Hanns Eisler o José Herrera Petere, ni otros conocedores de lo anteriormente descrito, dieron explicación alguna en sus textos sobre el procedimiento seguido. Tampoco sobre la razón por la que un *Himno* pasó a denominarse *Marcha*, siendo musicalmente una misma obra, únicamente alterada su estructura rítmica.

La primera de las cuestiones apuntadas ya ha sido ampliamente tratada; en cuanto a la segunda, consideramos que existieron dos razones fundamentales: la primera de índole musical —las modificaciones rítmicas estudiadas— y, la segunda, propia del ámbito de la representación institucional al que se dirigía la nueva partitura. Se había fijado la fecha del 27 de enero de 1937 para la integración del Quinto Regimiento en el organigrama del EPR, es decir, su disolución como tal fuerza militar.

Discurso pronunciado [por José Díaz, Secretario General del PCE] en el Cinema Goya, de Madrid, el 27 de enero de 1937, en el acto de disolución del Quinto Regimiento.

[...] El Partido Comunista organizó el Quinto Regimiento ante la necesidad de dar los primeros conocimientos militares a miles y miles de obreros, y enseñarles las cosas necesarias para la guerra, y ante la precisión de crear el Ejército Regular, no podía el Partido Comunista dejar en el aire la consigna, sino crear una base práctica para su realización. En él se dio cabida a todos: socialistas, comunistas, anarquistas, republicanos, y hoy puede entregar orgulloso estos sesenta mil hombres organizados, disciplinados y con una gran moral al Ejército de España.¹²⁶

¹²⁵ En el transcurso de la guerra, se hicieron ediciones individuales de la *Marcha del Quinto Regimiento* a la que se incorporó una breve introducción para piano que no alteraba, en absoluto, la dirección de su línea melódica. Consúltese *Marcha del Quinto Regimiento* ([Valencia]: Altavoz del Frente, s.f.).

¹²⁶ José Díaz, *Tres años de lucha*, prólogo de Santiago Carrillo (París: Ebro, 1970), 296-297.

Unos días antes de que se celebrara el acto en el Cinema Goya, *Milicia Popular* había publicado, el 14 de enero, el texto de la *Marcha del Quinto Regimiento* anunciando «que muy pronto se dará a conocer a los combatientes y será cantada con entusiasmo por todos». En el contexto descrito, el término «Himno» habría otorgado una especial entidad a un contingente militar cuya incorporación a la estructura del EPR había sido ya acordada y, por tanto, su función representativa hubiera estado muy limitada temporalmente. Por el contrario, el término «Marcha» carecía de esa solemnidad y aparecía como un elemento propio de la música militar que podía otorgar a la partitura de Herrera Petere-Eisler un carácter universal, pudiendo ser interpretada por el conjunto de fuerzas del EPR como un ejercicio de memoria y homenaje al Quinto Regimiento.

II.3. *Das Lied vom 7 Januar [1937] (La canción del 7 de enero [1937]).*

Ludwig Renn (texto) y Hanns Eisler (música)

La siguiente etapa del viaje de Eisler en España lo condujo hasta Murcia, donde se encontraba la 11ª Brigada Internacional en fase de reorganización. Esta brigada había sufrido graves pérdidas desde que en noviembre de 1936 fuera llamada con urgencia para intentar contener a los sublevados, que habían alcanzado los alrededores de Madrid en el entorno de la zona universitaria.

El 2 de noviembre, la 11ª Brigada, sin haber tenido tiempo de completar su instrucción, sale de Albacete para el frente de Madrid.¹²⁷ [...] Pocos tienen botas, así que parten para el frente con zapatos de marcha. Los vemos desfilar por última vez por la avenida en dirección a la estación, orgullosos y viriles, a pesar de sus pobres pertrechos: una manta en bandolera, una mochila, un antiguo fusil de la guerra del 14 sujeto al hombro por una cuerda, municiones, una cantimplora para dos, una taza para tres y sin casco. Pero lo más grave es que la brigada no tiene fusiles ametralladores. [...] El general Kléber [seudónimo de Manfred Stern] va al mando de la 11ª Brigada por encargo del gobierno español.¹²⁸

La llegada de la 11ª Brigada a Madrid, en un intento desesperado de contener la ofensiva de los sublevados sobre la capital, estuvo acompañada de un entusiasta recibimiento de la población madrileña. En su desfile marcial por la Gran Vía hacia Plaza de España y la Zona Universitaria, los brigadistas ento-

¹²⁷ La 11ª Brigada se había constituido formalmente tan solo unos días antes, el 22 de octubre de 1936, en La Roda (Albacete). Inicialmente, estuvo integrada por voluntarios alemanes y austriacos y también fue conocida como la Brigada Thälmann.

¹²⁸ London, *Roja primavera...*, 348.

naron distintas obras propias del repertorio revolucionario de los trabajadores: *La Joven Guardia*,¹²⁹ *La Internacional*...

Álvaro [de 14 años de edad] está esa mañana [8 de noviembre de 1936]¹³⁰ en la plaza de Antón Martín desde muy temprano. Y es uno de los primeros madrileños en ver el desfile de los tres batallones que forman la 11ª Brigada Internacional. [...] Álvaro distingue que cantan *La Internacional*, aunque en un idioma que no comprende.¹³¹

Si el batallón que la cantaba hubiera sido el Comuna de París (integrado por franceses, belgas, valones, ingleses y estadounidenses) lo habría hecho en la versión original en francés¹³² y si hubiera sido el Edgar André (formado por alemanes, austriacos y yugoslavos) habría entonado su versión en alemán. En cuanto al Dombrowski (compuesto principalmente por voluntarios polacos), habría podido sumarse a cualquiera de las dos interpretaciones citadas.

Consideramos que *La Internacional* que escuchó el joven madrileño fue la versión alemana. El autor de la misma permaneció en el anonimato para evitar la persecución política, aunque dada la identificación del KPD con esta composición, dicha obra, ahora titulada *Die Internationale*, fue publicada completa (estrofas y estribillo) ya en 1919 en su órgano de prensa, *Die Rote Fahne (La bandera roja)*, en primera página.¹³³

Muchos años después, Ernst Busch, actuando como notario histórico de su tiempo, a modo de homenaje a todos aquellos luchadores —muchos de los cuales murieron en combate, en campos de concentración o a consecuencia de las torturas sufridas— facilitó la identidad del autor de *Die Internationale*, Emil Luckhardt.¹³⁴

El novelista inglés John Sommerfield, miembro del Batallón Comuna de París formado por franceses y belgas, integrado en la 11ª Brigada Internacional, describía como sigue la llegada a Madrid de los voluntarios internacionales el 8 de noviembre:

Entonces, vimos a la Brigada Thaelmann viniendo de Vallecas; eran los alemanes, que se dirigían al frente. Tenían buenos uniformes de color caqui, desfilaban esplendorosamente y cantaban una de las canciones de marcha

¹²⁹ Ya nos hemos referido a esta obra.

¹³⁰ Tomamos este dato de Jorge M. Reverte, *La batalla de Madrid* (Barcelona: Crítica, 2004), 236.

¹³¹ *Id.*

¹³² Ya nos hemos referido a esta obra.

¹³³ Consúltase *Die Rote Fahne [La bandera roja]* (6 marzo 1919): 1.

¹³⁴ Véase Ernst Busch, *Internationale Arbeiterlieder* (Berlín: LDZ, 1949), 9. Solo contenía el texto. Una nueva edición de este cancionero, en 1950, pp. 16-17, publicaba también su música.

de Eisler. Sus voces eran bajas, profundas y estaban en armonía. La letra de la canción y el ritmo de los pies marchando hacían un único ruido. Era una canción que ya habían cantado antes, en manifestaciones en Alemania. Sonaba en sus cabezas como si estuvieran en las celdas de las prisiones nazis, mientras dormían como ganado en los campos de concentración. Era la voz de la Alemania libre, y estaban cantándola otra vez yendo al frente y sabiendo mejor que ninguno de nosotros contra lo que estaban luchando.¹³⁵

La canción-marcha de Hanns Eisler cuyo título había omitido Sommerfield era *Das Solidaritaeslied (La canción de la Solidaridad)*, compuesta a partir de un poema de Bertolt Brecht.¹³⁶ Formó parte de la banda sonora de la película dirigida por Slatan Dudow titulada *Kuhle Wampe, oder: Wem gehört die Welt? (Estómago vacío, o ¿quién es el amo del mundo?)*. Con guion del propio Brecht y de Ernst Ottwalt, fue estrenada en 1932 con música de Hanns Eisler.

La película describía la situación de extrema pobreza de la clase obrera alemana hacia 1930 e incluía una escena en la que grupos de trabajadores caminaban en masa, como si se tratara de una manifestación que avanzaba al ritmo de marcha de *La canción de la solidaridad*. Pronto, esta obra formó parte de las canciones entonadas por los trabajadores en sus actos de protesta en Alemania y, unos años después, sería una de las principales obras entonadas en los desfiles en España. En muchos casos, los protagonistas eran los mismos, obreros alemanes que se habían alistado en las Brigadas Internacionales para combatir el fascismo en la guerra española.

El final de la cita de John Sommerfield despejaba cualquier duda: «estaban cantándola otra vez yendo al frente y sabiendo mejor que ninguno de nosotros contra lo que estaban luchando». Meses después, en los primeros días de enero de 1937, la 11ª Brigada, dirigida ahora por Hans Kahle («comandante Hanns»), volvió a protagonizar duros enfrentamientos con las tropas rebeldes.

La 11ª Brigada Internacional que se encontraba en la línea de fuego, pero con efectivos escasos, alrededor de 1500 hombres, intenta contener el avance enemigo, que ya ha tomado Villanueva del Pardillo y avanzan hasta las primeras casas de Las Rozas y Majadahonda. [...].

¹³⁵ Este y otros testimonios de brigadistas pueden consultarse en red en: <https://www.brigada-internacionales.org/2013/12/01/vicalvaro-y-las-brigadas-internacionales/> [Consulta: 28 julio 2023].

¹³⁶ Véase Busch y Eisler, 1ª edición, 6-7. En esta primera edición del cancionero de las Brigadas Internacionales, *La canción de la Solidaridad* ocupó el segundo lugar, inmediatamente después del *Himno de Riego*. Ambas obras tenían un espacio a la derecha para que se escribiera el texto de la canción traducido a los distintos idiomas de los brigadistas. El orden indicado respondía a un programa político determinado: abría el cancionero una obra representativa de la Segunda República española (*Himno de Riego*) seguida de otra alemana referida al espíritu que animaba la presencia en la guerra de las Brigadas Internacionales (*La canción de la solidaridad*).

TRES CANCIONES ESPAÑOLAS DE HANNS EISLER

El 6 de enero [de 1937], los nacionalistas han tomado la estación de Pozuelo de Alarcón y en el pueblo se lucha casa por casa y el día 7 el sector de Las Rozas es sobrepasado, aquí lucha el Thaelmann.¹³⁷

Son las once y cuarenta [del 7 de enero de 1937] cuando los voluntarios de la 1ª Compañía ven ante ellos dos carros, a 300 o 400 metros. Los voluntarios se preguntan si serán amigos o enemigos, cuando surgen otros quince más seguidos de la infantería. La 1ª Compañía tiene el tiempo justo de lanzarse a una trinchera estrecha, cerca de la vía del tren. Los hombres se clavan allí. Casi todos ellos son alemanes y los carros de combate que se dirigen contra ellos son alemanes también.¹³⁸ Lanzan granadas pero es demasiado tarde: los carros llegan sobre ellos y enfilan la trinchera, haciendo una masacre. Después ataca la aviación nacional. Dos docenas de aviones pasan y vuelven a pasar sobre el Thaelmann, bombardeando y ametrallando. El batallón es hecho migas. Los supervivientes franquean el terraplén del ferrocarril. Se reagrupan en un bosque... la moral está rota. Hay hombres que no quieren volver a luchar. Horas más tarde reciben la orden de contraatacar. Imposible. El batallón Thaelmann ya no puede más.¹³⁹

Las tres brigadas necesitan urgentemente un descanso. La XI que es la que más ha sufrido va a descansar a Murcia, ha tenido desde el comienzo de su entrada en combate más de 4000 bajas. Las otras quedan cerca de Madrid, la XII en Vicálvaro y la XIV en Torrelozónes.¹⁴⁰

Durante los días en los que tuvieron lugar las operaciones militares anteriores, Eisler se encontraba en Madrid trabajando con Herrera Petere en la creación de la *Marcha del Quinto Regimiento*. La presencia del compositor alemán en España era un estímulo muy importante para el conjunto del EPR y, especialmente, para los voluntarios alemanes, en quienes habría causado un fuerte impacto emocional dado que muchos de ellos conocían y habían cantado sus canciones.

La música de Eisler, interpretada en dos países diferentes que luchaban contra el fascismo, creaba un nexo discursivo que explicaba un argumento reiteradamente expuesto en el discurso de los brigadistas: la lucha contra el fascismo en España era también luchar contra el nazismo en Alemania. *La canción de*

¹³⁷ Fernando Ballesteros Castillo, *Las Brigadas Internacionales. De Thorez a Togliatti pasando por Tito* (Madrid: San Martín, 2006), 104-105. El Batallón Thälmann estuvo integrado inicialmente en la 12ª Brigada Internacional y posteriormente pasó a la 11ª.

¹³⁸ Los carros de combate mencionados pertenecían a las fuerzas acorazadas integradas en el contingente alemán de la Legión Cóndor, enviada a España por el Tercer Reich en apoyo de los sublevados. Actuaron bajo el mando de Wilhelm von Thoma, jefe del Estado Mayor del general Hugo Sperrle, a quien correspondió, en una primera fase, la dirección de la Legión Cóndor.

¹³⁹ Jacques Delperrie de Bayac, *Las Brigadas Internacionales* (Madrid: Júcar, 1980), 175-176, cit. en Ballesteros Castillo, *Las Brigadas Internacionales*, 105.

¹⁴⁰ Ballesteros Castillo, 106.



Documento 5: Solidaridad alemana con la Segunda República española: Hanns Eisler con miembros de la 11ª Brigada Internacional en Murcia, segunda quincena de enero de 1937.

Fuente: Imagen reproducida como cubierta en *Sozialistische Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft* [Revista socialista de arte y sociedad] 20/21 (noviembre de 1973), monográfico sobre Hanns Eisler titulado «Musik im Klassenkampf» («La música en la lucha de clases»); y en *Eisler-Mitteilungen* 67 (26 Jahrgang / abril de 2019).

la Solidaridad cantada en la Gran Vía de Madrid recogía ese espíritu. Con el fin de favorecer el contacto de Eisler con los brigadistas alemanes, y también para conocer los pormenores de su vida cotidiana, es probable que durante su estancia en Madrid residiera junto a ellos.

Concluido el trabajo con Herrera Petere —*Milicia Popular* lo había anunciado el 14 de enero— ese mismo día salía la 11ª Brigada hacia Murcia. Con objeto de compartir con sus compatriotas esos difíciles momentos de abatimiento y también como medida de seguridad personal, tal vez, el compositor alemán realizara el viaje Madrid-Murcia como un brigadista más de la 11ª. Disponemos de un valioso documento gráfico que muestra a Eisler junto a un grupo de brigadistas internacionales en la ciudad de destino.

Tras su publicación en las dos revistas citadas, nos ha parecido oportuno proceder, en la medida de lo posible, a la identificación de los protagonistas de la imagen. Coinciden militares y milicianos de la cultura en un distendido encuentro. De izquierda a derecha, según nuestro estudio, sus identidades son las siguientes: 1º Sin identificar; 2º Sin identificar; 3º Ernst Busch (compositor, cantante, escritor y actor); 4º Sin identificar; 5º Hanns Eisler (compositor, escritor y teórico musical); 6º Manfred Stern, Emilio Kleber o General Kleber (militar); 7º Egon Erwin Kisch (periodista); y 8º Erich Weinert (poeta y escritor).

Hemos titulado la fotografía «Solidaridad alemana con la Segunda República española», solidaridad que se produjo, principalmente, en tres ámbitos repre-



Documento 6: Portada de las *Canciones de Guerra de las Brigadas Internacionales*. *Pro-niños españoles* de Busch. Fuente: Ernst Busch (ed.), con la colaboración de María Osten, *Kampflieder der Internationales Brigaden* [*Canciones de las Brigadas Internacionales*] [3ª edición] (Madrid: Diana, UGT, [XI Brigada Internacional], 18 de julio de 1937).¹⁴¹

sentados por quienes en ella aparecen: el ámbito de la colaboración militar, el cultural y de *agitprop*, y el humanitario con el conjunto del pueblo español. A este último cometido, para paliar las difíciles condiciones de vida de los niños, muchos de ellos huérfanos como consecuencia de la guerra, contribuyeron con la creación del «Hogar de Niños Ernst Thälmann», sostenido con los recursos aportados por los propios brigadistas y con los beneficios obtenidos de distintas publicaciones. El citado centro fue ubicado en el Palacio de la Moraleja (Alcobendas) que anteriormente había ocupado la 11ª Brigada.

¹⁴¹ Este ejemplar perteneció a la biblioteca de una unidad militar republicana, en cuyo tejuelo figura su número de catalogación, el 183. La edición fue financiada por la 11ª Brigada y tuvo por objeto obtener recursos económicos para atender las necesidades de mantenimiento del Hogar

La presencia de Eisler en la concentración de la 11ª Brigada en Murcia aportaba a los brigadistas el estímulo y la camaradería de compartir con él conversaciones y prácticas musicales colectivas. En un mismo sentido, los responsables de la brigada consideraron oportuno que se incorporase a la concentración otra figura de gran prestigio, tanto en el ámbito militar como en el literario, Ludwig Renn, quien en ese período era su Jefe de Estado Mayor.

Así lo anunciaba *Milicia Popular* en una información remitida desde la propia ciudad de acogida, titulada «El escritor antibelicista Ludwig Renn llega a Murcia».¹⁴² En realidad, Renn había llegado unos días antes, la noche del 13, y estuvo en esta ciudad hasta el día 7 de febrero.¹⁴³ Se presentaba a Renn como escritor antibelicista, cuando en realidad era un militar de carrera que había trasladado al papel impreso sus experiencias en campaña durante la Gran Guerra. Tampoco «Ludwig Renn» era su nombre real sino el de un personaje literario surgido de la pluma del aristócrata alemán Arnold Friedrich Vieth von Golssenau¹⁴⁴ quien, posteriormente, lo había adoptado como propio.

Así firmaría sus textos y así sería conocida su persona. En la primavera de 1910 había ingresado en el Primer Regimiento Real de Granaderos Sajones nº 100,¹⁴⁵ en el que adquirió una sólida formación táctica y operativa que le sería de gran utilidad en los distintos conflictos bélicos en los que participó.

A diferencia de otros miembros de la aristocracia alemana que también habían intervenido en la Gran Guerra (Paul von Hindenburg, Franz von Epp, Wolfram von Richthofen, Walther von Lüttwitz o Erich von Manstein...), Ludwig Renn no se adscribió a posiciones políticas conservadoras que condujeron a sus protagonistas, años después, a distintos grados de cooperación con el Tercer Reich de Adolf Hitler o, incluso, a la incorporación en el organigrama del movimiento nazi: colaboración institucional, dirección de los Freikorps (Cuerpos libres), integración en el NSDAP, en la Wehrmacht o en ambas entidades simultáneamente...

Infantil Ernst Thälmann, ubicado en La Moraleja (Alcobendas), creado y sostenido económicamente por dicha Brigada. Sobre este Hogar Infantil, véase María Isabel Esteve, *Los hogares infantiles y las Brigadas Internacionales 1936-1939* (Valencia: Asociación de Amigos de las Brigadas Internacionales, 2014). La ilustración de la cubierta del cancionero fue realizada por Alfred Brauner (conocido como Dr. Fred) y por Turai (seudónimo del fotógrafo húngaro, Dezvo Reval). Consúltase *Los niños españoles y las Brigadas Internacionales*. Comité Pro-Niños Españoles de las Brigadas Internacionales (Barcelona: Tipografía Catalana, 1938).

¹⁴² *Milicia Popular*, 168 (24 noviembre 1937): 2. (MP/H).

¹⁴³ Véase Ludwig Renn, *La guerra civil española*, prólogo de Fernando Castillo y traducción y notas de Natalia Pérez-Galdós (Madrid: Fórcola, 2016), 263.

¹⁴⁴ Renunció más tarde al título nobiliario que le correspondía por vía paterna.

¹⁴⁵ Véase Ludwig Renn, *Anstöße in meinem Leben [Impulsos en mi vida]* (Berlín: Weimar Aufbau, 1980), 45.

Renn no siguió el guion apuntado y adoptó posiciones abiertamente contrarias a las asumidas por los militares citados, antiguos compañeros de armas, iniciando un largo proceso personal de acercamiento a los sectores más desfavorecidos de la sociedad. Durante su estancia, en otoño de 1910, en la Escuela de Guerra de Hannover cuyo comandante era el Mayor von Davans a quien Renn atribuyó una mentalidad democrática, «comencé a ver la responsabilidad social como la base de la única vida digna».¹⁴⁶ Desde su ingreso en el ejército, Renn había equiparado el concepto marxista de «solidaridad» en la sociedad civil con el de «camaradería» en el ejército,¹⁴⁷ como parte de una evolución que le conduciría, en enero de 1928, a las filas del KPD.

La llegada de Renn a Murcia fue celebrada muy positivamente por el contingente alemán, como poco después lo sería la de Eisler. Eran figuras admiradas en sus respectivos campos, posición desde la que podían contribuir al reforzamiento moral de la 11ª Brigada. Ambos eran conscientes de este protagonismo y decidieron colaborar en beneficio del fin enunciado.

Los homenajes y palabras de aliento hacia la 11ª Brigada Internacional, directamente o a través de algunos de los batallones que la integraban, se sucedieron a través de distintos medios y publicaciones, especialmente en *Milicia Popular*, donde Herrera Petere, entre otros autores, publicaron sus poesías laudatorias. Con motivo de la toma del Cerro de los Ángeles —también conocido como Cerro Rojo— por fuerzas republicanas, entre ellas la 1ª Brigada Mixta, dirigida por Lister, Herrera Petere escribió:

Lister, Lister, es tu día;
 noche redonda se acaba,
 con llanos y cerros se encienden,
 con fuegos de madrugada,
 con baterías rabiosas,
 que escupen secas al alba.
 Lister, Lister, es tu día;
 mejor nunca principiara.
 ¡En pie tu cuerpo de hierro,
 en pie toda tu Brigada,
 que en Toledo, Talavera
 y en la sierra se probara!
 ¡En pie los bravos de Thaelmann,
 que en Peguerinos quitaran
 la vida a muchos fascistas

¹⁴⁶ Renn, *Anstöße...*, 50.

¹⁴⁷ *Ibid.*, 46.

y las banderas monárquicas!
¡En pie heroicos descendientes
de la Victoria y Brigadas
de números que fulguran
en la roja madrugada.
Hijos del primer Acero
que en España relumbrara

[...] ¹⁴⁸

Como consecuencia de la integración del 5º Regimiento en el EPR, *Milicia Popular* dejó de editarse. En su despedida, el número el 168 era el último que se publicó. Juan Paredes incluyó un poema con la misma temática que el anterior de Herrera Petere, en el que también elogiaba a los brigadistas alemanes: «Batallones los de Thaelmann / tan probadamente fiero». ¹⁴⁹

Tras la llegada de Renn a Murcia, el día 14 realizó una visita de cortesía al gobernador civil, de quien le informaron «que era un comunista madrileño a quien habían enviado a Murcia para poner orden en aquella ciudad [...]». ¹⁵⁰ Reproducimos un breve fragmento del encuentro según la información facilitada por el antiguo militar alemán, ahora miembro de las Brigadas Internacionales.

– [Renn] Me permito comentarle que posiblemente hoy llegará aquí nuestro mejor compositor revolucionario. Quizá convendría organizar un concierto con él.

– [Gobernador Civil] ¿Cuál es el nombre de ese compositor?

– Hans [sic] Eisler.

– ¡Ah, sí! ¡Me resulta conocido! Es el compositor de la *Canción de la Solidaridad* [*Das Solidaritätslied*], ¹⁵¹ que han traducido al español y fue interpretada en Madrid. Pongo a su disposición el teatro Romea para el concierto. ¹⁵²

Después de atender diferentes cuestiones durante esa jornada, Renn se dirigió a su alojamiento.

¹⁴⁸ José Herrera Petere, «La toma del Cerro de los Ángeles», *Milicia Popular* 164 (20 enero 1937): 4. (MP/H).

¹⁴⁹ Juan Paredes, «La toma del Cerro Rojo», *Milicia Popular* 168 (24 enero 1937): 2. (MP/H).

¹⁵⁰ Renn, *La guerra civil...*, 264.

¹⁵¹ Nos hemos referido a esta obra en el desfile de la 11ª Brigada Internacional INTERNACIONAL en Madrid, el 8 de noviembre de 1936.

¹⁵² Renn, *La guerra civil...*, 264.

TRES CANCIONES ESPAÑOLAS DE HANNS EISLER

Regresé al Hotel Victoria muy tarde. Abajo, en el vestíbulo, un montón de camaradas del batallón «Thälmann» se arremolinaban en torno al piano. Detrás de los tipos fornidos, descubrí al chaparro y orondo Eisler tecleando notas sueltas y explicando algo. Paul Wolf, el comisario político del batallón «Thälmann», se llegó sonriendo hasta donde estaba y me dijo:

— Hans Eisler quiere componer una canción para el batallón.

Eisler se había puesto en pie y me estrechó la mano.

— Los compañeros quieren que les haga una melodía, pero les he dicho que me tenían que dar una letra. Yo no sé escribir letras.

— ¿Tenéis a algún poeta? —pregunté.

— No exactamente —respondió Paul, pero veamos qué somos capaces de hilvanar entre todos.

[...]

Entretanto, en el vestíbulo habían comenzado a entonar una canción para que Eisler la acompañara al piano.¹⁵³ El comisario político del «Thälmann» estaba sentado sobre una mesa y escribía presuroso la letra de la canción que habían pensado entre todos.¹⁵⁴

En el ejército era muy habitual la realización de trabajos creativos en grupo: escribir textos, realizar imágenes, componer melodías... Estos trabajos colectivos dotaban a las unidades de elementos representativos propios, al tiempo que contribuían a fortalecer los lazos de camaradería entre los participantes, aspecto este de vital importancia para las fuerzas de la 11ª Brigada Internacional que se estaban reorganizando en Murcia.

No conocemos el texto de «la canción que habían pensado entre todos», si llegaron a concluirla, si métricamente se ajustaba o no a unas características que la hicieran viable musicalmente, tampoco si Eisler recibió el texto y lo utilizó en esas jornadas o posteriormente. No obstante, los brigadistas internacionales tuvieron su canción, compuesta por Eisler a partir de un poema de Ludwig Renn. Apareció publicada con el título de *Das Lied vom 7 Januar (La canción del 7 de enero)*.¹⁵⁵

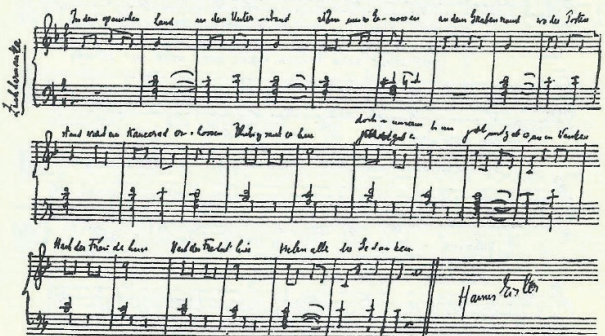
Como instrumento armónico de acompañamiento, Eisler escribió en la parte izquierda del pentagrama: *Ziehharmonika* (pequeño acordeón o concertina). No parece casual la elección de este instrumento dado que, como puede apreciarse en la imagen que sigue, entre los miembros que formaban la 11ª Brigada Inter-

¹⁵³ No especificó Renn el título de la obra que entonaban los miembros de la 11ª Brigada Internacional, aunque muy probablemente fuera una de las muchas composiciones de Eisler que ya formaban parte del repertorio revolucionario alemán.


¹⁵⁴ Renn, *La guerra civil...*, 265-266.

¹⁵⁵ Ludwig Renn (texto) y Hanns Eisler (música), *Das Lied vom 7 Januar [1937]*. Véase Busch, 3ª edición, 83. A esta edición le siguió una cuarta cuya única diferencia fue su título (*Canciones de la guerra. Madrid 1937-1938*) y su cubierta, que muestra el brazo musculoso de un miliciano sujetando un fusil suspendido en el aire. Colección particular.

Das Lied vom 7. Januar
Text von Ludwig Renn Musik von Hanns Eisler



In dem spanischen Land an dem Unterstand
sahen wir die Kameraden an dem Grabenrand
wo der Posten stand
Ward ein Kamerad erschossen.
Blutig sank er hin
Doch in unserm Sinn
Gab und gibt es nie ein Wanken.
Nach der Freude hin
Nach der Freiheit hin
Ziehen alle die Gedanken.



Hanns Eisler

LUDWIG RENN
35

Documento 7: Renn-Eisler, *Das Lied vom 7. Januar*, Madrid, 1937. Fuente: Busch, *Canciones de las Brigadas Internacionales*, 5ª edición (Barcelona: Tipografía catalana, junio de 1938), 35.

nacional, uno de ellos era intérprete del instrumento elegido por el compositor. Finalizada la misma, podía ser ensayada e interpretada sin demora.

La inclusión de la imagen de Ludwig Renn junto a la partitura reflejaba la alta consideración de que gozaba entre los brigadistas, pues solo recibían ese tratamiento aquellas personas que ostentaban un reconocimiento especial: General Miaja, Lina Ódena, Buenaventura Durruti, Dolores Ibárruri «La Pasionaria», Hans Beimler, George Dimitrov, Antonio Gramsci...

Ernst Busch, especial animador de la recopilación, edición e interpretación musical de estas obras, junto a su estrecha colaboradora María Osten, publicó en 1963 una copia manuscrita de *La canción del 7 de enero*, posiblemente recibida de manos del compositor. En esta edición, al final de la partitura consta, como en el documento 7, la firma de «Hanns Eisler», e inmediatamente



Documento 8: Ernst Busch, de paisano, en la parte posterior de la imagen junto a un grupo de integrantes de la XI Brigada Internacional, Murcia, enero de 1937. Fuente: Ernst Busch (ed.), *Canciones de las Brigadas Internacionales. Spanien 1936-1939* (Berlín: Deutsche Schallplatten, 1963), s.p.

Esta publicación contiene dos discos de 45 rpm. con canciones representativas tanto del EPR como de las Brigadas Internacionales.

debajo, el año y el lugar de su composición que no figuraba en la que hemos reproducido: «1937 Madrid».

Este dato nos permite conocer cómo Eisler, durante su estancia madrileña, además de la colaboración con otros escritores cuyas obras no estudiamos en la presente ponencia, trabajó con José Herrera Petere en la transformación del *Himno de l'Olimpiada Popular de Barcelona* en la *Marcha del Quinto Regimiento* y con Ludwig Renn en la creación de una nueva obra, *La canción del 7 de enero [de 1937]*.

Das Lied vom 7 Januar [1937]

Ludwig Renn (texto) y Hanns Eisler (música)

En tierra española,
junto el refugio,
se encontraban los compañeros.

Al borde de la trinchera,
junto al puesto,
dispararon al camarada.

ENRIQUE TÉLLEZ CENZANO

Cayó ensangrentado,
aunque en nuestro espíritu
no hay ni hubo titubeo.

Hacia la alegría,
hacia la libertad
nos impulsan los pensamientos.¹⁵⁶

* * *

Una característica de la escritura literaria de Renn es la omisión de datos que estén directamente relacionados con él —prefiere ocupar un discreto segundo plano—, o aquellos otros que puedan contribuir a desvelar información sobre aspectos de su obra. Renn se había referido al interés de los miembros de la 11ª Brigada Internacional en escribir un texto al que Eisler pusiera música sin mencionar que, previamente, ambos ya habían colaborado en una nueva obra, titulada *Canción del 7 de enero*.

Al mediodía del 15 de enero, Renn asistió a un concierto en el Teatro Romea de Murcia que tenía como principales protagonistas a Hanns Eisler al piano, al coro formado por los brigadistas internacionales y al repertorio de canciones revolucionarias como nexo de todos los presentes en el acto.

El cielo de España extiende sus estrellas
sobre nuestras trincheras.
Y el mañana ya nos saluda a lo lejos
anunciándonos la nueva batalla.

La patria está lejos,
pero estamos preparados.
Luchamos y venceremos por ti
¡Libertad!¹⁵⁷

Las dos estrofas resumían muy bien el espíritu que animaba la presencia en España de los brigadistas alemanes. Renn las transcribió, pero no indicó el título de la canción. Se trataba de *Freiheit (Libertad)*, partitura que se incluyó ya en la primera edición del *Cancionero de las Brigadas Internacionales* con el

¹⁵⁶ La traducción es de Víctor Pliego de Andrés. Puede consultarse el texto original en el documento 7.

¹⁵⁷ Véase Renn, *La guerra civil...*, 267.

título de *Die Thaelmannkolonne*,¹⁵⁸ firmada con las iniciales de GK (texto) y PD (música). Estas iniciales correspondían a Gudrum Kabisch como autora del poema y a Paul Dessau, de la música. Todos la habían aprendido.

Al llegar a la segunda estrofa de la canción que había compuesto Paul Dessau, los voluntarios de la platea empezaron a cantarla a coro.

[...]

Comencé a notar un nudo en la garganta. Me vino a la mente el durísimo combate a las puertas de Madrid, la muerte de Louis Schuster, la de Arnold Geenees y sus ingleses, y el hundimiento del batallón «Thalman». Me costó mucho controlarme. Ni las obligaciones ininterrumpidas ni todas las conversaciones en la plana mayor habían conseguido matar mis vivencias personales, sino solo posponerlas temporalmente. Ahora me salían a borbotones.

En esos momentos, Eisler tocaba el piano sin acompañamiento de los cantantes. Lo hacía con energía, al menos según nuestra apreciación; nosotros amábamos su música, aquella música combativa y sin concesiones.¹⁵⁹

Entre las personas cuya muerte recordaba Renn no había señalado a Hanns Beimler, compañero del KPD con quien había compartido difíciles jornadas de lucha en las trincheras próximas a Madrid. El día 4 de diciembre de 1936, tres días después de su muerte, Ludwig Renn había firmado, en representación de los miembros del Partido Comunista Alemán en España, un emocionado texto en el que glosaba con admiración al brigadista caído, quien había luchado contra el «fascismo hitleriano» primero y contra el «fascismo internacional» después.¹⁶⁰

El KPD tampoco olvidó a tan destacado miembro e hizo público, el 3 de diciembre de 1936, dos días después de su muerte, un texto encabezado del siguiente modo: *Nachruf des ZK der KPD zum tode des Genossen Hanns Beimler* (Obituario del Comité Central del KPD a la muerte del camarada Hanns Beimler).¹⁶¹

Tras su muerte, la figura de Beimler pasó al cancionero republicano de la mano de Ernst Busch y lo hizo de una manera singular: este autor escribió un texto que adaptó a la línea melódica de una solemne y emotiva canción, precedida su partitura por la indicación «Weise von Silcher», que traducimos como «A la manera de Silcher» o «Sobre un tema de Silcher».

¹⁵⁸ Véase Busch y Eisler, 1ª edición, 24-25.

¹⁵⁹ Renn, *La guerra civil...*, 267.

¹⁶⁰ Ludwig Renn, «A nuestro camarada Hans Beimler», *Milicia Popular* (4 diciembre 1937): 2.

¹⁶¹ Ernst Busch incluyó en una publicación de 1967, en páginas enfrentadas, la canción titulada *Hans Beimler, Kamerad*, en ocasiones citada también como *Hans Beimler*, y en la otra página el Obituario citado. Consúltase Ernst Busch (ed.), *Venceremos* (Berlín: s.n., [1967]).

Busch, al menos en la edición impresa consultada, no facilitó ninguna información complementaria pese al interés que presentaba esta adaptación.

El trabajo de Busch fue magnífico: sustituyó el texto original que había sido escrito en 1809 por Ludwig Uhland (1787-1862) y llevado al pentagrama en 1825 por el compositor Friedrich Silcher (1789-1860). El título original de la partitura era *Ich hatt' einen Kameraden* (*Yo tenía un camarada*), también conocida como *Der gute Kamerad* (*El buen camarada*).

Ernst Busch, en su adaptación de la obra al contexto de la Guerra Civil española, la tituló, escuetamente, *Hans Beimler*. La elección de la partitura de Uhland-Silcher no había sido casual, sino que, por el contrario, respondía a una intencionalidad manifiesta: *Ich hatt' einen Kameraden* era la obra que el ejército alemán había seleccionado para ser entonada en los actos fúnebres en homenaje a sus soldados muertos, función que seguiría desempeñando durante la Segunda Guerra Mundial.

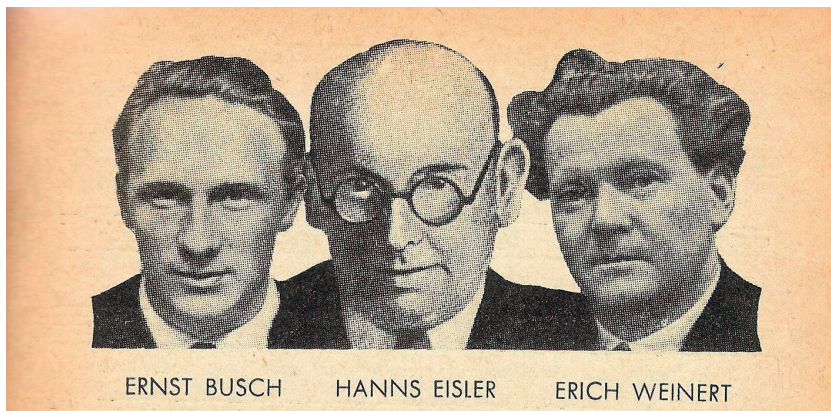
Como homenaje al brigadista fallecido en España, Busch no había hecho sino cumplir fielmente dicha tradición militar, dado que Hans Beimler había participado en la Gran Guerra como soldado del Ejército alemán y muerto en combate en la Ciudad Universitaria de Madrid, defendiendo la libertad frente al fascismo. Con un texto dedicado en homenaje a su persona, Hans Beimler sería despedido con una partitura homónima, entonada por milicianos republicanos (españoles y alemanes como él, entre otras nacionalidades) con la misma solemnidad que lo hacía el Ejército alemán con sus deudos.¹⁶²

Busch también quiso dejar constancia en la quinta y última edición de las *Canciones de las Brigadas Internacionales* de la identidad de tres autores alemanes que habían contribuido, de manera especial, a la creación de himnos y canciones en defensa de la Segunda República.

Una de las aportaciones más importantes de Erich Weinert fue tomar como punto de partida el *Himno a Luis Carlos Prestes*, compuesto por Carlos Palacio y Rafael Espinosa con un texto de Armand Guerra —seudónimo del anarquista valenciano José Estivalis Cabo—, para elaborar un nuevo texto tras sustituir el de Armand Guerra, De esto modo se creó *Das Lied der Internationalen Brigaden* (*La canción de las Brigadas Internacionales*). Esta nueva obra fue aceptada e interpretada como el himno que representaba al conjunto de las Brigadas Internacionales.¹⁶³

¹⁶² Téllez Cenzano, «La música comprometida de Hanns Eisler...», 53-54. La partitura, acompañada de la imagen de Hans Beimler, se incluyó en Busch, 5ª edición, 31.

¹⁶³ Véanse Enrique Téllez Cenzano, «El himno de las Brigadas Internacionales», *Voluntarios de la libertad*, 13 (octubre de 2012): 4-5; y del mismo autor, «La dimensión política del trabajo creativo de Carlos Palacio: Segunda República, Guerra Civil, Dictadura y Exilio», *Carlos Palacio: vivencia y pervivencia. Una aproximación a la figura y la obra* ed. por en Àngel Lluís Ferrando (Alcoi: Ajuntament d'Alcoi-CAHEA, 2014), 61-76. Weinert escribió un libro en el que incorporó, traducidas al alemán, los textos de algunas de las canciones más importantes de la guerra española. Véase Erich Weinert, *Camaradas (Ein spanienbuch) [Un libro de España]* (Berlín: Verlag Volk und Welt, 1956).



Documento 9: Milicianos de la cultura, Barcelona, 1938. Fuente: Busch, 5ª edición, 97. Obsérvese cómo los tres autores de la imagen se encontraban en el grupo de la fotografía que reproducimos como documento 5.

Los miembros de la 11ª Brigada Internacional no podían disociar la *Canción del 7 de enero* de lo ocurrido esa jornada en las proximidades de la Carretera de La Coruña, del recuerdo de los compañeros que habían quedado atrás. Tampoco Renn podía sustraerse de aquel recuerdo, la música y su propio texto evocaban la trágica jornada.

Tal vez consideró que no era necesario citar a Beimler dado que le había rendido homenaje en el texto de *La canción del 7 de enero [de 1937]*, primero a él y con él a todos los brigadistas caídos en España desde el inicio de la sublevación. En la fecha del 7 de enero había concentrado todo el dolor ocasionado por las pérdidas de los miles de compañeros de las Brigadas Internacionales.

Ernst Busch nunca olvidó su campaña española contra el fascismo ni a los brigadistas y voluntarios, y en muchas de sus publicaciones posteriores incluyó canciones de ese período.¹⁶⁴ En 1963 editó de nuevo un manuscrito original de *La canción del 7 de enero* de Ludwig Renn y Hanns Eisler, pero lo hizo introduciendo una importante modificación: sustituyó su título y tomó el primer verso del poema: *In dem spanischen Land (En tierra española)*.

Esta era una práctica habitual cuando se ignoraba el título de una obra, aunque en esta ocasión no se daba esa circunstancia. Desconocemos si contó con la aprobación de Renn, y Eisler había fallecido en 1962. Con el nuevo título, Busch homenajeaba no solo a las víctimas de la jornada del 7 de enero de 1937, sino que hacía extensivo su homenaje a todos los brigadistas internacionales, de cualquier nacionalidad, caídos en defensa de la paz y de la libertad *En tierra española*.

¹⁶⁴ Véase Ernst Busch (ed.), *Internationale Arbeiterlieder* (Berlín: LDZ, 1950), 76-81.



Documento 10: Sepultura de Hans Beimler 1895-1936, Fossar de la Pedrera, en el Cementerio de Montjuïc, Barcelona. «Brigadista Internacional caigut per defendra la causa de la llibertat».¹⁶⁵
Fuente: fotografía de Enrique Téllez Cenzano tomada el 24 de junio de 2023.



Documento 11: Sello postal emitido en 1966 por la República Democrática Alemana en homenaje a Hans Beimler (1895-1936) y a su colaboración con las Brigadas Internacionales en la Guerra de España. Aparece nombrado como «héroe de la lucha antifascista por la libertad».

¹⁶⁵ El texto en castellano es el siguiente: *Hans Beimler 1895-1936. Caído en defensa de la causa de la libertad*. La traducción es nuestra. El texto en catalán puede leerse en la imagen.

PROTO POLÍTICAS MUSICOLÓGICAS EN LA EDAD DE PLATA

 Susana ASENSIO LLAMAS*

Resumen:

Para los propósitos de este escrito, la Edad de Plata se extiende entre 1898 y 1939. Durante este periodo, una miríada de novedades en las aproximaciones a la investigación musicológica, y una variedad de proyectos, experimentos y colaboraciones se desarrollan al aliento de las nostalgias post-imperiales y de los nuevos deseos internacionales e interclase. La musicología española tantea una abundancia de propuestas que, tras la Guerra Civil, quedarían en gran parte escondidas o sin reconocimiento. A pesar de todo, pasada la dictadura y con la llegada de la democracia, algunas corrientes que comenzaron a desarrollarse en la Edad de Plata vuelven a la superficie como nuevas-viejas ideas. En este trabajo se intenta trazar un recorrido de algunos momentos significativos que definen este periodo, y también retomar, aquellos temas, corrientes y proyectos que siguieron siendo actuales tras décadas de olvido.

Palabras clave: Musicología española, Edad de Plata, Torner, Inglés, cultura española, Guerra Civil, Centro de Estudios Históricos (CEH), Junta de Ampliación de Estudios (JAE), Instituto Español de Musicología (IEM-CSIC).

Abstract:

For the purposes of this writing, the Silver Age spans between 1898 and 1939. During this period, a myriad of novelties in approaches to musicological research, and a variety of projects, experiments, and collaborations develop in the breath of post-imperial nostalgia and the new international and in-ter-class desires. Spanish musicology tests a variety of proposals that, after the Civil War, would mostly remain hidden or unrecognized. Despite everything, after the dictatorship and with the arrival of democracy, some currents that began to develop in the Silver Age return to the surface as new-old ideas. This work hints to a journey of some significant moments that define this period, and

* Investigadora del CSIC, musicóloga, ha realizado trabajos sobre la música asturiana, etnomusicología y patrimonio musical.

also returns to those themes, flows and projects that continued to be up-to-date after decades of oblivion.

Key words: Spanish musicology, Silver Age, Torner, Anglés, Spanish culture, Civil War, Centro de Estudios Históricos (CEH), Junta de Ampliación de Estudios (JAE), Instituto Español de Musicología (IEM-CSIC).

Introducción

Muchos de nosotros comenzamos nuestra aventura musicológica en España alrededor de los años ochenta y noventa del pasado siglo. Al llegar a la tesis, algunos nos percatamos de una persistencia temática en torno a la música antigua, especialmente la religiosa, y el análisis del repertorio clásico europeo; esa orientación generalizada no siempre se alineaba con nuestros intereses. En aquellos lustros finales del siglo XX, en España, una pluralidad de nuevos caminos ligados a la investigación musicológica apareció en el ámbito académico, incluyendo cada vez más músicas tradicionales y populares, músicas de más allá de nuestras fronteras, sus contextos socioculturales e históricos y, algo más adelante, las políticas culturales y sociales que las constituían o afectaban. Era el camino hacia una interdisciplinariedad que se fue constituyendo como norma ya en el siglo XXI.

Con el tiempo y una lectura atenta a los numerosos materiales musicales y musicológicos que se han ido descubriendo y catalogando de manera constante desde conservatorios, universidades, archivos, bibliotecas, fundaciones... en las últimas décadas, aparece, sin embargo, una sensación de que algo de lo que nos contaron en la historia de nuestra musicología estaba perdido en nuestros libros y trabajos. Cientos de trabajos musicológicos se han ido enfocando en muchos de los retales que no nos habían llegado aún, y las colaboraciones entre investigadores e instituciones se han ido reforzando consistentemente para rellenar los huecos que aún quedan.

Una de las sorpresas de este redescubrimiento de nuestra historia es la constancia de que algunas de las «novedades» de la investigación musicológica de nuestro siglo habían sido apuntadas, de diversas maneras, mucho antes de lo que pensábamos. Con algunas excepciones, la llamada Edad de Plata —entre 1898 y 1939 aproximadamente— fue uno de los momentos históricos donde mayor variedad de empresas musicológicas fueron tanteadas, con muy pocos precedentes de los que tomar nota. A pesar de ello, las largas décadas de la dictadura franquista (1939-1975) redibujaron un panorama historiográfico muy diferente, mucho más restringido en sus temáticas e hiper-centralizado en sus procesos.

Aquí se pretende presentar un esbozo de algunas de las aventuras más relevantes de aquella proto-musicología que balbuceaba en la Edad de Plata entre su intención de aproximarse a la historia y el contexto de sus hallazgos, y el descubrimiento de nuevas maneras de interpretar, recoger, analizar, transcribir, y comprender la significación de las músicas investigadas. Es el momento en el que la crítica musical se consolida con Adolfo Salazar, la música antigua se reinterpreta a la luz de las tradiciones orales literario-musicales con Eduardo M. Torner, las vanguardias musicales apelan a nacionalismos e internacionalismos con igual fervor, y las políticas culturales de la época permean por primera vez sectores relevantes de la sociedad más allá de las élites.

Con esta aproximación a la época, también aparecen algunas preguntas relevantes: ¿qué pasó en las décadas anteriores para que el cambio de siglo, del XIX al XX, despertara tal mirada de posibilidades?, ¿cómo se constituyó este pequeño oasis de pensamiento crítico en el que la proto-musicología se insertó y creció?, ¿qué pasó tras la Guerra Civil que erosionó tan significativamente aquellos logros como para erradicarlos casi en su totalidad de nuestra historiografía musicológica por más de medio siglo? A estas y otras preguntas se aproxima este trabajo, pasando del antes al después, pero centrado en el *durante* de la Edad de Plata, donde surgen las primeras aproximaciones musicológicas en su más amplio sentido: instituciones, organizaciones, corrientes, proyectos, colaboraciones, intereses, políticas y algunas figuras señeras que colocaron las primeras piedras para el futuro desarrollo de la disciplina.

Un poco antes de la Edad de Plata

Sabemos que a mitad del XIX el informe que el belga Gevaert presentó a Fétis y al ministro de Interior francés sobre la situación de la música en España se sintió entre los intelectuales, músicos y melómanos españoles como un puñado de sal sobre una herida abierta. En aquel informe, Gevaert expresaba su desdén por el estado de las partituras, manifestaba su ignorancia absoluta sobre la música española, y simplificaba hasta el absurdo cuestiones tan complejas como las tipologías musicales. Comentaba, por ejemplo, «Il y a deux genres du musique qui paraissent être propres à l'Espagne et hors desquels les artistes de ce pays n'ont fait que des essais presque toujours infructueux; la musique d'église et la musique populaire».¹⁶⁶

Pero no había en aquellos momentos muchas alternativas al varapalo belga, y la leyenda negra de la música española se extendió por Europa como la

¹⁶⁶ François-Auguste Gevaert, «Rapport à M. le Ministre de l'intérieur sur l'état de la musique en Espagne ...», *Bulletin de l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique* (1852): 187.

pólvora bajo la premisa de que antes de Carlos I —o Carlos V de Alemania, como se le llamaba en el norte europeo— no existía aún música a varias voces en España, y tampoco ninguna tradición musical culta reseñable más allá de la música religiosa.

Poco pudo hacer el granadino y amigo de Asenjo Barbieri, Juan F. Riaño con su publicación algo posterior, *Notas de bibliografía de la música antigua española* (1887), impresa en inglés. Este trabajo apenas tuvo impacto alguno en España, no solo por haber sido publicado en Gran Bretaña, sino por no utilizar el que entonces era el idioma vehicular por excelencia en Europa, el francés. En este libro, Riaño menciona que los tesoros musicales patrios aún deben ser preservados, catalogados y estudiados, pero que su calidad y especificidad es mucho más antigua y extensa de lo que los músicos belgas habían sugerido, retrotrayendo las más antiguas notaciones musicales preservadas hasta el siglo X.

Algo antes, en 1855, Hilarión Eslava había fundado la *Gaceta Musical* en Madrid, primera publicación periódica dedicada a la música y donde escribirían otros nombres europeos relevantes de la época como De la Fage o Fétis. Esta revista había nacido de un grupo de profesores del conservatorio de Madrid —que se agrupaban bajo el nombre Orfeo musical— con la intención de influir en la política musical de su época desde la institución que más poder musical tenía en aquellos momentos, el Real Conservatorio Reina Cristina, futuro Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Y sería esta revista a la que, por primera vez y de manera explícita, se le encomendara la labor de susurrar la teoría y práctica musicales a los oídos del gobierno.

Sin embargo, su influencia no fue especialmente significativa porque la influencia del conservatorio madrileño aún no irradiaba al resto del país. Por otra parte, la falta de escuelas de música era total y la música, en general, aún era enseñada fundamentalmente en los seminarios, monasterios, iglesias y catedrales, juzgada y escogida por el clero y con la función última, bajo su vigilancia, de honrar el culto católico y sus ciclos anuales.

En Barcelona, la *Gaceta Musical Barcelonesa* (1861-1865), se funda para intentar resistir, desde el afrancesamiento imperante, la influencia italianizante en la música nueva. Su influencia será muy reducida también.

Menos conocido fue aún Foradada y su exigua aportación a la historiografía musical en 1867 con su trabajo sobre las diferencias que establecía entre firmas textuales y musicales de los siglos IX al XII.¹⁶⁷ Aunque es un precedente de la Edad de Plata, su escaso impacto nos habla de la falta de interés y formación, en general, en el tema de la música española antes del siglo XX. Y el

¹⁶⁷ José Foradada y Castán, «Signaturas escritas con caracteres, considerados hasta aquí como pneumas...», *El Arte en España* VI (1867).



Imagen 11. Ejemplares de las Gacetas Musicales de Madrid y Barcelona.

intento de Aubry de 1908 tuvo una suerte parecida.¹⁶⁸ Sin embargo, ya se veía en esta publicación, y en muchas posteriores, cómo los que primero publicaban una fuente (que en ocasiones no eran los que la localizaban) eran seguidos por unos cuantos más que la revisitaban, a veces apuntando sus opiniones, a veces, con información más relevante para interpretarla. Varios de los manuscritos que Aubry menciona serán transcritos por Subirá y publicados por Anglés, o por ambos, siendo todos ellos nuevas vías de investigación para la construcción de la futura musicología española.

No sería hasta la Edad de Plata cuando comienza a sedimentar la intención de influir en la política musical del gobierno, de filtrar el conocimiento especializado a aquellos que regulaban las políticas culturales respecto a ello. Uno de los primeros pasos fue redactar la primera historia de la música española, labor que llevaría a cabo Rafael Mitjana en 1914, pero en una publicación francesa y en idioma francés, porque, seamos francos, no había *appeal* parecido a la academia francesa para un investigador español de la época.

Antes que todos ellos, en un intento infructuoso por recoger las músicas y las culturas populares, en 1799 un señor llamado José María Castor Doroteo

¹⁶⁸ Pierre Aubry, *Iter Hispanicum. Notices et extraits de manuscrits de musique ancienne conservés dans les bibliothèques d'Espagne* (París: Paul Geuthner, 1908).

González Torres de Navarra y Montoya, presentó un proyecto al rey Carlos IV para la recogida de música popular de viva voz del pueblo.¹⁶⁹ La falta de éxito del proyecto no debe confundirse con su relevancia histórica, especialmente llegadas las postrimerías del siglo XIX e inicios del XX, cuando la fiebre por la recuperación de las canciones tradicionales comenzó a expandirse por toda Europa.

El desastre de 1898 y el cambio de siglo

El trabajo «La musique en Espagne», de Mitjana, fue publicado en la *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire* [1913-1931], en París. Allí por primera vez se reivindica una excelencia desconocida para la música española, se habla de su calidad y de lo olvidada y desaprovechada que está, de cómo languidece por no estar siendo suficientemente estudiada y difundida. También se comenta sobre la fatalidad de que muchos de los compositores españoles no utilizan suficientemente el folklore como inspiración en sus creaciones musicales, y se refugia en el elitismo de los estudios superiores de la época: la música de calidad no ha de ser para las masas, ha de preservarse evitando mezclarse con la vulgaridad de la plebe.

Esta aproximación de Mitjana era heredera de la visión decimonónica predominante en las instituciones y la educación: la educación de las élites era el camino para salvar al país de sí mismo y, de paso, a todos sus habitantes. De otra manera, la vulgaridad terminaría penetrando el níveo espíritu de la *buena música* y corrompiéndolo, como ya parecía pensar Gevaert más de medio siglo antes. Sin embargo, la posición de Mitjana como académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, sus numerosos contactos y su prestigio como historiador musical, hicieron que su obra tuviera una diseminación mucho más extendida de lo que era corriente en la época.

Lo más reseñable de este momento es que se une ese incipiente conocimiento de la historia de la música española con el antiguo propósito de la *Gaceta Musical* de influir en las políticas culturales del gobierno. Y todo ello sucede en medio del ambiente regeneracionista que había surgido tras la crisis (política e intelectual) de 1898. Se veía en este momento a España como un país debilitado, pero no degenerado como otros habían sugerido. Recordemos que en la presentación del informe de Gevaert que Fétis hace ante el Ministro francés sugiere que «el estilo religioso en España [...] se fue corrompiendo por grados hasta caer en el estilo vulgar y teatral que es el único que goza hoy

¹⁶⁹ Véanse Nicolás Álvarez Solar-Quintes, «Un madrileño prefolklorista y un nuevo método de música», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 2 (1967), 291-301; Emilio Rey García, «Un prefolklorista en las postrimerías del siglo XVIII: José María Castor Doroteo González Torres de Navarra y Montoya», *Revista de Folklore* 493 (2023): 100-107.



Imagen 12. Rafael Mitjana.

favor público», o que «la canción nacional en España todavía lleva la huella vívida de su origen árabe, por los adornos con los que está sobrecargada, por sus cadencias bizarras, sin analogía con el sistema tonal europeo, y por los acentos guturales de los cantantes».¹⁷⁰

España era un país en el que era fundamental recuperar la *esencia* —en singular y sin definir en qué podría consistir tal cosa—, y en el que la educación y la alfabetización que habían ya comenzado a publicitar instituciones como la Institución Libre de Enseñanza desde 1876, darían paso a un nuevo futuro para el país en su conjunto, no solo para las élites.

Durante la Edad de Plata, uno de los avances más significativos fue llevar la música de calidad al pueblo, el proletariado, los trabajadores, las clases más humildes... cualquiera que fuera el calificativo para la mayoría trabajadora. Esto se hacía a través de funciones y festivales, en ciudades y pueblos, auspiciados por personas o instituciones, subvencionando a los artistas, fomentando las charlas y conferencias-concierto, en teatros, ateneos y salas de baile.¹⁷¹

¹⁷⁰ François-Joseph Fétis, «Sur divers ouvrages envoyés par M. Gevaert...» (1852), 167. Traducción propia.

¹⁷¹ Aunque no se entra aquí en este tema, musicólogos de la época, como por ejemplo Eduardo M. Torner, comenzaron a participar en este tipo de eventos y a llevar sus investigaciones en forma de charlas didácticas con ejemplos musicales; hay noticias de la participación de Torner en estos programas en Asturias desde 1912.

También en esta época comenzó la Extensión Universitaria y la Universidad Popular en la Universidad de Oviedo, consecuencia de la pérdida de las colonias americanas en 1898, que luego se extendería a otras universidades. Sus iniciadores —Leopoldo Alas, Adolfo González Posada, Álvarez Buylla, o Rafael Altamira— defendían el poder liberador de la educación para todos y la necesidad de extender la instrucción a aquellos estamentos sociales con menos capacidad económica. A esa corriente educadora se unieron músicos y musicólogos, siendo famosas las conferencias-concierto de Torner en Oviedo y en Gijón, organizadas por la Universidad en 1915 y comentadísimas en la prensa asturiana de la época. El caso de Torner será paradigmático porque, tras su traslado a Madrid en 1916 y su asentamiento en la capital en 1920, formaría parte de muchas de las iniciativas musicales de la Edad de Plata, especialmente las relacionadas con las músicas de tradición oral y el folclore, pero también otras relativas a músicas antiguas, músicas «exóticas» y músicas contemporáneas.

Mientras tanto, en la Europa anglosajona se teorizaba sobre la decadencia de la raza en los países mediterráneos —Portugal, España, Francia, Italia, Grecia— y sobre la importancia creciente del norte de Europa en el escenario político internacional —Alemania, Gran Bretaña, Bélgica, Holanda... En esa afirmación última no estaban desencaminados los europeos del norte, ya que las siguientes décadas estarían definidas por su papel central en el mismo medio de ambas guerras internacionales, la primera entre 1914 y 1918, y la segunda entre 1939 y 1945. España no entraría en ninguna de ellas —al menos no directa y explícitamente— y gracias a ello pudo dedicar estas primeras décadas de siglo a intentar reconducir su educación, sus políticas culturales y sus intereses intelectuales.

Dentro de un mundo que comenzaba a globalizarse tímidamente, pero que se desmantelaba batalla a batalla de manera franca y notoria, España conseguiría evitar la confrontación con otros estados, pero caería, tras la Edad de Plata, en su propia guerra fratricida y autodestructora. Antes de que eso sucediera, sin embargo, y con la llegada del nuevo siglo, el país comenzó a visitar y reorganizar muchas de sus instituciones musicales, y a ganar importancia en otras instituciones culturales que tocaban marginalmente el tema musical.

Dentro de las instituciones musicales destacan el Conservatorio (fundado en 1830), el Teatro Real (1850) y el Teatro de la Zarzuela (1856) en Madrid, y el Liceo barcelonés (1847) y el Palau de la Música (1908) en Barcelona. El conservatorio madrileño tenía como intención inicial en su fundación, en 1830, compensar la exclusión de la música del ámbito de las reales academias. En la Edad de Plata presionará, especialmente en la época de la Junta Nacional de Música (vid. *infra*), y junto con el Teatro Real, para tener más influencia política, pero en las primeras décadas de siglo sus constantes traslados y la desigual fortuna que le otorgaban desde los ministerios condujeron a que esa empresa no triunfara totalmente. Sería, sin embargo, una de las primeras instituciones

en recuperar la música antigua —con Felipe Pedrell— y en enseñar folklore —con Óscar Esplá y Eduardo M. Torner—. Su constante relación con el Teatro Real —cuyas sedes serán compartidas en varias ocasiones a lo largo del siglo XX— y el Teatro de la Zarzuela, nos recuerdan un modelo colaborativo que también funcionaba en Cataluña y que también aspiraba a tener influencia en las esferas políticas más allá de sus empresas musicales.

En el caso del Liceo de Barcelona, la institución tuvo su origen en la Sociedad Dramática de Aficionados, creada en 1837, pero fue la necesidad de crear un conservatorio de música la que convirtió esa sociedad inicial en el Liceo Filarmónico Dramático Barcelonés. Poco después, el Conservatorio y el Liceo se separarían oficialmente, pero no totalmente, ya que sus colaboraciones perduraron a lo largo de casi todo el siglo XX. También en Barcelona, el Palau de la Música fue inaugurado en 1908, pero se construyó en el edificio que pertenecía al Orfeó Catalá, fundado en 1891 por Lluís Millet. En este caso, la interconexión entre el orfeón y el Palau fue mucho más allá y aún perdura, aunque con modificaciones, hasta nuestros días; en la Edad de Plata, las idas y vueltas de uno y otro llevarían a situaciones límite, como el cierre del orfeón durante algunos meses de 1925.

Dentro de las instituciones no musicales, pero que tenían relevancia e influencia en las políticas relativas a la música destacan las tres reales academias, con sede central en la capital: Real Academia de Historia (RAH), Real Academia Española (RAE), Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (RABASF). Tradicionalmente compuestas por personalidades relevantes dentro de la política y la intelectualidad, no fue hasta finales del XIX cuando Francisco Asenjo Barbieri entra en la RABASF y llama la atención sobre el Cancionero de Palacio, pero durante el siglo XX ya son muchos los músicos y musicólogos que forman parte de sus miembros —desde Higinio Anglés a Nemesio Otaño, desde Jesús Monasterio a Federico Sopeña, desde Federico Moreno Torroba hasta Pablo Casals o Manuel de Falla, y más—. Las políticas que rigen muchos de los nombramientos de los nuevos miembros se entrelazan a lo largo de todo el siglo con las políticas musicales que se propician o retrasan en función de qué miembros accedían a la academia y cuáles eran sus agendas.

Nuevos desarrollos durante la Edad de Plata

El cambio de siglo no trajo necesariamente cambios inmediatos. Pero algunos de esos cambios comenzaron tan temprano como 1910, fecha de la fundación del **Centro de Estudios Históricos** (CEH) de la Junta de Ampliación de Estudios (JAE). Con sede en Madrid, y bajo la batuta de Ramón Menéndez Pidal, el centro articula las primeras investigaciones interdisciplinares en torno a las humanidades y las ciencias sociales. Una parte fundamental de sus tra-

bajos, no tanto por representatividad como por novedad, son las recogidas de campo de materiales de tradición oral, tanto en lingüística y literatura, como en música y etnografía. Las pensiones que la JAE otorga a decenas de investigadores, entre ellos el musicólogo Torner, sientan un precedente en cuanto a la solicitud, el desarrollo, la subvención y la justificación de los trabajos de campo centralizados institucionalmente.

Dentro de su departamento de Filología, el CEH abre la Sección de Folklore, cuyo responsable será, de nuevo, Torner. La colaboración entre CEH y Torner abrirá nuevos caminos, como el Archivo de la Palabra, otra novedad patria de la época, entre 1931 y 1935, con una sección dedicada a la música que también llevaba Torner.

La **Residencia de Estudiantes**, lugar de encuentro y discusión de muchas de las corrientes intelectuales de la época, dará lugar a muchas colaboraciones con los pensionados e investigadores del CEH, e iniciará sus publicaciones en 1913, con su primera edición musical en 1924, un cancionero recogido entre los estudiantes de la Residencia.¹⁷² Tanto la Residencia como el CEH participan en numerosos aniversarios y conmemoraciones de la época, e incluyen en ellos partes musicales, como sucede con el aniversario de Góngora en 1927 o el de Lope de Vega en 1935. En estas celebraciones interdisciplinarias la literatura, la música y el ensayo histórico van de la mano y generan conferencias y publicaciones que nos sitúan, por primera vez, en el ambiente cultural de la época de los personajes que se celebran.

Las colaboraciones del CEH con la **Universidad de Columbia en Nueva York** generan también novedades. Por un lado, con la llegada de Federico de Onís a la universidad en 1916, comienza un proceso de expansión e internacionalización de la cultura española dentro del paraguas hispánico, que incluía todas las manifestaciones de Iberoamérica y de las culturas sefardíes, para la confección del romancero hispánico, por ejemplo, pero también para la recuperación de miles de testimonios de literatura oral de ambos lados del Atlántico. Por otro lado, la visita del músico y musicólogo Kurt Schindler a España y Portugal en 1932, con la subvención de la universidad americana y el apoyo del CEH en España, dará como resultado la mayor compilación de música y poesía de España y Portugal hasta la fecha.¹⁷³ Ambas colaboraciones definieron gran parte de las discusiones que aún vuelven esporádicamente sobre el folklore musical y su importancia social, sus conexiones con las literaturas

¹⁷² Eduardo Martínez Torner, *Cuarenta canciones españolas armonizadas por...* (Madrid: Residencia de Estudiantes, 1924).

¹⁷³ Kurt Schindler, *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal. Música y poesía popular de España y Portugal* (Nueva York: Hispanic Institute, 1941). El libro tiene una edición comentada y contextualizada con las aportaciones de Miguel Manzano, Israel J. Katz y Samuel Armistead, publicada en 1991.

y músicas más antiguas y su carácter de documento histórico relevante para trazar mapas culturales.

Tras la Guerra Civil, la JAE y el CEH serían desmantelados y reapropiados por el nuevo Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), creado al final de la Guerra Civil. Gran parte de los materiales de campo que se custodiaban en el CEH pasaron a formar parte del CSIC, entre ellos los musicales, pero con el cambio de titularidad —el robo, en realidad— muchas de las líneas de investigación desaparecieron, entre ellas las más interdisciplinares. Los materiales de investigadores exiliados, como Eduardo M. Torner fueron reaprovechados en parte en las décadas posteriores por otros musicólogos recién llegados, pero sin ningún reconocimiento a su autoría; otros materiales que no les resultaban tan interesantes fueron directamente destruidos y olvidados.

También en esta época, pero ya en los años treinta, con la II República, se crea una institución de vida breve y conflictiva, pero fundamental para entender los desarrollos de las carreras musicales de los años posteriores. La Junta Nacional de Música y Teatros Líricos funcionó entre 1931 y 1936 (con un cambio de nombre en 1935 que le añade los Teatros Dramáticos), aunque comenzó a perder poder desde 1934 y, con la Guerra Civil, su papel fue radicalmente reducido. En 1937, con el cambio de la sede del gobierno de Madrid a Valencia, la institución desapareció oficialmente.¹⁷⁴ Entre las figuras que dirigían las políticas culturales de la Junta, relevantes músicos y críticos, como Óscar Esplá, Amadeo Vives, Adolfo Salazar, Manuel de Falla, Joaquín Turina, Conrado del Campo, Arturo Saco del Valle, Facundo de la Viña, Eduardo Marquina, Jesús Guridi, Salvador Bacarisse, Ernesto Halffter, Eduardo Martínez Torner... Los objetivos con los que se había creado comprendían el apoyo a la creación de nuevas composiciones musicales, la organización de conciertos y la difusión de la música española en el extranjero, la formación de nuevas agrupaciones musicales o la estructuración de la enseñanza musical (en escuelas, orquestas y coros); también la reorganización del Teatro Nacional de la Ópera, y la administración del de la Zarzuela.

En general, la Junta trataba de mejorar y estructurar la condición social de los músicos españoles y de difundir los tesoros musicales patrios más allá de nuestras fronteras. En sus inicios, sin embargo, se topó con la oposición frontal del Conservatorio de Madrid y de la Sociedad General de Autores, instituciones que sentían se habían apropiado de sus atribuciones con la nueva Junta. Tras un breve pero intenso proceso de boicoteo en la prensa se producen dimisiones, abandonos, roces, conflictos... y la Junta desaparece. El proceso se puede seguir

¹⁷⁴ Véanse «La nueva Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos y Dramáticos», *Ritmo*, 7/104 (1935): 7; y Gemma Pérez Zalduondo, «Ideología y política en las instituciones musicales españolas durante la Segunda República y el primer franquismo», *Quintana* 5 (2006): 145-156.

en la prensa y en la revista *Musicografía*,¹⁷⁵ una de las primeras publicaciones centradas en el papel de la música y los músicos en la sociedad de la época.

Con la desaparición de la Junta y justo antes del inicio de la Guerra Civil, se funda el Consejo Central de la Música,¹⁷⁶ cuya vida será también muy breve (1936-1939) y su organigrama se llena también de nombres destacados: Adolfo Salazar, José Renau, Salvador Bacarisse, José Castro Escudero, Manuel Lazareno de la Mata, Manuel de Falla, Joaquín Turina, Conrado del Campo, Arturo Saco del Valle, Facundo de la Viña, Eduardo Marquina, Jesús Guridi, Salvador Bacarisse, Ernesto Halffter, y Eduardo Martínez Torner. Sus objetivos, de nuevo, pasaban por tutelar las instituciones musicales públicas desde su enseñanza en la escuela primaria y secundaria hasta la formación del profesorado y la participación en la universidad, además de regular conservatorios y escuelas de música. Las novedades que el Consejo Central aporta, sin embargo, tienen que ver con la organización de misiones musicales para la educación de los soldados que luchaban en el frente y la retaguardia republicanas, en Madrid, Valencia y Murcia: charlas sobre la historia de la música, creación de pequeños coros, arreglos musicales de piezas que se cantaban en la batalla, edición de obras musicales (se publicaron un total de diecisiete, firmadas por nombres tan relevantes como Bacarisse, Casal Chapí, Fernando Remacha o Ricardo Halffter), y edición de una revista llamada *Música*, de la que se publicaron cinco míticos números en 1938. El Consejo Central fomentaba, además, la composición e investigación musicales, así como la recopilación de músicas tradicionales, la creación de himnos de guerra y la subvención a orquestas y agrupaciones musicales. A pesar de ello, su mayor logro fue la creación de la Orquesta Nacional de Música en 1937, poco antes de su desaparición.

Otra de las muestras de la efervescencia educativa de la II República fueron las llamadas **Misiones Pedagógicas**, también de vida breve, pero de enorme impacto entre quienes las protagonizaron y quienes las disfrutaron.¹⁷⁷ Creadas en 1931, se extendieron hasta el final de la guerra, en 1939, y consistieron en un proyecto de solidaridad cultural patrocinado por la II República, en colaboración con el Museo Pedagógico Nacional y la Institución Libre de Enseñanza, bajo el liderazgo de Manuel Bartolomé Cossío. En ellas participaron más de quinientos voluntarios entre maestros, profesores, artistas, estudiantes,

¹⁷⁵ Editada por el Instituto-Escuela de Música de Monóvar, la revista *Musicografía* tuvo una escasa duración, entre 1933 y 1936, pero resultó ser uno de los órganos de difusión y discusión más efectivos en la época. La Junta y el papel de otras instituciones y proyectos musicales se discuten en numerosas ocasiones en sus páginas.

¹⁷⁶ Véase Marco Antonio de la Ossa, «El Consejo Central de Música, paradigma de la política musical en la Guerra Civil española», *ArtsEduca* 7 (enero de 2014): 1-14.

¹⁷⁷ Véase Eugenio Otero, *Las Misiones Pedagógicas, 1931-1936*, catálogo de la exposición (Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales – Residencia de Estudiantes, 2006).

intelectuales, investigadores... y entre ellos la filósofa María Zambrano, los literatos Alejandro Casona y Luis Cernuda, el cineasta José Val del Omar, el pintor Ramón Gaya, o el musicólogo Eduardo Martínez Torner. Todos ellos aportaron sus distintos saberes desde sus respectivos campos, conformando un gran proyecto interdisciplinar en el que se llevaban registros y actuaciones de teatro y música española a multitud de pueblos que no solo accedían a ver las actuaciones de coros, músicos y declamadores, sino que también podían contar con libros y discos, así como gramófonos, para sus escuelas tras las visitas de las Misiones. El proyecto tuvo una repercusión imposible de obviar en la cultura española, especialmente entre sus poblaciones más desfavorecidas y aisladas. Sabemos que llegó a más de 7000 pueblos, con la participación de más de 600 «misioneros», que se repartieron más de 5500 bibliotecas y más de 600 000 libros. Un proyecto de proporciones magistrales para la época.

Además de estas instituciones y proyectos, la Edad de Plata ve nacer, al menos tres generaciones musicales relevantes. Aunque las adscripciones de muchos de los músicos a estas generaciones son aún debatidas, y aunque otros muchos no aparecen aun formando parte ellas, nos arriesgamos a lanzar, al menos, un panorama de la variedad de músicos relevantes que se organizaba en torno a generaciones de pensamiento:¹⁷⁸

- A) La generación del 98, inspirada por el pensamiento de Unamuno, Baroja y Azorín. Incluye a músicos como José M. Guervós, J. Lamote de Grignon, Manuel de Falla, Andrés Gaos, Eduardo López-Chávarri, Juli Garreta, Conrado del Campo, Jaume Pahissa, J. M. Usandizaga, Jesús de Monasterio, José Ildefonso Jimeno de Lerma, José María Echeverría, Blas García, José Hurtado, Valentín Zubiaurre, Tomás Lestán y Ruperto Chapí ... Y también: Albéniz, Granados, Bretón, Marqués, Pedrell, Fernández Caballero, Emilio Serrano, Gerónimo Jiménez, Chueca, Apeles Mestres, Morera, López Juarranz, Cleto Zabala, Manrique de Lara...
- B) La generación del 14, inspirada por Manuel de Falla, Joaquín Turina, Óscar Esplá o Eduardo M. Torner, y continuada por Federico Mompou, Eduardo Toldrà, Manuel Blancafort.
- C) La generación del 27, la más famosa, también llamada Grupo de Madrid o de los Ocho, bajo la mentoría de Manuel de Falla y Adolfo Salazar, incluye a los músicos Roberto Gerhard, Ernesto Halffter, Rodolfo Halffter, Julián Bautista, Salvador Bacarisse, Fernando Remacha, Gustavo Pittaluga, Rosa García Ascot, y Juan José Malecón Molins.

¹⁷⁸ Sobre estas generaciones musicales, su contexto y el contexto musical general de la Edad de Plata, véase María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés y Elena Torres (eds.), *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939* (Madrid: ICCMU, 2009).

Además de estas nuevas generaciones musicales, de las instituciones formadas, de las nuevas revistas (*Ritmo*, desde 1929, *Musicografía*, 1933-36, *Música*, 1938...) y publicaciones —del CEH, de la Residencia de Estudiantes—, la Edad de Plata presencié también algunos de los eventos más significativos en la musicología en forma de congresos. Aunque aquí no se entre a describir la enorme importancia que estos eventos tuvieron, sí es necesario reseñar los que más importancia tuvieron históricamente: el Congreso de Música Sagrada, Valladolid 1907; el Congreso de Folklore, Praga, 1928 —con la participación de músicos españoles—; el Congreso de Música Árabe, El Cairo, 1932; el Congreso de Folklore, Lieja, 1931 (con participación española); y el Congreso Internacional de Musicología, Barcelona y Madrid, 1936. En este último congreso se definen los músicos y musicólogos que, con el inicio de la dictadura, tendrán más poder en el panorama español. Tras este congreso y la Guerra Civil, la música y la musicología españolas nunca volverán a ser las mismas.

La importancia de estos congresos es muy diversa: el de Valladolid volvió a sentar las bases que venían de finales del XIX para la que, tras el Motu Proprio de Pío X en 1903, la música eclesiástica/religiosa recuperara un papel que, tras la Guerra Civil se demuestra fundamental, especialmente en conexión con el Instituto Español de Musicología, IEM, del CSIC (vid. infra). Los de Praga y Lieja, llevaron la participación española a incluir la música entre los temas que representaban al país; quizá el hecho de que no fuera ninguna figura señera la que canalizara estas participaciones —en ambos casos fue José Subirá, el que luego sería secretario en Madrid del IEM— fuera determinante en el hecho de la falta de participación posterior, o quizá la dictadura no lo tenía incluido entre sus políticas culturales. El congreso de El Cairo dio alas a la colaboración entre filología y musicología para el estudio de la música árabe, incluidas sus influencias en la música española, y en este caso Julián Ribera, el arabista y estudioso de música antigua y tradicional, tomó buena nota en sus investigaciones, aunque muchas de ellas no hayan sobrevivido en el tiempo como su autor hubiera deseado. El caso del congreso de Barcelona es especialmente definitivo, ya que sentó las bases para la posterior distribución geográfica de los estudios musicológicos, en Barcelona, y porque, con este giro geográfico y el control único bajo el mando de Higinio Anglés, que será director del IEM desde su fundación hasta su muerte (1943-1969), la música antigua y, especialmente la religiosa, así como los cancioneros antiguos (algunos transcritos por musicólogos del CEH, como Martínez Torner), serán el foco más importante de los posteriores estudios musicológicos institucionales.

Además de estos congresos, hubo un concurso que también influyó intelectual y socialmente en las culturas institucionales de filólogos, literatos y músicos igualmente. Fue el Concurso de Cante Jondo de Granada de 1922, apadrinado por Manuel de Falla. Este evento introdujo definitivamente al flamenco en



Imagen 13. Eduardo Martínez Torner.

música y texto, pero también a las culturas populares, como fuerzas con derecho propio en el *Volksgeist* del momento. Su celebración fue consecuencia de la exitosa petición firmada por los músicos más importantes del momento para obtener fondos —entre ellos, Falla, Turina, Conrado del Campo, Fernández Arbós, Esplá, además de un buen número de escritores e intelectuales de la época—, y su impacto tuvo la suficiente energía como para que en 2010 el flamenco fuera declarado como parte de la Lista del Patrimonio Inmaterial de la Humanidad, incluyendo sus cantes, sus toques, sus palmas y sus bailes.

Finalmente, también en estas décadas prodigiosas, se produjeron innumerables desarrollos musicales fuera de los dos centros de poder, Madrid y Barcelona, pero la mayoría de ellos contarían con poco apoyo o estabilidad como para ofrecer una continuidad tras la Edad de Plata. Una de las excepciones a esta norma es el Museo de Pontevedra (fundado en 1927), institución clave en las recogidas musicales desde los años veinte hasta la actualidad, con numerosas publicaciones y estudios, y con una trayectoria interdisciplinar espectacular en el panorama español. El museo fue el apoyo fundamental para la recogida del *Cancionero Gallego* entre 1928 y 1932 por Eduardo Martínez Torner y Jesús Bal y Gay, que sería publicado décadas más tarde, y luego para el *Cancionero de Casto Sampedro y Folgar* de 1942. Ambos cancioneros seguirían la estela de la investigación musicológica iniciada por Martínez Torner con su *Cancionero Musical de la Lirica Popular Asturiana*. En la mayoría de las regiones españolas,

sin embargo, el difícil apoyo a las recogidas musicales, si es que existía, procedía de diputaciones, ayuntamientos y gobiernos regionales sin ningún plan de continuidad entre los cambios de poder.

Antes de pasar a las repercusiones del conflicto bélico en la musicología, es interesante recordar que estas primeras décadas del siglo XX fueron testigos también de una multitud de corrientes de pensamiento internacional que llegaron a España con desigual fortuna, pero que dejaron en todo caso su impronta. Y entre estas corrientes de pensamiento, había muchas basadas en el misticismo, la espiritualidad y la adoración por lo desconocido que penetraron intensamente entre la intelectualidad española. El libro de Joaquina Labajo, *Sin contar la música*, de 2011, navega agudamente en el contexto cultural e intelectual que recoge estas corrientes y las entremezcla con la religión, el elitismo burgués, el pensamiento científico y las idolatrías más ancestrales. En la Edad de Plata, todo ello coexistía en un entorno intelectualmente floreciente pero que aún no había dejado atrás las supersticiones del pasado. Existen numerosas publicaciones de la Residencia de Estudiantes sobre la vida de sus estudiantes allí en estos tiempos; para una historia novelada, resulta interesante el libro de Antonio Orejudo, *Fabulosas narraciones por historias*, 2007.

Y tras la Guerra Civil llega la dictadura

La dictadura desechó la gran mayoría de las proto-políticas culturales y musicales¹⁷⁹ puestas en práctica en las décadas anteriores, especialmente las que habían tenido lugar durante la II República (1931-1939), pero no todas. En 1941, se creó el Consejo Nacional de la Música¹⁸⁰ como parte del Consejo Nacional de Cultura, que había sido instituido en 1932, e incluía en su sección IV «Bellas Artes y Archivos, Bibliotecas y Museos, Tesoro artístico e histórico nacional, Teatro, Escuelas Superiores de Bellas Artes, Conservatorios y Escuelas de Música». Este Consejo Nacional sobrevive aún hoy en día tras pasar por diferentes nombres y funciones y, aunque es directo heredero de la Junta Nacional y el Consejo Central iniciados en la Edad de Plata, no hay en su historia alusión alguna a las políticas nacidas en la II República. En este caso, como en muchos otros, se inventa la pólvora bajo nuevas circunstancias, pero no se reconocen los pasos previos, aunque algunos de los protagonistas son los mismos. Entre los nombres relevantes que dirigen los desarrollos del

¹⁷⁹ Gemma Pérez Zalduondo, «Música, censura y Falange: el control de la actividad musical desde la Vicesecretaría de Educación Popular (1941-1945)», *Arbor* 187-751 (septiembre y octubre de 2011): 875-886. <https://doi.org/10.3989/arbor.2011.751n5005>.

¹⁸⁰ José Ibáñez Martín, «Creación del Consejo Nacional de la Música», *Revista Nacional de Educación* 5 (mayo de 1941): 101-102.

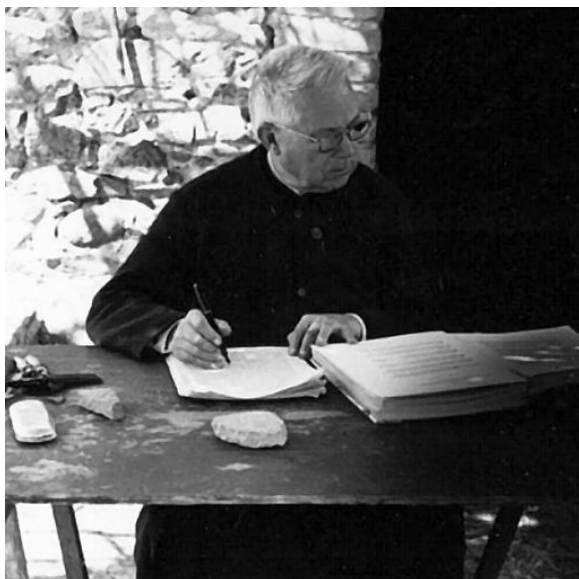


Imagen 14. Higinio Anglés, trabajando en Maspujols, 1954. Fuente: Biblioteca de Cataluña.

Consejo Nacional en esta primera etapa aparecen: Nemesio Otaño, Joaquín Turina, Federico Sopeña, José Cubiles, Víctor Espinós, Facundo de la Viña, Jesús Guridi, Antonio Tovar, José Roda o el Marqués de Bolarque.

El Consejo tenía en su origen como misiones fundamentales el estudio y propuesta de resoluciones sobre todo lo referente a la educación y la cultura musical, así como hacerse cargo de la organización de la Orquesta Nacional y la Agrupación de Música de Cámara —poca novedad en realidad respecto a proyectos anteriores, aunque en esta ocasión el organismo sobrevivió durante décadas en la dictadura y, tras ellas, en la democracia.

Con una trascendencia mucho más definitiva para los desarrollos musicológicos posteriores, en 1943 se crea el **Instituto Español de Musicología** (IEM), dependiente del CSIC y con sede en Barcelona, cuestión que se había comenzado a forjar en el mencionado Congreso Internacional de Musicología que tuvo lugar en 1936 y cuyas ponencias tuvieron lugar en Barcelona, mientras el Festival Musical se desarrolló en Madrid. Tras esa reunión, el peso musicológico de la capital cedió ante la presión de Higinio Anglés, primer director del IEM, que había pasado la Guerra Civil en Alemania, y llegó justo a tiempo a la península antes de que la Segunda Guerra Mundial comenzara a amenazar su persona. Sus enorme poder en la época, ayudado por la multitud de conexiones políticas que manejaba, hacen que las políticas musicológicas que implantó en los años cuarenta aún resuenan en el IEM

actual, a pesar de la desigual penetración de algunas corrientes exógenas a la musicología oficial.

Entre los archivos que el IEM, y Anglés, «heredó» del CEH están los archivos de la Sección de Folklore, comandados por Martínez Torner, así como todos los archivos existentes en su despacho. Estos archivos incluían las fotografías originales y la transcripción y estudios del Cancionero de Palacio, el de la Colombina y el de Medinaceli, sus notas sobre las transcripciones de Mitjana y Bal y Gay sobre el Cancionero de Upsala, así como las transcripciones de los villancicos de Juan Vásquez, algunas transcripciones de las Cantigas de Alfonso X, y diversos materiales instrumentales de Mudarra, Valderrábano, Narváez, Fuenllana... que se sepa. Una somera comparación entre las primeras publicaciones del IEM, en la forma de colección de libros —*Monumentos de la Música Española*, desde 1941— o en la de revista —*Anuario Musical*, desde 1946— con los materiales inéditos de Martínez Torner de los que nos dejó noticia, nos ofrece un indubitable panorama de reapropiación institucional y personal de trabajos de investigación ajenos con la excusa política. Y en el caso del IEM, del CSIC y de Anglés, la excusa no solo era política, sino también religiosa: el apoyo del Opus Dei al inicio del CSIC (los comienzos de ambos fueron paralelos y estuvieron entrelazados incluso en sus sedes, vecinas y colaboradoras) y la estrecha relación entre sus fundadores y Anglés a lo largo de sus años al frente el IEM, deja poca duda respecto a las prebendas otorgadas a su figura y proyectos.¹⁸¹

Además de la publicación de su serie de libros y revista, el IEM puso en marcha otros proyectos, poco originales. Entre ellos las Misiones de Campo Folklóricas, herencia directa de las llevadas a cabo por el CEH, pero con investigadores contratados por proyecto y decisión previa sobre los lugares a explorar; en muchas ocasiones se ha documentado que el pago a informantes era parte de las políticas de recogida de materiales. Y en cuanto a investigaciones musicales, se priorizaban sobre todas las cosas aquellas que implicaban manuscritos antiguos, especialmente los que se encontraban en la Biblioteca Nacional de España, en Madrid, y para cuya documentación, además de los

¹⁸¹ Algunas referencias respecto al tema aparecen en Susana Asensio Llamas, «El pasado es mi hogar: el exilio de E. M. Torner y la musicología española en Londres», en *«Salvajes» De acá y de allí: Memoria y relato de nos-otros*, ed. por D. Vicente, S. Asensio, P. Tomé y I. Fernández (Valladolid: Universidad de Valladolid – Asociación de Antropología de Castilla y León Michael Kenny, 2022), 385-402; ídem, «Fuentes documentales para la historia de la música popular: más allá de los cancioneros (o el misterio de los materiales desaparecidos de Torner)», en *Os soños da memoria. Documentación musical en Galicia: Metodoloxías para o estudio* ed. por Montserrat Capelán, Luis Costa Vázquez, F. Javier Garbayo Montabes, Carlos Villanueva (Pontevedra: Deputación de Pontevedra, 2012), 81-98; ídem, «Torner y la Junta para Ampliación de Estudios», *ARBOR. Revista de Ciencia, Pensamiento y Cultura* 187/751 (septiembre y octubre de 2011): 857-874. DOI: <https://doi.org/10.3989/arbor.2011.751n5004>.

materiales de Torner, Anglés se apoyó en la figura de su secretario en Madrid, José Subirá. La colaboración entre ambos fue mucho más intensa que la que Anglés tuvo con Querol, su secretario en Barcelona, incluso tras su traslado a Roma, momento en el que Querol se hizo cargo extraoficialmente de la sede del IEM, con la supervisión de la dirección trasladada.

De alguna manera, el IEM se arregló para conseguir los fondos del CSIC y de los ministerios pertinentes como para reclutar a una serie de investigadores, musicólogos y no musicólogos, creándose una brecha entre las investigaciones de folklore, laicas y llevadas a cabo con investigadores contratados (Marius Schneider, Manuel García Matos, Manuel Palau, Bonifacio Gil, Arcadio de Larrea Palacín, Magdalena Rodríguez Mata...) y las de musicología histórica, mayoritariamente centradas en repertorios eclesiásticos y llevadas a cabo por personal con afiliación institucional (Miguel Querol, José Subirá, Josep Romeu, Josep Maria Llorens, Vicente González del Valle...). Sólo Josep Crivillé, investigador en músicas populares españolas, tendría un puesto similar a los otorgados a los musicólogos históricos. Además, el IEM colaboró con el Conservatorio de Madrid a través de sus directores Nemesio Otaño y Federico Sopeña, colaboración que nunca había sucedido en la época del CEH, en la que los sacerdotes no eran parte significativa del conjunto de los investigadores.

En estas décadas posteriores a la guerra, también hubo proyectos más personales de colaboración que resultaron ser éxitos rotundos. Entre ellos, el llevado a cabo por Alan Lomax y Jannet Bell en 1952,¹⁸² con el apoyo de la BBC y la colaboración de un puñado de investigadores que habían estado ligados al CEH (como Ramón Menéndez Pidal, Aurelio de Llano, Eduardo Martínez Torner, Juan Uría...). El proyecto tenía como objetivo obtener grabaciones de música popular de todas las regiones españolas (que no se habían realizado sistemáticamente desde la recogida de Kurt Schindler en 1932), para editar discos y para generar publicaciones, como la frustrada con Martínez Torner sobre *Spanish Folk Songs*. A pesar de lo breve de la estancia y la continua vigilancia de la policía franquista, Lomax y Bell consiguieron reunir una cantidad de grabaciones de calidad impresionante; sus resultados sonoros están siendo publicados poco a poco en disco-libros de ámbito regional —Galicia, Asturias, Aragón, Valencia, Mallorca...— pero aún queda una parte significativa aún inédita, incluyendo sus diarios y notas de campo de algunas de sus misiones españolas. Todo ello está, sin embargo, disponible en la Library of Congress¹⁸³ de Washington D.C., donde Lomax depositó todos sus archivos.

¹⁸² Véase, entre otros, María Ascensión Mazuela-Anguita, *Alan Lomax y Jeanette Bell en España (1952-1953): las grabaciones de música folclórica* (Madrid: CSIC, 2021).

¹⁸³ Una visión panorámica de los materiales se puede consultar en los catálogos de la Biblioteca del Congreso, pero también en <https://archive.culturalequity.org/collections>.

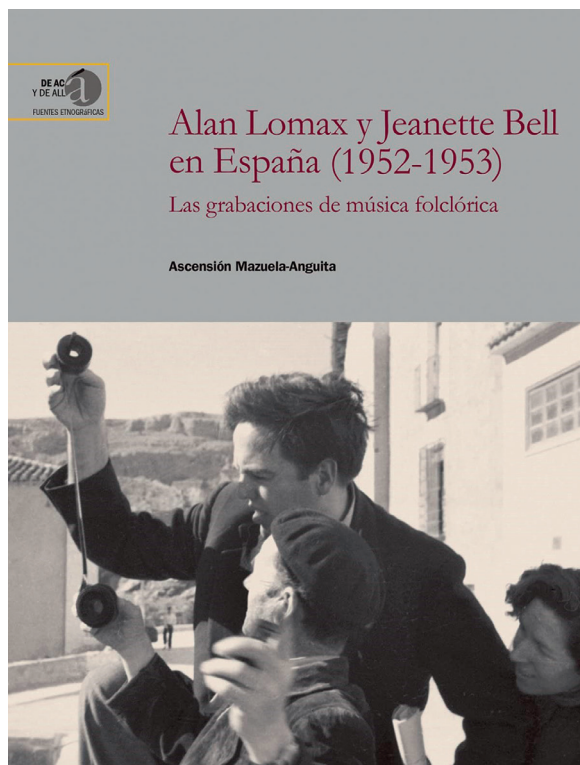


Imagen 15. Portada del libro de Ascensión Mazuela-Anguita. Alan Lomax y Jeanette Bell en España (1952-1953): las grabaciones de música folclórica. Madrid: CSIC, 2021.

¿Qué proto-políticas musicológicas perduraron tras la Edad de Plata?

Tras recorrer algunos hitos del «antes, el durante y el después», se pueden encontrar varias líneas de investigación y de desarrollo que se iniciaron durante la Edad de Plata y que, tras las décadas de la dictadura, volvieron a emerger a partir de los años ochenta.

En las primeras décadas del siglo xx la música antes reservada a las élites había comenzado a ser parte de la cultura popular, más accesible y disfrutable por una mayoría social mediante conciertos, festivales, y charlas. En esta época se dieron los primeros esfuerzos generalizados por educar y «culturar» al proletariado a través de la música y de la cultura en general.

La investigación musicológica comenzó a ser institucionalmente sancionada, subvencionada y publicada, y su desarrollo se basó en gran medida en las polí-

ticas de colaboración que establecieron entidades como el CEH, la Residencia, o las Misiones Pedagógicas. Y con las colaboraciones, llegó la inclusión en el espectro de investigación de las «otras músicas», las de tradición oral sefardíes, latinoamericanas, europeas, y llegó la interdisciplinariedad que tanto hizo avanzar el conocimiento en la Edad de Plata: música e historia, cultura, literatura, lenguaje, arte, etnografía...

Las políticas de género fueron, sin embargo, inexistentes antes y después de la Edad de Plata. Algunas mujeres realizan labores de recogida, como Josefina Sela (trabaja con Torner, para el CEH), Magdalena Rodríguez Mata (con García Matos, para el CSIC), Teresa Calo (ayudando a su hermano) o Jeannette Bell (con Lomax, para la BBC). Pero pasará más de medio siglo antes de que comience un muy leve reconocimiento en prensa y publicaciones a la labor de estas pioneras.

La importancia de la música folklórica como representativa de las culturas españolas, frente a la pretendida superioridad anglosajona, propicia en los principios del siglo XX un interés nuevo en las recogidas de músicas de tradición oral. En paralelo, se desarrolla el estudio de los cancioneros de los siglos XV y XVI, y de la música antigua en general, revelando una relación muy estrecha entre fuentes orales modernas y fuentes antiguas escritas. Esta relación sería explorada en gran medida por musicólogos como Martínez Torner.

Otro de los logros de la Edad de Plata fue el desarrollo de la crítica musical, que comenzó a ser más influyente a nivel social y cultural con los artículos de opinión, sobre todo de Adolfo Salazar y, en menor medida, de Josep Subirá. Hubo un cierto intento de socialización de la cultura, una de cuyas consecuencias fue la pérdida de centralidad de las reales academias en los campos de saber técnicos y, valga la redundancia, académicos. Los nuevos nombres que entran en el panorama cultural, en la crítica, la enseñanza, la investigación y las publicaciones ya no son necesariamente conocidos, familiares o descendientes, de otros nombres ya asentados.

También en esta época comienzan muchos de los músicos y musicólogos españoles a hacer investigaciones, estudios y trabajos de campo fuera de su región y fuera de su país. Alrededor del cambio de siglo, la *Schola Cantorum* de París fue uno de los centros de referencia, como también lo serían los principales conservatorios de Europa. Y también llegan investigadores a España, no solo para comprar bibliotecas o reseñar sus viajes exóticos en los círculos intelectuales, sino para estudiar y compilar músicas antiguas y modernas españolas. El caso de Schindler, curiosamente, comienza con sus misiones como encargado de comprar libros y bibliotecas para Huntington y su recién fundada Hispanic Society of America, y termina con sus extensísimas recogidas por toda la península, como se ha comentado.

Otro de los cambios de la Edad de Plata es que compositores, músicos y musicólogos relevantes comienzan a ocupar puestos institucionales públicos y

privados, se insertan en la crítica y el ensayo, en los centros de poder y fuera de las antes omnipresentes reales academias, e influyen social y culturalmente sobre un público mucho más amplio y variado, y lo hacen con intención pedagógica, como parte de un proceso de integración social que se pensaba llegaría pronto.

En resumen, algunas de las tendencias de investigación que ahora están vivas comenzaron en aquellos años, como el redescubrimiento de las relaciones directas entre músicas orales y músicas antiguas, la importancia de la institucionalización de la educación musical, la normalización de las colaboraciones internacionales, o la exploración interdisciplinar de la música. No en vano se la llama Edad de Plata: nos trajo una prosperidad cultural y un desarrollo en el conocimiento, incluido el musical, que no se había visto en España desde el siglo xvi.

Bibliografía

- «La nueva Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos y Dramáticos». *Ritmo* 7/104 (1935): 7.
- ÁLVAREZ SOLAR-QUINTES, Nicolás. «Un madrileño prefolklorista y un nuevo método de música». *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 2 (1967): 291-301.
- Anuario Musical* (1946—), revista, CSIC, Barcelona.
- ASENSIO LLAMAS, Susana. «Eduardo Martínez Torner y la Junta para Ampliación de Estudios en España». *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura* 187/751 (septiembre-octubre 2011): 857-874. DOI: <https://doi.org/10.3989/arbor.2011.751n5004>
- ASENSIO LLAMAS, Susana. «El pasado es mi hogar: el exilio de E. M. Torner y la musicología española en Londres». En «*Salvajes*» *De acá y de allá: Memoria y relato de nosotros*, editado por D. Vicente, S. Asensio, P. Tomé, I. Fernández, 385-402. Valladolid: Universidad de Valladolid – Asociación de Antropología de Castilla y León Michael Kenny, 2022.
- ASENSIO LLAMAS, Susana. «Fuentes documentales para la historia de la música popular: más allá de los cancioneros (o el misterio de los materiales desaparecidos de Torner)». En *Os sueños da memoria. Documentación musical en Galicia: Metodoloxías para o estudio*, editado por Montserrat Capelán, Luis Costa Vázquez, F. Javier Garbayo Montabes, Carlos Villanueva, 81-98. Pontevedra, Deputación de Pontevedra, 2012.
- ASENSIO LLAMAS, Susana. «Torner y la Junta para Ampliación de Estudios». *ARBOR. Revista de Ciencia, Pensamiento y Cultura* 187/751 (2011): 857-874, DOI: <https://doi.org/10.3989/arbor.2011.751n5004>.
- AUBRY, Pierre. *Iter Hispanicum. Notices et extraits de manuscrits de musique ancienne conservés dans les bibliothèques d'Espagne*. París: Paul Geuthner, 1908.
- FÉTIS, François-Joseph. «Sur divers ouvrages envoyés par M. Gevaert, lauréat du grand concours de composition musicale, en exécution des articles du règlement de ce concours, et communiqués par M. le Ministre de l'intérieur à la section permanente du jury». *Bulletins de l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique* XIX/1 (1852): 166-170.
- FORADADA y CASTÁN, José. «Signaturas escritas con caracteres, considerados hasta aquí como pneumas o signos musicales». *El Arte en España*, Tomo VI (1867): 105-111. *Gaceta Musical* (1855), revista de Orfeo Español, Madrid.
- Gaceta Musical Barcelonesa* (1861-1865), Barcelona.

- GEVAERT, François-Auguste. «Rapport à M. le Ministre de l'intérieur sur l'état de la musique en Espagne, par M. Gevaert, lauréat du grand concours de composition musicale». *Bulletins de l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique*, XIX/1 (1852): 184-218.
- IBÁÑEZ MARTÍN, José «Creación del Consejo Nacional de la Música». *Revista Nacional de Educación* 5 (mayo de 1941): 101-102.
- LABAJO VALDÉS, Joaquina. *Sin contar la música. Ruinas, sueños y encuentros en la Europa de María Zambrano*. Madrid: Endymion, 2011.
- MARTÍNEZ TORNER, Eduardo y Jesús BAL y GAY. *Cancionero Gallego*. A Coruña: Fundación Barrié de la Maza, 2007 [publicado originalmente en 1973].
- MARTÍNEZ TORNER, Eduardo. *Cancionero Musical de la Lirica Popular Asturiana*. Madrid: Establecimiento Tipográfico Nieto y Compañía, 1920.
- MARTÍNEZ TORNER, Eduardo. *Cuarenta canciones españolas armonizadas por...* Madrid: Residencia de Estudiantes, 1924.
- MAZUELA-ÁNGUITA, Ascensión. *Alan Lomax y Jeanette Bell en España (1952-1953): las grabaciones de música folclórica*. Madrid: CSIC, 2021.
- MITJANA, RAFAEL. «La musique en Espagne», en Albert Lavignac y Lionel de la Laurencie, eds., *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire* [1913-1931]. París, Delagrave, vol. 4, 1920: 1913-2351 [publicado originalmente en 1914].
- Monumentos de la Música Española* (1941—), colección de libros, CSIC, Barcelona.
- Música*, revista (1938), Consejo Central de la Música, Barcelona.
- Musicografía*, revista (1933-1936), Instituto-Escuela de Monóvar, Monóvar.
- NAGORE, M.; SÁNCHEZ DE ANDRÉS, L.; TORRES, E., eds. *Música y cultura en la Edad de Plata 1915-1939*. Madrid: ICCMU, 2009.
- OREJUDO, Antonio. *Fabulosas narraciones por historias*. Barcelona: Tusquets, 2007.
- OSSA, Marco Antonio de la. «El Consejo Central de Música, paradigma de la política musical en la Guerra Civil española». *ArtsEduca* 7 (enero de 2014): 1-14.
- OTERO, Eugenio, ed. *Las Misiones Pedagógicas, 1931-1936: Catálogo de la exposición*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y Residencia de Estudiantes, 2006.
- PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. «Música, censura y Falange: el control de la actividad musical desde la Vicesecretaría de Educación Popular (1941-1945)». *Arbor*, 187-751 (2011): 875-886. <https://doi.org/10.3989/arbor.2011.751n5005>.
- PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. «Ideología y política en las instituciones musicales españolas durante la Segunda República y el primer franquismo». *Quintana* 5 (2006): 145-156.
- REY GARCÍA, Emilio. «Un prefolclorista en las postrimerías del siglo XVIII: José María Castor Doroteo González Torres de Navarra y Montoya». *Revista de Folklore* 493 (2023): 100-107.
- RIAÑO, Juan F. *Critical & Bibliographical Notes on Early Spanish Music*. Londres: Bernard Quaritch, 1887.
- Ritmo*, revista (1929—), revista no institucional, de gestión privada, Madrid.
- SAMPEDRO y FOLGAR, Casto. *Cancionero Musical de Galicia*. Pontevedra: Museo de Pontevedra, 1943.
- SCHINDLER, Kurt, *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal. Música y poesía popular de España y Portugal*, Nueva York: Hispanic Institute, 1941.
- SCHINDLER, Kurt, *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal. Música y poesía popular de España y Portugal*, Salamanca: Centro de Cultura Tradicional – Diputación de Salamanca, 1991.

REALISMO SOCIALISTA: ZHDÁNOV VERSUS SHOSTAKÓVICH

 Vicente MARTÍNEZ LÓPEZ*

Resumen:

El objetivo de esta ponencia es relacionar la vida artística de un país, representado por Dmitri Shostakóvich, con respecto a las consignas dictaminadas por un gobierno. El caso soviético resulta paradigmático si tenemos en cuenta que el experimento social que se desarrolló a lo largo de setenta años, intentó abarcar todos los aspectos de la vida de las personas. El arte no podía quedar fuera de aquel intento de control masivo del pensamiento. Por otro lado, también planteo un hecho cierto. Si bien la Unión Soviética era un estado totalitario, el mismo proceso de control del hecho artístico se produce en las sociedades democráticas, aunque adopte métodos distintos. En la URSS, el control lo ejercía directamente el gobierno. En las democracias occidentales, es el dinero quien controla qué arte se promociona a través de la concesión, o no, de subvenciones. Por último, reseñar el falseamiento deliberado de la vida de Shostakóvich para poder encajar su meritoria obra creativa con los planteamientos políticos de cada bando. De esta forma, la imagen del autor era opuesta para cada uno de los contendientes. En la URSS era un comunista convencido, y en occidente un destacado disidente.

Palabras clave: Decreto Zhdánov, formalismo musical, música y estado, propaganda, políticas culturales, vanguardismo.

Abstract:

The object of this presentation is the finding of a relationship between the artistic life of a country, represented by the Soviet Union, with the slogans dictated by a government. The Soviet case is paradigmatic if we take into account that the social experiment that took place over seventy years tried to cover all aspects of people's lives. Art could not be left out of the attempt of

* Catedrático de flauta, director de orquesta, miembro del Grupo Cosmos, experto en música soviética, traductor del tratado de Theobald Boehm, ha sido vicedirector del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

this massive control of thought. Although Soviet Union was a totalitarian State, the same process of control of the artistic development occurs in democratic societies, even it adopts different ways. In the USSR, the control was exercised directly by the Government. In Western Democracies, it economic control that controls what kind of art is promoted or not, receiving grants. We review the deliberate distortion of the life and music by Dmtri Shostakvich, in order to fit his creative work with the political approaches of each side. In this way, the image of the composer was opposite for each of the contenders. In the USSR he was considered a convinced communist, meanwhile was a prominent dissident for the West.

Key words: Zhdanov decree, musical formalism, music and state, propaganda, cultural policies, vanguardism.

El llamado «Decreto Zhdánov» es en realidad una resolución del Politburó¹⁸⁴ del Partido Comunista de la Unión Soviética sobre la ópera *La gran Amistad*, del compositor georgiano Vanó Muradeli. Esta resolución se promulgó el año 1948. En ella se critica no tanto la música, sino la trama elegida para esta ópera.

La trama de la ópera, que pretende representar la lucha por el establecimiento del poder soviético y la amistad de los pueblos en el norte del Cáucaso en 1918-1920, es históricamente falsa y artificial. Desde la ópera, se crea la falsa impresión de que pueblos caucásicos como georgianos y osetios, estaban en esa época en enemistad con el pueblo ruso, lo cual es históricamente falso, ya que los ingush y los chechenos eran un obstáculo para establecer amistad entre los pueblos en ese momento en el norte del Cáucaso.¹⁸⁵

Utilizando como excusa este asunto puramente político, el Politburó decide:

1. Condenar la tendencia formalista¹⁸⁶ de la música soviética como antipopular y que conduce en la práctica a la liquidación de la música.
2. Proponer a la Dirección de Propaganda y Agitación del Comité Central y del Comité de las Artes corregir la situación de la música soviética,

¹⁸⁴ Equivalente al Consejo de Ministros español en la actualidad.

¹⁸⁵ VVAA, *Decisiones del Comité Central C.P.S.U. sobre literatura y arte (1946-1948)* (Moscú: Casa Editorial en lenguajes extranjeros, 1951), 29-38. Traducción propia.

¹⁸⁶ El término formalista debe traducirse en español como «intelectual», con la connotación semántica de su alejamiento de lo popular.

- eliminar las deficiencias indicadas en esta resolución del Comité Central y asegurar el desarrollo de la música soviética en una dirección realista.¹⁸⁷
3. Hacer un llamamiento a los compositores soviéticos para que se imbuyan de la conciencia de las elevadas exigencias que el pueblo soviético impone a la creatividad musical y descartar de su camino todo lo que debilita nuestra música y obstaculiza su desarrollo, para asegurar un resurgimiento tal del trabajo creativo que impulse rápidamente la cultura musical soviética y conduzca a la creación de obras plenas y de alta calidad en todas las áreas de la creatividad musical dignas del pueblo soviético.
 4. Aprobar las medidas organizativas de los órganos pertinentes del Partido y de la Unión Soviética encaminadas a mejorar el arte musical.¹⁸⁸

Estos cuatro puntos se enmarcan en un movimiento mucho más amplio de crítica a las tendencias formalistas que ya se venía desarrollando desde 1936, con la toma de todo el poder por parte de Josef Stalin y la desaparición de la Nueva Política Económica.¹⁸⁹ El contexto histórico de la aparición de esta tendencia antiformalista debemos relacionarlo con la asunción del poder del nazismo en Alemania, que trajo como consecuencia la reorganización de la vida en la URSS a todos los niveles. En el terreno artístico, esta reorganización se tradujo en la aparición del realismo socialista, que debía definir todo el arte desarrollado en la URSS.

En el momento en que se publica esta resolución, la situación internacional había cambiado radicalmente con respecto a la de preguerra. El mundo surgido tras la Segunda Guerra Mundial había creado dos grandes bloques enfrentados ideológicamente. El bando liderado por EEUU fue el primero en dar un paso en el intento de control sobre el arte. La promulgación de la llamada Doctrina Truman¹⁹⁰ promocionó una serie de estilos artísticos opuestos al realismo socialista, en el intento de romper la tradición europea más conservadora, que se había identificado con el nazismo y el comunismo.

En este contexto, el Partido Comunista de la URSS actuaba en defensa de los valores que le definían, promocionando un arte destinado a las grandes masas, que pudiera ser entendido y apreciado por todo el mundo.

¹⁸⁷ En contraposición a la tendencia formalista.

¹⁸⁸ VVAA, *Decisiones del Comité Central...*, 32-34. Traducción propia.

¹⁸⁹ Nueva Política Económica. Tras la finalización de la Guerra Civil Rusa (1917-1923) Supuso un período aperturista en la vida económica soviética. En el terreno artístico, se desarrolló un gran movimiento vanguardista de la mano de artistas como Mijáil Bulgákov, Mijaíl Efimovich Koltsov y otros.

¹⁹⁰ Intrínsecamente relacionada con el Plan Marshall, trataba de favorecer movimientos sociales contrarios al comunismo.

Como se desprende de la política que se desarrolló a lo largo de años posteriores, los EEUU promocionaron un estilo artístico basado en las vanguardias surgidas de la Segunda Escuela de Viena, invirtiendo grandes cantidades de dinero en su promoción, mientras que la URSS y sus países satélites primaron las obras destinadas al gran público, dejando la experimentación artística circunscrita a entornos reducidos.

Para los músicos soviéticos, la concreción de las medidas derivadas del Decreto Zhdánov, supusieron un replanteamiento obligado de la orientación estilística de sus obras. Los compositores más afectados fueron Dmitri Shostakóvich, Sergéi Prokófiev y Aram Khachaturián. El motivo de la elección de estos nombres puede deberse al perfil de cada uno de ellos. Shostakóvich se había destacado por sus tendencias rupturistas en obras como *La Nariz*, *Lady Macbeth de Mtsensk* o sus primeras sinfonías. Era un compositor nacido en San Petersburgo, cercano en lo artístico a la intelectualidad rusa, y partidario de la Revolución de octubre desde el principio.

Prokófiev, por otro lado, fue un compositor que residió mucho tiempo fuera de la URSS tras la Revolución y había vuelto a la Rusia soviética. Su estilo compositivo estaba en la línea de los compositores occidentales. Por último, Khachaturián era de origen armenio. Si bien su música se identificaba con lo popular, en el género sinfónico adoptaba tendencias vanguardistas.

Cada uno de estos compositores representaba un perfil distinto en el que el resto de personalidades artísticas podrían reconocerse. De esta forma, toda persona que se lanzara a la composición se sentiría aludida por las consignas del Politburó.

El caso de Dmitri Shostakóvich puede servirnos para ilustrar el devenir de este proceso de definición de estilos artísticos. Por razones familiares, nuestro autor se identificó con los ideales de la Revolución de Octubre. Su familia había llegado a Rusia huyendo de Polonia por la implicación de su abuelo en revueltas de carácter socialista en aquel país. El padre de Shostakóvich trabajaba en la clandestinidad para los socialdemócratas rusos. Dmitri creció en este ambiente, gracias al que conoció personalmente a Mijaíl Tujachevski, que llegó a ser Comisario del Pueblo de Defensa,¹⁹¹ y que fue una de las víctimas de la purga estalinista de 1936. En ese año, la vida de Shostakóvich se vio amenazada por esa vinculación personal. La simpatía de Shostakóvich por el régimen soviético es incontestable. Lo prueban los cargos que ocupó en distintos niveles de gobierno, llegando a ser Diputado del Sóviet Supremo de la URSS desde 1947 hasta su muerte en 1975. Durante su trayectoria profesional recibió los mayores galardones concedidos por el estado soviético, siendo el compositor más laureado de la historia de la URSS.

¹⁹¹ El equivalente soviético a Ministro de Defensa.



Imagen 16. Prokófiev, Shostakóvich y Khachaturián, 1945.

Sin embargo, pese a su implicación política, su vida se vio sacudida por los avatares de la historia. Quizá por esa implicación, se convirtió en el ejemplo más claro de que nadie quedaba fuera del control del estado. Por ello, en su obra podemos distinguir varios estilos artísticos, que están relacionados con esos avatares históricos, además de por su propia trayectoria personal.

Para los ciudadanos soviéticos, Shostakóvich representaba el arte oficial, sirviendo de ejemplo que lo que era correcto desde el punto de vista institucional. Sus obras fueron extraordinariamente populares dentro de la URSS. En occidente era también un compositor reconocido por las obras que compuso durante la Segunda Guerra Mundial. En especial, su séptima sinfonía se hizo muy popular, con interpretaciones en prácticamente todos los países europeos y americanos.¹⁹²

Sin embargo, Shostakóvich no dejaba de ser crítico con lo que sucedía dentro de la URSS. Se vio obligado a componer cantos de masas para complacer al gobierno soviético, mientras seguía una línea personal de creación en sus piezas de cámara o para pequeña orquesta. En este mismo sentido, se produjeron obras similares de todos los compositores soviéticos. Podemos encontrar varias facetas de su personalidad en sus obras. Por un lado, un compositor que

¹⁹² Solo en EEUU se interpretó en mil ocasiones durante la Segunda Guerra Mundial, después del estreno a cargo de Arturo Toscanini en 1942.

conoce las vanguardias que se estaban desarrollando en el mundo occidental, de las que toma los elementos que le parecen relevantes, y por otro, un compositor oficialista que realiza trabajos que agradan a las personas encargadas de programar, aplicando aquellos procedimientos compositivos que sean asumibles por el gran público.

Conforme se iba desarrollando la Guerra Fría, se hacía muy difícil justificar la programación de obras de Shostakóvich en occidente, aunque la buena recepción por parte del público, además del prestigio ganado durante la guerra del que gozaba el autor, hacían necesario crear una imagen que pudiera ser aceptada por parte de la opinión pública occidental, abiertamente antisoviética. Las obras de Shostakóvich eran distribuidas en occidente por la Anglo-Soviet Music Press, Ltd., creada en 1946, propietaria de los derechos de las obras soviéticas en las representaciones occidentales. Esta editorial obtenía buenos beneficios económicos de las obras soviéticas. No es casualidad, pues, que se intentara encontrar argumentos que hicieran parecer al autor como un disidente en su propio país. Así, en 1979, cuatro años después de la muerte de Shostakóvich, apareció *Testimonio*, de Solomon Volkov, publicada en EEUU por Harper & Row. Se trata de unas memorias apócrifas en las que se da una visión de la persona de Shostakóvich como una persona contraria al régimen soviético. Hoy, la musicología ha refutado absolutamente estas memorias, pese a que todavía se pueden encontrar citas en programas de mano, dándolas por ciertas.

En conclusión, las manifestaciones artísticas están sometidas a los vaivenes políticos. En los sistemas políticos más cerrados, el control de todos los resortes del poder, hace que un determinado tipo de arte sea promocionado, no tanto por sus valores intrínsecos, sino por su validez para representar los intereses políticos que defiende el gobierno de turno. Sin embargo, los sistemas políticos que aparecen como abiertos, realizan la misma labor de otra manera, promocionando estilos artísticos que consideran representativos de sus ideales, independientemente de su aceptación por la sociedad.

Referencias

- MEYER, Krusztov. *Shostakóvich. Su vida, su obra, su época*. Madrid: Alianza Editorial, 2011.
- VVAA. *Decisiones del Comité Central C.P.S.U. sobre literatura y arte (1946-1948)*. Moscú: Casa Editorial en lenguajes extranjeros, 1951.
- STONOR SAUNDERS, Frances. *La CIA y la Guerra Fría cultural*. Madrid: Ed. Debate, 2013.

MÚSICA Y MUJERES: ¿GÉNERO Y PODER?

 Carmen Cecilia PIÑERO GIL*

Resumen:

Reflexión sobre la historia de los estudios de género en España e Iberoamérica, con especial mención a los casos de Francesca Caccini, Raquel García-Tomás, Carmen Barradas como ejemplos de distintos sesgos académicos.

Palabras clave: Feminismo musical, historia compensatoria, compositoras iberoamericanas, creación por encargo, tran-sexualidad, invisibilización.

Abstract:

Reflection on the history of gender studies in Spain and Latin America, with special mention to the cases of Francesca Caccini, Raquel García-Tomás, Carmen Barradas as examples of different academic biases.

Key words: Musical feminism, compensatory history, Ibero-American composers, commissioned creation, trans-sexuality, invisibilization.

En 1998 se publicaba el libro de la compositora Marisa Manchado *Música y Mujeres, género y poder*¹⁹³ en el que tuve el honor de participar con un artículo sobre compositoras iberoamericanas. Aquella paradigmática publicación, el primero en España que introdujo los estudios de género en música, sigue siendo hoy, veinticinco años después, un referente en el ámbito español e iberoamericano.

El acierto de la doctora Marisa Manchado fue reunir, por vez primera en nuestro país, trabajos sobre estudios de género en música junto a otros

* Instituto Universitario de Estudios de Mujer (Universidad Autónoma de Madrid), Murmullo de sirenas: Arte de Mujeres, catedrática de música de secundaria, representante de ComuArte en España (Mujeres en el Arte), musicóloga, coeditora del libro *Arte y Mujer: El arte de mujeres como agente de cambio y desarrollo social*.

¹⁹³ Marisa Manchado (ed.), *Música y mujeres, género y poder* (Madrid: horas y HORAS la editorial, 1998).

enmarcados dentro de la llamada historia compensatoria, tanto del ámbito español como también del iberoamericano, lo cual ha incrementado el valor referencial de este trabajo por la proyección que ha tenido en otros países de habla hispana. Si bien no es la primera publicación en castellano sobre el tema,¹⁹⁴ sí es la de mayor difusión y trascendencia. En este sentido, la propia Marisa Manchado, quien acertó plenamente con el título al dar en la diana respecto al binomio género y poder, es una verdadera pionera de los estudios de género en música en nuestro país, así como una mujer de especial sensibilidad a la hora de reconocerse y reconocernos a todos los que nos dedicamos a esta parcela del conocimiento como eslabones de una larga cadena de esfuerzos en pro de la igualdad.

Marisa Manchado se alza como una personalidad musical caleidoscópica que incursiona brillantemente en la composición, la docencia, la musicoterapia, la investigación o la gestión musical... Y en este último aspecto ha de destacarse que cuanto estuvo como Subdirectora General de Música y Danza del INAEM-Ministerio de Cultura (2007-2008), es decir, gestionando desde una institución pública, impulsó otra paradigmática publicación *Compositoras Españolas. La creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad (estudio crítico y catálogo)*¹⁹⁵ de 2008. Tenemos, pues, en este último libro un claro ejemplo de buena gestión desde las instituciones en relación con música, género y poder...

Por mi parte, en 2011 publiqué un artículo que, bajo el título «Música y Mujeres, género y poder: Diez años después»¹⁹⁶ reflexionaba sobre los caminos recorridos desde la publicación de 1998 debido a la doctora Manchado hasta ese momento, compilando bibliografía al respecto. Era muy alentadora la cantidad de investigaciones y publicaciones llevadas a cabo hasta el momento.

Qué decir ahora, en este 2023 en el que introduzco un signo de interrogación en ese ya referencial título de Marisa Manchado, Música y Mujeres, ¿género y poder?

Hace unos quince días, el 13 de abril de 2023, participábamos la doctora Manchado, otras insignes investigadoras y yo misma en una Jornada Complutense de Musicología y Feminismo.¹⁹⁷ He de confesar que percibí tensión,

¹⁹⁴ Véase, aunque el original es en italiano, Meri Franco-Lao, *Música bruja. La mujer en la música* (Barcelona: ICARIA Editorial, 1980).

¹⁹⁵ VVAA, *Compositoras Españolas. La creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad (estudio crítico y catálogo)* (Madrid: Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música del INAEM, 2008).

¹⁹⁶ Carmen Cecilia Piñero Gil, «Música y Mujeres, género y poder: Diez años después», *ITAMAR. Revista de investigación musical: territorios para el arte* 1 (Universidad de Valencia, 2008): 201-211. Fe de erratas http://www.riveramusica.com/archivosAdicionales/8badaa_Fe%20de%20erratas%201.pdf

¹⁹⁷ Jornada Complutense de Musicología y Feminismo. Aula de Grados de la Facultad de Geografía e Historia. Universidad Complutense de Madrid, 13 abril 2023.

silencios, omisiones y tangentes que me dejaron pocas certezas y muchos interrogantes respecto a qué feminismo se está proyectando desde el poder, qué consecución tiene esa proyección en la sociedad y, por tanto, en el mundo académico, específicamente, en el de la musicología.

Quiero ahora abordar diversos ejemplos para reflexionar en torno al poder, el género y la música. Pero antes de desglosarlos dejo caer, como canicas, palabras para tener en la mente mientras desgrano este texto: poder político, poder de gestión, oportunidad, oportunismo, adscripción espúrea, abuso de poder, rédito político, rédito académico, rédito crematístico, omisión, invisibilización por ortodoxia, invisibilización dolosa, invisibilización por ignorancia, vaciado de conceptos y contenidos, feminismo, teoría queer, activismo trans, autodeterminación de género, borrado de las mujeres, acción positiva sí o no... Comencemos pues.

La creación por encargo. ¿Desde el poder, desde el discurso del poder, como campana de resonancia del discurso del poder? Dos óperas: 1625 y 2023

Recuerdo los años 80 y 90 del pasado siglo con especial claridad porque fue el marco cronológico en el que comencé a empaparme de la literatura respecto a las mujeres y de género en música.

Admito la impresión que me causó leer en el libro *Donne in Musica* de Patricia Adjkini Chiti, en su edición de 1982,¹⁹⁸ sobre la primera ópera escrita por una mujer *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina* de Francesca Caccini. Fue estrenada en 1625 en Florencia, con libreto de Ferdinando Saracini sobre el *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto. En aquel entonces, en el que solo conocía el nombre y la música de Giulio Caccini, su padre, me pareció fascinante aproximarme a una creadora que, según investigadoras como Suzanne Cusick, veladamente pretendía «explorar la relación de las mujeres con el ejercicio del poder a través de un argumento en el que se contrasta una hechicera buena y andrógina frente a una malvada y sexualmente atractiva hechicera».¹⁹⁹ Notable es el detalle de que esta obra, encargo de otra mujer, la Archiduquesa Regente María Magdalena de Austria, esposa del Duque de Toscana Cosme II de Medici para quien trabajaba Caccini, no incluye castrados en su imaginario vocal... La

¹⁹⁸ Patricia Adkins Chiti, *Donne in musica* (Roma: Bulzoni Editore, 1982).

¹⁹⁹ Suzanne G Cusick, *Francesca Caccini* (Londres: Macmillan Press, 1994), 96.

ópera fue puesta en escena para celebrar una visita del príncipe Vladislao de Polonia y fue representada posteriormente en Varsovia en 1628.

Tal y como apuntaba en 1984 Jane Bowers, la carrera de Caccini como cantante de ópera demuestra la influencia de la profesionalización de las cantantes en relación a la aparición de compositoras en el ámbito vocal.²⁰⁰ Es esta ópera un claro ejemplo de la simbiosis secular entre el arte y el poder. El arte al servicio del poder. Ópera barroca debida a una mujer en simbiosis con el poder político.

Ahora, situémonos en este 2023 en el que transitamos. Escribe Maricel Chavarría en *La Vanguardia*:

Sensibilizado con las cuestiones candentes y que preocupan a la sociedad actual, el Liceu ha dado en el clavo comisionando una ópera de nuevo cuño que justamente arroja luz sobre la intersexualidad, un tema sobre el que la ley trans y el mercado de las identidades sexuales y de género no ha puesto los focos y que a la mayoría de la ciudadanía le suena a chino. ¿Cómo? ¿Qué? ¿Hay humanos hermafroditas?²⁰¹

Se refiere a *Alexina B.*, ópera de la barcelonesa Raquel García-Tomás compositora nacida en 1984 y que obtuvo con treinta y seis años, en 2020, el Premio Nacional de Música. En *Alexina B.* se aborda una historia real de la Francia decimonónica. Es una obra comisionada sobre un tema enmarcable en el candente y actual discurso de la identidad de género en el marco político, jurídico y sus consecuencias sociales de todo tipo. No en vano, esta ópera de escritura amable, con voces amplificadas y en momentos también con orquesta amplificadas, consigue, como diría algún crítico, un orgullo lírico e intersexual en el Liceu.²⁰²

Y es que estamos en un momento de indeterminación y determinación al mismo tiempo. Tal vez, en un momento de enriquecimiento sin límites de ese travestismo-transgénero tan presente en los escenarios desde hace cientos de años que, sin embargo, sigue sorprendiendo a los no iniciados o a los oportunistas que ahora encuentran un filón en este tema tan antiguo. Fascina el

²⁰⁰ Jane Bowers, Jane, «The Emergence of Women Composers in Italy, 1566-1700», en *Women Making Music. The Western Art Tradition, 1150-1950*, ed. Por Jane Bowers y Judith Tick (University of Illinois Press, 1987), 116-167, ver p. 124.

²⁰¹ Maricel Chavarría, «Cónica de una ópera», *La Vanguardia* (Barcelona, 19 marzo 2023). <https://www.lavanguardia.com/cultura/20230319/8836447/liceu-cambia-sexo.html> [Consultada el 1 junio 2023].

²⁰² Elisenda Pons, «Alexina B., orgullo lírico e intersexual en el Liceu», *El Periódico* (Barcelona, 18 marzo 2023). <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20230318/alexina-b-orgullo-lirico-intersexual-84859192> [Consultada el 1 de junio de 2023].



Imagen 17. Imagen promocional de la ópera *Alixina B.*, Gran Teatre del Liceu de Barcelona.

encontrar, por ejemplo, a Lucia Lucas, la primera mujer transgénero-barítono de la historia de la ópera.²⁰³

¿Ópera contemporánea debida a una mujer en simbiosis con el discurso ideológico de una parte del espectro político?

Caminemos hacia otros marcos: La invisibilización por la ortodoxia imperante

Carmen Barradas (1888-1963) constituye un caso de ejemplar de modernidad en la creación musical hispanoamericana de la primera mitad del siglo xx. Nacida en Montevideo, Barradas se trasladó a España donde llamó la atención de crítica y público por lo vanguardista de sus postulados estéticos. De regreso a su país, la incompreensión hacia sus creaciones, así como luctuosos acontecimientos familiares desencadenaron su aislamiento y «mutismo creativo». Vinculada al ultraísmo y al maquinismo, la experimentación que Barradas llevó a cabo en el campo de la gráfica música al crear una original notación para obras de estética futurista, hace injusta su ausencia en la narración que de la vanguardia musical debe hacerse respecto a aquellas primeras décadas del naciente siglo. Su ausencia en la narración de la historia de la música iberoamericana hasta hace escasas décadas se muestra como explicable sólo si tenemos en cuenta la

²⁰³ «Lucia Lucas, la primera mujer transgénero barítono de la historia de la ópera», *20 Minutos* (20 febrero 2020). <https://www.20minutos.es/noticia/4157305/0/lucia-lucas-la-primera-mujer-transgenero-baritono-de-la-historia-de-la-opera/>

triple discriminación a la que se ha visto sometida Barradas por su condición de mujer y de hispanoamericana, así como por no seguir la corriente nacionalista de su país.²⁰⁴ Esta interesante creadora, que suscita cada vez más interés por parte de los estudiosos,²⁰⁵ elaboró marcos politonales y estructuras de lo que denominó «polígonos» musicales que proyectaban su inquietud creativa. En su constante búsqueda sonora utilizó *clusters* con las palmas de las manos, así como temas de especial brevedad. Esta compositora exige en alguna de sus obras que el pianista lleve cascabeles en los brazos, campanillas en sus muñecas y dentro del arpa del piano, buscando nuevas posibilidades tímbricas,²⁰⁶ lo que hace de ella una adelantada en la extensión técnica de los instrumentos en la órbita latinoamericana.²⁰⁷ Su especial interés por la exquisitez en la interpretación, sobre todo en lo que al aspecto dinámico se refiere, la llevó a especificar con

²⁰⁴ Carmen Cecilia Piñero Gil, «Carmen Barradas: modernidad y exilio interno», en *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*, ed. por María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés y Elena Torres (Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2009), 603-618. Piñero Gil, «Carmen Barradas: Modernidad y exilio interno», en *¡Chum, Chum, Pim, Pam, Pum, Olé! Pioneros del Arte sonoro en España, de Cervantes a las Vanguardias*, ed. por Miguel Molina Alarcón (Lucena: Weekwns Proms, 2017), 490-503. Piñero Gil, «Carmen Barradas: Modernidad y exilio interno», en *Escucha, por favor. 13 textos sobre sonido para el arte reciente*, ed. por José Luis Espejo (Madrid: Exit publicaciones, 2019), 79-100.

²⁰⁵ Véase también Gabriela Aceves Sepúlveda y Adriana Santos Melagrejo, «Resonancia vibracionista: Conexiones y colaboraciones en las obras de Carmen y Rafael Barradas», en *Rafael Barradas: Hombre Flecha* (Buenos Aires: Fundación Malba, 2021). Gabriela Aceves Sepúlveda y Adriana Santos Melagrejo, «Carmen Barrada's *Plástica Musical*: Crossovers between notation and painting, (1888-1963)», en *Open Scriptures: Notation in Contemporary Art in Europe and the Americas*, ed. por Susana González Aktories y Susanne Klengel (Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2022), 147-162. Gabriela Aceves Sepúlveda, «Towards an alternative history of Sound Art and Electronic Music: Carmen Barradas and Jaqueline Nova (1888-1975)», *Nutida Musik* 275 (Spring 2019): 47-57. Ponencia presentada en *7th Media Art, Science and Technology Arts Conference RE:TRACE*, Danube University, 23 a 25 noviembre 2017. Gabriela Aceves Sepúlveda, «Early experiments with graphic notation and abstract painting in Latin America: Recovering the work of Carmen Barradas, 1888-1963», en *107th College of Arts Association Conference*, New York, 13 a 16 de febrero de 2019. Gabriela Aceves Sepúlveda, «Painting with sound: Recovering the work of Carmen Barradas, 1888-1963» en *University Arts Association of Canada-L'Association d'art des universités du Canada*, University of Waterloo, Ontario, 2018. Gabriela Aceves Sepúlveda, «Carmen Barrada's *Plástica Musical*: Crossovers between notation and painting, (1888-1963)», en *Coloquio Internacional sobre Notación. Cruces y prácticas contemporáneas en un Diálogo entre Latinoamérica y Europa*, Universidad Autónoma de México, 12 a 14 de septiembre de 2019. Adriana Santos Melagrejo, Gabriela Aceves Sepúlveda y Patricia Mendoza Lluberías, «Fabricación, Aserradero and Fundición: Reactivating the compositions of Carmen Barradas (1888-1963)», en *Gender and Musicianship Study Days Conference*, en Sibelius Academy, Helsinki, 25 de enero de 2022.

²⁰⁶ Kröger apunta que si bien no llegó al «piano preparado» estuvo «rondando la experiencia». Aura Néffer Kröger Ruibal, «Carmen Barradas; instancias para descubrir a una compositora», *Heterofonía* XII-1 (1984): 28-47, ver p. 47.

²⁰⁷ Como lo será el cubano Alejandro García Caturla (1906-1940) y su imitación de la tímbrica afrocubana con instrumentos orquestales clásicos.



Imagen 18. Carmen Barradas.

exactitud los efectos deseados para los que inventó grafías puntuales como la ondulada ligadura que observamos en la partitura de *Fabricación* y que indica el movimiento rotatorio de la muñeca, lo cual permite conseguir un efecto de igualdad mecánica sonora en concordancia con la estética futurista de la obra.

Recordar que otras figuras de la música iberoamericana, especialmente interesantes por sus posicionamientos frente a la ortodoxia nacionalista iberoamericana, también han sufrido invisibilizaciones hasta hace relativamente poco tiempo salvo en contados ámbitos musicológicos. Tal es el caso de Julián Carrillo.²⁰⁸ Pasemos al siguiente espacio de reflexión.

La invisibilización, dolosa o no, por causas académicamente incomprensibles

Si cualquiera de nosotros va a consultar la voz «México» al Diccionario del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, comprobaremos

²⁰⁸ Alejandro L. Madrid, *En busca de Julián Carrillo y el sonido 13* (Santiago de Chile: UAH Ediciones, 2018).

que se ha invisibilizado a la mexicana Alicia Urreta (1930-1986). Urreta fue una prominente compositora, pianista, directora, docente y promotora cultural mexicana. Su omisión resulta incomprensible máxime cuando el autor del apartado de la segunda mitad del siglo XX, Aurelio Tello, dedica un párrafo completo a las mujeres compositoras.²⁰⁹ Lo mismo sucede cuando dicho autor se refiere a festivales²¹⁰ —siendo Urreta la cofundadora, junto al compositor español Carlos Cruz de Casto, del Festival Hispano-Mexicano de música experimental—. ²¹¹ Pero continúan las omisiones respecto a Alicia Urreta por parte de Aurelio Tello cuando no la nombra tampoco al referirse a solistas mexicanos, habiendo sido Urreta una de los pianistas más importantes del momento y en especial en el campo de la música contemporánea...²¹² Por fortuna, su presencia en el mencionado diccionario se plasmó por la apuesta personal de la autora de este artículo y de la voz «Urreta».²¹³ Evidentemente, si no se conoce previamente a Urreta no se irá a buscar su voz en el Diccionario referido. Lamentable e irremediablemente, su invisibilización, dolosa o no, queda consagrada en la historia sonora del México del siglo XX de la mencionada publicación que es de obligada consulta en medios académicos. Como vemos, es necesario continuar trabajando en el marco de la historia compensatoria como saludable ejercicio. Apuntar, sin embargo, que más insoportables resulta la invisibilización o la opacidad de mujeres, según sea el caso y con conocimiento de causa o no, llevadas a cabo por estudiosas en publicaciones sobre mujeres...²¹⁴

²⁰⁹ Aurelio Tello, «México. IV. La música entre 1950 y 1995. 2. Evolución en la creación musical», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, de Emilio Casares Rodicio (dir. general) (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores de España, 2000). vol. 7, 592-594, ver p. 517.

²¹⁰ Aurelio Tello, «México. IV. La música entre 1950 y 1995. 4. Los festivales» en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana...*, 517.

²¹¹ Yael Bitrán Goren, «De la invisibilización al canon: mujeres en la academia, el rock y la sala de concierto en México en la segunda mitad del siglo XX», en *Música y mujer en Iberoamérica: Haciendo música desde la condición de género. Actas del III Coloquio de IberoMúsicas sobre investigación musical*, ed. por Juan Pablo González (Santiago de Chile, IberoMúsicas, 2017), 92-10, ver p. 96.

²¹² Aurelio Tello, «México. IV La música entre 1950 y 1995. 9. Los solistas», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana...*, 519-520. Yael Bitrán Goren, «De la invisibilización...», 96.

²¹³ Carmen Cecilia Piñero Gil, «Urreta, Alicia», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana...* vol. 10, 592-594.

²¹⁴ Carmen Cecilia Piñero Gil, «Juan Pablo González (ed.), *Música y mujer en Iberoamérica: haciendo música desde la condición de género. Actas del III Coloquio de IberoMúsicas sobre investigación musical*, Santiago de Chile, IberoMúsicas, 2017», en *Cuadernos de Música Iberoamericana* 32 (enero-diciembre, 2019): 385-392. DOI: <https://dx.doi.org/10.5209/cmib.65545>

La oportunidad, el oportunismo, juegos de poder, omisiones, abuso y aquí no pasa nada...

En 2019 tuve ocasión de publicar una crítica sobre las actas, a cargo del musicólogo chileno Juan Pablo González, del III Coloquio de Ibermúsicas celebrado en Santiago de Chile en agosto de 2017.²¹⁵ En esa tercera edición de los Coloquios de Investigación Musical de Ibermúsicas, programa creado en 2011 en el seno de la Secretaría General Iberoamericana que persigue el fomento de las músicas iberoamericanas por medio de la investigación y la reflexión académicas sobre los diversos artes sonoros de aquellas geografías— se dio voz a mujeres sobre realidades de mujeres reflejando un amplio abanico que abarca desde la música académica hasta la folklórica, pasando por la denominada música popular urbana —término acuñado, por cierto, por una mujer, la musicóloga cubana María Teresa Linares—. ²¹⁶ Son múltiples los aspectos que se abordan a lo largo del libro reflexionando sobre el canon musical occidental en diversas músicas. Estamos hablando de una publicación en el marco de una institución internacional.

En el artículo²¹⁷ dedicado a Cuba su autora, Ailer Pérez Gómez, al referirse al trabajo de mujeres en la música en la isla no menciona al Círculo de Mujeres en la Música La Bella Cubana, creado por la musicóloga Alicia Valdés en 1999 con los auspicios de la UNEAC.²¹⁸ Alicia Valdés es una compositora e investigadora cubana, autora del *Diccionario de Mujeres notables en la música cubana*. La joven autora Ailer Pérez Gómez tampoco refiere a ComuArte/Cuba presidido por la pianista Mercedes Estévez, ni a su Encuentro de mujeres en el Arte de 2004 en el que tuvo una especialísima presencia la música de mujeres.²¹⁹ Sin embargo, Ailer Pérez Gómez sí da cuenta de El Colectivo

²¹⁵ Juan Pablo González, *Música y mujer en Iberoamérica: Haciendo música desde la condición de género. Actas del III Coloquio de Ibermúsicas sobre investigación musical* (Santiago de Chile: Ibermúsicas, 2017).

²¹⁶ María Teresa Linares, «La materia prima de la creación musical», en *América Latina en su música*, ed. por Isabel Aretz (México DF: Siglo XXI, 2004), 73-86, ver p. 83. Novena edición: 2004/Primera edición: 1977.

²¹⁷ Ailer Pérez Gómez, «Mujer y música en Cuba: caminos profesionales», en *Música y mujer en Iberoamérica...*, ed. por Juan Pablo, 62-75.

²¹⁸ Véase Jesús Dueñas Becerra, «Alicia Valdés Cantero: 'La Bella Cubana es uno de mis grandes amores'», UNEAC, 14 de abril de 2016, <http://www.uneac.org.cu/noticias/alicia-valdes-cantero-la-bella-cubana-es-uno-de-mis-grandes-amores> (consultada el 9 de junio de 2019).

²¹⁹ Véase Mercedes Estévez, «ComuArte/Cuba», en *Mujeres en el Arte en el Palacio de Bellas Artes. Memoria de los encuentros Internacionales e Iberoamericanos de Mujeres en el Arte, comp. por Leticia Armijo* (México DF: Editorial ComuArte, 2006), 81-84. El encuentro en Cuba se celebró en La Habana, Cuba: *Mujer, diversidad cultural y exilio...*VIII Encuentro Internacional de Mujeres en el Arte - IV Encuentro Iberoamericano de Mujeres en el Arte, 29 de febrero de 2004.

de Compositoras Cubanas fundado en 2017 y, según sus palabras, «amparado en el consejo y respaldo del compositor y director chileno Boris Alvarado».²²⁰ Inquietantes palabras que resultan tristemente amplificadas por las noticias publicadas respecto a la destitución de Boris Alvarado por parte de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (PUCV), de su cargo académico del Instituto de Música y como director del Coro Femenino de Cámara de la PUCV. Dicha destitución fue debida a las denuncias en su contra por presuntas acciones de «acoso sexual, hostigamiento, ofrecimientos amorosos, comentarios impropios y abuso de su posición de superioridad», acciones que fueron investigadas por la mencionada Universidad y supuso la expulsión del doctor. Alvarado.²²¹ Lo más preocupante de todo ello es que la representante que Cuba envió al Coloquio de Ibermúsicas tenga una desinformación tal que la lleve a invisibilizar a sus predecesoras rompiendo, por tanto, la cadena de las genealogías en la narración y en un espacio internacional de tal importancia. Por cierto, en 2022 el doctor Alvarado continuaba con sus actividades relacionadas con mujeres y música en Cuba escribiendo, incluso, artículos sobre música y feminismo.²²²

Conozco bien el tema porque pertenezco desde el año 2000 a ComuArte, Colectivo de Mujeres en el Arte, organización internacional nacida en México en 1999 bajo la dirección de la doctora Leticia Armijo, quien advirtió en Cuba a varias instituciones de la problemática que se estaba viviendo con el doctor Alvarado dado que era conocedora por la parte de ComuArte/Chile en aquel momento: Resonancia femenina.

Terminando ya este recorrido, comentar que creo necesario el abrir un debate sobre mujeres y música respecto al momento histórico que está viviendo en España y otras geografías en relación a la extensión y profundización de políticas de género por parte de la práctica totalidad del espectro político en el caso español, así como a la clara visibilización de la «sensibilidad de género» en el seno de la sociedad española.

Estamos inmersos en la llamada cuarta ola del feminismo, de gran repercusión en un mundo globalizado y conectado virtualmente... En este contexto, hay muchas instituciones, organizaciones y personas de diversas procedencias, actividades y espacios, incluido el académico, que están aprovechando el marco

²²⁰ Ailer Pérez Gómez, «Mujer y música en Cuba: caminos profesionales», en *Música y mujer en Iberoamérica...*, 62-75, ver p. 69.

²²¹ «PUCV destituye a docente y músico tras denuncias de acoso sexual y abuso de poder», *El desconcierto.cl* (30 mayo 2018): <https://www.eldesconcierto.cl/2018/05/30/pucv-destituye-a-docente-y-musico-tras-denuncias-de-acoso-sexual-y-abuso-de-poder/> (consultada el 9 de junio de 2019).

²²² Boris Alvarado, «Feminismo y composición cubana actual como una mirada en medio del camino», en *CIDMUCMUSICACUBANA* (29 abril 2022): <https://cidmucmusicacubana.wordpress.com/2022/04/29/feminismo-y-composicion-cubana-actual-como-una-mirada-en-medio-del-camino/> (consultada el 12 de enero de 2023).

de esa ola y, sobre todo, el rédito que el discurso del género y la vindicación feminista produce en estos momentos en España y en otras geografías. Al amparo la aireada «sororidad» hay mucho arribismo y ventajismo sin escrúpulos en el ámbito político, social y académico. Y las mujeres, desgraciadamente, no somos una excepción en estas prácticas espurias.

Por su parte, la mayoría de los partidos políticos ven en la implementación de políticas de género un caldo de cultivo muy positivo del que reciben un creciente rédito electoral. En el caso español esta situación es más que evidente.

Me temo que algunas de las actividades que se están realizando al amparo de la perspectiva de género y en pro de la visibilización de las mujeres por parte de algunos partidos políticos, instituciones y personas de diversos campos, incluido el académico, no responden a un verdadero y profundo compromiso ideológico sino intereses de oportunismo.

Bien es cierto que, sean los que sean los motivos o intereses, la realidad es que seguimos avanzando en la vindicación igualitaria, lo cual es siempre positivo. Sin embargo, y como feminista que ya «peina canas», he de manifestar que he visto a no pocas personas que hace años criticaban nuestra dedicación a los estudios sobre las mujeres y de género mujeres en música, que en este momento están «cabalgando» en el feminismo... En efecto, ahora sí enarbolan banderas de reivindicación feminista porque ahora sí es rentable profesional, académica y económicamente el vincularse dicha reivindicación. No debemos olvidar que a nivel español y europeo hay mucha financiación pública para políticas y actividades relacionadas con la perspectiva de género. Mi preocupación se centra en conformar herramientas que permitan reconocer las verdaderas motivaciones de dichas actividades ya que el «postureo» y el oportunismo pueden hacer mucho daño a movimientos de largo recorrido con verdadero compromiso y trabajo desde una perspectiva feminista.

Igualmente, me preocupa, y mucho, el choque de trenes que se está produciendo entre el feminismo de larga trayectoria, el activismo trans y la teoría queer en un delicado momento en el que ideológicamente se establecen ortodoxias que llevan a descalificaciones muy radicales y peligrosas simplemente por realizar ejercicios de reflexión, por ejemplo, en el ámbito académico. Tal vez fue eso lo que percibí hace quince días en la Universidad Complutense.

Me he dedicado a la historia compensatoria en música desde hace décadas y me asaltan preguntas como ¿cuál es el objeto de estudio de la historia compensatoria feminista en la actualidad?, ¿qué abarcan los estudios de género en este momento? o ¿desde qué perspectiva me posiciono y aproximo al objeto de estudio?

Como ya he apuntado en otras ocasiones, lo que sí tengo claro es que es momento de observar, reflexionar y visibilizar la labor pasada y presente de la reivindicación de la mujer en relación con la música. Solo aquellas trayectorias

CARMEN CECILIA PIÑERO GIL

marcadas por la transparencia, la coherencia y el compromiso deben ser merecedoras de respeto y apoyo. Antes creía que, tarde o temprano, el tiempo impone orden y nos sitúa en el lugar que nos corresponde. En este momento, no creo que sea así. Todo fluye en una indeterminación donde tengo la impresión de que no hay ni orden ni concierto.

DE CÍTARAS, VIOLAS Y SALTERIOS

RELEER LA *DISSERTATION SUR L'ORIGINE DE LA VIOLE*

DE JEAN ROUSSEAU

 Pere ROS

Resumen:

El tratado publicado por Jean Rousseau en París (1687) respondía a una polémica acerca de las diversas formas de tañer el instrumento que él llama *viole* —es decir, viola da gamba—. En su presentación histórica del instrumento, el autor aporta un notable número de datos y fuentes bíblicas o bien literarias, junto a las propiamente musicales, antes de volcarse en su propio momento histórico. El presente artículo consta de dos partes: una versión de dicha *Dissertation* al castellano y, precediéndola, un estudio de las diversas fuentes y personajes mencionados por Jean Rousseau.

Palabras clave: *viole*, Francia, cítara, psalterio, lira, M de Sainte Colombe.

Abstract:

The treatise published by Jean Rousseau in Paris (1687) reflected a controversy about the various ways of playing the instrument that he called *viole* —in other words, the viola da gamba—. In his historical presentation of the instrument, the author gives a remarkable amount of data and biblical or literary sources, together with the inherently musical ones, before deepening in its own historical context. The present article has two parts: one contains the previously mentioned *Dissertation* translated to Spanish, and preceding it, a study of the different sources and characters mentioned by Jean Rousseau.

Key words: *viole*, France, zither, psalter, lyre, M de Sainte Colombe.

Introducción

Durante la segunda mitad del siglo xvii, la viola da gamba alcanzó en Francia un alto nivel de aceptación. Se multiplicaban las ediciones de música destinada al instrumento; la pintura reflejaba un extremado cuidado en los detalles de construcción, y los tratados escritos en aquellos

años dan testimonio de una variada —y a veces contradictoria— coexistencia de escuelas. Entre éstos, el tratado de Jean Rousseau (1644-1699) llama la atención por sus dimensiones, por la amplitud de citas y conceptos, y por su riqueza idiomática y organológica. Publicado en París, el *Traité de la viole* se abría con una dedicatoria a *Monsieur* de Sainte Colombe († ca. 1695), seguida de un *avant-propos*, en el que el autor resumía los contenidos de la obra, unas *remarques*, escritas en defensa propia contra un pretendido ataque sobre el que en breve volveremos, y un índice con extracto del privilegio real, con fecha de 21 de octubre de 1687. Seguía una disertación *sur l'origine de la viole*, que ocupa veinticinco de las ciento diez y nueve páginas que configuran el tratado, a las cuales hay que añadir otras treinta y una, con tablas para la transposición, disciplina importante para cualquier tañedor de viola, según el autor, ya que acompañar era el principal cometido al que se enfrentaba. Los contenidos se distribuyen en cuatro apartados: 1) colocación, afinación y conducción del arco; 2) diversos aspectos técnicos a tener en cuenta; 3) adornos, y 4) reglas para los golpes de arco y para la transposición.

En castellano se llama viola al instrumento que corresponde al francés *alto*. La *viole* de Jean Rousseau es el bajo de la familia que aquí recibe el nombre de viola *da gamba* y allí, *viole de gambe* o bien *basse de viole*. Dos grafías, *viole* y *violle*, eran habituales para su denominación. En el mismo año del *Traité*, Mr. Danoville, —perteneciente asimismo al entorno de De Sainte Colombe—, publicaba un opúsculo titulado *L'art de toucher le dessus et basse de violle*. Si bien a la música para este instrumento se le daba el título genérico de *Pièces de viole*, dos tipos conformaban la familia completa: el instrumento de tesitura grave, usado mayoritariamente, y el *dessus* o soprano; con la entrada del siglo XVIII, éste sería desplazado por el *pardessus* —en la página veintiuno de la *Dissertation* se describen, además de *basse* y *dessus*, otros dos tamaños—. Dos años antes, Mr. Demachy había dado a la imprenta, asimismo en París, una colección de *Pieces de violle*. La doble ele también era propia del siglo XVI —*violle*— conviviendo, en los escritos franceses que tratan del instrumento, con el plural *violes*, que expresa el carácter de familia con el que había entrado el instrumento en Francia.¹ Tenemos, por ejemplo, la doble ele en la primera traducción de la Biblia al francés (1535), debida a Pierre Robert Olivétan (ca. 1506-1538) quien, en su versión del salmo nº 33 (32), *Exultate justi in Domino*, traducía así los nombres de instrumentos que debían sonar para alabanza de Dios «...*harpe et violle, chantez a luy par instrument de dix cordes*».² Asimismo,

¹ Cf. Philibert Jambe de Fer, *Epitome musical des tons, sons et accordz, des voix humaines, fleustes d'Alleman, Fleustes à neuf trous, Violes, & Violons*. Lyon, 1556.

² «...al son de cítaras, cantadle salmos, con el arpa decacorde». Cf. GONZÁLEZ, 1966.

en la Inglaterra de Enrique VIII e Isabel I era común la doble ele: coexistían *vyalle, wyolles, vialls* y *vialles*.³

La elección, por parte de De Machy, de la grafía *violle*, que podríamos calificar de arcaizante, iba del brazo con una actitud poco respetuosa hacia su entorno profesional. Ya en el título del prefacio de la publicación se aprecia cierta agresividad: «Advertencia muy necesaria para conocer las principales reglas que enseñan a bien tañer la viola, y a evitar los abusos que se han deslizado desde hace algún tiempo hacia este instrumento [...]».⁴ Es probable que el círculo al que pertenecía Jean Rousseau —el entorno del *Monsieur de Sainte Colombe*—, le empujase a dar una respuesta, en el corto lapso de dos años, nada menos que con el *Traité*. En las *remarques* al lector advierte que «si expreso mis sentimientos libremente en esta obra, contra un *Avertissement* que ha sido publicado hace algún tiempo y del cual combato la mayoría de los principios, no es mi propósito el insultar a nadie, sino solamente defender las reglas que doy en este tratado y proclamar que el autor de dicho *Avertissement* carece de razón cuando [me] imputa los abusos en la forma de tañer la viola, puesto que yo demuestro que ésta se halla, desde hace varios años, en su mayor perfección».⁵ Al año siguiente de publicar el *Traité*, el infatigable Rousseau redactaba una *Réponse* dirigida a un amigo quien, a su vez, le había puesto sobre aviso de la aparición de un libelo difamatorio escrito en su contra y, lamentablemente, perdido.⁶

El objeto del presente trabajo no es, sin embargo, el de ahondar en los debates que se generaron alrededor de un instrumento entonces en alza, sino el de ofrecer una lectura atenta de la introducción histórica con la que se abre el *Traité*, que ocupa, como se ha mencionado, un cuantioso número de páginas del mismo. Para este fin se incluye, en apéndice, una traducción al castellano del texto completo. El bagaje que presenta Rousseau, en lo que a conocimientos históricos, teológicos y mitológicos se refiere, es relevante, y lo emplea a fondo para la consecución de su propósito, que no es otro que el de documentar la existencia de su instrumento no sólo desde los albores de la humanidad, sino también en la antigua Grecia, en Roma, en el Medioevo y

³ Cf. WOODFIELD, 1984, cap. 14, pp. 213-214 y *passim*.

⁴ DEMACHY, 1685: «*Avertissement tres- nécessaire pour connoistre les principales Regles qui enseignent à bien jouer de la Violle, & à éviter les abus qui se sont glissez depuis quelque temps sur cét Instrument...*».

⁵ «*...si je dis mes sentimens avec liberté dans cét Ouvrage, contre un Avertissement qui a esté donné au public depuis quelque temps, & dont je combats la plupart des principes; mon dessein n'est pas de faire insulte à personne, mais seulement de défendre les Regles que je donne dans ce traité, & faire connoître que l'Auteur dudit Avertissement n'a pas eu raison d'imputer des Abus au ieu de la Viole, puis que je fais voir qu'elle est depuis plusieurs années dans sa plus grande perfection.*» *Traité...*, prefacio, s.p.

⁶ Cf. LESURE, 1960, pp. 181-199.

en el Renacimiento. La tarea no era fácil, pero sus fuentes bibliográficas eran extensas: autores menos antiguos, como Giovanni Battista Folengo (1490-1559), Pierre Belon (1517-1564), Joseph Scaliger (1540-1609), Jules César Bulenger (ca. 1555-1628), Pierre Trichet (ca. 1586-ca. 1640) —a quien, aunque ha leído, no cita—, Casserius (fl. 1600), los religiosos Marin Mersenne (1588-1648) y Athanasius Kircher (1602-1680), alternan con otros más alejados en el tiempo, como Beda (673-735), Isidoro (ca. 560-636), Agustín (354-430), Jerónimo (342-420), Aquiles Tacio y Filóstrato (2ª mitad del siglo II), Ateneo de Náucratis (ca.170- 223), Asconius Pedianus (ca. 3 aC.-ca. 76 dC.), Fabius (Quintus Fabius Pictor, 254-190 aC.), Ovidio (43 aC.-17 dC.), Euforión (*276 aC.), el *Schilte-Haggiborim*, Homero y, en primer lugar, la Biblia. De ellos, serán objeto de una alusión más detallada los de mayor relevancia. Para las traducciones de los textos en latín se ha contado con la colaboración de Agustí Ventura, Xàtiva, y de los diversos traductores de las ediciones que se citan en apéndice bibliográfico. Las traducciones del francés y del alemán son de quien firma este artículo. Las citas literales de la *Dissertation* van acompañadas de los números de página correspondientes al texto original francés, y reflejados en la traducción que figura en apéndice. En ella, se ha optado por respetar el empleo de la letra cursiva y, en la medida de lo posible, la puntuación. En último lugar, cabe señalar que escribimos «Psalterio» cuando nos referimos a la colección de los salmos de la Biblia, mientras que, para denominar el instrumento de cuerda se ha empleado la grafía «salterio», contrariamente a cómo lo escribe Rousseau: «*Psalterium*».

El Pentateuco

Según Jean Rousseau, la viola existe desde los primeros tiempos de la humanidad. Con la ayuda del libro del Génesis describe cómo los descendientes de nuestros primeros padres persiguieron, por encima de todo, y por nostalgia hacia lo que se había perdido, la belleza. Ésta se encarna en la viola, por ser el instrumento que más cerca está de la perfección, dada su capacidad de imitar la voz humana. Adán solamente pudo acompañarse de «... música de suspiros y sollozos, [y] no entonó otra canción que aquella de uno de sus descendientes»⁷ quienes, gracias a la sedentaria actividad pastoril, construyeron, en primer lugar, la dulzaina.⁸ A ella siguieron los instrumentos de pulso, derivados de un

⁷ *Dissertation*, p. 4. Se refiere al lamento en Job 30, 31, que numerosos compositores pusieron en música.

⁸ *Chalumeau*, en el texto. Cf. SACHS, 1967; p. 348, donde el autor hace derivar el término del latín *calamellus*, «caña», emparentándolo con «dulzaina» o bien «chirimía». El término catalán «caramelles» es otra derivación del mismo tronco.

caparazón de tortuga que Mercurio halló, con sus nervios todavía tendidos, en las riberas del Nilo. Una vez aunadas las tradiciones hebreas y la mitológica griega, expone Rousseau brevemente el mito de los martillos del herrero, en los que Pitágoras se habría basado para hallar las proporciones acústicas: «Muchos son los que consideran que con ello se originó la diferenciación de sonidos» [p. 5]. Para tañer las cuerdas, los descendientes de Sem se sirvieron de un plectro o arco; según nuestro autor, se trata del mismo utensilio, aunque otros no comparten tal criterio. Pierre Trichet, por ejemplo, dice en su tratado manuscrito de 1640:

El arco, que se usa para la música instrumental, se llama así por ser curvo como un arco pequeño: los latinos lo llaman *arcus* y *radiolus*, pero no *plectrum* o *pecten*, tal y como algunos quisieron decir. Ello precisa de un poco de explicación, ya que en los Antiguos y demás buenos autores el término *plectrum* aparece sonando con normalidad, no para significar un arco sino otro instrumento totalmente diverso, que sirve para golpear las cuerdas.⁹

Vincenzo Galilei (ca. 1533-1591) ya se había pronunciado en este sentido, sesenta años antes de la afirmación de Pierre Trichet. En su *Dialogo della musica antica et della moderna* encontramos al conde Giovanni Bardi debatiendo sobre el plectro con su amigo Piero Strozzi. Aquél se muestra convencido de que ambos utensilios son completamente diversos. Strozzi expresa sus dudas sobre la manera cómo el plectro puede incidir en las cuerdas de una cítara —el texto permite suponer que de este instrumento se trata— y le pregunta Bardi: «¿De qué manera está construido y qué forma presenta el plectro de los antiguos tañedores de cítara?» [*Cytharisti & Cytaredi*]. A lo que responde Strozzi: «Creo que se trataba de un arco parecido al que usan los tañedores de viola da gamba y da braccio, llamada modernamente lira». Bardi: «Aquí tenemos el error». Strozzi: «¿Qué quieres decir?»; concluye Bardi: «El plectro de los antiguos era un utensilio de un palmo de longitud [...]; Safo fue su autora [...]».¹⁰

⁹ TRICHET, 1640, pp. 119-124: «L'archet, dont on se sert en la musique instrumentale, est ainsi nommé parce qu'il est courbé comme un petit arc: les Latins le nomment *arcus* et *radiolus*, mais non pas *plectrum* ou *pecten*, comme aucuns ont voulu dire. Ce qui a un peu besoin d'claircissement, car je trouve dans les Anciens et autres bons auteurs le mot *plectrum* sonnet usité, non pas pour signifier un archet, mais un autre instrument tout différent, qui sert pour frapper les chords».

¹⁰ GALILEI, 1581, p. 130: «G. B. — In qual maniera fatto & di qual forma credete per fede vostra che fusse il Plectro degli antichi Cytharisti & Cytaredi? P. S. — Credo che egli fusse un'Archetto simile à quello che adoperano hoggi i sonatori di Viola da gamba, & da braccio, detta odernamente Lira. G. B. — Quì è tutto l'errore. P. S. — Come di gratia. G. B. — Il plectro degli antichi, era uno strumento lungo un palmo, ò un quarto di braccio in circa, della forma che qui vedete il disegno; di che [...] fu autrice Saffo...».



Figura 1: músico del séquito del rey David. ca. 1000.¹¹

La indiferencia con la que Rousseau emplea estos términos está basada, según él mismo confiesa, en los usos poéticos: «los poetas y los autores han usado siempre el término *Plectrum* para significar el arco» [p. 17]. Su esfuerzo para encontrar huellas de la viola en los más recónditos pliegos de la historia es ímprobo, y su empeño en demostrar que el utensilio para hacer sonar las cuerdas podía ser llamado indistintamente arco o bien plectro —algo a lo que Galilei y Trichet se habían opuesto—, le permitía abrir de par en par las puertas del templo violístico para que entraran en él griegos, hebreos y egipcios, todos ellos descendientes directos de los patriarcas bíblicos de primera generación, con Jubal, hijo de Caín, a la cabeza.¹² Pero la intención del autor

¹¹ Psalterio de la biblioteca capitular de Ivrea. Cod. 85, fol. 23v, reproducido de: BACHMANN, 1966, p. 188.

¹² Génesis., 4,21.

de la *Dissertation* va más allá; si en una primera lectura no se aprecia diferencia alguna entre la cítara, el salterio y la lira, con un mayor detenimiento se ponen de manifiesto intenciones ocultas, como es la de demostrar que, a fin de cuentas, a lo largo de la historia toda la producción instrumental estuvo destinada a dar a luz la viola, empezando con Jubal, pasando por los supervivientes del diluvio, la Roma clásica, la Edad media, hasta llegar al Renacimiento. Bajo esta premisa algo temeraria y apelando para ello a Ovidio, por citar a un autor latino, o bien a Aquiles Tacio o a Filóstrato, entre otros griegos de la época helénica, se atribuye a la cítara o la lira una estrecha relación con la viola.

Una reflexión sobre el origen del arco nos llevaría demasiado lejos; pero la recepción en Occidente de un utensilio de fricción actuando sobre las cuerdas debería ser situada en épocas más recientes que las que recorre Rousseau. La representación de un arco considerada como más antigua por Curt Sachs (1881-1959) —sostenido por un músico con su mano derecha; con el brazo opuesto levanta un arpa, y de la mano izquierda pende una fídula— se encuentra en un grabado del Psalterio carolingio, del siglo IX.¹³ La función de un utensilio actuando sobre la cuerda pasó por diversas fases: del golpe a la pulsación y, posteriormente, en una tercera que pudo tener su origen en Asia, a la fricción. Y «a partir del siglo X, si las representaciones de instrumentos con arco aumentaron, se trata de modelos que anteriormente habían sido tañidos como instrumentos de pulso, usando un plectro o bastón que se desplazaba por varias o todas las cuerdas, que de este modo sonaban conjuntamente».¹⁴

Los padres de la iglesia

El autor de la *Dissertation* cita con familiaridad a los Padres de la Iglesia y a Agustín en primer lugar. El obispo de Hipona había establecido una clara diferenciación entre la cítara y el salterio en su comentario sobre el salmo 33 (32), que ya conocemos por la traducción de Olivétan:

La cítara es un trozo de madera cóncavo, parecido al tímpano o timbal, que pende de un mástil, en cuyo mástil y caja se apoyan las cuerdas a fin de que, pulsadas, resuenen; no lo digo porque se toquen con arco, sino que

¹³ Biblioteca universitaria de Utrecht. Cf. SACHS, 1930 (1967); p. 175, y MGG, 4, col. 158.

¹⁴ BACHMANN: «Werden seit dem 10. Jh. in ständig anwachsender Zahl Saiteninstrumente dargestellt, bei denen ein Streichbogen als Klangerreger diente, so handelt sich ausschließlich um Instrumententypen, die zuvor als Zupfinstrumente nachweisbar sind und in der Weise gespielt worden waren, daß das Plectrum über mehrere oder alle Saiten des Instruments hinwegstreicht und somit, ähnlich wie beim mittelalterlichen Streichinstrumentenspiel, jeweils mehrere Saiten gleichzeitig erklingen.» P. 70 y ss., p. 159.

dije que es un trozo de madera cóncavo sobre el que se colocan encima y en cierto modo se recuestan las cuerdas para que, cuando sean pulsadas por el arco, vibren y debido a aquella concavidad, que recoge el sonido de las vibraciones, se transformen éstas en más sonoras.

Una vez descrita la cítara, hace hincapié en el lugar dónde se origina la resonancia:

Recordad que la cítara tiene en la parte inferior aquello en donde resuena; el salterio, en la parte superior. De parte de la vida inferior, es decir, de la terrena, tenemos la prosperidad y la adversidad, por lo que alabamos a Dios en ambas para que siempre esté su alabanza en nuestra boca y bendigamos a Dios en todo tiempo...¹⁵

Aunque Rousseau no tenga presente la dimensión pastoral del comentario de Agustín, es evidente que su pulcritud, cuando de asociar conceptos alejados entre sí se trata, no es extrema. Así, puede leerse en la *Dissertation*: «el *Psalterium* se tañía por la parte superior, mientras que la viola se tañe por su parte inferior; es evidente que el *Psalterium* de los hebreos y la viola de hoy en día son el mismo instrumento y que toda la diferencia consiste en la diversa manera cómo se sostienen...» [p. 9]. A continuación recuerda cómo el bajo de violín, en Italia, se sostenía al revés de lo que era habitual en Francia: «por más que en Italia se coloque de manera que, lo que aquí es parte inferior, allí es parte superior, puesto que lo apoyan encima del brazo, en vez de hacerlo contra el suelo, como en Francia» [p. 10]. Para resolver la cuestión de cómo sostenían los italianos el bajo de violín es de gran ayuda *La Rhétorique des dieux*, publicada en 1652 con piezas de laúd de Denis Gaultier (ca. 1600-1672) e ilustraciones de Abraham Bosse y Robert Nanteuil; éstas tienen la función de agrupar aquéllas, según los doce modos. En dos de las once ilustraciones —una quedó fuera de la edición— aparece un conjunto de ángeles tañendo violines; en ambas, el bajo de violín se coloca en una inusual postura: la cabeza del instrumento está en una posición baja y el diapasón asciende oblicuamente hacia el hombro derecho del tañedor, mermando la libertad de movimiento del brazo derecho. En las nueve restantes, los cordófonos de arco son *violes*, junto a laúdes y otros instrumentos, sin un solo violín. La contraposición entre ambientes franceses —nueve— e italianos —dos, con bajos de violín tañidos en una inusual postura—, queda de manifiesto.

Durante el siglo XVI, el término «lira» servía para denominar cualquier instrumento de cuerda, pulsado o con arco. Así puede leerse ya en 1539: «*Lyris*

¹⁵ Agustín de Hipona, *Enarraciones sobre los salmos*, 32 II. B.A.C. Madrid.



Figura 2: *La Rhétorique des dieux*. Modo hipojónico.

maioribus, ac Tibijs imparibus accomodata.¹⁶ A lo largo del siglo se reduce la acepción, limitando el campo semántico del término *Lyræ* a las violas. En 1585, los estatutos del colegio de san Jerónimo en Dillingen —Allgäu, Alemania—, determinaban que sólo los alumnos de teología podían tañer «*Lyræ maiores quas vocant Violas*»; los restantes podían tañer los «*cornu, tuba, tibiae, testudo*»,¹⁷ es decir: violas para los alumnos de teología —llamadas también liras grandes—; para el resto del alumnado, trompa, trompeta, flautas y laúd. Pero, para Rousseau, la lira no fue más que un ancestro imperfecto de la viola, y su misión, como la de Juan Bautista, consistió en anunciar al mundo su adveni-

¹⁶ Página de inicio de la edición de motetes a cuatro voces de Nicolas Gombert (1500-1556). Cf. BOYDEN, p. 33.

¹⁷ Ernst Fritz Schmid en: MGG, 3, col. 484.

miento: «Así como la aurora no despunta más que para anunciar al universo la llegada del sol, puede decirse que la lira fue la precursora de la viola, y que su aparición no tuvo otro fin que el de dar una idea de este instrumento por excelencia» [p. 16].

Para afianzar la procedencia del término viola, cita Rousseau un pasaje de Beda el Venerable (673-735), monje benedictino inglés, a quien fueron atribuidos erróneamente dos tratados sobre música; en la página dieciséis de la *Dissertation* aparece el fragmento de un párrafo que procede del segundo, escrito por un *magister* Lambertus, activo hacia 1270; el tratado *Musica quadrata seu mensurata*, en el que podemos leer:

Pero hay instrumentos, unos prácticos y otros teóricos. El instrumento teórico es investigación y demostración de las proporciones, de los sonidos y de las voces. En cambio, los prácticos son naturales y artificiales. Naturales son: pulmón, garganta, lengua, paladar, etc., es decir, los miembros que se sirven del aire son la voz y la epiglotis. Los artificiales son el órgano, la viola, la cítara, el átola, el salterio, etc.¹⁸

Aunque con esta puntualización pierde Beda el Venerable el derecho a figurar que le otorgara Rousseau, la existencia del término «viola» en la segunda mitad del siglo XIII queda documentada. También Isidoro, cuya biografía es anterior en un siglo a la de Beda, es tomado en consideración por Rousseau —*Dissertation*, página trece—. En el libro tercero de las *Etimologías*, el obispo hispalense hace referencia a los instrumentos de cuerda: «Poco a poco fueron apareciendo numerosas variantes de este instrumento, como el salterio, la lira, el barbitón, el fénice, el péctide y la llamada “índica”, que es pulsada por dos tañedores al mismo tiempo».¹⁹

El salterio y la cítara

El empleo de unos u otros términos no basta, según Rousseau, como indicio para el conocimiento de los instrumentos: «Si a un instrumento lo llamamos *Psalterium* o bien *Cythara*, y sigue a continuación una descripción del modo cómo es tañido, parecido al de la viola, tengo la certeza de que el autor quiso

¹⁸ «*Practicae vero, aliud naturale, aliud artificiale. Naturale vero est pulmo, guttur, lingua, palatum, etc. Membra spiritalia, scilicet, principaliter sunt vocis et epiglotti. Artificiale vero instrumentum est, ut organum, viola, et cithara, atola, psalterium, etc.*» Vid. *Musica quadrata seu mensurata*, ed. Migne, *Patrologia*, vol. 90, col. 922, bajo el epígrafe «*dubia et spuria*». —Cf. Michael Bernhard, *MGG, Personenteil 2*, col. 641—.

¹⁹ «*Paulatim autem plures eius species extiterunt, ut psalteria, lyrae, barbitae, phoenices et pectides, et quae dicuntur Indicae, et feriuntur a duobus simul.* » ISIDORO, III, 22.

hablar de una viola»[p. 13]. La verdadera certidumbre proviene de «su imagen y manera de ser tañidos» [*Ibid.*].

La confluencia de instrumentos para alabar a Dios en el salmo nº 33 (32) *Exultate justi in Domino*, que ya hemos conocido gracias al comentario de Agustín, a la traducción de Olivétan y que ahora reencontramos en un comentario del monje benedictino Giovanni Battista Folengo (1490-1559), permite a Rousseau argumentar que el *nablum* o *salterium* de los hebreos no es otro que la viola, con rango principal además, puesto que mientras que los setenta ministriles tañían la trompeta, el órgano, los timbales o la lira, solamente el rey tocaba el salterio. Así glosa Folengo el salmo:

Felix: Alabad al Señor con la cítara, con el nablo de diez cuerdas cantadle. Aquí feliz aparece el nablum, otro instrumento derivado del salterio, aunque otros no obstante aseguran que es el mismo, pues dejan escrito que tiene diez cuerdas, que es lo que ahora se da en llamar viola. Opino que este es el instrumento que llaman nablum o salterio, que consideran más suave en algunas partes de Italia, del cual creemos que tomó el nombre, y llaman viola.²⁰

Egipto

Apoyándose en Athanasius Kircher, Rousseau cita a los egipcios, quienes «después del Diluvio, se dedicaron los primeros a la música y a los instrumentos»[p. 6]. El pueblo de los hijos de Cam entra en escena mediante la cita de una crónica de viaje a través de Egipto, escrita por el médico y botánico Pierre Belon (1517-1564), y lo hace siguiendo al pie de la letra la cita que del mismo autor realizara Pierre Trichet, a quien ya conocemos. Así, la descripción de un instrumento cercano a la viola se nos ofrece en tres fases: la de Pierre Belon (1555), la de Pierre Trichet (1640) y la de Jean Rousseau (1687). Si bien el discurso es el mismo y las divergencias entre los tres autores son mínimas, dos detalles llaman la atención: al hablar de la piel de un pez usada como tapa de la caja del instrumento, Pierre Belon lo denomina *Glanis*; Trichet cambia este término por *Glavis*, añadiendo que así lo llaman los griegos modernos; el cambio en la grafía es copiado por Rousseau. El otro detalle se refiere a la identificación del instrumento; Belon lo llama violín cuando

²⁰ «*Felix. Laudate Dominum in citharae, in nablo & decachordo psallite illi. videtur hic felix uelle Nablum, quod Nebal Hebraei uocant, instrumentum aliud esse à Psalterio, cum aliars tamen asserat idem esse : quod quidem decem chordarum ordine distinctum fuisse scribit : uultós id esse, quod nunc vulgo Viola appellatur. Ego autem ex hoc felicis sententia suspicor Nablum, seu Psalterium, instrumentum illud esse, quod Leutum dicunt, ex eo, quod in quibusdam Italiae locis id genus instrumenti, quod nos a leuore nomen sumpsisse credimus, Violam appellant [...]*». FOLENGO, 1543, 121v.



Figura 3: Kamānġāh según Julius Rühlmann.²¹

dice: «El resto del cuerpo de este violín está hecho como una caja plana...»;²² Trichet menciona indistintamente el violín y la viola, y aprovecha la ocasión para romper una lanza en favor de la calidad musical de los músicos franceses contemporáneos suyos:

El mástil o cuello de sus violas es bastante largo, por lo que es necesario espaciar mucho los dedos encima de los trastes para tañerlo. [...] Ya que sus tañedores no lo colocan contra el hombro como se practica con el violín ni contra el muslo, como se practica aquí la viola. ¿Qué será de ellos comparados con nuestros excelentes músicos? De los cuales, en mi opinión, el más humilde pondría en ridículo a sus mejores ministriles.²³

²¹ RÜHLMANN, *Atlas...* 1882.

²² «*La reste du corps de ce Violon est faite comme une boîte plate...*» BELON, 1555. Libro II, cap. XLVIII, 117v-118r.

²³ «*Le manche ou col de leurs violes est fort long, et partant il faut beaucoup escarter les doigts sur les touches pour en joüer. [...] Car ceux qui en sonnent ne le mettent pas contre l'espaule comme*

En el instrumento descrito, Rousseau ve una viola: «esto nos hace ver cómo la viola está en uso en Egipto desde hace mucho tiempo, aunque de una manera bastante imperfecta» [p. 18].

Grecia

La historia de las aventuras de dos jóvenes, ocurridas a lo largo y ancho del Mediterráneo oriental, que disfrutó de gran popularidad a lo largo del Medievo, brindaba una brillante ocasión para localizar, por parte del autor de la *Dissertation*, nuevos anuncios del advenimiento de la viola. La novela *Leucipa y Clitofonte*, de Aquiles Tacio (s.II dC.), pudo haber sido leída por Rousseau a través de la versión francesa de J. de Rochemaure (1572) o bien la de F. de Belleforest (1575). La elección de una escena del libro 1º del relato, que figura en la página catorce de la *Dissertation*, corrobora una vez más su propósito de ver, en las escenas donde aparecen instrumentos de cuerda —*χίθαρα* o cítara— una viola, y en su tañedor, a un violista preparándose para la ejecución de un concierto. Narra Aquiles Tacio:

Y, cuando hubimos terminado de comer, entra un esclavo, un criado de mi padre, templando una cítara, y a lo primero pulsó las cuerdas haciéndolas vibrar directamente con las manos desnudas e hizo resonar un breve fraseo como un murmullo con los dedos; luego ya pulsó las cuerdas con la púa y, tras un corto toque de la cítara, cantó acompañándose con sus notas.²⁴

En la segunda parte del *Traité* habla Rousseau de «tañer el bajo mientras se canta el soprano»,²⁵ una explícita referencia a la práctica de acompañarse en el canto, descrita como «tercer modo de tañer la viola»; identifica al tañedor como «*Jouëur de Viole*» que se prepara para cantar acompañándose; la secuencia de pasos de la actuación culmina con el de poner «su propia voz acorde con el instrumento, lo que expresa el carácter propio de la viola» [p.14]. En dos ocasiones más se hace referencia, en la novela de Aquiles Tacio, a la cítara —según la traductora Roser Homar; lira, en cambio, traduce Máximo Briosio Sánchez—. En la primera de ellas, se narra cómo una abeja interrumpe un momento musical en la intimidad:

on fait le violon ni aussi sur la cuisse comme on fait ici la viole: que c'est aussi ceux au pris de nos excellents jouëurs de France? Le moindre desquels feroit honte a mon advis a leurs meilleurs ménestriers.
TRICHET, p. 168.

²⁴ TACIO. L. I, p. 44. Para las hipótesis acerca de las versiones francesas, cf. la introducción del traductor.

²⁵ *Vid. Traité*, p. 55: «*joüer la Basse pendant qu'on chante le Dessus*».

La víspera hacia el mediodía la muchacha había estado tocando la lira [χιθάρρα] y Clío estaba sentada junto a ella y yo paseaba de un lado para otro. De pronto, una abeja, que llegó volando quién sabe de dónde, picó a Clío en una mano.²⁶

La segunda es una alusión geográfica que nos resulta cercana, aunque el lugar en el que un tan singular fenómeno ocurriría no ha podido ser localizado:

Y está también un río de Iberia que, cuando lo miras, de momento no es más notable que cualquier otro, pero, si quieres escuchar el murmullo de sus aguas, espera un poco con el oído atento, pues en cuanto una ligera brisa toca su corriente, el agua vibra cual una cuerda, actúa el soplo como una púa sobre el agua y la corriente resuena como una lira [χιθάρρα].²⁷

En las páginas once y doce de la *Dissertation* se describe a un tañedor de cítara, una cita perteneciente a la colección de glosas de obras pictóricas de Filóstrato el Viejo —el Joven, según Rousseau, y situándolo bajo el imperio de Nerón (37-68 dC.)—. En realidad, Filóstrato nació en Lemnos a finales del siglo II.²⁸ El párrafo está copiado literalmente del que había redactado el jesuita Jules César Bulenger, historiógrafo de Lyon, quien en 1621 había descrito, en griego y latín, al tañedor tracio de cítara, el mítico Orfeo, siguiendo los términos empleados por Filóstrato, y que Rousseau reproduciría, en latín y francés, en la *Dissertation*:

Filóstrato en Orfeo [...]. Esto es sin duda el pie izquierdo apoyándose en el suelo sostiene la cítara apoyada sobre el fémur, la diestra de manera que practique el ritmo hecho, apretando solo la mano sobre el calzado, la diestra sujetando fielmente el plectro, se extiende a los sones y los tonos, apoyando el codo y mirando hacia la palma de la mano, hierre la lira levemente con los dedos rectos [...].²⁹

Y «describe gráficamente a aquellos que son llamados, en Francia, tañedores de viola», concluye Bulenger, saltando del latín al francés.³⁰ Rousseau expresaba su convencimiento de que Filóstrato, cuando habla del instrumento de Orfeo, se refiere a la viola, no a la cítara: «y si examinamos la manera de tañer este

²⁶ TACIO. L. II, p. 68.

²⁷ *Ibid.*, p. 77.

²⁸ *Vid.* REMACLE.

²⁹ BULENGER, 1621: «*Philostratus in Orpheo, [...] Id est, Sinister pes quidem ad nixus terrae sustinet chitaram super femor positam, dexter autem gestum & rythmum proludit, solum calceo feriens manus autem, dextera quidem plectrum firmiter tenens extenditur ad pithonguos & tonos, cubito insidens, & vola manus intus spectante, læva autem fides rectis digitis ferit.[...]*» Cf. *Dissertation*, pp. 11 y 12.

³⁰ *Ibid.*: «...*Describit graphice eos qui Gallice dicuntur, Ioueurs de viole.*»

instrumento, llegaremos a la conclusión de que no era otro que una viola, [...]» [p. 12]. Cítara, viola o lira, acerca de la cual Rousseau observa que «algunos autores sostienen que Mercurio donó su lira a Orfeo, quien le añadió más adelante cuatro cuerdas, y que la tañía con un plectro o arco [p. 11]», el caso es que Bulenger había glosado, unos años antes, en un extenso comentario a Luciano, el instrumento del cantor tracio:

Los griegos nunca aprendieron nada de este arte ni de los etíopes, ni de los egipcios, sino que fue Orfeo quien se lo enseñó, no de una forma clara sino que todo estaba mezclado y encubierto por enigmas y misterios, porque así debía proceder. Pues una vez hubo dispuesto su lira, instituyó las Orgías, en las que cantaba sus cánticos sagrados. Por otra parte, ya que la lira sólo contaba siete cuerdas, con ello se manifestaba la armonía y acuerdo de los planetas. Así, practicando y buscando Orfeo estas buenas consideraciones atrajo hacia sí, ganándose las y embaucándolas, todas las cosas. Pues no se trataba de una lira común, que se tañe como pasatiempo, ni se le ocurría ocuparse de otra especie de música, ya que la suya propia era la que habéis oído. Después de lo cual, los griegos quisieron honorarle y le asignaron un lugar en el cielo, allí donde un conjunto de estrellas recibe el nombre de «Lira de Orfeo». Así lo expresa Luciano.³¹

EL Siglo XVII

Después de haber transitado por la antigüedad, Rousseau se acerca a su propia época. Con la ayuda de los tratados de Athanasius Kircher (1650) y Marin Mersenne (1636), reúne suficiente material como para ver consolidado su propósito, al tiempo que describe la expansión de la viola, que tuvo como heraldos a los virtuosos ingleses en feliz diáspora por Europa. Habla —no sin cometer errores de ubicación y de transcripción— de aquellos que trabajaron en diversas cortes europeas, como Walter Rowe «Vvalderan», Henry Butler«Boudler», William Young «Joung» y John Price «Preis».³² Según el

³¹ BULENGER, 1603: «*Les Grecs n'apprirent iamais rien que ce soit de cet art, ny des Ethiopiens, ny des Egyptiens, mais ce fut Orphee qui la leur enseigna, non guieres appertement toutes fois ny au net, ains le tout embrouillé, & couuert d'Enigmes & mysteres, pour ce qu'il luy le duoir faire ainsi. Car ayant mis en point sa lyre, il institua les Orgies où il chantoit les sacrez cantiques. La lyre au reste n'ayant que sept chordes, monstroit par cela l'harmonie & accord des planettes. Et ainsi Orphee recherchant & pratiquant ces belles considerations, amignotoit, gagnoit, & attiroit à luy toutes choses. Car cecy ne regardoit pas une lyre commune, dont on ioüe pour passetemps, ny ne se soucioit pasgueres plus de toute autre espece de musique, parce que la sienne particuliere estoit celle que vous venez d'ouïr cy-dessus. Ce que les Grecs, voulans honorer, luy assignerent une place au ciel, là où quelque nombre d'estoilles comprises ensemble, sont appellees la lyre d'Orphee. C'est ce qu'en dit Lucian.*» Cap. 38, 239v

³² —Walter Rowe († ca. 1647), en la corte de Brandenburgo. Cf. OTTERSTEDT, 1992, pp. 33 y 57. —Henry Butler († 1652), apodado Enrique Botellero, maestro de Felipe III; cf. ROBLEDO,

autor de la *Dissertation*, el estilo inglés era grandilocuente, repleto de armonía y de brillantez; pero la afición por la viola cambiaba de manos, pasando «de los ingleses a los alemanes y a los españoles, y podemos afirmar que nosotros fuimos los últimos en acceder a tañerla, así como que es a los franceses a quienes la viola debe su perfección»[p. 18], tal y como veremos. Después de expresar su desagrado por los instrumentos montados con cuerdas simpáticas y encordados en metal —páginas veintiuno y veintidós—, nombra Rousseau a los virtuosos franceses, empezando por Granier, quien solía encerrar algún infantilillo en su instrumento para que cantara la parte de soprano ante la reina Margarita, mientras tañía el bajo y cantaba el tenor;³³ siguen André Maugars (ca.1580-1654), Mr. le Camus —citado en la página setenta y dos del *Traité* como virtuoso del *dessus de viole*— y Nicolas Hotman († 1663).

Con la alusión a un monje benedictino llamado *père* André —quien ha sido identificado como el citado André Maugars—,³⁴ comienza la época coetánea de Rousseau; sigue Nicolas Hotman (+1663), maestro de quien llevaría, según Rousseau, la viola a las más altas cimas de perfección, el ya citado *Monsieur* de Sainte Colombe. De forma algo hiperbólica, se enumeran dos mejoras en el instrumento llevadas a cabo por éste: la ampliación del número de cuerdas, de seis a siete, ensanchando el registro grave del instrumento, por una parte, y la adopción de cuerdas entorchadas en plata, que permitía reducir la longitud de cuerda vibrante. Sobre aquella, la iconografía ofrece numerosos ejemplos acerca de la variabilidad del número de cuerdas; sobre ésta, la innovación podría haber llegado desde Bolonia, donde Alessandro Piccinini (1566-1638) introdujo cuerdas entorchadas en plata en los bordones del *chitarrone*; así aumentaba el peso específico de la cuerda sin necesidad de ensanchar su diámetro, consiguiendo los luthiers boloñeses reducir el tamaño del bajo de violín o violonchelo.³⁵ La «innovación» de De Sainte Colombe pudo haber venido del otro lado de los Alpes. No en vano cada círculo de tañedores buscaba aventajar al adversario, como se ha visto al comienzo de este trabajo —aunque algunas piezas de Demachy requieren el uso de una séptima cuerda—. Rousseau da algunas observaciones

Luis, *Actas del congreso internacional «España en la música de Occidente*, Salamanca, 1985», p. 63:«... el mismo Felipe III era diestro tañedor de viola da gamba y consumado bailarín.» —William Young († 1662), en la corte de Innsbruck. —John Price (*fl.* 1630), en las cortes de Stuttgart, Dresde, Copenhague y Viena. Cf. ERHARD. 1980, p. 23 —nota 54—, DOLMETSCH, 1962, p. 15 —ésta, con algunos errores documentales— y HOFFMANN, 2014; p. 272.

³³ *Dissertation*, p. 19. Margarita de Valois (1553-1615), esposa de Enrique de Borbón, el futuro Enrique IV. Rousseau cita a Mersenne: «*Or on les fait [des violes à six cordes] de toutes sortes de grandeurs, dans lesquelles l'on peut enfermer de ieunes Pages pour chanter le Dessus de plusieurs airs rauissans, tandis que celui qui touche la Basse chante la Taille, afin de faire un concert à trois parties, comme faisoit Granier deuant la Reyne Marguerite.*» *Harmonie universelle* (1636); vol. 2, p. 192.

³⁴ Cf. ERHARD, *op. cit.*, p. 28, basándose en Edmond Vander Straeten y Nathalie Dolmetsch.

³⁵ Cf. MEUCCI, Renato, *Strumentatio*. Milán, 2010; pp. 186 y 187.

altamente valiosas acerca de los instrumentos ingleses: en Francia fueron muy apreciados, después de ser sometidos al «secreto» de inclinar el mástil hacia atrás y de adelgazarlo, gracias a lo cual los luthiers franceses «[facilitaron] la ejecución a los maestros tañedores, y no hay una sola viola de Inglaterra a la que no sea obligado colocar un mástil a la francesa, para servirse de ella con comodidad» [pp. 22 y 23]. Precisamente la inclinación del mástil fue, en el siglo xx y sigue siendo hoy en día, un criterio determinante para la restitución de violines y violonchelos antiguos a su estado original.

Hacia el siglo XVIII

Los tratados dedicados a la viola presentan, en su mayoría, una descripción de las afinaciones de los diferentes tamaños de la familia, y el de Rousseau no es una excepción; habla de ello ya en la *Dissertation*. Además de la *basse*, hay otros tres tamaños: *taille*, *haute-contre* y *dessus* —bajo, tenor, contralto y soprano— pero no menciona el *pardessus de viole*, que estaba destinado a mantener en vida, en la Francia dieciochesca, a la familia violística, como se ha dicho al comienzo de este artículo; el retoño más agudo de la familia tardaría algunos años en ver la luz. En los años anteriores a la publicación del *Traité*, y por más que el violín disfrutara de un trato de favor, en algunos salones su presencia no era grata: cuando, hacia 1680, Marc-Antoine Charpentier (1643-1704) asumió la dirección de los músicos de la princesa de Guisa —quien, fiel hasta el fin de sus días a la *viole*, rehusaba la entrada del violín en sus salones—, disponía de nueve cantores, dos *dessus de viole* y de un bajo continuo formado por un clave y una *basse de viole*.³⁶ La tarea de vertebrar las voces agudas instrumentales no se encomienda al violín sino al *dessus de viole*, «el cual no quiere ser tratado a la manera del violín, cuyo cometido es el de animar, mientras que el del *dessus de viole* es el de halagar...».³⁷ Con el siglo xviii, esa rama aguda era sustituida por la sobreaguda, llamada también *violon des dames*.³⁸ Transcurridos algunos años, Antoine-Baptiste Forqueray (1699-1782) proponía la interpretación de las *pièces* para *basse de viole* compuestas por su padre Antoine (1676-1745) mediante el *pardessus*.³⁹

³⁶ Cf. BOL, 1973, p. 11.

³⁷ «...qui ne veut pas estre traité à la manière du Violon, dont le propre est d'animer, au lieu que le propre du Dessus de Viole est de flater...» *Traité*, p. 73.

³⁸ «...Mais, tout le monde ne peut jouer du violon, par exemple, les dames...» CORRETTE, Michel: *Méthode pour apprendre [...] à jouer du pardessus de viole [...]*, 1738.

³⁹ FORQUERAY, *Pieces de viole avec la basse Continuë*, ed. A. B. Forqueray, París, 1747. «Ces pièces peuvent se jouer sur le Pardessus de Viole»: «Estas piezas pueden ser tañidas con el *pardessus* de viola».

Gracias a los violinistas italianos, un nuevo concepto sonoro había conquistado la fortaleza francesa. Según Hubert le Blanc (*fl.* 1740), los mismos defensores de la *basse de viole* la habían conducido a un callejón sin salida, idólatras como eran de un ideal etéreo —*l'archet en l'air*— y de la estrecha forma de las *pièces*, una premisa estética enfrentada a la más abierta de las sonatas. El ideal sonoro de Marin Marais (1656-1728) y de su entorno —en el cual se encontraba Rousseau—, consistía en dar una sola nota que resonara como «la campana de Saint Germain» en vez de verter a los oídos del público una cascada de sonidos —siempre en las palabras de Hubert le Blanc—; un ideal opuesto al «nuevo» sonido de la viola:

Usted, como Encélado, encaja una multitud de notas en el estilo francés, para ahogarlo y quitarle el sabor, dando en su lugar una multiplicación de notas, como las treinta que da *Somis*, sin resonancia y sin olvidar el armónico, mientras que el *père Marais* y *Forcroi le père* no daban más que una nota, pero procurando que fuera sonora como la campana grande de *Saint Germain*, tañendo en el aire, como siempre recomendaron; es decir, una vez dado el golpe de arco, dejaban que la cuerda vibrara libremente; mientras que el violín, arrastrando sin levantar [el arco] se esfuerza en enternecer cuando [interpreta] una sonata con acordes, o bien arrasa con brutalidad en los conciertos para conquistar, con su torbellino...⁴⁰

No hay, en el libro de Hubert Le Blanc, ni una sola alusión al señor de Sainte Colombe; quienes aparecen son Marin Marais, Bellemont, los De Caix, Mr. Michel, etc., y, por encima de todos, Antoine Forqueray. Han desaparecido los sustantivos «cítara», «salterio» y «lira», así como el binomio plectro / arco. El autor de la *Dissertation* no determina el alcance de dichos términos ya que el paradigma sonoro en el que creció buscaba en la viola y por medio del arco, un sonido cercano al *pincé* o *pizzicato*. El nuevo ideal sonoro italiano, cercano al violín y su familia, desplazaba al antiguo. No obstante, la viola, emparentada estrechamente con el laúd y siendo descendiente —como sabemos que es— de la vihuela, se resistía a ser infiel a su herencia milenaria.

⁴⁰ «Vous entassez, comme Encelade, la multitude des Notes sur le goût François, pour l'étouffer & affadir la tendresse de ses Sons par la multiplicité des Tons dont *Somis* en fait trente non résonans, ainsi que le Flageolet, pendant que le Père Marais & Forcroi le Père ne donnoient qu'une Note, mais s'attachoient à la rendre sonore, comme la grosse Cloche St. Germain, jouant en l'air ainsi qu'ils le recommandoient, c'est-à-dire ayant donné le coup d'Archet, ils laissoient lieu à la vibration de la Corde, pendant que le Violon avec son traîné non relevé se pâme à attendre dans la Sonate par accords, ou pousse brutalement des bottes dans les Concerts pour emporter dans son tourbillon...» LEBLANC, Hubert. 1740, p. 59

Jean Rousseau: disertación acerca del origen de la viola

Aunque nos parezca que la viola es un instrumento de reciente aparición, ya que desde hace poco tiempo es apreciada en Francia, y que otros instrumentos, como el laúd o bien la guitarra aparentan ser mucho más antiguos, al examinar todo cuanto los autores antiguos nos refieren acerca de los instrumentos de las primeras épocas, ya sea sobre su aspecto o sobre la manera cómo eran tañidos, quedará de manifiesto que uno de los más antiguos es, precisamente, la viola [p. 1].

En primer lugar demostraré su antigüedad mediante un razonamiento, afirmando que el objetivo de las búsquedas e inventos perseguidos por los primeros hombres fue el de imitar la naturaleza, como hoy en día, pudiendo decirse que tal inclinación fue una consecuencia de la crédula ansiedad de nuestros primeros padres, a quienes la serpiente, después de haberles prometido [p. 2] que tan pronto como hubieran comido del fruto prohibido se parecerían a Dios, les aseguró que adquirirían el poder de crear mundos y de hacer todo cuanto Dios era capaz de generar; pero fueron engañados y, aunque sus vanas esperanzas se vieron frustradas, conservaron una inclinación, heredada posteriormente por sus hijos; por ello, no pudiendo por sí solos crear nada, intentaron al menos imitar lo natural de las cosas existentes.

Digo, en base a esta verdad, que habiéndose dedicado los primeros hombres a imitar la voz humana mediante el artificio de numerosos instrumentos, fabricados con diversos procedimientos, buscaron ciertamente cuál de ellos la imitaba mejor; y puesto que debemos aceptar que ningún instrumento se le acerca tanto como la viola, que sólo difiere de la voz humana en que no articula las palabras, ésta fue, desde el comienzo del mundo, objeto de sus indagaciones.

Si empezamos por nuestro primer padre después de haber sido creado, veremos cómo, habiendo recibido el don de las más bellas luces del espíritu y de la mayor destreza corporal, conocía a la perfección la totalidad de las ciencias y de las artes y, en consecuencia, también la música y la manera de construir y de tañer magistralmente los instrumentos más perfectos [p. 3] y, puesto que la viola es, entre todos, el más excelente, acercándose más que ningún otro a lo natural, podemos convenir en que si Adán hubiera querido construir un instrumento, éste habría sido una viola. Si no lo hizo, es fácil dar a conocer las razones.

Ante todo, sabemos que el primer hombre fue creado en el paraíso terrenal, un lugar tan repleto de encantos y delicias que cualquier invento de la ciencia y del arte más los habrían malogrado que aumentado, de modo que huelga preguntarse por qué Adán no construyó ningún instrumento.

En segundo lugar, después de ser expulsado del paraíso terrenal, habría podido efectivamente emplearse en la construcción de algún instrumento; pero ¿pudo realmente desearlo, reducido como estaba a un estado de dolor por la pena a la que su pecado le había llevado? El recuerdo de aquel bello lugar, presente siempre en su espíritu, no le permitía buscar otros placeres; además, la intemperie, a causa de la cual estaba expuesto al rigor de las estaciones, y la estéril tierra, que no le daba más que zarzas y cardos, no le proporcionaría más que trabajos en exceso, impidiéndole pensar en entretenimientos, mientras debía subvenir a sus necesidades, de las que, por su crimen, se había convertido en esclavo. Así, fue con la música de suspiros y sollozos, causados por la pérdida que había sufrido [p. 4], cómo pasó y terminó su vida; no entonó otra canción que aquella de uno de sus descendientes: *Cythara mea versa est in luctum, & organum meum in vocem flentium*.⁴²

Los hijos de Adán, que no habían disfrutado de los placeres del paraíso terrenal y que, habiendo sido concebidos en el pecado, nacieron y crecieron en la tribulación, buscaron algunos pasatiempos para sobrellevarla; pero no descubrieron los instrumentos hasta que hubo pasado algún tiempo, ya que habían nacido asimismo en la ignorancia que trajo consigo a toda la humanidad el pecado original.

Según la opinión más extendida, la dulzaina⁴³ fue el primer instrumento inventado por el hombre; esta opinión es razonable puesto que, como afirma el padre Kircher jesuita, en su *Musurgia universalis*, en el comienzo del mundo los primeros hombres llevaban una existencia campestre y no se ocupaban, durante la mayor parte de su tiempo, más que de guardar los rebaños, debiendo por ello buscar buenos pastos. En los humedales, donde crecen juncos, cañas y otras especies de plantas aptas para construir dulzainas —y dado el carácter ocioso de la vida pastoril y campesina—, podemos suponer que los primeros hombres [p. 5] procuraron, para no caer en el aburrimiento, inventar todo cuanto les amenizara.

Según la opinión del mismo autor, los instrumentos llamados de pulso, por el plectro o arco con que se hacen sonar, fueron inventados contemporáneamente, gracias a la diversidad de sonidos que emitían los cuerpos vacíos al ser

⁴² «Mi cítara solo ha servido para el duelo, mi flauta para el canto de las plañideras»; Job, 30, 31. Traducción propia. Rousseau transcribe el verso desordenadamente, según la versión de la Vulgata: «*Versa est in luctum cythara mea & organum meum in vocem flentium*».

⁴³ En el original: *le chalumeau*. Vid.: nota al pie n.º 8.

agitados y, especialmente, cuando los primeros hombres empezaron a trabajar como herreros. Muchos son los que consideran que con ello se originó la diferenciación de sonidos.

La Escritura Santa presenta, en el cuarto libro del Génesis, un argumento a favor de las opiniones expuestas, al afirmar que Jubal fue el padre de aquellos que tañen instrumentos; he aquí cómo lo dice: *Et nomen fratris ejus Jubal, ipse fuit pater canentium Cythara & Organo*; y, ciertamente, con el término *Organo* se entiende una especie de flauta, mientras que no se puede decir con precisión a qué instrumento se refiere con el término *Cythara*, sólo que se tañía con un plectro o arco, siguiendo la traducción de los setenta intérpretes, la cual dice *Ipsa fuit pater pulsatum Cytharam*.⁴⁴

Todo cuanto puedo decir aquí en favor de la viola es que los autores, en su mayoría, se refieren a ella bajo el término *Cythara*, tal y como veremos en la continuación, [p. 6] y que es probable que, aunque no se tratara, como parece, de una viola perfecta, por lo menos era su primer fundamento, mejorado con el paso de los siglos; y que, aunque parezca que el Diluvio universal anegó su recuerdo bajo las aguas, bastó que cuatro hombres, sus esposas y sus hijos fueran salvos, para sernos concedido el suponer que después del Diluvio [renació] el recuerdo de los instrumentos que más habían sido usados. Y ya que, según las Escrituras, los hombres no perseguían otra cosa que sus placeres, puedo decir que ese recuerdo no les permitiría dejar pasar mucho tiempo sin construirlos y tañerlos.

Fueron los egipcios quienes, después del diluvio, se dedicaron los primeros a la música y a los instrumentos; el padre Kircher afirma que Cam, hijo de Noé, y su hijo Mesraím les transmitieron sus conocimientos, y es probable que éstos provinieran de lo que vieron practicar antes del Diluvio. Pero, ya que estas razones no son suficientes para asegurar que los instrumentos de los egipcios fueran violas, hay que recurrir a los autores que trataron acerca de los instrumentos de los primeros hebreos, de su apariencia y de la manera de tañerlos, para conocer verazmente la antigüedad de la viola.

El autor hebreo [p. 7] Schilte Haggiborim⁴⁵ fue uno de los más antiguos escritores de comentarios de los rabinos y talmuds, muy preciso, por otra parte, en sus escritos, citado por el padre Kircher. Dice que los instrumentos del Santuario estaban contruidos de formas diversas, que había treinta y seis, y que fue David quien dispuso cómo tañerlos; el mismo autor afirma que los había de pulso, llamados *Neghinoth*; contruidos en madera, su aspecto era

⁴⁴ «Y su hermano se llamaba Ioubal; éste fue el que enseñó el salterio y la cítara». Génesis, 4, 21. *Biblia griega septuaginta.*, Salamanca, 2016; vol. 1.

⁴⁵ Rousseau, apoyándose en Kircher, entiende que así se llama el autor del tratado. Según Erhard, la fuente de Kircher es el «tratado de Schilte Haggiborim», editado en Mantua en 1612. Cf. ERHARD, p. 16, nota 31. John Hawkins (1719-1789), sin embargo, nombra al rabino Hanasse como autor del tratado *Schilte Haggiborim* (HAWKINS, p. 94).

alargado y redondo, con numerosos agujeros en su parte inferior. Constaban de tres cuerdas hechas con tripas de animal y, cuando querían tañerlos, lo hacían mediante un arco tensado con crines de cola de caballo, atadas fuertemente. He aquí el pasaje tal y como lo trasmite el padre Kircher: *Neghinoth, fuerunt Instrumenta lignea, longa & rotunda, & subtus ea multa foramina; tribus fidibus constabant ex intestinis animalium, & cum vellent sonare ea, radebant fides cum Arcu compacto ex pilis caudae equinae fortiter astrictis.*⁴⁶

El mismo autor nombra dos instrumentos de pulso: *Machul & Minnim*, contruidos de forma parecida a las violas, si seguimos la opinión y la imagen que de ellos ofrece el padre Kircher; pero incide especialmente en uno de ellos, al que nombra [p. 8] *Haghniugab*, cuyo aspecto era cercano, según el padre Kircher, al del instrumento que comúnmente se llama «*Viola Gamba*, viole de Jambe», y tenía seis cuerdas.

Comentando el salmo 33, Baptiste Folengius afirma que el instrumento llamado por los antiguos hebreos *Nablum* o *Salterium* era el que hoy en día denominamos viola, y se consideraba el más noble entre todos los instrumentos, puesto que cuando los setenta sinfonistas se reunían para ofrecer su concierto, tañendo la trompeta, el órgano, los timbales, la lira y demás instrumentos, aquél era tañido solamente por el rey: *Rex solus Psalterio regio canebat.*

Podría objetarse, ante este testimonio, que se han visto salterios cuyo aspecto y modo de ser tañidos se alejaban mucho de lo que es lo propio de la viola, incurriendo el autor, de este modo, en un error; pero puede responderse que los términos de los antiguos, genéricos para todos los instrumentos, no deben ser tomados como definitivos, tal y como más adelante veremos; además, con el tiempo —que todo lo transforma— se ha podido ver cómo eran llamados de una cierta forma aquellos que en otros tiempos fueron llamados de otra. Una prueba de ello la tenemos en Ateneo, quien comenta que Euforión describe, en su libro *De Istmi* [p. 9], un instrumento llamado *Magadin*, rodeado de cuerdas y colocado sobre un pivote para facilitar el giro, mientras era tañido con un arco; con el tiempo dio en ser llamado *Sambuca*.⁴⁷ Así pues, no es pertinente condenar a Folengius, quien afirma que el *Nablum* o *Psalterium* era lo que hoy en día damos en llamar viola.

⁴⁶ «Neginoth fueron instrumentos de madera, largos y redondos, y con muchos agujeros debajo de ellos. Sus tres cuerdas estaban hechas de intestinos de animales, y cuando querían hacerlos sonar, frotaban las cuerdas con un arco provisto de crines de caballo fuertemente atadas».

⁴⁷ Cf. Ateneo [IV 182 E-F]; «Aquellos que ahora son llamados “nablistas”, “panduristas” y “sambuquistas” no usan un instrumento de reciente invención. Puesto que el “báromos” y el “bárbitos” a los que se refieren Safo y Anacreonte, el “mágadis”, las “arpas triangulares” y las “sámbricas” son antiguas; en Mitilena, por ejemplo, una de las Musas se representa por medio de Lesbótemis con una “sambuca” entre sus manos». EUFORIÓN, p. 129: *Sobre las fiestas del Istmo* —trad. propia—.

Cabría una segunda objeción, afirmando que san Agustín, san Jerónimo y san Isidoro aseguran que el *Psalterium* se tañía por la parte superior, mientras que la viola se tañe por su parte inferior. Es evidente que el *Psalterium* de los hebreos y la viola de hoy en día son el mismo instrumento y que toda la diferencia consiste en la diversa manera cómo se sostienen, puesto que, al igual que no podríamos decir que el bajo de violín usado actualmente en Italia no sea un verdadero bajo de violín, idéntico al que se usa en Francia, por más que en Italia se coloque de manera que, lo que aquí es parte inferior, allí es parte superior, puesto que lo apoyan encima del brazo, en vez de hacerlo contra el suelo, como en Francia. Así, podría ser [p. 10], que los primeros hebreos que tañían la viola, llamándola *Psalterium*, la colocaran sobre el brazo, tal y como hacen los italianos con su bajo de violín, y que solamente se diferencie de la viola por la diversa forma de ser sostenida por los hebreos.

Todas estas autoridades nos enseñan que la viola estaba en uso entre los primeros hebreos, tanto por su imagen como por la manera de tañer los instrumentos de pulso que hemos visto, y que su origen se encuentra, ciertamente, en los instrumentos en uso antes del diluvio. No obstante, numerosos autores, desconocedores de todo cuánto ocurrió antes del diluvio, sostienen que el primer instrumento surgido en el mundo fue una lira de tres cuerdas, construida por Mercurio el egipcio a partir del modelo de una tortuga hallada en la ribera del Nilo, después de una inundación. Reseca y descarnada, sólo le quedaban unos pocos nervios tendidos, que Mercurio pulsó con la punta de los dedos, consiguiendo así sacar algunos sonidos.

Sin duda, aquel fue sin duda el instrumento que dio origen a los de pulso, especialmente al laúd, que mantuvo la forma de una tortuga; pero algunos autores sostienen que Mercurio donó su lira a Orfeo, quien le añadió más adelante cuatro cuerdas, y que la tañía con un [p. 11] plectro o arco; Homero asegura que el propio Mercurio se ayudaba de un plectro o arco para tañer su lira, antes de entregársela a Orfeo; pero siendo así que numerosos autores hablan con diversos términos de esa lira, y que la mayoría de aquellos que emplean para designar otros instrumentos son genéricos, siendo muchos de ellos nombrados con un mismo término, por más que se trate de especies diferentes, he creído que debía combatir la opinión de quienes piensan que los autores no quisieron hablar de la viola, por no haber usado el término específico que distingue hoy día este instrumento de los otros; no obstante, si examinamos la manera cómo se usan, no será posible dudar de que querían hablar de la viola ya que, como he dicho, para ningún instrumento había términos adecuados, pudiéndose distinguir sólo por la manera cómo son tañidos.

Filóstrato el Joven, quien enseñó en Atenas bajo el emperador Nerón, realiza el siguiente retrato de Orfeo: *Sinister pes ad nixus terra sustinet Cytharam super*

femore positam, dexter autem gestum & rithmum proludit, solum calceo feriens. Manus autem; dextra quidem Plectrum firmiter tenens extenditur ad phtongos & tonos, cubito insidens, & vola manus intus spectante, lava autem [p. 12] fides rectis digitus ferit. Orfeo, nos dice, habiendo apoyado el pie izquierdo contra el suelo, sostiene con el muslo la viola y, golpeando con el pie derecho el pavimento, marca el movimiento de lo que está tañendo; sosteniendo —en lo que se refiere a las manos— con la derecha el arco, lo inclina hacia las cuerdas, apoyándose en el codo con la muñeca doblada hacia la parte interna, mientras los dedos de la mano izquierda golpean las cuerdas.

No parece que pueda ser objeto de controversia que el instrumento de Orfeo del que habla Filóstrato no sea una viola; sin embargo, un autor actual pretende que *Cythara* signifique cítara y no viola; esta opinión es fácil de rebatir, si consideramos que jamás se oyó hablar de ningún instrumento con el nombre de cítara, y si examinamos la manera de tañer este instrumento, llegaremos a la conclusión de que no era otro que una viola, especialmente si tomamos en consideración la opinión de Jules Bulenger, quien, acerca de este pasaje dice efectivamente que Filóstrato, con la descripción que hace de Orfeo, coincide a la vez con la de aquellos que en Francia son llamados «tañedores de viola»⁴⁸ y añade, siguiendo a Joseph Scaliger, que no hay que fijarse en los términos, ya que son varios los utilizados por los poetas y autores, para designar un mismo [p. 13] instrumento, del mismo modo cómo frecuentemente usan aquellos un mismo término para designar varios instrumentos, especialmente el de *Cythara*. Entre otros, Ovidio, quien vivió en la época del emperador Augusto, se sirve del mismo término en su tercer libro de *Arte amandi*, cuando dice: *Nec plectrum dextra, cytharam tenuisse sinistra nesciat arbitrio faemina docta meo.*⁴⁹

Asconius Pedianus, quien vivió bajo el emperador Nerón, dice que aquellos que tañen la viola mantienen ocupadas ambas manos; es decir, la derecha conduciendo el arco y la izquierda tocando las cuerdas. *Cum canunt Cytharistae*, dice, *utriusque manus funguntur officio: dextra Plectro utitur, sinistra digitis chordas carpit.*⁵⁰

San Isidoro, obispo de Sevilla en España que falleció en el séptimo siglo, engloba en el libro tercero de las Etimologías todos los instrumentos bajo el término *Cythara*. Dice: *plures species Cytharae extiterunt, ut Psalteria, Lyrae,*

⁴⁸ Rousseau cita textualmente el sintagma, escrito en francés por Bulenger, dentro del texto latino. *Vid.* nota al pie n.º 30.

⁴⁹ «La mujer que seguirá mi consejo, no ha de ignorar el arte de sostener el plectro con la mano derecha y la cítara con la izquierda». OVIDIO, III, 8.

⁵⁰ «Cuando tañen, ambas manos de los citaristas hacen su función: con la derecha hacen uso del plectro, con la izquierda recorren las cuerdas con los dedos.».

*Barbita, &c.*⁵¹ Queda así demostrado que no es posible conocer los instrumentos de los antiguos por medio de los términos, sino solamente por su imagen y manera de ser tañidos; por ello, si a un instrumento lo llamamos *Psalterium* o bien *Cythara*, y sigue a continuación una descripción del modo cómo se tañe, parecido al de la viola, tengo la certeza de que el autor quiso hablar de una viola.

Aquiles Tacio [p.14], en el primer libro de *Les amours de Leucipe & Clitophon*, describe un banquete y dice que, al final del ágape, un muchacho joven se presentó con un instrumento que él llama *Cythara*, y después de tentar con sus manos las cuerdas, las puso en razón y, habiendo tomado el arco y tañido algo en las cuerdas, puso su propia voz acorde con el instrumento, lo que expresa el carácter propio de la viola.

Podría decirse que el instrumento del que el autor habla bajo el término de *Cythara* no es una viola, y si hoy en día alguien quisiera describir el comportamiento de alguien tañendo una viola, podría afirmar algo distinto; pero si se examina detalladamente ese pasaje, se reconocerán en él los verdaderos caracteres de un tañedor de viola. Empezó probando las cuerdas con sus manos y las puso en razón, algo de lo que también puede decirse templar la viola; seguidamente tomó el arco y frotó un poco las cuerdas, es decir, empezó a preludiar; puso luego su propia voz acorde con el instrumento, señalando el carácter particular de la viola.⁵²

Soy consciente de que cabría objetar que el instrumento de arco al que los autores se refieren bajo el término de *Cythara* era una lira, como las que se usaban antiguamente, especialmente entre los italianos [p. 15], y cuya imagen nos ofrecen el padre Mersenne mínimo y el padre Kircher, describiendo además la manera cómo eran tañidas, pero es fácil hacer ver que los autores distinguen entre los términos *Cythara* y *Lyra*.

Casseri, en su segundo libro *de Vocis Org.*, afirma que la lira y la viola son los instrumentos tañidos con plectro o arco: *Instrumenta quae Plectro arcuque Sonum edunt sunt Lyra & Cythara*.⁵³

Jules Bulenger, hablando de las glosas sobre los salmos de san Basilio, dice que la viola y la lira resuenan por la parte inferior con un plectro o arco. *Cytharae & Lyrae in imo aes ad Plectrum subsonat*.⁵⁴

Fabius dice que el instrumento llamado Cythara no tenía más que cinco cuerdas: Quinque tantum erant Cytharae Soni, qui deinde summa varietate dis-

⁵¹ Vid. nota al pie n.º 19.

⁵² Cf. DEMACHY: *Avertissement très-nécessaire...* «Quant à la seconde manière de jouer de la Violle, qui consiste à s'accompagner soy-même, ou à chanter une Partie pendant que l'on joue l'autre...». «En lo que se refiere a la segunda manera de tañer la viola, consistente en acompañarse uno mismo, o bien en cantar una voz mientras se tañe la otra,... ».

⁵³ «Los instrumentos que con el plectro y el arco producen el sonido, son *Lyra & Cythara*».

⁵⁴ «Las cítaras y las liras hacen sonar en su parte inferior el bronce por medio del plectro».

*tinguebantur cum ab imo ad summum omnibus intenta nervis consentiret.*⁵⁵ Ello no puede afirmarse de la lira, que tenía, en tiempos de Orfeo, siete cuerdas, según refiere san Isidoro acerca de Virgilio: *Antiquitus autem Cythara septem chordis erat, unde Virgilius, septem discrimina vocum.*⁵⁶ Y sabemos que más recientemente su número aumentó, de modo que el instrumento llamado por los antiguos *Cythara* debe ser diferenciado de la lira, y [este nombre] no puede aplicarse a otro instrumento que a la viola [p. 16], que en aquel tiempo tenía solamente cinco cuerdas.

Además, en el supuesto de que fuera cierto que *Cythara* signifique en todo momento lira, algo que, como hemos visto, no es cierto, no podemos decir que se trate de una viola, pues ¿qué es una lira, examinando su aspecto y la manera de tañerla, sino una viola imperfecta, que desapareció tan pronto como esta llegó a su perfección? Así como la Aurora no despunta más que para anunciar al universo la llegada del sol, puede decirse asimismo que la lira fue la precursora de la viola y que su función no fue otra que la de dar una idea de este instrumento por excelencia.

No obstante, y para dar satisfacción a aquellos que se ciñen más al nombre que a la cosa, es fácil demostrar que el nombre de viola no es tan reciente como podría imaginarse, y para ello tomo prestada la autoridad de un célebre e irreprochable autor que vivió hace más de mil años, el venerable Beda, quien, describiendo la voz humana —llamada por él instrumento natural—, habla seguidamente del instrumento artificial, nombrando específicamente la viola. Dice así: *Artificiale vero Instrumentum est, ut Organum, Viola, &c.*⁵⁷

Podría ser que alguien, acerca del término Plectrum citado por los autores anteriores, [p. 17] pudiera objetar que no significa un arco sino un plectro, utilizado para percutir las cuerdas, así como hoy en día se usa para tañer el *Tympanum* o *Psalterium*, y que su origen está en *Plectere*, con el significado de batir o golpear. Respondo a ello diciendo que ha habido en verdad instrumentos cuyo sonido era producido mediante un plectro, siendo golpeados con él, pero que los poetas y los autores han usado siempre el término *Plectrum* para significar el arco. Además, incluso en el supuesto que fuera cierto que *Plectrum* no significara arco, se podría decir que quienes utilizaron el plectro lo hicieron por desconocer el uso de las crines, y que —como hemos visto—, el arco, tal y como se conoce hoy en día, ya se usaba entre los primeros hebreos y, por ello, no se trata de una novedad.

⁵⁵ «Sólo había cinco sonidos en la cítara, que luego se distinguían con suma variedad, cuando desde abajo hasta lo más alto se escuchaban los alargamientos de los nervios.»

⁵⁶ «En aquel tiempo tenía la cítara siete cuerdas, siete tonos según Virgilio». En las *Etimologías*, el párrafo está a continuación del referido en la nota al pie n.º 19.

⁵⁷ *Vid. supra*, nota 18.

No obstante, hay que reconocer que, en Francia, la viola es de aparición reciente, ya que es apreciada desde no hace mucho; pero ello no afecta a su antigüedad, pues es cierto que las demás naciones la conocieron antes que nosotros: de los egipcios pasó a los griegos, de los griegos a los italianos, y de éstos a los ingleses, quienes fueron los primeros en componer y tañer piezas de armonía con la viola [p. 18], llevando a otros reinos su conocimiento, como Vvalderan a la corte de Sajonia, Boudler a la corte de España, Joung al condado de Inspruk, Preis a Viena, así como muchos otros en sitios diversos;⁵⁸ de este modo, pasó de los ingleses a los alemanes y a los españoles, y podemos afirmar que nosotros fuimos los últimos en acceder a tañerla; pero también que es a los franceses a quienes la viola debe su perfección, tal y como veremos.

Los egipcios —primeros, después del diluvio, en dedicarse a la música y a los instrumentos, como hemos visto—, trasladaron dichas aficiones a sus descendientes; en efecto, dice Pierre Bellon, en sus observaciones, que los egipcios tienen unas violas con una o dos cuerdas y que éstas están hechas de crines de caballo simples y sin torsión, de forma que el arco y la viola están guarnecidos con los mismos materiales; el mástil de sus violas es bastante largo, el puente no reposa en ninguna tabla, sino solamente en la piel de un pez llamado por los griegos modernos *Glavis* y que puede ser pescado en el Nilo: dicha piel está encolada por debajo y el resto del cuerpo de este instrumento está construido como una caja plana, de la que sobresale un hierro bastante largo que se clava en el suelo para facilitar su uso [p. 19], y ello nos indica que la viola se viene tañendo desde hace mucho tiempo en Egipto, aunque de forma bastante imperfecta.⁵⁹

Las primeras violas que se usaron en Francia eran bastante grandes, tenían cinco cuerdas y su función era la de acompañar: el puente se colocaba debajo de las efes y era bastante bajo; la parte inferior del diapasón rozaba la tapa superior y las cuerdas eran más bien gruesas; se afinaban por cuartas, a saber, la prima en *C Sol Vi*, la segunda en *G re sol*, la tercera en *D la re*, la cuarta en *A mi la*, y la quinta, llamada bordón, estaba en *E si mi*. Su aspecto era bastante cercano al del bajo de violín.

Más adelante, esa imagen evolucionó hacia la de las violas que usamos hoy en día, a excepción del mástil, puesto que era éste redondo y macizo, inclinado en exceso hacia adelante; el instrumento resultaba bastante grande, pudiendo afirmar el padre Mersenne que unos niños cantores podían ser encerrados en su interior haciendo oír la voz superior, mientras sonaba el bajo; dice además que

⁵⁸ *Vid. supra*, nota 32.

⁵⁹ *Vid. supra* nota 23 y fig. 3.

ello fue practicado por un tal Granier ante la reina Margarita; tañendo el bajo cantaba el tenor, y un pequeño paje encerrado en la viola cantaba el soprano.⁶⁰

A la vez que el aspecto de la viola iba evolucionando [p. 20], le fue añadida a ésta una sexta cuerda y se adoptó la afinación que hoy conocemos: la prima en *D la re*, la segunda en *A mi la*, la tercera en *E si mi*, la cuarta en *C sol* *Vt*, la quinta en *G re sol* y la sexta en *D la re*; así, su afinación de una tercera entre cuatro cuartas, por ser la más adecuada para imitar la voz, es tenida por la más perfecta. Los extranjeros practican muchas otras afinaciones ya que, desconociendo la belleza de la voz, y para hallar un poco de satisfacción, están obligados a inventar todo cuanto pueda contribuir a la variedad de la armonía; pero es justo conceder que ellos nos superan, si solamente se tiene acceso a la viola a partir de tal cantidad de acordes, porque las diversas formas de afinar sus violas son más apropiadas, para componer y tañer piezas de mucha armonía, que nuestra forma de afinar, más estéril para la composición de piezas de armonía y más difícil de ejecutar; pero también es cierto que la ternura propia de los franceses, cuando de imitar la voz se trata, sale más favorecida que no aquella cantidad de acordes y de glosas sorprendentes de los ingleses, donde más se debe admirar el virtuosismo que el buen gusto, y que poco añade [p. 21] a la perfección del arte de tañer la viola.

Asimismo, se vienen usando violas de tres otros tamaños desde hace algún tiempo. Una, tenor, algo más pequeña que el bajo; otra para el contralto, más pequeña que aquélla y, finalmente, otra algo menor para servir como soprano; con los cuatro instrumentos se reproducen las cuatro partes de las voces, algo que ya fue practicado en Italia mucho tiempo antes, afinando los cuatro tamaños de viola de esa forma: el tenor y el contralto al unísono, una quinta más arriba del bajo, y el soprano una cuarta más arriba que el tenor y el contralto, es decir, a la octava del bajo.

En Francia, mientras estuvieron en uso los cuatro tamaños, el tenor se afinaba a la cuarta superior del bajo, el contralto a la cuarta superior del tenor, y el soprano un tono más arriba que el contralto, a la octava del bajo.

Los antiguos solían montar sus violas con cuerdas de latón, tal y como puede leerse en el pasaje de Jules Bulenger citado más arriba, cuando señala, mediante el término *aes*, que las cuerdas eran de latón. El padre Kircher dice que, en aquel tiempo, las violas de los ingleses se montaban parcialmente con las mismas cuerdas [p.22], y todavía hoy en día podemos ver una especie de viola soprano llamada viola de amor; pero hay que reconocer que estas cuerdas, con el arco, producen un feo efecto y que su sonido resulta excesivamente agrio; es por ello que los franceses nunca emplearon tales cuerdas —por más que algunos hayan querido probarlas—, sino que se centraron en la búsqueda

⁶⁰ *Vid. supra* nota al pie n.º 33.

de todo cuanto era capaz de llevar este instrumento a la perfección en la que se encuentra, ya que quienes las construyen las han reducido a un tamaño cómodo para poder ser colocadas entre las piernas, de ahí que sean llamadas violas de pierna,⁶¹ para distinguirlas de aquel bajo de viola de gran tamaño del que hemos hablado más arriba.

Es cierto que los ingleses precedieron a los franceses en la reducción del tamaño de sus violas, hasta dar con uno que resultara cómodo, tal y como puede comprobarse con las antiguas violas de Inglaterra, que en Francia gozan de un gran aprecio; pero asimismo hay que reconocer que los constructores franceses de instrumentos han llevado a la mayor perfección sus violas, después de dar con el secreto de inclinar el mástil ligeramente hacia atrás y disminuir su espesor, facilitando así la ejecución a los maestros tañedores [p. 23], y no hay una sola viola de Inglaterra a la que no sea obligado colocar un mástil a la francesa, para servirse de ella con comodidad.

En Francia, los primeros en sobresalir con la viola fueron los señores Mau-gars y Hotman, ambos dignos de admiración por más que sus estilos fueran diferentes; el primero poseía tanta sabiduría y virtuosismo que, dado un tema de cinco o seis notas, lo variaba con una infinidad de maneras diferentes hasta agotar todo cuanto se podía hacer con él, ya fuera con acordes o bien con glosas; el segundo empezó a tañer en Francia piezas de armonía adaptadas a la viola, a tañer bellas melodías y a imitar la voz, de manera que se le admiraba más a menudo por la tierna ejecución de una pequeña cancioncilla que por las piezas más recargadas y sabias. La ternura de su tañer provenía de esos bellos golpes de arco que producía, aminorando el volumen, con tan buen hacer y tan a propósito, que encantaba a todo aquel que le escuchaba, dando inicio a la perfección en la viola y a hacerla más apreciada que el resto de los instrumentos.

También vivió por aquellos tiempos un monje benedictino, admirable cuando se trataba de diversificar un tema al momento en mil modos sorprendentes, y cuyo nombre era padre Andrés [p. 24]: el recuerdo de los encantos de su arte hace que todavía hoy le admiren los más ilustres de nuestro tiempo que tuvieron ocasión de escucharle, confesando que, si hubiera pertenecido a un estado como para hacer profesión de este instrumento, habría eclipsado a todos sus coetáneos.

Puede decirse que, de todos cuantos aprendieron del señor Hotman el arte de la viola, su discípulo por excelencia, superándole incluso, fue el señor de Sainte Colombe, de quien hemos aprendido, además de los bellos golpes de arco que él aprendió del señor Hotman, una bella colocación de la mano, algo que ha llevado a la mayor perfección la viola, facilitando y simplificando su

⁶¹ *Viols de Jambe*, en el texto. Actualmente, en francés es habitual hablar de *viols de gambe* o bien, cuando se hace referencia al instrumento grave, de *basse de viole*.

ejecución, y gracias a lo cual puede imitar los más bellos adornos de la voz, la cual es el único modelo para todos los instrumentos. También debemos al señor de Sainte Colombe la séptima cuerda que añadió a la viola, aumentando con este procedimiento su extensión de una cuarta. Finalmente, es él quien ha popularizado en Francia las cuerdas entorchadas en plata, y trabaja incansablemente en buscar todo cuanto permita añadir [p. 25], si ello fuera posible, mayor perfección a ese instrumento. No hay duda de que fue siguiendo sus huellas cómo se perfeccionaron los más hábiles de nuestro tiempo, en particular el señor Marais, cuya ciencia y bella ejecución le distinguen del resto, provocando admiración a quienes le escuchan. Digo, por fin, que están obligados para con el señor de Sainte Colombe todos aquellos que tienen la virtud de agradar y, si alguien quisiera buscar la perfección del arte de la viola por otros medios, se alejaría de ella sin encontrarla nunca.

Fuentes primarias

- AGUSTÍN de Hipona: *Enarraciones sobre los salmos, 32 II*. B.A.C. Madrid: 1964.
- BEDA el Venerable, *anglosaxonis presbyteri Opera Omnia*. Tournhout: J.-P. Migne (ed.): 1862. *Patrologiae latinae*, vol. 90.
- BELON, Pierre : *Les observations de plusieurs singularitez & choses memorables, trouuées en Grèce, asie, Iudée, Egypte, Arabie, & autres pays estranges, redigées en trois liures, par Pierre Belon du Mans*; Bourgoigne: Steelsius: 1555.
- BULENGER, Jules Cesar: - *Opusculorum systema, duobus tomis digestum...*; Lyon: Pillehotte, 1621.
- *De theatro ludisque scenicis libri duo*. Troyes: Impr. Pierre Chevillot, 1603.
- DE MACHY, Mr.: *Pieces de violle en musique et en tablature, différentes les unes des autres, et sur plusieurs tons...* Paris: Jérôme Bonneuil, 1685.
- EUFORIO DE CALCIS: *Poemes i fragments*. Barcelona: Josep Antoni Clua (ed.); F.B.M.: 1992.
- FOLENGO, Giovanni Battista: *In Psalterium Davidis Israelitarum regis & uatis divinissimi*. Basilea: Mich. Isingrinium, 1543.
- FORQUERAY, Antoine : *Pieces de viole avec la basse Continuë*, ed. Paris: A. B. Forqueray, 1747.
- GALILEI , Vincenzo : *Dialogo della musica antica et della moderna*. Florencia: Giorgio Marescotti, 1581.
- ISIDORO : *Etymologiarum*, III, —ed.y trad. osé Oroz Reta— Madrid: B. A. C. 1982.
- HAWKINS, John: *General History of the Science and Practice of Music*. Londres: T. Payne 1776 (1875).
- LE BLANC, Hubert: *Défense de la basse de viole...* Amsterdam:Mortier, 1740.
- OVIDIO: *Arte de amar* —trad. Carmen González Vázquez—; Madrid: Edimat, 2006.
- ROUSSEAU, Jean: *Traité de la viole*. París: Ballard, 1687. Ed. facs. Amsterdam: Antiqua, 1965.
- TACIO, Aquiles: *Leucipa y Clitofonte*, trad. Máximo Brioso Sánchez; Madrid: Gredos, 2011 / *Leucipe i Clitofont*, a cura de Roser Homar. Barcelona: F.B.M., 2019.
- TRICHET, Pierre *Traité des instruments*, 1640; Paris: *Société de musique d'autrefois*, 1957.

Bibliografía

- BACHMANN, Werner: *Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1966.
- BLUME, Friedrich: *Die evangelische Kirchenmusik*. Potsdam: Akadem. Verlagsges. Athenaion, 1931.
- BOL, Hans: *La basse de viole du temps de Marin Marais et d'Antoine Forqueray*. Bilthoven: A. B. Creyghton, 1973.
- BOYDEN, David D.: *The History of violin playing from its origins to 1761*. Oxford: Clarendon Press, 1964 (1990).
- DOLMETSCH, Nathalie: *The Viola da gamba, its origin and history, its technique and musical resources*. Londres: Andesite Press, 1962 y ss.
- ERHARD, Albert: *Jean Rousseau's «Traité de la viole»*. Munich: Musikverlag Emil Katzbi-chler, 1980. Ed. facs. sobre Paris: Faksimile der Ausg., Paris, 1687.
- FRIEDA, Leonie: *Catalina de Médicis*. Madrid: Siglo XXI, 2006.
- GONZÁLEZ, Ángel: *El libro de los Salmos*. Barcelona: Herder, 1966.
- HOFFMANN, Bettina: *Die Viola da Gamba*. Beeskov: ortus musikverlag, 2014.
- LESURE, François: «Une querelle sur le jeu de la viole en 1688: J. Rousseau contre Dema-chy», en: *Revue de Musicologie*, 1960, p. 181-199.
- MARIÉJOL, Jean H.: *La Réforme, la Ligue, l'Édit de Nantes, 1559-1598*. París: Tallandier, 1904 (1983).
- MGG—Musik in Geschichte und Gegenwart, ed. Finscher, Ludwig. Kassel: Bärenreiter, 1999.
- MGG—Musik in Geschichte und Gegenwart, ed. Blume, Friedrich. Kassel: Bärenreiter, (1949-1986).
- MILLIOT, Sylvette: «De nouveau sur Jean Rousseau» en: *Recherches sur la musique française classique* n.º 27, 1991/1992, pp. 35-42.
- OTTERSTEDT, Anette: *Die Gambe*. Kassel: Bärenreiter. 1992.
- RÜHLMANN, Julius: *Die Geschichte der Bogeninstrumente—Atlas zur Geschichte der Bogenins-trumente*. Brunswick: Vieweg u. Sohn, 1882.
- SACHS, Curt: *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1930 (1967).
- WOODFIELD, Ian: *The Early history of the viol*, Cambridge: C. University Press, 1984.

Bibliografía en línea

- REMACLE, Philippe. «Philostrate le Vieux». *Antiquité grecque et latine du Moyen Âge*. Acce-dido 30 de junio de 2024. <<https://remacle.org/bloodwolf/erudits/philostate/tableau-xintro1.htm#63>>.

LAS DELEGACIONES VALENCIANAS
DE LA ASOCIACIÓN DE CULTURA
MUSICAL: ALCOY Y SUECA.
DOS EJEMPLOS QUE PERMITEN
COMPRENDER LA EVOLUCIÓN
DE SUS DELEGACIONES

 Pilar NOSTI ESCANILLA
 Juan MANUEL LÓPEZ MARINAS

Resumen:

La Asociación de Cultura Musical (ACM o Cultural), activa desde 1922 hasta 1936, creó más de cincuenta delegaciones en España con el noble propósito de difundir la música de cámara. En Alcoy y Sueca se crearon sendas delegaciones con apenas unos meses de diferencia. La delegación alcoyana se mantuvo activa durante nueve temporadas. La de Sueca apenas dos. En este trabajo se han analizado las características y la evolución de estas dos Delegaciones, así como las decisiones tomadas por la Junta Directiva de la Cultural en Madrid. Basándonos en estos resultados y en los datos obtenidos de los estudios de otras Delegaciones de la ACM —Madrid, Almería, Cartagena, Granada, Lorca, Murcia y Toledo— es posible clasificar las delegaciones en tres grupos según su duración: de vida breve o muy breve —hasta cuatro temporadas—, de vida media —de cinco a diez temporadas— y de vida larga —más de diez temporadas—. Sueca y Alcoy son dos claros ejemplos de delegaciones de vida breve y media respectivamente, siendo su evolución equiparable al de otras delegaciones similares.

Palabras clave: Asociación de Cultura Musical, Cultural, Delegación, Alcoy, Sueca.

Abstract:

The Association of Musical Culture —ACM or Cultural—, active from 1922 to 1936, created more than fifty Delegations in Spain with the noble purpose of disseminating chamber music. In Alcoy and Sueca, Delegations were created just a few months apart. The Delegation in Alcoy remained active for nine

seasons. The Delegation in Sueca only two. In this work the characteristics and evolution of these two Delegations have been analyzed, as well as the decisions taken by the Board of Directors of the Cultural in Madrid. Based on these results and on the data obtained from the studies of other ACM Delegations —Madrid, Almería, Cartagena, Granada, Lorca, Murcia and Toledo— it is possible to classify them into three groups according to their duration: short-life or very short —up to four seasons—, medium-life —five to ten seasons— and long-life —more than ten seasons—. Sueca and Alcoy are two clear examples of Delegations with a short- and medium-life respectively, their evolution being comparable to that of other similar delegations.

Key words: Association of Musical Culture, Cultural, Delegation, Alcoy, Sueca.

Introducción

La Asociación de Cultura Musical —ACM o también la Cultural— fue creada en Madrid en 1922 —sus primeros estatutos están fechados el 14 de marzo de 1922—. Sociedad sin ánimo de lucro, sus objetivos eran, inicialmente, muy ambiciosos y variados, siempre ligados a la música. Con posterioridad debieron reducirse, centrándose primordialmente en la organización de conciertos para sus asociados, tanto en Madrid como otras poblaciones del país, por lo cual en marzo de 1924 se emitieron nuevos estatutos.

Tenía su domicilio social en la calle Los Madrazo n.º 14, donde también se encontraba la Sociedad Musical Daniel de Ernesto de Quesada, la agencia musical más importante en aquel momento, que sería fundadora, gestora y garantizadora de la ACM.¹ Fue el mismo Quesada quien sugirió la creación de la Cultural, ligándola a su propia empresa. Fue una relación de beneficio mutuo. A cambio de un 20 por ciento de los ingresos de las cuotas de la Cultural y la exclusividad durante cincuenta años en la administración de «todas las operaciones de adquisición y suministro de pianos, música y toda clase de instrumentos musicales y accesorios de música, adquisición, reproducción, edición y administración de derechos de autor, así como cualquiera otra operación similar o de contratación de artistas», muchos de ellos representados por la Sociedad Daniel, ésta se comprometió a «presentar anualmente durante los meses de abril y mayo, el plan programa de la campaña artística a efectuarse en la siguiente temporada» tanto en la capital como en las Delegaciones, gestionar las giras, y más importante aún, ser el soporte económico de la ACM en los momentos en los que su rendimiento fuera deficitario.²

¹ Título v. De la Administración de la Asociación. Artículo 20 de los Estatutos de 1922.

² Título x. De las relaciones de la «Asociación de Cultura Musical» con la Sociedad fundadora, gestora y garantizadora «Sociedad Musical Daniel». Artículo 50 de los Estatutos de la Asociación

El primer presidente de la Asociación, elegido en la Junta de 14 de marzo de 1922, fue el empresario Ángel Galés, al que siguieron Rafael Altamira, gran jurista y pedagogo; Xavier Cabello Lapiedra, autor y crítico teatral; el almirante Juan Bautista Aznar, presidente del Gobierno y Juan Pérez Zúñiga, escritor humorístico. Entre los directivos se contó con José Subirá, gran musicólogo, Julio Casares, Felipe Ximénez de Sandoval y los compositores y pianistas María Rodrigo y José María Franco, entre otros.

La potencialidad de la Asociación de Cultura Musical se pone de relieve si se tiene en cuenta que en las quince temporadas que actuó, finalizó con el comienzo de la Guerra Civil, ofreció cerca de cuatro mil conciertos en toda España y que los actuantes eran o llegaron a figurar entre los más relevantes en el mundo musical: Rubinstein, Fischer, Serkin, Horowitz, Prokofiev, Rachmaninov, Brailowsky, Iturbi, Cubiles, Backhaus, Kempff, Sauer, Gieseking, Casadesus, Cortot, Arrau entre los pianistas; violinistas como Thibaud, Manén, Milstein, Kreisler, Enesco, Szigeti, Francescatti; el arpista Zabaleta; violonchelistas como Casals, Cassadó, Piatigorsky, Eisenberg; entre los cantantes sobresalen Nieto, Ottein, Rodríguez de Aragón, Schoen, Anderson; guitarristas como Andrés Segovia y Regino Sáinz de la Maza. De las agrupaciones musicales puede decirse algo similar, ofrecieron conciertos los cuartetos Wendling, Guarneri, Budapest, Roth, Pro-Música, London, Calvet y Kolisch, tríos como el de la Corte de Bélgica, Barcelona, Casella, de instrumentos Antiguos de Munich, etc.; entre los quintetos el de la Sociedad Moderna de Instrumentos de Viento de París y el Quinteto Hispania. También ofrecieron óperas con carácter de primicia como *La serva padrona*, de Pergolesi o *Cossi fan tutte* de Mozart.

Lo que distinguía a la ACM de otras sociedades musicales semejantes, fue la creación de Delegaciones en más de cincuenta poblaciones. Con los datos que se han obtenido en los programas de los conciertos de la Cultural y en el artículo de López Marinas y Tortella se ha elaborado el mapa de la figura 1 en el que aparecen las diversas Delegaciones.³

Además de existir Delegaciones en algunas capitales de provincia —aquellas en las que no existía ya una Sociedad Filarmónica—, llama la atención la concentración de Delegaciones en pequeñas poblaciones a lo largo de la costa desde Castellón hasta Cádiz, alrededor de Jaén, Bilbao y San Sebastián, probablemente reflejo de una mayor tradición musical. Al no conservarse los archivos de la ACM, no está claro el proceso de creación de las Delegaciones. Posiblemente en algunos casos fueran los futuros delegados de las Delegaciones, quienes bien a

de Cultura Musical. Madrid 14 de marzo de 1922.

³ LÓPEZ MARINAS, Juan Manuel y TORTELLA, Jaime. «*La Asociación de Cultura Musical (1922-1936). Boccherini en algunos de sus conciertos*» en: . *Revista de Musicología*, XXXI, 2 (2008), pp. 523-556 y programas de mano de los conciertos de Madrid de la Asociación de Cultura Musical.

funciones incluían «la confección del programa de conciertos de cada temporada, la contratación de las salas donde tenían lugar los mismos, las labores administrativas relacionadas con los socios —gestión de las listas de socios, cobro de cuotas, envío de entradas y programas— y el mantener informada a la prensa local». Ser Delegado no era tarea fácil, principalmente en aquellas Delegaciones donde el número de socios no era el deseado. Exigía no sólo dedicación y responsabilidad sino también una bien desarrollada capacidad organizativa y de improvisación,⁴ ya que no era infrecuente que les enviaran por telegrama información sobre los conciertos con apenas un par de días de antelación. En *La Gaceta de Levante*, 3 días antes de la celebración e uno de los conciertos se publicaba la siguiente nota:

Según un telegrama que ayer recibió el activo delegado en ésta de la Asociación de Cultura Musical, don Juan Benlloch, el próximo concierto de dicha entidad se celebrará el próximo martes 17 del corriente y estará a cargo del notable pianista ruso Benno Moiseiwitsch, que recientemente ha actuado en Madrid.⁵

En las Delegaciones no siempre se disponía de un plan de conciertos para la temporada, sino que se formaban las sesiones aprovechando los elementos nacionales como extranjeros que se podían utilizar en las más favorables condiciones económicas, sin detrimento de la calidad artística.⁶ Los ingresos obtenidos en las Delegaciones se enviaban mensualmente a la capital, donde se administraba la Asociación. Las Memorias y los Estados de Cuentas al final de cada temporada se elaboraban en Madrid y se presentaban a los socios durante la Junta General Anual.

En Alcoy y en Sueca se crearon Delegaciones casi al mismo tiempo. Alcoy contaba en los años veinte con una población de 36.500 habitantes aproximadamente; Sueca, el 16 de junio de 1925 contaba con 13.471.⁷ La delegación alcoyana se mantuvo activa durante nueve temporadas. La delegación de Sueca apenas sobrevivió dos. Ambas, con sus características propias, son un ejemplo que puede ayudarnos a entender la evolución que siguieron muchas otras Delegaciones de la Cultural.

⁴ NOSTI ESCANILLA, M. Pilar. «La Asociación de Cultura Musical: una sociedad musical para toda España» en: *Melómano*, XXVII, n.º 290, diciembre 1922, pp. 21-24.

⁵ *La gaceta de Levante*, II, n.º 558, 14-11-1925, p. 2.

⁶ ACM. Acta de la sesión de la Junta Directiva de 24 de septiembre de 1925.

⁷ DÁVILA LINARES, Juan Manuel. «Alcoy. Desarrollo urbano y planteamiento (un análisis de la reciente historia urbanística de España)». 1993. Universidad Alicante. p. 90; *Las Provincias, diario de Valencia*. LX, n. 18.520 16-6-1925. p. 6.

Metodología

Múltiples han sido las fuentes consultadas en la búsqueda de información sobre estas dos Delegaciones de la Cultural: diccionarios de música, catálogos de músicos y diversas obras generales sobre estas poblaciones, muchas de ellas sugeridas por los archivos y bibliotecas municipales. El fondo Roda del Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y los Libros de Juntas de la Cultural son indispensables para cualquier estudio sobre esta Asociación.

En Sueca la Asociación de Cultura Musical es prácticamente desconocida. Ni en el Archivo Municipal, ni en la Biblioteca, ni en el Conservatorio existe rastro alguno de ella, de tal manera que en el libro de Silvestre i Diago, sobre las asociaciones de Sueca, no se le hace mención alguna. No cabe extrañarse, pues posiblemente la falta de tradición sobre la música clásica y lo corto de la actuación de La Cultural hace que los testimonios sobre ella sean mínimos. Únicamente en la prensa local aparecen referencias, y no muchas, que permiten hacerse una ligera idea de cómo fue la actividad en la corta vida de la delegación. La información obtenida, no obstante, es parcial puesto que la colección del semanario *El Sueco* en la Biblioteca Digital de Sueca está incompleta, faltando de cada año numerosos ejemplares. En pequeña proporción se puede encontrar algún dato de esta población en *Las Provincias, diario de Valencia*.

En el caso de Alcoy, la información recopilada en este artículo procede en su mayor parte de los diarios *La Gaceta de Levante: diario independiente de Alcoy*, *Diario de Alcoy*, *El Noticiero Regional* y *Las Provincias, diario de Valencia* y los semanarios *La voz del pueblo* y *La Pluma*.⁸ Al igual que en el caso de *El Sueco*, las colecciones de los diversos diarios y semanarios alcoyanos están incompletas. La prensa correspondiente al periodo de 1924 -1925 no se ha conservado y como el número total de conciertos es conocido gracias a la información que aportaba la ACM en las últimas temporadas, es seguro que hubo más conciertos

⁸ *Diario de Alcoy*: se publicó en diversas etapas. De la etapa correspondiente a los años de actividad de la Delegación de Alcoy, solo se conservan 8 ejemplares del primer año de publicación en 1923. *La Gaceta de Levante: diario independiente de Alcoy*: apareció en 1924 por primera vez y es la colección disponible más fructuosa, extendiéndose hasta 1936. Desgraciadamente de los primeros años, como ya se ha comentado, se conservan muy pocos números (27 de 1924 y 64 de 1925). *El Noticiero Regional: diario independiente de información*: se comenzó a editar en 1927 (278 números disponibles) y se conservan números hasta 1929 (302 de 1928 y 125 números correspondientes a 1929). *Las Provincias: diario de Valencia*: si bien la colección es bastante completa, al tratarse de un periódico valenciano, sólo ofrece breves menciones sobre eventos regionales. *La Pluma: semanario independiente de arte, ciencia y sport*: sólo se conserva un ejemplar correspondiente al 29.10.1923. Afortunadamente en él encontramos una columna dedicada al concierto de Andrés Segovia. *La voz del pueblo: hoja semanal gratuita de propaganda social*: si bien la colección cubre toda la vida de la Asociación faltan muchos números correspondientes a la temporada 1924-1925 (de 1924 hay sólo 4 y 24 de 1925).



Figura 2. Portadas de los diarios y semanarios valencianos consultados.

en los primeros años de funcionamiento de la Delegación de los que se han podido estudiar en este artículo.

Varias Delegaciones han sido estudiadas con anterioridad y los datos correspondientes a las mismas son de gran valor para comprender el funcionamiento general de la Asociación de Cultura Musical.

Delegación de Alcoy

Un año después del primer concierto de la ACM en el Teatro de la Princesa de Madrid a cargo del Cuarteto Wendling, se anunciaba en el semanario alcoyano *La voz del pueblo* la actuación del Cuarteto de Budapest el 13 de marzo de 1923, como resultado de las intensas y exitosas gestiones por parte de Rafael Casasempere «de conseguir constituir una sociedad de conciertos que permita traer a los mejores concertistas europeos».⁹ La existencia de la Delegación local de la ACM en Alcoy era un hecho. A. de Santamaría, en una columna con aires líricos, exponía los motivos por los cuales el pueblo de Alcoy no podía menos que regocijarse por disfrutar de una oportunidad sin precedentes de saborear «el verdadero arte»:

«La música temple los espíritus, desparrama su armonía vivificadora, hasta en lo más recóndito de nuestro ser, y exaltando el ánimo en sublime entu-

⁹ *La voz del pueblo*, xiv, n° 627, 20-1-1923, p. 2.

siasmo, puede ser en esta vida de tedio y de abulia, la más poderosa palanca de regeneración».

La Delegación de la ACM no iba tan solo a proporcionar sesiones de disfrute musical, sino que su labor sería mucho más elevada: sería un medio de depurar el gusto artístico del pueblo que paulatinamente adquiriría «la especial educación que el alma necesita para asimilar el arte».¹⁰ En el momento de su despegue, compartía el paisaje musical con varias entidades: la Armónica Alcoyana —previamente conocida como la Infantil—, agrupación musical de instrumentos de pulso y púa dirigida por José Carbonell García; la Asociación de Profesores de Orquesta, que juntando elementos de arco con los de banda y orquesta de otras entidades musicales formó una orquesta sinfónica; la Banda de música Nueva del Iris y la Corporación Musical Primitiva.¹¹

Es llamativo que la Delegación de Alcoy comenzó a funcionar sin que la Junta Directiva tomara la decisión formal de crearla ni que nombrara oficialmente al delegado. La primera mención que se hace a esta delegación en los Libros de Actas de la ACM data del 22 de diciembre de 1923 en la que «se da cuenta de la proposición de la Delegación de Alcoy referente a la conveniencia de crear conciertos populares en dicha ciudad».

El éxito del primer concierto, resultado del esfuerzo y sacrificio de su director, el incansable Sr. Casasempere, el 13 de marzo de 1923, fue rotundo, inmenso, según puede leerse en la crítica en el diario *La voz del pueblo* por Doctor Watson. Al mismo asistió lo más selecto de la sociedad alcoyana: desde los principales músicos de la ciudad y sobre todo jóvenes estudiantes de música, los «principales fabricantes, cuya labor industrial no les impide trabajar y procurar por la vida cultural de Alcoy», militares y «elementos de toda clase, que trabaja, que estudia, que labra un porvenir glorioso para esta culta tierra».¹² Si bien no queda constancia de su nombramiento oficial, de las menciones en los recortes de prensa se deduce que Rafael Casasempere Moltó, fue el primer Delegado de esta Asociación («[...] cuya Delegación local está confiada al Maestro D. Rafael Casasempere»)¹³ Por incumplimiento en sus deberes, según se cita en el acta de la Junta Directiva, el Consejo de la ACM se vio obligado a nombrar nuevo Delegado,¹⁴ designando a José W. Nake, del cual no queda ninguna referencia relacionada con la Cultural. Le sucedió en el cargo Juan Benlloch, mencionado por primera vez como delegado en la columna que se publicó comentando el

¹⁰ *La voz del pueblo*, XIV, n° 633, 3-3-1923, p. 2.

¹¹ VALOR CALATAYUD, ERNESTO. *Catálogo de músicos alcoyanos*. Ediciones del Instituto Alcoyano de Cultura «Andrés Sempere». n° XII. Alcoy 1961. pp. 133-144.

¹² *La voz del pueblo*, XIV, n° 635, 17-3-1923, p. 2.

¹³ *La voz del pueblo*, XIV, n° 645, 26-5-1923, p. 6.

¹⁴ ACM. Acta de la sesión de la Junta Directiva de 17 de Enero de 1924.

concierto del pianista Walter Giesecking en mayo de 1925.¹⁵ Benlloch recibió repetidamente la felicitación por la labor realizada por la ACM, reconociéndole su interés por «abrilantarse los prestigios de dicha Asociación».¹⁶

En este momento habían transcurrido cuatro años desde la creación de la Cultural. Los Estados de cuentas de las temporadas anteriores resultaban repetidamente en un déficit insalvable salvo con el apoyo económico de la Sociedad Musical Daniel. La Junta Directiva había tomado a principios de 1926 las medidas oportunas para normalizar la situación, atemperando los gastos a los ingresos. En Madrid se acordó:

Como resultado del balance que arrojan las Delegaciones en el curso anterior y primer cuatrimestre del actual [...]:

1. Suprimir por falta de Delegado o por excesivamente onerosas y sin que ofrezcan perspectivas de mejoría las Delegaciones en Águilas, Andújar, Burriana, Guadalajara, Haro, Huelva, Miranda, Motril, Orihuela, Santiago, Valdepeñas y Villagarcía.

2. Advertir a los Delegados de Alcoy, Almería, Cádiz y Jaén, la conveniencia de que tomen medidas para estimular el entusiasmo local por la música.

3. Reorganizar desde 1 de Marzo (a base de nivelación de cuotas para el porvenir, pero respetando los derechos existentes) las Delegaciones de Alcoy, Alicante, Granada, Irún, Jaén y Linares;

[...]

4. Limitar los gastos a fin de que en su totalidad no sean superiores a los ingresos y señalar con tal fin para las Delegaciones que a continuación se mencionan los siguientes promedios mensuales por honorarios de los artistas que hayan de actuar: Alcoy, 300 pesetas; [...].¹⁷

En la figura 3 podemos ver la evolución de los gastos derivados de los honorarios de los artistas que actuaron en la Delegación de Alcoy. Los datos usados proceden de las Actas de la Junta Directiva, en cuyas sesiones a partir de principios de 1926 se especificaba frecuentemente no sólo quién iba a actuar sino a cuánto ascendía su caché. El concierto número 30 corresponde al ofrecido por A. Rubinstein el 1 de enero de 1926. A partir de entonces los honorarios de la gran mayoría los artistas contratados se mantuvieron en unos costos aproximados de 300 pesetas.

¹⁵ *La voz del Pueblo*, xvi, n° 746, 9-5-1925, p. 3.

¹⁶ *La voz del pueblo*, xvi, n° 772, 7-11-1925, p. 2.

¹⁷ ACM. Acta de la sesión de la Junta Directiva de 23 de febrero de 1926.

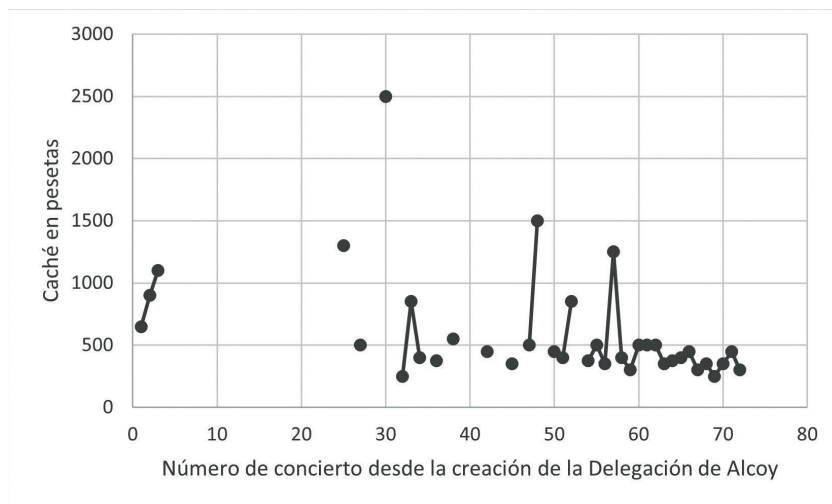


Figura 3. Evolución de los gastos derivados de los honorarios de los artistas que actuaron en la Delegación de Alcoy.

En la siguiente sesión tras haber terminado de estudiar el estado del resto de las Delegaciones el acuerdo al que se había llegado fue:

[...]

2. Reorganizar desde el 1 de Abril y donde esto no fuera posible, desde el 1 de Mayo, a base de nivelación de cuotas, pero respetando los derechos existentes, las Delegaciones de Baeza, Salamanca, Santander, Sueca, Toledo, Tolosa, Vergara y Vitoria; [...]

3. Establecer los siguientes promedios mensuales por honorarios de artistas para las Delegaciones que a continuación se mencionan: [...] Sueca, 200 pesetas; [...].¹⁸

A las Delegaciones les llegaba el mensaje inexorable de que si no conseguían un número determinado de socios que lograra que los ingresos superaran a los gastos, el Consejo se vería obligado a suprimirlas.¹⁹ Se publica por primera vez un llamamiento a la población alcoyana animándola a alistarse en la Asociación:

A los sacrificios que por Alcoy hace la Asociación debiéramos corresponder todos. [...] Probablemente sin esta entidad, nos quedaríamos sin conocer a los grandes artistas de todo el mundo; y ya que la Asociación cumple con creces este alto y estimable apostolado, como reconocen todos

¹⁸ ACM. Acta de la sesión de la Junta Directiva de 25 de febrero de 1926.

¹⁹ ACM. Memoria y Estado de cuentas correspondientes al año social 1925-1926.

los socios, justo es que el público alcoyano corresponda para que nuestra querida ciudad no quede al margen del progreso artístico.²⁰

Vistas las dificultades que presentaba la Delegación de Alcoy por incrementar sus ingresos, se estableció una cuota de 5 pesetas mensuales desde septiembre a junio, con derecho a una entrada de señora y se suprimió la cuota de entrada.²¹ La suscripción era, según *La Gaceta de Levante* asequible hasta los peculios más modestos.²² No obstante, persistía la sensación de que los conciertos no eran disfrutados por un número suficiente de socios. Se estableció una cooperación de la Cultural con los socios del Círculo Industrial y la Asociación de Profesores de Orquesta, para que pudieran asistir al concierto ofrecido por la Orquesta Sinfónica Alcoyana previo pago de 5 pesetas los caballeros y 2 las señoras. Incluso «se concedió una amnistía a todos aquellos que pertenecieron a la Asociación, permitiéndoles el reingreso sin el pago de cuota alguna de entrada, [...], sea cualquiera la causa que motivó su baja».²³ A pesar de que la Junta Directiva seguía apoyando e invirtiendo en sus Delegaciones,²⁴ queda patente la presión a la que debió sentirse sometido el sr. Benlloch, quien a través de una carta publicada en la *Gaceta de Levante* se despedía de su cargo y presentaba a su sucesor, el joven prestigioso, José Juliá Segura. En palabras de Benlloch:

[...] como el ideal exige el tributo de todas las energías y desde luego el menosprecio de toda vanidad, y el mío es sacrificarlo todo por el arte musical, hace tiempo que vengo barruntando si para los altos intereses de la Asociación convendría dar un mayor empuje a detalles y pormenores de organización -en los que muchas veces late el germen del éxito y el esplendor- encomendando esta misión tenaz a los bríos de persona que por sus mozos años pudiese llevar a cabo esta misión felizmente.²⁵

Este cambio no conllevó el objetivo que se había marcado. Medio año después se volvía a publicar una columna que reflejaba la sombría situación de la Delegación:

²⁰ *La Gaceta de Levante*, III, n° 689, 28-4-1926, p. 1.

²¹ *La Gaceta de Levante*, III, n° 883, 15-12-1926, p. 2.

²² *La Gaceta de Levante*, III, n° 891, 24-12-1926, p. 1.

²³ *La Gaceta de Levante*, IV, n° 1124, 30-9-1927, p. 1.

²⁴ ACM. Acta de la sesión de la Junta Directiva de 26 de enero de 1927. La Junta Directiva aprobó la compra de cuatro pianos de gran cola Pleyel, por los que pagó 5.000, 6.000, 6.200 y 6.500 pesetas respectivamente. En las actas no se especifica para qué Delegaciones fueron comprados, pero sí sabemos que Claudio Arrau ofreció su concierto el 16 de octubre de 1929 en un piano Pleyel propiedad de la Asociación (*La Gaceta de Levante*, VI, n° 1749, 15-10-1929, p. 6).

²⁵ *La Gaceta de Levante*, IV, n° 1155, 6-11-1927, p. 1.

En verdad puede decirse que esta Asociación demuestra tener interés para sostener la subdelegación de Alcoy a costa de los mayores sacrificios y de la pérdida material en una mayoría de ellos, si no es en todos.

Sacrificio éste que ya estamos cansados de repetir que el pueblo de Alcoy no corresponde cual se merece.

Lamentamos con sinceridad este decaimiento por el arte lírico en nuestra ciudad y nos creemos en el ineludible deber de hacerlo constar para ver de remontarlo donde se debe, en bien de nuestro prestigio, cultura y educación para nuestros amantes del sinfónico arte.²⁶

Lo cierto es que tras este concierto de Magdalena Monnier y Luisa Mascart, cesó temporalmente la actividad de la Delegación hasta que en febrero de 1929 Rafael Casasempere Moltó reanudó los trabajos para restaurarla siguiendo las indicaciones de la Junta Directiva, que «no vaciló en conceder a los asociados, tanto los ya existentes como los venideros todas las facilidades compatibles con los estatutos [...]». Con estas palabras se dirigía el nuevo Delegado a los alcoyanos:

A los señores socios de la Asociación de Cultura Musical; a los antiguos socios de la misma, y a todos los aficionados al arte de la música.

Hace cinco años fui nombrado representante de la Asociación de Cultura Musical y conseguí tras ímprobos trabajos, con la ayuda de personas interesadas en que Alcoy participe en el movimiento cultural y artístico de la Nación, reunir un buen número de socios, en su mayor parte entusiastas del arte de la música, que reconociendo la excelente labor que desarrolla la Asociación, contribuyeron con todo entusiasmo a que la misma adquiriera en Alcoy el relieve y la importancia que merece. Por mi parte trabajé cuanto pude para lograrlo, siendo buena prueba de los excelentes resultados obtenidos, aquel interés que despertó en la ciudad y que aún está en el recuerdo de todos.

Desgraciadamente la intervención desatenta y altamente incorrecta de un extraño a quien no autorizaba las órdenes que recibió de la Asociación para proceder como procedió me obligó a dimitir el cargo, abandonando totalmente y con hartos pesar la obra emprendida.

Decir que hoy, por desgracia, ha perdido la Cultural el ambiente favorable que tenía y el interés que despertó en todos los sectores de la población, es reconocer la verdad. Pero en estas circunstancias se me llama a que vuelva a encargarme de la Delegación y trabaje nuevamente por establecerla en esta ciudad de un modo amplio y definitivo.

A estos requerimientos, con las máximas garantías y sin olvidar el porvenir artístico de Alcoy, al cual nos debemos y por el que hay que laborar con toda decisión, no pude negarme. Acepto nuevamente el cargo y pido a todos me ayuden en mi cometido.

²⁶ *La Gaceta de Levante*, IV, n° 1329, 6-6-1928, p. 2.

Para facilitar el ingreso de nuevos socios, la Junta Directiva de la Asociación de Cultura Musical ha acordado suprimir temporalmente el pago de cuota de entrada o reingreso. También ha acordado establecer una cuota especial para las clases populares de dos pesetas mensuales. Esta cuota dará derecho solamente a ocupar en cada concierto una de las localidades altas del teatro. Igualmente se ha tomado el acuerdo de que los socios que abonan la cuota de cinco pesetas mensuales tengan derecho a dos invitaciones de señora en lugar de una de que disponían anteriormente.

[...]

Las favorables condiciones para la admisión de socios será un nuevo estímulo, al que espero responderá debidamente el pueblo de Alcoy.²⁷

Si bien la actividad de la Delegación se mantuvo fiel para con sus asociados y siguió ofreciendo un concierto mensual, se mantenía la preocupación por la escasez de nuevas inscripciones.

La sala del Calderón ofrecía un aspecto de desanimación. [...] Después de la forma popular en que han venido a quedar reorganizados estos conciertos era de esperar que el público respondiese más entusiastamente. ¿Acaso debido a la escasez de propaganda?²⁸

Apenas un año después de haberse hecho cargo de la Delegación, Rafael Casasempere Moltó, tras haber recibido nuevamente una carta de Madrid, de la que se desprendía la seria posibilidad de que los conciertos se concluyeran a principios del siguiente año,²⁹ entregaba el relevo a su hijo Rafel Casasempere Juan, un apasionado joven de entonces veintiún años. Además de ejercer las funciones de delegado, firmaría a partir de su nombramiento las columnas relativas a la ACM en *La Gaceta de Levante*, aumentando la frecuencia de las publicaciones respecto al pasado. Su tono al dirigirse a los lectores destilaba indignación y en ocasiones desprecio por todos aquellos que a pesar de considerarse amantes de la música daban la espalda a la Cultural y permitían que este proyecto no fuera viable.

Hubo un tiempo en que esta Delegación era una de las más importantes de España. ¿Ha decaído la afición a la música en nuestro pueblo? Entendámonos. Las verdaderas manifestaciones de la música fracasan en Alcoy. Sin embargo, nunca como ahora han existido más Asociaciones musicales y se han celebrado más conciertos con el apoyo y el aplauso del pueblo. La Cultura Musical es la única que se verá obligada a desaparecer si no

²⁷ *El Noticiero Regional*, III, n° 627, 15-2-1929, p. 2.

²⁸ *El Noticiero Regional*, III, n° 634, 23-2-1929, p. 2.

²⁹ *La Gaceta de Levante*, VI, n° 1787, 28-11-1929, p. 1.



Figura 4. Fotografía del último Delegado de Alcoy Rafael Casasempere Juan.³⁰

ponemos pronto remedio. Serán curiosos después los comentarios de otras Delegaciones de pueblos de menos importancia que Alcoy.

Sé de muchos que dicen:

-yo soy aficionado a la música, pero no entiendo nada de esas grandes obras y de esas interpretaciones que dicen son admirables.

Quien dijo eso no siente afición por la música. El verdadero amante del arte tiene el deber de proteger todas sus manifestaciones, y si no entiende, motivo de más para que asista con frecuencia.

Hay que evitar a Alcoy esta vergüenza artística. [...].³¹

Próximo al nuevo concierto correspondiente al mes de febrero, además de publicar un bella fotografía de la pianista Pilar Cavero, no dejaba pasar la ocasión de informar a los alcoyanos:

Todavía no se ha cubierto el presupuesto de gastos de esta Delegación. Insistamos. Esta Asociación está haciendo verdaderos sacrificios por mantener en Alcoy las más grandes manifestaciones de la música. Los más grandes artistas mundiales hemos oído gracias a su labor. ¿Consentirá Alcoy que

³⁰ https://www.tipografialamoderna.com/la_memoria/rafael-casasempere-juan-alcoy-1909-alicante1995/ [consulta 16.05.2023]

³¹ *La Gaceta de Levante*, VII, n° 1845, 5-2-1930, p. 1.



Fig. 5. Fotografía de la pianista Pilar Cavero.

desparezca? ¿Dónde está esa afición por la música que dicen existe en Alcoy? Yo no la veo por ninguna parte.³²

Y tan sólo tres días después insistía:

Es de esperar que la próxima reunión de la Asociación de Cultura Musical (61 de la Delegación de Alcoy) no habrá de defraudar el concepto elevado que se tiene de la educación y apreciación culturales de nuestra ciudad en la que existe cierto desapego incomprensible a estos actos divulgadores del divino arte.

Por Alcoy pasaron los más destacados artistas mundiales, y se dieron en nuestra población las más interesantes sesiones de cultura musical. No obstante ni el público inteligente en la materia les presta el calor debido,

³² *La Gaceta de Levante*, VII, n° 1855, 16-2-1930, p. 2.

ni parecen interesar, cuando en otras ciudades se siente resurgir el amor a la selecta música. ¿Apatía? ¿Egoísmo?

Ambas cosas a la vez, por decirlo más pronto. Alcoy se deleita y aprecia la buena música, pero su apatía no le deja salir de casa y su egoísmo le retiene igualmente. Conciertos quizá no tan atractivos como los presentados por la Asociación de Cultura Musical y por la Delegación de nuestra ciudad, hanse visto concurridísimos, dando muestras de apreciación y estima al arte divino. Pero ... eran gratis. (¡Ya lo dijimos!).

La entidad cultural de referencia, mirando la parte económica, no puede ya dar más cúmulo de facilidades artísticas y económicas. [...]

El joven Casempere no disimulaba su frustración y no se limitaba a instar a los alcoyanos a inscribirse:

Cansado estoy ya de hacer llamamientos al pueblo de Alcoy, muy principalmente a los que en serio o por afición se dedican al estudio de la música, pero es mi deber como Delegado, y en nombre de la Asociación repito lo que ya tantas veces se ha dicho: Alcoy está haciendo el ridículo como Delegación de la Cultura Musical y lo más triste es pensar que era una de las más importantes cuando su fundación.

Nos traen a casa los más grandes artistas y hacemos lo posible para que esto se acabe pronto ¡Cómo si en Alcoy se sucedieran los acontecimientos musicales!³³

Las dificultades por las que atravesaba la Delegación no eran exclusivas de Alcoy. Muchas otras Delegaciones se encontraron ante similar situación, una vez que la Junta Directiva tomó la drástica decisión de no mantener Delegaciones que no fueran capaces de sufragar sus propios gastos a través de los ingresos que proporcionaban las cuotas de socio. En Almería, justo en las mismas fechas se publicaba el siguiente artículo:

[...] el cronista sacó una impresión de negro pesimismo, que no puede ocultar: el doloroso convencimiento de que estos recitales tan educadores, tan soberanamente bellos, tan emotivos, tan sugerentes, están llamados a desaparecer. ¿Cuándo? No lo sé a ciencia cierta. Más es el caso, que a cada concierto de la Cultural asisto con el temor de que tal vez sea el último que se celebre en Almería. Y no es que el cronista sea pájaro de mal agüero, que se goce en hacer profecías desagradables, no. El cronista se funda en un hecho innegable: a los conciertos de la Cultural viene asistiendo un promedio de ciento veinte a ciento cincuenta personas, que traducidas a efecto metálico -¡oh, prosa amarga de la amarga vida!- suponen de trescientas sesenta a cuatrocientas cincuenta pesetas. El más mediano de los conciertos- que ni

³³ *La Gaceta de Levante*, VII, n° 1879, 16-3-1930, p. 1.

uno solo puede calificarse de malo- le importa a la Asociación una suma superior a mil pesetas. Hagan mis lectores una sencilla operación aritmética y tengo la evidencia de que cuando vean el resultado de la resta, sacarán la desagradable consecuencia de que la Delegación de la Cultural en Almería ha de desaparecer en fecha breve. Y es una lástima; es una lástima que hoy se pueda evitar, pero que mañana quizá, sea irremediable.³⁴

Situación como vemos totalmente equiparable a la que se vivía en Alcoy, que recibía una nueva reprimenda del Presidente Xavier Cabello, instándoles «a intensificar los días para conseguir que las personas cultas de la ciudad se inscriban en la Asociación. [...] No se explica que una población como Alcoy no agrupe doble número o triple de asociados».³⁵

Lo cierto era que la vida de la Delegación alcoyana estaba llegando a su fin. Ante el advenimiento de una muerte anunciada, Rafael Casasempere arremetió sin pudor contra sus paisanos:

Es lamentable tener que insitir y repetir lo ya tantas veces dicho. Es triste que después de nueve años de labor procultura musical tenga que desaparecer la Delegación. Es vergonzoso para los alcoyanos que los más altos valores musicales, eminentes figuras del arte que honran a Alcoy con sus visitas, no puedan ser ya oídos.

Lo verdaderamente curioso es que en Alcoy hay un crecido número de alumnos de piano, violín, etc., sin contar las agrupaciones musicales.

Digámoslo claro. O estudian por puro capricho sin sentir necesidad de arte (lo cual es perder el tiempo y además proporciona molestias a los vecinos») o bien creen ya saberlo todo (lo que es mucho peor) cuando nada les importa las sesiones de la Cultural.

El ilustre Presidente de la Asociación don Xavier Cabello me habla en una de sus últimas cartas de la necesidad de organizar en esta Delegación una Junta de Patronato integrada por los más entusiastas socios.

Ha sido medida salvadora para otras Delegaciones y cree que lo será también para esta. En Elche hay 350 socios y en Málaga 750. En Alcoy apenas hay más de cien.

Es ya la última solución. De no tener buen resultado, por los trabajos de la Junta, sino la indiferencia de los alcoyanos, desaparecería la Delegación y con ella verdaderas manifestaciones musicales. Ah! Pero nos quedan otras. Conciertos de gramola en la Glorieta, ópera flamenca...³⁶

Las amargas palabras del delegado respondían a una iniciativa municipal que había instalado una potente gramola eléctrica en el templete de los jardines

³⁴ *Diario de Almería*, XIX, n° 5229, 4-4-1930, p. 1.

³⁵ *La Gaceta de Levante*, VII, n° 2086, 18-11-1930, p. 1.

³⁶ *La Gaceta de Levante*, VII, n° 2148, 5-2-1931, p. 4.

de la Glorieta, construido en 1928 para que las tres bandas de Alcoy tocaran música de autores primordialmente locales mientras los alcoyanos paseaban. Era un hecho indiscutible que las costumbres y la manera de disfrutar de los momentos de ocio habían cambiado. Los teatros se habían convertido en salas de cine, incluso alguno ya con instalaciones de cine sonoro. La mayoría de los alcoyanos —y como ellos muchos otros españoles—, no estaban dispuestos a invertir su dinero en escuchar música que no comprendían y que si querían ya podían escuchar por la radio. Fue una misión imposible el tratar de convencerles para que apoyaran la noble y ambiciosa iniciativa que con tanta ilusión comenzó en Madrid. Sin nada más que añadir, en mayo de 1931 el Delegado cerraría la columna sobre el concierto del violinista George Garay diciendo: «La próxima y última reunión estará a cargo de la violoncellista Madaleine Monnier».³⁷ El 6 de junio de 1931 cayó el telón definitivamente en Alcoy para la ACM. En noviembre del mismo año se aprobó la suspensión definitiva de la Delegación, junto con las de Granada, Gibraltar y Murcia.³⁸

Diez años de música de primer orden sonaron en Alcoy. Una década de intensos esfuerzos por promover la música de cámara, con una gran variedad de conciertos, intérpretes, y programas.

Delegación de Sueca

El 27 de febrero de 1924 en la sesión celebrada por la Junta Directiva de la AdCM³⁹ se tomó el acuerdo de establecer una Delegación en Sueca y se nombró Delegado a D. José María Bernabeu, vecino y jefe de Telégrafos de esta población. Bernabeu era muy activo en la vida cultural de Sueca. En el momento de fundarse la Delegación era uno de los tres directores de la Sociedad Artística, que organizaba todo tipo de eventos culturales. En dichos actos era frecuente su intervención como pianista solista o acompañante o como miembro de un sexteto —tres violines, señores Carbonell, Benet y Gisbert; piano, señor Bernabeu; clarinete, señor Navarro; flauta, señor Albí y contrabajo, señor Martí— que él mismo dirigía. También actuaba como pianista y director en un cuarteto junto con los mismos clarinetista, flautista y el violinista Benet en el Teatro La Paz, donde ponían música a las películas de cine mudo. Considerado como una persona ilustre y culta, fue un admirado profesor de música.⁴⁰

³⁷ *La Gaceta de Levante*, VIII, n.º 2240, 27-5-1931, p. 1.

³⁸ ACM. Acta de la sesión de la Junta Directiva de 7-11-1931.

³⁹ ACM. Solicitud de Inscripción de la Delegación de Sueca de la Asociación de Cultura Musical en el Registro de la Alcaldía de Sueca, firmado en Madrid por el Presidente Xavier Cabello el 1-1-1925. —ver Anexo I—

⁴⁰ Información extraída de diversos artículos publicados en *El Sueco*.



Figura 6. Retrato del delegado de Sueca, D. José M. Bernabeu.⁴¹

Fue la publicación semanal *El Sueco* quien lanzó la idea medio año antes, animando a los aficionados y familias deseosas de reuniones culturales y selectas a asociarse para «difundir el amor a la buena música y poder oír a las eminencias del arte divino, sin necesidad de penosos viajes ni de costosos gastos».⁴² En principio, la Junta Directiva les exigía «un mínimo de 150 asociados, pagando seis pesetas mensuales con opción de pase de señora. En el caso de que se prefiriese la existencia de socios individuales la cuota ascendería a 3,50 pesetas para ellos y 2,50 para ellas».⁴³ Comenzaba la vida de una delegación que nunca alcanzó los cien socios y que muy pronto se vio sacudida por tensiones internas. En octubre de 1925, en un intento de atraer nuevos asociados se celebró una reunión en el Teatro de la Paz,⁴⁴ llegándose al acuerdo de reducir la cuota individual a 3 pesetas (sin incluir pase de señora). Según la nota de

⁴¹ *El Sueco*, xvi, n° 754, 31-8-1924, p. 3.

⁴² *El Sueco*, xv, n° 712, 5-8-1923, p. 2.

⁴³ *El Sueco*, xv, n° 713, 12-8-1923, p. 2.

⁴⁴ «El Teatro de la Paz, ubicado en la calle Sant Cristòfol, recibía su nombre como deferencia al título de Príncipe de la Paz ostentado por Manuel Godoy, primer duque de Sueca. Su hija y sucesora, Carlota, cedió la propiedad para la construcción del teatro en 1882. El proyecto original tenía un aforo de 700 personas». <<https://www.levante-emv.com/ribera/2014/04/27/sueca-queda-magia-cine-12788126.html>>.

En 1924 el Teatro compró un nuevo piano, principalmente para ser usado durante la proyección de películas de cine mudo. La Empresa que lo gestionaba se propuso dar de vez en cuando representaciones de alta comedia y zarzuela.

prensa fueron muchísimos los que aprovechando este descuento se dieron de alta en la Asociación.⁴⁵

Un mes después de la creación de la Delegación se anunciaba el concierto inaugural para el 8 de octubre, con la actuación del Cuarteto Zika.⁴⁶ Era el correspondiente al mes de septiembre, pues como sucedía en otras Delegaciones se pensaba tener un concierto al mes.

Para esas fechas el número de adheridos era numeroso pero el de asociados reducidísimo, lo que hacía que en *El Sueco* se pudiese leer:

¿Fracasaremos en la empresa? No lo esperamos, más hay que sacudir la apatía y frialdad en nuestras decisiones. Sería una verdadera lástima que después de todo hecho lo abandonáramos por desidia, por no conservar el calor que debe haber en toda obra, y más en estas que tan alto ponen el nombre despueblo que las patrocina.

¡Ánimo y adelante!⁴⁷

La empresa comenzaba sin excesivo entusiasmo.

El concierto inaugural del Cuarteto de laúdes Aguilar, formado por cuatro hermanos, no pudo celebrarse en la fecha prevista por indisposición de uno de los componentes, Al parecer, la noticia se dio cuando los socios llenaban el teatro La Paz. Para evitar volviesen de vacío a casa, se proyectó una película y el delegado, Sr. Bernabeu, al piano, acompañó al flautista Sr. Albi interpretando *Andaloise*, y el *Concierto* de Beriot.

Posiblemente el día siguiente, nueve, tuvo lugar el concierto anunciado. LA-RE-DO, hizo la crítica, más bien crónica, en la que puede leerse:

Los hermanos Aguilar nos recibieron corteses, afables, cariñosos, la simpatía se dibuja en sus rostros y la encantadora mirada de Elisa, la hermanita nos subyuga. Es la hora del concierto, sufren ellos como yo la incertidumbre del éxito, pero el arte todo lo vence. Son las diez, un silencio sepulcral reina en el salón.

El cuarteto debió agradar a los socios pues la crítica finaliza de la siguiente manera:

«[...] aplausos justos y merecidos, felicitaciones a tan simpáticos como grandes artistas y mil plácemes a la Cultural».⁴⁸

⁴⁵ *Las Provincias: diario de Valencia*, LX, n° 18615, 4-10-1925, p. 5.

⁴⁶ Sin embargo, según se deduce de *El Sueco*, xv, n° 764, 9-10-1924, p. 2, quién actuó fue el Cuarteto de laúdes Aguilar.

⁴⁷ *El Sueco*, xv, n° 759, 5-10-1924, p. 3.

⁴⁸ *El Sueco*, xv, n° 764, 9-10-1924, p. 2.

Al final de la crítica se incluye una nota del delegado en la que se hace constar que varios socios han solicitado que se consiga de la central de la ACM el tener en Sueca dos conciertos mensuales y una representación de ópera, lo que parece una petición fuera de lugar, más si se tiene en cuenta el movimiento de socios que se incluye en esta nota. En septiembre los socios eran 57, habiéndose producido en octubre veinte altas y una baja, con lo que el total asciende a 76.⁴⁹ Si como se ha dicho anteriormente la cuota de entrada y la mensual era de cinco pesetas en el primer mes la caja de la delegación contaba con 570 pesetas, con las que se debían abordar al menos los gastos generales, confección de programas de mano, alquiler del local y emolumentos de los intérpretes. Para hacerse idea del coste de éstos el Cuarteto Budapest tenía un caché de 650 pesetas,⁵⁰ a lo que habría que añadir, posiblemente, el pago del hotel y los desplazamientos.

Por todo ello no cabe extrañarse de la nota aparecida en *El Sueco* al comenzar el año 1925.

Permanece poco menos que estacionada la marcha de esta simpática Asociación en nuestra Ciudad. Llegamos a ochenta socios y de ahí no pasamos.

Y a pesar de ello nuestra Asociación sigue su vida lánguida y penosa. Los concertistas que han desfilado ante nosotros no han sido nada ordinarios y si metalizamos el espectáculo, sacad la cuenta y comparad.

Levantemos un poco el espíritu y, sin desmayos ni personalismos, hagamos Arte que con él honraremos la Patria, engrandeceremos a Sueca.⁵¹

Si además la recaudación se lleva con un mes de retraso, como hace saber el delegado en la nota que acompaña al comentario, hay que concluir que el optimismo de los asociados era muy elevado. Sin embargo, parece que en enero de 1925 se tendrían dos conciertos en donde actuarían Andrés Segovia y el pianista Alejandro Barjansky.⁵²

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ ACM. Acta de la Sesión de la Junta Directiva de 14 de febrero de 1927.

⁵¹ *El Sueco*, xvii, n° 782, 11-1-1925, p. 4.

⁵² *Ibid.*, se ha encontrado referencia del concierto de Segovia pero no del pianista ruso, bien porque no se celebró, bien porque no se hizo reseña o no existe en la biblioteca de Sueca el ejemplar del periódico en la que pudo aparecer. Según Rosado Calatayud no pudo celebrarse el concierto a causa de un error en un transbordo ferroviario. Algo de esto se dice en *El Sueco* de 15 de febrero de 1925, pero sin aclarar que se refiere a Barjansky. Es posible que no hiciese falta aclararlo pues sería del dominio público si el concierto se había suspendido.

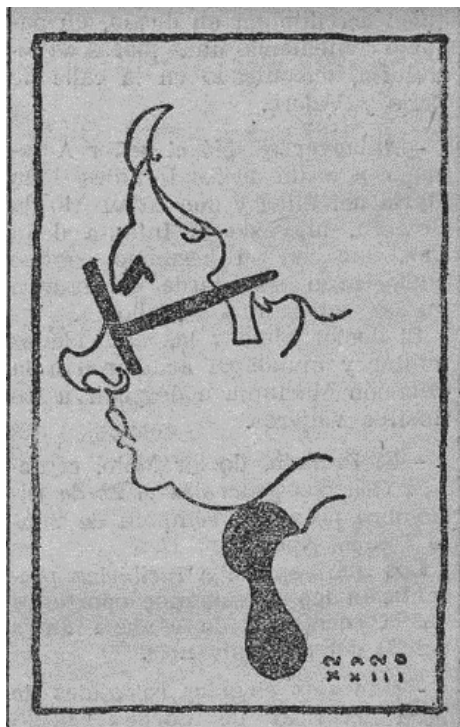


Figura 7. Caricatura del guitarrista Andrés Segovia.⁵³

El concierto de Segovia fue un éxito rotundo como expone, con humor, El Duende de Camerino, diciendo que al público no le hubiera importado seguir toda la noche escuchándole a pesar de que el teatro era una sucursal de Siberia.⁵⁴

En febrero del mismo año la situación seguía poco más o menos igual: lenta por no decir estacionaria. En una reseña firmada por Uno, aparecida en *El Sueco*, se da la siguiente explicación como causa de ello

Muchos de los artistas que actúan en la Asociación son extranjeros, conocen mal nuestro idioma, la perfectísima red de los ferrocarriles españoles que con sus múltiples transbordos y cambios se presta a un fracaso como el último que hemos sufrido, falta imputable a los artistas, ciertamente, más no fué de ellos la totalidad de la culpa.⁵⁵

⁵³ *Las Provincias: diario de Valencia*, LVIII, n° 17905, 3-11-1923, p. 1.

⁵⁴ *El Sueco*, XVII, n° 783, 18-1-1925, p. 4.

⁵⁵ *El Sueco*, XVII, n° 787, 15-2-1925, p. 3.

Se trasluce la suspensión de algún concierto, posiblemente a última hora, por incomparecencia de los intérpretes. Es evidente que estos hechos desanimasen a los socios y echasen para atrás a los que sin serlo pensasen adquirir tal condición. Sin embargo, algo más había según se desprende de la misma nota.

[...] hemos llegado a ochenta socios y de ahí no pasamos. Bajas muy sensibles hemos tenidos y por fútiles motivos; en todos los conciertos surgen conflictos y se registran incidentes que por intempestivos e inconvenientes son más de lamentar ya que solo hacemos responsable al delegado local, al incansable amigo Sr. Bernabeu quién no se da punto de reposo en aclarar dudas, en atender a todos y dar cumplida satisfacción a artistas y asociados.⁵⁶

El autor, evidentemente un socio, terminaba rogando al delegado que enviase con antelación la fecha y hora de los conciertos; petición imposible de satisfacer ya que la decisión no dependía de él sino de la Junta Directiva en Madrid.

La tensión rebasó los límites de Sueca. Con motivo del concierto de la guitarrista Josefina Robledo, un admirador de la artista, Ismael Serneguet, escribe indignado a *El Sueco*, protestando por la crítica aparecida en *El Anunciador Comercial*, con la firma por Emilio Sanjuán.⁵⁷ El público asistente no compartió la opinión del crítico pues «demostró *unánime* con sus clamorosos aplausos, el agrado y beneplácito con que escuchó a la artista».⁵⁸

Parece evidente que llegaban más al público los conciertos de carácter sinfónico o de coros que los recitales o los de música de cámara, como demuestra la mayor asistencia al concierto de balalaikas, coro y danzas populares rusas acaecido el 21 de mayo de 1925. «El auditorio, más numeroso que otras veces» aplaudió con calor. Es posible, que el hecho de que se encontrase entre los asistentes el maestro Serrano hubiese arrastrado más público.⁵⁹

El último concierto, del que se tiene noticia, fue el celebrado el 15 de marzo de 1926, con la intervención de Josefina Robledo. Con posterioridad a esta referencia no se ha encontrado en los fondos de la biblioteca alusión alguna a otros conciertos, ni a la disolución de la delegación de la Asociación de Cultura Musical de Sueca.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ No ha sido posible consultar la crítica mencionada, ya que no existe en la biblioteca virtual de prensa de Sueca el ejemplar en que pudiese estar.

⁵⁸ *El Sueco*, xvii, n° 803, 7-6-1925, pp. 3-4.

⁵⁹ *El Sueco*, xviii, n° 831, 1-1-1926, p. 8.



**La eminente guitarrista
Josefina Robledo, que ha debutado
en Valencia con gran éxito**

Figura 8. Fotografía de Josefina Robledo.⁶⁰

En el cuadro adjunto en el anexo II se exponen los conciertos localizados en la prensa de Sueca,⁶¹ que no son todos los que se dieron durante la vida activa de la delegación. La mayoría de los datos provienen de las crónicas, más que críticas, de los conciertos. La información que aportan es sumamente escasa y en la mayoría de los casos no se mencionan ni los compositores de las obras que formaban el programa e incluso ni las obras interpretadas. El interés se centraba en otros aspectos de los conciertos. Como ejemplo de lo que se dice valgan algunos párrafos de la «crítica» del concierto de las arpistas hermanas Chelvi, Marina y Gloria, que impresionaron al público y mucho más a Raodalfix que firmaba la crítica.

Erguido su cuerpo, al aire el llameante oro de su cabellera, altiva como una diosa mitológica, Marina, tañía con sin igual maestría, el arpa, arrancándole el brío de sus notas que luego languidecían en las suavidades melodiosas del arpa eólica; y en estos momentos en que parecía huir de su envoltura carnal para sumergirse en éxtasis profundo, sus ágiles dedos, [...]

⁶⁰ *La Unión ilustrada*, n° 71, 22-01-1911, p. 28 (procedente de los fondos de la Biblioteca Nacional de España).

⁶¹ En realidad solamente en *El Sueco*, pues las catas realizadas en *El Anunciador Comercial* no ha aportado dato alguno.



GLORIA CHELVI
Bella señorita que ha obtenido el único premio de arpa
otorgado en el Conservatorio en el último curso
FOT. MEDINA

Figura 9. Fotografía de Gloria Chelvi.⁶²

No menos apasionada es la presentación de Gloria: «surgiendo de la densa negrura de su vestido, que contribuye a resaltar la blanca lechosa de su cutis, se distingue la risueña carita de Gloria [...]».

Más adelante continúa: «¡Quien pudiera elevarse en fantástico vuelo, en alado sueño, allá donde el ideal flota, allá donde nos transportaba, temblando de armonía y fuego de amor y de vida, el mágico sonar de sus instrumentos».⁶³

Lástima que la pasión del crítico, que suele quitar el conocimiento, le hiciese olvidarse de reseñar qué autores y obras fueron interpretadas, lo que sería de más interés para conocer el gusto musical de los socios de la ACM de Sueca. Poco puede hacerse en este sentido, de forma que habrá que limitarse al análisis de los intérpretes y grupos que estuvieron en Sueca durante la corta vida de La Cultural, sin que se pueda conocer qué escucharon los melómanos suecos.

Parece evidente que con el escaso número de socios y por tanto con el presupuesto con que en función de ello se contaba, era difícil traer figuras de las consideradas en ese momento de primera categoría y más si eran extranjeras. A la vista del cuadro puede afirmarse que el artista de mayor relieve que actuó

⁶² *Mundo gráfico*, II, n° 58, 4-12-1912, p. 25.

⁶³ *El Sueco*, XVIII, n° 837, 14-2-1926, p. 4.

fue Andrés Segovia. De los siete conciertos que conocemos,⁶⁴ tres corresponden a guitarristas y dos contaron con la misma intérprete: la valenciana Josefina Robledo. No se conoce la presencia de ningún cuarteto de cuerda, aunque *El Sueco* anunciaba en el concierto inaugural al Cuarteto Zika, no debió actuar siendo sustituido por el Cuarteto de laúdes Aguilar. Parece que los dos conciertos que suscitaron el mayor interés y dieron mayor satisfacción fueron los de los conjuntos rusos, lo cual da un índice sobre la afición de los socios.

No puede mover a extrañeza estos comportamientos. Muchas veces la solicitud de una Delegación partía de un grupo de melómanos entusiastas que debían realizar una auténtica tarea de gigantes para conseguir movilizar a sus paisanos. El delegado y algunos socios, por lo general núcleos muy reducidos, tenían que realizar todo tipo de tareas, desde poner sus domicilios al servicio de la delegación hasta tener que conseguir un piano en buenas condiciones de afinación, cosa que hoy parece algo sumamente fácil pero que no lo era en aquellos tiempos.

En la sesión de la Junta Directiva de 5 de mayo de 1926 se acordaba:

Teniendo en cuenta las difíciles condiciones económicas en que se desenvuelven las Delegaciones de Algeciras, Sueca, Úbeda y Vergara, sin que haya la más remota perspectiva de que la situación mejore en el porvenir, quedan suprimidas las cuatro mencionadas Delegaciones.

Conclusiones

La Cultural, entidad nacional federada, como la describe Ernesto Valor Calatayud en su catálogo de músicos alcoyanos, abrió más de cincuenta Delegaciones por toda España. Si bien para tener una visión precisa de su funcionamiento habrá que esperar hasta que todas las Delegaciones hayan sido estudiadas, se podría agrupar las Delegaciones en tres categorías: en el primer grupo las de vida breve o muy breve —hasta cuatro temporadas—, que debido a su escaso número de socios no resultaban viables, ni ofrecían ninguna perspectiva de viabilidad; en el segundo grupo las de vida media (cinco hasta diez temporadas) que mejor que peor iban sobreviviendo a pesar de resultar deficitarias en algunos momentos de su existencia y que recibieron las máximas facilidades de la Junta Central para que pudieran seguir en funcionamiento; y en el tercer grupo las de vida larga —de once hasta quince temporadas, como pueden ser Madrid, Cádiz, Salamanca o Santander entre otras—, verdaderos pilares de la Asociación. Su nutrido núcleo de asociados no sólo les permitía tener más temporadas y

⁶⁴ Sabemos que hubo al menos 13 conciertos, ya que en la columna dedicada al concierto de Juan Manén y Alejandro Vilalta se menciona que se trata del décimo concierto de la Delegación. *El Sueco*, xvii, n° 803, 7-6-1925, pp. 4-5 y pp. 6-7.

un mayor número de conciertos por curso, sino que además, compensaban el déficit que generaban las Delegaciones de los grupos anteriores. El presidente Cabello Lapiedra afirmaba en una entrevista concedida a la Revista Ritmo en 1930 que la existencia de Delegaciones

[...] supone un gran esfuerzo para la Asociación, porque la mayoría, por el limitado número de sus socios, no pueden ofrecer una recaudación que cubra los gastos originados por tales conciertos. Comprenda usted que, sin la ayuda nuestra, en poblaciones como Martos, Tolosa, Alcoy, Jaén, etc., no hubieran podido escuchar a Rubinstein, a Brailowsky, a Thibaud, a Kochansky, a Huberman, ni a Cuartetos como el de Londres, el de Viena o el Checo-Zika.⁶⁵

Sueca, como hemos visto, no fue una excepción dentro del conjunto de las Delegaciones de la ACM. Otras Delegaciones de poblaciones pequeñas como Úbeda, Vergara o Villagarcía de Arosa entre otras, evolucionaron de un modo similar, disfrutando de un par de temporadas de conciertos totalmente novedosos y de un nivel que nunca hasta entonces se había alcanzado en sus teatros. El entusiasmo inicial de sus promotores no se vio correspondido por sus paisanos, que no llegaron a inscribirse como socios de la Asociación. La situación económica deficitaria, sin perspectiva alguna de remontar, obligó a la Junta Central a tomar una decisión radical. En la Memoria y Balance de Cuentas de 1925-1926, el presidente informaba «que durante el curso que ahí se reseñaba fueron suprimidas las Delegaciones de Águilas, Algeciras, Andújar, Burriana, Guadalajara, Haro, Huelva, Miranda, Orihuela, Santiago, Sueca, Úbeda, Valdepeñas, Vergara y Villagarcía».

Alcoy por otro lado, delegación equiparable a la de Almería,⁶⁶ Cartagena⁶⁷ o Lorca,⁶⁸ con mayor población que Sueca, si bien consiguió mantenerse a flote durante nueve temporadas, tuvo más momentos de incertidumbre e inconstancia en su funcionamiento que otra cosa. Los esfuerzos de sus diversos delegados, junto con el apoyo económico de otras Delegaciones y las diversas medidas de apoyo que proponía la Junta Directiva —anulación de la cuota de entrada, reducción de las cuotas mensuales, creación de patronatos para fomentar la captación de

⁶⁵ ARAGONÉS, Crescencio «En la Asociación de Cultura Musical» en: *Ritmo*, Año II, nº 10, 31-3-1930, pp. 6-8.

⁶⁶ LÓPEZ MARINAS, Juan Manuel. «La Asociación de Cultura Musical» en: *Papeles del Festival de Música española de Cádiz*, 4 (2009), pp. 291-319.

⁶⁷ GÓMEZ DÍAZ, Rosa M. «La Asociación de Cultura Musical en Cartagena (1922-1930)» en: *Revista de Musicología*, xxxix, 2 (2016), pp. 523-557.

⁶⁸ CLARES CLARES, M. Esperanza. «La renovación musical en una capital regional del levante español: Los conciertos de la asociación de cultura musical en Lorca (1924-1930)» en: *Revista de Musicología*, xxxix, 2 (2016), pp. 559-594.

socios— lograron que, a pesar de las circunstancias desafortunadas en que se encontraba, se siguieran organizando conciertos hasta la primera mitad de 1931.

En ambos casos el motivo del fracaso de la Delegación es el mismo: una cantidad insuficiente de socios, o dicho de otro modo, un número demasiado reducido de personas realmente interesadas en el tipo de conciertos que ofrecía la Cultural. El público no estaba dispuesto a invertir su tiempo y su dinero en música que no conocía y quizás tampoco entendía, mientras que podía disfrutar de su música de «siempre» gratis e incluso, si le vencía la curiosidad, hasta podía escuchar los conciertos por la radio. Como se expone en el artículo dedicado a la Delegación de Lorca, otros factores determinantes de la desaparición de la delegación fueron el auge de otras formas de entretenimiento como el cine y el cambiante ambiente sociopolítico.⁶⁹

Es de lamentar que el ímprobo esfuerzo de algunos ciudadanos para que en estas poblaciones existiese la posibilidad de escuchar música clásica haya quedado en el olvido. Sea este artículo un homenaje a los delegados y otros socios cuyos nombres se desconocen.

Bibliografía

- ARAGONÉS, CRESCENCIO. *En la Asociación de Cultura Musical en: Ritmo*, vol. 10, marzo de 1930, pp. 6-8.
- CLARES CLARES, M. Esperanza. *La renovación musical en una capital regional del levante español: Los conciertos de la asociación de cultura musical en Lorca (1924-1930)* en: *Revista de Musicología*, vol. 2, 2016, pp. 559-594.
- DÁVILA LINARES, Juan Manuel. *Alcoy. Desarrollo urbano y planteamiento (un análisis de la reciente historia urbanística de España)*. Universidad Alicante. 1993. p. 90.
- GÓMEZ DÍAZ, Rosa M. *La Asociación de Cultura Musical en Cartagena (1922-1930)* en: *Revista de Musicología*, vol. 2, 2016, pp. 523-557.
- JORDÁ MOREY, Alfonso. *Rafael Casasepère Juan (Alcoy, 1909 – Alicante, 1995)* en: <https://www.tipografialamoderna.com/la_memoria/rafael-casasepère-juan-alcoy-1909-alicante1995>. Consulta 16 de mayo de 2023.
- LÓPEZ MARINAS, Juan Manuel y TORTELLA, Jaime. *La Asociación de Cultura Musical (1922-1936). Boccherini en algunos de sus conciertos* en: *Revista de Musicología*, vol. 2, 2008, pp. 523-556.
- LÓPEZ MARINAS, Juan Manuel. *La Asociación de Cultura Musical en Papeles del Festival de Música española de Cádiz*, vol. 4, 2009, pp. 291-319.
- MELERO SUECA, Eva. Sueca se queda sin la magia del cine en: <<https://www.levante-emv.com/ribera/2014/04/27/sueca-queda-magia-cine-12788126.html>>. Consulta 25 de julio de 2023.
- NOSTI ESCANILLA, M. Pilar. *La Asociación de Cultura Musical: una sociedad musical para toda España* en: *Melómano*, vol. 290, diciembre 1922, pp. 21-24.
- VALOR CALATAYUD, Ernesto. *Catálogo de músicos alcoyanos*. Ediciones del Instituto Alcoyano de Cultura «Andrés Sempere». vol. XII. Alcoy 1961. pp. 133-144.

⁶⁹ Ibid. p. 583.

Anexo 1

Solicitud de Inscripción de la Delegación de Sueca de la Asociación de Cultura Musical en el Registro de la Alcaldía de Sueca, firmado en Madrid por el Presidente Xavier Cabello el 1 de enero de 1925.

El que suscribe, mayor de edad, vecino de Madrid, con cédula personal de 3ª clase N.º 9555 como presidente de "ASOCIACIÓN DE CULTURA MUSICAL" domiciliada socialmente en esta Corte calle de Los Madrazo-14- y legalmente constituida como lo atestigua el certificado de la Dirección de Seguridad que se acompaña, á S.S. con el debido respeto expone:

Que en sesión de Junta Directiva de esta entidad celebrada el 27 de Febrero de 1924, se tomó el acuerdo de establecerse en Sueca, y, a tenor de lo que dispone la Ley de las Asociaciones en su artículo 5º, párrafo 2º, tiene el honor de presentar á S.S. dos ejemplares de los Estatutos vigentes reformados en Junta General de 12 de Marzo de 1924:

Igualmente se acompaña certificado de esta Secretaría social en el que consta acuerdo de Junta nombrando Delegado de la "Asociación de Cultura Musical" en Sueca (Valencia), á Don José María Bernabeu, vecino de dicha localidad.

Suplica
Teniendo en cuenta lo expuesto, á S.S. con el debido respeto se sirva inscribir á "ASOCIACIÓN DE CULTURA MUSICAL" en el registro de esa Alcaldía, como así mismo á Don José María Bernabeu como representante legal de la misma, al objeto de que puedan disfrutar de las prerrogativas que á cada uno correspondan, y se digne prestar á nuestra obra su valioso apoyo teniendo en cuenta que nuestra actuación tiende al fomento de la cultura musical y mejoramiento de la educación pública, al prodigar manifestaciones de arte puro por todos los confines de la nación.

Favor que espera merecer de la reconocida bondad de S.S.

Madrid 1 de Enero de 1925



Xavier Cabello

Señor ALCALDE DEL AYUNTAMIENTO DE SUECA (Valencia)

Anexo 2

Tabla de algunos de los conciertos celebrados en la delegación de Sueca de la Asociación de Cultura Musical.

Delegación de Sueca de la Asociación de Cultura Musical				
Temporada	Fecha	Local	Interpretes	Programa
1924-1925	9.10.1924	Teatro La Paz	Cuarteto de laúdes Aguilar <i>El Sueco anunciaba el 5.10.1924 al Cuarteto Zika</i>	Juan de la Encina: ¿? Milán: ¿? Haydn: ¿? Liszt: Rapsodia húngara nº 6 Mozart: Noche Musical Albéniz: Sevilla Córdoba Turina: Fiesta mora en Tánger Schubert: Momento musical ¿? (propina)
1924-1925	14.01.1925	¿?	Andrés Segovia (guitarra)	Tárrega: Mazurca Estudio Schubert: Momento musical ¿? Grieg: Vals Moreno-Torroba: Fandanguillo Pedrell: Improvisación Albéniz: Sevilla Granados: Danza (propina)
1924-1925	21.04.1925	Teatro La Paz	Coro Nacional Ucranio Sergenko	¿?
1924-1925	29.05.1925	Teatro La Paz	Josefina Robledo (guitarra)	¿?
1924-1925	¿?.06.1925	Teatro La Paz	Juan Manén (guitarra) Alexandre Vilalta (piano)	¿?
1925-1926	21.12.1925	Teatro La Paz	Orquesta de balalaikas, coro y danzas populares rusas Sverkoff Pogoreloff (balalaika) Ivan Orlik (bailarín) Helene Bojarskaja (bailarina) A. Morosowsky (cant)	Rubinstein: Serenata española ¿?: Campanas de la noche
1925-1926	9.02.1926	Teatro La Paz	Marina Chelvi (arpa) Gloria Chelvi (arpa)	¿?
1925-1926	15.03.1926	Teatro La Paz	Josefina Robledo (guitarra)	¿?

GEODESIC SOUND

 Julián ÁVILA SAUSOR*

Resumen:

El proyecto *Geodesic Sound* desarrolla un domo geodésico de altavoces desmontable en el contexto de las Enseñanzas Artísticas Superiores de Música. Este proyecto responde a la estructura de rigging, a los equipos y programas implicados en esta herramienta de investigación en el campo de la espacialización sonora en 3D.

Palabras clave: Sonido 3D, Espacialización sonora, Difusión del sonido, Música electroacústica, Sonología, Tecnología musical, Arte sonoro, Composición electroacústica.

Abstract:

The *Geodesic Sound* project develops a detachable geodesic sound dome comprised of loudspeakers in the context of higher education of music. This project addresses the rigging structure, the equipment as well as the software involved in this researching tool within the domain of 3D sound spatialisation.

Key words: 3D sound, Sound spatialisation, Sound diffusion, Electroacoustic music, Sonology, Music technology, Sound art, Electroacoustic composition.

Introducción

El aspecto espacial en música ha estado presente desde los inicios de la misma. Podemos retroceder hasta la antigua Grecia y comprobar que algunos de los coros de la tragedia griega hacían su primera aparición cantando mientras entraban a escena por los *párados* (pasillos laterales). Otro ejemplo del uso del espacio en música lo encontramos en los *Cori Spetzzati* de San Marcos de Venecia, con obras como la misa de Alessandro Striggio *Ecce Beatam Lucem* para coro a 40 partes reales y otras obras de la época

* Catedrático de Tecnología Musical en el RCSMM, PhD. en Composición electroacústica en NOVARS The University of Manchester. julian.avilasausor@rcsmm.es.

en las que se dispone varios coros en diferentes puntos de la basílica de San Marcos.¹

Estos ejemplos históricos han tenido su reflejo en obras del siglo XX como *Gruppen* de Stockhausen para tres orquestas o *Carre* para cuatro orquestas, por citar dos ejemplos.² Muchos otros compositores han utilizado estas técnicas de espacialización y las siguen utilizando hoy en día, es el caso de Crumb, Cage, Boulez, Nono, Varèse, etc.

Con la aparición de la música electroacústica y la utilización del altavoz, el aspecto espacial en música se ha convertido en un elemento fundamental. Tanto en la tradición francesa de la música acusmática —con la orquesta de altavoces del GRM—, como en la tradición germana de la *Elektronische Musik*, la gran mayoría de las obras plantean el aspecto espacial de la música. Los dos hitos de mayor relevancia, por ser los primeros en utilizar grandes sistemas de altavoces, fueron el pabellón Philips³ de la exposición universal de 1958 —por ser la primera muestra de arte multimedia— y el pabellón de Alemania en la exposición de 1970, en la que se creó un sistema de audio 3D mediante una esfera de altavoces.⁴ Ambos son una muestra de espacialización musical mediante el uso de altavoces en las que fue necesario la construcción de una estructura para realizar técnicamente la localización y movimiento del sonido en el espacio.

En nuestros días, los avances tecnológicos han puesto a disposición de cualquier institución la tecnología para disponer de un sistema complejo de espacialización sonora en un domo geodésico⁵ como, por ejemplo, Ambisonics,⁶ Wave Field Synthesis,⁷ Vbap,⁸ etc. Muchas instituciones europeas dedicadas a la investigación musical y electroacústicas disponen de sistemas de altavoces de este tipo, por ejemplo, SARC en Queen's University,⁹ el Mantis System en

¹ Davitt MORONEY, «Alessandro Striggio's Mass in Forty and Sixty Parts,» *Journal of the American Musicological Society*, 2007, <<https://doi.org/10.1525/jams.2007.60.1.1>>.

² Robin MACONIE and Karlheinz STOCKHAUSEN, *The Works of Karlheinz Stockhausen* (London u.a: Marion Boyars, 1981).

³ Kees TAZELAAR, *On the Threshold of Beauty: Philips and the Origins of Electronic Music in the Netherlands 1925-1965* (Rotterdam: V2_Publ, 2013), <http://d-nb.info/1073293262/04>.

⁴ Susana MORENO SORIANO, *Arquitectura y música en el siglo XX* (Madrid: Fundación Caja de Arquitectos, 2008).

⁵ Una cúpula geodésica o domo geodésico es una semiesfera creada normalmente a partir de un icosaedro o un dodecaedro. La subdivisión geométrica mínima suele ser triángulos.

⁶ David G. MALHAM and Anthony MYATT, «3-D Sound Spatialization Using Ambisonic Techniques,» *Computer Music Journal* 19, no. 4 (1995): 58, <<https://doi.org/10.2307/3680991>>.

⁷ Aaron EINBOND, «Spatializing Timbre With Corpus-Based Concatenative Synthesis,» *New York*, no. Icmc (2010): 1-4.

⁸ Ville PULKKI, «Virtual Sound Source Positioning Using Vector Base Amplitude Panning» 144, no. 5 (1997): 357-60.

⁹ Michael ALCORN and Chris CORRIGAN, «Sonic Arts Research Centre SARC,» *Proceedings of the International Computer Music Conference (ICMC)*, 2003.



Figura 1. *Sonic Laboratory* en el *Sonic Arts Research Centre* de la Universidad de Queen's Belfast.

NOVARS Manchester University,¹⁰ IRCAM Space de Projection o el ZKM de Karlsruhe.¹¹

1. Estudio de casos

Geodesic Sound es una investigación que presenta un rasgo distintivo, el proyecto de un domo desmontable y autoportante¹² para la investigación de audio 3D. Para su diseño, se opta por dos estudios de caso: el *Sonic Laboratory* del SARC y el *Sound Dome* del ZKM.

1.1 Sonic Laboratory SARC

El *Sonic Laboratory* es el primer laboratorio de este tipo en Reino Unido inaugurado en 2003 (véase Figura 1) que proporciona un nivel de diferentes configuraciones muy alto. Además, es un laboratorio sonoro esférico, esto es, el sonido se puede ubicar en cualquier dirección desde el punto de escucha del

¹⁰ DAVID BEREZAN, Ricardo CLIMENT, and Andrew DAVISON, «Manchester, Uk . Studio Report,» *International Computer Music Conference*, 2008, 1-3.

¹¹ Ludger BRÜMMER, «The ZKM | Institute for Music and Acoustics,» *Organised Sound* 14, no. 03 (2009): 257, <<https://doi.org/10.1017/S1355771809990070>>.

¹² Estructura modular de *rigging* que es capaz de sostener su propio peso y el de los elementos y accesorios complementarios.

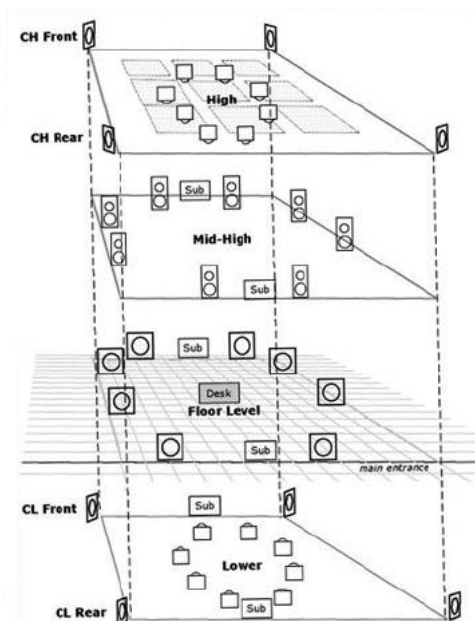


Figura 2. Diagrama de niveles en *Sonic Laboratory SARC*.

oyente —también desde abajo—. Es importante destacar que es un laboratorio sonoro adecuado para trabajar en el terreno del *sound diffusion*,¹³ ya que permite la ubicación libre de altavoces en cuatro pisos diferentes (véase Figura 2). Otros sistemas más cerrados permiten menos configuraciones y por lo tanto un rango de investigación más dirigido.

La capacidad de reconfiguración del sistema de altavoces es un aspecto considerado en *Geodesic Sound* ya que permite abrir el abanico de posibilidades de investigación de una única herramienta. No obstante, la capacidad de disponer de especialización sonora por debajo del nivel de los oyentes es una característica que no es viable para implementar en un domo sonoro desmontable.

1.2 The Sound Dome ZKM

The Sound Dome del ZKM de Karlsruhe fue diseñado entre los años 2003 y 2009.¹⁴ Se trata de un auditorio rectangular con 47 altavoces dispuestos en

¹³ *Sound difusión* o difusión de sonido característico de la música acústica.

¹⁴ Chandrasekhar RAMAKRISHNAN, Joachim GOSSMAN, and Ludger BRÜMMER, «The ZKM Klangdom», *NIME '06 Proceedings of the 2006 Conference on New Interfaces for Musical Expression*, 2006, 140-43.



Figura 3. Domo de 43 altavoces del centro ZKM de Karlsruhe.

forma de domo geodésico (véase Figura 3). Los altavoces cuelgan del techo y la disposición de los mismos es fija. El hecho distintivo es que se trata de uno de los primeros auditorios que dispone los altavoces de este modo y que además se ha desarrollado el software *Zirkonium*.¹⁵ Este software está expresamente diseñado para la composición de música en formato *fixed media*.¹⁶

Zirkonium es un software libre bajo licencia GNU que se puede utilizar en cualquier tipo de sistema de altavoces en tres dimensiones. Por lo tanto es un sistema disponible para ser utilizado en *Geodesic Sound* y una posible vía de investigación partiendo de la ya realizada en el ZKM.

2. Propuesta de proyecto

El proyecto se articula en tres apartados: estructura de *rigging* (domo geodésico), equipos del sistema de audio y software de espacialización 3D. De esta forma se atiende por separado a las tres problemáticas que presenta este proyecto y se aportan soluciones que dan respuesta a los objetivos del mismo. Tanto la estructura de *rigging* propuesta como los equipos de audio

¹⁵ Chandrasekhar RAMAKRISHNAN, «Zirkonium: Non-Invasive Software for Sound Spatialisation,» *Organised Sound* 14, no. 3 (2009): 268-76, <<https://doi.org/10.1017/s1355771809990082>>.

¹⁶ Música electroacústica en formato fijo en cualquier tipo de soporte, bien sea digital o analógico.

son una opción entre muchas otras. La que aquí se propone es una de las posibles en la que prima el criterio de economía de medios y máxima flexibilidad de configuración. Estas dos premisas son fundamentales para conseguir una herramienta de investigación que no restrinja las posibilidades de trabajo presentes y futuras.

2.1 Estructura de rigging

Descripción técnica.

Domo: estructura Sonostar Universal Structure,¹⁷ con tubos de PVC de 1 1/2 de grosor.

Diámetro total del domo: 6 metros.

Altura máxima: 3 metros.

Altura máxima de trabajo: 1,5 metros.

La necesidad de que la estructura sea fácil de transportar, montar y desmontar condiciona en gran medida el diseño de la misma. De las dos opciones disponibles —estructura de truss con torres elevadoras o domo geodésico— se ha optado por la más ligera, menos voluminosa y más simple de manipular por estudiantes de especialidades como Sonología o asignaturas como Composición Electroacústica. Hay que matizar que una estructura en forma de icosaedro o de domo, se puede implementar de muchas formas —estructuras fijas, pies telescópicos, etc.—. No obstante, la estructura Sonostar Universal Structure permite diferentes configuraciones de altavoces de tal forma que da flexibilidad a la herramienta de espacialización 3D en cuanto al número de altavoces y a la ubicación de los mismos. La estructura es capaz de soportar una carga puntual de 200Kg, muy superior a las necesidades de carga y de estrés necesarias para este proyecto.

En esta estructura de *rigging*, se pueden colgar los altavoces formando diferentes anillos y configuraciones. Esto permite adaptar el sistema a las necesidades de la investigación, obra musical o proyecto a realizar. La disposición estándar consistiría en colocar un altavoz en cada vértice que forman las conexiones de las barras de PVC (véase Figura 4).

Esta estructura se adapta, debido a sus dimensiones, a una aplicación tanto de estudio de composición de música electroacústica como a estructura de concierto de auditorio reducido. Dispone de un espacio de 28m² lo que supone que puede albergar alrededor de 20 personas sentadas.

¹⁷ Estructura comercializada por Sonostarhub: <<https://www.sonostarhub.com>>.

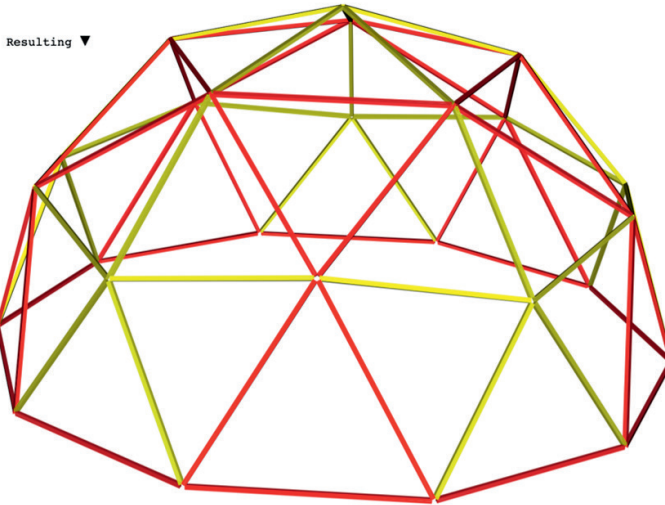


Figura 4. Esquema de domo V2.

Otro punto importante es el que respecta a la normativa vigente de trabajo en altura.¹⁸ Se ha calculado que en un domo V2¹⁹ de 6 metros de diámetro, la altura máxima de montaje nunca llegaría a los 2 metros y por lo tanto se cumplen las medidas de seguridad establecidas en España.

2.2 Equipos y sistema de audio

Descripción del sistema de audio:

Altavoces: 16 Genelec 4430A con entrada de audio digital Dante²⁰ y alimentación PoE.²¹

Control del sistema: mesa de sonido QL1 de Yamaha con hasta 32 salidas digitales Dante y RIO3216.

Interfaz de audio: Dante Virtual Soundcard.²²

¹⁸ REAL DECRETO 2177/2004, de 12 de noviembre, por el que se modifica el Real Decreto 1215/1997, de 18 de julio, por el que se establecen las disposiciones mínimas de seguridad y salud para la utilización por los trabajadores de los equipos de trabajo, en materia de trabajos temporales en altura.

¹⁹ Un domo V2 es una estructura que se forma a partir de la unión de barras de dos únicas medidas.

²⁰ Dante es un protocolo de audio digital en red de la empresa Audinate ampliamente extendido en el mundo del audio profesional por su facilidad de integración en redes de audio digital.

²¹ La alimentación PoE permite alimentar el altavoz con electricidad a través del cable de audio digital, siendo el único cable necesario para alimentación y audio.

²² Interfaz de audio virtual para todo tipo de ordenadores Mac y PC.

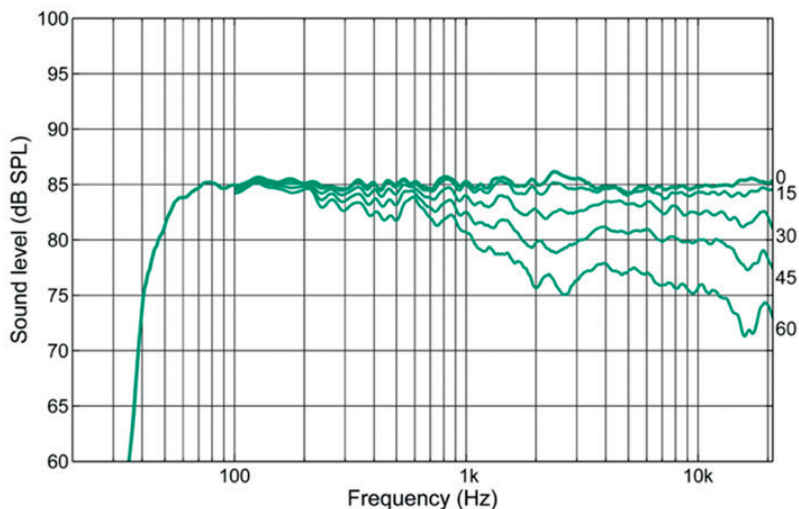


Figura 5. Respuesta en frecuencias a 0, 15, 30, 45 y 60 grados.

El sistema de altavoces está optimizado para utilizar los menos recursos posibles y conseguir la máxima flexibilidad. Los altavoces elegidos permiten trabajar con tamaños y peso reducido con una respuesta en frecuencias plana. Si bien la respuesta en frecuencias sub-graves no es muy prominente (véase Figura 5), ésta se puede equilibrar por el uso de un número elevado de altavoces o añadiendo un refuerzo de altavoces dedicados. La mesa de sonido digital elegida, es un estándar de audio digital en redes de audio Dante y permite máxima flexibilidad de ruteo y ajuste del equipo.

2.3 Software de espacialización en domos

Este punto es uno de los más interesantes del proyecto debido a la gran flexibilidad que su diseño permite. Por una parte, se pueden utilizar herramientas de espacialización comerciales como SPAT.²³ Por otra, una infinidad de softwares y plugins bajo licencia GNU que permiten el uso de *Geodesic Sound* en un amplio número de géneros: música acusmática, música electroacústica en tiempo real, síntesis espacial, música mixta, etc. Además de los diferentes géneros, en cada uno de ellos se puede aplicar diferentes tecnologías disponibles como vbat, dbat, Ambisonic y MIAP²⁴ entre otras, de tal forma que se multi-

²³ Software de espacialización sonora para *live electronics* desarrollado en IRCAM.

²⁴ Marije J. BAALMAN, «Spatial Composition Techniques and Sound Spatialisation Technologies,» *Organised Sound* 15, no. 03 (October 25, 2010): 209-18, <<https://doi.org/10.1017/S1355771810000245>>.

plica el alcance de investigaciones que ofrece esta herramienta. Realizando una configuración de altavoces en disposición cuadrada, también se puede emplear *Geodesic Sound* como sistema de escucha de Dolby Atmos.²⁵

Estas tecnologías están disponibles en numerosos softwares de común uso entre compositores: MAX, SuperCollider, Csound, DAWs como por ejemplo Reaper, Pro Tools, etc. Este hecho genera una multiplicidad de formas de acercarse al uso de la herramienta objeto de este trabajo y abre líneas de investigación múltiples a la vez que permite una adaptabilidad muy grande en situaciones de enseñanza-aprendizaje.

3. Conclusión

La capacidad de poder tener un domo geodésico para la investigación en el ámbito de la composición espacial electroacústica y el arte sonoro es una realidad asequible para cualquier institución educativa superior que tenga los conocimientos necesarios para desarrollar dicho sistema y la voluntad de hacerlo. Este hecho está respaldado por los numerosos proyectos que se llevan realizando en Europa durante más de una década —de los que se han tomado dos ejemplos para este estudio, véanse los estudios de caso—. Que *Geodesic Sound* utilice la investigación previa realizada en otros centros de investigación musical no significa que sea una copia de ellos, puesto que también introduce novedades que no contempla ningún otro proyecto de estas características. La portabilidad de la estructura que alberga el sistema *Geodesic Sound* es un hecho distintivo de este proyecto que permite un uso diferente y, por lo tanto, nuevos resultados.

En el campo de la investigación se implementa un sistema similar al que se dispone en otras instituciones de reconocido prestigio en el campo de la investigación sonora. Además proporciona un sistema completamente abierto para ser usado por diferentes tecnologías y softwares. Este hecho permite abrir el abanico de posibilidades de investigación desde el campo puramente sonoro, pasando por el ámbito compositivo y también en el terreno performativo. *Geodesic Sound* dispone de una estructura capaz de adaptarse a estas tres vertientes debido a sus características autoportantes y de diseño abierto.

Como herramienta compositiva, permite abordar dos aspectos importantes y característicos del proceso compositivo de música electroacústica y el arte sonoro. Por sus dimensiones *Geodesic Sound* se adapta a un estudio de composición estándar lo que capacita al creador a trabajar con la herramienta que se utilizará en situación de concierto. Por otra parte, se puede utilizar en situación de concierto de aforo reducido y, además, plantear diferentes posibilidades de

²⁵ Dolby Atmos es un sistema propietario de Dolby para producción y mezcla de audio comercial en 3D.

configuración dentro de la sala de conciertos ya que la estructura es móvil y desmontable.

Como herramienta en el proceso de enseñanza-aprendizaje, *Geodesic Sound* crea un sistema para la reflexión en torno al parámetro espacial dentro de la composición musical y del arte sonoro. Esto proporciona un campo estético de trabajo que se puede abordar desde el punto de vista teórico y sobre todo práctico. Existen muchas herramientas y tecnologías disponibles para la composición electroacústica hoy en día, pero sólo se puede tener un criterio crítico de elección si se han probado y escuchado sus resultados. No hay otra forma de emular la espacialización sonora en tres dimensiones que con sistemas como el que propone *Geodesic Sound*.

4. Bibliografía

- ALCORN, Michael, and Chris CORRIGAN. «Sonic Arts Research Centre SARC.» *Proceedings of the International Computer Music Conference (ICMC)*, 2003.
- BAALMAN, Marije A.J. «Spatial Composition Techniques and Sound Spatialisation Technologies.» *Organised Sound* 15, no. 03 (October 25, 2010): 209-18. <<https://doi.org/10.1017/S1355771810000245>>.
- BEREZAN, David, Ricardo CLIMENT, and Andrew DAVISON. «Manchester , Uk . Studio Report.» *International Computer Music Conference*, 2008, 1-3.
- BRÜMMER, Ludger. «The ZKM | Institute for Music and Acoustics.» *Organised Sound* 14, no. 03 (2009): 257. <<https://doi.org/10.1017/S1355771809990070>>.
- EINBOND, Aaron. «Spatializing Timbre With Corpus-Based Concatenative Synthesis.» *New York*, no. Icmc (2010): 1-4.
- MACONIE, Robin, and Karlheinz Stockhausen. *The Works of Karlheinz Stockhausen*. London u.a: Marion Boyars, 1981.
- MALHAM, David G, and Anthony Myatt. «3-D Sound Spatialization Using Ambisonic Techniques.» *Computer Music Journal* 19, no. 4 (1995): 58. <<https://doi.org/10.2307/3680991>>.
- MORENO SORIANO, Susana. *Arquitectura y música en el siglo XX*. Madrid: Fundación Caja de Arquitectos, 2008.
- MORONEY, DAVITT. «Alessandro Striggio's Mass in Forty and Sixty Parts.» *Journal of the American Musicological Society*, 2007. <<https://doi.org/10.1525/jams.2007.60.1.1>>.
- PULKKI, Ville. «Virtual Sound Source Positioning Using Vector Base Amplitude Panning» 144, no. 5 (1997): 357-60.
- RAMAKRISHNAN, Chandrasekhar. «Zirkonium: Non-Invasive Software for Sound Spatialisation.» *Organised Sound* 14, no. 3 (2009): 268-76. <<https://doi.org/10.1017/s1355771809990082>>.
- RAMAKRISHNAN, CHANDRASEKHAR, Joachim Goßman, and Ludger BRÜMMER. «The ZKM Klangdom.» *NIME '06 Proceedings of the 2006 Conference on New Interfaces for Musical Expression*, 2006, 140-43.
- . «The ZKM Klangdom.» *NIME '06 Proceedings of the 2006 Conference on New Interfaces for Musical Expression*, 2006, 140-43.
- TAZELAAR, Kees. *On the Threshold of Beauty: Philips and the Origins of Electronic Music in the Netherlands 1925 - 1965*. Rotterdam: V2_Publ, 2013. <<http://d-nb.info/1073293262/04>>.

*P*UBLICACIONES

GIOACHINO ROSSINI: *LA VEUVE ANDALOUSE*

*THE ANDALUSIAN WIDOW, FOR VOICE AND PIANO =
LA VIUDA DEL NAÚFRAGO, PARA VOZ Y PIANO.*

EDICIÓN DE ANTONI PIZÀ Y MARÍA LUISA MARTÍNEZ.

KASSEL, EDITION REICHENBERGER, 2022.

ISBN 978-3-967280-34-0. 90 PÁGINAS

 Margarita RAMÍREZ-DE SANTA PAU

Este volumen nos ofrece un importante estudio que incluye el facsímil del autógrafo de Gioachino Rossini, custodiado en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (RCSMM), junto con su edición crítica. Se estructura en tres partes: una primera sobre la historia y el contexto de la composición; la segunda se centra en el facsímil y la edición crítica de la obra y la última se dedica a la interpretación, con la transcripción fonética del texto original en francés y español y los demás textos originales en italiano, inglés y alemán. Termina con tres anexos: referencias biográficas de las personas citadas en el estudio, una cronología y la bibliografía-discografía.

Antoni Pizà ha dedicado parte de sus investigaciones a la figura de Francisco Frontera de Valldemosa,^{1,2} mientras que María Luisa Martínez ha centrado su tesis doctoral en el estudio de la biblioteca musical y el patronazgo que ejerció la Infanta Isabel de Borbón;³ asimismo ha elaborado el catálogo de la susodicha biblioteca, publicado por la Sociedad Española de Musicología.⁴ Por último,

¹ Antoni Pizà, «The querelle des clés: an episode in Francisco Frontera de Valldemosa's exuberant life». En *Respondámosle a concierto: estudios en homenaje a Maricarmen Gómez Muntané*, ed. por Eduardo Carrero Santamaría, Sergi Zauner Espinosa, (Barcelona: UAB, 2020), 199-213.

² Antoni Pizà y María L. Martínez, «L'amic mallorquí de Rossini», *L'Avenç: Revista de història i cultura*, nº 455 (2019): 54-58.

³ María Luisa Martínez Martínez, «La infanta Isabel de Borbón (1851-1931) y la música: estudio de su biblioteca musical, mecenazgo y recuperación del patrimonio histórico y folklórico» (Tesis doctoral, Universidad de Jaén, 2016).

⁴ Isabel María Domingo Montesinos y María Luisa Martínez Martínez. *La biblioteca musical particular de la infanta Isabel de Borbón (Fondo Infanta): Estudio crítico y catálogo* (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2019).



Anna Tonna es una conocida cantante que ha interpretado esta obra y la ha grabado en disco.

Rossini tuvo gran relación con España y con músicos españoles, como su primera mujer, Isabella Colbran; el tenor Manuel García y el propio Frontera de Valldemosa. Fue nombrado Profesor honorario del Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina (actual RCSMM). Entre 1830 y su muerte, Rossini compuso música para consumo estrictamente privado, a menudo regalando los autógrafos a sus amistades y casi siempre indicando que no se permitía su reproducción/representación pública.

Pero hay dos obras que fueron publicadas en vida del autor tras su retirada de la escena musical: *A Grenade*, dedicada a la reina Isabel II de España y la obra que nos ocupa, *La veuve andalouse*, cuyo autógrafo se descubrió hace relativamente poco tiempo en la Biblioteca del RCSMM. Dicho documento forma parte de la colección musical de la Infanta Isabel de Borbón, hija mayor de Isabel II. El autógrafo está dedicado a Francisco Frontera de Valldemosa, profesor de canto de la Reina, del Rey y de la Infanta, profesor de canto en el RCSMM, amigo de Rossini, de Chopin —al que convenció para viajar a Valldemosa, y cuyo periplo dio lugar al relato de George Sand titulado *Un*

invierno en Mallorca— y de otras importantes personalidades musicales y literarias españolas y europeas.

El estudio de Antoni Pizà y María Luisa Martínez presenta de forma exhaustiva la historia de la fortuna de esta composición en el siglo XIX, con ediciones en diversos países y traducciones o versiones del texto original francés al español —de Antonio María Segovia—, al italiano, al alemán y al inglés.

La Reina Isabel II y Frontera de Valldemosa donaron los derechos de edición de ambas obras a la Asociación Artístico-musical de Socorros Mutuos, una mutualidad que se creó para dar auxilio a los músicos necesitados y de la que el propio Frontera de Valldemosa era uno de los impulsores. Una obra nueva, compuesta por el más famoso operista de su época —y retirado en pleno apogeo de su carrera— constituía un éxito editorial seguro. Es más que posible que el interés de dar un respaldo económico a la Sociedad impulsara esta donación de derechos, que fueron vendidos por la cifra de 12.000 reales para fuera de España, mientras la Sociedad se reservaba los derechos de edición en nuestro país. Sin embargo, Rossini no vio con buenos ojos que se publicara la edición francesa, contemporánea de la española.

Los editores de este volumen nos presentan también a los dos personajes vinculados a la obra: por una parte, el dedicatario de la composición, Francisco Frontera de Valldemosa, de quien hacen un recorrido minucioso por su biografía, su estancia en París como profesor, donde frecuentó los salones literarios y musicales más importantes e hizo amistades y contactos —entre ellos Baldomero Espartero, quien fue fundamental para su carrera en la Corte madrileña— y su ascenso en el momento en que es nombrado profesor de canto de la Reina y profesor en el Real Conservatorio. Frontera de Valldemosa se retiró a Mallorca tras la Revolución de 1868.

La segunda persona relevante en relación con la obra es la Infanta Isabel de Borbón. Fue una conocida melómana, intérprete con solvencia al piano y al arpa, aparte del canto. Sus maestros fueron todos profesores del Real Conservatorio y se ocupó de pensionar a una gran cantidad de alumnos de éste, e influir en la concesión de becas a Albéniz y Falla, entre otros, para que estudiaran en París. Dispuso en su testamento que su biblioteca musical pasara a la Biblioteca del RCSMM. Aunque falleció en París pocos días después de la proclamación de la II República —fue la única de las personas reales a la que se permitió permanecer en el país, pero prefirió exiliarse con su familia—, el ingreso de su colección en la Biblioteca del Real Conservatorio no se verificó hasta 1940.

Posiblemente, la competencia musical de la Infanta y ser una alumna relevante fueran razones de peso para que Frontera de Valldemosa le regalara este manuscrito.

Edition Reichenberger es una casa editorial alemana, bien conocida por sus ediciones y estudios en torno a la literatura española. Hace relativamente poco



Manuscrito del autor conservado en la Biblioteca del RCSMM de *La Veuve Andalouse*, de G. Rossini.

que han ampliado su oferta editorial a los temas musicales y un ejemplo de su habitual buen hacer es esta monografía que nos ocupa.

Es una gran alegría comprobar que este magnífico trabajo, exquisitamente editado, pone a disposición del público uno de los muchos documentos interesantísimos que alberga la Biblioteca del RCSMM y lo coloca en su contexto histórico. Con este estudio se investiga una parte de la historia del RCSMM, de las relaciones que hubo entre la Corona —durante mucho tiempo benefactora de esta institución— y el RCSMM; de las relaciones entre los músicos que ejercieron la docencia en el Real Conservatorio y otros grandes artistas de su época.

*M*EMORIA *A*CADÉMICA
RCSMM 2022

MEMORIA DE RECURSOS HUMANOS Y ALUMNADO RCSMM - CURSO 2022-2023

Junta directiva

D^a M^a Consuelo de la Vega Sestelo, directora
D. Pablo Puig Portner, vicedirector
D^a Patricia Arbolí López, secretaria
D^a María Victoria Rodríguez García, jefa de estudios
D^a Miriam Bastos Marzal, jefa de estudios
D. Eduardo Anoz Jiménez, jefe de estudios
D. César Ausejo Sisamón, jefe de estudios
D. Kepa de Diego Cortázar, administrador

Consejo escolar

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

Secretaria: D^a Patricia Arbolí López

Jefes/as de estudios:

D^a María Victoria Rodríguez García

Administrador: D. Kepa de Diego Cortázar

Representante municipal:

D^a Teresa Ugidos

Representantes del profesorado:

D. Manuel Corbacho Gómez

D. Patrocinio García-Barredo Pérez

D. José Antonio García Revilla

Representantes del alumnado:

D. Jorge Fernández Perea

D. David Lima Guerrero

D^a Vega Vázquez Martín

D^a Sofía Sainz León

Representante del personal no docente:

D^a Margarita M^a Ramírez de Santa Pau

Comisión de ordenación académica

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

Secretaria: D^a Patricia Arbolí López

Jefes/as de estudios:

D^a Miriam Bastos Marzal

Jefes de departamento:

D. Enrique Rueda Frías — composición

D^a Cecilia Campa Ansó — cuerda

D. Juan Carlos Báguena Roig — viento-madera

D. Manuel Dávila Sánchez — viento-metal

D^a Elena Orobiogoicochea Vizcarra — tecla

D^a Ana Álamo Orellana — improvisación y piano complementario

D^a Dolores Fernández Marín — pedagogía

D. Víctor Pliego de Andrés — musicología

D. Miguel Bernal Ripoll — música antigua

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

D. Francisco José Segovia Catalán — conjuntos

Coordinadores de másteres:

D. César Ausejo Sisamón — pianista acompañante y repertorista

D. César Ausejo Sisamón — interpretación e investigación performativa de música española

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

Representante del alumnado de título superior:

D. Sergi Bretó Molina

Representante del alumnado de postgrado:

D. Eduardo Pomares Sáez de Santamaría

Personal docente (Curso 2022-2023)

Álamo Orellana, Ana

Alcaraz León, Francisco Javier

Algora Aguilar, Esteban

Alises Valdelomar, Mariano

Amigo Fernández Las Heras, Jesús

Anoz Jiménez, Eduardo

Aragó Muñoz, Salvador

Arbolí López, Patricia

Arias Fernández, Fernando

Ariza Bueno, Manuel

Arnau Pastor, Josep

Ausejo Sisamón, César

Ávila Sausor, Julián

Báguena Roig, Juan Carlos

Barrientos Clavero, Teresa

Bastos Marzal, Miriam

Benito Ribagorda, Luis Ángel de

Bernal Ripoll, Miguel

Borrás Grau, Joan Josep
 Caja Martínez, María Perpetua
 Calabuig Palau, Alicia
 Calonge Campo, Santiago
 Campa Anso, Cecilia De Montserrat
 Campillo Santos, Antonio
 Campos Crespo, Tomás Manuel
 Cano Escriba, Carlos
 Carra Sáinz De Aja, Alejandro
 Castaño Escorihuela, Cayetano
 Cermeño Martín, Susana
 Chen Liu, Cheng-I- Victoria
 Civera Sáez, María Amparo
 Comín Fabregues, Luis
 Corbacho Gómez, Manuel Jesús
 Cuevas Pastor, Ramón FranC.
 Dávila Sánchez, Manuel
 De Mulder-Duclos, Juan Carlos
 Delgado García, Fernando
 Díaz De La Fuente, Alicia
 Díaz Lobatón, Eduardo Pedro
 Díez Fernández, Consuelo
 Do Minh Dao, Thuan
 Dufour Plante, Michele
 Erro Saavedra, Sara
 Esteban Muñoz, Elena
 Fernández Marín, Lola
 Fernández-Gancedo Huércanos, Eva M^a
 Fernández Martínez, Vicente
 Fernández Nieto, Juan Carlos
 Folgueira Castro, Teresa
 Franco Pallás, Joaquín
 Franco Vidal, E. Tatiana
 Galán Bueno, Carlos Pablo
 Galduf Correa, Simeón
 Garbajosa Cristóbal, Pedro
 García Gómez, Jesús
 García Jermann, Ángel
 García Melero, María Lourdes
 García-Barredo Pérez, M. del Patrocinio
 García Sevilla, José Antonio
 García Uña, Paula
 Garvayo Medina, Juan Carlos
 Garzás García-Pliego, Raquel
 Gil Arraez, Jorge Juan
 Gómez Bernaldo De Quirós, José Luis
 Gómez Gutiérrez, Eva Malía
 Gómez Lorente, Pedro Jesús
 Gómez Madrigal, Jesús
 González Campa, Adela
 González Fernández, M^a Inmaculada
 González Pérez, Miguel
 González Royo, Aránzazu
 González-Moral Ruíz, María
 Grande Pombo, Óscar Gonzalo
 Guibert Vara De Rey, María José
 Guijarro Pérez, Álvaro
 Gurkova Gurkova, Mariana Dimitrova
 Gutiérrez Barrenechea, María Del Mar
 Gutiérrez Pérez, Patricio
 Hernández Álamo, Isabel Fátima
 Hernández Pérez, José Manuel
 Hernandis Oltra, Elfes
 Huélamo Gabaldón, Marta Luz
 Huidobro Vega, Ángel
 Ivars Morales, Abel
 Jackson, Graham
 Jiménez Montes, M^a Carmen
 Kornacher, Bertram
 Lapaz Lombardo, Enrique
 López Román, Alejandro
 Lucio-Villegas Sainz de Lara, Cristina
 Mahúgo Carles, Yago
 Mancebo Lara, Víctor Simón
 Manchado López, Andrés
 Manuel González, Irene De
 Manso Izquierdo, Myriam
 Manzanares Madrona, Cristina
 Marín Bocanegra, Ignacio
 Mariné Isidro, Sebastián
 Márquez Chulilla, Silvia
 Martínez Gabaldón, Elvira

MEMORIAS

Martínez García, Francisco	Rodríguez García, M ^a Victoria
Martínez López, Vicente	Ros Vilanova, Pere
Martínez Molina, Alberto	Rueda Frías, Enrique
Martínez Navarro, Juan Luis	Ruíz Montes, Francisco
Martínez Rabanal, Karla	Saiz San Emeterio, Alejandro
Mas Soriano, Francisco V.	Sánchez Fernández, Belén
Medina Lloro, Juan Antonio	Sánchez Fernández, Héctor Jesús
Mena Osteriz, Carlos Javier	Sánchez Gómez, Domingo José
Millán Capote, Antonio	Sánchez Verdú Jose María
Molina Gómez, Mario	Santiago Sáez, Francisco Luis
Moreno Rubio, María	Sanz Hermida, Justo Juan
Morimoto Otani, Kayoko	Segovia Catalán, Francisco José
Moya Maleno, Juan Lorenzo	Serrano Sánchez, Miguel Angel
Mura, Massimo	Somoza De Pablo, Javier
Navarro Aguilar, José Manuel	Sprenkeling, Lobke
Olite Gorraiz, Alma	Suárez Pérez, Héctor Luis
Olmos Sáez, Ángel Manuel	Talamante Torres, Celia
Orobiogicoechea Vizcarra, Elena	Tamaki, Haruko
Palmer Aparicio, Antonio	Torre Gutiérrez, Joaquín
Pencheva Pencheva, Zlatka	Torres Lobo, Nuria
Pérez Delgado, Manuel	Trápaga Sánchez, Miguel
Pérez Requeijo Pérez, Isabel	Valderrama Guerra, Ana María
Pérez Sánchez, Francisco José	Valero Betran, Ana
Plata Naranjo, Antonio	Vallejo Ortega, Gonzalo
Pliego De Andrés, Víctor	Vallines García, Luis
Poggio Lagares, Helena	Vega Sestelo, M ^a Consuelo De La
Puig Portner, Pablo Federico	Vidal Moreno, Bruno
Quirós León, Miguel Ángel	Villanueva Carretero, Fernando
Rey Turiegano, Sergio	Yepes Martín, Carmen
Rico Aguilar, Fco. Benjamín	

Personal de administración y servicios

BIBLIOTECA

Ramírez de Santa Pau, Margarita, jefa de biblioteca
Neila Barba, María Aranzazu, ayudante de biblioteca
Muñoz Horcajada, Cristina, ayudante de biblioteca

MUSEO

Pérez-Juana del Casal, Ignacio Saúl

ARCHIVO HISTÓRICO-ADMINISTRATIVO

Gilgado Gómez, Fernando

SECRETARÍA

Menéndez Soria, M^a Isabel, jefa de secretaría

De Diego Cortázar, Kepa Andoni, auxiliar administrativo

Jimeno Mena, Encarnación, auxiliar administrativo

López Gómez, Ángel, auxiliar administrativo

Molano Amador, Mercedes, auxiliar administrativo

Alonso Ortega, Virginia, auxiliar administrativo

AUXILIAR DE CONTROL

E INFORMACIÓN

Aparicio Ortega, Azucena

Arroyo Sánchez, Nuria

Basilio Cardín, María Cristina

Crespo Chivo, Pilar

García Moro, Montserrat

Linares Espinosa, Olga

López Benito, Juan Manuel

Martín Recuero, M^a Jesús

Martínez Martín, Alejandra Isabel

Morales Florez, Cristina

Morón Díaz, Carmen

Ropero Llorente, Esther

Velasco Herguedas, Cesárea

AUXILIAR DE OBRAS Y SERVICIOS

Alcalde Delgado, Magdalena

Casas Martín, Ángel Luis

García Alcázar, Luisa

Lamo Marín, M^a del Carmen de

Millán Viudes, M^a José

Santos Alcalá, Francisco José

AUDIOVISUALES

Peláez Martín, Luis

Calle Cuadrado, Manuel

Alumnado del RCSMM 2022-2023

ESPECIALIDADES	ITINERARIOS	INSTRUMENTO	Total alumnos
Composición			32
Dirección			27
Musicología			20
Pedagogía			32
Sonología			17
Interpretación	A	Arpa	6
		Clarinete	30
		Contrabajo	18
		Fagot	13
		Flauta	24
		Oboe	19
		Percusión	17
		Saxofón	14
		Trompa	26
		Trompeta	25
		Trombón	16
		Tuba	13
		Viola	25
		Violín	56
	Violonchelo	20	
	B	Piano	56
		Guitarra	33
		Acordeón	5
	C	Clave	7
		Órgano	3
		Instrumentos de cuerda pulsada del Renacimiento y del Barroco	2
		Flauta de pico	4
		Traverso barroco	2
Violín barroco		10	
Viola da gamba		0	
Violonchelo barroco		2	
Canto histórico	4		
TOTALES			582
MÁSTER	Nuevas tecnologías de la música actual: creación e interpretación		24
	Pianista acompañante y repertorista		11
	Interpretación e investigación performativa de música española		31
TOTAL			66

NORMAS DE PUBLICACIÓN

Estimado lector:

En previsión de la próxima publicación, en 2024, 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. Los artículos y colaboraciones relacionados con proyectos de tesis serán aceptados si pasan el proceso de revisión doble ciego.
- Los manuscritos se entregarán listos para edición e irán acompañados de un resumen de un máximo de 200 palabras, así como de una selección de palabras clave —como máximo 5—. 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 las sílabas de solfeo, que se escribirán con todas sus letras mayúsculas para evitar confusiones y redundancias con partículas gramaticales y artículos. —ej.: *SI, FA, MI*—.
- El manuscrito tiene que cumplir con las normas ISO 690:2024.
- Las divisiones internas del trabajo se escribirán en negrita e irán separadas del párrafo siguiente por una línea.
- Las comillas utilizadas, tanto en citas literales como en referencias bibliográficas, deberán ser siempre latinas —«...»—. Si existe un segundo nivel dentro de ellas, se utilizarán comillas inglesas —“...”—.
- Las comillas irán siempre antes del signo de puntuación y no al revés.
- El número de referencia de las notas a pie de página situado en el cuerpo del artículo deberá ir siempre después del signo de puntuación.
- En el cuerpo del texto no se empleará el subrayado ni la negrita.
- Los números romanos se escribirán siempre en VERSALITAS.
- Se recomienda el uso de la raya —no equivocarse con el guion corto—. Se cuidará de no introducir espacio entre la raya y la palabra siguiente, ni entre el segundo y la palabra anterior. Se utilizarán con preferencia, dejando el paréntesis para las citas abreviadas de bibliografía, fechas que los requieran, y en general para su uso en un segundo nivel de contextualización.
- El empleo de mayúsculas iniciales se ceñirá a las normas ortográficas dictadas por la Real Academia Española de la Lengua.
- Las citas literales breves de menos de cuarenta palabras 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; para evitar errores, además de en carpeta separada, se incluirán en su correspondiente lugar en el trabajo con su correspondiente pie de ilustración.

- Los títulos de obras se colocarán en *cursiva* —ej.: vals *Mefisto*—.
- Las diversas formas musicales no figurarán con encabezamiento de mayúsculas, salvo que sea el título propio de una obra de autor —ej.s.: como apreciamos en las diversas sonatas *da chiesa* de ese siglo; el Concierto para fagot y orquesta del padre Anselm Viola; la Elegía op. 30 de Henri Vieuxtemps—.
- En las referencias de la bibliografía general, 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» —*et al.*—. 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 latinas *cf.*, *op. cit.*, *loc. cit.*, *ibid.*, *idem.*, *vid.*, *passim.*, *olim.*, *sic.*, *supra.*, *infra.*, *apud* y otras semejantes irán siempre en cursiva.
- En aquellos casos en los que un artículo o libro se cite repetidamente, a partir de la segunda cita solo se hará constar el apellido y la inicial del nombre del autor, seguidos de la alocución *op. cit.*, la fecha —si es relevante—, y el nº de página. Las referencias de la bibliografía general se atenderán a las normas del sistema de citación ISO 690:2024.
- 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 web

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 las 20 páginas DIN-A4 a espacio y medio, 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 completa 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 de cada párrafo. Pueden añadirse 10 páginas 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.
- Próximamente se hará una convocatoria para publicación de artículos —*call for papers*— que se anunciará en diversos medios como la página web de la revista y redes sociales del RCSMM.

Proceso de selección de artículos

- Los artículos serán evaluados siguiendo un proceso de doble revisión «ciega».
- Los autores recibirán, en un plazo aproximado de un mes desde la recepción de su artículo, una notificación sobre la evaluación del mismo, indicándose en cada caso si el artículo es aceptado en su totalidad, aceptado con alguna modificación pertinente o no aceptado. Las modificaciones o precisiones de los artículos aceptados, si fueren requeridas por los evaluadores, deberán ser enviadas a la dirección electrónica de la revista en un plazo máximo de diez días a partir de la fecha en que hayan sido devueltos los artículos a sus autores con tal fin, para su posterior publicación.

La Dirección y el comité científico y editorial de la revista se reservan el derecho a invitar a algún investigador o estudioso de reconocido prestigio a que presente un trabajo inédito de merecida difusión.

Con un cordial saludo,

Pedro Jesús Gómez
 Director de la Revista «Música» del RCSMM
 Diciembre de 2023
 revista@rcsmm.eu



RCSMM
REAL CONSERVATORIO
SUPERIOR DE MUSICA DE MADRID