



Música



Música

REVISTA
DEL REAL CONSERVATORIO
SUPERIOR DE MÚSICA
DE MADRID

2MIII||:13

N.º 20 (2012-2013)

“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 hacer responsable de las consideraciones particulares vertidas por los autores en la redacción de sus contribuciones”.

Real Conservatorio Superior de Música de Madrid
Directora – Dña. Ana Guijarro Malagón

Doctor Mata, n.º 2
28012 MADRID
Tel.: 34 91 539 29 01
Fax: 34 91 527 58 22
<http://www.educa.madrid.org/web/csm.realconservatorio.madrid/>

Música

Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.
N.ºs 20 (2012-2013).
revista@rcsmm.eu

| | |
|---------------------------|---|
| <i>Dirección ~</i> | ELENA ESTEBAN MUÑOZ |
| <i>Comité Editorial ~</i> | MIGUEL BERNAL RIPOLL ELENA ESTEBAN MUÑOZ ELENA OROBIOGOICOECHEA VIZCARRA EMILIO REY GARCÍA |
| <i>Diseño gráfico ~</i> | JOSÉ MARÍA MUÑOZ LÓPEZ |

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

Música

REVISTA DEL REAL CONSERVATORIO
SUPERIOR DE MÚSICA
DE MADRID

N.º 20 (2012-2013)

Directora: ELENA ESTEBAN MUÑOZ

CONTENIDO

| | |
|--|----|
| Presentación: <i>Elena ESTEBAN MUÑOZ</i> | 9 |
| COLABORACIONES: | |
| Pedro RUBIO <i>El Conservatorio de Madrid y el Método de Clarinete de Antonio Romero</i> | 13 |
| Francisco SEGOVIA <i>El Cuarteto de cuerda en el RCSMM. Aproximación pedagógica.</i> <i>Necesidad de experiencia</i> | 39 |
| María Rosa CALVO MANZANO Las curiosas historias de las arpas del Museo de Instrumentos Musicales del RCSM de Madrid y las vidas docentes y artísticas de los instrumentistas que las tañerón..... | 45 |
| José MOLTÓ y Eva JIMÉNEZ La recuperación de la colección de instrumentos de música del fondo pedagógico del Departamento de Percusión del RCSMM..... | 79 |

| | |
|---|-----|
| Assumpta PONS | |
| Luis Veldrof, profesor de violín del Conservatorio de Madrid (1833-1834) | 89 |
| Pere ROS | |
| La Fuga. Cinco conferencias con ejemplos musicales. Willi Apel | 99 |
| Ferran ESCRIVÀ-LLORCA y José Carlos GOSÁLVEZ LARA | |
| La Colección Uclés | |
| José Carlos GOSÁLVEZ LARA | |
| Un tesoro de la Biblioteca del Real Conservatorio de Música de Madrid: | |
| La “Colección Uclés” (sigo XVI) | 127 |
| Ferran ESCRIVÀ-LLORCA | |
| Los libros de música de un caballero de la Orden de Santiago: | |
| nuevos datos acerca de la Colección Uclés..... | 131 |
| Andres ZARZO | |
| Comunidades Artísticas de Aprendizaje: una alternativa educativa a tener | |
| en cuenta en el contexto actual de crisis económica..... | 139 |
| Victor PLIEGO DE ANDRÉS | |
| Apuntes sobre las mujeres y la música clásica en la España del siglo XX.... | 159 |
| Rosa María RODRÍGUEZ BOYA | |
| El Arpa en las Highlands Escocesas | 175 |
| Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA | |
| Robert Murrel Stevenson (1916-2012) In memoriam | 203 |
| MEMORIAS | |
| Elena MAGALLANES | |
| Memoria de la Biblioteca 2009-2010, 2010-2011 y 2011-2012..... | 213 |
| Eva JIMÉNEZ | |
| Memoria del Museo 2009-2012 | 279 |
| Emilio REY GARCÍA | |
| Memoria Curso 2011-2012 | 283 |
| Emilio REY GARCÍA | |
| Homenaje a Luis Rego..... | 295 |

PRESENTACIÓN

 Elena ESTEBAN MUÑOZ*

Me alegra compartir con los lectores, de nuestra ya veinteañera revista, el contenido de los artículos que investigadores, docentes y estudiosos de la música han puesto a nuestro alcance en esta edición.

Se da la circunstancia de que este Número 20 recoge, en una cantidad importante, información sobre el RCSMM relativa, tanto a líneas pedagógicas instrumentales (clarinete, violín, arpa, cuarteto de cuerda), como a líneas documentales relacionadas con actividades y recursos del centro (conferencias, museo de instrumentos, hallazgos musicológicos —a destacar: La Colección Uclés— memorias). Incluye esta edición, además, un justísimo In Memoriam, dedicado a Robert M. Stevenson (1916-2012), pianista, musicólogo e investigador norteamericano, que donó al Estado Español su legado archivístico y bibliográfico (con grandes aportaciones para la música española e iberoamericana), solicitando la custodia del mismo al Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. En otro orden de colaboraciones están aquellas que, evidenciando las dificultades y carencias de los sistemas educativos musicales, presentan alguna propuesta de renovación y, sobre todo, de reflexión, o aquellas que nos ilustran sobre vidas de mujeres dedicadas a la música o estudios organológicos.

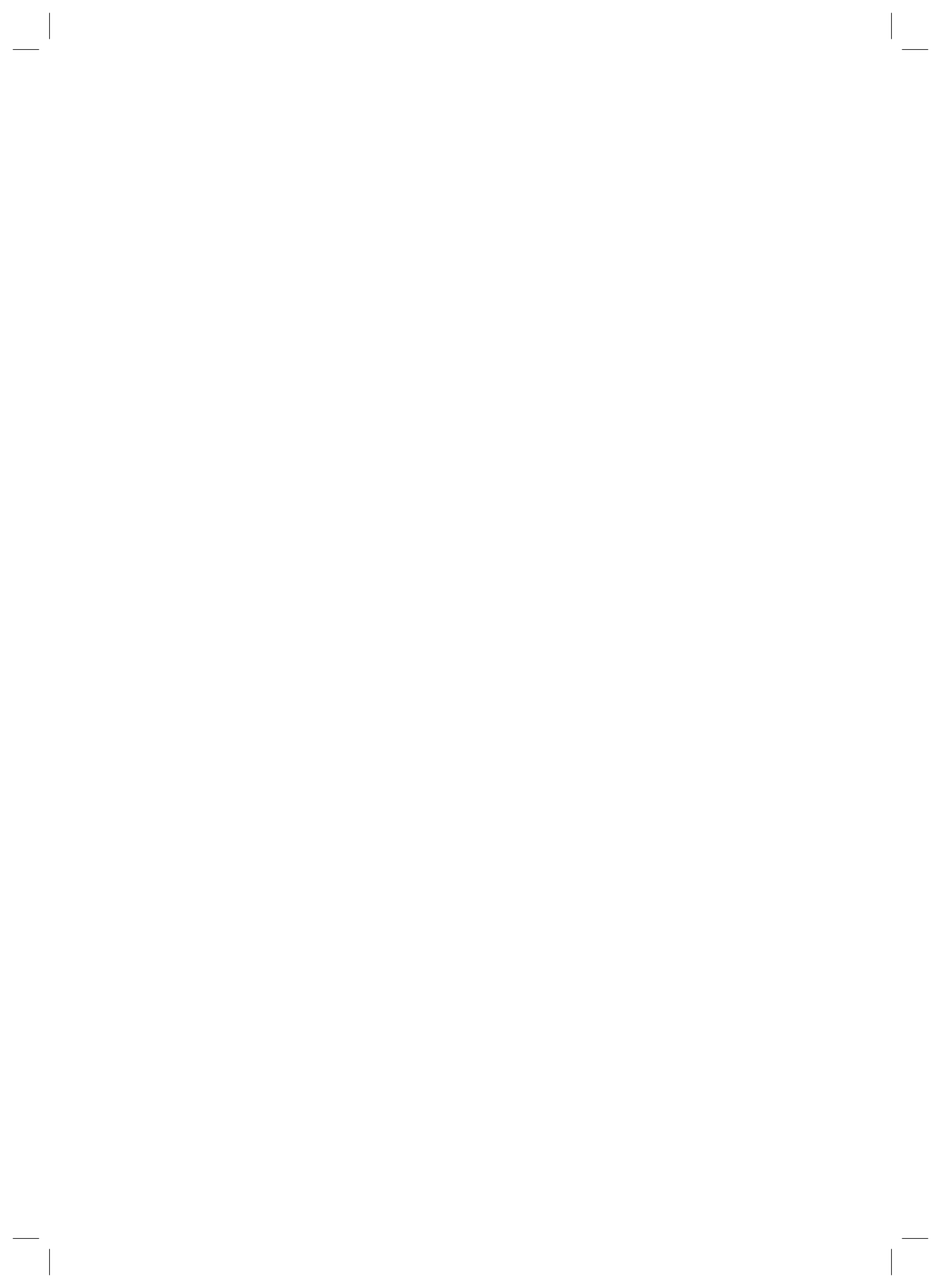
A todos los autores y miembros de este centro de enseñanza superior musical, especialmente a la actual junta directiva, al mando de la pianista Ana Guijarro, les agradezco su trabajo e interés por consolidar, una vez más y a través de la publicación de esta Revista, el poder que tiene la palabra al explicar lo que al músico y a la música les ocurre.

Mayo 2013

* Profesora Titular del Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas en la especialidad de Piano. Doctora en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad Autónoma de Madrid. Actualmente Profesora de Piano Complementario en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y Profesora Asociada en el Departamento de Expresión Musical y Corporal de la Facultad de Educación de la Universidad Complutense de Madrid.



*C*OLABORACIONES



EL CONSERVATORIO DE MADRID Y EL MÉTODO DE CLARINETE DE ANTONIO ROMERO

 Pedro RUBIO OLIVARES*

Introducción

El 15 de abril de 1849 Antonio Romero consigue la cátedra de clarinete del Conservatorio de Madrid. En los ejercicios de oposición ha interpretado brillantemente una difícil pieza escrita para la ocasión por el profesor de composición del conservatorio, Ramón Carnicer, que, impresionado, le dedica allí mismo la partitura. Comienza así una prolífica relación entre la principal institución musical España y una de las personalidades más destacadas e interesantes del XIX español. Dicha relación irá más allá de los 27 años de docencia y se prolongará hasta prácticamente los últimos años de Romero. Sin embargo, el vínculo entre éste y el conservatorio madrileño comenzaría algunos años antes, cuando concluye su *Método completo para clarinete*.

Al acercarnos a Antonio Romero nos encontraremos ante uno de los personajes más interesantes de la música española del siglo XIX. A poco que nos adentremos en su biografía nos daremos cuenta de la formidable tarea que es abarcar en profundidad todas las facetas que ejerció a lo largo de su intensa vida musical; desde el Romero intérprete excepcional de clarinete, al Romero oboísta, al músico militar, al Romero con una actividad didáctica sin parangón en la historia de la música española, al inventor e investigador, al crítico musical, al editor (sin duda el más importante del XIX español), al académico, al Romero dinamizador de la vida musical madrileña con la promoción de orquestas y de una ópera nacional española, y por último al fundador del Salón Romero, la sala de conciertos más importante del Madrid de su época donde, entre otras muchas cosas, Jesús de Monasterio situaría la sede de su Sociedad de Cuartetos, Isaac Albéniz haría su debut madrileño en 1886, Pau Casals tocaría en su etapa de estudiante en 1895 y donde Miguel Yuste, otro excepcional clarinetista, estrenaría en España las obras para clarinete de Brahms al poco de ser compuestas¹.

* Profesor Superior de Clarinete en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

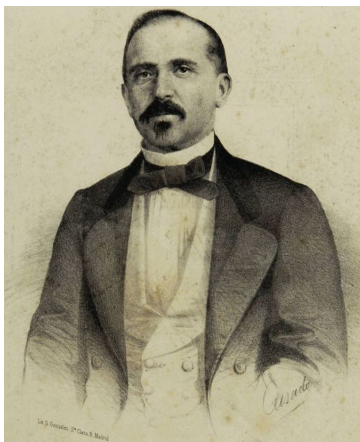
¹ Como ocurriría con la *Sonata nº 1 en Fa menor op. 120*. Brahms la compone en 1894, la estrena junto al clarinetista R. Mühlfeld en Viena en enero de 1895 y la editorial Simrock la publica en

PEDRO RUBIO OLIVARES

El objetivo de este artículo es dar a conocer la relación entre el Conservatorio de Madrid y el *Método completo de clarinete*, una de las obras didácticas más influyentes del siglo XIX, utilizando para ello los documentos conservados en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Dicha documentación está formada por las actas de la Junta Facultativa del conservatorio, la correspondencia entre el conservatorio y Romero, y los ejemplares del método de clarinete conservados en los fondos de la biblioteca. Para completar y contrastar dicha documentación, acudiremos también a la prensa de la época, una herramienta que, si bien hay que utilizarla siempre con cierta cautela, nos proporciona en ocasiones datos de una importancia notable.

Antonio Romero y Andía (1815-1886)

Antonio Romero y Andía nace en Madrid el 11 de mayo de 1815, muy pronto muestra talento musical y con once años comienza a estudiar clarinete con un instrumento de cinco llaves. A los catorce años entra como clarinete en una compañía teatral de Valladolid y más tarde en el regimiento de artillería de la ciudad. Tras diversos destinos como músico tanto en la vida civil como en la militar, Romero regresa definitivamente a Madrid en 1844. Ese año entra a formar parte de la Real Capilla y de la banda de música del Real Cuerpo de Alabarderos.



Retrato de Antonio Romero.

Antonio ROMERO Y ANDÍA. *Método completo de clarinete*, 2ª edición. Madrid, 1860. Biblioteca del RCSMM. Sig. 1/569.

junio de ese mismo año. La sonata se estrena en España en el Salón Romero con Miguel Yuste al clarinete y José Tragó al piano el 13 de mayo de 1896. Noticia aparecida en *La Correspondencia de España*, diario universal de noticias. Año XLVII, nº 13976, 12-05-1896.

EL CONSERVATORIO DE MADRID Y EL MÉTODO DE CLARINETE DE ANTONIO ROMERO

Antonio Romero estudia composición con José Guelbenzu (1785-1855) e Hilarión Eslava (1807-1878). En 1842 Romero se inicia en el oboe, quizá por la escasez de oboístas y para ampliar sus posibilidades de trabajo. Parece que en un principio lo estudió de forma autodidacta, pero en 1844 recibe clases de Pedro Soler (1810-1850), destacado oboísta español que realiza toda su carrera musical en París y principal impulsor del oboe sistema Boehm en Francia. Romero llegó a adquirir con el oboe casi la misma maestría que con el clarinete y es muy posible que fuera el introductor del oboe sistema Boehm en España. Fue primer oboe de la Orquesta del Teatro Circo y profesor de oboe en el Conservatorio de Madrid de 1857 a 1876.

Hasta aquí su faceta como instrumentista y profesor. Pero Romero ha pasado a la historia de la música por muchas más cosas. Hoy día es conocido en el mundo del clarinete sobre todo como inventor de un sistema que lleva su nombre. Fue el responsable de introducir en España el clarinete sistema Boehm², pero poco a poco su interés inicial decae y crea su propio sistema en 1853. Ese mismo año se lo comunica al constructor de instrumentos Auguste Buffet de París que lo acoge con entusiasmo y promete enviarle pronto un modelo, pero problemas familiares del fabricante impiden que se realice. Finalmente fue construido en París por Lefèvre-Bié a quien se lo encarga Romero en 1862. En ese año registra su primera patente. En 1867, con motivo de su viaje a París para participar en la Exposición Universal donde exhibe su clarinete consiguiendo una medalla de plata, patenta una segunda versión de su clarinete. Un año antes, en 1866, el clarinete *Sistema Romero* es adoptado como instrumento oficial para la enseñanza del clarinete en el Conservatorio de Madrid³.



Sello de la editorial Casa Romero, ca. 1897.

² El sistema de clarinete con el que tocamos en la actualidad. Patentado en 1844, fue desarrollado en París por el clarinetista Hyacinthe Klosé y el constructor Auguste Buffet.

³ Real Orden de 23 de febrero de 1866.

PEDRO RUBIO OLIVARES

Otro importante aspecto de Romero es el de editor. En 1854 funda un almacén de instrumentos militares y dos años después comienza su actividad editorial⁴. En pocos años el negocio prospera rápidamente. Publicó más de 9.000 partituras y está considerado como el editor más importante de la España del XIX. Su producción editorial abarca todos los géneros típicos de la época como la Zarzuela, la música de salón y la militar, pero también se le puede considerar como el impulsor de la pedagogía instrumental en España por la publicación de su colección *Instrucción Musical Completa*, consistente en su mayoría en tratados de enseñanza para casi todos los instrumentos. A través de su editorial ejerció una gran influencia sobre los profesores de mayor renombre de su época para que crearan sus propios métodos. Como parte activa de la vida cultural de Madrid y como extensión de su extraordinaria actividad editorial, funda en 1884 el Salón Romero, una lujosa sala de conciertos que, como hemos visto, de inmediato se convierte en el auditorio más importante de la ciudad.



El Salón Romero el día de su inauguración el 30 de abril de 1884. Reproducido en: BENAVIDES GONZÁLEZ, Ana. *El piano en España*. Madrid, Bassus Ediciones, 2011, p. 38.

Durante las últimas décadas de su vida, Romero es una personalidad imprescindible en cualquier asunto musical. Forma parte de las comisiones y jurados más importantes, es reconocido con los premios y distinciones más prestigiosas y cuando en 1873 se crea la Sección de Música en la Academia

⁴ VEINTIMILLA BONET, Alberto. *El clarinetista Antonio Romero y Andía*. Tesis doctoral. Universidad de Oviedo, 2002, p. 9.

de Bellas Artes, estará entre los miembros fundadores. Antonio Romero muere en Madrid el 7 de octubre de 1886, sólo dos años después de inaugurar su magnífica sala de conciertos y el mismo año en que edita la tercera edición de su método de clarinete.

El Método de Clarinete

Es verdaderamente digno de admiración ver en España, que a pesar de la falta de buenos métodos de Clarinete, se hayan formado profesores eminentes en este instrumento⁵.

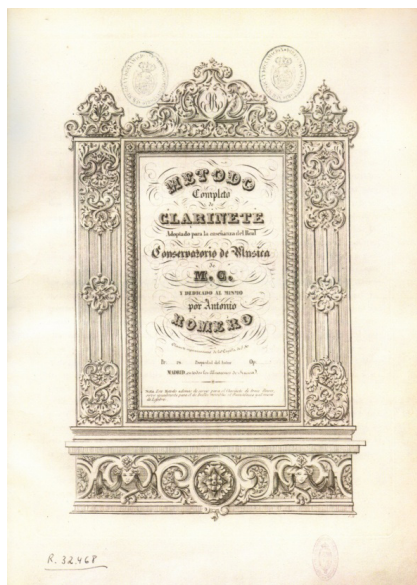
Con esta frase contundente arranca el prólogo del método de clarinete de Antonio Romero, una afirmación reflejo de una realidad de carencias didácticas y privaciones que él mismo vivió en su juventud. Romero fue prácticamente un autodidacta, nunca realizó estudios reglados de música y con apenas 14 años, tras unas pocas clases impartidas por músicos de su entorno, ya se ganaba la vida tocando por todo el país. De esta manera, no es de extrañar su preocupación por realizar un método de calidad y mejorar así la enseñanza del clarinete en España.

En el prólogo encontramos además varias de las razones que le impulsaron a escribirlo. Entre ellas la ausencia de material didáctico para clarinete realizado por autores españoles y, como consecuencia, la absoluta dependencia de los textos extranjeros. Dichas razones las relata no sin cierta amargura y algo de reproche hacia las generaciones de clarinetistas españoles que le precedieron.

Pero estos ilustres artistas ¿nos han legado algún método, alguna escuela, algunos estudios, para que allanada por ellos la difícil senda que conduce a la perfección, podamos nosotros seguirlos en su brillante carrera? ¿Tenemos modelos que imitar, guías seguros para que trabajando con asiduidad y esmero lleguemos a vencer las dificultades que ofrece este instrumento, que figura en 1ª línea en las músicas militares y hace gran papel en nuestras Orquestas? No, desgraciadamente: ni una obra elemental, ni una sola página interesante poseemos de tan grandes artistas⁶.

⁵ ROMERO Y ANDÍA, Antonio. *Método completo de clarinete*. 1ª edición. Madrid, 1845-46. Prólogo, p. I. Biblioteca del RCSMM, 1/248.

⁶ ROMERO. *Método*. 1ª edición. Prólogo, p. I.



Portada del método de clarinete. ROMERO Y ANDÍA, Antonio. *Método completo de clarinete*. 1ª edición. Madrid, 1845-46. Biblioteca del RCSMM. Sig. 1/248

En la primera edición las páginas dedicadas a texto son muy numerosas. Romero siente la necesidad de justificar su proyecto y lo argumenta analizando la situación de la enseñanza en España y la disponibilidad de material didáctico específico.

En efecto; es bien conocida y sentida entre nosotros la necesidad de una obra elemental de Clarinete, que sirviendo de escuela a los que a él se dedican, los conduzca progresivamente a la perfección y los ponga al nivel de los grandes adelantos hechos en esta última época en dicho instrumento, y esta misma necesidad que todos deploran es la única causa que me ha movido a reconcentrar mis débiles fuerzas para componer la obra que tengo el honor de ofrecer a los profesores y aficionados españoles⁷.

Las fuentes

Romero confecciona su tratado teniendo presente varios métodos de clarinete. Conocía bien los métodos de Lefèvre, Müller, Buteux y Berr, tal como nos relata en el prólogo, y los analiza destacando a su juicio los aciertos y carencias de cada uno de ellos. Carencias que, según él, intentará subsanar

⁷ ROMERO. *Método*. 1ª edición. Prólogo, p. I.

con la publicación de su método completo de clarinete. En cuanto al recién publicado método de Klosé (1843), también lo tuvo entre sus manos y de él toma prestados algunos dúos y varias páginas para explicar el nuevo sistema de clarinete de *anillos móviles*. Por otro lado, junto al material didáctico específico de clarinete, Romero también consultó tratados de otros instrumentos con una tradición didáctica más consolidada.

Con la aparición del violinista virtuoso durante el siglo XIX, los instrumentistas de viento adoptaron algunas técnicas de las cuerdas para validar su propia posición estética⁸. El análisis de los principales métodos de clarinete nos muestra que, junto a las habituales alusiones a la voz humana, el violín era el instrumento de referencia por aquellos años. Iwan Müller en su *Méthode* comenta “Hay que prestar atención al violín para poder imitar la manera en la que es capaz de producir el staccato, legato, sostenuto y las articulaciones”⁹. Heinrich Backofen por otra parte en su *Anweisung zur Klarinette* (ca. 1803) sugiere distintas digitaciones para las notas enarmónicas, por ejemplo entre el Si natural y el Do bemol o entre el La sostenido y el Si bemol¹⁰. Otra técnica prestada del violín y que Romero refleja en su método, requiere el uso de digitaciones diferentes cuando una nota de la misma altura aparece de forma consecutiva con el objetivo de buscar un cambio de color con fines expresivos “[...] procurando imitar en su ejecución a los cantantes o violinistas que gocen de reputación artística”¹¹. Sabemos que Romero admiraba en particular el método de violín de Pierre Baillot. Lo cita como modelo cuando trata de la emisión del sonido “El sonido de un instrumento como dice el célebre Baillot se distingue en dos cosas, en el timbre y en la intensidad”¹² y al hablar del “Genio de ejecución”, donde traduce literalmente el texto sobre ese tema utilizado por Baillot en su método *L’Art du violon*¹³.

En la Tabla 1 podemos ver los métodos que sabemos consultó Romero ordenados cronológicamente con el nombre del autor, lugar de publicación y tipo de clarinete o instrumento para el que fue concebido.

⁸ LAWSON, Colin. *The Early Clarinet. A Practical Guide*. Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 55.

⁹ MÜLLER, Iwan. *Méthode pour la nouvelle Clarinette et Clarinette-alto*. París, 1821. Citado en: LAWSON. *The Early Clarinet*, p. 51.

¹⁰ BACKOFEN, Johann. *Anweisung zur Klarinette nebst einer kurzen Abhandlung über das Bassett-Horn*. Leipzig, ca. 1803. Citado en: LAWSON. *The Early Clarinet*, p. 52.

¹¹ ROMERO. *Método*. 1ª edición, p. 122.

¹² ROMERO. *Método*. 1ª edición, p.9.

¹³ ROMERO. *Método*. 1ª edición, p.180.

Tabla 1. Fuentes del método de clarinete de Antonio Romero, 1802-1843¹⁴

| AUTOR | TÍTULO | AÑO | CIUDAD | NOTA |
|-------------------------------|---|------|--------|---|
| Lefèvre, Xavier | <i>Méthode de Clarinette: adoptée par le Conservatoire pour servir à l'étude dans cet établissement.</i> | 1802 | París | Clarinete de seis llaves |
| Müller, Iwan | <i>Méthode pour la nouvelle Clarinette et Clarinette-alto</i> | 1821 | París | Clarinete de trece llaves |
| Baillet, Pierre | <i>L'Art du violon, Nouvelle Méthode</i> | 1834 | París | Violín |
| Berr, Frédéric | <i>Méthode Complète de Clarinette, A son élève Klosé. Cette Méthode est adoptée pour servir à l'Enseignement dans les classes du Conservatoire et du Gymnase Musical Militaire.</i> | 1836 | París | Clarinete de trece llaves |
| Buteux, Claude François | <i>Méthode de clarinette d'après celle Composée par Xavier Le Fèvre Adoptée par le Conservatoire de Musique.</i> | 1836 | París | Clarinete de trece llaves |
| Klosé, Hyacinthe | <i>Méthode pour servir à l'enseignement de la clarinette à anneaux mobiles, et de celle à 13 clés, adoptée au Conservatoire et au Gymnase Mus^{al}. Militaire</i> | 1843 | París | Clarinete de trece llaves y de <i>anillos movibles</i> (Boehm) |

En la Tabla 2 hacemos mención del resto de los métodos de clarinete más importantes e influyentes editados en Europa antes de la aparición del método de Antonio Romero. Algunos de ellos sabemos que estaban disponibles en España gracias a anuncios en la prensa de la época. Otros tuvieron una repercusión significativa y fueron ampliamente utilizados y reeditados en varias ocasiones, especialmente los de Backofen, Blatt y Willman. Es posible que Romero no los conociera ya que fueron distribuidos principalmente en los países de influencia alemana (Backofen y Blatt) y británica (Willman), pero conociendo la inquietud

¹⁴ Los datos de los métodos de clarinete de las tablas 1 y 2 pertenecen a las referencias de la colección de material didáctico de Albert R. RICE. *Clarinet instructional materials with instructions and/or fingering charts in the Collection of Albert R. Rice*. Fuente: correspondencia con el autor.

EL CONSERVATORIO DE MADRID Y EL MÉTODO DE CLARINETE DE ANTONIO ROMERO

de Romero con todo lo que rodeaba a su instrumento, también cabe la posibilidad de que en efecto los consultara pero que no creyó necesario nombrarlos debido a que no se utilizaban en España o su uso no era generalizado. Con respecto al método de Blatt, aunque se editó en París, consistía en una edición bilingüe francés-alemán, lo que indicaría la principal área geográfica a la que iba destinada la publicación. De este importante método se editó además una versión en italiano en 1843, poco antes de la edición del método de Romero, pero de momento no tenemos noticias de que llegara a España. El de Backofen fue muy popular en toda Centroeuropa, llegando incluso a Italia¹⁵, pero tampoco tenemos constancia de su uso en nuestro país.

Tabla 2. Otros métodos de clarinete, 1796-1841

| AUTOR | TITULO | AÑO | CIUDAD | TIPO DE CLARINETE |
|--------------------|---|----------|---------|----------------------------|
| Blasius, Frédéric | <i>Nouvelle Méthode de Clarinette.</i> | ca.1796 | París | Cinco llaves |
| Vanderhagen, Amand | <i>Nouvelle Méthode de Clarinette divisée en deux parties.</i> | ca.1799 | París | Cinco llaves |
| Backofen, Johann | <i>Anweisung zur Klarinette nebst einer kurzen Abhandlung über das Bassett-Horn.</i> | ca. 1803 | Leipzig | Cinco llaves |
| Vanderhagen, Amand | <i>Nouvelle Méthode pour la Clarinette Moderne à Douze Clefs.</i> | 1819 | París | Doce llaves |
| Willman, Thomas | <i>A Complete Instruction Book for the Clarinet.</i> | 1826 | Londres | Cinco y trece llaves |
| Blatt, Frantisek | <i>Méthode complete de clarinette pour apprendre à jouer de cet instrument avec facilité et perfection.</i> | 1828 | París | Seis, nueve y doce llaves. |

¹⁵ R. RICE, Albert. "The development of the clarinet as depicted in Austro-German instruction sources, 1732-1892" en *Tradition und Innovation im Holzblasinstrumentenbau des 19. Jahrhunderts*, ed. S. Werr, Augsburg, 2012, p. 90.

| | | | | |
|-----------------------------------|---|---------|-------|----------------------------|
| Gambaro, Jean-Baptiste | <i>Méthode facile de clarinette à six Clefs avec la manière de faire les Anches Dédiée au Conservatoire Royale de Musique</i> | 1828-33 | París | Seis llaves |
| Roy, Eugène ¹⁶ | <i>Petite Méthode pour la clarinette</i> | ca.1830 | París | Seis llaves |
| Kastner, Georges ¹⁷ | <i>Méthode Élémentaire pour la Clarinette</i> | ca.1840 | París | Seis, nueve y trece llaves |
| Fahrbach, Joseph | <i>Neuste Wiener Clarinetten-Schule</i> | ca.1841 | Viena | Dieciseis llaves |

La primera edición

Romero concibe su método como un manual completo donde tanto el profesor como el alumno podrán encontrar todo lo necesario acerca de la enseñanza del clarinete. Se trata, como tantos tratados de la época, de un *Gradus ad parnasum* comenzando por los primeros sonidos y llegando hasta los conceptos musicales más complejos y prácticos, como el estilo, el carácter de la música e incluso los destinos posibles para un clarinetista profesional en la España de aquellos años. La primera edición consta de 214 páginas y está dividida en dos partes, cada una de ellas con un objetivo bien definido.

Así como la 1ª parte contiene todos los conocimientos necesarios y las dificultades que se deben vencer respecto al mecanismo y estudio material del instrumento, la 2ª reúne en sí todo lo concerniente a la parte sublime y espiritual (permítaseme esta frase) del arte¹⁸.

La fecha de la edición

Desde las primeras menciones a la obra el año de la edición ha oscilado entre dos fechas. Unas fuentes establecen el año de 1845 mientras otras proporcionan el de 1846. Una relación de las obras consultadas la podemos ver en la Tabla 3.

¹⁶ El autor posee una copia de este método adquirida en un anticuario de Valencia.

¹⁷ Gaceta Musical de Madrid. Año I, nº 14. Madrid, 6-5-1855, p. 112.

¹⁸ ROMERO. *Método*. 1ª edición. Prólogo, p. IV.

EL CONSERVATORIO DE MADRID Y EL MÉTODO DE CLARINETE DE ANTONIO ROMERO

Tabla 3. Fuentes consultadas donde se menciona el año de la 1ª edición

| AUTOR | OBRA | AÑO | CIUDAD | AÑO MENCIONADO |
|-----------------------------|---|------|-----------|----------------|
| Parada y Barreto, José | <i>Diccionario técnico histórico y biográfico de la música</i> | 1868 | Madrid | 1846 |
| Arteaga y Pereira, Fernando | <i>Celebridades musicales, o sea biografías de los hombres más eminentes en la música</i> | 1886 | Barcelona | 1846 |
| Lacál, Luisa | <i>Diccionario de la música</i> | 1899 | Madrid | 1846 |
| Mitjana, Rafael | <i>La música en España</i> | 1920 | París | 1846 |
| Gosálvez Lara, José Carlos | <i>La edición musical española hasta 1936</i> | 1995 | Madrid | 1846 |
| Iglesias, Nieves (Coord.) | <i>La música en el Boletín de la propiedad intelectual. 1847-1915</i> | 1997 | Madrid | 1846 |
| Casares, Emilio (Coord.) | <i>Diccionario de la Música Española e Iberoamericana.</i> | 1999 | Madrid | 1846 |
| Veintimilla Bonet, Alberto | <i>El clarinetista Antonio Romero y Andía</i> | 2002 | Oviedo | 1845 |
| Hoepflich, Eric. | <i>The Clarinet</i> | 2008 | Londres | 1845 |

Como vemos, los autores que señalan el año de 1846 como la fecha de la primera edición del método son los más numerosos, no obstante al estudiar con detalle la documentación conservada encontraremos varios datos que apuntan hacia la posibilidad de que la obra estuviera ya terminada en 1845.

El primero se encuentra al final del prólogo y se trata de unas cartas de apoyo que pertenecen a tres de los músicos más importantes del momento: Hilarión Eslava, Ramón Carnicer e Indalecio Soriano Fuertes, con fechas de

PEDRO RUBIO OLIVARES

1 de julio, 15 de julio y 15 de octubre de 1845, respectivamente. En ellas los tres valoran la obra, “he examinado escrupulosa y minuciosamente el método de clarinete que V. ha compuesto” (Eslava); “he tenido un placer de ver su obra: y tanto más el haberla llevado a cabo con la perfección, claridad y progresión para que el alumno pueda poseer el mecanismo del Clarinete” (Carnicer); “Aún cuando me he visto precisado a examinar rápidamente su excelente método de Clarinete [...] no puedo menos de decirle que ha llenado V. completamente el objeto que se ha propuesto” (Soriano Fuertes)¹⁹.

El segundo dato lo encontramos en una carta dirigida a Francisco Asenjo Barbieri.

Sr. D. Francisco Asenjo Barbieri

Madrid 4 de noviembre de 1845

Muy Sr. mío:

Aunque no tengo el gusto de conocerle, espero tendrá la bondad de encargarse de recibir suscripciones para el Método de clarinete que voy a publicar en los términos que lo hace con el de Solfeo del Sr. D. Hilarión Eslava, para lo cual remito a V. por este correo los prospectos y recibos para que se sirva distribuir los primeros a fin de darle publicidad.

Deseo que esta comisión no le sea a V. molesta y que al contestarme tenga la bondad de decirme los pueblos que pueda saber que hay músicos de aficionados para mandar propuestas

Quedo a sus órdenes SSQBMS

*Antonio Romero*²⁰

Romero sabe que Barbieri era clarinetista y no duda en acercarse a él para ofrecerle su nueva publicación. Esta carta sería el primer contacto entre dos de las personalidades más importantes de la música española del siglo XIX. Con el paso de los años el trato se haría más estrecho y cordial. En la carta se nombra también al célebre *Método de solfeo* de Hilarión Eslava²¹ y sabemos por un anuncio en la prensa que ambas obras, Eslava y Romero, se publicaron por suscripción a través de la asociación Unión Artístico-Musical²².

Otro dato que parece confirmar 1845 es un anuncio de suscripción publicado por Romero el 12 de noviembre de ese año.

¹⁹ ROMERO. *Método*. 1ª edición. Prólogo, p. VI.

²⁰ Fondo Barbieri. Biblioteca Nacional de España. Sig.: MSS 14042/139-196.

²¹ En una carta dirigida por Eslava a Barbieri hay constancia de que el Método de solfeo también se vendió por entregas y que en julio de 1845 ya estaba impresa la primera de ellas.

²² *El Español, diario de las doctrinas y de los intereses sociales*. Madrid, 3-5-1846. Agradezco a Francisco Mas Soriano la mención de este dato.

EL CONSERVATORIO DE MADRID Y EL MÉTODO DE CLARINETE DE ANTONIO ROMERO

Esta obra constará de 10 entregas de 20 láminas cada una: saldrá la primera a mediados del próximo diciembre, y seguirá publicándose una cada mes; el precio de suscripción será de 10 reales para los de Madrid y doce para los de las provincias, franco de porte. Los señores suscriptores deberán pagar la primera entrega al suscribirse, y la segunda al recibir la primera, así sucesivamente. La portada del método se dará con la última entrega²³.

Y por último, el propio Antonio Romero en el prólogo a la segunda edición de su método también nos da el año de 1845.

La favorable acogida que ha obtenido la edición primera de esta obra, que vio la luz pública en 1845²⁴.

Teniendo en cuenta toda esta documentación, podemos suponer que el método estaba ya terminado en junio de 1845, que se realizó una campaña de captación de suscriptores durante los últimos meses de ese año y que, impresa la primera entrega, se empezó a distribuir a mediados de diciembre.

Con todo, existen datos que hacen problemática la datación de 1845.

Uno de las referencias que cuestionaría el año 1845 se encuentra en el apéndice. En él, Romero nos habla de la existencia de tres sistemas de clarinete además del de 13 llaves: el de anillos móviles, el Omnitónico de Buffet y el nuevo de Lefèvre. El primero se patentó en 1844, el segundo en 1845 y el tercero en 1846.

Deseando que todos puedan apreciar por sí mismos las ventajas de los nuevos mecanismos inventados para perfeccionar el clarinete, se han reunido en este apéndice todas aquellas noticias necesarias para que cualquiera pueda estudiarlos por sí solo sin necesidad de recurrir a métodos especiales²⁵.

El panorama clarinetístico en 1845

Para entender el contexto que rodea a Romero hay que tener presente que los años previos y posteriores a la edición del método fueron de una intensa actividad en la historia del clarinete. Los constructores de instrumentos estaban a la búsqueda de un sistema que mejorara definitivamente los defectos de afinación y emisión que aún tenía el clarinete de 13 llaves, sin duda el tipo de clarinete más popular desde el 2º cuarto del siglo XIX hasta principios del XX.

²³ Boletín oficial de la provincia de Cáceres. Número 136, 12 de noviembre de 1845, p. 556.

²⁴ ROMERO Y ANDÍA, Antonio. *Método completo de clarinete*, 2º edición. Madrid, 1860, p. 1. Biblioteca del RCSMM, 1/569.

²⁵ ROMERO. *Método*. 1ª edición, p. 204.

Pero además, más allá del mundo de los clarinetistas profesionales de orquestas, conservatorios y bandas de música, el panorama era de lo más variado²⁶. Una parte importante de la demanda llegaba fuera de la élite clarinetística y esto hacía que en los catálogos de los constructores, junto con el ineludible clarinete de 13 llaves y sus nuevos modelos perfeccionados, se ofrecieran también clarinetes más económicos con menos llaves y destinados sobre todo a músicos aficionados, bandas militares, bandas civiles y grupos de música popular en el ámbito rural. Y así continuó hasta los primeros años del siglo XX²⁷.

Romero era sin duda consciente de lo rápido que cambiaban los sistemas de clarinete por aquellos años y de las limitaciones del clarinete de 13 llaves. Seguramente tenía la convicción de que era cuestión de tiempo que se acertara con un sistema que desplazase a todos los demás. De este modo, nombrando los tres clarinetes recién patentados en París -una muestra más de que estaba muy bien informado y al día de las últimas mejoras de su instrumento- se aseguraría de que su obra no quedara desfasada nada más publicarla. Así, aunque el método está concebido para el clarinete de 13 llaves, Romero quiere dejar claro que lo podemos usar sin problema con cualquiera de estos tres nuevos sistemas. Era un asunto tan importante para él que se preocupó de conocer en qué consistía cada uno de ellos e incluso insertó el siguiente texto en la portada “Este Método además de servir para el Clarinete de trece llaves, sirve igualmente para el de Anillos móviles, el Omnitónico y el nuevo de Lefebvre [sic]”²⁸.

El Real Conservatorio de Música de María Cristina de Madrid

En la portada de la primera edición del método de clarinete aparece el siguiente subtítulo: “Adoptado para la enseñanza del Real Conservatorio de Música de M. C. [María Cristina] y dedicado al mismo”. Al consultar las

²⁶ Sirva como ejemplo la lista de precios del fabricante Uhlmann & Sons de Viena, ca. 1845. En ella se ofrecen hasta 24 modelos diferentes de clarinetes, desde los de 5 llaves hasta los de 16. Reproducido en: BIRSAK, Kurt. *The Clarinet, A Cultural History*. Buchloe, Druck und Verlag Obermayer, 1994, p. 106.

²⁷ La lista de constructores que ofrecieron estos tipos de clarinetes durante las últimas décadas del XIX, e incluso a principios del s. XX, es muy extensa. Sólo en Francia, entre otros muchos, podríamos nombrar a Dupeirat (ca. 1900), Gautrot Ainé (ca. 1884), Lecompte (2ª mitad del XIX hasta 1919), Margueritat (1891-1902), Martin Frères (2ª mitad del s. XIX), Noblet Jeune Père (1850- ca. 1880), Thibouville (1888-1892) y Thibouville Cabart (2ª mitad del s. XIX). Para más información consultar ROUSSELET, W. y WATEL, D., *Le Livre d'Or de la Clarinette Française*. París, ACIMV, 2012.

²⁸ Para conocer en detalle las particularidades de cada uno de los clarinetes mencionados por Romero recomendamos acudir a las monografías sobre el tema de los autores Rendall, Rice, Birsak y Hoeprich que facilitamos en la bibliografía.

actas y la documentación relativa conservada en la Biblioteca del RCSMM, encontramos que la solicitud de Romero se presentó el 28 de septiembre de 1846. La petición fue considerada por la Junta Facultativa del Conservatorio, recibiendo Romero una respuesta afirmativa el 7 de marzo de 1847.

Todos los métodos de la primera edición que hemos podido consultar tienen la dedicatoria al conservatorio en sus portadas²⁹. Si la respuesta del conservatorio aceptando el método como texto oficial le llega a Romero en marzo de 1847, este hecho cuestionaría también el año 1845 como el de la primera edición de la obra. Así, el análisis de los documentos de la Biblioteca del Real Conservatorio se nos revela crucial para datar con precisión la primera edición del método de clarinete de Antonio Romero y para proponer una secuencia de acontecimientos durante el proceso de publicación de la obra a lo largo de los años 1845, 1846 y 1847.

Los documentos

El 28 de septiembre de 1846 Romero envía una petición al Conservatorio para que su método sea considerado como texto para la enseñanza en la clase de clarinete (Documento nº 1 del Apéndice). En el acta con fecha 13-12-1846 (Documento nº 2) se hace constar que el método ya ha sido examinado por los componentes de la Sección de Música. Esto sugiere que en algún momento entre los días posteriores a la recepción de la solicitud (28-9-1846) y la fecha del acta, se produjo una reunión donde se juzgó y evaluó la obra de Romero; aparentemente no ha quedado constancia escrita de dicha reunión. La Junta Facultativa encarga a Baltasar Saldoni y al profesor de clarinete, Ramón Broca, que redacten la resolución de dicho examen para ser discutido por la Junta.

En la siguiente sesión, acta con fecha 21-1-1847 (Documento nº 3), el escrito redactado por Saldoni y Broca se presenta a los miembros de la Junta que incluyen algunas modificaciones en su redacción final. Este texto será idéntico al enviado por carta a Romero. En él se le comunica la aceptación de su método como texto para la enseñanza en la clase de clarinete, no sin antes hacerle notar que han encontrado ciertas faltas (“lunares”) que confían subsane en futuras impresiones de la obra. Conviene destacar que la reunión se celebra a mediados de enero y sin embargo el texto que se acuerda enviar a Romero aparece con fecha del 7 de marzo de 1847.

²⁹ En vida de Romero se hicieron tres ediciones del método de clarinete. A principios del s. XX Louis Dotesio lo editará sin cambios sustanciales y utilizando las planchas de la 3ª edición. Lo mismo hará la Unión Musical Española a partir de 1914. En 1954 la UME lo edita nuevamente, esta vez con una profunda revisión realizada por Julián Menéndez. El análisis de las diferentes ediciones y la descripción de los ejemplares encontrados se escapa al ámbito de este artículo.

El documento nº 4 es muy probable que sea el texto solicitado por la Junta Facultativa a Saldoni y Broca. En él se aprecian los cambios de redacción que realizó la Junta, aunque fueron unos cambios mínimos que se centraron básicamente en la puntuación y el cambio de algunos términos. Se trata de un texto idéntico al que aparece en el acta con fecha 21-1-1847.

El último escrito (Documento nº 5) corresponde a la carta que Romero envía al director del Conservatorio contestando a la notificación anterior. En ella da las gracias por aceptar su método como obra para la enseñanza del clarinete en el conservatorio. La comisión ha encontrado unas faltas en su obra, esto ha dejado a Romero preocupado e intrigado y manifiesta que le hubiera gustado que le indicaran dichas faltas para poder corregirlas en las nuevas reimpresiones³⁰. Vemos que este detalle le inquieta bastante y gran parte de la carta la dedica a este asunto. Si examinamos la segunda edición del método de clarinete, impresa en 1860, apreciamos que los cambios no son significativos. Por lo tanto podemos deducir que, o no le fueron comunicadas dichas faltas, o no las juzgó de valor como para incluirlas en las demás ediciones.

La portada

El hecho de que no se hayan encontrado ejemplares sin la mención al conservatorio en sus portadas sugiere dos posibilidades. La primera es que en efecto existieron, pero que por desgracia no se han conservado o simplemente no se han localizado todavía. Y la segunda, que, ante la expectativa de que el método fuera aceptado como obra de texto en el conservatorio, la impresión de la portada se retrasó unos meses a la espera de la decisión de la Junta Facultativa del Conservatorio, es decir, hasta marzo de 1847. Así, cabe la posibilidad de que una sencilla portada se enviara con la última entrega, tal como se dice en el anuncio, y que se sustituyera unos meses más tarde por la definitiva que conocemos³¹.

³⁰ Este comentario de Romero ya aparece en el acta con fecha 21-1-1847. Es posible que durante el proceso se realizaran contactos entre el autor del método y algún miembro de la Junta Facultativa o de la comisión, de este modo se podría haber recogido la voluntad de Romero en este sentido. En cualquier caso sigue siendo paradójico que aparezca esta frase en un acta del mes de enero y la contestación de Romero dos meses después.

³¹ Una fotografía conservada en la Biblioteca Nacional podría apoyar esta posibilidad mostrándonos además cómo fue la portada inicial. En ella vemos a Romero posando con su método de clarinete, pero no completo, sino muy posiblemente con una de las entregas.



Antonio Romero con una de las entregas del método de clarinete, ca. 1845.
BNE. Sig. MCI nº 9. P-10.

La aceptación del método como libro de texto del Real Conservatorio sería sin duda un respaldo muy poderoso para la difusión y venta de los ejemplares, por lo que valdría la pena posponer unos pocos meses su impresión a la espera de la decisión de la Junta Facultativa. Las expectativas de Romero tuvieron que ser muy optimistas al respecto. Su prestigio por aquellos años era ya considerable y sin ninguna duda era apreciado como uno de los clarinetistas más importantes de la capital, miembro de la Orquesta del Teatro Real, de la Orquesta del Teatro Circo, de la Real Capilla y del Real Cuerpo de Albarderos. Estaba al tanto de la absoluta dependencia de otros países en cuanto a material didáctico y de la pobrísima situación fuera del Conservatorio de Madrid, donde en muchas ocasiones los métodos extranjeros ni siquiera llegaban. Además, conocía perfectamente el panorama del clarinete en España y sabía que no se había hecho nada en nuestro país comparable a su método.

La fecha, una propuesta

La disparidad de fechas entre las fuentes que mencionan el año de la primera edición del método parece claro que se debe a su publicación por entregas y a que éstas se realizaron entre los años 1845 y 1846. La fecha de la solicitud al conservatorio es del 28 de septiembre de ese año, por lo que es muy posible que Romero enviara dicha solicitud tan pronto como pudo disponer de una copia completa de su método. Este dato además podría confirmar que los envíos fueron puntuales y que la suscripción se completó dentro de las diez entregas previstas, entre diciembre de 1845 y septiembre de 1846. Gracias a otra carta dirigida por Romero a Barbieri, quedaría confirmado que la primera entrega se envió en diciembre de 1845 y que se continuó con las demás puntualmente una vez al mes.

*Sr. D. Francisco Asenjo Barbieri
Madrid, 20 de febrero de 1846*

Muy Sr. mío:

He remitido a V. los ejemplares de la 1ª, 2ª y 3ª entrega de mi Método de clarinete según me encargó en su estimada y atenta carta, y espero sirva de librarme su importe por el conducto que sea más económico.

Sin más se repite a sus órdenes SSQBMS

Antonio Romero³²

Teniendo en cuenta todos los datos analizados y dejando de lado la enigmática datación de la portada, podemos considerar el año de 1846 como el más propio para fechar la primera edición del método de clarinete de Antonio Romero, ya que es en ese año cuando realmente se pudo disponer del primer ejemplar completo e impreso. Dicho año estaría además en consonancia con la mayoría de las fuentes que mencionan la publicación. Ahora bien, el propio Romero nos proporciona en varias ocasiones la fecha de 1845 como el año en que su obra vio la luz, tal como aparece en el prólogo de la segunda edición de su método en 1860, y en el de la tercera en 1886, el mismo año de su muerte. Es evidente que Romero consideraba su obra ya terminada en 1845 y que establecía ese año como el de la primera edición.

Por consiguiente y para no contradecir a nuestro autor, podríamos proponer la fecha de 1845-46 para la primera edición del método de Antonio Romero, de esta manera se verían reflejados los dos años entre los que transcurrieron las 10 entregas de la obra. En cuanto a los ejemplares de la primera edición con la mención al Conservatorio de Madrid en sus

³² Fondo Barbieri. Biblioteca Nacional de España. Sig.: MSS 14042/139-196.

portadas, en rigor se habrían de datar a partir de marzo de 1847, la fecha de la notificación a Romero. Sin embargo, teniendo en cuenta que la impresión estaba ya terminada (y por lo tanto en uso) en septiembre de 1846, el hecho de que unos meses más tarde se añadiera la portada nombrando al Conservatorio de Madrid creemos que no debe influir en la datación definitiva de la obra.

Conclusión

El *Método completo de clarinete* de Antonio Romero es sin ninguna duda una de las aportaciones didácticas más importantes de la historia de la música española. No sólo porque es comparable a los grandes métodos de clarinete del siglo XIX, sino porque ha proporcionado un manual de calidad durante más de 150 años a varias generaciones de clarinetistas españoles.

Analizando los documentos conservados en la Biblioteca del RCSMM hemos intentado recrear unos años cruciales en la historia del clarinete en España. Los acontecimientos han girado en torno a una de sus figuras clave y de una admirable obra didáctica que no sólo fue la primera escrita para clarinete por un autor español, sino que sigue siendo la base sobre la que la mayoría de los clarinetistas españoles aprenden el instrumento. Con la perspectiva que nos da analizarla más de siglo y medio después de escrita, podemos afirmar que Romero consiguió cumplidamente el objetivo principal que se propuso al concebir su obra: “hacer un método completo, claro y sencillo que sin ser muy costoso reúna teórica y prácticamente todo cuanto se ha adelantado desde la invención del Clarinete hasta la época presente [...] cabiéndome la esperanza de que este método influirá para regularizar el estudio del clarinete en España”³³.

Agradecimientos

A Elena Magallanes Latas, Eva Jiménez Manero y a todo el personal de la Biblioteca del RCSMM por su ayuda y asesoramiento en la búsqueda de documentos y referencias bibliográficas. A Albert R. Rice por facilitarme sus artículos sobre métodos para clarinete del s. XIX y los datos de su colección de material didáctico para clarinete.

³³ ROMERO. *Método*. 1ª edición, p. V.

PEDRO RUBIO OLIVARES

Bibliografía

- BENAVIDES GONZÁLEZ, Ana. *El piano en España*. Madrid, Bassus Ediciones, 2011.
- BIRSAK, KURT. *The Clarinet, A Cultural History*. Buchloe, Druck und Verlag Obermayer, 1994.
- GOSÁLVEZ LARA, José Carlos. *La edición musical española hasta 1936*. Madrid, AEDOM, 1995.
- HOEPRICH, Eric. *The Clarinet*. Londres, Yale University Press, 2008.
- LAWSON, Colin. *The Early Clarinet. A Practical Guide*. Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- RENDALL, Geoffrey F. *The Clarinet*. 3ª Edición, Londres, Ernest Benn Ltd., 1971.
- RICE, Albert R. *The Clarinet in the Classical Period*. Nueva York, Oxford University Press, 2003.
- ROMERO Y ANDÍA, Antonio. *Método completo de clarinete*. 1ª Edición, Madrid, 1845-46.
- ROMERO Y ANDÍA, Antonio. *Método completo de clarinete*. 2º Edición, Madrid, Ed. A. Romero, 1860.
- ROMERO Y ANDÍA, Antonio. *Método completo de clarinete*. 3º Edición, Madrid, Ed. A. Romero, 1886.
- VEINTIMILLA BONET, Alberto. *El clarinetista Antonio Romero y Andía*. Tesis doctoral. Universidad de Oviedo, 2002.

Apendice

Documentos

Los documentos se han organizado por orden cronológico. Se ha respetado el uso de mayúsculas y la puntuación del texto, los términos se han representado con la ortografía actual y se han reproducido las palabras abreviadas. Junto con una breve descripción de cada documento hemos incluido entre corchetes palabras y frases en cursiva con comentarios e indicaciones para la mejor comprensión del texto. Cuando existen dudas sobre la transcripción de alguna palabra hemos colocado el siguiente signo [?]. Todos los documentos se conservan en el Archivo Histórico-Administrativo del RCSMM.

Documento nº 1

Asuntos Generales. Leg. 6-33. *Carta. Fecha 28 de septiembre de 1846. Solicitud de Antonio Romero al Conservatorio para que su método de clarinete sea considerado como texto para la enseñanza en la clase de clarinete.*

28 de septiembre de 1846

D. Antonio Romero presenta su método de Clarinete a la Aprobación

de la Junta Facultativa.

Ilustrísimo Sr Director General del Real Conservatorio de Música de María Cristina

Ilmo. Sr.

Antonio Romero, profesor de clarinete, deseoso de contribuir con sus escasos talentos a los adelantos de su arte en España e impulsado por la escasez de obras elementales españolas, ha compuesto un método de dicho instrumento el cual tiene el honor de someter a la aprobación del Real Conservatorio de Música de María Cristina de que V. I. es digno director, para que se sirva examinarlo por sí, o por la junta facultativa del mismo, a fin de que si lo encuentran digno de tan respetable establecimiento tenga V. I. a bien mandar sirva de texto para la enseñanza de la clase de clarinete: Honor que con la más alta consideración espera merecer de V. I.

[*Abreviatura*] Dios Guarde a V. Muchos Años[?]

Antonio Romero

[*Rubricado*]

Madrid 28 de setiembre de 1846

[*Escrito en el lateral por una mano diferente a la de Romero*]

29[?] de setiembre de 1846

[?] [*Palabra abreviada ilegible*] la Junta Facultativa, adjuntándolo al profesor de clarinete

[*Rubricado. Firma identificable con la del Vice Protector Presidente que aparece en las actas*]

Documento nº 2

Archivo General. Actas del claustro. Libro 174 (1836-1868). *Junta Facultativa del día 13 de diciembre de 1846. Se hace constar que la sección de música ya ha examinado el método de clarinete de Antonio Romero. Se acuerda que Baltasar Saldoni y el profesor de clarinete del conservatorio, Ramón Broca, redacten los términos de dicho examen para ser tratado en una próxima Junta. Por un asunto de venta de los pianos viejos aparecen nombrados los fabricantes de pianos Larrú y Hosseschrueders.*

Madrid trece de diciembre de mil ochocientos cuarenta y seis.

[*Anotados al margen*] Sres. Carnicer, Albéniz, Saldoni, Díez, Latorre, Luna.

A las tres y media de este día se reunió la Junta Facultativa en el Conservatorio presidida por el Excmo. Sr. Vice-Protector y asistiendo los Sres. anotados al margen.

Leída el acta de la sesión anterior se halló conforme y se aprobó.

El Sr. Presidente manifestó a la Junta que a consecuencia de haber obtenido autorización de S. M. [*Su Majestad*] para vender los pianos inútiles para el Servicio del Conservatorio había mandado tasarlos al constructor Larrú quien, según constaba por la certificación que fue leída les daba el valor, al uno de setecientos reales y de seiscientos al otro; pero que para proceder, con toda seguridad deseaba conocer la opinión de la Junta en este particular. Después de tomar en consideración el estado de dichos pianos y encontrando que el valor dado era en opinión de todos inferior al que estos tenían se acordó que fueran vueltos a tasar por el constructor Hosseschrueders.

En atención a lo expuesto por el Sr. Latorre sobre el estado de las decoraciones del Teatro fue autorizado dicho Sr. para que las dé las colocaciones más convenientes a su mejor conservación.

Habiéndose conferenciado acerca del examen que los individuos de la Sección de música han hecho del método de clarinete presentado por su autor D. Antonio Romero, se acordó por el Sr. Saldoni en unión con el Profesor de dicho instrumento redactase la censura para después ser discutida en Junta.

El Sr. Vice-Protector dijo que para la próxima Junta deseaba saber la opinión de esta sobre hacer perpetuo en un individuo del Conservatorio el Cargo de Inspector del mismo, e igualmente sobre la conveniencia que resultaría de crear plazas de Maestros Supernumerarios, con lo cual se termina esta sesión cuya acta firma el Excmo. Sr. Vice Protector Presidente en unión con el infrascripto Secretario.

El Vice Protector Presidente

[*Rubricado*]

Wenceslao Muñoz

[*Rubricado*]

Documento nº 3

Archivo General. Actas del claustro. Libro 174 (1836-1868). *Junta Facultativa del día 21 de enero de 1847. Se lee el informe sobre el método de clarinete de Antonio Romero tras lo cual se acuerda su redacción definitiva, texto idéntico al que recibirá Romero por carta. En él se le comunica la aceptación de su método como texto para la enseñanza en la clase de clarinete. Se tratan además otros asuntos sobre el funcionamiento del centro.*

Madrid veinte y uno de enero de mil ochocientos cuarenta y siete.

[*Anotados al margen*] Sres. Carnicer, Albéniz, Saldoni, Valdemosa, Díez, Latorre, Luna.

A las tres de la tarde de este día se reunió la Junta auxiliar Facultativa en el Conservatorio presidida por el Excmo. Sr. Vice-Protector y compuesta por los Srs. anotados al margen. Se leyó y aprobó el acta de la sesión anterior.

EL CONSERVATORIO DE MADRID Y EL MÉTODO DE CLARINETE DE ANTONIO ROMERO

Leída la minuta del informe del método de Clarinete presentado por su autor D. Antonio Romero para ser examinada por la Junta, después de unas ligeras modificaciones se acordó su redacción de la manera siguiente:

Los individuos de la Sección de música de la Junta auxiliar Facultativa de este Conservatorio han visto con satisfacción el Método de Clarinete que ha compuesto V. y ha tenido a bien someterlo a su examen. Sin entrar en un minucioso análisis de él por no creerlo necesario, dicen que si bien se hallan con algunos lunares como es casi inevitable a toda obra elemental (lunares que V. corregirá en las nuevas reimpresiones según tiene manifestado) no por eso dejan de felicitarle por su acertado trabajo con el que al mismo tiempo de dar pruebas de un talento privilegiado ha hecho un servicio a nuestro divino y encantador Arte, pues lo creen útil y aún necesario a todos los que se dediquen al Clarinete por no tener ya precisión de recurrir en un principio a los métodos extranjeros.

Continúe V. como hasta aquí dando pruebas de adelantos en el instrumento que con gloria propia y honor de la Nación a que pertenece ejercita, que la Junta por su parte, después del juicio favorable que ha formado del método, habiendo oído el dictamen del Profesor D. Ramón Broca, cuyo voto se asocia al de los individuos que suscriben, no puede darle otra prueba del aprecio que hacer de su obra que es el de admitirla como una de las que sirven para la enseñanza en este Conservatorio. Dios [*Abreviatura*] Guarde a V. Muchos Años[?] Madrid 7 de marzo de 1847. Los individuos de la Sección de Música a la Junta auxiliar Facultativa=Sr. D. Antonio Romero.

Habiéndose tratado acerca de si convendría hacer perpetuo el cargo de Inspector de Establecimiento se convino que los Profesores se reunieran para exponer lo conveniente en otra sesión.

Se acordó crear plazas de repetidores en ciertas clases con preferencias a las de Maestros supernumerarios haciendo el nombramiento por oposición y a indicación de los Profesores respectivos teniendo en cuenta las circunstancias morales de los pretendientes en el caso de aprobarse en el presupuesto la partida[?] para este objeto.

A indicación del Sr. Vice-Protector se acordó que convendría establecer la orden de que el Profesor que sin causa legítima justificada a juicio del Jefe del Establecimiento falte en el mes tres veces a su clase, a los ejercicios u otros actos para que se le cite, sufra un descuento en su sueldo.

Finalmente se convino que en otra sesión se expondrían los medios para sujetar a los alumnos a que no hagan uso de los conocimientos que adquieran en el Conservatorio hasta que estén completamente instruidos; con lo cual se termina la Junta de este día cuya acta firma el Excmo. Sr. Vice-Protector en unión con el infrascripto Secretario.

El Vice Protector Presidente

[*Rubricado*]

Wenceslao Muñoz

[*Rubricado*]

PEDRO RUBIO OLIVARES

Documento nº 4

Asuntos Generales. Leg. 6-33. *Fecha 7 de marzo de 1847. Comunicación de la decisión de la Junta Facultativa a Antonio Romero. Texto idéntico al del acta con fecha 21 de enero de 1847.*

Los individuos de la Sección de música de la Junta auxiliar facultativa de este Conservatorio han visto con satisfacción el Método de Clarinete que V. ha compuesto y ha tenido a bien someter a su examen. Sin entrar en un minucioso análisis de él por no creerlo necesario, dicen que si bien se hallan con algunos lunares como es casi inevitable en toda obra elemental (lunares que V. corregirá en la nuevas reimpressiones según tiene manifestado) no por eso dejan de felicitarle por su acertado trabajo con el que al mismo tiempo de dar pruebas de un talento privilegiado, ha hecho un servicio a nuestro divino y encantador Arte, pues lo creen útil y aún necesario a todos los que se dediquen al Clarinete por no tener ya precisión de recurrir en un principio a los métodos extranjeros.

Continúe V. como hasta aquí dando pruebas de adelantos en el instrumento que con gloria propia y honor de la Nación a que pertenece ejercita, que la Junta por su parte, después del juicio favorable que ha formado del método, habiendo oído además el dictamen del Profesor D. Ramón Broca, cuyo voto se asocia al de los individuos que suscriben, no puede darle otra prueba del aprecio que hacer de su obra que es el de admitirla como una de las que sirvan para la enseñanza en este Conservatorio.

[*Abreviatura*] Dios Guarde a V. Muchos Años[?]

Madrid 7 de marzo de 1847

Los individuos de la Sección de música de la Junta auxiliar Facultativa.
Sr. D. Antonio Romero.

Documento nº 5

Asuntos Generales. Leg. 6-33. *Carta. Fecha 12 de marzo de 1847. Contestación de Antonio Romero a la carta recibida del conservatorio donde se le ha notificado la aceptación de su método de clarinete como libro de texto para la enseñanza en la clase de clarinete.*

Excmo. Sr.

Al recibir el oficio que me ha sido dirigido por la junta auxiliar facultativa de la sección de música de ese Conservatorio manifestándome la buena opinión que ha formado del método de Clarinete que he tenido el honor de someter a su examen, he recibido una gran satisfacción al ver que mi obra ha merecido la aprobación de tan distinguidos maestros, más como deseo vivamente los progresos del arte que profeso y la propagación de las buenas doctrinas, me hubiera sido doblemente satisfactorio que así como han reconocido que mi método tiene algunos lunares (lo que estoy

EL CONSERVATORIO DE MADRID Y EL MÉTODO DE CLARINETE DE ANTONIO ROMERO

muy lejos de dudar), se hubieran servido indicármelos para corregirlos en las nuevas reimpresiones que se hagan y aún en las ya hechas por medio de notas adicionales, si esto era posible, a fin de evitar las malas consecuencias que mis errores puedan ocasionar a los que aprendan por mi método.

Concluyo dando las gracias a los Señores de la junta por el honor que me han dispensado admitiendo mi obra como una de las que sirvan para la enseñanza en ese Conservatorio, ofreciéndoles en prueba de mi gratitud una nueva que espero presentarles más adelante.

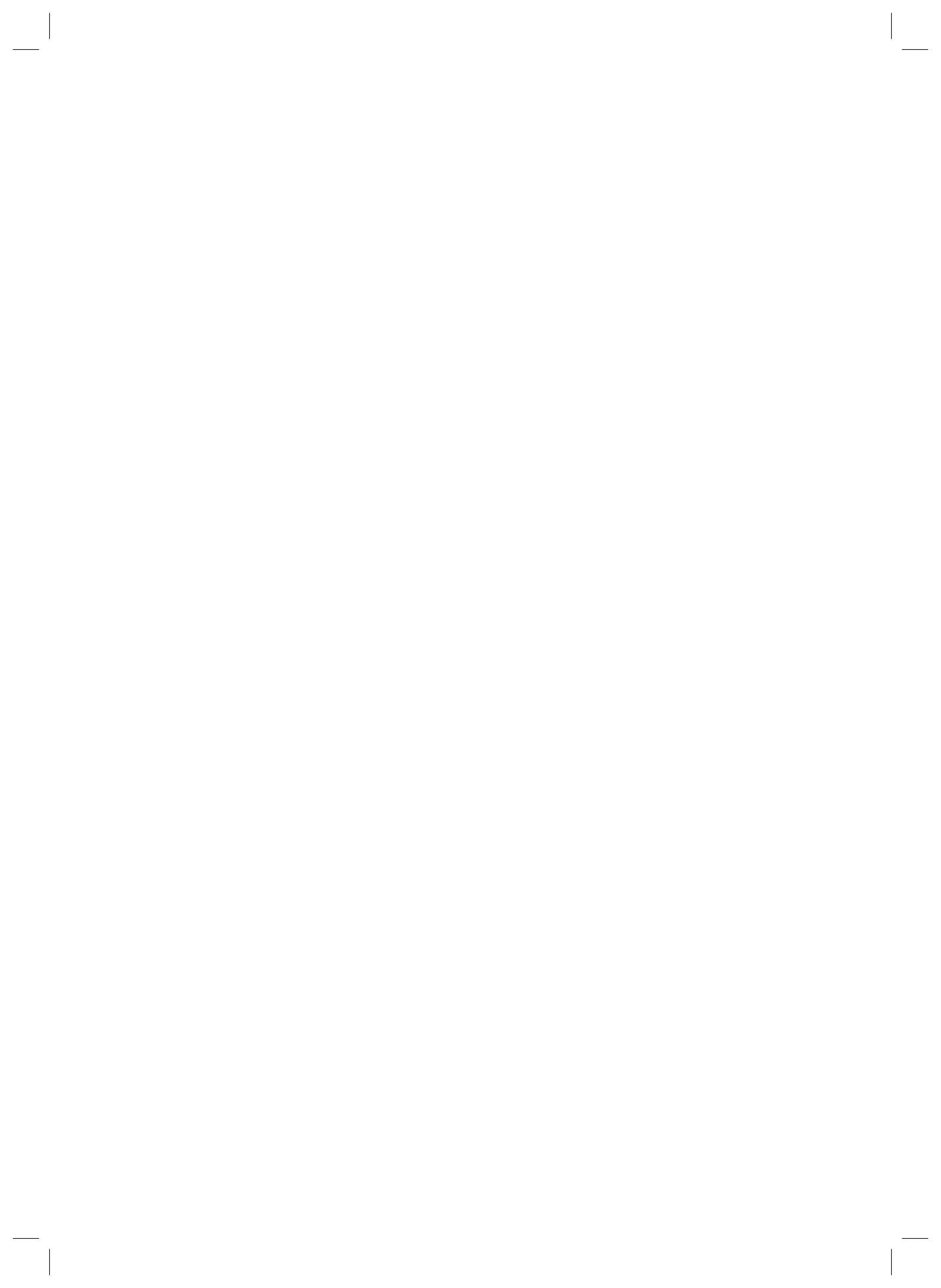
Dios Guarde a V. E. Muchos Años [*Todas la palabras menos la primera en abreviatura*]

Madrid 12 de marzo de 1847

Antonio Romero

[*Rubricado*]

Excmo. Sr. Director General del Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina



EL CUARTETO DE CUERDA EN EL RCSMM

APROXIMACIÓN PEDAGÓGICA. NECESIDAD DE EXPERIENCIA.

 Francisco José SEGOVIA *

1. Introducción

Desde hace décadas la práctica de la música de cámara a través del cuarteto de cuerda se ha convertido en disciplina fundamental en las más importantes escuelas del mundo. Esto no sólo se debe a la enorme calidad y cantidad de repertorio existente para esta formación, sino sobre todo y fundamentalmente al importantísimo papel que la práctica de esta disciplina juega en la formación de violinistas, violistas y violonchelistas. La enorme importancia que el cuarteto de cuerda tiene dentro de un centro superior de enseñanza musical radica en que posiblemente sea una de las piezas básicas en su estructura curricular. De manera especial está presente en el Departamento de composición, es parte principal del Departamento de cuerda, por supuesto es necesario en el Seminario de música de cámara y forma la estructura básica tanto de la orquesta de cuerda como de la orquesta sinfónica (Departamento de conjuntos) que al mismo tiempo representa a todo un centro. No es comparable en estos términos con cualquiera de las agrupaciones camerísticas clásicas, que por muy importantes que sean carecen finalmente de algunas de las situaciones expuestas. Ya sólo por este motivo el trato del cuarteto de cuerda debe ser especialmente cuidado y esmerado en cualquier centro educativo.

La práctica de la música de cámara es fundamental en la formación de cualquier músico, pero, además, la práctica habitual de cuarteto aporta a los instrumentistas de cuerda una sensibilidad diferente respecto a conceptos como la estructura, el fraseo, la respiración, la articulación, el timbre o la afinación, muy difícilmente asimilables si no es a través de esta experiencia.

La diferencia entre trabajar con agrupaciones de cámara que aúnan instrumentos de la misma familia y trabajar con otro tipo de agrupaciones radica precisamente en el modo de tratar los conceptos anteriormente citados, ya

* Catedrático de Música de Cámara en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

FRANCISCO JOSÉ SEGOVIA

que con las primeras se deben tratar obligatoriamente cuestiones que ayudan al alumno a evolucionar desde un nivel técnico basado en la teoría y en la práctica individual a una sensibilidad técnica basada en la experiencia y en la escucha.

Por poner un ejemplo, es muy difícil para un violinista aprender a sentir cómo afecta la velocidad, el peso o el punto de contacto de su arco a la calidad de su sonido y a su afinación si practica esto con respecto a un piano o a un instrumento de viento, pero la cosa cambia radicalmente si este mismo trabajo lo realiza junto a otros instrumentos de cuerda frotada. No es el objetivo de este texto ahondar en cuestiones técnicas tan específicas del trabajo de un cuarteto de cuerda, pero sí parece imprescindible detenerse en alguna de ellas con el objetivo de demostrar que la experiencia es un grado, y que resulta de todo punto imprescindible para cualquier escuela de alto nivel disponer de un especialista en la asignatura que sepa transmitir una experiencia que tiene de primera mano.

2. Consideraciones técnicas

La afinación

La perfecta afinación es de vital importancia para cualquier músico profesional. Pablo Casals, consciente de la influencia que la afinación tiene sobre cualquier interpretación decía que “la afinación es un problema de conciencia”, es decir, de exigencia sobre uno mismo, y en el caso de las agrupaciones de cámara, de exigencia sobre la afinación del conjunto.

Es precisamente este punto el que me quiero detener a analizar. Para un solista acompañado por una orquesta o haciendo música de cámara junto a un piano, la afinación está muy condicionada por la melodía, es decir, tiene un componente horizontal sumamente acusado. Este concepto melódico de la afinación comienza a cambiar cuando trabajamos con grupos de cámara más numerosos, en los que el factor vertical de la afinación pasa a tener un papel esencial.

Encontrar un equilibrio adecuado entre la afinación de la línea melódica (afinación horizontal) y el de la base armónica (afinación vertical) es una de las grandes dificultades del trabajo dentro de un cuarteto de cuerda.

La afinación horizontal o melódica está siempre bañada por cierta subjetividad, y puede variar en función de la expresividad que se busque en cada momento. Pongamos como ejemplo la tensión que crea una sensible que se aproxima hacia la tónica. Por el contrario, la afinación vertical debe ser abso-

lutamente objetiva, siempre buscando la perfecta entonación en los intervalos justos, que son los que nos servirán de base para la afinación del conjunto.

Este es el momento de tomar decisiones, ya que a veces nos encontramos ante una verdadera encrucijada: una melodía pese a estar muy bien tocada y afinada horizontalmente, puede chocar con la base armónica del conjunto aunque ésta también esté perfectamente afinada. Las soluciones que se van adoptando frente a estos problemas serán las que moldearán el carácter y la personalidad del conjunto.

Mención aparte merece el uso del vibrato, elemento importantísimo para dotar de personalidad al sonido, pero que se debe tratar con mucha cautela dentro de un cuarteto, ya que lejos de disimular la mala afinación (afirmación que se suele escuchar a menudo), puede provocar grandes problemas en ésta. El perfecto balance entre la velocidad, intensidad y anchura del vibrato es probablemente uno de los logros a más largo plazo que tienen ante sí los cuatro músicos.

La solución a un problema de afinación podría ser sencilla si pasase siempre por hacer un simple cambio en la mano izquierda de uno de los instrumentos, pero este sutil cambio en la posición de la mano izquierda puede no resultar determinante. En este caso habrá que tener en cuenta otros factores, como el equilibrio entre las voces o el fraseo, que están directamente emparentados con la manera en que utilizamos el arco.

El arco

El uso del arco está condicionado fundamentalmente por tres factores: la velocidad, el peso y el punto de contacto. El más pequeño desequilibrio entre éstos puede producir errores incluso en la afinación, ya que un exceso de peso sobre la cuerda a una velocidad muy escasa hará que la afinación baje, y en cambio un arco muy veloz sin apenas contacto producirá el efecto contrario.

La escucha atenta a los más mínimos detalles y la corrección de todos los defectos que ésta pueda detectar, nos llevan a entender que el perfecto empaste de un cuarteto de cuerda pasa por un minucioso trabajo de la técnica de la mano derecha.

Para encontrar un perfecto equilibrio entre los arcos de los cuatro músicos es muy importante poner constantemente en común conceptos como la estructura, el fraseo la articulación o el timbre. De este modo se conseguirá que los cuatro arcos caminen hacia las tensiones y relajaciones con intenciones idénticas.

La intención del brazo derecho es pues absolutamente decisiva para el sonido de conjunto, pero además tiene una fuerte influencia sobre la pulsación. Por ejemplo, la tensión de una dominante que relaja hacia la tónica puede demandar

FRANCISCO JOSÉ SEGOVIA

una ligera pérdida en la pulsación, pero puede que los cuatro músicos no sientan la relajación del mismo modo. Sólo encontraremos una pulsación idéntica si los cuatro arcos llegan con la misma profundidad al momento de máxima tensión.

Con la respiración sucede lo mismo que con la pulsación. Es imposible respirar del mismo modo si nuestra intención previa a dicha respiración no ha sido la misma.

3. Situación actual en el RCSMM

En la actualidad nuestro centro cuenta en su plantilla con un total de 7 profesores de música de cámara repartidos de la siguiente manera: 5 profesores de música de cámara (piano), 1 profesor de música de cámara (viento-madera), 1 profesor de música de cámara (viento-metal). Esta distribución, producto de las bajas por jubilación que se han producido en los últimos 2 años y que ocupaban vacantes de música de cámara (cuerda) deja al seminario de música de cámara en un estado de desigualdad entre las especialidades de viento, cuerda y piano. Pero en cualquier caso deja patente que no está preparado para afrontar la enseñanza del cuarteto de cuerda ni en el mismo nivel de especialización que se ofrece al resto de las asignaturas del centro ni en el mismo grado de excelencia del profesorado que imparte esta disciplina en las principales escuelas europeas.

Una asignatura como el cuarteto de cuerda no puede depender de la del procedimiento para cubrir vacantes que se utiliza actualmente en la contratación del profesorado de música de cámara, sistema que contrata al siguiente en la lista sin saber si es especialista o no en cuarteto de cuerda, porque tampoco era un requisito que se exigiera en las últimas pruebas vigentes en la actualidad, realizadas con anterioridad a la implantación del nuevo Plan de Estudios.

El cuarteto de cuerda no merece este trato y menos en un centro tan importante como el RCSMM representativo durante muchos años del nivel musical de nuestro país.

4. Conclusiones

Todas las dificultades técnicas citadas en el punto 2 podrán ser superadas por nuestros alumnos si son apoyados en su trabajo por un profesor que haya vivido la experiencia de solucionarlas para sí mismo, que tenga los medios y los métodos para hacerlo porque haya recibido además las enseñanzas de alguien que a su vez haya acumulado una experiencia. Es a lo que llamamos tradición, de la que tanto gozan otros países. Negándonos un profesor especializado, negamos a nuestros alumnos aprender de la tradición de grandes cuartetos como el

Vegh, Melos, Alban Berg, y un largo etc... Si no se ha tenido la oportunidad de formar parte de un cuarteto de cuerda durante un largo periodo de tiempo, no se ha podido acumular la experiencia que otorga el hecho de trabajar todos y cada uno de estos factores a diario durante años.

A nadie le resulta extraño que un violinista necesite un profesor de violín, a ser posible con experiencia y con el máximo nivel. Nadie se plantearía que un profesor de violín diese clase de guitarra o viceversa, y esto mismo es aplicable a todas las especialidades. Y creo que el cuarteto de cuerda debe ser tratado como tal por su importancia para la formación de nuestros alumnos. La clase de cuarteto de cuerda debe ser impartida por un cuarteto de cuerda, si las posibilidades económicas lo permiten, o por un cuartetista con demostrada experiencia, como sucede desde hace años en todos los países de nuestro entorno.

Bajar el nivel de exigencia para que el cuarteto de cuerda pueda ser impartido por profesores de música de cámara que somos instrumentistas de piano, clarinete, tuba, o instrumentistas de cuerda que no tienen una sólida experiencia en cuarteto de cuerda, no hace justicia al nivel de especialización que se intenta alcanzar en nuestro centro y repercute negativamente en la calidad de la enseñanza.

Como he citado en el primer párrafo, las principales escuelas del mundo, conscientes de lo que la buena práctica del cuarteto de cuerda aporta a sus alumnos como futuros profesionales (ya sea como docentes, cameristas o músicos de orquesta), vienen dando desde hace décadas una gran importancia a esta disciplina, utilizando diferentes fórmulas para asegurarse de que cuentan entre sus plantillas de profesores de música de cámara con especialistas en cuarteto de cuerda con una larga y contrastada experiencia profesional.

Además, entre algunas de las consecuencias directas más positivas que tiene el hecho de poner en valor esta disciplina durante los estudios de Bachelor (equivalentes a las enseñanzas superiores en España), hay que destacar la enorme repercusión sobre las agrupaciones orquestales del centro. No olvidemos que las orquestas más importantes del mundo cuentan con cuartetos de cuerda y quintetos de viento que se forman entre los músicos que las componen como uno de sus motores más importantes.

En la siguiente lista se citan algunos ejemplos de escuelas de diferentes países con sus correspondientes profesores de cuarteto de cuerda (en Bachelor y Master):

Musikhochschule Stuttgart: Vogler Quartett, anteriormente Melos Quartett.

Musikhochschule Detmold: Aurnyn Quartett.

Musikhochschule Mannheim: Verdi Quartett.

Universität der Künste Berlin: Artemis Quartett.

Musikhochschule Freiburg: Sylvie Altenburger (Rubin Quartett).

FRANCISCO JOSÉ SEGOVIA

Musikhochschule Nürnberg: Bernhard Schmidt (Mandelring quartett).

Musikhochschule Frankfurt: Hubert Buchberger (Buchberger Quartett).

Musikhochschule Köln: Harald Schoneweg (Cherubini Quartett), anteriormente Alban Berg Quartett.

Musikhochschule Leipzig: Roland Baldini (Xenakis Quartett).

Mozarteum Salzburg: Hagen Quartett.

Hochschule für Musik Basel: Rainer Schmidt (Hagen Quartett).

CRR Lyon: Quatuor Debussy.

CNR Paris: Quatuor Ysaye.

Musikhochschule Düsseldorf: Ida Bieler (Melos Quartett), Andreas Krecher y Niklas Schwarz (Mannheimer Quartett).

Conservatoire Royal Bruxelles: Quatuor Danel

Royal Academy of Music: Miembros de los Cuartetos Alberni, Maggini y Endellion

Royal Scottish Academy of Music and Drama: Brodsky Quartet

Royal College of Music: Chilingirian Quartet (en residencia), Sacconi Quartet (en colaboración)

Guillhall School of Music and Drama: Belcea Quartet.

Juilliard School of Music: Juilliard Quartet.

Conservatorio Superior de Aragón: Cuarteto Quiroga.

Escola Superior de Música de Catalunya: Cuarteto Casals.

LAS CURIOSAS HISTORIAS DE LAS
ARPAS DEL MUSEO DE INSTRUMENTOS
MUSICALES DEL REAL CONSERVATORIO
SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID Y
LAS VIDAS DOCENTES Y ARTÍSTICAS
DE LOS INSTRUMENTISTAS QUE LAS
TAÑERON.

¡Ay, si estas arpas pudieran hablar, cuántas cosas contarían!

 María Rosa CALVO-MANZANO*

Introducción

Voy a tratar de sintetizar en este artículo, a modo de preludio, la larga vida de una monografía, en vías de publicación, sobre las arpas del RCSMM¹ a la que he dedicado mucho tiempo; primero, en la búsqueda de documentación, trabajo de campo, y, mucho más todavía, en la ordenación de materiales y elaboración de todo su contenido.

Corría el año 2006, cuando en mi cabeza empezaron a surgir una serie de posibles celebraciones, con el fin de conmemorar el primer centenario del nacimiento del arpista Nicanor Zabaleta, un español universal del que se cumpliría dicha efeméride en el año 2007.

Yo había sido discípula suya en los prestigiosos cursos de verano de la Academia Chigiana de Siena, en Italia². Hay que decir que Zabaleta era, sobre

* Catedrática de Arpa en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Doctora en Arquitectura por la Universidad Politécnica de Madrid y Doctora en Historia por la Universidad San Pablo C.E.U. de Madrid. Concertista, investigadora y divulgadora de la filosofía pedagógica «Técnicas ARLU».

¹ RCSMM. Siglas de Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

² La *Accademia Musicale Chigiana* (también conocida como Accademia Chigiana o, simplemente *la Chigiana*) es una institución fundada en 1932 en Siena, Italia, gracias al mecenazgo del conde Guido Chigi Saracini. Su propósito fundamental ha sido, desde su fundación, impartir cursos de

todo, un gran intérprete, mucho mejor intérprete que pedagogo. Como didacta, había que «sonsacarle» literalmente la información. Era parco de palabra, y poco o nada expresivo en la comunicación de toda la sabiduría que atesoraba como instrumentista genial. Era un profundo estudioso de los estilos interpretativos, recreándose más enfáticamente en los períodos anteriores al Clasicismo, por lo que estudiar bajo su tutela tenía el atractivo de poderle preguntar directamente, tratando de exprimir la esencia de lo que él interpretaba de forma realmente magistral: los períodos Barroco y Primer Clasicismo. Estos estilos interpretativos los tañía con una elegancia, señorío, sonido pulcro, sin concesiones para la galería, y con una igualdad sonora en la pulsación y ritmo, que resultaba sobrecogedor escucharle.

Pues bien, conforme iba dando forma a las celebraciones en torno al posible magno homenaje al gran maestro Nicanor Zabaleta, el programa crecía y crecía de forma ambiciosa. Así que pensé que, una de las mejores maneras de homenajear su memoria, podía ser en el RCSMM, mi centro de trabajo, y para el que el maestro, curiosamente, había opositado por dos veces consecutivas en los años de la República³. Sin embargo, en ambas ocasiones no consiguió sus objetivos, recayendo la plaza de profesor en su única contrincante: Luisa

perfeccionamiento de verano para músicos. Aunque la Academia Chiggiana no estaba directamente adscrita a la Universidad de Siena, sí había una estrecha relación entre ambas, de manera que los alumnos inscritos en la Academia, generalmente, se inscribían en la Universidad en los cursos de verano que paralelamente se celebraban en ésta y que resultaban ser como una ampliación de los musicales. En la Universidad se impartían cursos de lengua, literatura y arte italianos. Yo misma me beneficié de esta alternativa académica, puesto que al terminar el trienio académico se concedían unos dobles diplomas acreditativos. Merced a la alta calidad de sus profesores se ha convertido en una de las instituciones más prestigiosas del mundo. Por eso era totalmente lógico que Zabaleta perteneciera al claustro de profesores de este centro estival de estudios musicales, dado que, a la sazón, el arpista español, estaba considerado como uno de los mejores de su especialidad a nivel mundial. Esta academia fue especialmente útil y de vital importancia en los años pre y post ecuador del siglo pasado. Hay que ponerse en aquellos años, en los que escaseaban las becas, al menos en España, para realizar estudios en el extranjero. No eran tampoco demasiado abundantes los centros de estudios superiores de música en los que ampliar estudios fuera de los Conservatorio locales donde se formaban los jóvenes estudiantes de música de aquellos difíciles años. Viajar fuera de las fronteras patrias era un lujo casi imposible de realizar. Resulta difícilmente imaginable para un joven actual, para el que las fronteras del mundo entero se han quedado pequeñas y gozan del programa *Erasmus* desde los primeros años de carrera, imaginar los esfuerzos y sacrificios que suponían los estudios musicales para los aprendices de músicos de no hace más tiempo que medio siglo atrás.

³ Zabaleta opositó en los años 1931 y 1932. Recordemos que la proclamación de la Segunda República Española supuso la instauración el 14 de abril de 1931 del nuevo régimen político que sucedió a la Monarquía restauracionista de Alfonso XIII, que había quedado deslegitimada al haber permitido la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930) y que había nuevamente fracasado en su intento de vuelta a la normalidad constitucional con la «Dictablanda» del general Berenguer (1930-1931).

Menárguez Bonilla⁴. Así que me parecía que una celebración en esta docta casa, con tildes de homenaje, podría tener el profundo sentido de una especie de desagravio al cabo de los muchos años transcurridos. Supondría algo así, como una «memoria-homenaje» en el tiempo, al recuerdo de la figura del arpista español Nicanor Zabaleta⁵.

Coincidió el empeño del homenaje con otra circunstancia. Los directivos de la Biblioteca de mi Conservatorio, me habían pedido un informe sobre el estado en el que se encontraban las arpas en desuso para las tareas docentes (fueran históricas o simplemente viejas) y que el centro poseía⁶. A la sazón, se estaba dando forma a la puesta en marcha de un novedoso e interesante proyecto: un Museo de Instrumentos Musicales, perteneciente a la casa⁷. Dicho

⁴ Luisa Menárguez Bonilla fue Catedrática Numeraria desde 1932, tras la jubilación de su predecesora, la que fuera su profesora en el Centro, Vicenta Tormo, hasta su propia jubilación en 1959, dos años más tarde de terminar yo la carrera en el Conservatorio bajo su dirección, pues, en efecto, ella fue mi profesora. Su fama mayor se ha debido al hecho de haber sido tía y la mentora absoluta de la prestigiosa arpista española y de fama universal, Marisa Robles Bonilla, radicada en Londres desde muy joven. Luisa Menárguez, desarrolló una activa y brillante carrera en sus años de juventud. Además, formó un dúo con otra prestigiosa artista española de los años de la preguerra española, la pianista Julia Parody, de la que había sido compañera de estudios en París y en Alemania y, curiosamente, ya en estos años de estudiantes en el extranjero, el destino las unió haciendo música de cámara en una formación a dúo. Una vez terminados los estudios académicos, este dúo recorrió muchos países de Europa en ciclos de conciertos. Luisa Menárguez tuvo un problema degenerativo de columna que deformó considerablemente su cuerpo, y ello motivó que se fuera apartando paulatinamente de los escenarios. Entre el desconocimiento que había del arpa y este problema de Luisa Menárguez, que era muy visible, se empezó a gestar una leyenda en torno al arpa en cuanto a que se trataba de un instrumento muy agresivo para el cuerpo, que terminaba afectando la columna vertebral.

⁵ Sobre la vida artística de Nicanor Zabaleta, yo misma preparé una conferencia que fue presentada en el marco de Simposio Internacional de Arpa celebrado en Cardiff, precisamente el año 2007. Fue tan amplio el contenido de dicha presentación, que constituye un material interesante para hacer una monografía, cuyo trabajo está en marcha y se publicará también en breve. Su título es: *NICANOR ZABALETA, SU VIDA Y SU OBRA*.

⁶ Tres arpas francesas de la marca Erard, todas ellas construidas en el siglo XIX. A saber: Un arpa Erard francesa de sencillo movimiento, un arpa Erard francesa de doble movimiento, otra de la misma marca, pero de fabricación inglesa, esta última fabricada en Londres durante el tiempo que duró el exilio de Sebastián Erard en el Reino Unido, tras el triste destino de haberle sido incendiada su fábrica de París por envidias, lo que le obligó a huir del país gallo con el fin de librarse de los enemigos y así poder registrar la patente de su invento, el arpa «de pedal de doble movimiento» en otro país europeo sin peligro de que su creación pudiera ser copiada, usurpándole su invención. Y, por fin, otro instrumento, un arpa Lyon & Healy, de construcción americana, hecha en Chicago ya a principios del siglo XX. De todos estos instrumentos se pudieron establecer fechas de construcción y compra, amén de otras muchas circunstancias reflejadas en el trabajo al que hace referencia en este artículo y que pronto verá la luz.

⁷ Dicho Museo tuvo su inauguración solemne en mayo de 2007. Así que todo el trabajo, tanto de catalogación como de información histórica de los instrumentos, y como trabajo añadido de valor incalculable, cual fue una profunda restauración de las arpas que hasta ese momento estaban

museo estaría adscrito a la Biblioteca del propio Conservatorio. Así que, de cara a una catalogación y estudio, con el fin de que aquellas arpas que no se usaban para las tareas docentes pudieran ser parte del material del museo, se me pedía toda la información que pudiera aportar. En la actualidad, dos de las arpas de los fondos hallados en el Conservatorio lucen en el susodicho museo, como más adelante se especificará.

A este respecto, empecé a recabar documentación en los Archivos Históricos del Conservatorio⁸. Así pues, comencé la labor de obtener la mayor información posible respecto a fechas y sistemas de compras de las arpas adquiridas, nombre de las fábricas, las historias de las manufacturas a las que los diferentes instrumentos pertenecían, las profesoras en las que fueron recayendo las arduas tareas de ocuparse de la renovación del instrumental, cómo resolvían en el siglo XIX la tramitación para las compras oficiales de instrumentos y un largo etc.

Maestras de arpa en el conservatorio madrileño, mujeres intrépidas

Al indagar en toda esta documentación arpística, resultó apasionante comprobar que se cruzaban con estos datos las vidas académicas y profesionales de las distintas profesoras a las que se les había confiado estos cometidos en las diversas etapas académicas del Conservatorio. Y todavía fue más apasionante el hecho de que, buscando datos de estas maestras, encontré infinidad de anécdotas y curiosidades de sus respectivas etapas de estudiantes y de las posteriores, como excepcionales profesionales⁹. Pero lo que todavía era más excitante: todo ello estaba tramado en un siglo tan convulso como lo fue el s. XIX. Pues para más contrastes históricos, el arpa española tuvo un resurgir verdaderamente excepcional en medio de toda esa agitada centuria. El siglo XIX, el siglo romántico, que empieza su andadura española con la Constitución de 1812, justo a los dos años de constituirse las Cortes de Cádiz. En efecto, tras la Asamblea constituyente,

arrinconadas y envejeciendo de forma lamentable, como se va a contar un poco más adelante en este mismo artículo, fueron hechos decisivos para poder exponer las arpas que actualmente lucen en dicho museo.

⁸ Archivos pertenecientes a la Biblioteca del RCSM de Madrid, con unos fondos de legajos y documentos de valor excepcional, sobre todo, a la hora de redactar la monografía sobre el arpa en el Centro.

⁹ Para más información de estudiantes y profesores del Conservatorio madrileño desde su fundación, *Vid.* el trabajo del Padre Sopena: *Historia Crítica del Conservatorio de Madrid*. Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1967. Yo misma preparé por sugerencia del Padre Sopena, a una discípula mía para que actuara en la presentación de este libro, cuyo acto tuvo lugar en la, entonces, nueva sede del Conservatorio, recién reinaugurado el Teatro Real.

inaugurada en San Fernando el 24 de septiembre de 1810 y posteriormente trasladada a Cádiz, se agita una política muy particular, aunque para esas fechas todavía no se había puesto en marcha el Conservatorio madrileño, tardando casi dos décadas más en aparecer tan regia institución. El Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina¹⁰ sufriría, casi ya en los mismos umbrales de su puesta en marcha, las primeras consecuencias de las Guerras Carlistas¹¹, como se verá pormenorizadamente en la monografía citada, por el desastre no solo político y social, sino por las drásticas consecuencias que tuvo en el ámbito cultural y, en especial, en el artístico, así como por la no menos funesta «Ortegada»¹². En efecto, las tres desgraciadas guerras civiles españolas del siglo XIX, entre los carlistas (absolutistas), partidarios de Carlos María Isidro de Borbón y sus descendientes, y los liberales, partidarios de Isabel II de España, tuvieron desagradables consecuencias para la convivencia pacífica de los españoles. Estas contiendas paralizaron de forma palpable la vida cultural española en todas sus vertientes. Conociendo la fecha de estas contiendas, la primera de ellas se produce muy poco después de la puesta en marcha del Conservatorio madrileño.

Se inaugura el Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina, al amparo de la reina del mismo nombre¹³, siendo todavía reina consorte que no Regente, como sería tras la muerte de su marido. Pero no quiero adelantar acontecimientos históricos, que, un poco más adelante, aclararé.

Documentos relevantes en los archivos históricos del RCSMM para el conocimiento del arpa española

Como se verá en la redacción de la monografía a la que hago referencia en este artículo, durante los períodos de las contiendas carlistas hubo cierre temporal de las clases musicales y suspensión de varias cátedras, con nefastas consecuencias

¹⁰ Primer nombre que tuvo este Centro tras su apertura, pues como se verá en este estudio, el Conservatorio tuvo cambios de nombre por la necesidad de adaptarse a los avatares políticos por los que iba sucediéndose la propia historia de España.

¹¹ Recordemos esas tristes fechas: Primera Guerra Carlista (1833–1840); Segunda (1846–1849) y Tercera (1872–1876).

¹² El fallido levantamiento carlista de 1860, llevado a cabo por Jaime Ortega y Ollete (perteneciente a un aristocrática familia aragonesa, empobrecida tras la Guerra de la Independencia). Militar y político, condujo unas fuerzas hasta San Carlos de la Rápita, bajo el engaño de que se trataba de abortar un complot carlista contra Isabel II, que fue conocido como la Intentona Carlista, y «ortegada», lo que le valió para ser apresado y condenado a muerte por un Consejo Militar.

¹³ María Cristina de Borbón-Dos Sicilias, quien a pesar de las frivolidades que se le achacan, fue una reina que cuidó la cultura y las artes con un empeño muy especial.

al reinstaurarse el orden público. En efecto, debido a la precariedad económica de las postguerras, en varias ocasiones costó un gran esfuerzo restablecer las clases de música en general, y mucho más las de arpa. La clase de arpa era de las que más se resentía en su recuperación académica, porque se consideraban de mayor necesidad e importancia profesional otros instrumentos antes que éste. En efecto, el arpa tenía una connotación de instrumento de carácter decorativo para la mujer en la alta sociedad. Es decir, este instrumento estaba considerado propio de las féminas y entre éstas, además, las pertenecientes a la burguesía. Así, no se veía el arpa como un instrumento con posibilidades ni salidas profesionales¹⁴. Curiosamente, el destierro de Isabel II a París, también tuvo sus consecuencias músico-culturales¹⁵. Pero como en la referida monografía se cuenta, este hecho favoreció al lanzamiento internacional de la, entonces joven arpista, la señorita Cerdá, que con el paso de los años se convertiría en uno de las intérpretes más famosas de este instrumento a nivel mundial. En efecto, Clotilde Cerdá, conocida con el nombre artístico de Esmeralda Cervantes¹⁶, hija del famoso

¹⁴ Curiosamente, algún medio periodístico de la época, haciéndose eco de cómo el arpa era un instrumento muy querido por la alta burguesía, utiliza en la redacción de un artículo, un doble juego social. Se dice literalmente: ... *como el arpa, no es un instrumento demasiado difícil de aprender que pueden estudiar las niñas de clase media, sin que les quite demasiado tiempo de las labores propias de su sexo. Mas, por el contrario, cuando sean adultas les puede servir de desahogo económico*». Por ser el arpa un instrumento aristocrático, las niñas de la burguesía querrán estudiarlo, buscando para ello profesorado femenino dadas las connotaciones sociales de la época. Así pues, las posibles profesoras disponibles tendrían una fácil salida profesional que les proporcionaría algunos reales de beneficio personal y sin demasiado esfuerzo. Por supuesto, con la calificación de la supuesta facilidad del estudio del arpa no creo que esté de acuerdo ninguna arpista que se precie de verdaderamente profesional.

¹⁵ Isabel II de Borbón, llamada *la de los Tristes Destinos* (Madrid, 10 de octubre de 1830 – París, 9 de abril de 1904). Fue Reina de España entre 1833 y 1868, tras la derogación de la Ley Sálica por medio de la Pragmática Sanción, lo que provocó la insurgencia del infante Carlos, apoyado por los grupos absolutistas (los carlistas) que ya habían intentado proclamarle rey en la agonía de Fernando VII. Isabel II era hija del Rey Fernando VII y de su cuarta esposa, su sobrina María Cristina de Borbón-Dos Sicilias. Su padre había estado casado anteriormente en tres ocasiones, pero ninguna de sus esposas le había dado descendencia que le pudiese suceder. Para favorecer su posición, aunque fuese en detrimento de su propio hermano (el infante Carlos María Isidro de Borbón), Fernando VII aprobó la Pragmática Sanción mediante la cual Isabel podría sucederle tras su fallecimiento, si el soberano fallecía sin hijos varones. Isabel II ascendió al trono de España el 29 de septiembre de 1833 tras la muerte de su padre, sin haber cumplido todavía los tres años de edad, motivo por el cual fue necesario nombrar a su madre regente del reino.

¹⁶ El nombre artístico de Esmeralda Cervantes le fue adjudicado a Clotilde Cerdá cuando era una niña prodigio. Pero dicha adjudicación tuvo su origen entre la propia Isabel II (algunos autores aseveran que este bautizo artístico, fue realizado por su hijo, Alfonso XII), y Víctor Hugo. Este hecho lo centran todos los historiadores, en unos funerales en sufragio del inmortal Cervantes. Funerales organizados en el Pabellón de España por la colonia hispana de la ciudad, con motivo de la Exposición Universal de Viena de 1873, y en la que la joven arpista, con solo once años de edad, actuara con un éxito arrollador. Esmeralda se correspondía con el nombre de una de las

ingeniero responsable del proyecto del Ensanche de Barcelona, tuvo su salto profesional con proyección internacional, precisamente de la mano de Isabel II desde su exilio parisino. Este hecho singular es relatado minuciosamente, junto con la vida de Esmeralda, en una de nuestras monografías: *Tres Historias de Arpa...*¹⁷. Esta genial arpista opositó al Conservatorio en los años ochenta del siglo XIX, pero sin éxito. Curiosamente, a las mismas oposiciones acudieron Clotilde Cerdá, Vicenta Tormo y Lola Bermúdez de Bernis (Lola Bernis), las tres geniales, y verdaderamente artistas puntales en el desarrollo y devenir del arpa española de entre siglos.

La experiencia de la mujer arpista en el contexto de la estabilidad socio cultural tras la restauración borbónica

Por último, el restablecimiento de la Monarquía Borbónica, con la subida al trono del joven Alfonso XII, apodado cariñosamente como *el Pacificador*, dio paso a una España floreciente en sociedad y política, de lo que se favoreció la cultura y las artes, en general, y, muy especialmente, la música.

Por el hecho más curioso es que, en una España con unas leyes semejantes al resto de Europa, por las que la mujer tenía muy pocos derechos sociales y laborales, las féminas mujeres arpistas de las generaciones del siglo XIX y

heroínas del dramaturgo francés, (la gitana Esmeralda de *Nuestra Señora de París*), quien se lo impuso inspirado por la belleza de los ojos de color verde intenso que la niña tenía, recordando a su personaje novelesco. E Isabel de Borbón, la que había sido reina de España con el nombre de Isabel II, completó el sobrenombre artístico con el de Cervantes, por los motivos que acabo de relatar.

¹⁷ Se trata de un amplio trabajo de investigación, a partir de los originales de las Historias del Arpa redactadas en su día por tres prestigiosas arpistas, cuyas vidas llenaron casi una centuria entre la primera y la última: Lola Bernis, Esmeralda Cervantes, y Luisa Bosch. Las tres historias sobre el arpa, cuyas signaturas son: 1/15183, del Archivo Histórico del RCSM de Madrid; S/R Biblioteca del Conservatorio Municipal de Música de Barcelona, y Villar/LEG. 9-245 del Archivo Histórico del RCSM de Madrid, respectivamente, y que estas mujeres que se acaban de citar escribieran, fueron publicadas por diversas circunstancias en diversos formatos y soportes: en forma de Prólogo de un Método de Arpa, como Historia independiente y en un artículo de una importante revista de música de la época. Las doctoras María Rosa Calvo-Manzano (perdón por anunciarme así, pero no es por pretensión, sino por anunciar con todos los atributos a mi compañera de trabajo en la obra de referencia) y María Dolores Cuadrado Caparrós han trabajado sobre dichos originales, y publican junto a los facsímiles de los mismos un amplio estudio de investigación. La obra completa, cuyo título es: *Tres Historias de Arpa escritas por maestras españolas. Edición facsímil. Estudio biográfico y comentarios*, está editada por ARLU Ediciones en el año 2012. Los entresijos de la publicación de estas Historias del Arpa de estas tres intrépidas mujeres de sus respectivos tiempos, aparecen ampliamente tratados en la monografía que se anuncia en este artículo, por lo que a ella se remite a cuantos estudiosos de estas obras y arpistas puedan estar interesados.

principios del XX fueron verdaderamente personas excepcionales, tanto en su arte como en su talante de mujeres comprometidas con su tiempo, y, realmente, adelantadas a su época. En efecto, estas mujeres eran altruistas, generosas con su arte, defensoras de la mujer trabajadora, impulsoras del sufragio universal, fundadoras de academias de signo futurista con programas de estudio impensables para la época, con un conjunto de asignaturas como arte, matemáticas, cálculo, dibujo, además, claro está, de impulsar un moderno sistema de clases de arpa, con métodos de los que, en muchos casos, ellas mismas eran las autoras. Pero causa más impacto saber cómo eran y cómo se desenvolvían estas mujeres en la vida y sociedad de su tiempo. Además de frecuentar palacio con mucha asiduidad, mantenían amistad personal con prestigiosos artistas de todas las ramas de las Bellas Artes, así como con los políticos de más fama. Periódicos de la época relatan las deliciosas tardes artístico-musicales de la señorita Bernis, en su casa de la calle Arrieta, vecina al Teatro Real madrileño, y a cuyas fiestas asistían con toda asiduidad nombres destacados en la sociedad y la política de su tiempo.

No menciono aquí más detalles socioculturales relacionados con las vidas de las famosas arpistas que llenaron casi una centuria con su buen hacer artístico y su desenvoltura en la sociedad que les tocó vivir, de estas intrépidas y excepcionales arpistas, por no restarle interés a la ya tan anunciada publicación de la que está siendo objeto en el presente artículo. Pero ténganse en cuenta los tiempos tan difíciles que eran para la mujer los años en los que se producían los acontecimientos que se vienen relatando y los que se van a seguir comentando. En efecto, hasta época muy reciente, la mujer no podía ejercer, ni comprar ni vender, y, ni siquiera, viajar sin permiso marital.

Mas, lo curioso es, digo, que en estas circunstancias, además de que el arpa estaba calificada como un instrumento burgués y femenino y con escasa consideración profesional, fueran, precisamente, las mujeres, las que auparan su prestigio. Añadiré que con un inusitado esfuerzo, esta legión de mujeres arpistas, consiguieron dotar al arpa de un reconocimiento social, profesional y artístico de consideraciones excepcionales¹⁸.

¹⁸ Es tan extenso el elenco de arpistas españolas del siglo XIX con proyección internacional, que su solo listado nos asombra. Encabeza dicho listado Celestina Boucher, gran amiga de Goethe, y a la que parece que el famoso novelista y dramaturgo alemán, escribió el siguiente poema (Johann Wolfgang Goethe:1749-1828), titulado simplemente: *El arpista*, y cuyos verso rezan así:

El que su pan con lágrimas comió,
el que en su lecho entristecidas
noches llorando pasó,
no os conoce, poderes celestiales.
Nos impulsáis al centro de la vida,

Estas mujeres fueron tan excepcionales que entre ellas competían por ser las más famosas artistas e intelectuales del momento. Todas ellas encontraron una decidida protección por la Casa Real¹⁹, excepto Luisa Bosch que desarrolló su carrera en Suiza²⁰. Pero Luisa Bosch, por ejemplo, mantenía amistad con los compositores y musicólogos más famosos de la época, como Felipe Pedrell y Rogelio del Villar. Y, por cierto, que a través del epistolario que de esta arpista se ha conservado, se deduce que entre Felipe Pedrell y ella hubo algo más que amistad. Lo cual no era de extrañar dada la mutua admiración que había entre ellos. Luisa Bosch se adelantó a su tiempo investigando en instrumentos de valor histórico, y hasta llegó a coleccionar muchos de ellos con el fin de utilizarlos en audiciones del repertorio humanista renacentista español, en el que ella investigaba y gustaba de tocar en público. Luisa Bosch fue una total pionera en el campo de la investigación musicológica arpística. Mas, sus trabajos de investigación musicológica tienen un enorme valor, sobre todo, en los años en los que ella los realizaba, y, todavía de más valor, siendo mujer, cuando se trata de una vertiente musical, raramente cultivada hasta por los hombre de su época²¹.

hacéis que el mortal se sienta culpable.
Entonces, mantenedle en su pena,
que toda culpa es vengada en esta tierra.

El original en alemán, dice:
Harfenspieler

Wer sein Brot mit Tränen ass,
wer die kummervollen Nachte
auf seinem Bette weinede sass,
der kennt euch nicht, ihr himmlischen Mächte.
Ihr fúhrt ins Leben uns hinein,
ihr lasst den Armen schuldig werden,
dann überlasst ihr der Pein
denn alle Schuld racht sich auf Erden.
Gode-Ungar, pp.100-101.

¹⁹ Esmeralda Cervantes, protegida de la reina Isabel II, Lola Bernis, protegida de algunos miembros de la realeza de su tiempo y Luisa Tormo, protegida de la Reina María Cristina de Austria.

²⁰ Luisa Bosch, amiga íntima de Pedrell, nos da idea de lo que supusieron estas arpistas y no solo desde el ámbito puramente musical, sino muy destacadamente, en el social y artístico en general.

²¹ Por eso, y con toda intención, he hecho coincidir la presentación de la monografía más arriba citada, y que incluye el trabajo de esta arpista –monografía que no se podía presentar en otro lugar y espacio que en el Conservatorio, puesto que es un trabajo referido al mismo-, con la Lección Magistral del año de gracia de 2012, año de mi jubilación académica. Mas, cuando y como la Junta Directiva de ésta, para mí, santa casa, ha tenido a bien distinguirme con este honor, la disertación tenía que versar, y no podría ser sobre otro tema, que sobre la rica vida de mi querida arpa durante el siglo XIX.

El Palacio Real receptor del arpa española

Curiosamente, el arpa española resurgió muy al amparo de la noble y regia institución. La protección que reinas, princesas e infantas dedicaron al arpa, así como su ejemplo de ser ellas mismas encantadoras tañedoras del bíblico instrumento, favoreció un conocimiento y una simpatía por el arpa, que fue muy imitado entre las mujeres aristócratas y de la alta burguesía española durante todo el siglo XIX y primer cuarto del XX. El Conservatorio madrileño vivió y gozó de un prestigio y consideración ejemplares durante toda la centuria romántica española, muy a pesar de los desdichados acontecimientos políticos. Ejemplaridad, todavía admirable hasta en nuestros tiempos. El desarrollo del arpa se resintió con los avatares históricos tan convulsos que rodearon a toda la historia de la centuria romántica española, avatares ciertamente desgraciados como fueron las guerras carlistas²², el exilio de Isabel II²³, hasta que, por fin, se alcanza la estabilidad política y socio cultural con la Restauración Monárquica: Proclamación de Alfonso XII como Rey de España²⁴.

²² Las tres guerras carlistas del siglo XIX, entre los carlistas (absolutistas) y los liberales, fueron nefastas para la historia general de España. Lamentablemente, durante estos períodos hubo cierre temporal de las clases de música de este Conservatorio. Y con drásticas reminiscencias al restablecerse el orden público, pues debido a la precariedad económica de las postguerras, en varias ocasiones costó un gran esfuerzo recuperar las clases, en general, y, mucho más, la de arpa. Pues se consideraban de mayor necesidad profesional otros instrumentos que el arpa, que, oficialmente, tenía una connotación de instrumento de carácter decorativo para la mujer y bien visto en la alta sociedad, es decir, un instrumento de féminas y de y para la burguesía. Pero no con vistas ni salidas profesionales.

²³ El nacimiento de Isabel II, y su posterior ascensión al trono provocó el inicio de un largo conflicto dinástico, pues su tío, el infante Carlos María Isidro de Borbón, hasta entonces primero en la sucesión a la corona, no aceptó que Isabel fuese nombrada Princesa de Asturias y luego Reina de España. Su oposición a la Pragmática Sanción de 1830 forzó a Fernando VII a exiliarlo al extranjero, donde permanecería ininterrumpidamente hasta su muerte en 1855. La división entre *isabelinos* y *carlistas* acabó provocando la Primera Guerra Carlista. La regencia de María Cristina duraría hasta 1840 y coincidiría con Primera Guerra Carlista (1833 – 1840). Desde el 17 de octubre de 1840 hasta el 23 de julio de 1843 la regencia fue asumida por el general Baldomero Espartero, que finalmente también fue obligado a abandonar el cargo. Con el propósito de evitar una tercera regencia, quedó decidido adelantar la mayoría de edad de la reina de los 16 a los 13 años, por lo que en 1843, con sólo trece años, Isabel fue declarada mayor de edad. Cuando Isabel II contaba 16 años, el Gobierno arregló un matrimonio con su primo, el infante don Francisco de Asís de Borbón, duque de Cádiz. Los cónyuges eran primos carnales por vía doble, pues el padre de él, el infante Francisco de Paula, era hermano de Fernando VII, mientras que su madre, Luisa Carlota de Borbón-Dos Sicilias, era hermana de la regente María Cristina. Toda esta inestabilidad política, trajo consigo una desastrosa vida socio cultural, de la que su peor partida fue para la música, paralizando prácticamente los espectáculos musicales, en especial los de categoría, como conciertos sinfónicos, de cámara, ópera y ballet, y hasta por períodos harto largos, se llegaron a suspender las clases oficiales en el Conservatorio.

²⁴ El pronunciamiento de Martínez Campos en 1874, significó la proclamación de Alfonso

Pero continúo con mi relato del trabajo de investigación del que surgió la monografía anunciada en este artículo. Resultó que empecé a reunir una documentación tan extensa como interesante. Y cuando la tuve con tanta abundancia de datos entre mis manos, tras su orden, pensé que tenía que dar a conocer todos aquellos documentos de tanto valor para la historia del arpa española. Ya no se trataba de un simple catálogo ilustrativo para presentar las Arpas del Museo de Instrumentos Musicales del Conservatorio, sino que todo el contenido de la documentación hallada suponía una información de valor incalculable para la generación emergente, y parecía absolutamente necesario preparar dicho estudio. En toda aquella reunión de legajos y documentos hallados en el Archivo histórico del RCSMM estaba condensada la historia del arpa en España desde los años treinta del siglo XIX.

A lo largo de mi vida he escrito la historia del arpa en España a través de varias monografías que concentran en cada una de ellas las diferentes épocas de nuestra historia arpística patria, ésta, aquí anunciada, completa el ciclo. Los títulos de mis anteriores monografías son: *El arpa de dos órdenes de cuerdas en España. ¿Continuidad o ruptura con el arpa románica? Historia, teoría, práctica, organología y luthería; Alfonso X el Sabio. Impulsor del arte y la cultura. El Arpa en la Edad Media; El Arpa románica en el Camino de Santiago; El Arpa en el Renacimiento Español; El Arpa en España, América y Filipinas en la Era del Descubrimiento; El Arpa en el Barroco Español, Estudio Histórico-crítico; El Arpa en el siglo XVIII español. El Arpa en Ávila. Los arpistas dentro del contexto musical de una Corte Ilustrada y el ocaso del Arpa Ibérica en el Siglo de las Luces (Dos Tomos)*²⁵. Una de mis tesis doctorales es sobre el arpa en el Impresionismo, con el título de *Estructura arquitectónica y geometría en tres obras (Simbolista, Impresionista y Modernista), como idealizaciones gráficas enmarcadas en el Decachordum triangulare*, y otra más sobre el siglo XX español, con el título de *Proyección Histórico-Artística del Hispaniae Decachordum Triangulare Durante el Siglo XX* (Dos tomos).

Con todo este amplio corpus me parecía que reparando en el contenido del siglo XIX, la historia del arpa en España quedaba totalmente cerrada. Así pues,

XII como rey de España. (Restauración de la monarquía borbónica que aceptada por la mayoría de los españoles). La restauración preparada por el político Cánovas del Castillo no significaba ni pretendía la vuelta al sistema isabelino sino establecer en España un régimen constitucional, pero respetando la tradición española.

²⁵ Todas estas monografías están publicadas en ARLU Ediciones entre los años 1985 y 2000. Varios de estos trabajos son en solitario y otros en colaboración con prestigiosos escritores e historiadores, como José Luis Abellán, Ángel Alcalá, Manuel Alvar, Efrén Borrajo, María Victoria Chico, Ana Domínguez, José Filgueira Valverde, José Julio García Arranz, Jonh Griffiths, Antonio Linage, Begoña Lolo, José López Calo, María del Mar Lozano Bertolozzi, Dora Nicolás, Juan Nicolau, María Jesús Ribera Mata, Margarita Ruiz Maldonado, Carlos Villanueva y Angelo Zeniol.

MARÍA ROSA CALVO-MANZANO

la obra que presento viene a cubrir en gran medida, el Arpa del siglo XIX, que además, se complementa con dos trabajos publicados en este mismo año sobre arpistas de esta centuria, cuales son Lola Bernis, Esmeralda Cervantes y Luisa Bosch, ya mencionadas en este artículo. Así pues, el siglo XIX, que ha tardado tiempo en aparecer, por fin, ve la luz, y así se completa la historia del arpa española en la Edad Moderna.

María Cristina de Borbón encabeza la lista de arpistas en España durante el siglo XIX

¿Qué ha sido el arpa española desde sus comienzos? Muchas preguntas ya han tenido respuestas en mis diferentes publicaciones sobre las diferentes etapas y períodos del devenir del arpa española. Pero quedaba una laguna importante que se ceñía al siglo XIX. No deja de ser curioso, que este agitado siglo en la política, la historia de la cultura y el arte españoles, en lo que respecta al arpa, su resurgir se deba, en gran medida, al Conservatorio madrileño. Y es más curioso todavía, observar, cómo su recuperación fue, muy especialmente, gracias a la atención que la Casa Real dispensara al arpa durante todo esa centuria. Así es que el arpa entra a formar parte del elenco del Conservatorio madrileño, nada más arrancar la institución docente. Y para más realce del instrumento, se sabe que la reina María Cristina de Borbón²⁶, fundadora del Conservatorio capitalino, y por eso en un principio se denominó Real Conservatorio María Cristina, era una buena tañedora de arpa. La reina María Cristina de Borbón fue la primera y más entusiasta promotora del instrumento desde la misma puesta en marcha del Conservatorio madrileño, gracias al gran amor que sentía por el bíblico instrumento. Así es que desde el arranque del propio Conservatorio se dota ya una cátedra de Arpa, que recae en la persona de Celestina Boucher, casada con un notable violinista francés de la época, del que toma su apellido, cuyo nombre de soltera era Celesta Eleonora Gallyot.

Celestina Boucher, como popularmente se la conocía, fue una prestigiosa arpista francesa, que se paseaba por toda Europa en apretadas giras de conciertos, que compartía a través del dúo de violín y arpa formado con su esposo, y que de esas giras, así como de su gran prestigio, surgieron importantes relaciones con prestigiosos artistas y escritores europeos de la talla, por ejemplo de Goethe²⁷,

²⁶ María Cristina de Borbón-Dos Sicilas (Palermo, 27 de abril de 1806 - Sainte-Adresse, 22 de agosto de 1878) fue Reina de España por su matrimonio con el rey Fernando VII en 1829 y regente de España, entre 1833 y 1840, durante una parte de la minoría de edad de su hija la reina Isabel II de España.

²⁷ Vid Macías García, M^a T. *El Arpa e instrumentos emparentados y su presencia en la obra de Johann Wolfgang von Goethe*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de

y de cuya relación, como ya se ha mencionado, surgieron unos sustanciosos versos de este autor, que han quedado reflejados en este mismo texto. Es casi seguro que las clases de arpa del Conservatorio madrileño se iniciaran con el arpa «modelo de pedal de sencillo movimiento». Celestina Boucher estudió en París con Nadermann, y este arpista, muy favorecido por la corte francesa, era un defensor acérrimo del «pedal de simple acción» (que también así se denominaba en un principio, al movimiento único del pedal), cerrándose a los avances que promulgaba el joven Sebastián Erard, dado que tenía intereses muy concretos en las fábricas de arpa de su propia familia que todavía conservaban el modelo de arpa «de pedal de simple movimiento». El instrumento que Madame Boucher utilizara, puede ser uno que todavía se conserva en una de las aulas de lo que fue la sede del Conservatorio hasta la reapertura del mismo en el edificio del Teatro Real, en los años 66 del siglo pasado, y que actualmente es la Escuela Superior de canto (el viejo caserón de la calle de San Bernardo, conocido como edificio Bayer).

Pero Celestina Boucher no duró ni un año como profesora del Conservatorio. Celestina se negó a traducir al español el método francés de arpa con el que impartía las clases²⁸, y ante su rebeldía con sus superiores fue rápidamente expedientada y, poco después, anulada definitivamente de sus tareas docentes²⁹.

No fue menos curiosa la historia de su sucesora, Josefa Jardín, una jovencísima criatura formada por un el arpista italiano, el maestro Rossi, y ya en las coordenadas del nuevo modelo de arpa francesa, estilo *Erard* de pedal de «doble movimiento». El maestro Rossi venía con mucha frecuencia a España como parte del elenco de músicos de las compañías de ópera que actuaban en la Villa y Corte. Josefa Jardín fue una niña prodigio, que ofreció conciertos desde su más tierna infancia con unos éxitos inenarrables. Afectada de tuberculosis (la terrible enfermedad del siglo XIX) desde muy joven, le concedieron el privilegio de dar las clases de arpa en su propia casa, con el fin de evitarle los desplazamientos. Pero a pesar de todo, necesitó tantas bajas médicas, que aún avaladas por certificados de los doctores que la asistían, terminó por solicitar una excedencia definitiva, muriendo al poco tiempo de la concesión de la misma. Esta mujer, a pesar de su corta vida, fue tan excepcional, que Subirá

Filología. Departamento de Filología alemana, Madrid 2012. P. 113.

²⁸ Curiosamente, hasta las clases las impartía en francés, su lengua natal, negándose a hablar español. Esta arpista estaba tan considerada en toda Europa que, con sus aires de diva, se le antojaba podía hacer todo lo que le pareciera sin el más mínimo respeto a sus superiores, cuando al dictaban normas de régimen interno.

²⁹ Los métodos utilizados en la época eran los siguientes: Krumpholtz (Praga, 1742- París 1790); F.J. Dizi (Namur, 1780-París, 1647) y Nadermann, Francisco-José, puesto que la familia Nadermann era muy numerosa y todos se dedicaban al arpa, (Francisco-José, París1773-1835).

la mencionó en un artículo³⁰. El musicólogo la reconoce como de nacionalidad francesa. Al parecer, era hija de un prestigioso violinista de apellido Jardín, cuya escritura es igual en español que en francés, aunque varíe la pronunciación.

A la profesora Jardín la sustituyó otra famosa arpista, Teresa Roaldés. De nuevo volvemos a encontrar un apellido galo en la historia del arpa española. Se ha dicho y repetido que la escuela española de arpa durante todo el siglo XIX era totalmente francesa. En efecto, al ser las profesoras francesas, era natural que sus respectivas escuelas, métodos de estudios y repertorio fueran, igualmente, franceses. Teresa Roaldés hizo crecer mucho el número de alumnas de la clase de arpa, hasta el punto que necesitó de un profesor auxiliar. Puesto, éste, que recayó en la figura de Dolores Bernis, quien sería su sucesora cuando Teresa se jubiló. Sin embargo, el carácter intransigente de Roaldés hizo que perdiera alumnado, pues sus discípulas casi todo mujeres excepto un par de chicos, no soportaban el grado de exigencia que esta profesora mantenía en el aula. También Subirá se ocupa de ella en el artículo que menciona a Josefa Jardín, pero incluyendo en el título el nombre completo de esta arpista.

Cuando Teresa Roaldés se jubiló, le sucedió en la cátedra Dolores Bernis, (primero lo hizo como interina, y poco después se confirmó en la cátedra, tras ganar las reñidas oposiciones celebradas en el Conservatorio en 1883, por cierto, primeras en esta especialidad, en la historia del centro). A estas oposiciones se presentaron las más famosas arpistas de la época. Mas, no deja de ser curioso, cómo en la denominada «trinca» se despachaban a gusto unas de otras como importantes contrincantes que eran. Se llegó a decir, que la *Historia del Arpa* escrita por la profesora Bernis, era una burda copia de un extenso artículo que había aparecido en una publicación gallega de muy pocos años anteriores, escrita por un cierto director de Banda³¹. Y por supuesto, que se atacaban duramente en cuanto a sus posiciones corporales, de manos; decisiones sobre las maneras de entender las digitaciones; formas de abordar la enseñanza mecánica (empezando los inicios instrumentales por la posición fija unas, y o por las escalas, otra u otras), y hasta se atacaban por sus respectivas maneras de entender el sonido del arpa. No faltaban en estos conflictos retóricos

³⁰ SUBIRÁ, J. «Una arpista madrileñizada, Teresa Roaldés» en *Anales de estudios madrileños*, Madrid, 1969, p. 365-372.

³¹ Los métodos de arpa que se conservan en el Archivo Histórico del Conservatorio, así como las respectivas historias sobre el arpa, trabajos todos ellos de estas excepcionales arpistas (Dolores Bernis, Esmeralda Cervantes y Luisa Bosch), son parte de los ejercicios que se pedían en las oposiciones de la época, en cuyas pruebas había que defender el pensamiento sobre los aspectos mecánicos e históricos. De ahí que casi todas las opositoras de arpa de la época, al prepararse para abordar las oposiciones, redactaran cuadernos de ejercicios para estas dos pruebas concretas, escribiendo una especie de métodos de mecanismo instrumental y algún pequeño, o no tan pequeño, ensayo sobre la historia del instrumento.

entre colegas competidoras, cómo abordar los apagues de vibraciones molestas para la armonía, y un largo etc. Pero, curiosamente, todas ellas habían sido formadas en las mismas coordenadas, así que, en principio, no podría haber demasiadas diferencias entre los pensamientos y criterios didácticos de unas y otras arpistas. Sin embargo, en las crónicas de la época, se encuentran noticias sobre estos extremos de rivalidad manifiesta ante los ejercicios de oposiciones de las varias conocidas arpistas aspirantes a una única plaza de profesora de arpa en el Conservatorio madrileño.

El cruce de siglos: una nueva generación de arpistas, pero ya todas españolas

Tras la muerte de Dolores Bernis, ya en el siglo XX, 1904, se cierra el siglo romántico y se abre una nueva era con Vicenta Tormo. Vicenta estaba casada con un violonchelista del Teatro Real de la Ópera, Manuel Calvo³². Con él tenía formado un dúo y daban asiduos conciertos en la entonces afamada Sociedad de Conciertos de Madrid. De igual manera, eran muy apreciados en Palacio y llenaban muchas veladas musicales de la Casa Real. Vicenta Tormo era profesora de arpa de las infantas, así que su contacto con la regia familia era muy particular. Vicenta Tormo era también la arpista solista de la Orquesta del Teatro Real³³. Ella traía y llevaba constantemente su arpa desde su casa al teatro y a Palacio, dado que vivía muy cerca de ambos espacios, en la calle de Vergara primero, y más tarde en la calle Arrieta semiesquina a la Plaza de la Encarnación.

Tras la jubilación de Vicenta Tormo, y breves estadías en la cátedra de arpa de sus hermanas más pequeñas Teresa y Petra³⁴, como profesoras interinas

³² Curiosamente, cuando yo irrumpí en la vida profesional, todos los músicos me preguntaban al conocerme, si era sobrina de la familia Calvo Tormo. El hecho de coincidir mi apellido (a pesar de que en mi caso el apellido es compuesto, Calvo-Manzano, aunque la gente en un principio no lo supiera) y ser arpista hacía que se me relacionara inmediatamente con Manuel Calvo y Vicenta Tormo. Como ya se ha dicho, tanto los Calvo eran dos hermanos violonchelistas: Manuel y Juan, y las arpistas eran también varias hermanas: Vicenta, Petra y María, todos ellos pertenecientes a la orquesta Sinfónica.

³³ Una larga tradición de que las arpistas del teatro de la Ópera fueran las mismas profesoras que las catedráticas del Conservatorio madrileño, y, sobre todo esta circunstancia que se dio desde que las instalaciones de ambas instituciones estaban en el mismo edificio, en el del Teatro Real. Este hecho se remonta a los tiempos de Teresa Roaldés.

³⁴ Se sabe que estas arpistas también intervinieron en el teatro de la Ópera en las funciones donde se necesitaba varias instrumentistas, como en las óperas de Wagner. Ellas aparecen en los elencos de la orquesta del teatro de la ópera en varias ocasiones. De estos atrayentes eventos de la época se conservan los listados en los que aparece el sueldo de cada instrumentista. Se da el caso curioso de que Vicenta Tormo, la hermana mayor, y jefa de la saga Tormo, ganaba más sueldo que su marido, todo ello, según la época, cifrado todavía, en reales de peseta.

del Conservatorio, estuvo un poco más de tiempo su sobrina Juanita Calvo. Juanita Calvo era hija de un hermano de su marido, Juan Calvo, y al igual que éste, era profesor de violonchelo en la orquesta del Teatro Real de la Ópera, la Sinfónica de Madrid. Juanita se quedó huérfana de madre muy joven, y su tía la acogió como a una hija, dado que ella no tenía descendencia, y, además, era su madrina de pila.

Las oposiciones siguientes, son las que ya se han mencionado al principio de este artículo, en las que compitieron Luisa Menárguez y Nicanor Zabaleta; éstas quedaron desiertas en una primera convocatoria, volviéndose a repetir la misma casi inmediatamente. La ganadora, como también se ha explicado, fue Luisa Menárguez Bonilla. Al jubilarse ésta en 1959, accede por oposición inmediatamente Marisa Robles Bonilla, sobrina³⁵ de la anterior. Pero su matrimonio con un inglés, le hace marchar a Marisa a vivir a Londres, solicitando una excedencia en el Conservatorio de Madrid. Fue una verdadera fortuna para esta excepcional arpista, dado que en los primeros años sesenta del siglo pasado, que era cuando Marisa accedía a la carrera profesional, España era aún un país atrasado, se había quedado obsoleto, y, desde aquí, no era demasiado fácil acceder a la carrera de concertista. No obstante, los años que Marisa permaneció en España, tuvo todo el apoyo moral, artístico y, se podría decir, que, sobre todo, contó con el apoyo más que amoroso de su tía, Luisa Menárguez. Marisa marchó al extranjero en una edad crucial para iniciar una carrera a nivel mundial que, por supuesto, ella con su talento, se merecía. Marisa Robles, pocos años después de su llegada a Londres, fue nombrada profesora del *Royal College* de Londres.

Tras la aparente solicitud de excedencia de Marisa Robles, todavía daba las clases su tía Luisa Menárguez³⁶, a pesar de estar jubilada. Pasaron bastantes

³⁵ Se ha dado muy frecuentemente en la historia española del arpa, las familias con varios de sus miembros arpistas. Ya se han mencionado las hermanas Tormo, pero ha habido muchas más hermanas: las Chelvi (Rosa, Gloria y María); las Mingo (Pilar y María); las hermanas Navarrete (Ana Mary y Mariví), las hermanas Martín Cárdenes Rosa Mary y Loli); mi propio hermano Antonio y yo. Curiosamente, en la propia familia de la profesora Menárguez había muchas arpistas: su prima, que era la madre de Marisa Robles, Marita Bonilla, además de ella, y una serie de sobrinas que yo recuerdo haber visto en clase siendo yo todavía muy niña (dos hermanas y una prima de éstas). Todas ellas venían desde Jaén para estudiar con su tía, dado que, a la sazón, era prácticamente la única profesora de arpa de toda España, si exceptuamos Barcelona, donde había profesoras en el Conservatorio del Liceo y en la Escuela Municipal de Música, respectivamente.

³⁶ Ya he explicado antes lo provinciana que era la España del Ecuador del siglo pasado. En virtud de este provincianismo, del que no se libraba ni la propia capital del estado, las cosas eran como muy domésticas, y no había demasiada legalidad oficial en casi ningún estamento. Se dio el caso de unas jubilosas declaraciones de Marisa Robles en uno de los viajes realizados a su madre patria para ofrecer conciertos, que celebró con el éxito que en ella era habitual, en las que mencionó de forma inocente, que era catedrática del RCSM de Madrid, pero que por su matrimonio con un inglés vivía en el Reino Unido, y que las clases las seguía impartiendo su querida tía «Luisita»,

años hasta que yo, la persona que subscribe este artículo, pudiera tener acceso la cátedra del RCSMM, tras ganar las oposiciones, pues a la sazón, todavía era estudiante cuando estos hechos sucedieron. En efecto, en esos momentos era alumna del Conservatorio de París, dada mi edad, menor de edad. Pasados los años, oposité. Curiosamente firmé las oposiciones a la cátedra y a la orquesta, conocida como la ORTVE al mismo tiempo. Y realicé los ejercicios de oposición a ambas instituciones con una diferencia de meses, ganando ambas plazas. Desde que gané las oposiciones, en 1965, he sido catedrática numeraria por oposición hasta mi jubilación, acaecida en el año 2012. Por eso, entre mi larga estancia como docente del RCSMM, y mis inmediatos años, sin solución de continuidad, como estudiante en el mismo centro, soy testigo vivo de más de media centuria de la historia del arpa en España, y del y en el Conservatorio. Además, alcancé a conocer a las arpistas que podríamos denominar de «la vieja escuela», ya muy longevas, que me contaban anécdotas vividas por ellas, o relatadas por sus respectivas maestras, algunas de ellas, todavía pertenecientes al siglo anterior. En este sentido creo que soy una privilegiada, porque me considero puente de generación entre la vieja escuela y el nuevo milenio. Tengo la fortuna de ser depositaria de una información muy larga y densa de primera mano, y, a la par, de ser transmisora de infinidad de historias y anécdotas vividas directamente, o contadas por las arpistas que las vivieron, o por las que, a su vez, las habían vivido y las depositaron en las que a mí me las transmitieron. Mas, no me gustaría llevarme toda esta información a la tumba, y por eso relato aquí una serie de cuestiones, y el resto en la monografía aquí preludiada.

Mi amor por la historia y por el arpa me ha impulsado a investigar y escribir los resultados de mis pesquisas musicológicas. No me considero investigadora, soy, simplemente una apasionada amante de mi instrumento y su historia. Esta pasión es la que me ha empujado desde muy joven a no conformarme con lo que se me transmitía y a estar ávida de conocimiento de todo tipo de cuestiones en torno a mi instrumento. Es así como yo entiendo la profesión musical, de forma teórico-práctica, con una enorme inquietud intelectual, que forje sobre una formación superior general, la vivencia y formación musical del artista músico. Creo que un buen músico sólo lo

como ella la llamaba cariñosamente. Este hecho era habitual en un conservatorio todavía de ambiente provinciano, como era el Madrid de la época, aunque sólo estoy refiriéndome a cincuenta años atrás en nuestra historia patria. Todo era tan familiar y doméstico, que en el Conservatorio, era el conserje mayor quien pagaba las nóminas, contra un simple garabato de los receptores de las mismas. Nada o casi nada del ambiente interno del Conservatorio repercutía en los estamentos ministeriales. Pero aquellas declaraciones de Marisa, dichas de forma ingenua, sí que debieron tener repercusión oficial, puesto que, al poco tiempo, Marisa, apareció como profesora en excedencia, y se nombró una profesora interina de la confianza de la propia Luisa Menárguez, una arpista no conocida en el mundo profesional, de nombre María Arangoa.

es cuando es superior su formación intelectual que la musical, y la musical superior a la instrumental.

No alargo más este artículo, ni lo adrezo ilustrándolo con documentación de algunos legajos, con el fin de no restar interés a la monografía que aquí vengo anunciando.

Para terminar, me parece de merecido reconocimiento expresar, cómo el amor que la Reina María Cristina sentía por el arpa, como ya se ha explicado, lo sintieron, curiosamente, todas las reinas españolas del siglo romántico: María Cristina de Borbón, María Cristina de Austria, por citar juntas a las del mismo nombre, Isabel II, y ya en el siglo siguiente, sus sucesoras, tanto la reina Victoria Eugenia como las infantas, sobre todo, la infanta Isabel, la denominada cariñosamente como la Chata³⁷. Y así fue hasta el exilio provocado con la proclamación de la República. La corona promocionó y protegió el arpa desde su amor y ejemplo. Mucho del conocimiento de este instrumento se debe, insisto, a la regia institución, que favoreció el que el arpa fuera notable entre aristócratas y la alta burguesía del Madrid romántico, del de entre siglos, y el primer cuarto largo del siglo XX. En efecto, reinas e infantas decimonónicas y también a partir del advenimiento del nuevo siglo, contribuyeron, sin duda alguna, a la mayor divulgación del arpa.

Todo ello, junto a los regios encuentros con las arpistas³⁸ del Conservatorio³⁹ y del Teatro Real madrileño, las *soirées* que a estas arpistas profesoras del Conservatorio organizaban en el Palacio Real, tan vecino al edificio del Conservatorio y los obsequios tan generosos que estas regias damas prodigaban a las arpistas más prestigiosas, sirvió para crear un ambiente tan propicio en torno al arpa, que favoreció su divulgación y esplendor.

³⁷ La infanta Isabel fue una entusiasta protectora de artistas. Me contaba Luisa Menárguez, cómo ella, que en sus años jóvenes, había sido protegida por esta infanta, fue la heredera del piano de cola de la regia dama. Piano romántico pero en estilo *Chippendale*, todo el instrumento hecho con madera de caoba y con preciosas aplicaciones de bronce. Ese bellissimo instrumento había sido fabricado por la casa Erard de París exprofeso para la infanta Isabel. La infanta tocaba con cierta gracia varios instrumentos, y celebraba preciosas veladas musicales en su palacio de la calle Quintana, por cierto, muy cerquita de donde está el monumento a su memoria, en el Paseo de Rosales con la desembocadura de la calle Quintana, justo debajo de mi casa. Yo alcancé a conocer este piano, que Luisa Menárguez, mi profesora, conservaba en el salón de «respeto» de su casa, al que pasábamos las discípulas (en mi época las estudiantes de arpa éramos solo chicas) para efectuar los «ensayos generales» antes de alguna actuación importante.

³⁸ Nombres famosos, y todos ellos debidamente estudiados en una de mis tesis doctorales, ya mencionada: *Proyección histórico-artística...*

³⁹ Curiosamente, los hogares en los que vivían todas estas arpistas profesoras del Conservatorio madrileño, estaban ubicados en un radio muy próximo al del Teatro Real: Calles de Vergara, Arrieta, Arenal, Costanilla de los Ángeles, etc.

No puedo cerrar estas palabras sin dejar plasmado mi agradecimiento al personal al completo de la Biblioteca del RCSMM, y en especial en las personas de su director en aquellos momentos, don José Carlos Gosálvez Lara, así como a doña Elena Magallanes Latas, responsable del departamento correspondiente al Archivo Histórico. Actualmente se ocupa del Museo doña Eva Jiménez Manero. Sin la ayuda excepcional que me prestaron en su día las citadas personas para la búsqueda de cuantos datos y documentos les solicité, este trabajo no habría sido posible. De este modo se posibilitó que dos de las arpas perfectamente recuperadas, una *Erard* de pedal «a doble movimiento» y otra *Lyon & Healy* de las mismas características, si bien, mucho más moderna de construcción, luzcan, actualmente, en el Museo de Instrumentos Musicales del RCSMM desde la inauguración de éste en el año 2007.

Un taller de luthería en la clase de arpa durante el curso académico 2006-2007

Por otra parte, como aquellas arpas del Conservatorio no usadas en el aula se encontraban en un lamentable estado de abandono, además del informe que elaboré, propuse a mis directivos que me permitieran poner en marcha un taller de *luthería* en el seno de mi propia clase. Con ello, los discípulos de arpa, así como cuantos curiosos en el arte de la *luthería* estuvieran interesados, se podrían favorecer de un conocimiento práctico.

Preparé un minucioso taller de trabajo, que programé a partir del curso académico 2006-2007. Quiero decir que la puesta en marcha del taller de *luthería*, debidamente publicitado en los tablones de anuncios del Conservatorio, se organizó para ese curso académico, si bien arrancó en enero del año 2007. El trabajo de *luthería* fue, en especial, para mí, una experiencia humana de valor incalculable. Los alumnos de arpa se entregaron a la tarea de recuperación de las arpas con un entusiasmo y dedicación dignos de ser mencionados. También hay que decir, que tuve la suerte de que en ese momento había entre los alumnos, dos chicos⁴⁰, que con su especial fortaleza física, la propia de su sexo, cargaron

⁴⁰ Dos excepcionales y cariñosos chicos, que se unían a mi entusiasmo nada más proponerles cualquier actividad. Por eso, los años de su paso por mi clase fueron muy fructíferos, porque me prestaban toda la ayuda necesaria para cualquier tipo de organización extraescolar. Los nombres de estos dos queridísimos discípulos son José Antonio Domené y Juan Ramón Hernández Leiva, ambos ya, cuando se publica esta obra, totalmente integrados a la vida profesional arpística, y regentando importantes puestos en el mundo docente y sinfónico, cual es el caso de Juan Ramón que rige los destinos de la Orquesta Filarmonía, y en ella actúa como primer Arpa del conjunto sinfónico. También José Antonio está desarrollando una interesante carrera en la Orquesta del Liceo y como solista tras su paso por The Royal College of Music de Londres. Estos dos discípulos fueron

con arpas, y las manejaban con toda soltura cada vez que había que cambiarlas de postura para trabajar en la mecánica interior de las mismas.

Pero paralelamente al taller que acabo de referir, organicé un gran festival dedicado a Zabaleta, que ya no solo se iba a celebrar en el Conservatorio madrileño con conferencias, *masterclass*, el taller de *luthería* montado en mi propia aula, más el de un *luthier* extranjero invitado⁴¹, seminarios múltiples, conciertos y un largo etc., sino que, además, introduje buena parte de esto en la actividad musical habitual en las madrileñas temporadas de conciertos. Y arrancando las celebraciones madrileñas en torno a Nicanor Zabaleta en enero del año 2007, esa especie de macro festival se extendió durante todo el año académico en lo que al Conservatorio se refiere, siendo más desarrollado en el tiempo fuera de ese ámbito. Es más, las celebraciones siguieron durante el siguiente año. Así fue: a principios de 2008, el Centro Cultural Conde Duque de Madrid, se sumó a estas conmemoraciones. Dicho centro acogió con entusiasmo más celebraciones, ya clausuradas las de 2007 y se ofreció a colaborar en forma de epílogo, con una programación que incluía varios estrenos de obras de compositores españoles, ya que, algunos de ellos escribieron nuevas obras, ampliando el repertorio, adhiriéndose a la memoria de Zabaleta. Dado que toda esta macro celebración tenía carácter de un único y gran festival, lo hice coincidir con la venida de arpistas extranjeros a ofrecer conciertos en Madrid. En efecto, aproveché la presentación oficial ante el público de Madrid, de la ganadora del Concurso Internacional de Arpa «Arpista Ludovico», Jie Zhou⁴², en su edición próxima anterior⁴³. Se trataba

auténticos puntales en su paso por mi cátedra, me prestaron ayudas excepcionales, como digo más arriba, y ya no en el seno de la clase, sino a nivel personal, hasta escaneando documentos originales de métodos antiguos y diversas publicaciones de gran interés musicológico para mis varios trabajos de investigación, supliendo con su habilidad y cariño mi torpeza en temas informáticos. A ellos aprovecho, desde estas líneas, para agradecerles su eficacia y cariño y toda la ayuda prestada para que mis trabajos de investigación pudieran seguir su curso.

⁴¹ Invité a Jakez François, gerente de la Casa de Arpas Camac de Francia, para que hiciera un master múltiple sobre: mantenimiento de las arpas modernas; seminario sobre arpas históricas, a la vista del trabajo realizado en mi aula con mis discípulos y dirigido por mi misma con el fin de recuperar las viejas arpas que en la casa existían; además de la presentación del arpa más moderna que hasta ahora existe: el arpa *blue*, o arpa electrónica.

⁴² Jie Zhou. Primer Premio del Concurso Internacional de Arpa «Arpista Ludovico», que, puesto en marcha en 1991, celebraba la primera competición en el año 1993, con una cadencia trienal, y teniendo como escenario el rico patrimonio que atesora el Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial (Madrid), siempre se han aprovechado todos los artísticos espacios escurialenses para las diferentes actuaciones del concurso, así como para la celebración del festival multicultural, que, paralelamente al mismo, se ha venido celebrando bajo el nombre de «Altisidora tañendo el arpa». Un macro concurso-festival llenaba de arpas y sonidos de estos instrumentos los más dispares lugares como el Auditorio, la Basílica y a Iglesia Vieja del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, el Real Coliseo Carlos III, Casas de Oficio, Casa de Cultura Ayuntamiento, Colegio Alfonso XII, Universidad María Cristina.

⁴³ Edición 2005, del Concurso que se acaba de mencionar.

del concierto público con la OSRTVE, cuyo evento es uno de los galardones que comporta el concurso como parte de sus importantes recompensas concentradas en el vencedor del Primer Premio de dicha competición⁴⁴.

También coordiné un ciclo de conciertos en la Fundación March⁴⁵, así como la presentación de arpas de nueva estructura por fabricantes prestigiosos⁴⁶, que aproveché, además, para organizar otro taller de *luthería* de revisión de arpas modernas por expertos internacionales⁴⁷. En fin, fruto de mi pasión por el arpa, y mi afán por divulgarla por doquier, organicé toda una **gran fiesta del arpa y en torno al arpa durante el año de gracia de 2007, que llenó el todo Madrid de arpas y sus ecos sonoros**. Un gran festival en el que la estrella era el davídico instrumento, independientemente de todos y cada una de los actuantes, y los brillantes eventos organizados. Y es por eso que relato todo aquel gigantesco festival. Mas, no lo hago con afán de protagonismo, sino para evidenciar como la pasión todo lo puede y aligera dificultades y limitaciones. Ya jubilada, a la hora de redactar este artículo, exhorto a la generación ascendente que he dejado tras mi estela, a que recojan el testigo de toda esta actividad, nacida y motivada en exclusiva por mi entusiasmo y amor al arpa y por el arpa.

Como complemento al taller de *luthería* organizado en el seno del aula de arpa, y coronado con la venida de un experto internacional en instrumentos antiguos, que dio su «visto bueno» al trabajo realizado para su recuperación⁴⁸,

⁴⁴ Los galardones con los que se dotó el Primer Premio del Concurso Internacional «Arpista Ludovico» desde su primera edición, son múltiples: una grabación para TVE; un concierto público de solista con la Orquesta Sinfónica de la RTVE, que es a la que se hace referencia al decir la presentación en Madrid; una gira de conciertos por España; la grabación de un CD lanzado por ARLU discos (la editorial fonográfica perteneciente a la Asociación Arpista Ludovico, como también lo es la editorial de libros de música de arpa del mismo nombre); y el obsequio de un arpa de concierto del modelo de más alta gama, donada por la casa francesa de arpas Camac.

⁴⁵ Este ciclo de conciertos, programado primeramente por mi misma, se trató de presentar a todos los primeros premios del Concurso Internacional «Arpista Ludovico» pertenecientes a la Escuela Española de Arpa, formada por mí a través de la cátedra que he regentado en el Conservatorio madrileño. Yo misma inauguré este ciclo, interpretando exclusivamente música española, en el que también participó Jie Zhou. En un principio iban a colaborar Luisa Domingo, Irantzu Aguirre, Úrsula Sagarra y Cristina Montes, todas ellas formadas por mí, y hoy brillantes arpistas que ejercen la vida profesional de forma excepcional, desde orquestas y múltiples centros de enseñanza de España

⁴⁶ Las célebres casas mundialmente conocidas: Salvi y Camac.

⁴⁷ Se aprovecharon las revisiones de mantenimiento que anualmente deben tener las arpas para su mejor funcionamiento, ofreciendo a todos los arpistas residentes en Madrid, incluso a los del resto de España, la posibilidad de efectuar la revisión correspondiente a aquel año de 2007, pero bajo la mano experta de varios mecánicos de las casas Salvi y Camac, respectivamente. Así, además, se atendía a las diversas arpistas españolas poseedoras de arpas de estas dos marcas, de las cuales el Conservatorio madrileño posee varios ejemplares, existiendo otros en diferentes orquestas. Pero lo más excepcional de todo ello, es que los talleres eran abiertos al público, con lo que los alumnos y simpatizantes pudieron beneficiarse de toda esta rica experiencia,

⁴⁸ Me produjo gran satisfacción escuchar de los lutieres internacionales, que en esa ocasión

MARÍA ROSA CALVO-MANZANO

pensé en escribir algo más extenso que un simple informe o un catálogo en el que aderezara todos aquellos actos en torno al arpa. Y es así como surgió el amplio corpus con la mayor información posible de la vida arpística salida, fundamentalmente, del Conservatorio madrileño, contenido en la monografía ya anunciada.

Trabajos de investigación al amparo de la documentación del archivo histórico de la biblioteca del RCSMM

Mas, como, para entonces, tenía tanto y tanto material recopilado, con documentos y legajos de gran valor historiográfico, todos ellos hallados en el Archivo Histórico del RCSMM, más otras documentaciones varias salidas de las más diversas pesquisas, algunas de ellas aparecidas en publicaciones de las más diversas índoles y que cubrían un largo período de tiempo, animé a una de mis discípulas para que el trabajo de investigación que tenía que realizar en aquél mismo año académico, lo centrara en parte de la documentación por mi reunida, y bajo un título que aglutinara a todas las profesoras de arpa del Conservatorio madrileño durante el siglo XIX.

Una bellísima experiencia que se adquiere en el campo de la investigación es el valor del trabajo de equipo. Es decir, pasarse documentación con la mayor generosidad, complacerse en compartir y en comunicar los hallazgos de carácter e interés de investigación, etc. Y así fue, como Mercedes Villarino -en ese año estudiante de arpa, y en vías de licenciarse en aquél mismo curso académico, y, por tanto, obligada a presentar su trabajo de investigación de fin de carrera y, hoy, al cabo de poquísimos años de distancia, convertida en una valiosísima profesional que actualmente ejerce como docente en el Conservatorio de Las Palmas de Gran Canaria-, realizó un espléndido trabajo, enriqueciéndose del conocimiento de los muchos legajos que yo iba hallando en mi exhaustiva búsqueda⁴⁹. Dicho trabajo se archiva, actualmente, y como es natural, en la biblioteca del RCSMM⁵⁰.

visitaron el Conservatorio durante el año 2007, cómo la restauración que yo misma había llevado a cabo en el seno de mi aula, y como parte de la actividad de la Cátedra de Arpa de ese curso académico, y con la colaboración de mis discípulos, era muy buena,

⁴⁹ El trabajo de investigación de Mercedes Villarino se desarrolló bajo el título siguiente: *El arpa en los archivos históricos del RCSMM durante el siglo XIX. Las profesoras de arpa del claustro del Conservatorio desde su creación*. Año 2007.

⁵⁰ Depositaria de todos los trabajos de investigación de los alumnos que comportan las diferentes áreas didácticas del RCSM de Madrid.

Dado que siempre he tenido un especial interés en que los trabajos de investigación de los discípulos tengan un interés inmediato como obras de posibles posteriores consultas, dos de mis discípulos han realizado sus respectivos trabajos de investigación de fin de carrera en lo que creo es interesante comentar aquí. Dichos trabajos se referían a la catalogación de las obras de arpa que atesora la Biblioteca del Conservatorio⁵¹. Catalogación de gran interés, según mi opinión, dado que facilita la localización del repertorio allí conservado. De no existir estos trabajos, se haría necesario cotejar las miles de fichas que existen en los ficheros para buscar una obra, si no se tiene referencia del título y/o autor.

Pero, a pesar de ello, yo seguía disponiendo de mucho más material que el que parecía necesario para la elaboración del referido trabajo de investigación de mi propia discípula. Así que me decidí a ordenarlo en forma de un amplio corpus, que es el que, insisto, preludio desde estas líneas en forma de artículo. Pero aquella monografía creció de forma tal, que parecía una enciclopedia del arpa española del siglo XIX, y pasaba el tiempo sin que encontrara la paz y el momento suficientes para ordenar todo aquel inmenso material. Es por eso, que tras mis experiencias de trabajo en equipo con la profesora María Dolores Cuadrado Caparrós, en mis dos últimas monografías, y cuyos títulos se especifican en el párrafo siguiente, decidí que fuera ella la persona que me ayudara a dar forma a todo el amplio corpus tan anunciado en este artículo. Y así es como aparecerá, en una única publicación, cuyo título ya es: *Las Arpas del Museo de Instrumentos Musicales del RCSM de Madrid y las historias docentes y artísticas de los instrumentistas que las tañeron. Las largas e intensas trayectorias de estas arpas y la vida e historia arpístico-artística española de casi dos centurias, de las que dichos instrumentos son silenciosos, y, a la par, sonoros testigos*. Como es natural, mi ilusión sería presentar el libro, cuando vea la luz, en los mismos muros de los que se habla en todo el trabajo, el Real Conservatorio de Música de Madrid, mi amada casa.

Del inmenso material del que vengo hablando, de cómo he ido separando pacientemente a través de muchos años de búsqueda, largo e intenso trabajo de campo, y del sobrante de la monografía ya anunciada como mi próxima edición, han surgido dos de nuestras últimas publicaciones: *Tres Historias del Arpa... y*

⁵¹ Sus autores son Elena Alonso y Juan Ramón Hernández, respectivamente, y los años de referencia son 2006 y 2008, respectivamente. Es curioso saber que durante los primeros años de existencia del Conservatorio, era obligatorio, según el Reglamento vigente, que todos los profesores de la institución depositaran dos ejemplares de las obras por ellos compuestas o publicadas. Esto, además de que ampliaba de forma sencilla los fondos de la biblioteca del centro, facilitaba enormemente la labor de búsqueda del repertorio de cada especialidad instrumental, conociendo los nombres de los diferentes profesores de cada especialidad instrumental, vocal o teórica. Pues con esas diferencias temáticas estaba estructurado el organigrama interno del Conservatorio desde su fundación.

MARÍA ROSA CALVO-MANZANO

Dos métodos de arpa...⁵²..., todo ello al amparo del Conservatorio madrileño, y hay que decirlo y airearlo, y gracias a sus maravillosos fondos documentales e históricos, además de ser una gran biblioteca que atesora libros y músicas de valor incalculable de la bibliografía universal, y muy especialmente, de la española de todas las épocas.



No puedo cerrar estas palabras sin dejar plasmado mi agradecimiento al personal al completo de la Biblioteca del RCSMM, y en especial en las personas de su director en aquellos momentos, don José Carlos Gosálvez Lara, así como a doña Elena Magallanes Latas, responsable del departamento correspondiente al Archivo Histórico. Actualmente se ocupa del Museo doña Eva Jiménez Manero. Sin la ayuda excepcional que me prestaron en su día las citadas personas para la búsqueda de cuantos datos y documentos les solicité, este trabajo no habría sido posible. De este modo se posibilitó que dos de las arpas perfectamente recuperadas, una *Erard* de pedal «a doble movimiento» y otra *Lyon & Healy* de las mismas características, si bien, mucho más moderna de construcción, luzcan, actualmente, en el Museo de Instrumentos Musicales del RCSMM desde la inauguración de éste en el año 2007.

Bibliografía

ALONSO, Elena. *La presencia del arpa en la biblioteca del Conservatorio*. Trabajo de investigación de Fin de Carrera 2006. Existen dos copias en el RCSM de Madrid: una en la biblioteca y otra en el archivo de la clase de arpa.

ASENJO BARBIERI, F. *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles. Legado Barbieri*. Emilio Casares (ed). Fundación Banco Exterior. Madrid, 1986.

⁵² La primera de estas monografías ya ha sido reseñada y subrayada su signatura de depósito en este trabajo. El título completo de la segunda de ellas, y que todavía no se había citado en estas líneas es: *Dos Métodos de Arpa escritos por Maestras españolas, desde la Restauración al pòrtico de las vanguardias. Edición facsímil y análisis crítico comparativo*. Los originales de estos dos métodos a los que hace referencia la monografía que se acaba de citar, están escritos por las maestras Bernis y Bosch, respectivamente, y se hallan depositados en el Archivo Histórico, igualmente, ya mencionado, del RCSM d Madrid. Sus signaturas son R^o 14813 y 42230, respectivamente. De ambos trabajos musicológicos son autoras las mismas doctoras ya citadas en el primero de ellos, Calvo-Manzano (perdóneseme la cita que podría parecer presuntuosa, pero que solo es motivada por el afán de citar a mi compañera de trabajo) y Caparrós, e, igualmente, publicados en ARLU Ediciones. Ambas monografías han visto la luz durante el año 2012. Por lo que respecta a los entresijos de ambas publicaciones, quedan suficientemente explicitadas en las respectivas ediciones de las obras que reúne a ambos métodos, así como la edición que refunde las tres historias del arpa. Por lo que ya no tiene interés insistir aquí en más aclaraciones sobre ellas, y simplemente, se remite a ambas publicaciones para cualquier duda o consulta.

- BARTHEL, Laure. *Au Coeur de la harpe au XVIIIeme Siècle*. Garnier-François Editions. Francia, 2005.
- BERNIS, D. *Método de arpa. B. Zozaya*. Madrid, 1878.
- BOCHS, L. *Méthode de Exercices*. Ed. Raffaele Izzo. Nápoles, 1910. L'arpa a través del temps, en *Revista Musical Catalana*, Barcelona, 1931.
- BORDAS, C. *Instrumentos musicales históricos en las colecciones españolas*. II volúmenes. Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales. Madrid, 2001.
- CALVO-MANZANO, M^a. R. *Compendio Numeroso de Escalas y Arpeggios*. Ed. ARLU. Fundación María Rosa Calvo-Manzano. Madrid, 2011.
- CALVO-MANZANO, M^a. R. *El Arpa en el Barroco Español, Estudio Histórico-crítico*. Ed. Alpuerto. Madrid, 1992.
- CALVO-MANZANO, M^a. R. *El Arpa en el Renacimiento Español*. Pub. Banco Exterior. Madrid, 1986.
- CALVO-MANZANO, M^a. R. *El Arpa en el siglo XVIII español. El Arpa en Ávila. Los arpistas dentro del contexto musical de una Corte Ilustrada y el ocaso del Arpa Ibérica en el Siglo de las Luces* (Dos Tomos). Ed. Alpuerto. Madrid, 1998.
- CALVO-MANZANO, M^a. R. *Estructura arquitectónica y geometría en tres obras (simbolista, impresionista y modernista) como idealizaciones gráficas enmarcadas en el decachordum triangulare*. Tesis Doctoral para la obtención del título de Doctor en Arquitectura. Univesidad Politécnica de Madrid. Escuela Superior de Arquitectura. Departamento de Ideación Gráfica Arquitectónica Madrid, 2005.
- CALVO-MANZANO, M^a. R. *Proyección histórico-artística del Hispaniae Decachordum Triangulare durante el siglo XX*. Tesis Doctoral par la obtención del título de Doctor en Historia Española Contemporánea por la Universidad San Pablo-CEU. Madrid, 2005.
- CALVO-MANZANO, M^a. R. *Tratado analítico de la técnica y estética del arpa*. Editorial Alpuerto. Madrid, 1987.
- CALVO-MANZANO. *El arpa de dos órdenes de cuerdas en España. ¿Continuidad o ruptura con el arpa románica? Historia, teoría, práctica, organología y luthería*
- CALVO-MANZANO, M^a. R. y CUADRADO CAPARRÓS, M^a. D. *Dos métodos de arpa escritos por maestras españolas. De la Restauración al pórtico de las vanguardias*. Ed. ARLU. Madrid, 2012.
- CALVO-MANZANO, M^a. R. y CUADRADO CAPARRÓS, M^a. D. *Tres Historias de Arpa escritas por maestras españolas. Edición facsímile. Estudio biográfico y comentarios*. Ed. ARLU. Madrid, 2012.
- CALVO-MANZANO, M^a. R. y CUADRADO CAPARRÓS, M^a. D.
- CASARES RODICIO, Emilio (Director y coordinador general). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Con los directores adjuntos: José López-Calo e Ismael Fernández de la Cuesta. Fundación autor. Madrid, 1999-2002.
- CERVANTES, Esmeralda. *Historia del arpa*. Academia de Ciencias, Artes y Oficios. Barcelona, 1885.
- CUADRADO CAPARRÓS, M^o D. «El papel de la mujer y el arpa en la Orquesta Filarmónica de Madrid desde 1915 a 1936» en *Memoria y Actas del VI Concurso Internacional de Arpa «Arpista Ludovico»*. ARLU ediciones, Fundación María Rosa Calvo-Manzano, Madrid, 2011.
- Dossier Erard*. París, 1834. Edición facsímile por d'Ánik Devries. Ed. Minkokk. Ginebra, 1980.
- ESTAPÉ, Fabián. *Esquema biográfico de Ildefonso Cerdà Sunyer*.
- FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *La Orquesta Nacional de España: Introducción, tema, variaciones y coda*. Ministerio de Educación Nacional. Dirección General de Bellas Artes. Comisaría de la Música. Madrid. 1953.
- Un año de música en España*. Real Musical. Madrid, 1987.

- FRANCO, Enrique. *Memoria de la Orquesta Nacional de España. 50 Aniversario*. MADRID, INAEM, 1992.
- GARNIER, Yöel. *Harpe a memoir. Camac, 1985*
- GLATTAUER, Annie. *Dictionnaire du repertoire de la harpe*. CNRS EDITIONS, París, 2003.
- GÓMEZ AMAT, Carlos y TURINA GÓMEZ, Joaquín. *La Orquesta Sinfónica de Madrid: noventa años de historia*. Alianza Editorial. Alianza música. Madrid, 1994.
- GONZÁLEZ MAESTRE, FRANCISCO. *Teatro Real, Historia viva 1878-1901*. Mundimúsica. Madrid, 1991.
- GRIFFITHS, A. «Érard, A Dynasty of Harpmakers. Harpa History», en *WHC Review*. London, Spring, 2002.
- LORENZETTI, G. *Transcripción, revisión y adaptación del repertorio de Arpa en la obra de María Rosa Calvo-Manzano*. Catalogación y estudio. Trabajo de Investigación. RCSM de Madrid, 2012.
- LYON, G. *La harpe chromatique et sa facture*. Encyclopédie de la Musique. Lavignac- París, 1927.
- MACIAS GARCIA, M^a T. *El Arpa e instrumentos emparentados y su presencia en la obra de Johann Wolfgang von Goethe*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Filología. Departamento de Filología alemana, Madrid 2012
- OSSORIO BERNARD, M. «Apuntes para un diccionario de escritoras españolas del siglo XIX», en *La España moderna*, enero, 1889.
- PINCHERLE, Marc. *La harpe*. Encyclopedie de la Musique. Lavignac. París, 1927.
- RENSCH, Roselyn. *Three Centuries of Harpmaking*. Moya Wright. Ed. Chicago, 2002.
- ROSENZWEIG, Heidrun. *Historical Harps*. Schola Cantorum Basiliensis. Basilea. 1991.
- SALAZAR, Adolfo. «Arpas cromáticas». *El Sol*, 14-II-1926, p.3.
- SALDONI, Baltasar. *Diccionario biográfico de efemérides de músicos españoles*. IV Tomos. INAEM. Ministerio de Cultura. Madrid, 1868.
- SANZ DE PEDRE, Mariano. *La banda Municipal: su origen. Cincuenta años de triunfal labor artístico cultural*. Reedición en Joyas artísticas de Madrid. Madrid, 1997.
- SOPENA, Federico. *Historia Crítica del Conservatorio de Madrid*. Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1967.
- SUBIRÁ, José. «Una arpista madrileñizada: Teresa Roaldés», en *Anales de estudios madrileños*, tomo IV. Madrid, 1969.
- TUÑÓN DE LARA, Manuel. *La España del Sigo XX. La quiebra de una forma de Estado (1898-1931)*. Editorial LALA Barcelona, 1974.
- VILLARINO PONCE, Mercedes. *El Arpa en los Archivos Históricos del RCSM de Madrid: Las profesoras de arpa del Claustro del Conservatorio*. Existen dos copias en el RCSM de Madrid: una en la biblioteca y otra en el archivo de la clase de arpa.
- VV.AA. *Happiness is a contented harp: A manual on the care and regulation of the harp*. Lyon-Healy. Chicago, 1989.
- The Lyon & Healy Harp: a Facsimile of our 1899 Harp Book, reprinted in 1979 in celebration of our 90th Anniversary*. Lyon & Healy Harp. Chicago, 2002.
- V.V.AA. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie. Londres, 1980.
- WURMSER-DELCOURT. L. *Méthode de harpe chromatique*. Alphonse Leduc. París, 1906.
- ZABALETA, N.»The Harp in Spain from the XVI to XVIII Century», en *Separata de Harp News*. V.I. N° 8. Los Ángeles, California, 1953. Págs. 2-9.
- ZABALETA, N. *El arpa en España de los siglos XVI al XVIII. Antecedentes históricos*. Discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de Madrid, el día 24 de enero de 1988. Este discurso fue publicado en la revista de la A.A.A.A. (Asociación de Arpistas y Amigos del Arpa). Valencia, 1999.

LAS CURIOSAS HISTORIAS DE LAS ARPAS DEL MUSEO DE INSTRUMENTOS...

VV.AA *El Arpa en España, América y Filipinas en la Era del Descubrimiento*. Pub. ONCE, Madrid, 1992.

VV.AA *Alfonso X el Sabio. Impulsor del arte y la cultura. El Arpa en la Edad Media*. Ed. AULU, Madrid, 1997.

VV.AA *El Arpa románica en el Camino de Santiago*. Ed. AULU, Madrid, 1999.

Ilustraciones



Esmeralda Cervantes a los 12 años.

MARÍA ROSA CALVO-MANZANO



La niña Clotilde Cerdá , futura Esmeralda Cervantes, a los 4 años aproximadamente.

THE LYON & HEALY HARP

Esmeralda Cervantes
Harpist at the
Cortes of Spain, Portugal
and Greece.
Member of the
Jury of Awards at the
Columbian Exposition.

MESSES, LYON & HEALY, Chicago, Ill.

GENTLEMEN:—Before leaving the United States I desire to again thank you for many courtesies extended during my two visits, and to express anew my high opinion of your Harps, which I believe to surpass all others in every respect. On my recent tour in Spanish America I used a Lyon & Healy Harp exclusively, and it stood unimpaired the many climatic changes which it underwent in the course of my travels. Ever since my first examination of your Harps I have been most enthusiastic over their unequalled tone quality, power, perfect construction, and original and valuable improvements in the mechanism, and now after ample personal experience with them, I am more convinced than ever of their excellence in all these respects. The facility with which one may at will adjust the mechanism of these Harps to an article worth the whole price of an ordinary Harp, for you have made it possible that the modulations may be always perfect.

Again congratulating you upon your success in this department of your business,
I remain,
ESMERALDA CERVANTES.

61

LAS CURIOSAS HISTORIAS DE LAS ARPAS DEL MUSEO DE INSTRUMENTOS...



Luisa Bosch, hacia 1916. Revista *Feminal*, Barcelona, marzo de 1916.



MARÍA ROSA CALVO-MANZANO

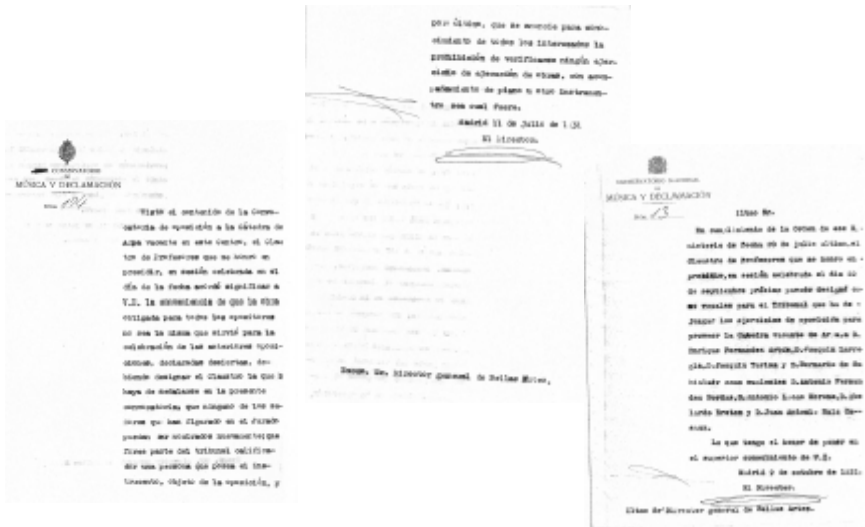


Luisa Pequeño.

LAS CURIOSAS HISTORIAS DE LAS ARPAS DEL MUSEO DE INSTRUMENTOS...



José Luis Muñoz, luthier español constructor de arpas del último cuarto del siglo pasado.



Facsimile de dos documentos que hacen mención a las oposiciones de arpa, en el Conservatorio madrileño, en las que Zabaleta opositara, aunque omite el nombre de los opositores. Aparecen con la siguiente numeración: nº 174, de la última etapa monárquica, y nº 13 de la etapa republicana, respectivamente.

MARÍA ROSA CALVO-MANZANO



Fotografía tomada en los años 60 del siglo pasado, en la que se puede observar la precariedad con la que se transportaba el arpa, montada sobre un simple isocarro sin ningún amortizador que liberase al instrumento de vibraciones del traqueteo, peligrando gravemente el instrumento sobre tan rudimentario transporte y con tan elemental embalaje, por lo que era imprescindible escribir una fuerte y visible alerta de «¡ MUY FRÁGIL!».

Núm. 144. Jueves

25 de Noviembre de 1830.

GACETA



DE MADRID.

ARTICULO DE OFICIO.

El Rey nuestro Señor, nuestra amada Reina y la augusta Infanta siguen sin novedad en su importante salud, igualmente que SS. AA. RR. los Serenos. Sres. Infantes.

Por el Ministerio de Hacienda se ha comunicado la Real orden siguiente:

Al Director del Real Conservatorio de Música digo con esta fecha lo que sigue:

«He dado cuenta al Rey nuestro Señor de la exposición de V. con que acompaña el discurso en que, desenvolviendo los motivos de utilidad pública que han impulsado la eracción del Real Conservatorio de Música, y las ventajas que puede producir á los intereses morales y económicos de la nación, propone las bases generales que convendrá adoptar en dicho establecimiento; y S. M., enterado de todo, ha tenido á bien aprobar las indicadas base. en los mismos términos que V. las ha propuesto, y se mencionan en los artículos siguientes:

1.º Para la mejor en-chanza, fomento y progreso de la ciencia y arte de la música, así vocal como instrumental, se establece en esta corte un Conservatorio Real de Música con el título de MARIA CASTRINA, en obsequio de la Reina nuestra Señora y bajo su protección augusta.

2.º El gobierno, así interior como facultativo del Real Conservatorio, se ejerce por un director nombrado por S. M.

3.º Todo lo concerniente al Real Conservatorio, sea para la variación ó reemplazo de los maestros y empleados de nombramiento Real y demás puntos que exijan resolución superior, lo propondrá el director á la aprobación de S. M. por medio de la secretaría de Estado y del Despacho de Hacienda.

4.º Las plazas de dotación del Real Conservatorio nombradas por S. M. son: un administrador; un rector espiritual; un maestro de composición; uno de piano y acompañamiento; uno de violín y viola; uno de solfeo; uno de violonchelo; uno de contrabajo; uno de flauta, octavín y clarinete; uno de oboé y corno inglés; uno de fagot; uno de trombon; uno de trompa; uno de clarín y clarín de llave; uno de harpa; uno de lengua castellana, secretario de la dirección; uno de lengua italiana; uno de baile: una directora; una subdirectora, una ayudanta, para el departamento de alumnas.

5.º El Real Conservatorio constituye para auxilio del director y el mas expedito desempeño del instituto, una junta general compuesta de todos los maestros designados en el artículo anterior; y otra junta facultativa de solos el director, el maestro de composición; el de piano y el de violín. Las atribuciones de cada una se detallarán en el reglamento.

6.º Las clases de alumnos del Conservatorio, son: 1.º Gratuitos de ambos sexos, internos. 2.º Auxiliados de ambos sexos, externos. 3.º Pensionistas ó contribuyentes de ambos sexos, de toda educación, internos. 4.º Gratuitos de ambos sexos de solo educación facultativa, externos. 5.º Medios pensionistas de ambos sexos, de toda educación, que solo pagan alimento y equipo, internos. 6.º Contribuyentes de ambos sexos, externos.

7.º Los alumnos de todos los ramos: ganarán al fin de su respectiva carrera en formal acto de oposición el título de profesor-discipulo del Real Conservatorio, que les servirá de honor y recomendación en el ejercicio de su arte.

8.º Los alumnos que salgan del Conservatorio, concluida su carrera, asistirán gratuitamente á la orquesta del mismo, siempre que para ellos fuesen invitados.

9.º El Conservatorio podrá obsequiar con el título de *salto de honor* (mereciendo la Real aprobación á consulta española y unánime de la junta general) á aquellas personas de distinguida graduación de ambos sexos, cuya ilustración, mérito á la música sin

ejecutarla, y caracter benévolo en favor de los establecimientos de instrucción pública, las hacen dignas de cooperar con su presencia al lustre del Conservatorio. Esta clase no forma parte de las juntas, ni asiste á ellas cuando deliberan.

10. Como la nación española abunda de aficionados de ambos sexos con conocimientos y mérito sobresaliente en la práctica de la música, podrá igualmente el Conservatorio obsequiarlos con el título de *salto facultativo*, en virtud de consulta espontánea y unánime de la junta facultativa que merezca la aprobación de S. M.; y tomarán, si gustan, parte en la orquesta en los conciertos públicos del establecimiento, á los cuales serán convidados. Esta clase no asiste á las juntas con voto deliberativo, pero sí consultivo, siendo invitado. Este mismo título se expide á los maestros españoles y extranjeros eminentemente dignos de este obsequio.

11. Una vez en cada año, en la época que S. M. se digne señalar, tendrá el Conservatorio ejercicio público y concierto. En este acto, á que han de haber precedido los exámenes y oposiciones secretas, se distribuirán los premios que S. M. hubiere mandado dar: los alumnos premiados cantarán y tocarán las piezas que en los exámenes se hubieren elegido al intento, y se ejecutarán las composiciones premiadas de contrapunto.

12. Con el fin de promover los mayores progresos en el arte, dirá (siempre el Conservatorio (previo el Real permiso) algunos conciertos públicos, *no gratuitos*, cuando algun profesor, ó aficionado, ya en español, ó extranjero, solicite este honor; pero su concesion debe ser precedida de una prueba privada, y bajo las condiciones que establece el reglamento.

13. Se concederá un premio en especie público gratuito en el mes de Febrero, y otro en el de Noviembre, á los maestros titulares de capilla hasta que quieran hacer oír por ensayo alguna composición precisamente nueva, que preparen para las solemnidades de *cuarentena* y de *navidad*.

14. Todos los conciertos públicos del Conservatorio serán en días festivos, y hora de doce á tres, sin ningún género de establecimiento para aumento de orquesta y demás preparativos necesarios, que serán de cargo de los interesados.

15. El autor de la música de un drama en lengua española, que hubiendo obtenido la aprobación facultativa del Conservatorio (á cuyo examen lo hubiere sometido voluntariamente el mismo autor) lograre agadar al público en uno de los teatros de esta corte, tendrá derecho al título de *Maestro compositor honorario* del Real Conservatorio español, con el uso del uniforme de tal. Si el drama fuese en italiano tendrá solo derecho al título.

16. Los regentes de orquesta y los llamados *festivos* podrán presentar al Real Conservatorio las partituras que quieran garantizar con el sello del mismo, para su libre ejecución en los templos.

17. Todas las empresas de los teatros de España exhibirán al Conservatorio, cuando este lo exija, la partitura de toda composición musical que ya hubieren hecho oír al público. El Conservatorio responde de no haber ningún uso público de las piezas que para su archivo copiare de dichas partituras, devolviendo estas sin tardanza.

18. De todas las obras de música que se impriman ó graben en España, el autor ó editor entregará dos ejemplares en el archivo del Real Conservatorio.

19. El arhivo reunirá cuantas curiosidades musicales antiguas y modernas pueda adquirir sin inútil profusión, pero con toda la diligencia que merezca su preciosa utilidad ó la gloria que de su conocimiento pueda resultar al nombre español en este ramo del saber.

20. Los métodos ó tratados para la enseñanza de cada ramo de la música en el Conservatorio, se presentarán por cada maestro al director, sin cuya aprobación no podrán usarse. Todo lo que de orden de S. M. comunicó á V. para su inteligencia y cumplimiento en la parte que le toca, operando resista á la posible brevedad de



SRTA. BERNIS
DIRECTORA DE LOS CONCIERTOS

LOS CONCIERTOS BERNIS

Muy pronto emprenderán un viaje por Europa una pléyade de artistas de gran porvenir entusiastas por su profesión, encaminados con la idea y reconocedores del mérito, del prestigio y del justo renombre de que disfruta la distinguida arpista señorita Bernis.

Bajo la dirección de la emi-

liciosa velada musical.

La señorita Valverde cantó el dúo de *Rigoletto* y un vals de Arditi.

Leocadia Alba, que tantas veces ha entusiasmado al público en obras ligeras y en partituras de poco empeño produjo notable efecto interpretando con *amore* una romanza de Tosti. Instada



SR. RIBATE
DIRECTOR ADMINISTRATIVO DE LA SOCIEDAD

nente profesor de la Escuela Nacional de Música y Declamación se ha constituido la Sociedad de Conciertos Bernis.

Por san parte de la Sociedad las señoritas Escobera, Leocadia Alba, Pretel, Valverde, Vergaz, Barrejón, Díaz, Domínguez, Consuelo y Mercedes Riorz, Moreu, Moyrán, Picó y Sánchez.

El personal del sexo fuerte lo componen los Sres. Bezares, Pastora, Francés, Fabre, Alvarez, Aínsto, y Molina.

La novedad ve daderamente notable de la Sociedad de Conciertos Bernis es la banda de arpas, compuesta de diez profesoras de arpa tan hábiles y diestras en tan difícil y delicado instrumento, como hermosas y distinguidas.

Con el plausible fin de dar á conocer esta Sociedad, la señorita Bernis reunió hace días en su elegante morada de la calle de Arrieta, núm. 17, á varios amigos *amateurs* y re resentantes de periódicos y les obsequió con una de-



SR. BEZARES
PRIMER TENOR

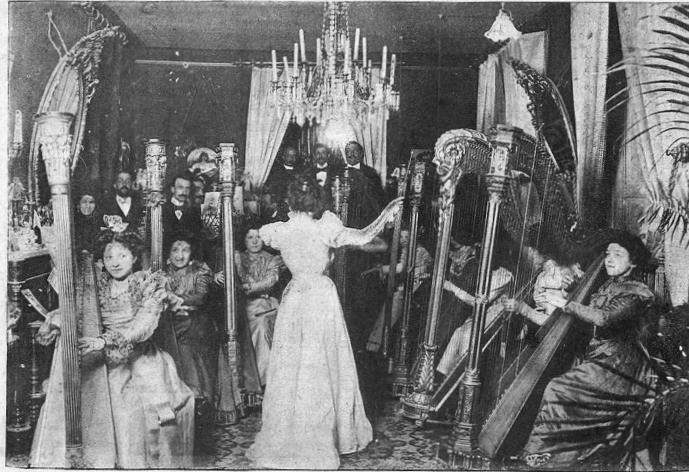
por los concurrentes á la velada cantó con ese graciajo peculiar en ella un número de la zarzuela del maestro Chueca, la tan popular *Agua, agua, rillos y aguardien te*.

Cantó más todavía, porque los aplausos no cesaban y la simpática artista correspondía con creces á las muestras de afecto.

Luego interpretó varios números musicales una distinguida aficionada (esposa de un representante de la nación, según hemos averiguado). Y por Dios, que si todas las tiples que actúan en nuestros teatros fuesen como ésta, que modestamente se llama aficionada, otro sería el porvenir del arte.

Canta magistralmente, hace gala de su hermosa voz y de su excelente escuela. Y, en fin, que es una artista notable.

El Sr. Aínsto, en una romanza de barítono, y el Sr. Bezares en una composición titulada *A Granada*, lograron grandes aplausos; que se repitieron muy prolongados cuando el segundo



LA BANDA DE ARPAS DIRIGIDA POR LA SRTA. BERNIS

LA RECUPERACIÓN DE LA COLECCIÓN DE INSTRUMENTOS DE MÚSICA DEL FONDO PEDAGÓGICO DEL DEPARTAMENTO DE PERCUSIÓN DEL RCSMM

 José MOLTÓ*
 Eva JIMÉNEZ MANERO**

El Real Conservatorio Superior de Música de Madrid tiene entre sus fondos una colección de instrumentos de música del Departamento de Percusión que fue encargada al constructor y músico José Moltó. El conjunto se adquirió para el Conservatorio en los años setenta y ochenta, por el entonces jefe del departamento José María Martín Porras.

La colección se construyó con el fin de formar un fondo pedagógico que reprodujera algunos de los instrumentos tradicionales de percusión de diversas partes del mundo. También incluyó algunos instrumentos «experimentales» contruidos ex profeso para el departamento.

Las técnicas empleadas por José Moltó, tanto en la construcción como en la restauración, han sido bien documentadas, y el propio constructor ha realizado los trabajos. En la fabricación se respetaron las formas tradicionales y se trataba de conseguir que al recuperar los instrumentos se pudieran recuperar también las técnicas específicas de interpretación.

Esta colección se ha conservado en desiguales condiciones hasta nuestros días. Fue diseñada para un uso pedagógico y práctico, pero algunos de sus elementos se encontraban en malas condiciones, tanto desde el punto de vista expositivo como del de uso. Algunos instrumentos tenían refuerzos poco adecuados, y en otras ocasiones faltaban elementos importantes. Por ese motivo, desde el departamento de percusión, encabezado actualmente por el catedrático D. José Luis Alcaín, y la sección de colecciones museográficas del Conservatorio, se planteó la posibilidad de mejorar las condiciones de la colección. Para ello José Moltó accedió a realizar las tareas de recuperación de estos instrumentos.

* Músico, afinador y constructor de instrumentos.

** Técnico Ayudante de Museos. Responsable de las Colecciones Museográficas del RCSMM

Tratamientos realizados

La intervención, realizada el mes de julio de 2012, incluyó la mejora de la exposición de los instrumentos en las vitrinas armario del departamento, en el aula seminario de percusión de la primera planta. Asimismo se proporcionó un etiquetado de todos los elementos para su correcta identificación.

- ¶ Cortina colgante. Conchas «cajitas-caixetes». Reposición de hilos de sujeción.
- ¶ Cortina colgante. Cáscaras de nuez. Reposición de hilos de sujeción.
- ¶ Cortina colgante. Cañas de bambú. Reparación del marco de sujeción y reposición de las cañas que faltan.
- ¶ Cortina colgante. Lágrimas de vidrio. Reposición de hilos de sujeción y lágrimas de vidrio.
- ¶ Cortina colgante. Clavos de acero. Reposición de hilos de sujeción y clavos.
- ¶ Birimbao. Sudamérica, Brasil. Cordáfono percutido (incompleto, falta la baqueta y una especie de maraca de mimbre). Reposición de algunas de las partes que faltan.
- ¶ Bastón de agua o palo de lluvia. / bambú; Sudamérica Brasil / idiófono agitado o sacudido. Sellado del tapón de corcho.
- ¶ 4 Teponatzli de bambú. Tambor de hendidura en «H» / México. Idiófono de percusión. Sustitución de las abrazaderas metálicas por otras de cuerda de atirantar (cáñamo), con nudo «ciego». Construcción de soporte horizontal para la exposición, en metacrilato y con plataforma de color caoba.
- ¶ 2 cañas con una hendidura. / España, Castellón, Peñíscola. Idiófono de entreochoque indirecto. Colocación de abrazaderas de cuerda de atirantar (cáñamo), con nudo «ciego» y de un seguro de abertura con bramante fino de un hilo, para impedir que el característico corte longitudinal rebase el límite de abertura. Se permite así su uso musical sin temor a la rotura del brazo móvil. Fabricación de una base o plataforma con dos espigas verticales para la exposición.
- ¶ 3 cañas con dos hendiduras. / España, Andalucía. Idiófono de entreochoque indirecto. Colocación de un seguro de abertura con bramante fino de un hilo, para impedir que el corte longitudinal rebase el límite de abertura. Se permite así su uso musical sin temor a la rotura del brazo móvil. Fabricación de una base o plataforma con tres espigas verticales para la exposición.
- ¶ Zambomba (puchero). España, Ciudad Real, Almagro. Membráfono de fricción indirecta, de astil fijo (desmontable). In-

LA RECUPERACIÓN DE LA COLECCIÓN DE INSTRUMENTOS DE MÚSICA

completo, falta una castañuela. Reemplazo del parche de piel; instalación de un dispositivo para que el ástil sea desmontable.

- ¶ Bendair. Pandero con Bordones. Norte de África. Membráfono de percusión. Desmontado, rehidratación del parche de piel, y nueva fijación al soporte.
- ¶ Peixet (pececito). Hojalata. España, Cataluña. Idiófono raspado. Incompleto. Reposición de la varilla metálica.
- ¶ Gumberi. Laúd de caparazón de tortuga. África del Norte. Cordófono punteado. Reparación del rasgado de la membrana y reposición del puente.
- ¶ 2 Zumbadores. Madera. Brasil. Aerófono libre. Sustitución de las cuerdas y refuerzo con hilo «invisible» de nylon.
- ¶ Ikoko, bambú; África. Congo. / idiófono raspado. Refuerzo de las abrazaderas metálicas con otras de cuerda de atirantar (cáñamo), con nudo «ciego».

Se colocan y etiquetan, además de los ya mencionados, los siguientes instrumentos:

- ¶ Cascabells (cascabeles). España, Cataluña/ idiófono percutido.
- ¶ Panderets (sonajas). España, Castellón Peñíscola / idiófono raspado.
- ¶ Peto de cañas. Rectangular- trapezoidal / España, Castilla. / idiófono raspado.
- ¶ Peto de cañas. Cuadrangular / España, Castilla. / idiófono raspado.
- ¶ Tambores Ntenga. Cónicos. África, Uganda. Bimembráfonos de percusión.
- ¶ Cherequé de calabaza. África. Idiófono agitado-frotado.
- ¶ Cabassa. Sudamérica. Brasil. Idiófono agitado-frotado.
- ¶ Tambor de copa. De madera. Sudamérica?, Indios Talamanca?. Membráfono de percusión.
- ¶ Calabaza con sonajas. Idiófono agitado.
- ¶ «Al», «Ar»Caduf (zambomba), (canjilón de noria). España, Castellón, Peñíscola. Membráfono de fricción indirecta, de astil fijo; en el interior silbato de hojalata.
- ¶ Lijas (dos pares). Idiófono raspado-frotado.
- ¶ Pitos. España, León. Idiófono punteado directo.

Con escasísimos medios, la voluntad, trabajo y buena disposición de José Moltó y el catedrático Jose Luis Alcaín, se realizaron las intervenciones que han permitido su total recuperación y puesta en exposición y uso.

JOSÉ MOLTÓ, EVA JIMÉNEZ MANERO

Fotografías seleccionadas:



Fotos 1 y 2. Instrumentos en las estanterías antes de la intervención.

LA RECUPERACIÓN DE LA COLECCIÓN DE INSTRUMENTOS DE MÚSICA



Foto 3. Zambomba. Debido a un mal almacenaje, la caña ha rasgado la membrana.



Fotos 4, 5, 6. Zambomba. Retirada del parche rasgado y preparación del nuevo. Cosido y sujeción del parche nuevo con el cordal.

JOSÉ MOLTÓ, EVA JIMÉNEZ MANERO



§ 84

LA RECUPERACIÓN DE LA COLECCIÓN DE INSTRUMENTOS DE MÚSICA



Foto 7. Zambomba colocada en la vitrina con la caña desmontada y la castañuela con la que se toca.

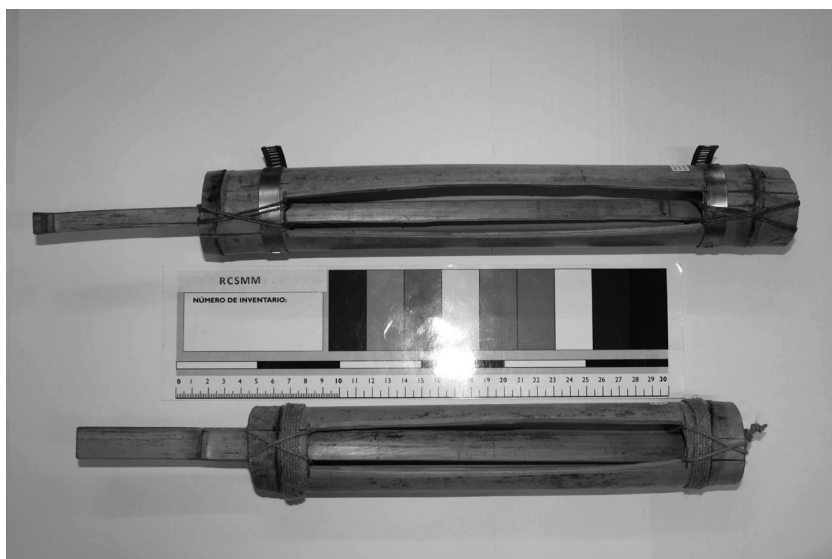


Foto 8. Cañas antes (arriba) y después (abajo). Las abrazaderas de metal se han sustituidas por unas más adecuadas de hilos de cáñamo.

JOSÉ MOLTÓ, EVA JIMÉNEZ MANERO



Foto 9. Restitución de los hilos sustentantes de las cortinas de bambú.

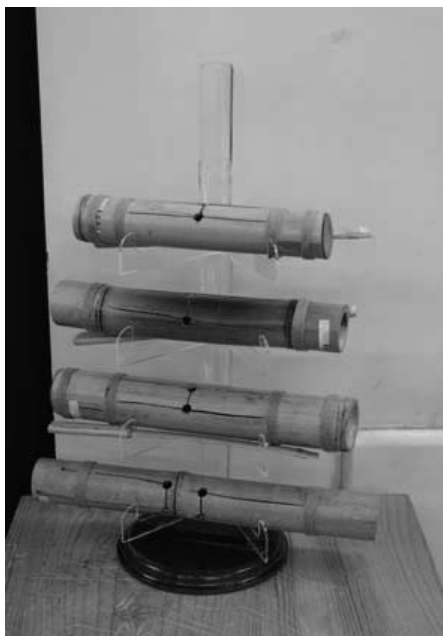


Foto 10. Teponatzli con las nuevas abrazaderas de cuerda y colocación en un nuevo soporte que facilita su exposición y accesibilidad.

LA RECUPERACIÓN DE LA COLECCIÓN DE INSTRUMENTOS DE MÚSICA



Fotos 11 y 12. Demostración didáctica, dirigida por José Moltó con algunos de los instrumentos ya en uso.



LUIS VELDROF, PROFESOR DE VIOLÍN
DEL CONSERVATORIO DE MADRID
(1833-1834).
DEL FAVORITISMO A LA MISERIA

✶ Assumpta PONS CASAS¹

Luis Veldrof Plaza, hijo y nieto de empleados del Palacio Real fue bautizado el día 11 de marzo de 1791 en la Capilla del Real Palacio de Aranjuez. Sus abuelos paternos sirvieron a la Reina María Luisa, que les trajo a España, y sus abuelos maternos sirvieron a Carlos III. Su padre empezó siendo portamuebles de la Real Guardarropa de Palacio y terminó desempeñando el



Luis Veldrof, Aposentador Mayor y conserje del Real Palacio, padre del violinista Luis Veldrof Plaza
Óleo sobre lienzo 99'5 x 80'5. Fechado entre 1823 y 1825
Realizado por Vicente López Portaña (1772-1850), director del Museo del Prado

¹ Profesora de violín del Conservatorio Adolfo Salazar de Madrid. En 2009 obtiene el Diploma de Estudios Avanzados en Musicología por la Universidad Complutense de Madrid.

cargo de Aposentador Mayor, quien se encargaba de facilitar el acceso a las diferentes zonas: cuartos de las personas de la realeza, despachos y habitaciones de quienes vivían en Palacio.

Gracias a la buena relación entre su familia y la familia Real, Luis no necesitó realizar una oposición para entrar a formar parte de la Real Capilla, sino que el 10 de julio de 1814 pidió la vacante de viola al Rey «teniendo los buenos servicios de sus ascendientes y habiendo tenido la honra de tocar en presencia de S.M.» y, dos semanas después, le nombraron viola tercero de la Real Capilla. Además, el 10 de julio de 1815 se le concedió una plaza en la Real Cámara con el sobresueldo de 12000 reales anuales². Este mismo día su hermana Ana también fue nombrada músico de la Real Cámara con un sueldo de 12000 reales anuales³.

El 20 de febrero de 1830 fue nombrado Adicto Facultativo del Conservatorio⁴ de Música, título que se daba a algunos músicos profesionales de gran mérito. Y el 7 de julio de 1833, después de la expulsión del profesor Pedro Escudero⁵, fue nombrado maestro primero de violín de dicho centro con un sueldo de 7000 reales anuales⁶.

Los nueve alumnos que tenía Escudero en el mes de junio más otros nueve alumnos principiantes fueron repartidos en las dos nuevas clases de violín dirigidas por Luis Veldrof y Juan Díez. En las siguientes tablas se muestran los partes mensuales donde el profesor Veldrof anotaba la aplicación, conducta y faltas de sus alumnos:

| Julio de 1833 | | | | |
|-----------------------|------------|----------|--------|--------|
| Lista de alumnos | Aplicación | Conducta | Faltas | Motivo |
| Antonio Capó González | Buena | Buena | | |
| Cipriano Lorente | Buena | Buena | | |
| Isidoro Díaz | Mediana | Buena | | |

² Archivo Histórico del Palacio Real, en adelante AHP, Expediente personal de Luis Veldrof 1084/13.

³ AHP, Expediente personal de Ana Veldrof 1084/12.

⁴ En 1830 se creó en Madrid el primer Conservatorio de música y Declamación español con el nombre de «Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina». La Reina María Cristina, gran amante de la música y aficionada a cantar ópera y a tocar el arpa, fue su principal impulsora.

⁵ Pons Casas, Assumpta. «Pedro Escudero, primer profesor de violín del Conservatorio de Madrid». *Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*. Núm. 16 y 17, p. 115-131.

⁶ Archivo Histórico del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, en adelante AHC, Leg. 0/106.

LUIS VELDROF, PROFESOR DE VIOLÍN DEL CONSERVATORIO DE MADRID (1833-1834).

| | | |
|---------------|------------|-------|
| Juan Rivas | Buena | Buena |
| Pedro Ortega | Regularito | Buena |
| Manuel Marín | Regularito | Buena |
| José González | Regularito | Buena |
| Manuel Lozano | Mediana | Buena |
| Benito López | Mediana | Buena |

| Agosto de 1833 | | | | |
|-----------------------|------------|----------|--------|---------|
| Lista de alumnos | Aplicación | Conducta | Faltas | Motivo |
| Antonio Capó González | Buena | Buena | | |
| Cipriano Lorente | Buena | Buena | | |
| Isidoro Díaz | Mediana | Buena | 6 días | Enfermo |
| Juan Rivas | Mediana | Buena | | |
| Pedro Ortega | Buena | Buena | | |
| Manuel Marín | Poca | Buena | 5 días | Enfermo |
| José González | Poca | Buena | | |
| Manuel Lozano | Poca | Buena | 4 días | Enfermo |
| Benito López | Mediana | Buena | | |

| Septiembre de 1833 | | | | |
|-----------------------|------------|----------|--------|---------|
| Lista de alumnos | Aplicación | Conducta | Faltas | Motivo |
| Antonio Capó González | Buena | Buena | | |
| Cipriano Lorente | Buena | Buena | | |
| Isidoro Díaz | Mediana | Buena | 6 días | Enfermo |
| Juan Rivas | Mediana | Buena | | |
| Pedro Ortega | Buena | Buena | | |
| Manuel Marín | Poca | Buena | 5 días | Enfermo |
| José González | Poca | Buena | | |
| Manuel Lozano | Poca | Buena | 4 días | Enfermo |
| Benito López | Mediana | Buena | | |

ASSUMPTA PONS CASAS

| Octubre de 1833 | | | | |
|-----------------------|------------|----------|--------|---------|
| Lista de alumnos | Aplicación | Conducta | Faltas | Motivo |
| Antonio Capó González | Mediana | Buena | | |
| Cipriano Lorente | Buena | Buena | 2 días | Enfermo |
| Isidoro Díaz | Mejor | Buena | | |
| Juan Rivas | Mediana | Buena | | |
| Pedro Ortega | Buena | Buena | | |
| Manuel Marín | Poca | Buena | | |
| José González | Poca | Buena | | |
| Manuel Lozano | Poca | Buena | 2 días | Enfermo |
| Benito López | Mejor | Buena | 2 días | Enfermo |

| Noviembre de 1833 | | | | |
|-----------------------|------------|----------|--------|--------|
| Lista de alumnos | Aplicación | Conducta | Faltas | Motivo |
| Antonio Capó González | Mediana | Buena | | |
| Cipriano Lorente | Buena | Buena | | |
| Isidoro Díaz | Buena | Buena | | |
| Juan Rivas | Mediana | Buena | | |
| Pedro Ortega | Buena | Buena | | |
| Manuel Marín | Poca | Buena | | |
| José González | Poca | Buena | | |
| Manuel Lozano | Poca | Buena | | |
| Benito López | Mejor | Buena | | |

Fuente: AHC, «Libro del parte mensual que dan los señores Maestros del Real Conservatorio de Música de María Cristina de la conducta y aplicación de los alumnos de sus respectivas clases».

El día 11 de diciembre de 1833 fue examinada la primera clase de violín que estaba a cargo de Luis Veldrof. Los alumnos principiantes tocaron una escala, o bien algunas de las primeras lecciones de Baillot en varias posiciones, mientras que los dos alumnos más avanzados interpretaron unos ejercicios de Fiorillo y una sonata de Corelli. Además de estas lecciones se interpretaba una lección «de repente» es decir, a primera vista. Entonces podemos deducir que

LUIS VELDROF, PROFESOR DE VIOLÍN DEL CONSERVATORIO DE MADRID (1833-1834).

el sistema de enseñanza de Luis Veldrof se basaba inicialmente en el Método de Baillot, el cual comienza con escalas en primera posición, introduciendo luego las diferentes posiciones; y una vez que el alumno había adquirido estos primeros conocimientos se abordaban otros ejercicios y obras como los estudios de Fiorillo y las conocidas sonatas de Corelli. En la siguiente tabla se presenta el resultado de estos exámenes, indicando si los alumnos se presentaban solos o acompañados y con qué habilidad realizaron la prueba:

| Examen de la primera clase de violín, 11 de diciembre de 1833 | |
|--|---|
| Isidoro Díaz, acompañado de su padre a quien hizo presente la Junta la buena conducta y aplicación de este alumno | Tocó a satisfacción de la Junta la 6ª Sonata de Corelli y de repente unos ejercicios |
| Juan Rivas, acompañado de su padre | Este alumno ejecutó a satisfacción de la Junta algunos de los primeros ejercicios del método y una lección de repente |
| Benito López se presentó solo | Ejecutó algunos ejercicios primeros del método en las siete posiciones no muy afinado y la lección de repente bastante bien y más afinado |
| Pedro Ortega se presentó solo | Ejecutó algunos ejercicios primeros del método en las tres posiciones con afinación y la lección de repente mal |
| Mariano Marín entró acompañado de su padre a quien se hizo presente la buena conducta y poca aplicación de este alumno | Tocó desafinado algunos ejercicios del método en la tercera posición y la lección de repente, mal |
| Manuel Lozano se presentó solo | Tocó con desafinación una escala en Re |
| José González se presentó solo | Tocó regularmente una escala |
| Cipriano Lorente se presentó solo | Tocó unos ejercicios de Fiorillo bien y la lección de repente bastante bien |
| Antonio Capó González, alumno interno | Tocó un ejercicio en la 3ª posición bastante bien y la lección de repente regularmente |

Fuente: AHC, Libro de Actas 1830-1856, 11 de diciembre de 1833.

Debido a la depuración de los Carlistas, Luis Veldrof fue separado sin sueldo de la Real Capilla y Real Cámara por Real Orden del 6 de junio de 1834 y declarado cesante por Real Decreto el 13 de junio de 1843.

A través de las siguientes tablas podemos observar el gran recorte que sufrió la plantilla de violines y violas de la Real Capilla en 1834, en un acto político realizado para apartar de la Real Casa a los posibles partidarios y simpatizantes del Infante don Carlos María Isidro de Borbón:

| Violinistas y violas de la Real Capilla en 1832 | |
|--|--------------|
| Violines | |
| Juan Balado ⁷ | 14000 reales |
| Manuel Sánchez Rueda | 14000 reales |
| Luis Veldrof | 13000 reales |
| Marcos Balado | 13000 reales |
| Gerónimo Ferrari | 12000 reales |
| Manuel Lloria | 12000 reales |
| José Isidoro Vega | 11000 reales |
| Pedro Fernández Cruz | 11000 reales |
| Juan Guillermo Ortega | 10000 reales |
| Antonio Daroca | 10000 reales |
| Manuel Salvatierra ⁸ | 10000 reales |
| Violas | |
| Juan Díez | 9000 reales |
| Ventura Siguert | 8000 reales |
| Fernando Aguirre Costa ⁹ | |

| Violinistas y violas de la Real Capilla en 1834 | |
|--|--------------|
| Violines | |
| Manuel Lloria | 14000 reales |
| Antonio Daroca | 14000 reales |
| Juan Díez | 12000 reales |
| Ventura Siguert | 12000 reales |
| Viola | |
| Vicente Asensio | 10000 reales |

Fuente: Elaboración propia a partir de los Expedientes Personales⁷⁸⁹

⁷ Juan Balado fallece el 1 de abril de 1832.

⁸ Manuel Salvatierra fallece el 17 de septiembre de 1832.

⁹ Fernando Aguirre Costa fue nombrado segundo viola de la Real Capilla el 8 de diciembre de 1832.

LUIS VELDROF, PROFESOR DE VIOLÍN DEL CONSERVATORIO DE MADRID (1833-1834).

El día 16 de junio de 1834, diez días después de haber sido separado de la Real Capilla, Veldrof escribió una carta al director del Conservatorio para dimitir de su cargo de profesor. El motivo que alegó fue que sufría desde hacía cuatro meses de un reuma en la cabeza y de mucha debilidad y que no podía continuar en su trabajo porque cuando los alumnos empezaban a desafinar tocando escalas le trastornaban, aumentando los síntomas de debilidad. Solicitaba dimitir adjuntando una carta de su médico. El médico Pedro Alcántera certificó que Luis Veldrof de temperamento nervioso y a quién visitaba desde hacía doce años había padecido una afección crónica en el rostro que era un peligro para su vida, desde el otoño pasado tenía reuma-artrítico en varias partes de su cuerpo y el dictamen era que tenía que evitar todos los motivos que le pudieran poner nervioso o podría tener lesiones cerebrales graves¹⁰.

Probablemente a Luis Veldrof no le gustaba excesivamente su trabajo como profesor del Conservatorio, aunque es llamativo que se despidiera de este empleo poco después de haber sido separado de la Real Capilla. Estos hechos indican que debido a la estrecha relación que existía entre el Conservatorio y Palacio, Luis pensó que también le echarían de allí y prefirió adelantarse y despedirse él mismo.

Veldrof pidió que le repusieran en la Real Capilla alegando la buena relación de sus ascendientes con la familia Real, pero hasta 1848 no le volvieron a admitir. Durante estos años vivió en una extrema miseria, como demuestra su declaración de pobre ante don Pío Rodríguez Moya el 4 de julio de 1846¹¹ y la desesperada carta que escribió su padre a la Reina en 1839, pidiendo que le subiese el sueldo de su jubilación (cobraba 12000 reales) porque estaban a su cargo catorce personas entre hijos¹² y nietos, diciendo que era «el desgraciado padre de una numerosa familia que yace en la indigencia». La Reina no aceptó esta solicitud y contestó que el limosnero le iría a socorrer de tiempo en tiempo¹³.

En la siguiente tabla se muestra la hoja de los servicios que prestó Luis Veldrof en la Real Capilla:

¹⁰ AHC, Leg. 0/128.

¹¹ Archivo Histórico de Protocolos, Ref. 25405.

¹² Su hija Ana también había sido cesada como músico de la Real Cámara. En: AHP, Expediente personal de Ana Veldrof 1084/12.

¹³ AHP, Expediente Personal del padre de Luis Veldrof 10/1284.

| Hoja de servicios de Luis Veldrof | | |
|--|------------------------------------|------|
| Puesto | Sueldo | Año |
| Viola tercero | 7000 reales | 1814 |
| Viola tercero + Real Cámara | 19000 reales (7000+12000) | 1815 |
| Violín décimo + Real Cámara | 22000 reales | 1822 |
| Violín sexto + Real Cámara | 24000 reales | 1824 |
| Violín cuarto + Real Cámara | 25000 reales | 1830 |
| Violín segundo + Real Cámara | 26000 reales (14000+12000) | 1832 |
| Violín segundo + Real Cámara + Conservatorio | 33000 reales (14000+12000+7000) | 1833 |
| Separado de la Real Cámara y Real Capilla. Dimite del Conservatorio | | 1834 |

Fuente: AHP, Expediente personal de Luis Veldrof 1084/13.

Finalmente por Real Orden del 8 de enero de 1848 y del 19 de mayo de 1848, Luis Veldrof pudo volver a la Real Capilla. Aunque, por desgracia, fue por muy poco tiempo, ya que falleció el 22 de marzo de 1849.

D. Luis Veldrof y Plaza ha fallecido el 22 del corriente. Doña María Jacinta Cañada, viuda; sus hijos, nieto, hermanos, sobrinos, parientes, testamentarios y amigos, suplican a los que por olvido involuntario no hayan recibido esquela, se sirvan encomendarle a Dios y asistir al funeral que por su alma se ha de celebrar en la parroquial de San Martín, el jueves 29 del actual, al anochecer; en lo que recibirán favor¹⁴.

Bibliografía y Documentación

- Archivo Histórico del Palacio Real: Expediente personal de Luis Veldrof Plaza 1084/13, Expediente Personal de Luis Veldrof (padre) 10/1284, Expediente personal de Ana Veldrof 1084/12.
- Archivo Histórico del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid: Legajo 0/106, Legajo 0/128, Libro de Actas 1830-1856, «Libro del parte mensual que dan los señores Maestros del Real Conservatorio de Música de María Cristina de la conducta y aplicación de los alumnos de sus respectivas clases».
- Archivo Histórico de Protocolos, Ref. 25405.
- BARBIERI, FRANCISCO Asenjo. *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (Legajo*

¹⁴ Así se anunció su muerte en el *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, los días 28 y 29 de marzo de 1849.

LUIS VELDROF, PROFESOR DE VIOLÍN DEL CONSERVATORIO DE MADRID (1833-1834).

- do Barbieri*). Vol. 1 y 2. Madrid: Emilio Casares ed., Fundación Banco Exterior, 1986.
- *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, marzo de 1849.
 - *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Casares Rodicio, Emilio dir.; Fernández de la Cuesta, Ismael; López-Calo, José eds. Madrid: Fundación Autor - Sociedad General de Autores y Editores, 2002.
 - *Madrid en sus diarios. Tomo I: años 1830-1844*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1961.
 - MORAL RONCAL, Antonio Manuel. «¡Los Carlistas en Palacio!: la depuración política de la Capilla Real. (1834-1835)». *Espacio, Tiempo y Forma*. UNED, 2004, p. 91-104.
 - PEDRELL, Felipe. *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y Escritores de Música españoles*. Barcelona: 1897.
 - PONS CASAS, Assumpta. «Pedro Escudero, primer profesor de violín del Conservatorio de Madrid». *Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*. Núm. 16 y 17, p. 115-131.
 - ROBLEDO ESTAIRE, Luis. «La creación del conservatorio de Madrid». *Revista de Musicología*. 2001, vol. 24, p. 189-238.
 - SALDONI, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid: 1868-1881.
 - SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico. *Historia crítica del conservatorio de Madrid*. Madrid: 1967.



LA FUGA. CINCO CONFERENCIAS CON
EJEMPLOS MUSICALES
WILLI APEL

🎵 (Introducción y traducción al castellano de Pere ROS)

Nuestro Conservatorio alberga, tanto en su Museo como en su Biblioteca, un fondo de instrumentos, partituras musicales y libros llamado Taltavull. Este fondo ha sido donado por Jerónimo Taltavull Escalante (*1923), quien quiere que la colección familiar creada por su abuelo Gerónimo Taltavull Briones (+1905) y ampliada por su padre Gerónimo Taltavull Pascual (*1890) sea objeto de disfrute y de consulta, tanto de estudiantes e investigadores como del público que con asiduidad nos visita. Él, amablemente, me ha facilitado unos pocos e imprescindibles datos con los que nos es posible recorrer el camino de este espléndido fondo bibliográfico y organológico.

Gerónimo Taltavull Briones era menorquín, natural de Mahón y profesor de canto y música; se casó con una alumna de canto y, afincado el matrimonio en Madrid, fue agraciado por la lotería. Dos años de su vida los dedicaron a colmar sus inclinaciones musicales en París, asistiendo a la ópera y comprando libros e instrumentos musicales con los que se formó esta relevante colección, ampliada por su hijo. Éste, además de leer perfectamente en alemán, era músico (viola) y perteneció a la orquesta Filarmónica de Madrid bajo la dirección del maestro Pérez Casas. Desde muy joven trabajó como profesional junto a su hermano Domingo (violonchelo), ya que, fallecido repentinamente el padre siendo ellos todavía niños, el maestro Tomás Bretón les facilitó el acceso a unos exámenes el mismo día en que se celebró el entierro. En una ocasión, a las cuatro de la madrugada y de vuelta de un baile para el que habían sido ambos contratados, tuvieron que desenfundar sus instrumentos y demostrar sus habilidades ante un incrédulo agente de policía que les había tomado por malhechores, en plena calle de la Montera. Junto a su compañero de Conservatorio Ángel Grande fundó Taltavull Pascual la orquesta de Cámara de Madrid hacia el año 1934. Posteriormente vivió en Alicante, donde participó, con el maestro Torregrossa, en la creación de la orquesta sinfónica, de la que fue Secretario.

Bajo la signatura [Taltavull B 531] se esconde un humilde opúsculo de apenas una treintena de páginas editado en Berlín en 1932. Su autor, Willi Apel (1903 - 1988), fue uno de los grandes musicólogos del siglo XX y su contribución al estudio de los sistemas de notación quedó reflejada en *The Notation of Polyphonic*

PERE ROS

Music 900 -1600, una obra que amplió y tradujo al alemán, editándose en Leipzig el 1970 bajo el título *Die Notation der polyphonen Musik 900 - 1600*. Es ésta una obra imprescindible para conocer la evolución de los sistemas de notación musical que han imperado a lo largo de la Historia de la Música.

Willi Apel dictó en Berlín, a principios de 1932, un ciclo de conferencias dedicado a la Fuga y recopilado en el citado opúsculo. Cuatro años más tarde, después de presentar allí su tesis doctoral, emigró, por razones que no es difícil adivinar, a los Estados Unidos, donde ocupó la cátedra de musicología en la Universidad de Bloomington / Indiana, desde 1950 hasta 1970. En ella, junto a Apel, han trabajado y estudiado eminentes personalidades de la interpretación histórica. Thomas Binkley y Jason Paras me vienen a la memoria, ambos fallecidos. Hoy día son activos, entre tantos otros, Wendy Gillespie o Aldo Abreu.

Las conferencias revelan, además de unos profundos conocimientos, la admiración y las convicciones de su autor acerca de una forma musical que se gestó en los Países Bajos hacia finales del siglo XV y que, después de reinar sobre el Parnaso de la Europa musical del Barroco, fue declinando hacia el ocaso en el siglo XIX. Su lectura, sin duda, reavivará el interés por una forma que, si bien nunca abandonó dicho Parnaso, figura hoy en un lugar apartado de los grandes debates que la música nos brinda.

Los ejemplos musicales, que Apel interpretó al piano ante su auditorio, son de dos clases. Hay, por una parte, obras enteras citadas por el conferenciante que aparecen en cursiva y entre corchetes (he omitido, para no sobrecargar el texto, las referencias editoriales, que en su caso deberían ser actualizadas), y por otra unos ejemplos cortos que en la edición original están agrupados como apéndice. En la presente traducción han sido colocados junto a sus correspondientes párrafos.

La Fuga

Un ciclo de conferencias que impartí en la «Deutsche Welle» durante los meses de invierno 1931/32 despertó el deseo de fijar por escrito lo tratado, quien sabe si para facilitar a los oyentes una nueva profundización de la materia, o bien para trasladar el contenido de las charlas a aquellos que no asistieron a ellas.

El paso de la palabra hablada a la letra escrita exigió algunos cambios, tanto en el contenido como en la forma. Si por una parte tuve que renunciar a la escucha de unas determinadas piezas, en cambio han podido ser enriquecidos algunos puntos del contenido. En lo que a la forma atañe, no he podido sustraerme a la emoción que trasmite la palabra hablada y al efecto inmediato que surge de ésta, por más que haya respetado las pautas de fijación en la escritura.

Las piezas musicales constituyen una parte esencial de las conferencias, pero reproducirlas aquí no era posible. No obstante, tratándose de la fuga, debe poderse presuponer una cierta familiaridad con la obra para teclado de Bach. Aquí, al igual que en otras obras conocidas y populares, me limité a dar algunas indicaciones. En los demás casos se pudieron interpretar algunos compases iniciales que, aunque dieran una imagen empobrecida de la respectiva obra, facilitaban una idea de su valor dentro del conjunto de la tarea encomendada.

Willi Apel

1. Polifonía

Estamos familiarizados, gracias a los nombres de Beethoven, Mozart y Haydn, con la época musical que alcanza hasta el principio del siglo XX y que podemos denominar como era de la sonata, en la que tiene lugar la gestación, el culmen y el declive, a través de Schubert, Brahms y Reger, de esta forma musical. Sus comienzos pueden situarse a mediados del siglo XVIII. En 1750 muere J. S. Bach, símbolo y más alto exponente de la era anterior, a la que podemos nombrar, con igual derecho y en el mismo sentido, la era de la fuga.

La fuga y la sonata son algo más que meras representaciones de la gran variedad de formas musicales existentes. Ambas encarnan y son el distintivo de las épocas más significativas, por su creatividad, que ha conocido la historia de la música. Pero si destacan de la multitud de formas con las que la música ha sabido expresarse gracias a su especial proceso evolutivo, a la singularidad de las fuerzas que operan en ellas y a las leyes que regulan sus construcciones respectivas, todavía es más relevante su inmediata significación musical.

Se podría buscar en ellas toda una cultura de lo musical con solo valorar la fuerza y racionalidad de su existencia, tal y como lo hizo August Halm en su libro *Von zwei Kulturen der Musik*. Nadie como este autor ha definido mejor la complejidad de las relaciones que emanan de estas dos formas musicales al hablar de idea de fuga e idea de sonata.

La poderosísima evolución de la sonata arrinconó durante largo tiempo a la fuga. Hay que reconocer que los pocos ejemplos producidos en el siglo XIX, con Beethoven y Brahms, incluso con Reger, participan del espíritu de la sonata en mayor medida que del de la fuga. Si bien la denominación y el concepto se mantuvieron intactos, se perdió la facultad de saborear la belleza y la fuerza que en otros tiempos fueron propias de esta forma musical. No quedó más que una fórmula seca, un esquema para facilitar su uso externo, sin necesidad de entender la esencia.

No es de extrañar que hasta para algunos músicos doctos y de sólido criterio representara la fuga la quintaesencia de una rancia erudición, del aburrimiento en la

PERE ROS

música, y que fuera considerada por algunos espíritus mediocres como indigna de su altisonante rango musical, útil en todo caso para escenificar una broma amistosa.

Éste fue su destino hasta llegar al siglo actual [s. XX]. De entonces a esta parte se ha producido ciertamente un cambio que, junto a un renovado interés por las culturas de tiempos pasados, también ha acercado la fuga a nuestra reflexión. La palabra fuga despierta una nueva resonancia tanto en quien está formado musicalmente, dispuesto a saborear sus esencias, como en el lego, quien a duras penas asocia algo vago a esta palabra. Aquella sonrisa compasiva mezclada con desprecio con que se saludaba a la fuga desde las cumbres sinfónicas y operísticas ha tornado, si bien no en una admiración generalizada, por lo menos en un sentimiento de inseguridad e incomodidad, en el que nos es posible reconocer algunos indicios de una reflexión y voluntad seria, como primeros pasos hacia un reconocimiento más profundo. Sigamos pues adelante por este camino hacia una correcta concepción y una interpretación viva.

Al hablar de la nueva actitud ante la fuga, hay un hecho que no debe pasar desapercibido y que está fuertemente relacionado con ella: hablo de la evolución de la música moderna en su más reciente período, que desde 1900 va sustituyendo paulatinamente a la época de la sonata. Entre las principales características de esta nueva música está su alejamiento de la sonata y de Beethoven, su representante. Paralelamente es cada vez mayor su acercamiento a Bach, de quien tantos estímulos recibe. De todo ello se deriva que si colocamos la fuga en el punto central de nuestras consideraciones no es solo por un interés histórico, formal y estético, sino también por el interés que despierta en la actualidad.

Pretendo que mis explicaciones sean comprensibles para quien apenas goza de una curiosidad elemental en lo musical, de unos conocimientos previos, y por ello voy a empezar con consideraciones básicas sobre algunas cuestiones musicales que nada nuevo aportarán a más de un oyente - incluso no daré por sabidos conceptos tan sencillos como melodía y armonía; en cualquier caso los caracterizaré tal y como después vamos a necesitarlos.

Una melodía es, para nosotros, una sucesión de sonidos, una construcción musical que puede ser cantada por una voz humana o por lo menos pensada, ya que no siempre la voz humana, a causa de sus límites, puede reproducir una determinada melodía.

Llamamos **tema** a la melodía que adopta, dentro de una pieza, una función constructiva; si, en cambio, su importancia es menor, nos contentamos con un término menos relevante: **voz**. Esencialmente, la melodía es un fenómeno temporal, un devenir. Por el contrario, la armonía es un hecho puramente espacial, un estado irrepetible, es decir, una simultaneidad de varios sonidos cuya más sencilla representación es la tríada. El modo de escribirlos manifiesta inequívocamente la presencia de uno u otro elemento: una melodía generará siempre un dibujo horizontal, mientras que uno vertical denotará la presencia de una armonía. Po-

dríamos afirmar, prescindiendo de las creaciones musicales de épocas primitivas o antiguas, que en la música se combinan siempre elementos armónicos y melódicos, o bien que se trata de una interacción de fuerzas horizontales y verticales. Esto puede ocurrir bajo formas muy dispares, según el grado de hegemonía de unas u otras. Podríamos partir de un punto netamente armónico, es decir, una determinada cantidad de acordes tocados uno tras otro; ello ocasionará necesariamente un fenómeno melódico, al unirse entre sí las notas superiores de los acordes y formar una voz. En tal caso la melodía está al servicio de la armonía, algo así como la constitución de una superficie. El preludio n° 20 en do menor de Chopin nos brinda un bello ejemplo de melodía generada desde la armonía [ejemplo sonoro]. En otras composiciones más comunes, que por costumbre llamamos melodías acompañadas, la armonía se limita a delimitar y colocar los cimientos de estas imágenes musicales tan difundidas. Es casi innecesario dar un ejemplo de ello; pero solo para apoyar la última afirmación pensemos en el principio de la sonata en fa menor de Beethoven [ejemplo sonoro].

Por fin, existe un tercer género musical que nos atañe muy de cerca, donde pervive otra relación de fuerzas entre lo melódico y lo armónico. Voy a tocar unos pocos compases:



Ejemplo n° 1

Oímos aquí una melodía (se trata de una antigua canción popular [alemana]) cuyo texto es: «*Kraut und Rüben haben mich vertrieben*» y que acompañaré con acordes a la vieja usanza:



Ejemplo n° 2

PERE ROS

Pero quisiéramos haberlo hecho de otro modo, diseñando con la mano izquierda una melodía, una voz que discurre paralelamente a la melodía principal. Recordemos cómo suena sin acompañamiento:

[*cf.* n° 1]

Ésta se coloca junto a la melodía principal de la canción, generando ambas un cuadro musical de naturaleza melódica, una estructura netamente horizontal o, como también se la puede llamar, lineal. Una música basada en el fluir de varias voces enfrentadas recibe el calificativo de polifónica o contrapuntística. Como lo melódico en aquella pieza de Chopin, lo armónico no es aquí más que una consecuencia. Y efectivamente, la segunda voz de nuestro ejemplo es autónoma, sin haber sido añadida arbitrariamente, sino elegida de forma que a cada momento o, por lo menos, en los puntos más importantes, ambas voces se relacionen por consonancias, es decir, en una interdependencia armónica. Es evidente que cada una de ellas respeta a la otra. ¿Qué ocurriría en el caso de que las abandonáramos a su suerte? Colocando la segunda voz un tono más arriba se oiría el siguiente fragmento:



Ejemplo n° 3

Estamos aquí ante una música netamente lineal, por mucho que nos cueste llamar música a este pobre resultado. La historia de la música conoció épocas en las que esta forma constructiva era dominante, hasta diríamos que fundamental: una época en la que no se había descubierto la esencia armónica, el Gótico medieval. Más adelante hubo otra en la que dicha esencia armónica quedó tan al descubierto, tan agotada, que no había ya posibilidad de desarrollo; en ella nos encontramos en la actualidad. Para describir aquella época se acuñó la expresión de «contrapunto inmisericorde», un concepto que tanto puede aplicarse a la música del Gótico como a la música actual. Aquí solo se trata de establecer una demarcación para delimitar el ámbito dentro del cual se desarrolla la fuga, ámbito de la polifonía melódica y, a la vez, enlazada armónicamente.

Antes de dar algunos ejemplos no será ocioso que exploremos con mayor minuciosidad la esencia de este género musical, pues no es habitual, en una época cuya estética musical y sus herramientas de medida provienen todavía de la sonata y de la sinfonía, ni su comprensión, ni su escucha, incluso su conceptualización.

Frente al fluir unidimensional de esta música tan familiar, con su tendencia orientada hacia la distribución temporal, la sucesión de simples tensiones y distensiones, exige la escucha de la polifonía en realidad una nueva capacitación para abarcar la dimensión espacial añadida al devenir temporal gracias a la aparición simultánea de varias voces. Lo más importante es la apreciación de la convivencia y la contraposición en las construcciones melódicas, su independencia y su trabazón, su oposición y su unidad. Pediría, dicho sea de paso, que al fijarnos en la simultaneidad de las voces, no se unificaran las que están actuando. Sería como ver en un mismo instante todas y cada una de las figuras representadas en un retrato de grupo, algo que resulta inútil y gratuito. Mirar artísticamente consiste precisamente en fijar la atención momentáneamente en un único objeto, abarcando así, a partir del desplazamiento hacia otras unidades mayores y menores, ordenadas uniformemente, todo el lienzo. Algo parecido ocurre con la música polifónica, donde emerge del ovillo tan pronto una como otra voz, reunidas en el devenir armónico y en el desarrollo dinámico. Un espesamiento del acontecer musical resultante del cambio constante en el juego de entradas, una intensidad constante y un cierto calor constituyen, en cierto modo, el medio vital de la polifonía. De ahí el porqué del menor grado de articulación en la música polifónica con respecto de la sonata. La esencia de aquélla se manifiesta en cada momento tan perfecta y convincente que no necesita de crecidas momentáneas ni de momentos culminantes. A quien, por la educación recibida, solo le sea posible aprehender fenómenos dinámicos de gran formato, esta música no le revelará más que una superficie uniforme; pero debajo de ella se encuentra una vida que le confiere su verdadera riqueza y su fuerza. Y cuando, finalmente, se sume a éstas una construcción dinámica en grandes superficies, como es el caso de las fugas para órgano de Bach, es fácil imaginar que a duras penas pueda competir el arte sinfónico con momentos de tal intensidad y tamaño.

Para facilitar por medio de algunos ejemplos el entendimiento de lo que he afirmado, empezaré con una pieza que presenta plásticamente la diferencia entre una construcción armónica y una polifónica. Bach dejó escritas numerosas obras con variaciones sobre melodías de corales [luteranos]. Precisamente en una de ellas, basada en la melodía «*O Gott du frommer Gott*» el coral se nos presenta en su forma habitual, es decir con acordes llenos. Acto seguido se transforma en una estructura polifónica, un dúo, con la melodía del coral en la voz superior mezclada a algunos efectos en eco, mientras la inferior toma un camino propio y se encarama hacia las alturas con un tema de fanfarria. La palabra *contrapunto* no alcanza más que a dejar vislumbrar una pequeña parte de los contrastes que unas líneas melódicas fluyendo paralelamente pueden crear, mezclando elementos contrastantes con otros interdependientes, y es en esta pieza de claridad tan relevante donde podemos entender lo que esto puede llegar a significar. Oigan ahora el mencionado coral en su composición armónica y polifónica:



Ejemplos nº 4a y nº 4b: Bach, variaciones corales sobre:
«O Gott du frommer Gott»

A continuación escucharemos un fragmento de otra obra del mismo género: las variaciones sobre el coral «*Christ der du bist der helle Tag*», como ejemplo de un trío en el que la voz intermedia lleva la melodía coral mientras las otras, basadas en el mismo motivo básico, hacen contrapunto. Este fragmento me parece especialmente significativo para una escucha polifónica, ya que la voz principal, situada en el medio, atrae toda la atención hacia sí, desviándola de aquella voz que por su naturaleza más atrae al oído, es decir, la superior. La dedicación exclusiva a la voz superior en cuanto vehículo de la melodía, aquella «escucha de superficies» que con tanto esmero cultivó el siglo XIX, obstaculiza en cambio el camino hacia una escucha polifónica. Es el momento de cambiar las conexiones de nuestra consciencia para abarcar el acontecimiento musical en toda su profundidad. El último fragmento elegido nos muestra la dirección a seguir, ya que la voz intermedia, preponderante melódicamente, inclina una balanza habituada a ir hacia el lado de la voz superior. De ello nacerá espontáneamente una escucha regular, aunque no simultánea, de ambas voces; procúrese hacer intervenir la voz inferior de vez en cuando, para así reconstruir el trío en toda su extensión. También aquí oímos, para su mejor comprensión, como preámbulo, el coral armonizado:

[Bach, variaciones sobre el coral *Christ der du bist der helle Tag*]



Ejemplos nº 5a y 5b

2. Contrapunto imitativo

La pieza que cerró la anterior conferencia, una variación a tres voces sobre el coral *Christ der du bist der helle Tag*, nos seguirá acompañando en nuestro camino durante todavía un buen trecho. Que las dos voces secundarias partían del mismo motivo inicial ya quedó dicho:

[cf. nº5]

Con ello se introducía una novedad de la más alta significación en el mundo del estilo polifónico, un principio constructivo que, movido por necesidad interna, se abre paso en la polifonía y le ofrece un abanico de nuevas posibilidades y efectos: **la imitación.**

Para prestar atención a esta innovación no será ocioso recordar lo que el principio de la imitación significa en toda práctica artística. Para ello será suficiente que observemos algunos fenómenos del mundo del arte: tenemos la rima o bien la construcción estrófica en poesía; la ornamentación en pintura; los más elementales principios de simetría en arquitectura, - fenómenos todos ellos que nacen de la misma idea inicial: repetir un mismo o un parecido

PERE ROS

elemento formal en otro lugar. La música, sin algo así, no sería posible; en la monotonía rítmica de las prácticas artísticas primitivas, de las que nuestro compás no es más que una forma tallada y estilizada, se manifiesta una voluntad de imitar algo; también en la distribución estructural de cualquier forma musical basada en el principio de repetición, por ejemplo en la canción estrófica, en la construcción alternante del “*rondeau*”, en la voluntad de retorno de la sonata, en el esquema transformativo de la variación.

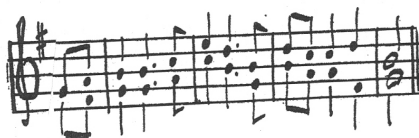
Se podrían considerar obvias tales manifestaciones artísticas, surgidas de un instinto profundo del Hombre, en el sentido de que apenas las apreciamos, ya sea a causa de la predisposición o de la costumbre. Tanto más impresiona el constatar cómo, en el mundo de la música polifónica, el principio imitativo adquiere tal vitalidad, disfruta de tal crecimiento hacia su plenitud formal, que se podría afirmar que este principio artístico alcanza aquí su perfección, su coronación.

Cuesta creer que en un estilo artístico que se basa en el principio del contraste como es la polifonía, llamada también contrapunto, pueda obtenerse algo tan especial gracias a un plagio, a una imitación. Al aparear las voces ¿no se perderá el efecto polifónico, su fuerza nacida precisamente de una fricción calorífica? Resulta convincente este planteamiento; efectivamente, existe una forma de polifonía sobradamente conocida en la que el efecto polifónico desaparece debido a esta imitación. Me refiero al que se ha dado en llamar movimiento paralelo, empleado en el canto popular mayormente, cuando la voz inferior sigue a la melodía genuina desde su tercera inferior, en algunas ocasiones desde su sexta. Si añadimos por ejemplo a la canción “*Der Mai ist gekommen*” una segunda voz:



Ejemplo nº 6

una voz que imita la melodía casi al pie de la letra y que genera el siguiente efecto al ser cantada conjuntamente:



Ejemplo nº 7

El efecto resulta ciertamente atractivo, aunque no pueda hablarse aquí de polifonía. Si eligiéramos en este momento la imitación más fiel para la segunda voz, nos hallaríamos con una duplicación por octavas; toda polifonía queda anulada y convirtiéndose el dúo en monodía.

Así pues, cuando hablamos de la importancia de la imitación en música tiene que tratarse de algo distinto, y solamente para ilustrar la situación se ha hecho mención de esta polifonía aparente.

Echando un vistazo a los compases iniciales de aquellas variaciones de Bach sobre un coral que nos han servido de punto de partida, quedará perfectamente definido dónde reside la verdadera diferencia.

Lo novedoso radica en que por más que presenten el mismo tema, las diversas voces no lo hacen simultáneamente, sino en secuencias cambiantes, según lo vaya pidiendo el devenir musical. Aunque se trate aquí de una diferencia insignificante bajo el punto de vista formal, ello conduce en realidad a una situación totalmente nueva. La polifonía, lejos de estar amenazada por el vacío, hasta de extinción a causa del movimiento paralelo, destella en cambio con renovadas fuerzas. La coincidencia motivica permite que el intercambio de las voces destaque con mayor claridad; dicho de otro modo: lo contradictorio en la construcción contrapuntística converge aquí hacia la unidad. Esta es la verdadera significación de la imitación en la música polifónica: que consecuentemente con las formas básicas de este estilo, su existencia puede intensificarse introduciéndonos con mayor fuerza si cabe en una dinámica creciente, nacida de la reciprocidad de unas fuerzas que corren en la misma dirección y de otras que van en dirección opuesta; dinámica ésta que es el medio vital de la polifonía.

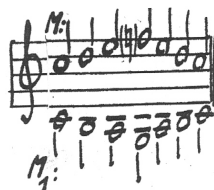
Del feliz encuentro entre polifonía e imitación emana una intensa vitalidad que mantuvo hechizada durante más de 300 años la evolución musical. Fueron sobre todo los contrapuntistas de los Países Bajos, maestros indiscutidos de la música europea entre 1400 y 1600 quienes pusieron su obra creativa al servicio de esta idea. Sus esfuerzos se centraron sobre todo en el canon, llevando sus posibilidades hasta extremos artificiosos, rebosantes de las más variadas formas artísticas. Cuando éste empieza a languidecer aparecen las primeras señales del nacimiento de la forma de la fuga. Su desarrollo fue obra de músicos italianos y españoles y, más tarde seguiría creciendo, con los maestros alemanes, hasta alcanzar la incomparable perfección de las creaciones bachianas.

Traigo a colación, como primer ejemplo de lo que es el contrapunto imitativo, una pieza del último representante de la escuela de los Países Bajos, Jan Pieterzoon Sweelink, quien vivió entre 1561 y 1621. Se trata de la vieja canción popular "*Ich fuhr mich über Rhein*" a cuatro voces, todas ellas elaboradas con unos mismos melismas y fragmentos de escalas ascendentes y descendentes. Reproduciré aquí unos pocos compases, con los cuales deseo brindarles algún aspecto de aquél arte todavía joven pero ya altamente desarrollado, unas pocas

PERE ROS

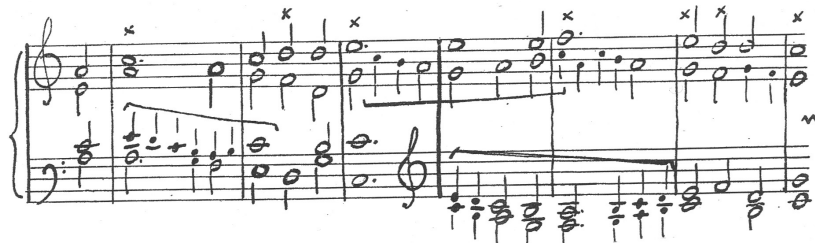
pinceladas de su admirable dominio de la técnica de los temas, que solo en sus obras más maduras superó Bach.

En los primeros compases de la melodía (en la voz superior) tenemos el origen de todo el discurso musical, el cual podría quedar así, omitiendo las notas repetidas, como motivo esquemático:



Esquema del ejemplo nº 8

Éste se utiliza repetidamente como contrapunto; con una exposición invertida al principio : M 1; [cf. nº 8] y después de nuevo en la forma genuina.



Ejemplo nº 8 : *Jan Pieterzoon Sweelink*, "Ich fuhr mich über Rhein"

En las siguientes piezas, unas pequeñas composiciones del alumno de Sweelink Samuel Scheidt, con el cual la tradición de los contrapuntistas holandeses se transplantó a suelo alemán, podemos apreciar todavía más claramente el principio de imitación. También aquí se trata de variaciones, en las que la melodía de una danza italoespañola llamada *passamezzo* sirve de soporte a un movimiento repleto de variedad.

[*Scheidt*, *passamezzo* nº 2 y nº 5]

Sigamos ahora con una pieza de Bach que, estando sin embargo por detrás de la de Sweelink en cuanto al arte del contrapunto motivico se refiere, alcanza un nuevo impulso vital gracias a la construcción altamente expresiva del tema, que aquí sustituye al motivo. Con la invención a tres voces en mi mayor nos acercamos al umbral de la fuga, para el entendimiento de la cual las anteriores consideraciones habrán servido como preámbulo.

[*Bach*, *invención a dos voces en la menor*]

En realidad, esto es ya una fuga; solamente nos queda plantear la pregunta de qué sea lo esencial y novedoso en ella. Como ya insinuábamos hace un momento, la novedad estriba en que en lugar de un motivo ha aparecido un tema; dicho de otra forma: el motivo, que hasta ahora solo había servido para revestir algún coral o canción, adquiere un nuevo significado, dominante e independiente. Así fue evolucionando también la polifonía, servidora en sus inicios de la canción de iglesia o la popular, y no fue hasta más adelante que conquistó un lugar independiente con comportamiento autónomo, ganando con ello aquella confianza en la propia fuerza de la que la fuga es un claro exponente. ¿Qué es entonces una fuga? Es una música dominada en su transcurrir por un solo tema y solo al alcanzar éste su desarrollo le confiere a aquella su razón de ser, su utilidad. Es más propio definir la fuga desde su significado profundo que hablar de su estructura formal. Tal y como apuntábamos al principio, aquí es donde su esencia se opone a la de la sonata. Ésta se basa en una variedad unificada mientras aquélla es una unidad expandida. La sonata, con sus dos temas, su desarrollo y su reexposición, es el escenario de un combate que no debe concebirse en términos racionales o realistas, como nos presenta con frecuencia la hermenéutica beethoveniana. La fuga, en cambio, es la morada de un crecimiento lento, seguro de sí mismo, exento de amenazas externas. Su belleza es la de un organismo cuyos diversos miembros están sujetos a las mismas leyes, que proclama el dominio de un solo y único principio.

Es quizás lícito objetar que, cuando una pieza solo da vueltas alrededor de un mismo tema, linda peligrosamente con la monotonía y el aburrimiento. Por supuesto, una fuga puede ser aburrida (¿acaso no puede serlo una sonata?), pero para que ello no ocurra ahí tenemos el tema, repleto de una fuerza tal que le permita operar y crecer. Una vez alcanzado por su artífice este objetivo y garantizada su capacidad de desarrollo, entonces el acontecer musical mantendrá una vitalidad interna que alejará la fuga del peligro de aburrimiento mucho más de lo que pueda hacerlo la sonata con su acontecer dirigido desde fuera.

Cierto es que, al igual que en cualquier obra de arte, la cuestión del efecto sobre el oyente no queda dirimida así sin más. No en vano nos hallamos desde hace 150 años en la época de la sonata; los hábitos espirituales del hombre actual se encuentran, parece ser, más cercanos a los ideales de libertad y de lucha de la sonata que al porte ceñido y legalista de la fuga. Sin un serio esfuerzo se hará difícil encontrar el camino a seguir. Y es aquí precisamente donde queremos ayudar.

Hemos puesto deliberadamente el acento en lo esencial. No por ser irrelevantes los elementos formales, ya que en toda obra de arte hay un contenido al que se da forma y, si algo viniera en faltar sería sin duda el contenido más que la forma, es decir la creación.

PERE ROS

La música es esencialmente forma, aunque este concepto englobe mucho más que su articulación y su construcción, en consecuencia de su acceso restringido al contenido. Pero, entre todas las formas musicales (aparece aquí nuevamente el término en su acepción más superficial) es la de la fuga, junto a la de la sonata, la más construida, es decir, aquella que proviene de una legitimidad interna, aquella donde con mayor intensidad se revelan síntesis esenciales, cargadas de sentido. Ni en ella ni en la sonata se puede obviar tomar contacto con la forma, conocerla y entenderla, si lo que se busca es una completa comprensión de la obra de arte y una degustación que, en contra de como lo cree un prejuicio popular, nunca sale empobrecida por el entendimiento, sino que crece y, en definitiva, solo es posible gracias a él.

3. La forma de la fuga

Desde los primeros compases la fuga establece su elemento generador. Nunca emplea todos sus recursos desde el principio, como hacen a menudo tanto la sonata como la sinfonía, sino que va desplegándose, lenta y paulatinamente, como si del origen de una evolución se tratara, entrando una voz tras otra y presentando al tema. Precisamente es el crecer de una fuga una de las más mayores impresiones que puede transmitirnos la música. Oigamos el principio de la fuga en do # menor de la 1ª parte del “Teclado bien temperado” de Bach, hasta llegar al punto en el que las 5 voces (aquí se trata de una fuga a 5 voces) han entrado: [ejemplo]

Consideremos detalladamente esta entrada de las voces. Una vez expuesto el tema por la primera, la segunda se le ha añadido, presentándolo a su vez; pero no en un mismo ámbito o bien en una transposición a la octava, que sería, según una norma de general validez, prácticamente lo mismo, sino transportándolo siempre a la quinta superior o bien cuarta inferior, por ejemplo empezando por el sol cuando en la 1ª voz el tema empezó por el do. Para una mejor comprensión voy a tocar los 3 primeros compases de otra fuga del “Teclado bien temperado”:



Ejemplo nº 9

Todo esto está muy bien, pero ¿no está resultando algo pedante la regla de la respuesta a la quinta? ¿Porqué no, al menos, a la misma altura, si no nos es

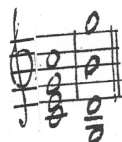
posible renunciar a la norma? Para seguir avanzando en esta cuestión, utilicemos los compases citados y adentrémonos en un experimento. ¿Qué ocurriría si respondiéramos al tema en su misma posición? Algo así:



Ejemplo nº 10

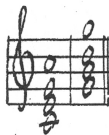
Creo que se oye claramente qué es preferible; oímos como suena deslucida, sin fuerza esta forma, mientras aquélla es convincente y despierta; aquí no hay más que un eco, un sucedáneo, mientras que allí tenemos un nuevo impulso, un paso lleno de fuerza que nos acerca a la meta.

No puedo más que esbozar aquí unas relaciones armónicas que constituyen la razón profunda de lo expuesto. Este tema se puede entender armónicamente como una reelaboración de la tríada (acorde de tónica) de do mayor, que pudiéramos colocar a modo de conclusión en el punto marcado con una A en el ejemplo nº 9. Del mismo modo colocaríamos un acorde de sol mayor en el punto B, y quitando todas las formaciones melódicas, por superfluas, queda finalmente esta secuencia de acordes:



Ejemplo nº11

o bien, escrito con mayor efectividad:



Ejemplo nº 12

un movimiento que nos resulta familiar y que, en armonía, se define como el paso de la tónica a la dominante (es decir, de la tonalidad que afianza a la que domina el discurso).

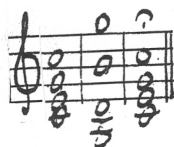
PERE ROS

Esta secuencia de acordes es no solo la más sencilla, sino además la que más fuerza tiene de todas. Todo el sistema armónico descansa sobre su energía empujando hacia adelante; de su fuerza se alimentan desde la más simple canción infantil, la más sufrida canción popular, hasta una sinfonía de Beethoven o bien un drama musical de Wagner. Y también una fuga de Bach, podríamos añadir, puesto que en el generar este instinto de avanzar, esta tensión armónica, radica el sentido y finalidad de aquella ley de la respuesta a la quinta que en un primer momento olía un poco a pedantería, pero en realidad es el resultado necesario de un conocimiento de la esencia de los fenómenos musicales.

Ciertamente, el tema debe estar construido de tal modo que la ley se cumpla en él, es decir que la continuación a la quinta aporte un crecimiento coherente. Por más que la letra haya sido fielmente respetada se han cometido numerosos pecados contra el espíritu de la ley. A este propósito, incluso de grandes maestros podrían decirse cosas. Pero será preferible que oigamos cómo un tema, en su estructura interna, cumple con esta exigencia, cómo la 2ª voz sigue a la primera, cómo se deja conducir de idéntica forma por su guía, con un mismo impulso en el movimiento si bien repleto de vida propia, envuelto en una nueva luz.

[Bach: pequeña fuga en do menor]

Hasta aquí nos hemos ocupado solamente del comienzo de la fuga hasta la aparición de una 2ª voz. Ahora cabría preguntarnos cómo van entrando una tercera, una cuarta o una quinta voz: ¿Siempre a la quinta respecto de la anterior? Seguro que no, puesto que en tal caso, después de los primeros compases los campos tonales se alejarían entre sí: partiendo de un tema en do mayor, la 2ª voz nos llevaría a sol mayor, la tercera a un re mayor, la cuarta en un la mayor. Con ello, no solo atentariamos contra de la lógica tonal en la música, sino que también desfiguraríamos la dimensión de la ley de la fuga que hemos presentado. En efecto, respondiendo a la quinta al tema en do mayor, ello no significa que de do mayor vayamos a sol mayor, sino que nos desplazamos desde la tónica a una dominante que despierta en nosotros la sensación de sol mayor sin serlo plenamente, manteniéndose la exigencia de validez y dominio de do mayor. Al igual que la secuencia anterior nos devolvía al acorde inicial, debemos pues situarnos de nuevo en el comienzo, de esta forma:



Ejemplo nº 13

Ello significa, por consiguiente, que la tercera voz de la fuga debe estar en la misma tonalidad que la primera, para a su vez ser respondida por la 4ª voz a la quinta. Si se cumple la totalidad de las exigencias de la lógica musical, se consigue así que las entradas respectivas de voces estén en posiciones cambiantes entre la inicial y a la quinta, entre tónica y dominante.

Una vez han entrado todas las voces llegamos al término de aquella parte introductoria de la fuga a la que llamamos primer desarrollo. Acerca de lo que sigue hay que reconocer que los siguientes desarrollos gozan de mayor libertad constructiva y que los episodios, unos pasajes musicales de mayor o menor envergadura exentos de la dominación de un tema, proporcionan momentos de descanso entre dos desarrollos sucesivos. Sobre ello volveremos cuando hablemos de las grandes fugas de Bach.

Para familiarizarnos con la manera de construir una fuga sería razonable empezar con algunos ejemplos didácticos lo más escuetos posible.

Para ello no se me ocurre mejor mentor que el músico badense Johann Kaspar Ferdinand Fischer, maestro de capilla altamente estimado en la corte del margrafe de Baden. Una de sus obras lleva el título "*Blumenstrauß aus dem anmutigsten musikalischen Kunstgarten*" ("Ramillete de flores elegidas en el más placentero jardín artístico musical") y contiene toda una serie de piezas cada una de ellas con su preludio, sus 6 fugas y su colofón. El elevado número de fugas no debe asustarnos - en circunstancias normales podría resultar insoportable. Pero no se trata de fugas al uso sino de fugas en miniatura, algo así como ejemplares enanos de la especie, de 8 a 12 compases cada una. Precisamente en el pequeño tamaño radica el interés para el objetivo presente - por cierto, también para el pedagógico, para el que hasta ahora este material ha pasado completamente desapercibido. Voy a interpretar para Uds. dos de estas piezas que, por más alejadas que estén de cualquier pretensión, poseen justamente por ello un encanto singular, y les pido que recuerden lo que apunté en mi primera conferencia acerca de la comprensión de la música polifónica: procuren entender el hecho musical en toda su amplitud, en especial la entrada de las diferentes voces y las sucesivas apariciones del tema, sobre todo también en las regiones graves, donde es preciso ante todo educar nuestro oído. Procuren ser conscientes de la simultaneidad de voces, sin ocuparse en exceso por detalles - y

PERE ROS

podrán Uds. constatar, no quizás sin un cierto asombro, qué riqueza de vida palpita en estos insignificantes paisajes.

Ejemplo nº 14 (a y b) *Johann Kaspar Ferdinand Fischer*

Preparados con esta audición, podemos ahora abordar el objeto principal de nuestras observaciones, la obra de Johann Sebastian Bach, el nombre que surge espontáneamente a nuestra memoria cuando se habla de la fuga. Empezaré con la fuga en fa mayor de la primera parte del “Teclado bien temperado” y pretendo poder mostrarles, sin aburrirles, cómo la fuga se perfeccionó entre sus manos. Tenemos a un precursor de esta colección en otra obra del mencionado Fischer; se trata de una especie de “Teclado bien temperado” menos completo, ciertamente, y además, en el mismo formato miniatura que los comentados más arriba. Su título está escrito en la alegórica lengua del Barroco: “*Ariadne musica oder Leitfaden aus dem Labyrinth der musikalischen Gefahren*” (“Ariadna música o hilo conductor por el laberinto de los peligros musicales”). Bach aprovechó algunos elementos de esta colección para inspirarse en los temas de su “Teclado bien temperado”, entre otros muchos también para la fuga en fa mayor, cuyo tema en Fischer es:



Ejemplo n° 15

a partir del cual Bach construye el siguiente:



Ejemplo n° 16

Salta a la vista cuán mayor es el impulso y la tensión en el segundo ejemplo, y cómo el tema de Fischer es una melodía cerrada, sin pretensiones de desarrollo posterior, mientras que el de Bach exige continuación y respuesta a la quinta. Pero más allá del material temático destaca la perfecta distribución del conjunto y la construcción formal, que elevan la fuga de Bach muy por encima de la de su predecesor. Ahora podemos hablar ya de evolución y de vivencia, no en el sentido que la moderna psicología atribuye a este término, asociándolo al oyente, sino en el sentido de moldeado artístico a partir del tema que aquí, aunque no haya variado, se enfrenta a una nueva situación que se desenvuelve bajo los focos ante nuestros ojos o, si así se prefiere, oídos.

[Bach: "El Teclado bien temperado", fuga en fa mayor]

Quisiera concluir la conferencia de hoy con tres fugas del "Teclado bien temperado". Después de habernos ocupado deliberadamente, con todo lujo de detalles, de unas premisas musicales y psicológicas útiles para el entendimiento del estilo fugado, podemos de buena gana sacrificar un análisis pormenorizado, que resulta siempre algo inapetente. El mejor o, simplemente, un buen oyente de fugas no es aquel a quien no se le escapa ni la más recóndita aparición del tema; lo es más bien quien haya albergado suficientemente en su consciencia las fuerzas motoras de la fuga, es decir la polifonía y la temática ante todo, siguiendo con infatigable atención todo aquello que crece en este suelo espiritual; cada nueva entrada del tema revitalizará su atención, concentrada en los sucesos principales durante el desarrollo, en la articulación y en la intensificación, en los cambios de intensidad entre desarrollo y episodio; en resumidas cuentas, en el desarrollo lógico de aquel organismo cuyo germen y cuya levadura es el tema.

[Bach, de "El Teclado bien temperado":

PERE ROS

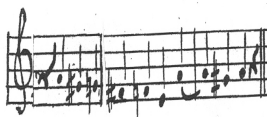
*I: preludio y fuga en la b mayor; preludio y fuga en fa # menor.
II, preludio y fuga en mi b mayor]*

4. Las fugas para teclado y para órgano

La conferencia de hoy estará dedicada a comentar algunas grandes fugas autónomas. Si tenemos en cuenta el propósito de nuestro empeño, que no va más allá de una primera orientación, resulta lógico que nos ciñamos a la obra de Bach y que no concedamos el derecho de palabra a Beethoven, quien confirió a la fuga un nuevo rostro.

Bach no fue muy prolífico en cuanto a grandes fugas para teclado se refiere. La más conocida es la fantasía y fuga cromáticas, aunque el preludio y fuga en la menor poseen mayor relevancia y es una obra en cuyos detalles quiero ahora profundizar porque, dentro lo que nos ha sido dado conocer hasta aquí, su construcción es más elaborada. Se trata de una fuga con dos temas, de una fuga doble, constituida por tres partes regulares: una primera que presenta el primer tema, una segunda con el segundo y una tercera que es conclusión y resumen, donde ambos temas aparecen uno junto al otro, ligados contrapuntísticamente.

Pensando en lo que he dicho sobre la esencia de la fuga y su diferenciación de la sonata, esta irrupción podría resultar sorprendente: la sonata está basada en la contraposición de dos temas, mientras que el sentido genuino de la fuga se revela en el desarrollo de un solo tema hasta alcanzar toda la obra. Entonces ¿no será un contrasentido el componer una fuga con dos temas? - no, a no ser que al dejar que dos figuras se influyan entre sí no les concedamos más opciones que la oposición y la lucha. Ello violentaría el espíritu de la fuga, al que la incorporación de más de un tema no contradice en absoluto, ni sus alianzas en aras a una acción común de mayor potencia. Así pues, ambos temas mantienen, en una fuga doble, una relación musical entre ellos opuesta a la de los dos temas de una sonata. Están predestinados a aparecer simultáneamente el uno al lado del otro, colaborando precisamente a causa de esta simultaneidad. Su carácter contrastante radica en el del contrapunto, el cual - lo hemos apuntado ya con frecuencia - comporta comunidad y pertenencia. Aquí yace el profundo, bello significado de la fuga doble, en la que dos caracteres melódicos, opuestos y divergentes, contraen un compromiso mutuo, estando tanto más unidos cuanto mayor es su aparente diversidad. Los temas de la fuga doble de Bach son:



Ejemplos nº 17a y 17b

y de esta forma quedan unidos el uno con el otro:



Ejemplo nº 17c

Quisiera hacer hincapié en otra fuga que presenta rasgos especiales, casi únicos, probablemente escrita para laúd, que no para teclado. Bach la encuadró entre un preludio y un postludio (generalmente, las fugas de Bach tienen solamente preludio) a los que debo por ahora renunciar. Y ello por el hecho de presentar la misma fuga una repetición al concluir la primera parte, después de haber recorrido en un sutil paseo las figuras del período intermedio.

Por singular que parezca esta construcción, evocando por momentos la forma tripartita de una sonata, esta obra presenta un aspecto interno poco convencional, perteneciente a una esfera muy alejada de lo que habitualmente se le permite a una fuga. Nada hay de intensidad comprimida, de fuerza amontonada, de poder liberador en la ruptura. Ningún desarrollo, ninguna subida de intensidad influyen en la suave y campestre tranquilidad de esta obra en la que los contrarios se aúnan y la fuga deviene un idilio.

[Bach: "preludio con fuga" en mi b mayor]

Añadiré a lo dicho algunas consideraciones generales de carácter orientativo acerca de las fugas para órgano. Unas 40 obras conforman este ámbito de la creación de Bach, repartidas en tres épocas estilísticas y creativas netamente

diferenciadas. Las de juventud, escritas a la edad comprendida entre los 18 y los 25 años, muestran el empuje hacia lo desmesurado, siguiendo el camino exuberante y fantástico que la música había emprendido bajo los maestros organistas del Norte alemán en el siglo XVII. Con ellos, la fuga no ha adquirido todavía una entidad plenamente autónoma, apareciendo más bien como un elemento conclusivo al cabo de una larga hilera de imágenes presentadas en la parte anterior, la llamada *toccata*. Aproximadamente a sus 30 años, Bach ha alcanzado la misma cumbre de su fuerza creativa que se suele atribuir al Beethoven de la sonata “Waldstein”. El peso, en las obras emanadas de este período creativo, cae en la fuga, a la que precede un preludio a modo de introducción. Después de una interrupción de 20 años en la que aparece la obra monumental de las cantatas, pasiones y misas, hacia el final de su vida, vuelve Bach de nuevo al órgano. El preludio se libera de su dependencia hacia la fuga. Por desgracia, todavía no existe una edición de Bach que permita seguir, ni siquiera aproximadamente, esta evolución. El 250 aniversario de su nacimiento en 1935 podría ser un motivo para reparar esta omisión.

Contentémonos con destacar dos aspectos, entresacados de las múltiples perspectivas que se abren a la vista de la obra de Bach para órgano, y que corresponden respectivamente a la fuga y al preludio.

Observábamos hace un momento que existe una diferencia entre la segunda y la tercera épocas creativas, en lo concerniente a la reorganización de la forma del preludio, y no carecerá de interés el aportar un par de ejemplos para ilustrar tal cambio de estilo si nos detenemos a considerar que, al contrario de lo que ocurre con Beethoven, donde cualquier persona formada sabrá distinguir un *opus* 20 de un *opus* 120, Bach no ha sido estudiado todavía bajo las premisas del concepto de evolución. Voy a yuxtaponer un par de compases de algunos comienzos provenientes de preludios primerizos y que, como se verá con claridad, están contruidos con una figura, casi podría hablarse de una imagen, apropiada a la técnica de teclado o de órgano:



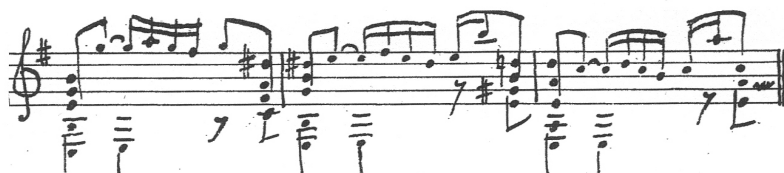


Ejemplo nº 18b



Ejemplo nº 18c

Terminaremos viendo algunos comienzos de preludios procedentes de la última época. Aquí, los elementos lúdicos son sustituidos por construcciones melódicas de una plasticidad vocal que nos habla de la influencia de la época anterior, la de la creación de las cantatas.



Ejemplo nº 19a



Ejemplo nº 19b

Concluyo la presente exposición sobre las fugas con la determinante observación de su mayor estatura, debida a las grandes dimensiones espaciales y sonoras del órgano, junto a una firmeza en la construcción y una claridad en la articulación que revelan una diferencia significativa para con las imágenes del “Teclado bien temperado”. Aquí el episodio se libera de su antiguo papel de apoyo y relleno y se incluye como un elemento constructivo más en la edificación arquitectónica. Si hasta ahora solo constituía un puente entre dos desarrollos sucesivos - una conducción que cuanto más breve, más correcta y

PERE ROS

digna -, sirve ahora como cimentación del nivel de intensidad musical conseguido en el desarrollo inmediatamente anterior, como si se tratara de una etapa intermedia, antes de reemprender el camino todavía por recorrer y permitiendo un descanso previo para acopiar fuerzas y retomar de nuevo el ascenso. Como si de una arquitectura en forma piramidal se tratara, por la que el suceso musical se eleva, peldaño a peldaño, a cotas más altas de intensidad, va construyéndose el edificio de las fugas para órgano, en alternancia de desarrollos y episodios.

Se entiende que un género de tamaño claridad y grandeza, unido al más noble, vivo y denso material que conoce la música, es decir la polifonía, pueda alcanzar unos resultados a los que muy poco se les puede equiparar. Para llenar de contenido un concepto de por sí grandioso y convincente, pongo como ejemplo el preludio y fuga en fa menor de Bach.

[Bach, preludio y fuga en fa menor]

5. “El arte de la fuga”

Voy a dedicar la última conferencia sobre la fuga a aquella obra que representa la síntesis de todas las formas y las leyes que rigen el género de la fuga y que es, vista desde una perspectiva histórica en el terreno musical, a la vez la coronación y el cierre de una evolución tricentenaria. Desde el contrapunto imitativo nos lleva, dando muchas vueltas y a través de muchos caminos paralelos, hacia la consumación de la fuga tal y como aparece en toda la obra creativa de Bach. Poco antes de su muerte compuso esta última obra; con humilde orgullo la tituló “El arte de la fuga”.

“El arte de la fuga” es una colección de una veintena de fugas y algunos cánones basados todos ellos en un solo tema. Cada una de las fugas - permítansenos aquí sobrevolar los cánones - trata el tema de diversa manera, recurriendo a los medios artísticos apropiados al estilo contrapuntístico, entre los que conocemos ya la fuga doble, después de la cual enumero los más importantes: la inversión, el estrecho, la aumentación, la disminución - hasta el ensanchamiento de la idea de la fuga doble por medio de la fuga triple, cuádruple y de la fuga sobre tres o cuatro temas. Todos ellos se entrelazan de las formas más variadas, posibilitando la construcción de un edificio musical basado en un único tema, del que no sabríamos si admirar antes su atrevimiento o su seguridad.

Ante todo quiero exponer, en la medida de lo posible, una idea de este hecho temático, a partir del cual alcanzaremos un mayor entendimiento de los métodos y efectos de los medios contrapuntísticos, y que sea además una puerta de entrada a la obra en su totalidad, cuya completa realización está ligada a su germen musical a través del tema. El tema del “El arte de la fuga” es como sigue:



Ejemplo nº 20

y sirve de base a las dos fugas iniciales en esta forma. Las dos siguientes utilizan la inversión del tema, es decir, el resultado de invertir todos los intervallos de modo que la quinta ascendente del comienzo se transforme en descendente, y que ascienda la línea de terceras descendentes que siguen a continuación. Así aparece esta nueva construcción:



Ejemplo nº 21

En la siguiente fuga, la nº5, las notas de paso que rellenan los intervallos de tercera del comienzo cambian ligeramente el tema. Así suena, junto a su inversión:



Ejemplos nº 22a y 22b

Otro procedimiento de mayor relevancia, el estrecho, se pone de manifiesto bajo las más variadas formas en esta fuga. Se trata de introducir el tema en la segunda voz antes de lo que parecería normal, es decir no al término de la primera voz sino mientras ésta todavía canta. Habitualmente el estrecho se emplea al final de una fuga, para intensificar y graduar el contrapunto, pero Bach lo emplea aquí desde el principio, añadiendo más estrechos al primero y acercando peligrosamente unas voces a otras. De entre las aproximadamente ocho combinaciones que aparecen expondré aquí tres en las que la segunda voz, ya sea en su forma normal o bien en su inversión presenta el tema cuatro, tres o incluso dos compases después de la entrada de la primera voz. Estas son las combinaciones que aparecen (a + b, a + c, a + d) :

Ejemplo nº 23

El final de esta fuga lleva el estrecho a su punto culminante al aparecer simultáneamente el tema y su inversión: (a + e).

Las siguientes fugas están basadas en el principio de la disminución y de la aumentación. En la sexta, que después tendrán Uds. ocasión de escuchar, aparece el tema en los valores conocidos y en valores el doble de rápido. No se trata del procedimiento por el que Beethoven, al final de su 5ª sinfonía, doblaba el *tempo* de toda la pieza, sino de un giro de la idea, entrelazándose a menudo el tema normal con el reducido y sonando casi por completo en estrecho. Aquí un ejemplo de este espléndido momento:

Ejemplo nº 24

Al tema en disminución, la séptima fuga añade otro en aumentación. Me resistiré a hablarles de las nuevas formaciones que aparecen en la obra, limitándome a hacer una breve mención de su continuación. Las fugas 8 hasta 11 son dobles, triples y cuádruples, donde nuevos temas acompañan al tema genuino: siguen luego - si obviamos los cánones - dos fugas en las que Bach se atrevió a someter al principio de inversión no solo el tema sino la fuga en su totalidad. En ambas cada nota está invertida, como reflejada en un espejo; donde había dos hay ahora cuatro - quizás el mayor y más inefable milagro jamás alcanzado por un espíritu creativo.

La obra termina con una fuga cuádruple, gigantesca aunque incompleta, por desgracia, en la que por primera y última vez en su obra utiliza Bach como tema las cuatro letras de su propio nombre: B [si b] - A [la] - C [do] - H [si].

Lo hasta aquí expuesto ayudará a una comprensión de la obra en sus rasgos fundamentales.

Para una creación de esta índole, el tema no tiene nada que ver con lo que representa una canción para un “tema con variaciones”. En una serie de variaciones, el tema tiene un papel bastante reducido, no es más que una excusa y un pretexto, o para decirlo en términos biológicos, más un estímulo que un germen. Cualquier forma melódica medianamente aprovechable puede aquí servir de punto de partida, y a menudo su valor musical no guarda relación con el de las variaciones, hasta puede ocurrir a veces que esté en franca contraposición con ellas. Quizás el secreto encanto de este arte consista en convertir algo banal en algo lleno de sentido.

El contexto, en una obra como “El arte de la fuga”, es totalmente diferente. El tema tiene aquí un poder ubicuo, es el punto de partida y el centro de las múltiples relaciones contrapuntísticas, y sería en vano intentar colocar en los cimientos de una tal construcción un tema cualquiera. La osadía que Bach llevó a término no ha sido todavía emulada. No sabemos si repetir algo así será posible algún día. Quizás solamente los únicos capaces de un misterio de fecundación tal son los doce sonidos de los que se compone el cosmos musical. No lo sabemos - pero quisiéramos creerlo a la vista de una obra que alcanza la esfera del más allá más que cualquier creación de mano humana.

Puesto que ya se habrán dado cuenta de ello: estamos aquí ante una creación que nace y crece en un terreno alejado de todo aquello que nos es dado conocer en la música, incluso en la fuga. Después de que “El arte de la fuga” fuera considerado durante 150 años solo como un manual de contrapunto - sin ninguna duda grandioso - donde el alumno hallaba unos ejemplos clásicos para la aplicación de la totalidad de las reglas y formas de su arte, en su grado de formación musical y técnica, de unos 20 años a esta parte se ha empezado a honrar como un documento único en su significado de creación artística y, recientemente, amplios círculos del mundo de la música se han ocupado apasionadamente de la obra, tanto en actuaciones públicas como en intentos de explicación e interpretación de este fenómeno que podría decirse que reúne los más opuestos extremos.

Y ciertamente ¡qué secretos puede encerrar esta música! Se ha intentado concebir como si de una construcción matemático-geométrica se tratara, aproximarse a sus secretos a través de los caminos de la escuela de conocimiento antroposófico. Ha sido calificada de abstracta por una parte, y por otra de mística; se han trasladado a ella pensamientos teológicos, filosóficos y racionalistas. ¿Qué es cierto de todo ello? Todo a una. Pues es ésta la última

PERE ROS

que pervive, el más grandioso e incomparable testigo de una cultura musical enraizada en relaciones ajenas totalmente a la influencia de los sonidos en el alma humana y a su capacidad, a la vez objetivo y método, de emocionar y subyugar al oyente. Ella nos mantiene encadenados a una idea primigenia, transmitida por los griegos al mundo cristiano primitivo y al Medioevo, la de que la música es el orden del mundo, que los sonidos determinan la órbita de los planetas y el cambio de las estaciones. Aquí estamos ante una vivencia universal que aúna verdades musicales, matemáticas y religiosas. Aquí está, para utilizar una profunda expresión del filósofo del siglo V d.C. Boecio, el *musicus* obrando, es decir “el músico” para el que la música es recóndita escuela de la verdad y fuente de conocimiento, no el *artifex* “el artista”, que solo trabaja en la fabricación o imitación de sonidos. Nosotros, hombres de hoy, hemos perdido la senda conducente a tales conceptos.

Verdaderamente es bastante curioso que todavía en el siglo XVIII, poco antes de que diera comienzo la Ilustración, pudiera gestarse una obra de aspecto medieval como “El arte de la fuga”. Aceptemos el hecho de que, partiendo de la obra de los polifonistas de los Países Bajos, últimos representantes de una época que se cerró 200 años antes de Bach, éste, con una intuición creadora de la que quizás no tenía conocimiento, alcanzó una posición religioso-filosófica que colmó de toda la riqueza de ideas musicales reveladas a lo largo de toda una vida.

Habla por sí solo el hecho de que Bach, con toda intención no cabe duda, evitó dar cualquier indicio de instrumentación en “El arte de la fuga” - en una obra que creció precisamente en un terreno muy alejado del de los objetos musicales sonoros. Digo: que creció; en qué medida no obstante se inmiscuye en nuestras conocidas esferas musicales, cuán llena está de vida y de energía, acompañada de fuerza y dotada de belleza, no es necesario decirlo - Escúchenlo Uds. mismos:

[Bach, “El arte de la fuga” Contrapuntos n^{os}. 1, 3, 5 y 6]

Willi Apel, Berlín, mayo de 1932

LA COLECCIÓN UCLÉS

 Ferran ESCRIVÀ-LLORCA
 José Carlos GOSÁLVEZ LARA



UN TESORO DE LA BIBLIOTECA DEL REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID: LA “COLECCIÓN UCLÉS” (SIGLO XVI)

 José Carlos GOSÁLVEZ LARA*

Todos los interesados en la música del siglo XVI estamos de enhorabuena, porque se ha resuelto un misterio que mantuvo intrigados a generaciones de bibliotecarios e investigadores que hemos trabajado con una colección emblemática del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (RCSMM): los libros de polifonía del Monasterio de Uclés (Cuenca) incorporados en el siglo XIX a la biblioteca de la antigua Escuela Nacional de Música.

Como sucede con muchos fondos históricos de bibliotecas españolas, su actual localización se explica por los decretos desamortizadores de los gobiernos del siglo XIX, que expropiaron bibliotecas y archivos eclesiásticos para su posterior entrega a centros gestionados por el Estado. El primer y más conocido decreto fue promulgado por el ministro Juan Álvarez de Mendizábal en 1836, aunque hubo otros posteriores de no menor trascendencia como los de Pascual Madoz (1855) o el decreto de Incautación de enero de 1869, impulsado por Manuel Ruiz Zorrilla. Una Real Orden de 18 de agosto de 1850 estableció que todos los archivos pertenecientes a órdenes monásticas se trasladaran a la Real Academia de la Historia y, posteriormente, otro decreto de 1866 creó el Archivo Histórico Nacional (AHN) para albergar este tipo de documentación eclesiástica.

* Director del Departamento de Música y Audiovisuales de la Biblioteca Nacional de España

La Biblioteca Nacional (BNE) también se benefició de la llegada de miles de libros y legajos procedentes de las desamortizaciones y también fue, en principio, junto al citado archivo, el centro al que se destinaban todas las colecciones procedentes del Monasterio de Uclés. No obstante, parece que durante el traslado de los fondos las autoridades tomaron la decisión de desviar la colección musical a la Escuela Nacional de Música, por lo que los libros de polifonía ingresaron en dicho centro en 1873¹. El compositor Emilio Arrieta, un director de la Escuela muy activo e influyente, con buenos contactos en el gobierno, tuvo una intervención sin duda decisiva en la gestión del traslado, que aparece parcialmente documentado en el archivo histórico del RCSMM.

Pero mucho antes de todo esto, incluso antes de que la colección llegara al Monasterio de Uclés en los primeros años del siglo XVII, la biblioteca musical fue reunida por su primer propietario, el noble austriaco Wolf Rumpf von Wielross, algo que se ha descubierto muy recientemente. El mérito de este hallazgo, que se revela con mucho mayor detalle en otro artículo de Ferran Escrivà-Llorca de este mismo número de la revista *Música*², hay que atribuírselo a una rigurosa catalogación de la biblioteca musical de Uclés publicada por la musicóloga Tess Knighton³ y a la perspicacia de los historiadores Erika Supria Honisch y el propio Ferran Escrivà-Llorca, ambos estudiosos de la vida y obra de algunos personajes que tuvieron un papel relevante en las relaciones entre las ramas austríaca y española de la dinastía Habsburgo. Cotejando el catálogo impreso de Knighton con el antiguo inventario de la biblioteca musical de Wielross, que hasta ahora se consideraba perdida, estos investigadores se percataron de su coincidencia y de que la colección no se había destruido, como se creía, sino que se encuentra felizmente a salvo en el lugar donde menos podían sospechar: la biblioteca de nuestro Real Conservatorio, en cuyo fichero están catalogados los libros desde principios del siglo XX. También aparece descrita toda la colección desde el año 2002 dentro del *Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español (CCPB)* (consultable en Internet) y, de forma incompleta, en los catálogos impresos de las series RISM A/I (*Einzendrucke vor 1800*) y *Recueils imprimés XVI-XVII*⁴, en el que aparecen algunas descripciones erróneas,

¹La fecha de entrega coincide con la supresión de las órdenes militares por la Primera República y en aquel momento el Monasterio era cabecera de la Orden de Santiago en Castilla.

² *Los libros de un caballero de la Orden de Santiago: nuevos datos acerca de la Colección de Uclés*

³ Knighton, Tess. Catálogo de los impresos musicales de la Colección de Uclés.-- Cuenca : Diputación, 2009.

⁴ RISM (Répertoire International des Sources Musicales). Es el mayor catálogo colectivo existente en el mundo de fuentes musicales anteriores a 1800, promovido por la Asociación Internacional de Bibliotecas Musicales (IAML-AIBM) y la Sociedad Internacional de Musicología (SIM). En los trabajos de Casas y Knighton aparecen referencias a los correspondientes números RISM de cada una de las ediciones de la colección.

que han sido debidamente corregidas en el catálogo crítico de Knighton. A pesar de ser conocida la colección, y de haber motivado ya algunos trabajos de investigación⁵, salta a la vista que hasta la publicación de su último catálogo ha sido muy poco consultada por los investigadores.

En 2008 preparé un breve artículo para la Semana de Música Religiosa de Cuenca en el que, a propósito de esta colección, comentaba cómo en los últimos años han surgido con fuerza, en la investigación de la música del Renacimiento, nuevos enfoques que hacen hincapié en el fenómeno del consumo y en el estudio de la creación como respuesta a una demanda social. Se están investigando desde ese punto de vista sociológico el comercio y la circulación de impresos y manuscritos, la producción de las imprentas, las modalidades de edición, el público demandante, la oferta de los libreros de la época y los catálogos de las antiguas bibliotecas privadas⁶. Salvo un par de excepciones (Morales e Infantas), la colección de Uclés contiene solo obras de autores extranjeros, impresas en forma de antologías o ediciones individuales, con compositores tan importantes como Juan de Castro, Clemens non Papa, Crecquillon, Lassus, Lechner, De Monte, Utendal, Willaert, Vinci y otros muchos, a veces representados en ediciones únicas en el mundo. Por todo ello, el desconocimiento de su procedencia y las especiales características del repertorio de la colección, excepcional en bibliotecas españolas, nos intrigaba profundamente y abría mil incógnitas sobre el uso que estos libros pudieron tener con su primer propietario y, posteriormente, con los músicos del Monasterio.

También comentaba en el mismo artículo que este tipo de investigación se fundamenta, por lo común, en la documentación de archivo, inventarios “post mortem”, referencias en catálogos de colecciones desaparecidas, etc., pero solo en rarísimas ocasiones puede realizarse sobre ejemplares físicos y sobre bibliotecas completas que se hayan conservado, debido a la escasez en España de colecciones de impresos musicales de esa época. Menos comunes aún, las que presentan un repertorio polifónico de autores y ediciones extranjeros tan rico, homogéneo y abundante como el de nuestra “Colección de Uclés”, sin duda la más importante en su género en nuestro país y una de las más importantes del mundo.

Hasta ahora no sabíamos quién la había reunido, ni tampoco cuándo y cómo había llegado a España, ni sobre las circunstancias en que fue depositada en el Monasterio de Uclés. Del aspecto externo de la colección solo podíamos

⁵ Casas, Carmen. «La música en el monasterio de Uclés conservada en sus fuentes originales». Tesis doctoral, Universidad Pública de Navarra, 2003.

⁶ Véase el trabajo colectivo *Early music printing and publishing in the iberian world I* Edited by Ian Fenlon and Tess Knighton.— Kassel : Reichenberger, 2006. También en esa línea se encuadran muchos de los trabajos de Alejandro Luis Iglesias, Vicente Bécares, John Griffiths, Michael Noone, Ros-Fábreas, Gembero Ustároz y Tess Knighton, entre otros muchos especialistas.

deducir algunas informaciones interesantes: la presentación lujosa y buen estado de conservación parecían evidenciar su pertenencia a un bibliófilo o coleccionista de alto rango social, en lugar de a una capilla musical activa; ese mismo origen también parecía deducirse del carácter unitario de la colección, tanto en lo referido a fechas de edición de los libros (casi todos publicados entre 1559 y 1579, en pleno reinado de Felipe II), como a sus encuadernaciones y contenidos. La circunstancia histórica de que Uclés fuera cabecera de la Orden de Santiago nos hacía imaginar algo que ahora podemos también confirmar plenamente: que su primer propietario fue un caballero de dicha orden con una larga estancia fuera de nuestras fronteras.

Como es habitual en este tipo de material impreso, las distintas voces aparecen siempre separadas (algo que las hace vulnerables a la pérdida o al robo), en formato de cuarto apaisado y en partes sueltas o “libretes”, formando colecciones facticias. Los meticulosos trabajos bibliográficos realizados por Tess Knighton en 2008 nos descubrieron que la colección original era bastante mayor que la conservada, y que algunos ejemplares desaparecieron durante la larga estancia de casi tres siglos en el Monasterio, y algunos más cuando la colección ya se encontraba en el Conservatorio⁷.

Muchos bibliotecarios que trabajamos con fondos históricos nos encontramos frecuentemente con todo tipo de enigmas bibliográficos y algunas veces, como en este caso, se resuelven felizmente con la ayuda inestimable de los investigadores. Como antiguo bibliotecario del RCSMM, quiero felicitar a Ferran Escrivà-Llorca y a sus colaboradoras en esta investigación, y agradecerles que nos hayan resuelto tan satisfactoriamente el “Misterio de Uclés”, abriéndonos simultáneamente nuevas posibilidades de búsqueda y de estudio en las magníficas colecciones que custodiamos.

⁷ En el archivo del centro se conserva una denuncia a la policía del bibliotecario Julio Gómez por un robo de libros de esta colección acaecido en 1955. Resultaría un trabajo arduo, pero quizás interesante, rastrear en catálogos de bibliotecas actuales los ejemplares desaparecidos, aunque muchos podrían estar ya destruidos o en bibliotecas privadas no accesibles a los investigadores. También podemos constatar que el compositor y bibliófilo Francisco Asenjo Barbieri se apropió de libros de la colección, que más tarde llegaron a la BNE a través de la donación de su biblioteca (entre ellos, la voz de *cantus* de un libro de Fernando de las Infantas de 1578).

LOS LIBROS DE MÚSICA DE UN CABALLERO DE LA ORDEN DE SANTIAGO: NUEVOS DATOS ACERCA DE LA COLECCIÓN UCLÉS*

 Ferran ESCRIVÀ-LLORCA **

El conjunto de impresos musicales conservado en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid conocido como *Colección Uclés*,¹ es uno de las colecciones de fuentes musicales del siglo XVI más ricas, extensas e interesantes que se conservan hoy en día. Dicho conjunto de libros ha sido objeto de diversos estudios musicológicos desde que, en 1927, Higinio Anglés los diera a conocer en un breve artículo.² Son de destacar también la tesis doctoral de Carmen Casas Gras y los artículos sobre la Biblioteca del RCSMM de Carlos Gómez Amat.³ Sin duda, el estudio más completo de

* Este artículo no hubiera sido posible sin el trabajo colaborativo de Tess Knighton y Erika Honisch con quienes comparto este artículo. Agradezco especialmente a José Carlos Gosálvez el interés mostrado y las recomendaciones.

** Ferran Escrivà Llorca, (Oliva, 1979). Musicólogo, profesor de música y director de coro. Titulado Superior en Música (Musicología). Máster en Música por la Universitat Politècnica de València y beca por el CEIC “Alfons el Vell” de Gandia con la tesis de máster *Aproximació històrica a la música a Gandia al segle XVI: Institucions i fonts relacionades*. Tesis doctoral en fase de redacción *Don Joan de Borja i la música: Mecenatge i erudició en la noblesa hispànica de la segona meitat del segle XVI*. Es miembro e investigador de Capella Ducal (grupo de investigación e interpretación centrado en la música tardo medieval y renacentista, particularmente en las áreas de influencia de la familia Borja). Temas de investigación: Familia Borja, inventarios y bibliotecas de música de los siglos XVI y XVII, relaciones culturales a través de la diplomacia entre el Sacro Imperio Romano y España en la Edad Moderna.

¹ En Uclés (Cuenca) se encontraba el *Caput Ordinis* de la Orden de Caballería de Santiago o más comúnmente llamada “de la Espada”. Desde época romana fue lugar estratégico. En 1174 el rey Alfonso VIII donó el castillo a la orden. Posteriormente la fortaleza se amplió con murallas y un monasterio. En 1809 tuvo lugar la batalla de Uclés ganada por las tropas napoleónicas. A partir de 1850 el monasterio se desamortizó. La colección Uclés se llevó a Madrid en 1872.

² Anglés, Higinio. «Una col·lecció de polifonia del segle XVI», *Estudis Universitaris Catalans* núm. xii (1927): 1-23.

³ Gómez Amat, Carlos. «El real Conservatorio de Música de Madrid», *Música* núm. I (1952): 111-121; Margarita Navarro, Margarita. «La Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid», *Revista de Musicología* X, núm. 1 (1988): 239-249; Carmen Casas Gras, «La música en el monasterio de Uclés conservada en sus fuentes originales» (tesis doctoral, Universidad Pública

la colección se debe a Tess Knighton. En su edición *Catálogo de los impresos musicales de la Colección de Uclés* se describe detalladamente dicha colección, los antecedentes de su llegada a la biblioteca del Real Conservatorio, la pérdida de algunos ejemplares y algunos posibles propietarios de tan gran colección.⁴

Varias son las características importantes de esta colección. Una de las más significativas es el gran número de ediciones musicales (unas 70 en total) —entre los que se encuentran algunos *única*—. También destacan las encuadernaciones en pergamino con incrustaciones doradas. Las cubiertas de todos los libretes tienen la misma forma y estilo, por lo que nos encontramos ante una colección muy cuidada y que hacía suponer que el poseedor tenía un estatus económico considerable. Al mismo tiempo, los diferentes libretes están identificados con números y letras, lo cual demuestra el grado de catalogación que estos libros tuvieron en origen.⁵ La mayoría de los libretes de la colección tienen el sello del Monasterio de Uclés, sede de la orden de Santiago, lugar de procedencia antes de llegar a su ubicación actual en la biblioteca del Conservatorio.⁶ Sobre el contenido musical, destacan los motetes y las *chanson* francesa. Las ediciones datan mayormente entre los años 1560 y 1580, y la gran parte de ellas de imprentas de Flandes, Francia y Alemania.⁷

La identidad del propietario inicial era un misterio hasta hace pocas fechas. Sería de esperar que hubiera pertenecido a la orden de Santiago. La naturaleza de la colección muestra algunas pistas: pudiera ser alguien bien relacionado con el centro de Europa y posiblemente con Flandes. Algunas de las ediciones contenidas en la colección nunca circularon por España, esto descartaba ciertas hipótesis que lanzó Anglés: que los libros pudieran haber pertenecido a algún músico flamenco que trabajó para las capillas de Carlos V o Felipe II.⁸ Por su parte, Carmen Casas Gras también sugirió varios nombres pertenecientes a la orden de Santiago y relacionados con Amberes.⁹

En mis investigaciones sobre don Juan de Borja y las relaciones musicales entre el Sacro Imperio y España tropecé con un personaje muy interesante:

de Navarra, 2003).

⁴ Knighton, Tess. *Catálogo de los impresos musicales de la Colección Uclés* (Cuenca: Instituto de Música Religiosa, 2009).

⁵ Para profundizar más sobre las características de la colección Uclés, los criterios de agrupación y los autores incluidos remitimos al catálogo. *Ibíd.*, 11-29.

⁶ Uno de estos libretes se conserva en la BNE procedente de la colección Barbieri, que supuestamente lo sustrajo de la colección principal. Cuaderno *Cantus de Sacrarum varii styli* de Fernando de las Infantas. E-Mn M/1163(2).

⁷ Knighton, Tess. *Catálogo de los impresos musicales de la Colección Uclés*, 13-14.

⁸ Anglés, Higinio «Una colección de polifonía del siglo XVI», 10; Knighton, *Catálogo de los impresos musicales de la Colección Uclés*, 32.

⁹ Casas Gras, «La música en el monasterio de Uclés conservada en sus fuentes originales», 48-52, 989-990; Knighton, Tess. *Catálogo de los impresos musicales de la Colección Uclés*, 31-32.

Wolfgang Rumpf de Wielross.¹⁰ El principal estudioso de Rumpf, Friedrich Edelmayer, sugería que este noble austríaco era gran aficionado a la música y poseyó una inmensa colección de música.¹¹ Después de ponerme en contacto en 2010 con Tess Knighton, estudiamos el caso. Este noble encajaba con el perfil del posible propietario de la *colección Uclés*, pero los datos aún no eran suficientemente concluyentes. Fue en el verano de 2011 cuando conocimos a Erika Honisch, la cual estaba trabajando en un inventario de libros encargado por Rumpf de Wielross en 1583. Después de contrastar las entradas de este inventario con la edición del catálogo de Uclés, dimos con el propietario de esta magnífica colección: Wolfgang Rumpf de Wielross.¹²

Pero ¿quién fue este noble? Desde que en 1551 el emperador Carlos V decidiera separar los dominios de los Habsburgo en dos ramas, se hizo necesario tener embajadores permanentes en los distintos territorios. La embajada española en Praga y en Viena, así como los embajadores austríacos en España, fueron núcleos y canales de circulación económica y cultural. Los embajadores en España, Adam de Dietrichstein, Wolf Rumpf de Wielross y Hans Khevenhüller fueron grandes mecenas y humanistas. También lo fueron los embajadores españoles en el Sacro Imperio, destacando Francisco Hurtado de Mendoza, Juan de Borja y Guillén de San Clemente, todos ellos caballeros de la orden de Santiago. La influencia de estos embajadores en las cortes española y austríaca fue esencial, sobre todo con relación a la casa de la emperatriz María de Austria –hermana de Felipe II y esposa del emperador Maximiliano II. Los investigadores destacan la corte de la Emperatriz como el principal centro político hispánico en el Sacro Imperio. Esto se debe a dos motivos, por una parte, a la indirecta representación del rey Felipe II en el Imperio, por otra, como referencia católica en los círculos imperiales. Es lo que se conoce como “facción española”, y en ella, los caballeros de Santiago tuvieron un papel muy destacado. Estos caballeros tenían habitualmente rentas considerables provenientes de *encomiendas* y propiciaron redes de mecenazgo. Aunque se pueden encontrar ejemplos en todo el Imperio, su patrocinio se centro principalmente en Praga, en iglesias y colegios, y también hacia los colegios de la Compañía de Jesús en toda Bohemia.¹³

¹⁰ Escrivà Llorca, Ferran. «Power, erudition and musical patronage in the sixteenth century: Borja’s dynasty and the dukedom of Gandía», en *Recent Research in Early Iberian Music in an International Context (Papers from the Medieval and Renaissance Music Conference, Barcelona, 5-8 July 2011)*, ed. Tess Knighton y Emilio Ros-Fábregas (Kassel: Reichenberger (en prensa), 2012).

¹¹ Edelmayer, Friedrich. «Wolf Rumpf de Wielross y la España de Felipe II y Felipe III», *Pedralbes* núm. 16 (1996): 133-163.

¹² Wolfgang Rumpf de Wielross (a. 1540 - 1605). El estudio más completo sobre este noble y la mayoría de las referencias históricas de este artículo se deben a *ibíd.*

¹³ Edelmayer, Friedrich. «La red clientelar de Felipe II en el Sacro Imperio Romano Germánico»,

En los casos de los embajadores austríacos en España, que también cultivaban las artes y el patrocinio, encontramos una diferencia sustancial con sus homólogos españoles: el grado de lealtad mostrado hacia la rama imperial de los Habsburgo pero también, curiosamente, a los intereses de Felipe II en el Imperio. Los historiadores explican esta lealtad de diferente forma, pero la principal fue el sustento económico. El rey católico fue una de sus fuentes más importantes de financiación. Las rentas procedían de las *encomiendas*, prebendas y los nombramientos como caballeros de órdenes militares.¹⁴

El caso de Rumpf de Wielross es uno de los más interesantes. Este noble procedía de Carintia, y del mismo modo que otros diplomáticos austríacos como Dietrichstein, había empezado su carrera haciendo pequeños trabajos al servicio de la corona con sus propias rentas. En 1563 fue nombrado camarero mayor de los archiduques Rodolfo y Ernesto, cuando estos viajaron a España para ser educados con su tío Felipe II. Poco después, Rumpf obtuvo su primera misión como embajador ante el Papa para anunciar a éste el viaje imperial. Durante los ocho años que Rumpf de Wielross vivió en España estableció una red de nobles cercanos a la corte y de clientes bien posicionados. Fue de gran ayuda para Adam de Dietrichstein, quien era mayordomo mayor de la casa de los archiduques durante la estancia en España. Estas redes serían de gran importancia y ayuda para las relaciones comerciales y culturales en años posteriores.

Wolfgang Rumpf regresó a Viena en 1571 con el séquito de los archiduques. Hasta 1574 permaneció cercano al emperador Maximiliano II como experto en temas españoles. Ese mismo año, con ocasión de la muerte de la princesa Juana de Austria, hermana del Felipe II y de la emperatriz María, el Emperador le comisionó como embajador especial en España. La misión oficial eran transmitir las condolencias, aunque realmente había otros intereses particulares de Maximiliano mucho más importantes: intentar vender grandes cantidades de cobre procedentes de las minas de Neusohl (Eslovaquia) y tratar algunos asuntos políticos sobre Flandes y territorios italianos de dominio español. Aunque Rumpf tuvo ayuda del embajador austríaco en Madrid, Hans Khevenhüller, y de otros nobles españoles, fracasó en sus objetivos.

A pesar de todo lo anterior, Rumpf volvió a Viena en 1576 con muchas más cosas de las que había traído dos años antes. Entre los objetos que trasladó desde España se encuentran rarezas, piezas exóticas, libros, joyas

Torre de los Lujanes núm. 33 (1997): 129-142; Chudoba, Bohdan. *España y el imperio, (1519-1643)* (Madrid: Rialp, 1963).

¹⁴ Edelmayer, Friedrich. «Honor y Dinero: Adam de Dietrichstein al servicio de la Casa de Austria», *Studia Historica. Studia Moderna* núm. XI (1993): 89-116; Edelmayer, «Wolf Rumpf de Wielross y la España de Felipe II y Felipe III».

y un interesante clavicordio.¹⁵ También trajo consigo la promesa de Felipe II del nombramiento como caballero de Santiago amén de otros regalos y prebendas por parte del monarca.¹⁶ La experiencia y las dotes de Rumpf le sirvieron para conseguir de nuevo un puesto relevante, ahora de mayordomo del emperador Rodolfo.

Las actividades musicales de Rumpf de Wielross no nos son conocidas con detalle, pero las dedicatorias de libros de música, la adquisición de instrumentos para el uso privado y la importante colección de música que ya hemos referido, muestran un interés mayor por este arte que otros nobles coetáneos.

En 1593 el tenor de la capilla imperial, Franz Sales le dedicó su primera colección de motetes: *Sacrarum cantiones, omnis generis intrumentis musicis... liber primus* (Praga, Georg Negrinus, 1593) RISM S394. La otra dedicatoria data de 1595. En esta ocasión Matias de Sayve, también cantor de la capilla imperial, dedicó su primer libro de motetes: *Liber primus motectorum quinque vocum* (Praga, Johannes Otthmar, 1595) RISM S1127. Sobre los instrumentos, sabemos que Rumpf tenía al menos un clavicordio importado de España y otro que le regaló el nuncio Delfino.¹⁷

La biblioteca de Rumpf fue catalogada por Hugo Blotius, bibliotecario imperial, en 1583. En el *Librorum bibliothecae Rumpfianae ordine numerorum perpetua serie continuatorum catalogus* el archivero catalogó más de 1000 libros, de los cuales unos 120 eran libros de música, que contenían 106 ediciones impresas. Sin duda nos encontramos ante una de las mayores colecciones de música de este tiempo.

La historia de cómo llegó la biblioteca de Rumpf a Uclés es larga y con algunas lagunas. La tradición de la orden de Santiago es que los caballeros en morir dejaran en testamento su biblioteca para el monasterio de Uclés.¹⁸ Así lo indicó Rumpf en su testamento, pero previa donación al rey Felipe III de los libros que quisiera para la recién creada biblioteca de El Escorial o para sí mismo. El embajador español en Praga, Guillén de San Clemente, revisó el catálogo de la colección de Rumpf y supuso que la mayoría de los libros o bien ya se encontrarían en las colecciones regias, o bien su lectura era prohibida en España. Por recomendación de San Clemente se propuso no enviar los libros, ni tampoco un escritorio de terciopelo que había dejado en herencia a Felipe III, pues su coste del traslado era muy elevado.¹⁹

¹⁵ Edelmayr, Friedrich. «Wolf Rumpf de Wielross y la España de Felipe II y Felipe III», 152.

¹⁶ El nombramiento y entrada en la orden de Santiago de Rumpf fue muy particular y largo. Debido a la extensión recomendamos ampliar la información en *ibíd.*, 152 y siguientes.

¹⁷ *Ibíd.*, 152.

¹⁸ *Regla de la orden de la cavalleria de señor Santiago del espada* (Toledo: Casa de Juan de Ayala, 1539).

¹⁹ Edelmayr, Friedrich. «Wolf Rumpf de Wielross y la España de Felipe II y Felipe III», 156.

Entonces, si no se enviaron los libros por mandato real, ¿de qué forma llegaron al monasterio de Uclés? Este es uno de los misterios de esta historia aún por resolver. Los libros se enviaron en 1610 o quizá antes, según se puede ver en algunos sellos y se recibieron en Uclés. La biblioteca del monasterio se trasladó a Madrid en 1872, y ya habría sufrido varias pérdidas. Algunos de los libros, no de música, se conservan en la Biblioteca Nacional. El conjunto de impresos musicales fueron a parar al Real Conservatorio de Música de Madrid, donde hoy en día se conoce como *Colección Uclés*.²⁰

Este artículo demuestra la importancia del estudio de las redes diplomáticas en relación con la circulación de música y músicos, los sistemas clientelares y el comercio cultural entre centros cortesanos de Europa. En este sentido seguimos trabajando sobre las pistas que dejaron Rumpf de Wielross y la fascinante colección de impresos en un artículo más extenso.²¹

Bibliografía citada

- ANGLÉS, Higinio. «Una col·lecció de polifonia del segle XVI». *Estudis Universitaris Catalans* núm. XII (1927): 1-23.
- CASAS GRAS, Carmen. «La música en el monasterio de Uclés conservada en sus fuentes originales». Tesis doctoral, Universidad Pública de Navarra, 2003.
- CHUDOBA, Bohdan. *España y el imperio, (1519-1643)*. Madrid: Rialp, 1963.
- EDELMAYER, Friedrich. «Honor y Dinero: Adam de Dietrichstein al servicio de la Casa de Austria». *Studia Historica. Studia Moderna* núm. XI (1993): 89-116.
- EDELMAYER, Friedrich. «La red clientelar de Felipe II en el Sacro Imperio Romano Germánico». *Torre de los Lujanes* núm. 33 (1997): 129-142.
- EDELMAYER, Friedrich. «Wolf Rumpf de Wielross y la España de Felipe II y Felipe III». *Pedralbes* núm. 16 (1996): 133-163.
- ESCRIVÀ LLORCA, Ferran. «Power, erudition and musical patronage in the sixteenth century: Borja's dynasty and the dukedom of Gandia». En *Recent Research in Early Iberian Music in an International Context (Papers from the Medieval and Renaissance Music Conference, Barcelona, 5-8 July 2011)*, editado por Tess Knighton y Emilio Ros-Fábregas. Kassel: Reichenberger (en prensa), 2012.
- ESCRIVÀ LLORCA, Ferran; HONISCH, Erika S.; KNIGHTON, Tess. «The Music Library of a Knight of the Order of Santiago: Diplomacy and Music Collecting in the Sixteenth Century», en *Medieval and Renaissance Conference* (Nottingham, 2012).

²⁰ Knighton, Tess. *Catálogo de los impresos musicales de la Colección Uclés*, 32-33; Edelmayer, «Wolf Rumpf de Wielross y la España de Felipe II y Felipe III», 158.

²¹ Escrivà Llorca, Ferran; Honisch, Erika S.; Knighton, Tess. «The Music Library of a Knight of the Order of Santiago: Diplomacy and Music Collecting in the Sixteenth Century», en *Medieval and Renaissance Conference* (Nottingham, 2012). Se encuentra en preparación un extenso y detallado artículo sobre la colección de música de Wolfgang Rumpf de Wielross.

LA COLECCIÓN UCLÉS

GÓMEZ AMAT, Carlos. «El real Conservatorio de Música de Madrid». *Música* núm. I (1952): 111-121.

KNIGHTON, Tess. *Catálogo de los impresos musicales de la Colección Uclés*. Cuenca: Instituto de Música Religiosa, 2009.

NAVARRO, Margarita. «La Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid». *Revista de Musicología X*, núm. 1 (1988): 239-249.

Regla de la orden de la cavalleria de señor Santiago del espada. Toledo: Casa de Juan de Ayala, 1539.



COMUNIDADES ARTÍSTICAS DE APRENDIZAJE: UNA ALTERNATIVA EDUCATIVA A TENER EN CUENTA EN EL CONTEXTO ACTUAL DE CRISIS ECONÓMICA

 Andrés ZARZO*

1.- Introducción

La profunda crisis económica que estamos padeciendo desde hace algunos años y que al parecer perdurará durante bastante tiempo, está forzando a los responsables políticos a revisar muchos aspectos de nuestro Estado de Bienestar con el fin de intentar mantener su esencia, que no es otra que el desarrollo de los derechos sociales de los ciudadanos, pero de forma más eficiente, es decir, optimizando los recursos disponibles y obteniendo mejores resultados. Las enseñanzas artísticas no pueden ser una excepción a esta tendencia ya que suponen un espacio educativo que siempre ha requerido de una gran inversión económica, tanto desde el espacio privado (principalmente desde las familias que sufragan los costosos estudios artísticos que realizan sus hijos) como desde el público (teniendo en cuenta los elevados costes de construcción y mantenimiento material y docente de los centros educativos de estas enseñanzas). Inversiones que en el caso de las enseñanzas de música son especialmente ineficientes, teniendo en cuenta el alto índice de abandono escolar que presentan sus enseñanzas regladas, como tuve ocasión de comprobar en mi trabajo de tesis doctoral (Zarzo, 2011: 204, 205 y 238). Tesis en la que ya planteaba esta problemática y la necesidad de buscar soluciones.

* Doctor en Derecho, cum laude, por su tesis doctoral “Historia del Régimen Jurídico de las Enseñanzas Musicales en España” (UNED, 2011), dirigida por el Catedrático de la UNED D. Alejandro Tiana, Master en Gestión Cultural: Música, Teatro y Danza, por la Universidad Complutense de Madrid (1999-2001) y Master en Administración y Dirección de Fundaciones, Asociaciones y otras ONLs, por la Universidad Autónoma de Madrid (2001-2002). Actualmente es Catedrático en comisión de servicios en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid en el que imparte Música de Cámara, Orquesta y Gestión Musical.

Por otra parte, esta crisis también se nos presenta como una oportunidad para revisar el sistema actual de educación artística y mostrar alternativas que puedan servir de referencia a los responsables educativos y a los propios profesionales y estudiantes del sector. Este es sin duda el objeto de este trabajo: explorar una alternativa educativa y artística más social y eficiente que el sistema actual desarrollado en España en las últimas décadas como consecuencia de la LOGSE (Ley Orgánica de Ordenación General del Sistema Educativo, de 3 de octubre de 1990).

2.- Planteamiento del trabajo de investigación

Para alcanzar dicho objetivo he planteado una investigación **cuantitativa**, por cuanto va orientada a la comprensión de la realidad educativa y a su transformación (Bisquerra, 2004: 26), basándome en un **marco teórico** diverso que incluye desde la *teoría del aprendizaje dialógico* de Freire a la *teoría del capital social* de Putnam, pasando por la *teoría de la acción comunicativa* de Habermas. Un marco teórico que sin duda ha originado ya resultados tangibles en el mundo educativo como son las *Comunidades de Aprendizaje* o las *Sociedades Musicales* valencianas, ambos casos estudiados en este trabajo, y que suponen dos interesantes referentes a tener en cuenta. El **problema** en el que se centra esta investigación es la existencia de un sistema de educación artística poco eficiente, con grandes dificultades para mantenerse en el contexto económico actual, y la necesidad de explorar nuevas alternativas que garanticen el desarrollo artístico de la sociedad a pesar de la difícil situación económica. La **hipótesis** de trabajo consiste en basarse en el marco teórico y en el estudio de los casos citados en los que las teorías reseñadas han tenido su incidencia para, acorde con todo ello, elaborar una propuesta teórica relacionada con las enseñanzas artísticas alternativa al modelo actual. Una propuesta que, teniendo en cuenta las limitaciones de espacio de este trabajo, requerirá de una futura implementación empírica para verificar su validez. De este modo, el **diseño de la investigación** consiste en la construcción de un relato investigador que trata de describir la historia de estas enseñanzas, paralela a la de la educación en general, y los cambios teóricos y sociales que han propiciado nuevos enfoques educativos de tipo comunitario para, partiendo de todo ello, presentar una propuesta teórica fundamentada. De modo más concreto va dirigido a la consecución de los siguientes **objetivos** específicos:

- 1) Analizar críticamente el proceso histórico relacionado con la educación general y artística en España.
- 2) Profundizar en el marco teórico relacionado con la educación comunitaria, el aprendizaje dialógico y el capital social aplicado al ámbito educativo.

- 3) Elaborar una propuesta teórica alternativa al modelo actual de enseñanzas artísticas en España.

En cuanto a la metodología a emplear, ésta se basa en un enfoque **descriptivo** y **analítico**, a la vez que **crítico**, de los hechos históricos y de los conceptos educativos relacionados con el fenómeno comunitario para, partiendo de ellos, construir una propuesta alternativa al sistema actual de enseñanzas artísticas. Finalmente, las **fuentes** utilizadas son básicamente la bibliografía especializada relacionada con la historia de la educación y la educación comunitaria; además de las referencias electrónicas (en adelante RE) que en cada momento sirven para complementar la narrativa de esta investigación.

3.- Cuerpo de la investigación

3.1.- *Breve reseña histórica de la educación general y artística en España*

La configuración de los estados-nación en Europa a principios del siglo XIX se caracterizó, entre otras cosas, por el impulso de los sistemas educativos como una respuesta a la necesidad de mejorar la instrucción de los trabajadores y, con ello, la fuerza del trabajo que exigía el progreso de la Revolución Industrial iniciada pocas décadas antes. También fue el caso de nuestro país, en el que, además, los pensadores liberales de la época vieron en el sistema educativo nacional un auténtico instrumento para “la difusión de los valores que debían contribuir a la integración de la sociedad en torno a un imaginario nacional común” (Ossenbach, 2002: 22-28).

De este modo, en España y en gran parte de Europa se iniciaba la senda de un sistema educativo propio de la sociedad industrial basado en dos elementos fundamentales: 1) la reproducción de un modelo social en el que la educación de la clase dominante garantizaba la supervivencia del propio sistema y sus desigualdades; y 2) el desarrollo creciente de una educación-instrucción de la clase obrera para aumentar la mano de obra (fuerza del trabajo) mediante el adoctrinamiento y el dogmatismo docentes. Una senda que, con los altibajos propios de la época convulsa que supusieron para nuestro país los siglos XIX y XX, permaneció inmutable hasta prácticamente la llegada de la reciente democracia en los pasados años setenta.

Por su parte, la enseñanza oficial de enseñanzas artísticas como la música, la danza y el arte dramático comienza de forma conjunta en España con la creación del Conservatorio de Madrid en 1830 (Zarzo, 2011: 54-60) y con

similares características pedagógicas a las del resto del sistema educativo. El excesivo centralismo imperante en esta época liberal relegó a esta institución a ser el único centro oficial dedicado a estas enseñanzas durante más de setenta años, en clara situación de monopolio educativo, a pesar del surgimiento durante el siglo XIX de otros centros en diferentes zonas del país, e incluso del florecimiento de nuevas formas de enseñanzas artísticas como fueron y siguen siendo las bandas de música, a modo de estructuras culturales propias de la llamada educación popular (Guereña, 1990: 20 y 21), que proliferaron en la época por toda la geografía española (Ruiz, 1993; Zarzo, 2011: 53).

Con las primeras décadas del siglo XX se inició una tendencia a dotar de carácter oficial a los conservatorios de música públicos (en algunos de los cuales se desarrollaban también la danza y el arte dramático) distintos al de Madrid, que desembocará en una excesiva *publificación* de estas enseñanzas tras el régimen franquista. Tendencia mantenida en las últimas décadas, como consecuencia del desarrollo de la LOGSE, que en modo alguno parece garantizar una necesaria competitividad y empleabilidad para los egresados (Zarzo, 2011: 181-290) y, en todo caso, difícil de mantener en estos momentos de crisis económica.

La senda pedagógica común a todos los estamentos educativos de la sociedad industrial, independientemente de la materia a enseñar, fue una concepción objetivista de la educación (ubicada dentro de la perspectiva estructuralista de las ciencias sociales que saca al sujeto del centro de la realidad), cuyas características fueron las siguientes: a) la enseñanza se reducía a la transmisión de información y el aprendizaje a un proceso de asimilación y repetición de esa información; b) el profesorado se convertía en una pieza esencial, ya que era a través suyo como los estudiantes tenían acceso al conocimiento de la realidad; c) el objetivo era que se asimilara la máxima información posible y el aprendizaje se valoraba en función de la cantidad de información memorizada por el alumno; d) el profesorado adquirió una posición de respeto y autoridad como fuente de conocimiento, etc. Características que a principios del siglo XX cristalizaron pedagógicamente dando forma al conductismo y sus referentes psicológicos para la enseñanza tradicional (Aubert y otros, 2008: 37-42).

Los principios de esta enseñanza tradicional, basados en el conductismo, se plasmaron en una instrucción programada con una enseñanza que fomentaba la memorización mecánica de los contenidos, en detrimento de la memorización comprensiva, la reflexión y la creatividad; una motivación extrínseca (había que aprender no por el conocimiento en sí mismo, sino por la recompensa). En definitiva, un modelo conductista teóricamente superado en la actualidad, aunque en el caso de la educación musical, autores como Hemsy de Gaiza denuncian la supervivencia aún hoy en día de estos principios (Hemsy, 1999, en RE), y al que, no obstante, se le reconocen contribuciones interesantes a la enseñanza y el

aprendizaje como la importancia de la programación de la enseñanza, en oposición a la falta de planificación; la insistencia por parte del profesorado en la enseñanza de habilidades hasta que se hayan adquirido y, por parte del alumnado, en la repetición y práctica de las mismas hasta su consolidación (lo que se vinculará a la idea del esfuerzo); el profesor como componente esencial en el proceso de enseñanza y aprendizaje, planificándolo, controlándolo y evaluando el aprendizaje del alumno; el refuerzo externo en términos de estructuración del ambiente de enseñanza y aprendizaje para que motive al alumnado a realizar aprendizajes de máximos, etc. (Aubert y otros, 2008: 45).

Será ya en la segunda mitad del siglo XX cuando, en el ámbito educativo internacional (ya que en nuestro país el aislamiento del franquismo no permitió sumarse al cambio educativo), se evolucionará desde una concepción objetivista a una constructivista de la educación (dentro de una perspectiva subjetivista), en la que la realidad debe ser construida por los sujetos y los grupos: la realidad social es una construcción humana que depende de los significados que le demos las personas y no de cómo nos la transmitan. Así, el constructivismo se basa en la necesidad de plantear *aprendizajes significativos* que partan de la realidad del alumno y de sus conocimientos previos, para que sean comprensibles y puedan ser *funcionalizados* por él mismo (aplicados en contextos diferentes) teniendo en cuenta el principio de actividad mental constructiva (el conocimiento se construye de forma continua y activa por parte del alumnado) (Aubert y otros, 2008: 46-73). Un constructivismo que será integrado y superado por el *aprendizaje dialógico*, que resulta connatural a la sociedad del conocimiento en la que estamos actualmente inmersos, y que abordo a continuación.

3.2.- *La educación dialógica y comunitaria. Comunidades de Aprendizaje (en adelante CA)*

En realidad, la gestación de este *giro dialógico* en la educación empieza con el enfoque educativo y democrático de John Dewey, quien a principios del siglo XX ya hablaba de comunidad, comunicación y la necesidad de educar para compartir una vida común (Dewey, 1916: 15). Posteriormente, incluso el constructivista Vigotsky nos señalaba que para provocar el desarrollo cognitivo del individuo había que cambiar el entorno social y cultural (Vigotsky, 1979). Por otro lado, “las teorías críticas en las ciencias sociales, aquellas comprometidas con la radicalización de nuestras democracias”, empezaban a ofrecer alternativas que promovían “la transformación social” en clave democrática (Elboj y otros, 2002: 38). Fue el caso de los filósofos de la Escuela de Frankfurt y su *teoría crítica* (Horkheimer, Adorno, etc.) sobre la sociedad industrial, con

especial relevancia de Habermas y su *teoría de la acción comunicativa* (Habermas, 1987), según la cual las estructuras de acción comunicativa –reflexiva y crítica– orientadas a un acuerdo se vuelven cada vez más efectivas, tanto en la reproducción cultural como en la interacción social o en la formación de la personalidad. Estos referentes filosóficos de la Escuela de Frankfurt servirán, a su vez, para la conformación de la llamada *pedagogía crítica*, entendida ésta como aquella que ayuda a los estudiantes a cuestionar y desafiar las creencias y prácticas que se les imparten con el fin de transformar la realidad social y luchar contra las desigualdades (de género, raza, etnia, posición social, etc.) a través de la educación. Se fundamenta, pues, en la capacidad de las personas para transformar la sociedad a través del diálogo y de la organización social (Aubert y otros, 2004: 47).

Esta visión crítica de la educación propiciará la elaboración de la *teoría de la acción dialógica* de Paulo Freire. En ella el diálogo intersubjetivo y el *aprendizaje dialógico* que de él se deriva son los verdaderos instrumentos para cuestionarse el propio individuo y su entorno de forma permanente y, con ello, para la auténtica liberación del ser humano (Freire, 1970). Una teoría que, en palabras del propio Freire, plantea incluso la necesidad de cambiar la propia organización educativa desde las instituciones para convertirla también en una estructura más dialógica (en Castells, 1994: 93). De este modo, el *aprendizaje dialógico* se basa en no adaptar el currículo al contexto (como en el constructivismo), sino en transformar las condiciones contextuales del aprendizaje para que éste sea de mayor calidad; en resaltar la importancia del proceso que se realiza a través de las múltiples interacciones humanas, propias de la sociedad actual y el giro dialógico que ésta ha tomado en las últimas décadas. Pero con ello el *aprendizaje dialógico* no pretende anular la concepción constructivista del aprendizaje, sino que lo engloba y sobrepasa al tener presente al conjunto de los actores del proceso y al basarse no tanto en los significados interiorizados individualmente como en la posibilidad de compartirlos mediante el diálogo (Aubert y otros, 2008: 26-30). Ideas que han servido como referentes a la hora de diseñar las CA y su capacidad para implicar a todos los agentes vinculados a un centro con el fin de erradicar las desigualdades generando una educación de calidad para todos y entre todos.

Por tanto, las CA, de las que existen sólo en España cerca de sesenta, tienen como base esta visión crítica y dialógica de la educación. En ellas se promueve un cambio que influye en el entorno y recibe a su vez la influencia del él, que favorece el cambio social y la disminución de las desigualdades a través de la educación. En ellas se propicia el desarrollo de nuevas competencias, más acordes con la sociedad del conocimiento actual, como son: “iniciativa, cooperación, trabajo en grupo, formación mutua, evaluación, comunicación, solución de problemas, adopción de decisiones, obtención y

utilización de información, planificación, capacidad de aprendizaje y actitudes multiculturales”. Suponen un auténtico proyecto de transformación social y cultural, protagonizado por un centro educativo, que aspira a alcanzar una sociedad del conocimiento para todas las personas de forma inclusiva y mediante una educación participativa de la comunidad que se concreta en todo sus espacios, incluida el aula (Elboj y otros, 2002: 9 y 19). Se inspiran en los siguientes principios de actuación:

El diálogo igualitario, el cual se da cuando todas las personas vinculadas a un centro participan en la reflexión y toma de decisiones relacionadas con los temas educativos en igualdad de condiciones. Para ello es necesario que se promueva desde la estructura organizativa y el clima de la propia institución hasta alcanzar un auténtico diálogo social y, por extensión, la participación, la ciudadanía activa y, en definitiva, una mayor democracia. En este contexto son interesantes las llamadas *comisiones mixtas*, formadas por docentes padres, voluntarios e incluso alumnos, encargadas de velar por el desarrollo e implementación de aquellos aspectos que resulten prioritarios para el proyecto de la comunidad educativa. También son relevantes las *tertulias dialógicas* desarrolladas en estas CA, a modo de espacios abiertos al debate, reflexión y aprendizaje conjunto, dirigido a tratar temas diferentes como literatura (Elboj y otros, 2002: 109-117), música (ver en RE), etc.

La inteligencia cultural, que aborda las diferentes dimensiones del aprendizaje y de la interacción humana. De este modo, se persigue en todo momento desarrollar no sólo el aprendizaje de los contenidos académicos, sino también y especialmente los prácticos y los derivados de la comunicación interactiva de los alumnos: los procesos de aprendizaje a través del diálogo y de las habilidades comunicativas de las personas. Dentro de este apartado destacan los llamados *grupos interactivos*, formados por alumnos de niveles y edades heterogéneas, acompañados de un voluntario externo, en los que se propicia el aprendizaje entre ellos a través del desarrollo de diferentes roles y el hecho de compartir el conocimiento.

La igualdad de diferencias, como base para la inclusión social y el máximo aprendizaje práctico y cultural de toda la comunidad. Una igualdad que verdaderamente respete las diferencias (de origen, raza, condición social, etc.) y, partiendo de cada realidad, aspirar a una pedagogía de máximos para todos.

Dimensión instrumental. El espacio dialógico no va en contra de la necesidad de adquirir conocimientos instrumentales que capaciten a cada individuo para alcanzar el éxito en la sociedad, sino todo lo contrario. Aspira a capacitar a cada individuo teniendo en cuenta sus vocaciones, intereses y aptitudes para enfrentarse al mundo real. Y para llegar a ello requiere de espacios grupales, como son los anteriores *grupos interactivos*, en los que la interacción con otros ayuda a descubrir las ilusiones y metas de cada uno; además de propiciar el

desarrollo de la ayuda mutua, el trabajo conjunto, la orientación cercana, la solidaridad y, en definitiva, el aprendizaje en toda su dimensión.

La creación de sentido. El espacio comunitario, a través del diálogo y la reflexión compartida, promueve el conocimiento de la vida y de las distintas opciones, como punto de partida para que cada individuo explore su propio proyecto vital. En este sentido, es evidente que el clima abierto y colectivo de lo comunitario facilita el conocimiento de diferentes caminos personales y grupales que sirven como punto de partida para gestar el propio de cada individuo y el de otros miembros de la comunidad.

Transformación. Es evidente que el *aprendizaje dialógico* posee un poder especial para transformar las relaciones entre las personas y su entorno. Por eso, a través de las CA se persigue implicar a las familias en el centro y su proyecto educativo; participar en las actividades sociales y culturales de su entorno; debatir sobre los problemas y desigualdades locales y generales, etc. Todo ello con el fin de transformar progresivamente su propio entorno y convertirlo en un aliado.

Solidaridad, es, sin duda alguna, el valor general que promueve el *aprendizaje dialógico* en cuanto al comportamiento y acciones de las personas que componen una CA; cuestionando, con ello, las relaciones y dinámicas impuestas por el poder o por el sistema económico. Solidaridad que permite asimismo implicar al centro en los problemas reales de la comunidad, mejorar la convivencia multicultural e incluso compartir los procesos de aprendizaje en vez de separar de forma competitiva al alumnado (Aubert y otros, 2004: 125-134; Aubert y otros, 2008: 165-236).

En definitiva, un *aprendizaje dialógico* que se muestra como el más adecuado para la actual sociedad del conocimiento, una noción más “enriquecedora que la de sociedad de la información” (UNESCO, 2005, en RE), entendida como apropiación crítica y selectiva de la información por parte de los ciudadanos, y a la que se llegará de forma igualitaria mediante el uso de los medios tecnológicos, la educación universal y la humanización de la sociedad. Un aprendizaje que pone en valor el diálogo igualitario para llegar a acuerdos y no para imponer opiniones (como en el sistema tradicional), y que en un contexto social diverso y multicultural como el actual nos recuerda que todas las personas, por diferentes que nos puedan parecer, saben cosas; muchas de ellas diferentes a las que podamos conocer “quienes tenemos un título universitario” (Aubert y otros, 2008: 172), pero no menos valiosas. Nos encontramos, pues, ante un gran instrumento para avanzar en la inclusión social y la universalización de los derechos humanos (Elboj y otros, 2002: 129), superando la escuela tradicional y apostando por la “escuela reflexiva y dialógica” (Aubert y otros, 2004: 27).

3.3.- *El capital social y las Sociedades Musicales valencianas*

3.3.1.- **El capital social**

Por otro lado, en la segunda mitad del siglo pasado también se abordaron desde algunos países occidentales diferentes enfoques en la educación. Por una parte, tras la II Guerra Mundial se optó por un enfoque basado en la *teoría del capital físico*, según la cual la clave para el progreso de los países en desarrollo era la apuesta por la construcción física de instituciones educativas, y que se demostraría totalmente ineficaz. Posteriormente, ya en los años sesenta, se impulsó la educación con la *teoría del capital humano*. Esta teoría supuso una concepción de la educación como medio para el desarrollo económico de los países. Desde una perspectiva individual suponía la mejora de las capacidades con valor económico de los individuos para adaptarse a un mundo que se transformaba rápidamente proporcionándoles mayores oportunidades de inserción laboral. Desde un enfoque colectivo, el incremento del capital humano acumulado se convierte en un elemento clave para afrontar el desarrollo económico en una sociedad globalizada y altamente competitiva. Paralelamente a ello y fruto de la Declaración Universal de los Derechos Humanos (1948), se desplegó el llamado *enfoque de capacidades*, en el que la educación se entendía como un fin en sí mismo que debía contribuir al pleno desarrollo de las capacidades o libertades humanas. Con ello, se establecía un claro antagonismo entre la *teoría del capital humano*, que perseguía el desarrollo personal teniendo en cuenta las demandas de la sociedad, y este *enfoque de capacidades* que buscaba el desarrollo pleno de la personalidad de cada individuo sin tener en cuenta las exigencias económicas de la sociedad. Así las cosas y según algunos autores, la apertura del capital humano hacia el capital social a través de la educación puede facilitar la convergencia entre los dos paradigmas anteriores (Domínguez y Guijarro, 2011:347). Un concepto de capital social que acuñó por primera vez el inspector de educación norteamericano Lyda Judson Hanifan, en 1916, cuando quiso resaltar “la importancia de la participación comunitaria para el correcto funcionamiento de las escuelas”; aunque hay quien se lo atribuye al propio John Dewey (Meneses y Mominó, 2008: 54).

En esta *teoría del capital social*, que surge con fuerza desde los años noventa, subyace la idea de que el entorno social de cada persona (familia, compañeros, amigos, voluntarios) constituye un importante *bien público* a la hora de desarrollarse los individuos y, con ello, un despliegue más integral y humano (y no sólo tecnológico) de una sociedad del conocimiento “que descansa sobre dos

aspectos clave del capital social: la confianza y la participación social” (Noya y otros, 2008: 41 y 101). Un capital intangible que puede adoptar diversas formas sobre la base común de la acumulación de valores compartidos como normas mutuas, participación, tolerancia, comunicación, cooperación, solidaridad, confianza, reciprocidad, trabajo en red y compromiso cívico (Putnam, 1993: 170-180; Noya, y otros, 2008: 18; Mota, 2008: 78). Valores que incluso podrían facilitar la evolución de la sociedad del conocimiento hacia una sociedad de la confianza (Noya y otros, 2008: 38), tan necesaria hoy en día.

Paralelamente a lo anterior, en los pasados años setenta se inició un nuevo orden económico y social que algunos llaman sociedad postindustrial, o sociedad de la información (que desembocará en la sociedad del conocimiento). Las características de esta nueva época fueron las grandes transformaciones tecnológicas como el microprocesador (1971), el ordenador personal (1975), la recombinación del ADN (1973), etc. De este modo, son el conocimiento y la información los elementos fundamentales de generación de riqueza y de poder de la sociedad, los que caracterizan esta nueva época en la que nos encontramos actualmente. Es decir, el mundo de la tecnología; pero entendida ésta no sólo como ciencia y máquinas, sino también como “tecnología social y organizativa” (Castells, 1994: 17). Lo que dio pie a un gran desarrollo, también en España, del llamado tercer sector (Muñoz Machado, 2002), en el que “el capital social y la sociedad civil organizada tienen un peso mayor” en detrimento del papel del Estado (Noya y otros, 2008: 127). Un sector social que, en el caso de la Comunidad Valenciana, aborda servicios de interés general, como son sin duda las enseñanzas de música, mediante las llamadas Sociedades Musicales. Un modelo con un interesante capital social aún por descubrir que abordo a continuación.

3.3.2.- Las Sociedades Musicales valencianas (en adelante SM)

Sobre estas entidades ya comenté anteriormente que surgieron a principios del siglo XIX en forma de bandas de música y de educación popular ajenas al sistema oficial de enseñanza musical. Entidades que afloraron por toda nuestra geografía y que hoy en día, sólo en la Comunidad Valenciana, suman más de 400 (Ruiz, 1993 v. I: 32), la mayoría constituidas jurídicamente en asociaciones culturales. El valor añadido en términos de capital social aportado por estas entidades, aunque resulta incuestionable, queda aún por investigar y, a pesar del escaso interés que su modelo ha recibido por parte de los responsables públicos de nuestra reciente democracia, es sin duda alguna un modelo muy a tener en cuenta para el desarrollo de las enseñanzas artísticas objeto de este

trabajo (Zarzo, 2011: 281 y 384). No obstante, y ante la falta de estudios sociológicos al respecto, intentaré sintetizar los aspectos más relevantes de este tipo de entidades, aprovechando mi condición de conocedor de esta red de sociedades y antiguo educando y posterior socio y miembro de una de ellas en Valencia, la Sociedad Unión Musical de Benaguacil (en adelante, UM, en RE):

Máxima autonomía, en los ámbitos jurídico, organizativo, financiero y de gestión, al estar constituidas en entidades asociativas y, por tanto, en perfecta consonancia con los principios del capital social.

Plena libertad académica, a la hora de establecer sus propios proyectos y planes educativos, ya que la inmensa mayoría de estas entidades ha optado por la enseñanza no reglada (a pesar de que hay casos como el de la UM en que se cuenta con un Centro Autorizado de Enseñanzas Profesionales de Música), aunque seguramente demasiado centrada en la música clásica y de banda en detrimento de otras opciones artísticas.

Espacios de participación y comunicación cultural, en los que, a través de la música, la gente participa y comparte objetivos, tanto artísticos (preparar conciertos, certámenes, etc.) como otros no propiamente artísticos (colaborar en la construcción y el mantenimiento instalaciones culturales, la venta de lotería para financiar proyectos, viajes, etc.), desarrollando una cultura plenamente democrática y comunitaria.

Cooperación y solidaridad, entre todos los miembros de la entidad, tanto educandos (los más beneficiados) como aficionados músicos (amantes de la música y voluntarios) y profesionales (que sirven de referentes y enseñan a los educandos), e incluso aficionados no músicos que entregan lo mejor de sí mismos para la buena marcha de la entidad. De hecho, aunque legalmente no reúnen los requisitos establecidos para ello (un ejemplo es el incumplimiento del artículo 6, sobre derechos del voluntario, de la Ley 6/1996, de 15 de enero, del voluntariado, BOE de 17 de enero), suponen *de facto*, que no *de iure*, una gran masa de voluntariado cultural.

El sentimiento de pertenencia a la entidad, que promueve niveles de relaciones de confianza y reciprocidad entre los miembros de la entidad que sólo pueden alcanzarse desde la sociedad civil (Noya y otros, 2008: 135); compartiendo, además, un mismo sentido de vida a través de la música que logra mantener vinculados incluso a los profesionales, por lejanos y prestigiosos que sean sus espacios laborales.

Centros educativos y culturales de referencia para sus respectivos entornos locales, cuyo espíritu y ambiente comunitarios han logrado verdaderamente transformar el entorno, convirtiéndolo en un espacio en el que la relaciones personales y la solidaridad son los motores de dicha transformación, además de facilitar que toda la población, en especial la infantil, pueda acceder a la música, ya sea de forma activa (aprendiendo y participando) o pasiva (como oyente).

En definitiva, estamos ante unas entidades históricamente comunitarias que cuentan con un evidente capital social cuyo modelo seguramente tendría que haber sido potenciado por parte de los responsables políticos españoles, como alternativa a la ya citada y excesiva *publificación* que durante las últimas décadas han protagonizado las enseñanzas artísticas en España, especialmente si tenemos en cuenta el déficit de capital social que siempre ha caracterizado a nuestro país (Noya y otros, 2008: 174; Mota, 2008: 145). En todo caso, una *publificación* muy diferente al sistema que han tomado otros países de nuestro entorno europeo tan potentes musicalmente como son Alemania, en donde las enseñanzas artísticas como la música la protagonizan escuelas de música principalmente gestionadas por la sociedad civil, los municipios y muchas veces en régimen de mancomunidad (Muñoz Escobar, 1994) y con una ausencia de regulación de las enseñanzas en el nivel no superior (Zarzo, 2011: 322); o Inglaterra, país en el que la enseñanza musical es desarrollada principalmente desde los propios centros escolares, públicos y privados (Zarzo, 2011: 311 y 312). Opciones ambas que siguen la tendencia general en Europa de un mayor peso de la sociedad civil en la gestión de actividades de interés general (como las enseñanzas artísticas), en detrimento de la acción pública (Muñoz Machado, 2002: 740).

4.- La propuesta teórica: las Comunidades Artísticas de Aprendizaje (en adelante CAA)

Después de todo el anterior itinerario investigador, a continuación presento la propuesta teórica de las CAA, cuya implantación podría perfectamente llevarse a cabo siguiendo las fases recomendadas para las anteriores CA: sensibilización, toma de decisión, definición del *sueño*, selección de prioridades, planificación, investigación, formación y evaluación (Elboj y otros, 2002: 80-90). La propuesta se compone de tres apartados: los contenidos, la estructura necesaria para el buen desarrollo de éstos y la parte sistémica necesaria para su implementación:

4.1.- *Contenidos*

Diversidad en la oferta artística, ofertando no sólo música clásica, como en las SM valencianas, sino todas aquellas músicas que permitan ofrecer una respuesta integradora y eficaz al entorno sociocultural de cada centro. E incluso ofertando diferentes artes, emulando el modelo de *School of Arts* de Suecia (Heimonen, 2010: 46) en el que se imparten músicas (clásica, jazz, popular, etc.), danzas (desde ballet hasta *hip hop*), teatro, pintura, etc. De este modo, las artes se pueden

convertir en un instrumento al servicio del derecho de todos al acceso a la cultura de forma integradora e inclusiva (Zarzo, 2011: 333-349), además de atender a todas las vocaciones e intereses de las personas discentes, generando espacios para que cada uno encuentre su propio *elemento* y su creatividad (Robinson, 2012: 17-43). Y todo ello desde una opción dialógica en la que es posible alcanzar “la igualdad de las diferencias” y una “igualdad de derechos que incluya el respeto a la diversidad” cultural y natural (Elboj, 2002: 119-128).

Actividades artísticas integradoras: tales como coro de padres, de abuelos, músicas del mundo, charlas artísticas populares, organización de conciertos, representaciones escénicas, etc., en las que puedan colaborar miembros de otros entes (colegios, otros centros artísticos, etc.) y familiares de la comunidad (aportando sus conocimientos valiosos para cada producción: gestión, carpintería, utilería, sastrería, etc.), de modo que toda persona vinculada a la comunidad se sienta plenamente integrada en ella.

Actividades dialógicas igualitarias; siguiendo el modelo de *tertulias dialógicas* de las CA, llevar a cabo estas experiencias abordando temas artísticos y culturales como literatura (lecturas abiertas y debates igualitarios sobre las lecturas), músicas (con aportaciones de cada miembro interesado y sus músicas de origen), otras artes (pintura, bailes, teatro, etc.), problemas locales y cultura en general (gastronomía multicultural, costumbres, celebraciones, etc.). Siempre en clave igualitaria, respetando el pluralismo y el valor cultural de cada aportación y sus diferencias (interculturalidad), y desde la premisa de que “el intercambio abierto de ideas es vital para el conocimiento” y la confianza que requiere la sociedad del conocimiento actual (Noya y otros, 2008: 278).

Actividades artísticas dirigidas a colectivos especiales, principalmente a través de opciones como la musicoterapia (Poch, 2011) o la danzaterapia (Panhofer, 2008), en las que se trabaje con colectivos como discapacitados, enfermos, personas de la tercera edad, etc. Con ello se persigue alcanzar la mayor inclusión social posible, en clave artística y social, para el entorno de cada proyecto.

Una metodología dialógica, en todos los ámbitos de cada proyecto, tanto docentes como comunitarios, en los que la comunicación e interacción grupal sea una fuente inagotable de aprendizaje y convivencia democrática. De este modo, por ejemplo, es necesario avanzar en las posibilidades de las clases grupales de instrumento musical, especialmente en el nivel elemental, en detrimento de la histórica clase individual. Una opción, esta última, con un elevado coste económico que ya está siendo objeto de revisión por parte de alguna Administración educativa, incluso en la enseñanza reglada (es el caso de la Orden de 24 de junio de 2009, por la que se desarrolla el currículo de las enseñanzas elementales de música en Andalucía, BOJA de 14 de julio, p. 22), y que tiene perfecta conexión con el marco legal vigente de enseñanzas no

regladas de música en muchas Comunidades Autónomas (Orden de 30 de julio de 1992 por la que se regulan las condiciones de creación y funcionamiento de las escuelas de música y danza, BOE de 22 de agosto- Orientaciones Metodológicas-). Asimismo, hay que profundizar en el modelo de *grupos interactivos* de las CA, en este caso artísticos, que propicie la interacción entre alumnos heterogéneos y con la participación de un voluntariado que podrá ser local o, también, externo gracias a las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC). En definitiva, una metodología dialógica que tiene como mejor referente la experimentada en las actuales CA y que deberían ser implementadas e investigadas para convertir las experiencias llevadas a cabo en materia artística en conocimiento creativo y de innovación.

La acción orientadora, como factor clave para desarrollar aprendizajes basados en la equidad. Ello supone dar a cada uno lo que requiere para el pleno desarrollo de su personalidad y no a todos por igual. De hecho cada individuo tiene su singular naturaleza y necesita descubrir su propio *elemento* para poder desarrollar su creatividad, la cual mejorará también gracias a la diversidad comunitaria (Robinson, 2012b: 317). Pero, para conseguir esto, se precisa de una acción orientadora realmente eficaz que va desde la detección de esos talentos naturales en el ámbito artístico, a ser posible a temprana edad, hasta la atención personalizada que permita desplegar todas las potencialidades de cada individuo, especialmente en el caso de los dotados de gran talento artístico. Aunque sin olvidar a los de talento común o incluso débil. Ellos son los mejores candidatos a desarrollar interesantes valores humanos como la superación, el esfuerzo, la autoestima, etc. Y comprender que la aproximación a las artes les permitirá desde mejorar en otros aspectos intelectuales y personales, incluido el éxito escolar (Palacios, 2005), hasta encontrar otras facetas e intereses profesionales y artísticos diferentes a los de la interpretación (gestión, investigación, creación, etc.), e incluso descubrir individualmente el sentido de la vida y el proyecto vital (Romero, 2009) que nos puede aportar el clima comunitario de una CAA. Una acción orientadora que debería completarse con la participación de antiguos alumnos, profesionales vinculados a la entidad, familiares, etc., y el gran valor añadido que ello puede suponer para todos (estímulo y motivación para los aprendices, retorno solidario de los profesionales, etc.), máxime si tenemos en cuenta las posibilidades que ofrecen las TIC en este campo (Ponce, 2009) y el creciente capital social que ello podría generar en cada entidad.

La evaluación, como pieza clave de todo proyecto comunitario que debe aspirar a ser de calidad. Para ello hay que profundizar en la evaluación compartida de cada alumno, ya que “todos influyen en el aprendizaje y todos deben planificarlo conjuntamente” (Aubert, 2004: 41). Pero también en todas las posibilidades que ofrecen las *comisiones mixtas* de las CA y el sistema de gestión de calidad total en el que se valoran todos los apartados que influyen

en los resultados de cada proyecto y que debe tener como referente el principio de transparencia y rendición de cuentas (Álvarez, 1998).

4.2.- Estructura

Autonomía integral; tanto jurídica, mediante la constitución de entidades propias del sector social (como son asociaciones, fundaciones y cooperativas), como pedagógica, optando por la enseñanza no reglada como mejor fórmula para diseñar en cada caso el proyecto educativo más idóneo; y de gestión y financiación, que permita una acción eficaz y eficiente a la hora de gestionar el día a día y, especialmente, la captación de financiación pública (gestión de ayudas y subvenciones) y privada (gestión de patrocinios), esta última teniendo en cuenta las oportunidades que ofrece el marco legal vigente y futuro (la tan esperada, y anunciada desde el Gobierno, Ley de Participación Social y Mecenazgo). Es decir una autonomía en sintonía con las bases del capital social que supera con mucho la de las actuales CA (por su dependencia institucional, en el caso de los centros públicos, y, en todos los casos, por los currícula establecidos desde las Administraciones educativas).

Estructuras democráticas de funcionamiento; en consonancia con las CA, estas entidades artísticas requieren de un enfoque enteramente participativo y horizontal en la toma de decisiones. Por ello es imprescindible avanzar desde abajo en las *comisiones mixtas* (formadas por padres, profesores, voluntarios y alumnos), abordando el seguimiento y control de los aspectos prioritarios de cada proyecto (desarrollo del proyecto en general, actividades externas, gestión eficiente de recursos, etc.); pasando por evaluaciones participativas en las que los interesados (padres y alumnos) se impliquen con los profesores a la hora de reflexionar y valorar el proceso de enseñanza y aprendizaje de cada alumno; hasta llegar a la formación de Consejos Sociales en cada centro que emulen a los Consejos Escolares de los centros educativos tomando decisiones y evaluando los aspectos generales de cada proyecto. Asimismo, debe existir un espíritu asambleario que integre al conjunto de los socios que conforman cada CAA (es decir todos: profesores, padres, alumnos-socios infantiles-, voluntarios, etc.) en la toma de decisiones generales de la entidad; por lo que es recomendable la opción asociativa como mejor alternativa jurídica (ya que permite integrar a todos los agentes implicados) y financiera (teniendo en cuenta la posibilidad de consolidarse como asociación declarada de utilidad pública y los beneficios fiscales que ello supone incluidos en la vigente Ley 49/2002, de 23 de diciembre, de régimen fiscal de las entidades sin fines lucrativos y de incentivos fiscales al mecenazgo, BOE de 24 de diciembre). Finalmente, debe darse un tratamiento plenamente legal al voluntariado, superando el carácter informal

de que dispone actualmente en las SM valencianas y las CA, y aprovechar las oportunidades que ofrece el ámbito público en este campo (planes de voluntariado, subvenciones, etc.).

Redes informacionales, que incluyan la inversión en formación del profesorado y sus imprescindibles aportaciones al conjunto docente de cada proyecto (formación de formadores), el aprovechamiento del capital intelectual de personas vinculadas (padres, antiguos alumnos) y sus posibles aportaciones (charlas, mesas redondas, debates, etc.), el desarrollo de la figura del voluntariado telemático (personas de prestigio artístico que de forma desinteresada se vinculan con el proyecto sirviendo de voluntario para los grupos artísticos interactivos) y, finalmente, las acciones de intercambio con otras entidades similares que, ya sea vía telemática o de forma presencial (actividades artísticas, congresos, etc.), se lleven a cabo, incluidas las redes sociales que atiendan peticiones sobre información acerca de cada proyecto de CAA.

Apuesta por una gestión de calidad de todos los servicios, tanto educativos (formación del profesorado y directivos, proyectos educativos, orientación, evaluación) como extraeducativos (formación de gestores, gestión de patrocinios, TIC, gestión del voluntariado, captación de socios, etc.). Apuesta que, de forma participativa, garantice una gestión de calidad total en consonancia con las nuevas exigencias de la “economía informacional” en la que nos encontramos (Elboj y otros, 2002: 15).

4.3.- *Parte sistémica*

Centros interactivos, ya sea con un modelo de centros con espacios propios, en los que hay que intentar conectar con los centros escolares del entorno para interactuar con ellos (captación de talentos, actividades conjuntas, etc.), o con espacios compartidos, en los que se aproveche el centro de enseñanza general para impartir, en horario no escolar, materia artística (siguiendo el modelo inglés). En cualquier caso, es evidente que el desarrollo de un proyecto de CAA interactivo con centros escolares posibilitará, además, la superación de problemas habituales como son el fracaso escolar o la discriminación en ocasiones derivada del multiculturalismo (Aubert, 2004: 51-88). También pueden incluirse en este apartado actividades conjuntas con centros similares más distantes geográficamente, incluidas las CA, dentro de una línea comunitaria más global.

Relaciones institucionales, con entidades públicas, con las que gestionar las ayudas y subvenciones, o con privadas, captando patrocinios, especialmente teniendo en cuenta tendencias emergentes en el mundo empresarial tan interesantes como la de la economía del bien común (Fleber, 2012), que demuestran un cambio de mentalidad en la empresa en clara confrontación con el capitalismo

más fiero e imperante en nuestra sociedad, auténtico origen de la crisis actual. También incluye este apartado la creación de foros democráticos en los que todos los actores implicados (públicos y privados) debatan y tomen decisiones relacionadas con la materia artística. En este sentido, es interesante recordar el modelo de Consejos de la Música (*Musikräte*) y de la Asociación Nacional de Escuelas de Música de Alemania (*Verband deutscher Musikschulen*) y su gran capacidad de influencia sobre las decisiones públicas (Zarzo, 2011: 306 y 307).

Actividades internacionales, ya sea mediante el intercambio y el conocimiento de experiencias de otros centros o iniciativas comunitarias similares desarrolladas en otros países, o el desarrollo de actividades propias de la cooperación al desarrollo, en clave de ayuda solidaria artística a países necesitados, de la que ya existen precedentes (ver Arts, Cultura y Desarrollo, en RE), y como una fuente más de aprendizaje para todos.

Una educación superior adecuada (universidades y centros superiores de enseñanzas artísticas), que facilite la formación del profesorado con un perfil adecuado para las CAA (diversas músicas, artes, competencias emprendedoras y comunitarias, de gestión, didácticas, etc.), lidere iniciativas de intercambio (como punto de encuentro y reciclaje del profesorado de materias artísticas) y protagonice la investigación derivada de estas experiencias comunitarias (Zarzo, 2011: 389).

Un Estado de Cultura a reivindicar, como el que presenta nuestra *Constitución Cultural* (Vaquer, 1998: 173), el cual se caracteriza en el ámbito educativo por un “sistema educativo plural, regido por la libertad” (Nogueira, 1988: 78), en el que se debe garantizar el derecho de todos a la educación, también artística (Zarzo, 2011: 199); y en el ámbito cultural, por un derecho de todos a la cultura (artículo 44.1 de nuestra Carta Magna), que debe alcanzarse mediante una autonomía cultural liderada por la sociedad civil y el conjunto de la ciudadanía (Prieto, 1992: 223). Esto último, sin perjuicio de las actividades de fomento y coordinación que deben ejercer todos los poderes públicos en relación con la competencia concurrente que supone la cultura (Vaquer, 1998: 337-341), pero que nunca deben eclipsar la acción civil en este campo, garantizando la pluralidad de las iniciativas sociales y evitando en todo momento el monopolio de los poderes públicos en materia cultural (Prieto, 1992: 225 y 226).

En definitiva, cooperar entre todos en la construcción de una nueva realidad social y artística en la que las CAA pueden jugar un papel clave para la conformación de esa “nueva ciudadanía” de la que habla Carlos Giménez (Giménez, 2006), desde un paradigma dialógico caracterizado por el “traspaso de los conocimientos y competencias que todos los grupos poseen y que han desarrollado en contextos diversos” (Elboj y otros, 2002: 121) y la acumulación de capital social, que facilite incluso la mejora económica (Mota, 2008: 194)

y el *saber en común* (Noya y otros, 2008: 269) necesarios para el desarrollo de mejores personas y mejores profesionales y amantes de la cultura y las artes.

5.- Conclusiones

Después de este recorrido investigador he llegado a las siguientes conclusiones:

1.-En la situación actual de profunda crisis económica y ante un sistema actual de enseñanzas artísticas poco eficiente y con riesgo de desmantelamiento, cabe aplicar el refrán popular español de *renovarse o morir*. En este contexto, las CAA suponen un cambio de paradigma con respecto al modelo actual y una interesante alternativa social y artística, perfectamente aplicable a muchos entornos locales de España.

2.-Artísticamente, la CAA supone un espacio singularmente inclusivo en el que toda persona, independientemente de su edad, raza o condición, puede desarrollar sus potencialidades artísticas y su *elemento* mediante el *aprendizaje dialógico* de las artes. Socialmente, la CAA impulsa el desarrollo de valores humanos y sociales propios del capital social tan necesarios hoy en día como la confianza, tolerancia, convivencia democrática, interculturalidad, compromiso cívico y solidaridad. Además, la equidad planteada en el modelo permite ir desde la máxima inclusión (discapacitados, enfermos, etc.) hasta la orientación más exigente que pueda requerir un talento artístico. Diferentes aptitudes e intereses que comparten un mismo camino educativo y solidario. Si a ello sumamos la vocación de gestionar con criterios de calidad cada proyecto de CAA, es evidente que hablamos de un modelo alternativo con plenas garantías.

3.-Por todo lo anterior, la CAA dispone de un gran potencial para transformar su entorno implicando a todos en cada proyecto (familias, instituciones, empresas, etc.) y aprovechando su plena autonomía como entidad de una sociedad civil que, acorde con el *Estado de Cultura* que propugna nuestra Constitución, debe ser el primer protagonista en el desarrollo cultural y democrático de un país como el nuestro.

5.-El mundo materialista que hemos heredado requiere de fórmulas que equilibren el capitalismo tan agresivo que nos invade y exploren nuevos caminos de humanización y de cambio social. La CAA puede ser uno de esos caminos en el que, de la mano de las artes, descubramos el valor de las personas y el capital social que juntas pueden generar. Por todo ello, se puede concluir que se verifica la hipótesis de salida de esta investigación: otra alternativa al modelo actual es posible en forma de CAA, con un mayor protagonismo de la sociedad civil y un impulso a la generación de capital social.

6.- Referencias

6.1.- Bibliográficas

- ÁLVAREZ FERNÁNDEZ, Manuel (1998): *El liderazgo de la calidad total*. Madrid, Escuela Española.
- AUBERT, Adriana, FLECHA, Ainoha, GARCÍA, Carme, FLECHA, Ramón y RACIONERO, Sandra (2008): *Aprendizaje dialógico en la Sociedad de la Información*. Barcelona, Hispatia.
- AUBERT, Adriana, DUQUE, Elena, FISAS, Montserrat y VALLS, Rosa (2004): *Dialogar y Transformar. Pedagogía crítica del siglo XXI*. Barcelona, Graó.
- BISQUERRA ALZINA, Rafael (coord.) (2004): *Metodología de la investigación educativa*. Madrid, La muralla.
- CASTELLS, Manuel; FLECHA, Ramón; FREIRE, Paulo; GIROUX, Henry; MACEDO, Donald; WILLIS, Paul (1994): *Nuevas Perspectivas críticas en educación*. Barcelona, Paidós
- DOMÍNGUEZ, Rafael y GUIJARRO, Marta (2011): “Educación y desarrollo humano: más allá de la relación instrumental”, en MINISTERIO DE EDUCACIÓN *Lecturas sobre economía de la educación. Homenaje a María Jesús San Segundo*. Madrid, Ministerio de Educación.
- ELBOJ, Carmen; PUIGDELLÍVOL, Ignasi; MARTA SOLER, Gallart; VALLS, Rosa (2002): *Comunidades de Aprendizaje. Transformar la educación*. Barcelona, Graó.
- FELBER, Christian (2012): *La economía del bien común* (prólogo de Juan Carlos Cubeiro y traducción de Silvia Yusta). Barcelona, Deusto.
- FREIRE, Paulo (1970): *Pedagogía del oprimido*. Madrid, siglo XXI.
- GIMÉNEZ ROMERO, Carlos (2006): “Nueva ciudadanía, políticas sociales de inmigración y derechos de los migrantes”, en PINYOL, Gemma (coord.) *Inmigración y Derechos de Ciudadanía*. Barcelona, Fundación CIDOB, pp. 141-149.
- GUEREÑA, Jean-Louis y TIANA FERRER, Alejandro (1990): *Clases populares, cultura, educación: siglo XIX-XX. Coloquio hispano-francés*. Madrid, UNED.
- HABERMAS, Jürgen (1987): *Teoría de la acción comunicativa*, v. I y II. Madrid, Taurus.
- HEINOMEN, Maria (2010): *Music Education and Law*. Saarbrücken, Germany, Lambert Academic Publishing.
- MENESES, Julio y MOMINÓ, Josep M. (2008): *la generación de capital social en el sistema educativo no universitario: un análisis del desarrollo comunitario de las escuelas de Cataluña*. Barcelona, Universitat Oberta de Catalunya, Papers 87, 2008, pp. 47-75.
- MOTA CONSEJERO, Fabiola (2008): *Capital social y gobernabilidad: el rendimiento político de las Comunidades Autónomas* (prólogo de Joan Subirats). Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- MUÑOZ ESCOBAR, M^a del Pilar: “Visita a Escuelas de Música en Alemania”, en *Revista Música y Educación*, nº 19, octubre 1994, pp. 51-64.
- MUÑOZ MACHADO, Santiago (2002): “La contribución de las organizaciones sociales a la transformación del Estado de Bienestar”, en MUÑOZ MACHADO, Santiago, GARCÍA DELGADO, José Luis y GONZÁLEZ SEARA, Luis (Directores): *Las Estructuras del Bienestar. Propuestas de reforma y nuevos horizontes*. Madrid, Civitas.

ANDRÉS ZARZO

- NOGUEIRA SORIANO, Rosario (1988): *Principios Constitucionales del Sistema Educativo Español*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia.
- NOYA, Javier, RODRÍGUEZ, Manuel y ROMERO, Héctor (2008): *Sociedad del Conocimiento y Capital Social en España*. Madrid, Tecnos.
- OSSENBACH SAUTER, Gabriela (2002): “Génesis de los sistemas educativos nacionales en el mundo occidental”, en TIANA Alejandro, OSSENBACH, Gabriela y SANZ, Florentino (coords.): *Historia de la Educación Edad Contemporánea*. Madrid, UNED, pp. 21-43.
- PALACIOS SANZ, José Ignacio (2005): “La Universidad y la Investigación Musical: de la teoría a la praxis”, en *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 19 (1), 2005, pp. 123-156.
- PANHOFER, Heidrun (2008): *Teoría y práctica de la Danza Movimiento Terapia* (traducción de Francisco Campillo). Barcelona, Gedisa.
- POCH BLASCO, Serafina (2011): *Compendio de musicoterapia*. Barcelona, Herder.
- PONCE DE LEÓN, Lluís (2009): *La orientación para el desarrollo de la carrera en los conservatorios de música de Madrid. El uso de las TIC como herramientas innovadoras en el diseño de un servicio de orientación profesional en el campo de la música*, Tesis Doctoral inédita, UNED.
- PRIETO DE PEDRO, Jesús (1992): *Cultura, culturas y Constitución*. Madrid. Congreso de los Diputados. Centro de Estudios Constitucionales.
- PUTNAM, Robert (1993): *Making Democracy Work*. Princeton, Princeton University Press.
- ROBINSON, Ken (2012): *El Elemento. Descubrir tu pasión lo cambia todo* (traducción de Mercedes Vaquero). Barcelona, Conecta.
- ROBINSON, Ken (2012b): *Busca tu elemento: aprende a ser creativo individual y colectivamente* (traducción Roc Filella Escolá). Barcelona, Empresa Activa.
- ROMERO RODRÍGUEZ, Soledad (2009): “El proyecto vital y profesional”, en SOBRADO, Lluís y CORTÉS, Alejandra (coords) *Orientación Profesional: Nuevos escenarios y perspectivas*. Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 119-142.
- RUIZ MONRABAL, Vicente (1993): *Historia de las Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana: les bandes de música i la seua federación*, v. I y II. Valencia, Federación de Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana.
- VAQUER CABALLERÍA, Marcos (1998): *Estado y Cultura: La Función Cultural de los poderes públicos en la Constitución Española*. Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces.
- VIGOTSKY, Lev Semionovitch (1979): *El desarrollo de los procesos psicológicos superiores*. Versión en castellano, Barcelona, Crítica.
- ZARZO CABELLO, Andrés (2011): *Historia del Régimen Jurídico de las Enseñanzas Musicales en España*. Tesis Doctoral inédita, UNED.

6.2.- Electrónicas (RF)

- ARTS, CULTURA Y DESARROLLO (Actividades de cooperación al desarrollo musicales): <http://artsculturaydesarrollo.com/es/proyectos> visto el 15/01/2013.
- HEMSY DE GAIZA, Violeta: “La educación musical en Latinoamérica y Europa latina durante el siglo XX”, en <http://www.latinoamerica-musica.net/ensenanza/hemsey/educacion.html>, visto el 10/01/2013.
- SOCIEDAD UNIÓN MMUSICAL DE BENAGUACIL: <http://www.umbenaguasil.es/> visto el 16/01/2013
- UNESCO: <http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001419/141908s.pdf>, visto el 12/01/2013.
- Tertulias musicales dialógicas: <http://www.neskes.net/confapea/tertulias/tlm.htm>, visto el 14/01/2013.

APUNTES SOBRE LAS MUJERES Y LA MÚSICA CLÁSICA EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XX

 Víctor PLIEGO DE ANDRÉS*

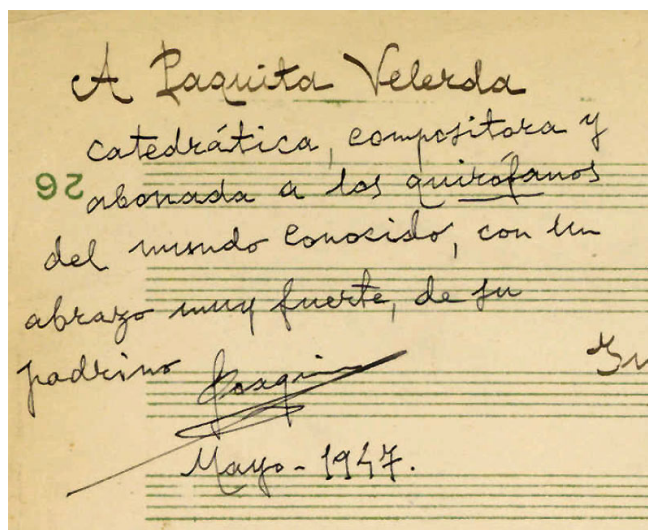
1. Mujeres «secas»

En el segundo número de la *Revista Musical Hispano-Americana* aparecido en febrero de 1914, Joaquín Turina publicó un sorprendente artículo titulado «El feminismo y la música»¹. El maestro comienza reflexionando sobre la «desproporción que existe entre el número de mujeres que practican la música», numerosas, y las que se dedican a las otras artes, escasas en su opinión. Explica el fenómeno diciendo que para participar en la actividad música no es preciso «crear» y que así, la música «puede abordarla todo aquel que tenga buen gusto, disposición natural y sentido común». Con este argumento, Turina explica la creciente incorporación de las mujeres al mundo de la interpretación musical con cierto tono irónico y despectivo. El maestro reconoce la capacidad de las mujeres para la interpretación y el virtuosismo, pero niega que posean las condiciones necesarias para la composición. «Afortunadamente», dice Turina, «en España se desconoce aún esta terrible plaga de compositoras y eruditas» que ha observado en París. ¿En quién estaría pensando? ¿Tal vez en la escritora, musicóloga y compositora Judith Guatier (1846-1917)? Duda que estas eruditas sean «mujeres», pues le parecen «escribanos» más que «representantes del bello sexo». Concluye su diatriba contra las mujeres compositoras diciendo: «Si el cultivo de un instrumento perfecciona a la mujer, el enorme esfuerzo que representa asimilarse el estudio de la composición las deprime y seca y, a la verdad (...), para secos y feos nos bastamos nosotros mismos.»

Las ideas que Turina manifiesta en 1914 no son muy distintas de las de Pilar Primo de Rivera, la fundadora de la Sección Femenina de la Falange,

* Catedrático de Historia de la Música del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, escritor, crítico y subdirector de la revista *Música y Educación*, doctor en Filosofía y Ciencias de la Educación, experto en formación de profesorado y política educativa.

¹ Morán, Alfredo (recopilador). 2002. *Joaquín Turina. Corresponsal en París... y otros artículos de prensa. Escritos de un músico*. Granada: Junta de Andalucía. 276 págs. Ver 111-113.



Legado J. Turina (Fundación Juan March).
<<http://digital.march.es/turina/es/fedora/repository/jt%3A49673>>

cuado afirmó, en 1942, que «las mujeres nunca descubren nada: les falta, desde luego, el talento creador reservado por Dios para inteligencias varoniles: nosotras no podemos hacer nada más que interpretar mejor o peor lo que los hombres nos dan hecho».² En los primeros años de la dictadura franquista, Turina ocupó la Comisaría de la Música, pero entonces se mostró alejado de esos postulados sexistas en un nuevo artículo sobre la cuestión titulado «La mujer y la música». En este artículo, aparecido en *Letras, Revista del Hogar*, en junio de 1943,³ el compositor explica que en los conservatorios es mayor el número de alumnas que de alumnos, pues la música, «impregnada de poesía», se presta mejor a «la actividad de una mujer». Pasados los años, Joaquín Turina modificó su opinión respecto a las mujeres compositoras afirmando de manera rotunda que una mujer puede tener la misma capacidad para componer que un hombre. Conoce alumnas que abordan la materia y que son «mujercitas ordenadas, que escriben limpiamente, caligráficamente», en contraste con otras «imaginativas, desordenadas y perezosas». Aunque cae en cierto paternalismo, en un innecesario empleo del diminutivo y en algunos tópicos, su punto de vista se ha transformado, seguramente a partir de su experiencia y del conocimiento de la obra de distintas mujeres compositoras. Tal vez, pasado el tiempo, tuviera

² Caballé, Anna. 2006. *Breve historia de la misoginia*. Barcelona: Editorial Lumen. 496 págs. Ver 448.

³ Morán (2002: 146-148). Cfr. *Letras, Revista del Hogar*. Núm. 71: junio de 1943.

presente el quehacer de su discípula Paquita Velerda Gil,⁴ a quien dedicó muy cariñosamente un ejemplar

de su opus 101, *Linterna mágica. Impresiones para piano*, en 1947.⁵ No discute Turina el papel de las mujeres en la interpretación como pianistas, violinistas y guitarristas, e incluso acepta que aborden instrumentos que considera «antifemeninos», como el violonchelo, el saxofón o la percusión.

2. Música para «señoritas»

El entorno en el que se desarrolla lo que llamamos «música clásica» es el de las clases medias y altas. En ese contexto burgués, las mujeres estaban llamadas a cuidar el hogar sostenido por el marido. El trabajo de la mujer fuera de casa estaba mal visto y era signo de una penuria alejada de las exquisiteces que se suponían en el mundo de la música clásica y sus aledaños. Aun así, en el Conservatorio de Madrid hubo muchas más alumnas que alumnos, como observa Turina y como atestiguan los libros de matriculación y los anuarios.⁶ El Real Conservatorio de Madrid se fundó en 1830 con la intención de formar los cuadros artísticos que el proyecto del Teatro Real, iniciado el mismo año, iba a requerir, y se convirtió en uno de los principales focos de la vida musical hispana; por sus aulas pasaron muchos de los principales músicos y compositores españoles. Pero, al mismo tiempo, el centro se vio sobrecargando con una inesperada función, consistente en atender a los aficionados y diletantes. Los directores del centro y el claustro de profesores no dejaron de quejarse por este motivo, pidiendo reiteradamente una mayor profesionalización de sus estudios y estudiantes. Este paso no se produjo hasta la reforma educativa de 1990, que endureció las condiciones de acceso, segregó los estudios superiores y los equiparó a una licenciatura.

Entre los aficionados que frecuentaron el Conservatorio de Madrid había muchas «señoritas» de buena familia que buscaban en la música un adorno⁷ que

⁴ La compositora Francisca Velerda Gil fue profesora de solfeo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. En la Sociedad de Autores hay registradas unas treinta canciones a su nombre.

⁵ El manuscrito original fue donado al Archivo Joaquín Turina por su discípula Paquita Velerda. En la primera página figura la siguiente dedicatoria manuscrita del maestro: «A Paquita Velerda, catedrática, compositora y abonada a los quirófanos del mundo conocido, con un abrazo muy fuerte de su padrino Joaquín. Mayo 1947.» <<http://www.joaquinturina.com/opus101.html>> (consultado 24-3-2013).

⁶ Sopeña Ibáñez, Federico. 1967. *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia. 284 págs.

⁷ Labajo Valdés, Joaquina. 1988. «Música y mujer. Vida y sociedad en la España de 1900». *Pianos, voces y pandeteras. Apuntes para una historia social de la música en España*. Madrid: Ediciones Endimión. 176 págs. Ver 33 y siguientes.



Encarnación López de Arenosa y Ana Guijarro.
Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.
22 de noviembre de 2012.

sumar a sus encantos de cara al matrimonio. Se supone que las damas de la alta burguesía debían tener una mínima cultura musical con la que «entretener» al marido y a sus invitados en determinadas ocasiones, cantando y tocando el piano o algún otro instrumento. Se trataba, en definitiva, de desarrollar una actividad musical dentro del ámbito doméstico, compatible con las responsabilidades de la casa.⁸ No iban al conservatorio por vocación ni con intención de ejercer la música profesionalmente, aunque lo cierto es que esa formación musical terminó por constituir un importante medio de inserción laboral de muchas mujeres.⁹ Basta constatar su presencia en el mundo de la enseñanza musical, en el mismo conservatorio o dando lecciones particulares.¹⁰ Con frecuencia, las damas que habían estudiado piano podían aliviar una prematura viudez o alguna otra difícil circunstancia ofreciendo discretamente algunas clases particulares de música.

⁸ Labajo Valdés, Joaquina. 1998. «El controvertido significado de la educación musical femenina». Manchado Torres, Marisa (compiladora). *Música y mujeres. Género y poder*. Madrid: Horas y horas. 238 págs. Ver 85-102.

⁹ Delgado García, Fernando. 2006. «La construcción del sistema nacional de conservatorios en España (1892-1942)». *Cuadernos de Música Iberoamericanos*. Vol. 12: 109-134. Ver la pág. 121.

¹⁰ Hernández Romero, Nieves. 2011. «Educación musical y proyección laboral de las mujeres en el siglo XIX». En *Trans. Revista transcultural de música*. Núm. 15.

Hasta hace pocos años, en los primeros cursos del Conservatorio había tantas chicas que resultaba imposible cantar piezas a voces mixtas en la asignatura de Conjunto Coral (plan de 1966-1990), porque faltaban los componentes de las cuerdas masculinas. En la actualidad, la equidad se está alcanzando poco a poco. En los estudios de Grado Superior encontramos paradójicamente dos hombres por cada mujer, pero hay ejemplos contrarios en algunas especialidades fuertemente feminizadas como Pedagogía Musical o Arpa. Aunque la tendencia está cambiando, la situación se parece todavía a la del siglo XIX. A pesar de su presencia mayoritaria, las mujeres no siempre llegaban a obtener los títulos, pocas accedían a las cátedras. En la historia del Real Conservatorio de Música de Madrid solamente encontraremos dos profesoras que llegan a la dirección del mismo: Encarnación López de Arenosa, catedrática de Solfeo, que la ocupó entre los años 1985 y 1987 y, la pianista Ana Guijarro durante los años 2012 y 2013.

3. Los peligros de la música y del baile

El ejercicio profesional chocaba con el paradigma de la mujer burguesa y despertaba recelos en el entorno familiar y social, pero también encontró otros muchos obstáculos. La maldición divina que persiguió a los pecadores expulsados del Paraíso les ordenó ganarse «el pan con el sudor de su frente» (Génesis 2:19). La supervivencia a través del trabajo se convirtió de ese modo en un «castigo» divino, en una ocupación vil, claramente impropia de damas o caballeros de acuerdo a un antiguo paradigma. Además, el idealismo difundido por la estética romántica en paralelo al modelo liberal-burgués consideraba que la creación debía fundarse en el desinterés estético, pues el afán de obtener beneficios concretos mermaba la capacidad creativa y la fantasía. Hacer música por dinero significaba, dentro este razonamiento, prostituir, mancillar la nobleza de tan alta dedicación.

Por otro lado, la moral cristiana no dejó de ver peligros alrededor de aquella música que no estuviera dedicada al culto divino, en distintos grados según el género al que perteneciera: instrumental, sinfónica, lírica, zarzuelera, cabaretera, popular, de jazz... Y esos peligros eran mayores para la mujer, que era considerada un ser mucho más débil y vulnerable que el hombre. Los catecismos publicados en la España del siglo XX advertían de los peligros que encierran la música y los bailes. Las expresiones artísticas que despiertan algún tipo de placer pueden convertirse, según la doctrina tradicional de la Iglesia, en una invitación a pecar. El nacional-catolicismo impuesto por la dictadura militar del general Franco resucitó aquellas doctrinas. En 1944, el padre Salicrú publicó sus reflexiones tituladas *¿Es lícito bailar? Cuestiones acerca de la*



Portada del ensayo de Carlos Salicrú, 1944.

moralidad pública.¹¹ Su respuesta era que no es lícito bailar, pues los bailes de pareja, «agarraos» o «exóticos», «despiertan la concupiscencia» y «son pecado mortal en sí mismos u ocasión próxima de pecar mortalmente». Un rostro de mujer ilustra el centro de la cubierta. Cuatro años después, en 1948, Acción Católica publicó el ensayo del padre Villalobos titulado:¹² *¿Es pecado bailar? ¿No es pecado bailar? Respuesta serena y objetiva a estas apasionantes preguntas de la juventud de hoy*. El baile era una amenaza para la virtud y para la castidad, y también lo eran las actividades festivas que se celebraban al amparo de la noche. Los profesionales que intervenían en este ámbito –actores, músicos, bailarines y cantantes– eran mirados con reparos desde la moral más reaccionaria. Pero la movilidad de profesionales entre actividades relacionadas con la música clásica y ese otro mundo fue constante durante años.¹³

¹¹ Salicrú Puigvert, Carlos. 1944. *¿Es lícito bailar? Cuestiones candentes acerca de la moralidad pública*. Barcelona: La Hormiga de Oro. 70 págs.

¹² Villalobos Bote, Rufino. 1948. *¿Es pecado bailar? ¿No es pecado bailar?* Madrid: Secretariado de Propaganda de la Juventud Masculina de Acción Católica. 199 págs.

¹³ Pliego de Andrés, Víctor. 2009. La formación de los músicos y de los profesores de música. *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*. Madrid: octubre de 2009. Núm. 74-75: 69-90.

El compendio de *Teología moral* del padre Arregui publicado en 1954¹⁴ advertía que los bailes resultaban «francamente inmorales por el modo como se baila», y por estar «plagados de peligros, por las personas que intervienen y por el escándalo de los menores». En ese contexto, los músicos eran considerados como «cooperadores con un grave pecado», y tenían que justificar su trabajo alegando algo más que la necesidad de un «sueldo ordinario». Los prejuicios que rodean a los músicos se remontan a los Padres de la Iglesia.¹⁵ El abad Aldelmo (siglo VII) sostuvo en su tratado sobre las vírgenes que Santa Cecilia, patrona de los músicos, *debió ser sorda*, pues solo así pudo conservar su virginidad.¹⁶

La dictadura de Franco discriminó a las mujeres, circunscribiendo su actividad al hogar, al matrimonio y a la maternidad, haciendo de ellas piezas estratégicas para transmitir y afianzar el nuevo orden desde el ámbito familiar: madres y santas. En otra de sus ocurrentes frases, Pilar Primo de Rivera afirmó: «La vida de toda mujer, a pesar de cuanto ella quiera simular o disimular, no es más que un eterno deseo de encontrar a quien someterse». El régimen estableció un modelo de mujer sumisa, abnegada, sacrificada y piadosa, rechazando la formación intelectual, por considerarse poco femenina, y apartando a las mujeres de la educación superior.¹⁷ En esta campaña fue esencial la supresión de la coeducación y el diseño de currículos diferenciados para las niñas y los niños. En la posguerra, la educación secundaria de las niñas incluía materias vinculadas con sus obligaciones en el hogar como «Cocina», «Economía doméstica» y «Educación Física», «Canto y Música».¹⁸ En el lenguaje coloquial, estas asignaturas continuaron siendo llamadas «marías» durante años, de forma machista y despectiva. En este marco, la educación se centraba en cantos populares, patrióticos y religiosos, escogidos de acuerdo a sus criterios ideológicos.

La Sección Femenina,¹⁹ fundada por Pilar Primo de Rivera, se encargó de inculcar a las mujeres la doctrina falangista utilizando, entre otros medios propagandísticos, el canto popular colectivo, que era un modelo de las esencias «nacionales».²⁰ No se cultivaron especialmente los valores estéticos o musicales y esta instrumentalización fue una impostura que contribuyó poco a difundir

¹⁴ Arregui, Antonio. 1954. *Compendio de teología moral*. Bilbao: El Mensajero del Corazón de Jesús. 880 págs. Ver 146 y siguientes.

¹⁵ San Agustín, *Las confesiones*. X, 33-50.

¹⁶ San Aldelmo. *De laude virginitatis*. Londres. Lambeth Palace Library, ms. 200.

¹⁷ Domingo, Carmen. 2007. *Coser y cantar. Las mujeres bajo la dictadura franquista*. Madrid: Editorial Lumen. 432 págs.

¹⁸ Ballarín, Pilar. 2001. *La educación de las mujeres en la España contemporánea (siglos XIX-XX)*. Madrid: Síntesis. 208 págs.

¹⁹ Casero, Estrella. 2000. *La España que bailó con Franco. Coros y Danzas de la Sección Femenina*. Madrid: Editorial Nuevas Estructuras. 122 págs.

²⁰ Cabrera García, María Isabel; Pérez Zalduondo, Gemma. 2004. «La unidad: concepto referencial para las artes y la música en el primer franquismo». *Cuadernos de Arte*. Granada. Núm. 35: 183-196.

una verdadera cultura musical o vocal. Fue una estrategia educativa forzada y la población que contó aquel repertorio por obligación y sin ganas. Entre las actividades de la Sección Femenina destaca la publicación de un cancionero a partir de 1943.²¹ Los chicos recibían una instrucción separados de las mujeres a través del Frente de Juventudes, y los Coros y Danzas de la Sección Femenina funcionaron durante años sin que participara en ellos ningún varón. La música popular, tomada del folklore, fue la respuesta del régimen franquista a las vanguardias europeas consideradas «antiespañolas». Joaquín Turina apostaba por una «música racial»²² y se oponía a las músicas extranjeras o ligeras. Curiosamente, el interés por la música popular se vio estimulado antes de la guerra del 36 en el seno de la Libre de Enseñanza²³ y de las Misiones Pedagógicas,²⁴ bajo la inspiración del regeneracionismo musical de Pedrell. La dictadura se apropió de esa labor ocultando casi siempre los ilustres precedentes e imprimiendo un sesgo ideológico completamente distinto.

En la España de Franco, el canto colectivo también era una metáfora de disciplina y de unidad. Pilar Primo de Rivera escribió estas palabras en la introducción del Cancionero de la Sección Femenina: «Cuando los catalanes sepan cantar las canciones de Castilla; cuando en Castilla se conozca también las sardanas y se toque el chistu; cuando en el cante andaluz se entienda toda la profundidad y toda la filosofía que tiene, en vez de concederle a través de los tablados zarzueleros; cuando las canciones de Galicia se canten en Levante; cuando se unan cincuenta o sesenta mil voces para cantar una misma canción, entonces sí que habremos conseguido la unidad entre los hombres y entre las tierras de España».²⁵

4. Aulas, escenarios y atriles

Según el modelo nacional-católico, la virtud debía llevar a la mujer hasta un buen marido que la mantuviera en su casa, dedicada a las faenas domésticas. No conseguir esa meta era un desdoro y una señal evidente de culpas, desgracias o

²¹ *Cancionero de la Sección Femenina del Frente de Juventudes de F.E.T. y de las J.O.N.S.* 1943. Madrid: Delegación Nacional del Frente de Juventudes. 623 págs.

²² Pérez Zaldoundo, Gemma. 1992. «La utilización de la figura y la obra de Felip Pedrell en el marco de la exaltación nacionalista de posguerra». *Recerca Musicològica*. Barcelona. Vol. XI-XII: 467-487.

²³ Sánchez de Andrés, Leticia. 2009. *Música para un Ideal. Pensamiento y actividad musical del krausismo e institucionalismo españoles (1854-1936)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología. 684 págs.

²⁴ Pliego de Andrés, Víctor. 2006. «El Servicio de Música: Eduardo Martínez Torner y Pablo de Andrés Cobos». *Las Misiones Pedagógicas, 1931-1936*. Catálogo de la Exposición. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y Residencia de Estudiantes. 548 págs. Ver 414-443.

²⁵ Este texto aparece con anterioridad en un discurso pronunciado en Zamora por Pilar Primo de Rivera. 1939. *Cuatro discursos*. Barcelona: Editora Nacional. 36 págs.

pecados. Si los hombres lo tenían complicado para vivir de la música, y especialmente de la composición,²⁶ podemos imaginar que la situación era aún más difícil para las mujeres enfrentadas a multitud de prejuicios morales y sociales. Dentro de la música clásica y burguesa, las cosas fueron algo más fáciles que en el mundo de la música popular, de fiestas o de banda. La enseñanza ha sido la actividad profesional más frecuentemente cultivada por las mujeres, sobre todo la enseñanza destinada a los niños, que podía interpretarse como una extensión de su papel maternal, mientras que los hombres se reservaban la educación superior. Las maestras de escuela o de música eran aceptadas con relativa naturalidad (también las modistas, doncellas, cocineras, matronas o enfermeras). Como consecuencia de la progresiva normalización académica de la música, y finalmente su penetración en el ámbito universitario a partir de 1983,²⁷ durante las últimas décadas del siglo XX ha surgido una importante generación de musicólogas, entre las que podemos mencionar a Maricarmen Gómez Muntané, María Antonia Virgili, Carmen Rodríguez Suso, Beatriz Martínez del Fresno, Ana María Vega Toscano, Celsa Alonso, Pilar López, María Encina Cortizo, Joaquina Labajo, Begoña Lolo, Cecilia Piñero o Gemma Pérez Zalduondo.²⁸ El impacto de esta presencia femenina en el ámbito docente e investigador todavía no ha sido valorado.

Durante siglos, los europeos prefirieron castrar a los niños con buena voz y buen oído antes que permitir que una mujer cantara en público. Desaparecidos los castrados tras la Ilustración, las voces femeninas se hicieron imprescindibles. Para combatir el desprestigio que suponía para una mujer tener que exhibirse en público, en un escenario, las cantantes construyeron la imagen de «divas», rodeándose de un aura sobrenatural y de aires pretendidamente aristocráticos. Entre otras artimañas, las divas, cubiertas de joyas y rodeadas de lujos, crearon una sensación de riqueza que daba a entender que no necesitaban ganar más dinero para vivir holgadamente. De este modo, las cantantes consiguieron ocupar su propio espacio, como divas. Pero tocar un instrumento no dejaba de ser algo indecente en aquellos tiempos en los que la mujer debía quedarse en casa. Poco a poco, y con ciertas restricciones derivadas de la postura y de la indumentaria femenina, las mujeres se incorporaron durante el siglo XX a las filas de las orquestas o como solistas; más tardíamente a las bandas, que tenían carácter militar o paramilitar marcadamente viril. En los años treinta se fundó la Orquesta Femenina de Barcelona, formada solamente por mujeres. Es

²⁶ Valls Gorina, Manuel. 1974. «Y el compositor ¿de qué vive?», en *La música en cifras*. Barcelona: Plaza y Janés. 183 págs. Ver 137 y siguientes.

²⁷ Pliego de Andrés, Víctor. 1997. «Los conservatorios superiores y la universidad». *Comunidad Escolar*. Madrid, 15 de octubre de 1997.

²⁸ Pliego de Andrés, Víctor. 2012. «La sociedad musical». En González Lapuente, Alberto (ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Volumen 7. La música en España en el siglo XX*. Madrid: Fondo de Cultura Económica. 660 págs. Ver 374.



Orquesta Femenina de Barcelona con Isabel de La Calle, 1942.
<www.musikawa.es/la-mujer-en-la-musica/>

probable que este conjunto, del que sabemos poco, surgiera tras la estela de la Orquesta Femenina de París, que pudo escucharse en el Palacio de la Música Catalana en 1930. Isabel de la Calle fue la directora de la Orquesta Femenina de Barcelona y, a partir de 1950, María Dolores Rosich, por lo que vemos en la hemeroteca de *La Vanguardia*²⁹. Como curiosidad, podemos mencionar que Isabel de la Calle fue pianista y tía de Alicia de Larrocha.

Pocas mujeres han llegado a empuñar la batuta, que es todo un símbolo de la autoridad masculina con innegable connotaciones fálicas. Algunas de las mujeres que han subido al podio para dirigir orquestas son, además de Isabel de la Calle y María Dolores Rosich, antes citadas, Elena Romero (1908-1996), Dolores Marco (1935-2005), Mercedes Padilla (1952), Gloria Isabel Ramos (1964), María Isabel López Calzada (1968), Silvia Sanz Torre (1969) o Inma Shara (1972). En 1991, Norman Lebrecht afirmaba que «hasta en esta fase avanzada de la emancipación de las razas y los sexos, las mujeres y los negros están excluidos de la dirección de las *grandes orquestas*, y los directores gays están obligados a ocultar su estilo de vida. En las sociedades civilizadas en las que las discriminaciones han sido prohibidas, el podio continúa estando más allá de la ley y es un bastión de la supremacía del macho caucásico».³⁰

²⁹ *La Vanguardia Española* (4 de abril de 1950: 13). El mismo periódico da cuenta de la visita de la Orquesta Femenina de París. 10 de febrero de 1930: 4.

³⁰ Lebrecht, Norman. 1997. *El mito de maestro. Los grandes directores de orquesta y su lucha por*

Los espacios de mayor prestigio y los puestos de autoridad más visible siguen estando reservados para los hombres. En el terreno de la composición las cosas han cambiado en las últimas décadas. El compositor y la compositora realizan su trabajo en la intimidad de su estudio y no tienen que exhibirse en público, salvo para saludar en un estreno ante los aplausos. Aparentemente la creación es una actividad libre y desinteresada, ajena al ejercicio visible del poder, y aquí las mujeres han conseguido manifestarse antes que en la dirección. También es cierto que es un trabajo mucho peor remunerado que el de la dirección orquestal. Podemos recordar compositoras pioneras como Emiliana de Zubeldía (1888-1987), María Rodrigo (1888-1967), Rosa García Ascot (1906 – 2002), Carmen Santiago de Merás (1917-2005) o Matilde Salvador (1918-2007). Las tres primeras terminaron exiliadas tras la guerra de 1936. Terminada la dictadura de Franco, han aparecido muchas mujeres compositoras en los conciertos con estrenos, hasta constituir hoy un colectivo que tiene una encomiable y merecida presencia. Pero la única mujer que ha alcanzado como titular una cátedra de composición es Teresa Catalán (1951). Podemos mencionar, entre otras muchas compositoras de relevancia, a María Escribano (1954 – 2002), Cruz López de Rego (1957), Marisa Manchado (1958), Zulema de la Cruz (1958), Consuelo Díez (1958), Beatriz Arzamendi (1961), María de Alvear (1969), Mercedes Zabala (1963), Alicia Díaz de la Fuente (1967), Pilar Jurado (1968), Elena Mendoza (1973) o Edith Alonso (1974).³¹ Pilar Jurado ha sido la primera compositora en llevar una ópera al Teatro Real de Madrid, con *La página en blanco*, estrenada el 11 de febrero del 2011. En el ámbito de la gestión cabe citar el trabajo de compositoras como Consuelo Díez, Marisa Manchado o Beatriz Arzamendi.

Si bien la música nace del hecho creativo, esta expresión artística se configura dentro de un proceso en el que no debemos olvidar a las mujeres que han contribuido a las actividades musicales desde otros campos de acción: directoras de orquesta, intérpretes, docentes, investigadoras, periodistas, gestoras... La Asociación de Mujeres en la Música, fundada en 1985 por María Luisa Ozaíta (1939), ha contribuido a visibilizar eficazmente la presencia de este colectivo artístico. Afortunadamente cada día se publican nuevas investigaciones sobre mujeres y música;³² pero muchas se ciñen a las compositoras³³ relegando aquellas otras facetas del quehacer musical más modestas pero no menos importantes,

el poder. Madrid: Acento Editorial. 460 págs. Ver 300 y siguientes. Capítulo 13 «Los marginados».

³¹ Pliego de Andrés, Víctor. 2013. «Panorama español, entre mujeres». En *La música contemporánea en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Musicalis. 65 págs. Ver 52 y siguientes.

³² Pliego de Andrés, Víctor. 2010. «Ellas también hacen música. Reportaje». Periódico *Escuela*. Madrid: 17 de junio de 2010. Núm. 3871: 30.

³³ Álvarez Cañibano, Antonio (coord.). 2009. *Compositoras españolas: La creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad*. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza, Ministerio de Cultura. 537 págs.

VÍCTOR PLIEGO DE ANDRÉS

en las que las mujeres han desempeñado un papel fundamental, como son la enseñanza y la investigación. Dentro del propio método de la investigación feminista, aún son muchas las barreras que romper y los trabajos que realizar.



La directora Elena Romero.
Revista *Ritmo* núm. 222, 1949.
<<http://prensahistorica.mcu.es>>



La compositora Emilia de Zubeldía (1888-1987).
<www.diariodenavarra.es>

APUNTES SOBRE LAS MUJERES Y LA MÚSICA CLÁSICA EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XX



La compositora Matilde Salvador (1818-2007).
<www.iec.cat/butlleti/63/index.htm>



La compositora María Rodrigo (1888-1967).
<<http://lasmujeresmusicas.blogspot.com.es>>

VÍCTOR PLIEGO DE ANDRÉS



Pilar Fernández de la Mora (1867-1929).
Fue la primera profesora titular de piano del Real
Conservatorio Superior de Música de Madrid.
(M.P. Bertrán. Óleo de la Colección del Conservatorio)

Bibliografía

- ALLER, Blanca; y otras autoras. 2009. *Creadoras de Música*, Instituto de la Mujer, Madrid, 184 págs.
- ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio (coord.). 2009. *Compositoras españolas: La creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad*. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza, Ministerio de Cultura. 537 págs.
- BALLARÍN, Pilar. 2001. *La educación de las mujeres en la España contemporánea (siglos XIX-XX)*. Madrid: Síntesis. 208 págs.
- CASERO, Estrella. 2000. *La España que bailó con Franco. Coros y Danzas de la Sección Femenina*. Madrid: Editorial Nuevas Estructuras. 122 págs.
- DOMINGO, Carmen. 2007. *Coser y cantar. Las mujeres bajo la dictadura franquista*. Madrid: Editorial Lumen. 432 págs.

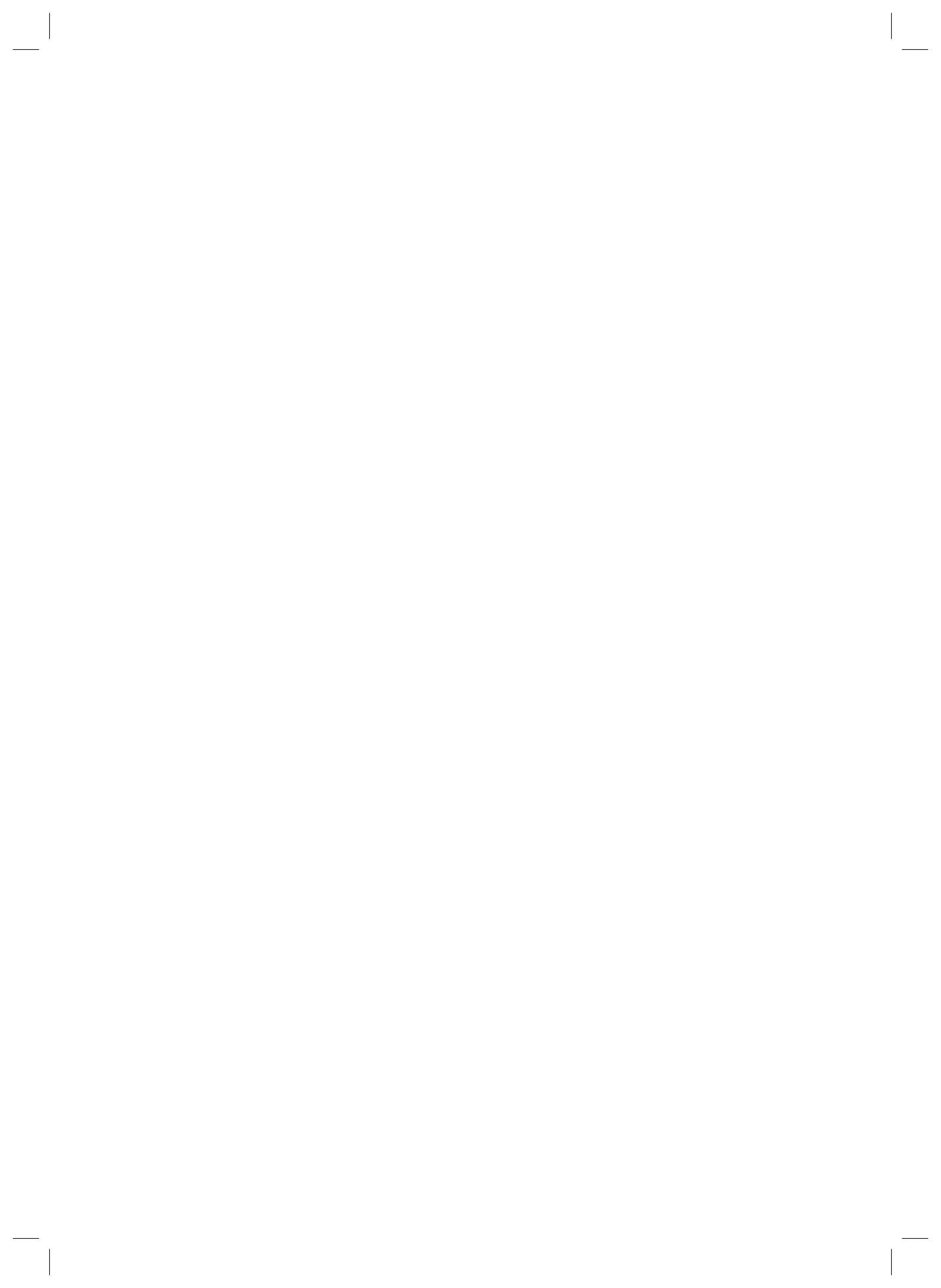
APUNTES SOBRE LAS MUJERES Y LA MÚSICA CLÁSICA EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XX

- FRANCO-LAO, Meri. 1980. *Música bruja*, Editorial Icaria, Barcelona, 120 págs.
- GREEN, Lucy. 2001. *Música, género y educación*, Editorial Morata, 262 págs.
- LABAJO VALDÉS, Joaquina. 1988. «Música y mujer. Vida y sociedad en la España de 1900». *Pianos, voces y panderetas. Apuntes para una historia social de la música en España*. Madrid: Ediciones Endimión. 176 págs. Ver la pág. 33 y siguientes.
- LABAJO VALDÉS, Joaquina. 1998. «El controvertido significado de la educación musical femenina». MANCHADO TORRES, Marisa (compiladora). *Música y mujeres. Género y poder*. Madrid: Horas y horas. Págs. 85-102.
- LEBRECHT, Norman. 1997. *El mito de maestro. Los grandes directores de orquesta y su lucha por el poder*. Madrid: Acento Editorial. 460 págs. Ver pág. 300, «Capítulo 13. Los marginados».
- MANCHADO, Manchado (coord.): «Música y mujeres, género y poder», Editorial Horas y Horas, Madrid, 1998, 238 págs.
- MORÁN, Alfredo (recopilador). 2002. *Joaquín Turina. Corresponsal en París... y otros artículos de prensa. Escritos de un músico*. Granada: Junta de Andalucía. 276 págs.
- PIÑERO GIL, Cecilia; PIÑERO GIL, Eulalia. 2009. *Arte y Mujer. Visiones de cambios y desarrollo social*, Editorial Horas y Horas, Madrid, 200 págs.
- PLIEGO DE ANDRÉS, Víctor. 1997. «Los conservatorios superiores y la universidad». *Comunidad Escolar*. Madrid: 15 de octubre de 1997.
- PLIEGO DE ANDRÉS, Víctor. 2009. «La formación de los músicos y de los profesores de música.» *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*. Madrid: octubre de 2009. Núm. 74-75: 69-90.
- PLIEGO DE ANDRÉS, Víctor. 2010. «Ellas también hacen música. Reportaje». Periódico *Escuela*. Madrid: 17 de junio de 2010. Núm. 3871: 30.
- PLIEGO DE ANDRÉS, Víctor. 2012. «La sociedad musical», pág. 355 y siguientes. GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto (ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Volumen 7. La música en España en el siglo XX*. Madrid: Fondo de Cultura Económica. 660 págs.
- PLIEGO DE ANDRÉS, Víctor. 2013. «Panorama español, entre mujeres». En *La música contemporánea en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Musicalis. 66 págs. Ver 52 y siguientes.
- RAMOS, Pilar. 2003. *Feminismo y música: una introducción crítica*, Narcea, 173 págs.
- SALAS VILLAR, Gemma. 2009. *Música y Músicas*, Centro de Profesores y Recursos de Gijón, 162 págs. Descarga gratuita en: <www.educastur.es> (consulta 24-3-2013).
- SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia. 2009. *Música para un Ideal. Pensamiento y actividad musical del krausismo e institucionalismo españoles (1854-1936)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología. 684 págs.
- VALLS GORINA, Manuel. 1974. «Y el compositor ¿de qué vive?» En *La música en cifras*. Barcelona: Plaza y Janés. 183 págs. Ver 137 y siguientes.

Páginas web

(consultadas 24-3-2013)

- <<http://lasmujeresmusicas.blogspot.com.es>>
<<http://mujeryguitarra.wordpress.com>>
<<http://mujeresenlamusica.blogspot.com.es>>
<www.mujeresenlamusica.es>



EL ARPA DE LAS HIGHLANDS ESCOCESAS¹

 Rosa María RODRÍGUEZ BOYA*

Preámbulo

En este artículo se hará un recorrido por la historia del *clarsach*, el arpa típica escocesa con encordado de metal desde los primeros rastros de su existencia en el siglo VIII en el norte de Escocia hasta nuestros días, tanto en los momentos de gloria como en su decadencia y posterior recuperación. También se darán referencias sobre la organología del instrumento y la técnica empleada. Al utilizar el término “arpa” se hace refiriéndose al *clarsach*. En caso de referirse al arpa con encordado de tripa aparecerá especificado. A lo largo del documento se nombrará a los ejecutantes del *clarsach* con la voz inglesa “*harpers*”, ya que la traducción literaria al castellano “arperos” no aparece en el diccionario de la Real Academia Española de la Lengua.

A través de las diferentes representaciones de arpas realizadas por el hombre a lo largo de la historia vamos a analizar cómo podrían haber sido estos instrumentos y cuál podría haber sido la técnica utilizada para tocarlos. No se conservan ejemplares físicos hasta el siglo XV, por lo que hasta ese momento tendremos que ceñirnos a las fuentes iconográficas. Cabe destacar que existen otras evidencias, pero se han escogido las más relevantes de cada época o periodo.

Para poder comprender mejor los términos empleados a lo largo del artículo, la imagen N° 1 ilustra las diferentes partes de las que se compone habitualmente un arpa celta.

*Rosa María Rodríguez terminó sus estudios de arpa en el RCSMM con Matrícula de Honor en el curso 2010-2011. Actualmente trabaja en la composición de su próximo disco.

¹ Extracto del trabajo realizado bajo la tutela de la Catedrática de Arpa Susana Cermeño. Obtuvo el Premio al Trabajo de Investigación Fin de Carrera del RCSMM durante el curso 2010-2011.

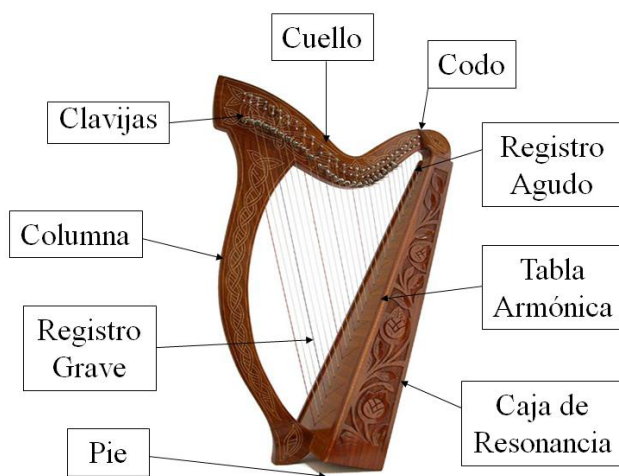


Imagen N° 1 - Esquema de R. Rodríguez (Partes del arpa)

Primeros vestigios del arpa en las Highlands Escocesas

Es imposible precisar el origen del arpa gaélica. Los registros históricos y arqueológicos no nos proporcionan la evidencia de la invención del instrumento, sino que nos muestran destellos fugaces de una tradición floreciente.

Solo trece representaciones existen en Europa de cualquier arpa triangular cordófono anterior al siglo XI, y las trece provienen de Escocia. Las arpas de la época se encordaban con crin de caballo o con alambre. Los instrumentos aparentemente se extendieron primero hacia el oeste entrando en contacto con los habitantes de las Highlands, después hacia el sur calando en los anglosajones, que comúnmente utilizaban cuerdas de tripa, y más tarde hasta Irlanda.

La primera palabra gaélica empleada para definir a un instrumento de cuerda pulsada es *cruit* o *cruth*. El *cruit* aparece nombrado en los primeros códigos de leyes irlandesas que datan del siglo VI o VII² y en ellos se especifica el alto estatus de un intérprete de este instrumento³. Un tratado de ley del año 700 describe varios intérpretes de *cruit* sentados con poetas en los puestos de honor en el banquete real, lejos de los artistas comunes. También podía juzgarse el

² “...ingu eiti don crutaire son aithgena masade dobenad.” (Traducción: “...y un plectro a modo de compensación para el intérprete de *cruit*.”)

³ BUCKLEY, Ann, *Music in Ireland to C. 1500*, cap. 21 de *A new history of Ireland Vol.1* (2005). Oxford.

carácter moral de una familia por los diferentes tipos de música de *cruit* que escuchasen en sus casas⁴:

A pesar de que estas referencias pasadas no explican cómo era en realidad el instrumento, gracias a unas pocas tallas muy desgastadas o a algún manuscrito que se conservan se han podido hacer reconstrucciones de un instrumento que se asemeja a una lira, configurada por una caja de resonancia rectangular hecha de una sola pieza, y que se tocaba punteando las cuerdas. Aun así, lo único que podemos afirmar con claridad es que sus cuerdas eran de metal y que las personas que lo tocaban tenían un estatus muy alto en la sociedad gaélica temprana. También se supone que debido a la influencia de la fídula o *fiddle*, antepasado del violín, e incluso al éxito que estaba alcanzando el arpa triangular, alrededor del siglo X pasó a tocarse con un arco, convirtiéndose en el posible antecesor de la viola da gamba. Pero esa es una historia que merece ser contada en otra ocasión.

Volviendo a los restos encontrados en Escocia, no han quedado evidencias del nombre que adoptó el arpa triangular al llegar allí, pero podemos saber que era diferente del *cruit* gracias a los grabados encontrados en las piedras pictas, algunas datadas en el siglo VIII. En ellos se puede apreciar que, al contrario que el *cruit*, este instrumento se apoyaba sobre el hombro del *harper* y que se construían tanto con el mástil recto como curvado.

A continuación se muestran y se analizan brevemente las imágenes de cuatro de las piedras pictas escocesas más famosas en las que se encuentran grabadas las primeras representaciones de arpas triangulares: La *Nigg Stone*, la *Aldbarr Stone*, la *Monifieth 4 Stone* y la *Dupplin Cross*.

La **Nigg Stone** (Imagen N° 2) es una pieza incompleta y está datada a finales del siglo VIII. En el dorso de esta cruz se puede encontrar la primera representación de un arpa triangular con siete cuerdas, acompañada de muchas otras figuras que se cree representan la historia del bíblico Rey David, y otros simbolismos pictos y romanos, como un cordero o un águila sobre la típica bestia picta.

La **Aldbarr Stone** (Imagen N° 3) es una piedra de arenisca y está datada en el siglo IX. También en su dorso se puede encontrar la talla de un arpa triangular de siete cuerdas.

La **Monifieth 4 Stone** (Imagen N° 4) pertenece a una serie de 5 piedras encontradas en la iglesia de Monifieth en Escocia y está datada en el siglo IX. La cruz está rota en el punto de intersección de los brazos. El relieve superior de la parte frontal representaba la escena de la crucifixión y en la parte inferior podemos encontrar la talla de un arpa triangular de ocho cuerdas, acompañada esta vez del arpero, sentado. No podemos saber si el arpa, con la

⁴ FLETCHER, Alan J., *Drama and the performing arts in Pre-Cromwellian Ireland* (2000). Brewer.

ROSA MARÍA RODRÍGUEZ BOYA

forma típica picta triangular, estaba apoyada sobre algún soporte o se sujetaba con el hombro. Tampoco podemos saber el número de cuerdas ni el tamaño aproximado, ya que al estar cincelado en piedra probablemente se tratase de un esbozo de la realidad.

La **Dupplin Cross** (Imagen N° 5) está datada en el siglo X. En esta cruz, que mide 2'5 metros de alto por 1 de ancho, se puede observar una escena de caza y figuras humanas ataviadas como soldados y preparados para la batalla, además del relieve de un *harper* sentado y su arpa triangular de ocho cuerdas.

Otro de los ejemplos del siglo X lo encontramos en la gran cruz de Muiredach del monasterio de Monasterboice, County Louth, donde se aprecia perfectamente como el arpa se sostiene entre las piernas, y aunque es bastante similar a las vistas anteriormente se adivina un ángulo recto entre el cuello y la caja de resonancia. Además este relieve tiene una particularidad, y es que el misterioso pájaro que está posado sobre el arpa volverá a aparecer en el siglo siguiente. (Imagen N° 6)

Este grabado se encuentra en muy mal estado de conservación por lo que cualquier rastro de las cuerdas ha desaparecido con el paso del tiempo.

John Purser, compositor, musicólogo e historicista escocés, apuntó en su libro “Música de Escocia” que el número de cuerdas no representaba el número real, ya que, obviamente, era muy difícil cincelarlas todas en la piedra.



Imagen N° 2
Nigg Stone. Conservada en el museo
de Tain. Dominio público.



Imagen N° 3
Aldbar Stone. Conservada en la Catedral de
Brechin. Dominio público.



Imagen N° 4 Monifieth 4 Stone. Colección del Museo de Escocia de Edimburgo.



Imagen N° 5 Dupplin Cross. Conservada en la Iglesia de St Serf en Dunning. Dominio público.



Imagen N° 6 - Cruz Muiredach. Boceto.

No podemos saber qué tipo de música se tocaba en estas arpas. Lo único que se puede suponer es que el *harper* la tocaría para acompañarse al recitar los poemas gaélicos y así conseguir las alabanzas del rey o de su señor.⁵

Etapa Medieval

Seguirle la pista al arpa durante la Edad Media es una tarea tan difícil como en los siglos anteriores. Lo único que ha llegado hasta nosotros son unos pocos contornos tallados en rocas de Irlanda y Escocia que han sido erosionadas por el paso del tiempo, por lo que la forma y morfología del instrumento de esos años queda en pobres especulaciones.

En las representaciones del siglo XI comenzamos a ver elementos reconocibles en las arpas que hoy en día se conservan. Tomando como ejemplo la imagen del relicario de Breac Maedóic, en la capilla de Saint Mogue, vemos que las curvas comienzan a aparecer. Está también el pájaro que destacamos

⁵ PURSER, John, *Scotland's Music: A History of the Traditional and Classical Music of Scotland from the Earliest Times to the Present Day* (1992).

ROSA MARÍA RODRÍGUEZ BOYA

en el anterior siglo y además se adivina una cabeza de pez en la columna, con lo que suponemos que ya eran adornadas con todo tipo de grabados. (Imagen N° 7)

Con esta representación ya podemos afirmar que el arpa se apoyaba sobre el hombro izquierdo, o bien que se consigue detallar por primera vez. También que el registro agudo se tocaba habitualmente con la mano izquierda y el grave con la mano derecha. Observando lo que podían ser las clavijas podemos ver que tendría aproximadamente 20 cuerdas.

En un grabado del siglo XIII de la catedral de Ardmore, Irlanda, vemos cómo el diseño con la curva de la columna se extiende más allá de las fronteras escocesas. En esta ocasión tampoco podemos tener constancia del número de cuerdas ya que el relieve se ha erosionado, aunque se encuentran ciertas similitudes en cuanto al tamaño con el arpa de Saint Mogue, lo que hace suponer que eran bastante parecidas. (Imagen N° 8)

Es a finales del siglo XIII donde encontramos las primeras referencias de que el arpa se tocaba con las uñas afiladas. Las podemos encontrar en dos poemas ingleses. Uno de ellos, que aparece en el Romance “King Horn” dice:

*“Teach him to harpe with his nayles scharpe”⁶
Enséñale a tocar el arpa con las uñas afiladas.*

Aunque las arpas gaélicas con cuerdas de metal bien pudieron haberse usado en Inglaterra, es más probable que esta cita se refiera a la interpretación de arpas con cuerdas de tripa, que eran más comunes en esa zona.

Otra posible evidencia de la técnica de orientación y una visión clara de cómo el instrumento evolucionaba, la encontramos en un grabado de metal de mediados del siglo XIV del relicario que guarda un diente de San Patricio (Imagen N° 9). El arpa es muy esbelta y no parece un diseño especialmente diferente de los contemporáneos europeos. De no ser porque está apoyada en el hombro izquierdo, esta representación del rey David podría haber sido copiada de cualquier otra de la época en cualquier otro lugar de Europa.

Sin embargo en otra representación datada entre finales del siglo XIV y principios del XV, vemos que parece tener la misma posición pero el arpa tiene un diseño mucho más “gaélico”, es decir, menos amplio y con la columna no tan arqueada, aunque el deterioro del grabado hace difícil apreciarlo. Esta última la podemos ver en Iona, en el cementerio de la capilla de San Oran, Escocia. (Imagen N° 10)

⁶ HERZMAN, DRAKE, SALISBURY, edición de *Four Romances of England*, (1999), Kalamazoo, Michigan: Medieval Institute Publications.



Imagen N° 7 Relicario de Breac Maedoic. Conservada en el Museo Nacional de Irlanda.



Imagen N° 8 Grabado catedral Ardmore.



Imagen N° 9 Relicario san Patricio. Conservado en el Museo Nacional de Irlanda.



Imagen N° 10 Cementerio capilla San Oran.

En la imagen n° 9 podemos apreciar que el número de cuerdas estaba en torno a las 30, sin embargo en la n° 10 ha desaparecido cualquier rastro. En cualquier caso podemos afirmar que en esta época ya existían arpas más grandes que las anteriores y que posiblemente convivían con otras de menor tamaño.

Al final de la época medieval nuestro punto de vista cambia enormemente ya que hay tres instrumentos completos que han logrado sobrevivir, que son generalmente datados en el siglo XV. Dos se conservan en Edimburgo (la *Queen Mary* y la *Lamont*) y una en Dublín (la *Brian Boru*) aunque parece que las tres pueden tener su origen en la península de Argyll, en la costa oeste

de Escocia, debido a las similitudes encontradas entre ellas y el grabado en unas losas sepulcrales encontradas en un cementerio de Keills, al sur de dicha península. Una de ellas, muy desgastada por el tiempo, no deja diferenciar muchos detalles pero sí podemos apreciar que el *harper* está arrodillado, lo que podría significar que la caja de resonancia era más grande que anteriormente y no podía encajarla entre la piernas (Imagen N° 11). En otras sí que se observan claramente detalles de decoración y la orientación de las cuerdas. Se puede ver una caja de resonancia más ancha que las anteriores y unas curvas mayores en el cuello y la columna. Se aprecian alrededor de 20 cuerdas (Imagen N° 12).

Las arpas Lamont y Queen Mary fueron conservados durante siglos en la Casa de Lude, Perthshire, con las tradiciones familiares que se remontan a los siglos XV o XVI. El arpa Brian Boru (o también arpa Trinity) tiene un origen un tanto dudoso antes de ser adquirida por el Trinity College de Dublín, y se sospecha, como aparece indicado anteriormente, que es un instrumento construido en Argyll por las similitudes encontradas entre las decoraciones talladas en las lápidas sepulcrales al oeste de las tierras altas escocesas en lugar de proceder de Irlanda.⁷ Uno de los “desperfectos” más curiosos que han sufrido las tres arpas es el desgaste de la madera a los lados de la caja de resonancia, ya que representa el lugar en el que se colocaban los brazos. Ese desgaste pudo ser causado por el roce de los ropajes o alhajas metálicas o incluso por las armaduras que llevase el *harper* en el momento de tocar (Imagen N° 13). Según estas evidencias podemos intuir que el arpa se apoyaba sobre el hombro izquierdo y que el registro agudo se tocaba con la mano izquierda mientras que el grave se tañía con la derecha.

Aunque hay mucha discusión acerca de cómo estos tres instrumentos se han modificado o cambiado a lo largo de su larga vida (e incluso si se trata de un instrumento funcional o simplemente decorativo) estos restos materiales contienen una enorme cantidad de información acerca de la música y las tradiciones. Sin embargo gran parte de esa información se ha perdido, ya que con el tiempo ha desaparecido la pintura y desdibujado las tallas por ejemplo, y no se han empezado a analizar científicamente hasta hace 100 años.⁸ No obstante, las réplicas exactas permiten experimentar con el encordado, afinación



Imagen N° 11
Losa del cementerio de Argyll.

y modo de interpretación para investigar los parámetros técnicos de la música del arpa gaélica medieval. El proyecto más ambicioso y reciente es el llevado a cabo por la HHSI (*Historical Harp Society of Ireland / Sociedad Histórica del Arpa de Irlanda*).⁹ En la tabla de la imagen n°14 podemos comparar algunas de las características de estos tres ejemplares.

Pasando de objetos supervivientes a fuentes históricas, Gerald de Gales menciona la música del arpa irlandesa de finales del siglo XII. Sus comentarios son oscuros y a menudo sobrevalorados, pero está claro que a este extranjero de educación clásica le impresionó mucho la habilidad de los arpistas irlandeses.

⁷ SANGER & KINNAIRD, *Tree of Strings* (1992). Kinmor.

⁸ ARMSTRONG, R.B., *The Irish and Highland Harps* (1904). Edimburgo. Ed. David Douglas.

⁹ FLETCHER, Alan J., *Drama and the Performing Arts in Pre-Cromwellian Ireland* (2000). Brewer, pp. 165 y 506.

EL ARPA DE LAS HIGHLANDS ESCOCESAS

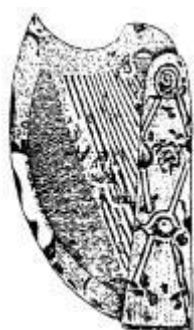
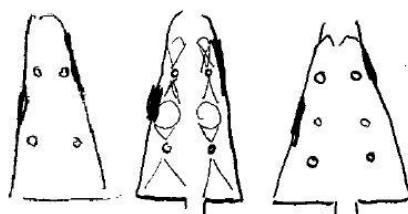


Imagen N° 12
Losa cementerio de Argyll. Grabado. Dominio público.



Trinity Queen Mary Lamont

Imagen N° 13
Desperfectos en las arpas. Boceto

La poesía de finales del Medievo de Irlanda y Escocia contiene muchas referencias a arpistas y música de arpa, y las Cuentas Reales escocesas registran pagos que se les hacían, pero todavía hay una gran falta de detalles concretos acerca de los instrumentos, música interpretada y técnicas empleadas.

Siglo XVI

En el siglo XVI, en el momento en que el arpa llega a convertirse en el instrumento nacional de Escocia, comenzamos a encontrar información más completa sobre la música para arpa en el mundo gaélico, en particular de la mano de escritores ingleses isabelinos que quedaron fascinados por el arte de este tipo de música y escribían encantadores relatos nada imparciales de lo que veían y escuchaban. Para poder hacerse una idea de estos relatos es necesario ver un ejemplo, el que aparece a continuación fue escrito en 1561 en Irlanda:

“Nowe comes the rymer that made the ryme with is Rakry the Rakry is he that shall utter the Ryme and the Rymer him selfe sittes by with the captin verie proudlye. He bringes with him also his harper who please all the while that the Raker singes the ryme.”

Ahora vemos al poeta que compuso el poema, con su cantante. El cantante es la persona que canta el poema y el poeta se sienta mirando con el señor. El poeta también tiene en su séquito a su arpista, que toca para acompañar la interpretación del cantante.¹⁰

¹⁰ Texto extraído de FLETCHER, Alan J., *Drama and the Performing Arts in Pre-Cromwellian Ireland: A Repertory of Sources and Documents from the Earliest Times until c.1642*, (2000) D. S. Brewer, p. 172.




| ARPA | Queen Mary | Brian Boru | Lamont |
|---|--|---|--|
| Fecha de fabricación | Finales del siglo XV o principios del XVI. | Probablemente siglo XV aunque también se sugieren siglo XIV o XVI. | Siglo XV. |
| Número de cuerdas | Originalmente 29, aunque fue añadida una más posteriormente. | Actualmente 29, aunque se cree que pudo tener 30 en el pasado. | Originalmente 31. Una cuerda más fue añadida posteriormente. |
| Altura y medida de la cuerda más larga | 82 centímetros de altura y 61 centímetros la más larga de las cuerdas. | 85 centímetros de altura y 62 centímetros de cuerda. | 96 centímetros de altura y 61 centímetros de cuerda. |
| Caja de resonancia | Construida en un solo bloque. Anchura máxima 30 centímetros. | Realizada en un solo bloque de anchura máxima de 32 centímetros. | Construida en un solo bloque de madera, anchura máxima de 43 centímetros. |
| Madera | Sauce. | Sauce. | Nogal. |
| Lugar de conservación actual | Museo Nacional de Escocia, Edimburgo. | Biblioteca del Trinity College, Dublin. Al contrario que las otras dos se expone encordada. | Museo Nacional de Escocia, Edimburgo. |
| Curiosidades | Es la mejor conservada de las tres arpas. Aún se pueden observar rastros de la pintura rojo bermellón que la cubría. | Este arpa ha sido reconstruida muchas veces por lo que las medidas no son, probablemente, las originales. | La columna fue reconstruida y reparada, por lo que la altura actual puede ser diferente a la original. |
| Imagen |  |  |  |

Imagen 14. National Gallery Museum of Scotland. Brian Boru conservada en Trinity College de Dublín (Tabla de las tres Arpas)

Aunque la política anglo-isabelina hacia Irlanda se centró principalmente en suprimir la antigua sociedad y aristocracia gaélicas, la música de arpa, en particular, parece haber sido muy respetada, y algunos importantes aristócratas ingleses mantuvieron arpistas irlandeses o compraron arpas irlandesas.

La escena de la imagen nº 15 se publicó en Londres en 1581, y muestra un *harper* tocando para acompañar el canto de poesía gaélica ante un señor rico. Explicaciones y referencias describen a un “clásico” trío de artistas de alto estatus, que trabajarían juntos para un mecenas aristocrático. El *file* (en gaélico, poeta) componía odas o himnos elaborados en la lengua clásica gaélica, común a Irlanda y Escocia, usando complejos y difíciles metros y estructuras. Esta poesía se presentaba como una canción o recitativo por el *recaire* (persona encargada de recitar), quien cantaba el poema acompañado por el *harper*. A pesar de que los poemas se escribían a menudo en un *duanaire* (libro de poemas) para el patrón, los detalles de cómo se tocaba el acompañamiento musical o de cómo se cantaba no están nada claros para los estudiosos del tema.¹¹

Al final del siglo XVI tenemos la más antigua música legada por los *harpers* de la época. Aunque no se escribieron hasta mucho más tarde, canciones como *Scotts Lamentation* y *Port Priest* son reliquias probablemente.

Pero sin duda uno de los legados más curiosos e importantes en el campo de la música interpretada en la época es el hallazgo de unas marcas numéricas en una de las *Stirling Head*, concretamente la número 20, uno de los medallones de madera que decoraban el castillo de Stirling (Imagen Nº16). Se cree que la música derivada de esas marcas podría haber sido interpretada con instrumentos como arpas, violas, violines y laúdes.

Las marcas no son una partitura exacta, pero puede que sirviese de orientación a los intérpretes para improvisar una obra completa. Barnaby Brown, un profesor de la Real Academia Escocesa de Música y Dramatización (RSAMD) que está especializado en música escocesa temprana, dio esta declaración sobre la manera en que habían interpretado los símbolos: “*Para crear una obra realizable, tenemos que tomar decisiones, y nosotros optamos por utilizar la escala mixolidia de Sol, con la tónica (I) siendo Sol y la sensible (O) siendo Fa. Hemos elegido interpretar el II como un I decorado. Por supuesto que hay muchas posibilidades sobre lo que este II puede significar, además de ser un I extendido, podría ser una armonía sub-dominante o incluso un separador de frase.*”

La transcripción de los símbolos tallados que se leerían siguiendo el sentido de las agujas del reloj y empezando a las 12¹² la vemos en la imagen nº 17.

¹¹ GILLIES, William, *Music and Gaelic Strict-metre Poetry*, Volumen 44 de *Studia Celtica*, (2010). Ilustración 1: DERRICKE, John, *The Image of Ireland*, (1581). Londres.

¹² HARPER, Sally, *Music in Welsh Sources before 1650* (2010). Ashgate p. 93.
HARPER, Sally, *Piping Today* 38, p. 47.

ROSA MARÍA RODRÍGUEZ BOYA



Imagen Nº15
DERRICKE,
John, The Image
of Ireland, (1581).
Londres. (arpista
en banquete)

| | | |
|----------------|---------|---------|
| Primer cuarto | I O I I | I O I I |
| | O I I O | I O I I |
| Segundo cuarto | O I O I | I O I I |
| | I O I I | I O I I |
| Tercer cuarto | O I I I | O I I O |
| | I O I I | O I I O |
| Cuarto cuarto | I O I I | I O I I |
| | I O I I | I O I I |
| | | I O I I |



Imagen Nº 16
Stirling Head. Página Web BBC

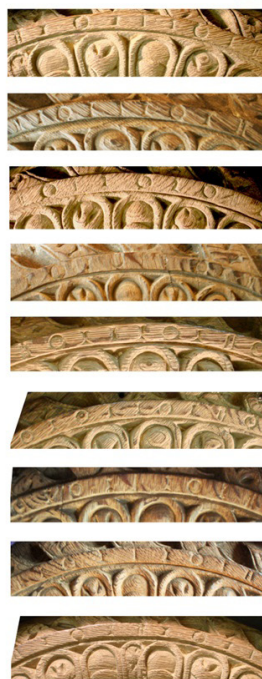


Imagen Nº 17 - Stirling Head desfragmentada. Web
BBC.

En un artículo de la página web de BBC NEWS sobre la Stirling Head se pueden encontrar testimonios de Barnaby Brown, diciendo que el hallazgo podía ser muy esclarecedor¹³:

“Este descubrimiento es de gran importancia para nuestra comprensión de la música instrumental medieval y renacentista de la corte más elitista, la cual normalmente no escribían.” [...] “Muy pocas anotaciones sobreviven de estas dinastías porque la música instrumental compleja se transmitía por vía oral.”

Brown también añadió que la canción podría haber sido compuesta especialmente para el Rey Jacobo V:

“El arpa era un instrumento aristocrático, a menudo tocado por la nobleza y asociado con el rey David del Antiguo Testamento.” [...] “Estas cifras proporcionan una excelente oportunidad para explorar cómo pudo haber sonado la música en el palacio real de Escocia en 1540, tiempos de la reina Mary, lo que nos permite soñar con la posibilidad de que ella la interpretara para su propio padre con el arpa que se le atribuye.”

Las anotaciones fueron descubiertas por el maestro artesano John Donaldson, que estaba creando réplicas de los grandes medallones. El Sr. Donaldson, dijo:

“Recrear las Stirling Heads me dio un conocimiento íntimo de todas las tallas y la forma en que los artesanos decoraron los bordes. Ésta en concreto resaltaba por ser diferente al resto, como si el patrón significase algo y no solo estuviese allí para decorar. Descubrir que podría ser música temprana de arpa fue muy emocionante, y tener la oportunidad de escuchar como sonaba ayuda a retirar el velo oculto como había sido la vida de la corte.”

Siglos XVII Y XVIII

El siglo XVII marca el inicio del fin de las tradiciones del arpa gaélica. La fuga de los Condes en Irlanda (1607) y comienzo del reinado de Jacobo VI en Inglaterra marcan el colapso de la aristocracia gaélica, de cuyo mecenazgo habían dependido las antiguas artes gaélicas durante siglos.

Irónicamente solo a partir de este tenemos una idea clara de cómo era la tradicionalmente el arpa gaélica. Por ejemplo se sabe que el uso de uñas o plectros para pinzar las cuerdas, omnipresente a lo largo de la Edad Media, comenzó a ser abandonado en este siglo. Los *harpers* más conservadores que mantenían la técnica de tocar con las uñas fueron tildados de retrógrados y desfasados. En esta época el papel de los *harpers* era un todo en uno: escritor-cantante, compositor de poemas que adaptaban a las melodías tradicionales para sus patrones, y acompañante de estos. El libro de George Buchanan *History of*

¹³ <http://news.bbc.co.uk>

Scotland, describe unos músicos de las Highlands. Esta es una inusual referencia al uso de plectros:¹⁴

“Musica maxime delectantur, sed sui generis fidibus quarum alii chordae sunt aeneae, alii e nervis factae, quas vel unguibus praelongis vel plectris pulsant.”

Les encanta la música, pero usan su propia clase de instrumentos, de los que unos tienen encordado de metal y otros de tripa, los cuales pulsaban con sus largas uñas o con plectros.

Uno de los arpistas más importantes de la época fue Rory Dall. *Ruaidhrí Dall Mac Mhuirich* nació en Bragar, isla de Lewis (Escocia). La mayor parte de su vida la pasó como *harper* del clan MacLeods en Dunvegan, Isla de Skye. Fue enviado a muy temprana edad al condado de Ulster, en Irlanda, pero volvió pronto a Escocia donde permaneció hasta su muerte. Acumuló tanta fama que fue convocado en muchas casas de nobles e incluso en la corte del rey Jacobo VI.¹⁵

Como los gustos de los ricos cambiaron, la tradición de arpa también cambió. En 1621 Donnchadh Fitz Teigh construyó un arpa cromática en Irlanda para Sir John Fitzgerald Fitzedmond de Cloyne.¹⁶ El arpa Cloyne es única, pero debe haber habido otras similares, diseñadas no para la antigua música gaélica, sino para la música barroca europea de las cortes. Las arpas gaélicas se tocaban con violas y laúdes desde España a Polonia.¹⁷ Escritores ingleses como Francis Bacon y John Evelyn conocían y elogiaban la música del arpa:

*“The harp hath the concave not along the strings, but across the strings, and no instrument hath the sound so melting and prolonged, as the Irish harp.”*¹⁸ (Sir Francis Bacon)

El arpa tiene el hueco de resonancia no al lado de las cuerdas, sino transversalmente a ellas, y ningún instrumento tiene un sonido tan emotivo y prolongado, como el arpa irlandesa.

*“Vespasian asked of Apollonius, ‘what was the cause of Nero’s ruin?’ Who answered, ‘Nero could tune the harp well, but in government he did always wind up the strings too high, or let them down too low.’”*¹⁹ (Sir Francis Bacon)

¹⁴ BUCHANAN, George, *History of Scotland*, libro 1 (1565)

¹⁵ MATHESON, William, *The Blind Harper - the songs of Roderick Morison and his music* (1970). Scottish Gaelic Texts Society.

¹⁶ ARMSTRONG, R.B, *The Irish and Highland Harps* (1904). Edinburgh, p. 65.

¹⁷ *Dublin Historical Record* vol. LVII No. 1(2004).

¹⁸ BACON, Francis, *Sylva Sylvarum, The works of Frances Bacon*, vol. 2(1627). p. 223.

¹⁹ BACON, Francis, *Sylva Sylvarum., The works of Francis Bacon*, vol. 2. p. 438.

EL ARPA DE LAS HIGHLANDS ESCOCESAS

Vespasiano preguntó a Apolonio, 'cual era de la ruina de Nerón?' Y este le respondió, 'Nerón podía afinar bien el arpa, pero en el gobierno siempre o las apretaba demasiado o las dejaba muy flojas'.

"20th January, 1653.

*"Come to see my old acquaintance and the most incomparable player on the Irish harp, Mr. Clark, after his travels. He was an excellent musician, a discreet gentleman, born in Devonshire (as I remember). Such music before or since did I never hear, that instrument being neglected for its extraordinary difficulty; but, in my judgment, far superior to the lute itself, or whatever speaks with strings."*²⁰ (John Evelyn)

20 de enero de 1653.

He ido a visitar a mi viejo conocido y el más incomparable interprete de arpa, Mr. Clark, tras volver de sus viajes. Era un excelente músico, un caballero discreto, nacido en Devonshire (según recuerdo). Nunca había escuchado o escucharé música como esa, ese instrumento abandonado por su extraordinaria dificultad; pero a mi juicio, muy superior al laúd o a cualquier otro instrumento de cuerda.

Pero los gustos musicales fueron cambiando con rapidez. Gracias a que en esta época se conservan más restos de arpas podemos deducir que el instrumento vivió una gran evolución aumentando considerablemente su tamaño y su número de cuerdas. También vemos que se comienzan a añadir los primeros mecanismos de acción manual para conseguir cromatismos. Debido a este incremento en el uso del cromatismo y el desarrollo de nuevos y mejores clavicémbalos y otros instrumentos, tanto en el territorio nacional como en el extranjero, dejaron atrás al *clarsach*. El arpa gaélica diatónica se volvió mucho más grande después del 1650 aproximadamente, dando lugar a la característica forma de "cabeza alta" de las arpas irlandesas, del siglo XVIII.²¹ Un ejemplo típico del siglo XVII es el arpa Kildare de 1672 (Imagen N° 18). También en este siglo encontramos en Escocia, al sur de Black Island, unos grabados en piedra en los que diferenciamos perfectamente un modelo de arpa muy similar a la Queen Mary y la Lamont, además la orientación a la izquierda que usa la sirena para tocar (Imagen N° 19).

Al comienzo del siglo XVIII las tradiciones del arpa gaélica ya estaban en declive, aunque precisamente durante esa primera mitad fue cuando los arpistas más famosos estaban trabajando: Turlough O'Carolan (cuyas piezas, basadas en una melodía escrita sobre la que se improvisaba un acompañamiento, aún hoy en día se siguen versionando por gran cantidad de arpistas

²⁰ Información extraída del diario personal de John Evelyn, 20 enero 1653. Londres. p. 283.

²¹ RIMMER, Joan, *Galpin Society Journal* no. 17: *The morphology of the Irish harp* (1964).

ROSA MARÍA RODRÍGUEZ BOYA

en todo el mundo), Lyon Cornelio, y Rory Dall. En este siglo está datada el arpa Bunworth con, originalmente, 37 cuerdas, 168 cm de altura y 34 de ancho y una caja de resonancia tallada a partir de un trozo de madera sauce. Como podemos ver en la imagen nº 20 la decoración del instrumento en esta época fue un punto muy importante a tener en cuenta a la hora de su construcción.

Tras la muerte de Rory Dall, el arpa gaélica se extinguió en Escocia, cediendo la posición de instrumento nacional a la gaita escocesa. Tal vez uno o dos *harpers* sobrevivieron hasta alrededor de 1750, porque a partir de 1746, cuando comenzaron las clearances escocesas, el arpa se volvió un instrumento prohibido y símbolo de sublevación contra la corona. Irónicamente, mientras los bardos²² y *harpers* eran perseguidos y ejecutados, en el Palacio Real de Inglaterra se deleitaban con el arpista de la corte, que tocaba para ellos *jigs*, *strathpeys* y *hornpipes*.

Por eso a partir de aquí la poca tradición arpística que quedaba logró sobrevivir con los músicos ambulantes durante unas pocas generaciones más en Irlanda, tal vez debido a una creciente ola de nacionalismo. Ninguno de ellos compuso nueva música después de mediados de siglo, y muchos de ellos tocan hasta la fecha música popular. Además la forma de ejecutar dichas piezas no era la tradicional.

²² Personas encargadas de transmitir de forma oral las historias, leyendas y poemas de sus héroes y su pueblo. En las Highlands solían acompañarse de un arpa, ya fuera tocada por él mismo o por un *harper*.



Imagen Nº 18
Arpa Kildare. Fotografía de
Robert Bruce Armstrong.



Imagen Nº 19
Chimenea del Castillo Kilcoy. Relieve
(grabado de sirena).

EL ARPA DE LAS HIGHLANDS ESCOCESAS

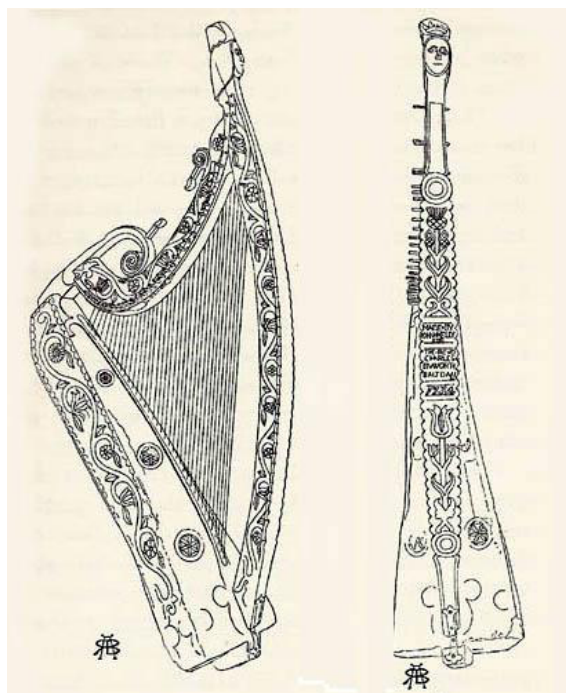


Imagen N° 20
Arpa Bunworth. Dibujo de Robert Bruce Armstrong.

En la década de 1780 había muy pocos arpistas, y se organizaron una serie de reuniones para dar a conocer la antigua música de arpa. Después de varias de éstas celebradas en Granard, se celebró el *Belfast Meeting* en 1792. Solo diez arpistas entre 15 y 97 años asistieron, la mayoría del Norte de Irlanda. El más mayor, Dennis Hempson, fue el único en tocar a la vieja usanza y con plectros para cada dedo, todos los otros tocaron con las yemas solamente, posiblemente influenciados por el arpa de pedal y cuerdas de tripa. Durante la reunión únicamente se hicieron adaptaciones musicales para establecerlas por escrito. El encargado de esta tarea fue el joven organista Edward Bunting, el primero en hacer un estudio sobre el arpa gaélica, y sorprendentemente el cuaderno de notas que usó en la reunión y en las excursiones posteriores sobrevive en la Universidad de Queens de Belfast. Entre otros aspectos escribió una nota muy explícita donde aparecía representado el registro de notas que tenía que tocar cada mano (Imagen N° 21). Lo que Bunting escuchó aquel día enardeció sus ánimos, y pasó mucho tiempo coleccionando música y arreglos para publicarlos. Sin su exhaustivo frenesí de trabajo no habríamos sido capaces de reconstruir la música de la antigua arpa gaélica.



Imagen N° 21

Notas de Edward Bunting. Cuaderno conservado en la Universidad de Queens de Belfast.

Siglos XIX y XX

Todavía en el siglo XIX quedaba algún *harper* que tocaba en arpas de encordado metálico, que aprendió de profesores que a su vez aprendieron por sucesión de los *harpers* medievales. Se hicieron intentos de continuar con esta línea mediante la creación de “sociedades”. Por ejemplo Arthur O’Neill y Patrick Quin enseñaban a niños ciegos pobres de los cuales solo uno o dos conseguían llegar a ser buenos arpistas²³. Citando a los más famosos, Valentine Rennie se convirtió en maestro de la escuela de arpa de Belfast y Patrick Byrne, quien tuvo una carrera exitosa en Irlanda y Escocia, tocando ante la realeza y siendo el primer músico tradicional gaélico en aparecer en fotografías. Su arpa, construida por John Egan, tenía encordado metálico pero como vemos en la imagen n° 22 usaba las yemas de los dedos para tocarlas, sin embargo la técnica de orientación a la izquierda la mantuvo. Tal vez fuese debido a que en esa época había bastante desinformación por los hechos históricos acontecidos.

²³ MCCLELLAND Aiken, *Ulster Folklife*, Vol 21 de *The Irish Harp Society*, (1975).
Ilustración 1: Imagen extraída de la página web de las *National galleries of Scotland*.

EL ARPA DE LAS HIGHLANDS ESCOCESAS



Imagen N° 22
Patrick Byrne fotografiado. Página Web National galleries of Scotland.

Chambers' Edinburgh Journal describió así esta forma de tocar en la página 279 de su edición del 19 de Septiembre de 1840:

"This instrument it must be remembered is of peculiar structure. It contains about thirty brass wires, the twang of which give the music a striking metallic brilliancy. The high notes are given with the left hand, reserving the more powerful member for the deep chords of the bass."

Este instrumento debe recordarse por su peculiar estructura. Contiene una treintena de cuerdas de latón en el bajo, el tañido de las cuales, dota a la música de un notable brillo metálico. Las notas altas se dan con la mano izquierda, reservando la extremidad más poderosa para los acordes profundos del bajo.

Las anteriormente citadas "sociedades" no duraron mucho y estos arpistas, rarezas de su tiempo, no lograron formar a sus sucesores. El último vestigio parece haber sido Patrick Murney, quien enseñó este tipo de arpa con encordado de metal a James O'Laverty en 1882.²⁴

En 1897 se celebró el primer *Feis Ceoil*, un festival cultural de música y danza irlandés, el cual consistía en competiciones de interpretación y composición y estaba patrocinado por los músicos de la época. Robert Bruce Armstrong, escritor e investigador sobre el arpa irlandesa y el arpa de las Highlands, se emocionó al encontrar una categoría para arpa de encordado metálico y reservó un asiento en primera fila para poder tomar notas sobre la técnica, pero no se presentó ningún competidor. De hecho, esta categoría actualmente no existe en dicho festival.

Una de las razones por las que pudo haber desaparecido el interés por el *clarsach* en este siglo hasta el punto de desaparecer, fue probablemente la aparición de un arpa recién inventada: El arpa de pedales de movimiento simple. John Egan era un fabricante de arpas de Dublín, cuyo principal negocio eran las arpas de pedales. Fue el encargado de construir arpas con cuerdas de metal por las sociedades de arpa antes mencionadas, pero al parecer usó cuerpos de arpas de pedales defectuosos o desechados.²⁵

Entre 1812 y 1819 desarrolló también un nuevo tipo de arpa, (Imagen N°23) siendo una versión más pequeña del arpa de pedales, con cuerdas de tripa, mecanismos dentro de la columna para cambiar los semitonos, y una curva para dotarla de un perfil más romántico.²⁶ Egan la describió como "La nueva y mejorada arpa gaélica/irlandesa/escocesa/celta portátil, inventada por John Egan, fabricante arpas de pedales, de Dublín"²⁷ aunque fue conocida

²⁴ O'LAVERTY, James, *Denvir's Monthly*, capítulo *The Irish harp*, (1903).

²⁵ ARMSTRONG, Robert Bruce, *The Irish and Highland Harps*, (1904). Edinburgh.

²⁶ ARMSTRONG, Robert Bruce, *The English and Irish Instruments*, (1908). Edinburgh.

²⁷ Anuncio publicitario de John Egan en el directorio provincial de Dublín y Hibernian de

comúnmente como la *Egan Royal Portable* (La Real Portátil de Egan). Estas nuevas arpas se comercializaron principalmente para las damas aristocráticas (las cuerdas, las técnicas de afinación, digitación, etc. eran exactamente las mismas que las del arpa de pedales), según un anuncio contemporáneo.

Pese a todo, las arpas portátiles de Egan pasaron de moda a mediados de siglo, pero hubo otro resurgimiento del arpa en la última década del siglo XIX. Fabricantes de Londres, como Morley, comenzaron a producir imitaciones más simples de los diseños de Egan. En Escocia en 1892, el presidente del *Royal National Mod* (Festival de canción, arte y cultura escocesas), Lord Archibald Campbell, se interesó en que el canto gaélico fuera acompañado por el arpa, y encargó en secreto copias de encordado metálico del arpa Queen Mary al fabricante de instrumentos Glen, de Edimburgo. Durante mucho tiempo se pensó que el arpa databa de cientos de años atrás antes de que se descubriera que era una de las copias de la Queen Mary que se usaron en los primeros Mods. Sin embargo en 1896, cuatro años después, éstos fueron reemplazados con arpas que, si bien seguían conservando el aspecto medieval como réplicas de la Queen Mary, fueron rediseñados por completo por los fabricantes Haarnack de Londres, para dotarla de una caja de resonancia como la del arpa de pedales, cuerdas de tripa y los mecanismos de semitono.

De este modo, en el espacio de 100 años, una tradición arpística que se remontaba más de mil años se había extinguido en Escocia e Irlanda, y una tradición de arpa completamente nueva se había desarrollado en esas áreas, con base en el arpa clásica europea. Más allá de la reproducción de ciertas melodías, no había conexión musical o técnica entre las dos tradiciones. La moderna “arpa celta”, con su caja de resonancia de arpa de pedales, cuerdas de nylon o tripa y las palancas para los semitonos, es un descendiente directo de la invención de Egan. Lo más interesante es que los términos tales como “arpa gaélica” y “*clarsach*”, su simbolismo nacional, sus asociaciones románticas y mitológicas, todo el bagaje no musical y no técnico que el arpa siempre ha arrastrado con ella, fue trasladado de aquella tradición a ésta casi sin interrupción.²⁸

Así como en el siglo XIX se desarrolló un nuevo tipo de arpa conocido hoy como el “arpa celta”, “arpa de clavijas” o a veces “arpa Folk”, y que compitió y superó al arpa gaélica o *clarsach*, en el siglo XX sin embargo, hubo esporádicos intentos de recrear y tocar arpas gaélicas antiguas.

James MacFall fue un fabricante de muebles de Belfast que empezó a hacer pequeñas arpas irlandesas alrededor de 1902.²⁹ Su diseño, el “arpa Tara” (que

Pigot & Co's de 1824.

²⁸ BOYDELL, Barra, *Irish Musical Studies* 5, capítulo *The Iconography of the Irish harp as a National Symbol*, (1996). Ed. P.F. Devine & H. White.

²⁹ GRATTAN FLOOD, W.H. *The Story of the Harp*, (1905). Londres p. 153

ROSA MARÍA RODRÍGUEZ BOYA

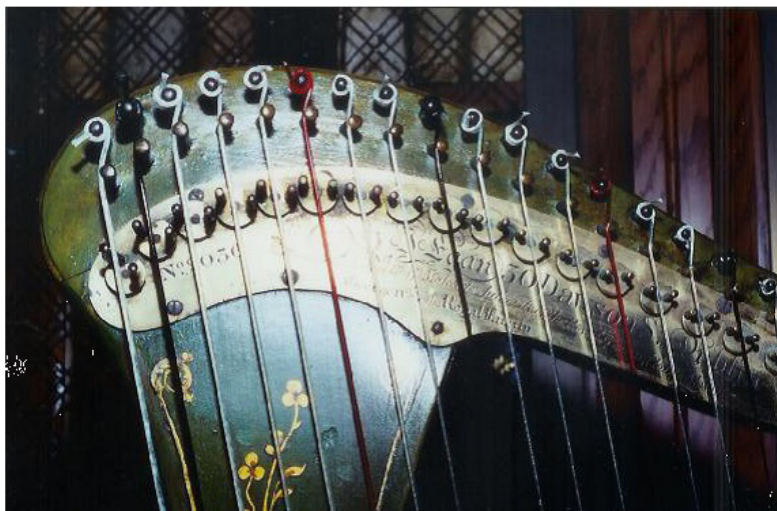


Imagen N° 23
Arpa Egan. Fotografías tomadas por Nancy Hurrell© (2003).

EL ARPA DE LAS HIGHLANDS ESCOCESAS

todavía se copia hoy) debe mucho a la tradición clásica europea con su estilo de mecanismos de semitono y caja de resonancia copiada del arpa de pedales, pero el esquema y la decoración la convirtieron en una pieza exuberante de principios del siglo XX que pretendía el renacimiento del diseño gaélico (Imagen N° 24). Aunque normalmente se encordaban con tripa, se les ofreció venderlas con la opción de encordado metálico. Con ello se quería fomentar la antigua tradición, pero no llegó a ninguna parte.

En la década de 1930, Arnold Dolmetsch que estaba trabajando en Inglaterra, se interesó por la música medieval para arpa del Gales medieval conservada en un manuscrito del siglo XVII de Robert ap Huw. Dolmetsch trabajó en la tablatura e hizo transcripciones en notación contemporánea. Pero lo que realmente le apasionó fue hacer algunas arpas basadas en los instrumentos escoceses e irlandeses supervivientes (Imagen N° 25). Aunque fue el primero en aplicar métodos históricos para la elaboración de arpas gaélicas no pudo evitar aplicar principios de los diseños de arpa contemporánea, pero siempre supuestamente conservando la esencia de las antiguas tradiciones. No tenía una preferencia

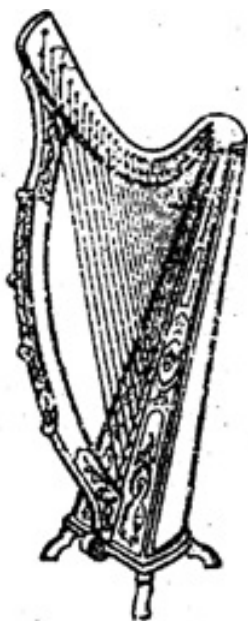


Imagen N° 24
Arpa Tara. O'LAVERY,
James, *The Irish Harp*, (1903).



Imagen N° 25
Portada del libro *Translations from the Penllyn
Manuscript of Ancient Harp Music*, (1937).
Detalle (boceto de Arnold Dolmetsch).

establecida para el encordado, lo mismo daba metal que tripa, pero su esposa, Mabel Dolmetsch, grabó una selección de las piezas usando reconstrucciones de plectros en 1937.

En la Bretaña francesa hubo un aumento de interés en todos los aspectos celtas, incluyendo las tradiciones antiguas y modernas de arpa de Escocia e Irlanda. Alan Cochevelou (más tarde conocido como Alan Stivell) es un claro exponente de estas nuevas investigaciones.

Gildas Jaffrennou, también bretón, estudió con Dolmetschs la fabricación de arpa e incluyó un estilo neo-medieval moderno de arpa con encordado metálico en su libro de texto sobre la fabricación arpas de 1973.

Algunas de las arpas de cuerdas metálicas que había hecho Dolmetsch se llevaron a Escocia. Edith Taylor, el primer Secretario Honorario de *Comunn na Clàrsaich* (la Clarsach Society) tuvo una. También Heloise Russell-Fergusson, notable arpista, aunque esta última prefirió tocar en un arpa de cuerdas de tripa de la marca estadounidense Clarke. Mary Rowland en los años 50 y 60 tenía un arpa hecha por Briggs de Glasgow, la cual reencordó con cuerdas de metal al estilo antiguo más tradicional y tocó con sus uñas. Grabó un LP para la BBC en 1960, que incluía un interpretación de “Scott’s Lamentation” de la colección de Edward Bunting y en 1961 fue invitada a tocar el arpa del Trinity College que estaba siendo restaurada en Londres.

Todo este movimiento supuso un pequeño impulso a la popularidad del arpa gaélica pero cabe recordar que estos fueron tiempos oscuros de desconocimiento e ignorancia. Muchas miles de personas estaban tocando arpas de clavijas con cuerdas de tripa, algunos disfrutando sus posibilidades contemporáneas y otros creyendo que estaban tocando un instrumento primitivo que no había cambiado en miles de años. Aunque algunas personas sin duda estaban utilizando métodos históricos para fabricar y tocar sus arpas, la verdadera reactivación de la tradición histórica de arpa gaélica no se inició hasta la década de los 70. En ese momento, el estadounidense Jay Witcher comenzó a hacer réplicas exactas de las primeras arpas gaélicas conservadas en los museos en Irlanda. Desde el principio utilizó los principios históricos y científicos para crear réplicas, en lugar de a partir de la práctica con la “arpas celtas” contemporáneas. Arpistas y académicos pioneros tales como Alison Kinnaird y Keith Sanger descubrieron que algunos temas que podrían remontarse a los *harpers* todavía sobrevivían en manuscritos de laúd, violín y gaita. Desde entonces los descubrimientos de varios manuscritos más, como el del galés Robert Ap Huw y reproducciones con éxito de instrumentos antiguos, han dado lugar a grandes avances en la comprensión de técnicas interpretativas y estilos musicales.

Por una casualidad, la estadounidense Ann Heymann leyó el libro que Edward Bunting publicó en 1840, “*The Ancient Music of Ireland*”, en el que no

solo imprimió muchas canciones del antiguo repertorio de arpa gaélica, sino que también incluyó detalles de digitación, afinación y otros detalles técnicos sobre la interpretación del instrumento. En 1974 compró un de las arpas de Jay, copia del arpa del castillo de Otway del siglo XVI y XVII, y comenzó a aplicar las instrucciones de Bunting. En 1979 publicó un LP, “*Let Erin Remember*” con su esposo Charlie. Ésta fue seguramente la primera grabación comercial de arpa de las Highlands utilizando las uñas y la orientación de los antiguos *harpers*. Además Ann ha escrito una serie de libros de tutor y repertorio y todavía está enseñando, actuando y quizás lo que es más importante, investigando todos los aspectos de la tradición del arpa gaélica.³⁰

El arpa celta en la actualidad

En los últimos 30 años muchas otras personas han seguido los pasos y el liderazgo de esos pioneros arpistas-investigadores y han comenzado a tocar buenas réplicas usando técnicas y repertorios históricos, sin anclarse como profesionales en la tradición de arpa de clavijas contemporánea. Muchos fabricantes de arpa han comenzado a ofrecer réplicas exactas de los antiguos instrumentos, entre ellos David Kortier en América, Tim Hobrough en Escocia y George Stevens en Inglaterra.

Ahora hay profesores y estudiantes de *clarsach* en varios países, en particular en los Estados Unidos y en Francia. La organización bretona “Hent Teenn Breizh”, encabezada por el fabricante de arpas Joël Herrou y el *harper* Violaine Mayor, creó una exitosa escuela de verano en 1998: “Teenn ar Gelted”. Violaine es una de las pocas personas que siguió los pasos de Ann Heymann adhiriéndose a la técnica de orientación tradicional, esto es, colocar el arpa sobre el hombro derecho en lugar de sobre el izquierdo. La mayoría de intérpretes de arpa gaélica son incapaces de cambiar su orientación para asemejarla a la técnica original.

En la década de los 90 Bill Taylor, un arpista y aprendiz de Tim Hobrough, creó “Ardival Harps” en Escocia para hacer y vender una línea estándar de arpas (Imagen N°26). Estas tienen un diseño moderno, adecuado para facilitar su uso a la gente acostumbrada a réplicas de instrumentos medievales. Combinan elementos de la antigua tradición gaélica con características estéticas y diseños modernos. En el año 2000, Bill comenzó la “Wire Branch of the Clarsach Society”, una nueva sección de la Clarsach Society, la cual ha promovido la interpretación del arpa de clavijas en Escocia desde 1931. Esto ayudó a que en el Festival anual de arpa de Edimburgo hubiera clases para los estudiantes de arpa de encordado metálico moderna.³¹

³⁰ www.annheyman.com Website de Ann Heymann.

³¹ <http://www.clarsachsociety.co.uk/> Website oficial de la Clarsach Society.



Imagen Nº 26
Modelo Rose propiedad de Ardival
Harps (arpa de la casa Ardival Harps)

Por otro lado en Irlanda, Siobhán Armstrong, un arpista especializado en arpas históricas para música barroca y ópera, comenzó a aplicar su formación histórica con arpas gaélicas y en 2002 fundó la “Historical Harp Society of Ireland” (Sociedad del Arpa Histórica de Irlanda) para promover el instrumento y crear la escuela de verano “Scoil na Cláirseach” en Kilkenny. La HHSI está trabajando con el fabricante David Kortier para producir réplicas a medida exacta de los instrumentos históricos supervivientes, de manera que sean asequibles para la venta y alquiler a los estudiantes. Las primeras réplicas del arpa del Trinity College para estudiante fueron entregadas en junio de 2005.

El resultado de todos estos proyectos e investigaciones ha dado lugar a un renacimiento del “arpa de clavijas”. Ya no es un “arpa de prácticas”, sino un instrumento por derecho propio, con su propio repertorio creado tanto desde el nuevo conocimiento de las melodías de arpa antigua, como de la tradición contemporánea del violín y las gaitas. Es gracias a todo esto que la tradición del arpa en Escocia está hoy en sus más vibrantes años desde la edad de los *harpers* de los clanes, con la música antigua más accesible que nunca y la nueva música que se compone cada día. Actualmente se llama *clarsach* al arpa sin pedales, tenga cuerdas de metal o de tripa, porque la misión de este término acuñado en el siglo XIV es la de reforzar la identidad y las raíces de Escocia.

A pesar de los numerosos estudios que se realizan hoy en día para averiguar todo lo posible sobre el arpa gaélica todavía existe mucho desconocimiento

sobre ella. Ese instrumento que apareció de forma misteriosa dentro de una sociedad misteriosa, la sociedad picta, y que ha ido evolucionando a lo largo de los siglos, pasando de ser emblema nacional a símbolo de sublevación contra el reino; de ser instrumento de reyes a ser instrumento del pueblo. Un pueblo que le ha proporcionado multitud de nombres, como *clarsach*, arpa gaélica, arpa celta, arpa folk, arpa de clavijas... sin saber que cada acepción se refería a un instrumento diferente. Un instrumento que fue arrebatado injustamente a una cultura pero que no desapareció, al contrario, el *clarsach* hoy está más vivo que nunca, gracias a la multitud de arpistas-*harpers* que hoy en día investigan, componen y se interesan por este instrumento.

Bibliografía

- ARMSTRONG, R.B., *The Irish and Highland Harps* (1904). Edimburgo. Ed. David Douglas.
- ARMSTRONG, Robert Bruce, *The English and Irish Instruments*, (1908). Edinburgh.
- BACON, Francis, Sylva Sylvarum, *The works of Frances Bacon*, vol. 2(1627).
- BOYDELL, Bairra, *Irish Musical Studies* 5, (1996). Ed. P.F. Devine & H. White.
- BUCHANAN, George, *History of Scotland*, libro 1 (1565)
- BUCKLEY, ANN, *Music in Ireland to C. 1500. A new history of Ireland* Vol.1 (2005). Oxford.
- Diario personal de John Evelyn, 20 enero 1653. Londres.
- Dublin Historical Record vol. LVII No. 1(2004).
- FLETCHER, Alan J., *Drama and the performing arts in Pre-Cromwellian Ireland* (2000). Brewer.
- GILLIES, William, *Music and Gaelic Strict-metre Poetry*, Studia Celtica, (2010).
- GRATTAN FLOOD, W.H. *The Story of the Harp*, (1905). Londres.
- HARPER, Sally, *Music in Welsh Sources before 1650* (2010). Ashgate.
- HARPER, Sally, *Piping Today* 38.
- HERZMAN, DRAKE, SALISBURY, edición de *Four Romances of England*, (1999), Kalamazoo, Michigan: Medieval Institute Publications.
- MATHESON, William, *The Blind Harper - the songs of Roderick Morison and his music* (1970). Scottish Gaelic Texts Society.
- MCCLELLAND Aiken, *Ulster Folklife, The Irish Harp Society*, (1975).
- O'LAVERTY, James, *Denvir's Monthly*, capítulo "The Irish harp", (1903).
- PURSER, John, *Scotland's Music: A History of the Traditional and Classical Music of Scotland from the Earliest Times to the Present Day* (1992).
- RIMMER, Joan, *Galpin Society Journal* no. 17: "The morphology of the Irish harp" (1964).
- SANGER & KINNAIRD, *Tree of Strings* (1992). Kinmor.

Páginas web

- <http://www.annheymann.com>
- <http://www.clarsachsociety.co.uk/>
- <http://news.bbc.co.uk>
- Página web de las National galleries of Scotland.



ROBERT MURREL STEVENSON
1916-2012
IN MEMORIAM

✶ Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA *



Robert Stevenson

Robert Murrell Stevenson ha fallecido en la ciudad de Los Ángeles, California, a las 22:30, hora local, del 22 de diciembre de 2012, a los 96 años de edad. Descanse en paz. Cuando a la edad de 101 años falleció su gran amigo el director de orquesta y musicólogo Nicolás Slonimsky, el 25 de diciembre de 1995, también en Los Ángeles, me dijo que la Navidad era un buen día para irse de esta vida a reunirse con Dios, antes de perder las

* Catedrático que fue del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

facultades intelectuales. Para el hombre de profundas convicciones cristianas, su fallecimiento al final del Adviento también habrá tenido especial significado.

Nacido en Melrose, Nuevo México (Estados Unidos), el 3 de julio de 1916, Robert Stevenson es mundialmente conocido sobre todo como musicólogo y como docente, pero también tiene una notable obra como compositor. En 1936 obtuvo el Bachelor of Arts en la Universidad de Texas en El Paso. Continuó sus estudios en la Juilliard Graduate School of Music, donde se graduó en 1938. Posteriormente estudió composición en la Universidad de Yale con David Stanley Smith, y musicología con Leo Schrade. Recibió el premio «Charles Ditson» en mayo de 1939. Los 2000 dólares del premio le permitieron tomar lecciones privadas en la Universidad de Harvard, en los años 1939-1940, con Igor Strawinsky en la cátedra «Charles Eliot Norton» de la Universidad de Yale que él regentaba, y en Nueva York con Arthur Schnabel.

Terminados sus estudios musicales, Robert Stevenson inició una importante carrera como pianista y como compositor. El catálogo de obras conservadas en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, «Legado Robert Stevenson», da fe de su actividad como compositor. Algunas de sus composiciones consiguieron notable celebridad. En su debut como concertista de piano que tuvo lugar en el Town Hall de Nueva York, el 5 de enero de 1942, el recital concluyó con su *Divertimento y Sonatine* después de interpretar obras de Bach, Mendelssohn, Chopin y Scriabin. Tras una pausa de tres años por su servicio militar obligatorio en el ejército de los Estados Unidos, volvió al Town Hall el 17 de Marzo de 1947 para dar un concierto íntegro con obras originales suyas en el que intervinieron el *Westminster Chorus* de Princeton (New Jersey) y solistas vocales y de viola. De estos recitales en el Town Hall aparecieron reseñas en los periódicos más sobresalientes, *New York Times*, *New York Herald Tribune* y *Musical America*. Su suite para orquesta en tres movimientos, *La Frontera*, que había ganado el premio Joseph Bearn de la Universidad de Columbia, dotado con 900\$, fue estrenada por la *New Haven Symphony Orchestra*, bajo la dirección de David Stanley Smith, y seguidamente por la *Rochester Symphony* bajo la dirección de Howard Hanson, por la *UCLA Orchestra* bajo la dirección de Lukas Foss y por *El Paso Symphony* a cuyo fundador Dorrance Roderick (propietario y editor de *El Paso Times*, muy generoso amigo de Stevenson) estaba dedicada.

Aunque la obra más significativa de Stevenson para solo de instrumento y orquesta sigue siendo su *violín concierto*, él siempre ha preferido el clarinete en las diversas etapas de su carrera. El 28 de junio de 1962, Leopold Stokowski estrenó con la *Philadelphia Symphony Orchestra* sus *Two Peruvian Preludes* de influencia étnica. Una revisión de los mismos, con el título de *Tres Preludios Peruanos*, fue dada en concierto por la Orquesta Sinfónica Nacional de México dirigida por Luis Herrera de la Fuente en la Ciudad de México, el 20 de julio

ROBERT MURREL STEVENSON - 1916-2012 - IN MEMORIAM

de 1963. Su más reciente obra coral de gran escala, completada en 1987, es la *Charter Day Cantata* para coro mixto y orquesta. Su *Cantata of Psalms* fue publicada en 1992. *La Frontera Suite* fue la obra que obtuvo el premio nacional de composición Joseph M. Bearns y fue interpretada por orquestas dirigidas respectivamente por Lukas Foss, Howard Hanson, H. Arthur Brown y David Stanley Smith. El 18 de noviembre de 1952 la University Symphony Orchestra de la UCLA interpretó su *Organ concerto*.

Su voluntad férrea, acompañada de la buena salud de que ha gozado hasta el final de sus días, le ha llevado a dedicar muchas horas diarias a la práctica del piano, sin menoscabo de su actividad investigadora. Era costumbre suya iniciar con un breve recital de piano, con obras de Mendelssohn, Chopin, Schumann, etc., algunas de sus multitudinarias clases de música en la UCLA a la que asistían muchos deportistas universitarios, entre otros, jugadores del



equipo «Los Angeles Lakers». Sus conciertos de piano han tenido como sede muchos auditorios a lo largo y ancho de la geografía americana. Entre los últimos ciclos de conciertos de Robert Stevenson podemos reseñar los celebrados en el Schönberg Hall Auditorium de Los Angeles, los días 17 y 19 de octubre de 1999, y en el National Meeting de la AMS, el 4 de noviembre de 1999, dedicados a conmemorar el sesquicentenario de Chopin (1849-1999) bajo los títulos *All-Chopin Recital* y *Chopin's Unique Gestures*.

A falta de un estudio analítico más preciso de sus obras, que será necesario realizar en lo sucesivo, podríamos adelantar una primera y rápida impresión, la cual nos hace percibir en ellas una gran energía y un vigoroso contrapunto, derivados de su férrea y rica personalidad humana. El referido amigo de Robert Stevenson Nicolas Slonimsky, buen conocedor de su obra, escribe en el *Baker's Biographical Dictionary of Musicians* que sus composiciones «are marked by kinetic energy and set in vigorous and often acrid dissonant counterpoint» (8ª ed., p. 1785). Al mismo tiempo cabría destacar en todas sus composiciones la perfección, la minuciosidad y el rigor con que ensambla los pasajes llenos de riqueza armónica, fruto, sin duda, de su extraordinaria formación académica y de su gran oficio como pianista. Todo lo cual hace de Stevenson un compositor difícil de encuadrar con una etiqueta, aunque el término más cercano bajo el que podríamos situar su música sería, quizá, el de neoclasicismo.

Como docente ha realizado una ingente labor en la Universidad de California, Los Ángeles, UCLA. Entre las tesis dirigidas por Stevenson, a partir de 1989, podemos reseñar las de los musicólogos James Radomski («The Life and Works of Manuel del Pópulo Vicente García») 1992; Walter Aaron Clark («Spanish Music with a universal accent: Isaac Albéniz's opera Pepita Jiménez») 1992; y Esperanza Berrocal («Ricardo Viñes and the Diffusion of South American Piano Literature») 2002. Como investigador, sus trabajos sobre la música colonial americana en las iglesias catedrales, conventuales y en el teatro son indispensables para llevar a cabo cualquier investigación sobre estos temas. Ha realizado estudios en archivos de México, Guatemala, Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia y Chile sacando a la luz numerosos documentos que han permitido conocer y analizar la historia de la música en América Latina y sus conexiones con la Península Ibérica. Sus investigaciones largas y precisas asimismo en los archivos españoles, notablemente en Sevilla y en Toledo, dieron como resultado, entre otras, obras definitivas en muchos aspectos: *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, edición aumentada y corregida por el autor en su edición castellana, *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*, Madrid, 1992. Otros campos de la investigación musicológica también han sido objeto de su labor, todo lo cual se ve reflejado en un amplísimo número de publicaciones. Fue responsable de las secciones sobre música en el *Handbook of Latin American Studies* desde 1976 a 1998.

Su contribución a la música y músicos Iberoamericanos a través de libros, artículos y entradas en los más importantes diccionarios, enciclopedias y revistas especializadas ha sido esencial para darlos a conocer internacionalmente, fuera del ámbito de cada país. En 1978 creó, financiada y editada por él mismo, *Inter-American Music Review*, revista que aparece varias veces al año para difundir y dar noticia de las principales investigaciones sobre la música de Ibero-América. Se cuentan por centenares los artículos publicados en *The New Grove Dictionary of Opera*, *The New Grove Dictionary*, primera y segunda ediciones Macmillan 2001. *New Catholic Encyclopedia*, *Encyclopédie des Musiques Sacrées*, *Enciclopedia de la Musica Ricordi*, *Enciclopedia de Referencia Católica*, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, *New Oxford Companion to Music* y *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), Simon Collier, ed. *The Cambridge Encyclopedia of Latin America and Caribbean*, 1992.

En el marco de la Sociedad Americana de Musicología, creó el Premio Robert M. Stevenson para recompensar una investigación excepcional sobre la Música Ibérica, creada o procedente de las culturas de España, Portugal y todas las áreas de Latinoamérica. Asimismo, dentro de la Universidad Católica de América de Washington, estableció un Premio de Musicología para el mejor estudio sobre la música Iberoamericana.

Robert M. Stevenson tuvo la generosidad de donar al Estado Español su legado archivístico y bibliográfico, para que se custodiara en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, donde actualmente se encuentra al servicio de los investigadores. En justa correspondencia, por disposición del Ministro de Educación y Cultura del 18 de Junio de 1999, el Estado aceptó la voluntad del donante de ayudar a los estudiantes y estudiosos españoles e iberoamericanos de la música en la forma más conveniente. Por esta razón la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la Fundación Carolina (Agencia Española de Cooperación Internacional), en colaboración con el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, han organizado y patrocinado anualmente el Curso de Musicología para la Protección y Difusión del Patrimonio Artístico Iberoamericano. Por su inmenso y generoso trabajo a favor de la música Española e Iberoamericana, en 1989 Stevenson recibió la Medalla de Plata de las Artes otorgada por el Ministerio de Cultura español. El Real Conservatorio otorgó, asimismo, a Robert Stevenson en 1997 su Medalla de Oro. En 1985 el Profesor Robert Stevenson fue galardonado con el Premio OEA (Organización de Estados Americanos) Gabriela Mistral. En 2004 la Universidad de California le concedió el prestigioso *Constantine Panunzio Distinguished Emeriti Award* 2003-2004 por su incomparable actividad dentro y fuera de la Universidad como profesor emérito, investigador, concertista, tras su jubilación en 1989. Este galardón fue instituido para premiar a aquellos profesores eméritos más sobresalientes de la Universidad de California en todos sus campus: Berkeley,

Davis, Irvine, Los Angeles, Merced, Riverside, San Diego, San Francisco, Santa Barbara, Santa Cruz.

Tras su jubilación Robert Stevenson continuó ejerciendo desinteresadamente su labor investigadora y su apoyo a los estudiantes dentro de la UCLA. La imponente, en los últimos años macilenta, figura de Stevenson mientras caminaba sosegadamente para acudir desde su apartamento al Schönberg Hall formaba parte del paisaje del campus universitario. Pocos años antes de morir creó un premio Anual «Robert Stevenson» destinado a los profesores que, como él mismo, vivían con los estudiantes en las Residencias Universitarias de la UCLA. El último premio, el del año 2012, lo recibió el Dr. Steve Loza, profesor de ascendencia mexicana, quizá su discípulo más cercano y quien mejor supo corresponder al Maestro con su incondicional dedicación cuando necesitó apoyo y ayuda de todo tipo, antes y mientras recibió la asistencia diaria de su amigo y ayudante Eric di Lauro, a quien por escritura del 14 de septiembre de 2011 nombró *trustee* para después de su fallecimiento.

Robert M. Stevenson es un raro ejemplo de musicólogo que ha sabido compaginar la solidez de su docencia y el rigor de sus investigaciones con el virtuosismo de sus interpretaciones pianísticas, con su inspiración y oficio como compositor. Quienes hemos seguido durante años la brillante y generosa trayectoria de Robert Stevenson tenemos dificultad en comprender por qué su gran talla de intérprete y de compositor ha quedado, para muchos profesionales de la música que han opinado sobre él, oculta bajo la sombra proyectada por su inmenso trabajo como musicólogo. La respuesta a esta cuestión parece darla él mismo en unas breves frases reproducidas en la entrada que dan a su personalidad las últimas ediciones del *Who's who in the World* y reproducen *Who's who in America*, *Who's who in the West*, *Who's who in Religion*: «Mi misión ha sido la de rescatar el pasado musical de las Américas. Hoy en día los compositores están demasiado ocupados haciendo su propia música como para interesarse por la de sus predecesores. Como resultado, cada nueva generación de compositores piensa que ellos son los primeros en descubrir el Olimpo. Eso no es así. El pasado es una sucesión de glorias musicales y artísticas».

Los amigos, admiradores y beneficiarios de su generosa sabiduría y de su arte, sentimos muy de veras su ausencia.

ROBERT MURREL STEVENSON - 1916-2012 - IN MEMORIAM

BREVE NOTA AUTOBIOGRÁFICA DE ROBERT STEVENSON
REMITIDA A ISMAEL FERNÁNDEZ DE LA CUESTA

January 27, 2006

«The first stage included my compositions written between 1930 and 1940 at El Paso, Texas, New York City, New Haven, Connecticut, and Cambridge, Massachusetts. At El Paso I composed a four-movement *Violin and Piano Sonate* centered in *G minor*, the first movement in 5/4. I played my *Toccata in F sharp minor* at my entrance to the Juilliard Graduate School of Music in October 1934. In New York City I composed in 1937 my first *Symphony, C sharp minor*, my *Manhattan Sonata in F minor*. All my works dated before 1940 are in minor keys and show the influence of Prokofiev and Rachmaninoff. My *Piano Sonata*, 1936, again in *F sharp minor*, encapsulates in all three movements the same two subjects undergoing metamorphoses. I have played and recorded that untitled sonata more than other piano work. My *New Haven Sonata* belongs to 1939-40.

I not only studied Stravinsky's oeuvre through his *Jeu de cartes*, but succumbed to his then regnant style. My *Cambridge Sonata* in four movements pleased him greatly, as did the first movement of my violin concerto the latter to enter a competition sponsored by Jascha Heifetz.

My USA three-year Army service interfered drastically with my composing ; only a Trio for piano, violin, and cello surfaced before my release from active duty in March 1946. In August 1946 my *Cantata for mixed voices with orchestral accompaniment*, text by Carl Sandburg, was premiered at Austin, Texas, Dr. Archie Jones being the conductor. From 1946 to 1949 I taught at the Westminster Choir College in Princeton, New Jersey. In March 1947 an entire program of my works given in Town Hall, New York, initiated the second stage of my performing of my composition. Reviews in *The New York Times* and *Herald-Tribune* were encouraging.

My third stage awaited my surge from 1961, when after Leopold Stokowski conducted *Two Peruvian Preludes* with the Philadelphia Orchestra I wrote my second Symphony.

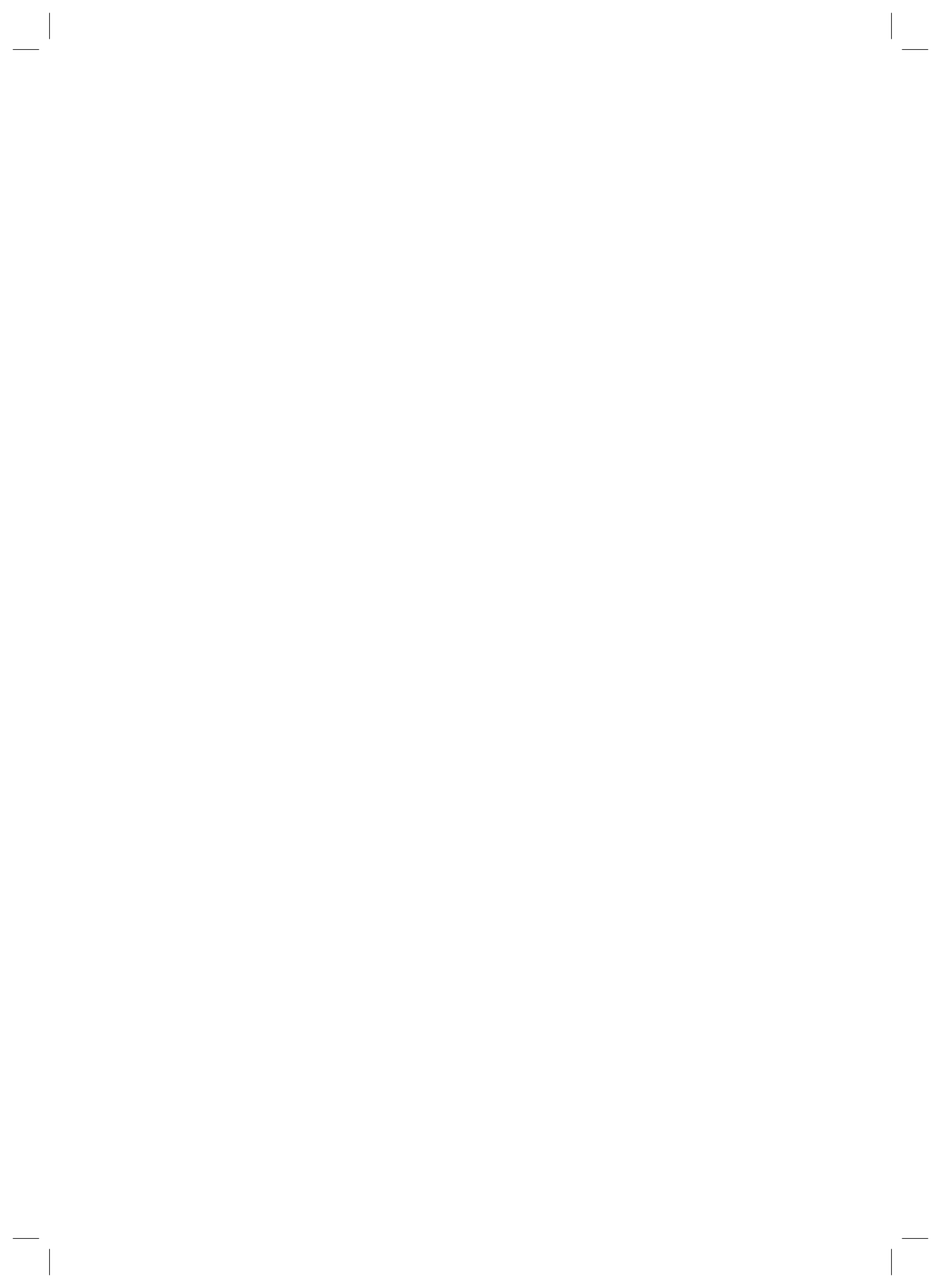
My fourth stage erupted in 1982 with the cantata for mixed unaccompanied voices setting as text the University of California Charter. In 1990 I

ISMAEL FERNÁNDEZ DE LA CUESTA

published my *Cantata of Psalms* for accompanied mixed chorus and soloist. I have underway an Aztec opera»

I gave first performances of both my *Manhattan* and *New Haven Sonatas* August 5, 1976, at Evanston in Northwestern University's School of Music. This all USA recital given at the close of my course devoted to the celebration of the bicentennial of USA independence, included compositions by Gottschalk, MacDowell, and Mrs. H.H. A. Beach (now know as Amy Beach) (1867-1944).

*M*EMORIAS



MEMORIAS DE LA BIBLIOTECA DEL RCSMM

 Elena MAGALLANES LATAS*

Cursos 2009-2010 y 2010-2011

Comenzamos esta nueva etapa asumiendo la marcha del excelente director de esta Biblioteca en el periodo de 1998 a 2009, José Carlos Gosálvez Lara, al incorporarse a su nuevo destino como jefe del Departamento de Música de la Biblioteca Nacional. Pero no fue esta la única despedida. En el pasado curso, otra persona también muy vinculada a la Biblioteca, el musicólogo Ismael Fernández de la Cuesta, accedía a una muy merecida jubilación y, en agradecimiento a su generosa y constante colaboración, expusimos una selección de sus numerosísimos trabajos de investigación como testigo de su brillante trayectoria profesional.

En estos dos años el apoyo presupuestario de la Dirección del Conservatorio ha permitido la contratación externa de un documentalista, lo que unido a la constante y eficiente tarea del personal fijo de la Biblioteca ha supuesto que todo el fondo moderno de partituras y monografías se pueda consultar en nuestra base de datos. También hemos contado con otro crédito extraordinario que, en concepto de *Mejora de bibliotecas* nos ha concedido la Consejería de Educación y que ha permitido seguir avanzando en la recuperación de legajos del archivo histórico-administrativo que se encuentran en mal estado de conservación.

Siguiendo la costumbre de participar en las diferentes conmemoraciones que rememoran a músicos célebres, hemos realizado dos exposiciones:

¶ *Aproximación a Chopin: Fondos de la Biblioteca del RCSMM*. Abril-junio de 2010

¶ *Jesús Guridi (1886-1961): "Un romántico atemperado"*. Marzo-mayo de 2011. Asistieron a la inauguración dos hijas de Guridi y en el coloquio participaron: Miguel del Barco, Manuel Angulo y Andrés Ruíz Tarazona. En esta exposición contamos con la inestimable colaboración del profesor Víctor Pliego de Andrés.

* Jefe de Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

ELENA MAGALLANES

También en la sala de lectura, Gustavo Delgado Parra presentó su obra *Un libro del siglo XVIII para la enseñanza de la composición en la Nueva España “El libro que contiene onze partidos del M. Don Joseph de Torres”*. El acto fue precedido por una semblanza del autor a cargo de Ismael Fernández de la Cuesta.

Otras actividades engloban las visitas guiadas a las diferentes colecciones dirigidas a alumnos del Conservatorio, de la Fundación Carolina etc. y reportajes de prensa (*El País*, 7 de marzo de 2011; *Cultura*, 24 de marzo de 2011) y televisión (Telemadrid, 31 de marzo de 2011).

También favoreciendo la proyección externa de nuestros fondos, hemos participado en el Congreso Internacional *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XIX)*, organizado por la Universidad Autónoma de Madrid del 3 al 5 noviembre de 2010, y en el que Elena Magallanes presentó la comunicación *El intento de creación de una calcografía musical en el Real Conservatorio de Música de María Cristina en tiempos de Piermarini*. Colaborando con otras instituciones culturales, hemos participado en la exposición *La música en la época de Jovellanos* que, con motivo del bicentenario de su fallecimiento, fue organizada por el Ayuntamiento de Gijón de 15 de julio a 11 de septiembre de 2011.

La donación de documentos a la Biblioteca ha sido constante en este periodo, y dado que la enumeración de los donantes sería demasiado extensa, reseñamos únicamente las más destacadas en cuanto a volumen e interés para los usuarios: Ismael Fernández de la Cuesta, M^a Rosa Calvo Manzano, José María Calvo Sotelo, Ana Benavides, Guadalupe Soria Tomás, Robert Stevenson, Manuel Mateo Arrizabalaga, Antonio Urbistondo Agrasot, Miguel Bernal Ripoll, José Antonio Moltó Díaz, Antonio Mena Calvo, Embajada de España en Varsovia, Diputación de La Coruña, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Diputación de Zaragoza, Federación de Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana, Asociación Madrileña de Compositores etc.

Datos estadísticos (septiembre de 2009-julio de 2011)

- ¶ Nuevos registros informáticos: 8.400 (incluye adquisiciones y documentos del fondo antiguo).
- ¶ Suscripciones a publicaciones periódicas: 87.
- ¶ Usuarios con carné de préstamo vigente: 810.
- ¶ Obras consultadas y préstamo domiciliario: 18.626.
- ¶ Se ha establecido canje interbibliotecario con 12 instituciones.
- ¶ Obras restauradas: 33.
- ¶ Digitalización de documentos: 11.
- ¶ Desinfección y limpieza de documentos del Archivo histórico-administrativo: 78 legajos.

Curso 2011-2012

En este periodo, aunque la Biblioteca ha tenido que asumir una significativa reducción de personal, hemos procurado seguir ofreciendo a los usuarios los mismos servicios que se han venido prestando en los últimos años, a la vez que potenciamos un mayor apoyo externo que nos permita seguir avanzando en la catalogación automatizada del ingente fondo antiguo que todavía permanece inaccesible a la investigación.

En este sentido, en colaboración con la Biblioteca Regional de la Comunidad de Madrid y para la realización del Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico, se ha iniciado la catalogación de partituras impresas de ediciones extranjeras del siglo XIX correspondientes a la signatura “Inventario”, lo cual va a suponer que en torno a 1800 nuevos registros bibliográficos sean consultables por los usuarios en nuestra base de datos y en el CCPB.

La difusión de los fondos de la Biblioteca ha tenido un importante desarrollo y se ha canalizado a través de diferentes actividades:

— Exposiciones en la sala de lectura:

El Alma de Mahler. Noviembre 2011- marzo 2012. Esta muestra formó parte del ciclo que el Real Conservatorio dedicó al compositor con motivo del centenario de su fallecimiento.

El Arte de la Réplica: Facsímiles de música en la Biblioteca del RCSMM. Mayo-julio 2012.

— Mención y/o reproducción de piezas de la Biblioteca en diversas publicaciones: *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*; *Felipe Gorriti: Compositor, maestro de capilla y organista*; *La formación actoral en España desde las tentativas ilustradas a la Ley Moyano: la Escuela de Declamación*; *Semblanza de compositores españoles: José de Torres (ca. 1670-1738)*; *La enseñanza de contrapunto en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid...*, etc.

— Visitas guiadas a alumnos del Conservatorio, Universidad Complutense, Universidad de Valladolid, Fundación Carolina, Curso de Historia y Estética de la Música Marcial, Asociación Cultural Caminos del Arte, etc.

— Conciertos: En el marco del II Congreso Internacional *Luigi Boccherini y la música de su tiempo*, músicos participantes con Pablo Sebastián Sánchez al violoncello interpretaron, en la sala Tomás Luis de Victoria del Conservatorio y a partir de un documento localizado en la Biblioteca, el primer movimiento del *Concierto para violoncello en Re Mayor* atribuido a Francisco Brunetti.

ELENA MAGALLANES

En la sala de lectura también tuvo lugar la presentación de diversas publicaciones:

- ♪ *The Well-Tempered Clavier I: Urtext Edition in original Clefs from the autograph Manuscript*. Johan Sebastian Bach; edited by David Aijón Bruno. Bologna: UT OrpheusI, 2011.
- ♪ Catalán, Teresa; Fernández Vidal, Carme. *Música no tonal: Las propuestas de J. Falk y E. Krenek*. Valencia: Universidad de Valencia, 2012.
- ♪ Fernández Vidal, Carme. *Técnicas compositivas antitonales: Estudio de tres tratados de contrapunto*. Valencia: Piles, 2010.
- ♪ Llorens Gómez, Juan Bautista. *Aspectos técnicos e interpretativos en las fuentes históricas del violín en la España del siglo XVIII*. Madrid: RC-SMM, 2011.
- ♪ Soler, Antonio. *20 Sonatas*; edición a cargo de Enrique Igoa. Valencia: Piles, 2012.

Las donaciones de fondos bibliográficos siguen siendo muy numerosas. Entre los donantes figuran: Agrupación 'al-May'arí-Valmadrid, Asociación Cultural Accento, Beatriz Montes, Centre Regional du Livre et Lecture en Picardie, Consello de Cutura Galega, Diputación de A Coruña, Diputación de Girona, Diputación de Ourense, Eugenia Gabrieluk, Editorial Paderewski, Embajada de Hungría, herederos de Emilio López Saa, herederos de Antonio Suárez Palacios, Fundación Autor, Fundación Botín, Institución Fernando el Católico, Jesús Julián Aranda, José Susi, Juan Manuel Ramos Berrocoso, Mercedes Puyol, Ministerio de Defensa, Teresa Catalán, Universidad Politécnica de Madrid, etc.

Datos estadísticos (septiembre de 2011-julio de 2012)

- ♪ Obras ingresadas (compras, donaciones, canje y Depósito Legal): 3.076.
- ♪ Registros bibliográficos informáticos (incluye nuevas adquisiciones y fondo antiguo): 3811.
- ♪ Sellado y tejuelado de partituras del fondo antiguo para su incorporación al Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico: 2.777.
- ♪ Préstamo de documentos domiciliario y presencial: 10.383.
- ♪ Usuarios en sala de lectura (este servicio se empezó a contabilizar a partir de enero de 2012): 3.499.
- ♪ Usuarios con carné de préstamo vigente: 1.174.
- ♪ Suscripciones a publicaciones periódicas: 72.
- ♪ Documentos restaurados: 16.
- ♪ Se ha establecido canje interbibliotecario con 19 instituciones.

MEMORIAS

En esta etapa, la Biblioteca ha tenido la satisfacción de recibir un retrato escultórico de Julio Gómez García, insigne compositor, pedagogo y bibliotecario de este centro en el periodo 1915-1958. La pieza, realizada en bronce por Santiago de Santiago, ha sido donada generosamente por sus familiares al Real Conservatorio y, muy acertadamente, por indicación del equipo directivo, se ha instalado en la sala de lectura de la Biblioteca.

ELENA MAGALLANES

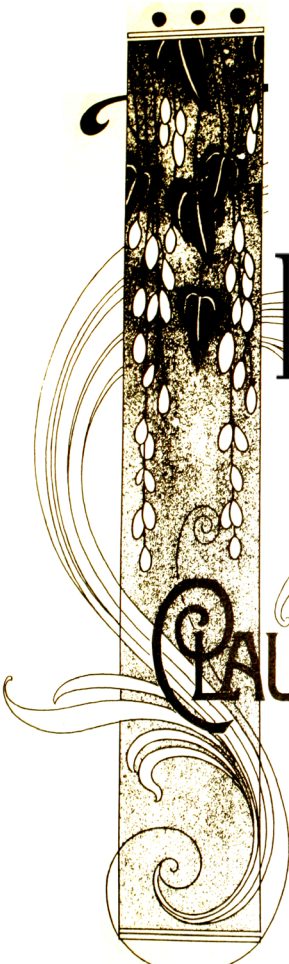
EXPOSICIONES Y CONFERENCIAS EN LA BIBLIOTECA DEL RCSMM

Programas

De marzo de 2011 a enero de 2013

Relación de programas

- ¶ Exposición Imágenes sobre Claude Debussy, en paralelo con el Ciclo de Conferencias y Conciertos La naturaleza creadora de Debussy con ocasión del 150 Aniversario de su nacimiento. Exposición organizada y documentada por Fernando Jiménez de la Hera, Elena Magallanes Latas, Víctor Pliego de Andrés y Eva Jiménez Manero. Ciclo de Conferencias y Conciertos coordinado por Michèle Dufour. Noviembre 2012 a enero 2013.
- ¶ Conferencias, Concierto y Exposición El Alma de Mahler. Coordinación del Ciclo por Michèle Dufour, Elies Monxolí Cerveró y Pere Ros Vilanova. Documentación y montaje de la Exposición por Carmen Bravo Peláez, Fernando Jiménez de la Hera, Eva Jiménez Manero, Elena Magallanes Latas, Víctor Pliego de Andrés, Isabel Vera Íñiguez. Noviembre 2011 a marzo 2012.
- ¶ Exposición El Arte de la Réplica. Facsímiles de música en la Biblioteca del RCSMM. Documentación y montaje de Fernando Jiménez de la Hera, Elena Magallanes y Víctor Pliego. Mayo a junio de 2012.
- ¶ Exposición conmemorativa Jesús Guridi "Un romántico atemperado". Marzo a mayo de 2011.
- ¶ Programa del Acto de Graduación de la promoción del año 2012. 26 de mayo de 2012.
- ¶ Nota de Prensa Achúcarro en el Real Conservatorio de Madrid. 26 de mayo de 2012.
- ¶ Programa del Solemne Acto Académico de Santa Cecilia 2012. 22 de noviembre de 2012.



Imágenes
CLAUDE DEBUSSY.

Biblioteca del RC&MM
Noviembre 2012- Enero 2013

ELENA MAGALLANES

Exposición sobre Claude Debussy (1862 – 1918)

Con ocasión del 150 Aniversario de su nacimiento

En paralelo con el Ciclo de Conferencias y Concierto

“**La naturaleza creadora de Debussy**” que coordina Michèle Dufour

| | | | |
|-----------|-------|-------|---|
| Lunes | 26/11 | 15:30 | Conferencia: “Mallarmé y Debussy” por Alicia Díaz de la Fuente (Aula 10) |
| Miércoles | 28/11 | 19:30 | Conferencia con ejemplos en vivo: “Sonoridades impresionistas en el jazz” por Javier García (Aula 10) |
| Jueves | 29/12 | 19:00 | Concierto comentado: “La naturaleza creadora de Debussy” por Michèle Dufour (Sala Manuel de Falla) |

Documentación y montaje de la exposición

Fernando Jiménez de la Hera, Elena Magallanes Latas

Víctor Pliego de Andrés; cartel: Eva Jiménez Manero



Biblioteca del Real Conservatorio Superior de
Música de Madrid

C/ Santa Isabel 53 – 28012 Madrid

Teléfono: 915.392.901 / Fax: 915.275.822

<www.educa.madrid.org/web/csm.realconservatorio.madrid/>

Horario de la exposición

10:30 a 13:30 h. y 15:30 a 18:30 h.

De lunes a viernes (Acceso libre)

Claude Debussy y España

Claude Debussy ha escrito música española sin conocer España; mejor dicho, sin conocer el territorio español, lo cual es bien distinto. Claude Debussy conocía a España por lectura, por cuadros, por cantos y por danzas cantadas y bailadas por españoles auténticos (...). Se podría afirmar que, hasta cierto punto, Debussy ha completado lo que el maestro Felipe Pedrell nos había ya revelado de riquezas modales contenida en nuestra música y de las posibilidades que de ellas se derivaban. Pero mientras que el compositor español emplea el documento popular auténtico en gran parte de su música, se diría que el maestro francés ha huido de ellos para crear una música propia, no tomando prestado sino la esencia de sus elementos fundamentales.


Esta manera de trabajar, siempre laudable entre los compositores indígenas, salvo en los casos en que se justifica el empleo documental preciso, adquiere todavía más valor cuando es practicada, digámoslo así, por los que hacen música que no es la suya. Pero hay todavía un hecho interesante sobre ciertos fenómenos armónicos que se producen en el particular tejido sonoro del maestro francés. Estos fenómenos en germen los producen en Andalucía con la guitarra de la manera más espontánea del mundo. Cosa curiosa: los músicos españoles han descuidado, incluso desdeñado, estos efectos, considerándolos como algo bárbaro o acomodándolos a los viejos procedimientos musicales; Claude Debussy les ha mostrado la manera de servirse de ellos. Las consecuencias han sido inmediatas: basta para demostrarlo las doce admirables joyas que bajo el nombre de Iberia nos legó Isaac Albéniz (...).

Si Claude Debussy se ha servido de España como base de una de las facetas más bellas de su obra, ha pagado tan generosamente que España es ahora la deudora.

Manuel de Falla
Diciembre de 1920

Cfr. *Escritos sobre música y músicos*
Espasa Calpe, Madrid, 1950

LA BELLE ÉPOQUE
Música Pintura Poesía Danza
Gustav KLIMT Claude DEBUSSY
1862 - 1918



DEBUSSY
La naturaleza creadora

Lunes 26/11 15:30h Conferencia: *Mallarmé y Debussy* (Aula 10)
Alicia Díaz de la Fuente
(Profesora de Análisis del RCSMM)

Miércoles 28/11 19:30h Conferencia con ejemplos en vivo:
Sonoridades impresionistas en el jazz (Aula 10)
Javier García
(Profesor de Improvisación del RCSMM)

Jueves 29/11 19:00h Concierto comentado: *La naturaleza creadora de Debussy* (Sala Manuel de Falla)
Coord. Michèle Dufour
(Profesora de Estética y Sociología de la música del RCSMM)

Vitrina nº 1

1. PARKS, Richard. *The Music of Claude Debussy*. New Haven; London: Yale University Press, cop. 1989. (Composers of the twentieth century). P-1 251.
2. ROBERTS, Paul. *Images: The Piano Music of Claude Debussy*. Portland: Amadeus Press, 2001. P-3 971.
3. COX, David. [Traducción, Francisco FERNÁNDEZ DEL POZO, Francisco (trad.)]. *La música orquestal de Debussy*. Cornellá de Llobregat: Idea Books, [2004]. (BBC music guides)(Colección Idea Música). Traducción de: Debussy orchestral music. P-2 1315.
4. BARRAUD, Henry. TEMES, Agustín (trad.). *Las cinco grandes óperas*. Madrid: Taurus, 1990. (Taurus Humanidades. Música; 321). Contiene análisis de: *Don Juan, Tristán e Isolda, Boris Godunov, Pelléas y Mélisande, Wozzeck*. P-3 346.
5. DEBUSSY, Claude. ROHINSKY, Marie-Claire (ed., int. y trad.). *The Singer's Debussy*. New York: Pelion Press, 1987. Incluye los textos de las canciones en francés, con su pronunciación original y su traducción al inglés. P-2 232.
6. STROBEL, Heinrich. Versión española de Carmen Bas Álvarez. *Claude Debussy*. Madrid: Alianza, D.L. 1990. (Alianza Música; 46). Índice de obras y de nombres: p. 171-179. RCSM P-3 962.
7. ROBERTS, Paul. *Claude Debussy*. 1st. ed., 1st. printing. London: Phaidon, 2008. (The 20th century composers). P-4 1141.
8. RUIZ TARAZONA, Andrés. *Claude Debussy: el genio revolucionario*. Madrid: Real Musical, D.L. 1975. (Colección músicos; 10). P-4 261.
9. GOURDET, Georges. Felipe XIMÉNEZ DE SANDOVAL, Felipe (trad.). *Debussy*. 4ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1985. (Clásicos de la música). P-3 165.
10. VALLAS, Léon. *Debussy*. París: Plon, [1926]. P-3 574.
11. HARTMANN, Arthur. HSU, Samuel, Sidney Grolnic, and Mark PETERS, Mark (eds.); GRAYSON, David (foreword). "*Claude Debussy as I new Him*" and *Other Writings of Arthur Hartmann*. Rochester: University of Rochester Press, 2003. (Eastman studies in music). Incluye catálogo de sus obras y transcripciones. P-4 728.
12. ANTOKOLETZ, Elliot. CANABAL, Juana (col.). *Musical Symbolism in the Operas of Debussy and Bartók: Trauma, Gender and the Unfolding of the Unconscious*. New York: Oxford University Press, 2004. Con dedicatoria autógrafa del autor. P-4 892.
13. VALLAS, Léon. *Les idées de Claude Debussy, musicien français*. París: Éditions Musicales de la Librairie de France, 1927. P-3 582.

14. DEBUSSY, Claude. MEDINA ÁLVAREZ, Ángel (trad.). *El Señor Corchea y otros escritos*. 1ª ed., 1ª reimp. [Madrid]: Alianza, 1993. (Alianza música; 32). P-3 579.
15. FALLA, Manuel de. SOPEÑA, Federico (int. y anot.). *Escritos sobre música y músicos: Debussy, Wagner, el cante jondo*. 3ª ed. aum. Madrid: Espasa-Calpe, 1972. (Austral. Serie verde, ensayos y filosofía; 950). P-3 237.
16. COBB, Margaret G. (ed.). Translations by Richard Miller. *The Poetic Debussy: A Collection of his Song Texts and Select Letters*. 2nd ed. rev. Rochester: University of Rochester Press, 1994. (Eastman Studies in Music). P-4 718.
17. NOMMICK, Yvan [et. al.]. *Mirada a Oriente*. [Madrid]: Orquesta y Coro Nacionales de España, D. L. 2008. (Colección OCNE; 8) Textos en español y alemán. Colección particular.
18. TREDE, Melanie & LORENZ, Bichler [traducción al español, GARCÍA, José M. y PELEGRÍN, Antonio G.]. *Hiroshige: meisho Edo hyakkei = Cien famosas vistas de Edo*: Ota Memorial Museum of Art, Tokio. Köln: Taschen, cop. 2010. Colección particular.
19. TOBIN, Anthony Aubrey. *Octatonic, Chromatic, Modal, and Symmetrical Forms that Supplant Tonality in Five Preludes by Claude Debussy*. Michigan: UMI, 2002. Impreso por la UMI en 2003. Tesis: Universidad de Texas en Austin. UMI n°: 3077401. P-4 399.
20. HUGHES, Judith. *Influence of Symbolist Poetry on the Development of Debussy's Musical Language*. Sacramento: California State University, 1996. Signatura del disco: CD-2939. Tesis: California State University, Sacramento, 1993 y University of California, Berkeley, 1965. P-1 583.

Vitrina nº 2

1. DEBUSSY, Claude. *Sonate pour flute alto et harpe*. París: Durand & Cie, 1916. Casal Chapi 1704.
2. DEBUSSY, Claude. *Danses. Pour harpe cromatique ou harpe à pedales, ou piano avec acc. d'orchestre d'instruments à cordes*. París: Durand & Fils, 1910. Roda Leg. 16 223.
3. DEBUSSY, Claude. *Syrinx. Pour flute seule*. París: Jean Jobert, cop. 1927. 4 3183.
4. MAETERLINCK, Maurice (aut.). DEBUSSY, Claude (mús.). *Pelléas et Melisande. Drame lyrique en 5 actes et 12 tableaux. Canto y piano. Texto francés e inglés*. París: Durand et fils, 1907. F 41 (10).
5. DEBUSSY, Claude. AUSTIN, William W. *Prelude to "The Afternoon of a Faun": An Authoritative Score Mallarmé's Poem, Backgrounds and Sources*

- Criticism and Analysis*. New York; London: W. W. Norton, cop. 1970. (Norton critical scores). P-3 142.
6. DEBUSSY, Claude. *Prelude à l'après-midi d'un faune*. Partitura. Washington: Robert Owen Lehman Foundation, 1963. Folio Mayor. Tela azul. Facsímil del manuscrito original. Regalado a la biblioteca por Cristóbal Halffter. 4/1323.
 7. D'ANNUNZIO, Gabriele. DEBUSSY, Claude (mús.). *Le martyre de Saint Sébastien. Mystère en 5 actes*. Canto y piano. Texto francés e inglés. París: Durand et Fils, 1911-14. F-41 (11).
 8. DEBUSSY, Claude. *La mer. Trois esquises symphoniques* [partitura]. París: Durand, 1905. B-130.
 9. DEBUSSY, Claude. *Iberia. Images pour orchestre n° 2 par Debussy. Piano a 4 mains*. Claude Debussy. París: Durand, 1910. 1/4868.
 10. DEBUSSY, Claude. *Ier. Quatuor pour 2 violons, alto et violoncelle... [Op. 10]*. Partes. París: A. Durand & Fils, s.a. F-22 (5)
 11. DEBUSSY, Claude. Petrucci, Claude. ALBERTI, Irene (ed.). *Quartet for 2 violines, viola and violonchello, Op. 10*. London: Ernst Eulenburg, cop. 1969. S/15911.
 12. DEBUSSY, Claude. *Le Jet d'eau. Poème de Charles Baudelaire. Chant et orchestre*. París: Durand & Fils, cop. 1907. Infante Leg 19. 616.
 13. DEBUSSY, Claude. *Debussy, Première Rhapsodie pour orchestre avec clarinete principale en si b. Partition de orchestre format de poche*. París: Durand, 1910. B-135.

Vitrina n° 3

1. VERLAINE, Paul. DEBUSSY, Claude. (mús.). *Mandoline*. París: Durand, cop. 1906. Infante-Leg-19 615.
2. DEBUSSY, Claude. *Children's corner (coin des enfants): petite suite pour piano seul*. París: Durand & Fils, cop. 1908. F-63 (11).
3. DEBUSSY, Claude. *Trois chansons de France*. París: Durand et Fils, cop. 1906. Infante Leg-19 617.
4. DEBUSSY, Claude. *Nôel des enfants qui n'ont plus de maisons*. Saint René Taillandier Swayne (trad.). París: Durand & Cie, (cop. 1916) 1960. F-63 (21).
5. DEBUSSY, Claude. AGUIRRE, Emiliano de. (trad.). *10 Canciones para una voz con acompañamiento de piano*. Texto original. Buenos Aires: Ricordi Americana, cop. 1949. Con retrato de Debussy. 1/12360.
6. DEBUSSY, Claude. *Douze études. Book I, n° 1-6: for solo piano*. Boca Raton: MMP, 1992. S/16395.

7. DEBUSSY, Claude. *Douze études. Book II, n° 7-12: for solo piano*. Boca Raton: MMP, 1992. S/16396.
8. DEBUSSY, Claude. *Douze études complete pour piano seul*. Amsterdam: Broekmans & van Poppel, (s.a.). Edition originale. S/11833.
9. DEBUSSY, Claude. *Préludes (Livre 1er. Piano)*. Paris: Durand, 1910. 4 Gombau 6056.
10. DEBUSSY, Claude. *Six épigraphes antiques transcrits pour piano à 2 mains par l'auteur*. Paris: Durand & Cie., 1956. F-63 (24).
11. DEBUSSY, Claude. *En blanc et noir: trios morceaux pour 2 pianos à 4 mains*. Paris: Durand & Cie., cop. 1945. F-63 (15).
12. DEBUSSY, Claude. *Images: 1er. Série pour piano à 2 mains*. Paris: Durand & Fils, cop. 1905. F-63 (16).
13. DEBUSSY, Claude. *Estampes N° 1: Pagodes. Transcription pour piano à 4 mains*. Paris: A. Durand & Fils, cop. 1907. Roda Leg. 16 220.
14. DEBUSSY, Claude. *Estampes N° 3: Jardins sur la pluie: Transcription pour piano à 4 mains*. Paris: A. Durand, cop. 1910. Roda Leg. 16 222.
15. DEBUSSY, Claude. *Estampes N° 2: La soirée dans Grenade: Transcription pour piano à 4 mains*. A. Durand & Fils, cop. 1907. Roda Leg. 16 221.

Vitrina n° 4

1. DEBUSSY, Claude. *Marche ecossaise sur un theme populaire*. SAMAZENILH, Gustave (transcription pour piano à 2 mains). Paris: Jean Jobert, cop. 1922. F-63 (18).
2. DEBUSSY, Claude. *D'un cahier d'esquisses pour Piano*. Bruxelles: Schott Frères, cop. 1911. F-63 (13).
3. DEBUSSY, Claude. *Valse romantique pour le piano... Partitura*. Paris: Jean Jobert, s.a. Rústica. F-26 (30).
4. DEBUSSY, Claude. *Rêverie pour le piano*. Paris: Jean Jobert, cop. 1928. F-26 (31).
5. DEBUSSY, Claude. *Mazurka pour le piano*. Paris: Jean Jobert, s.a. F-26 (29).
6. DEBUSSY, Claude. *Ballade pour le piano*. Paris: Jean Jobert, cop. 1928. F-26 (32).
7. DEBUSSY, Claude. *Danse pour le piano*. Paris: Jean Jobert, 1923. F-26 (26).
8. DEBUSSY, Claude. *Deux arabesques, pour le piano*. Paris: Durand & Cie, 1904. Rústica. F-26 (28).
9. DEBUSSY, Claude. *Debussy, Hommage a Haydn, pour le piano: Centenaire de Haydn (Mai 1909)*. Paris: Durand, 1910. 1/4884.

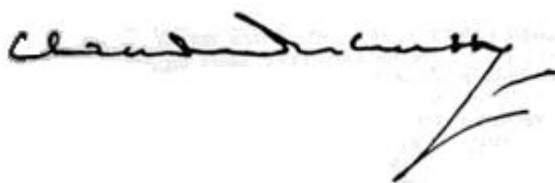
10. DEBUSSY, Claude. *Berceuse héroïque pour rendre hommage à S.M. le roi Albert Ier. De Belgique et à ses soldats*. París: Durand & Cop. 1915. F-63 (8).
11. DEBUSSY, Claude. DUCASSE, Roger [transcription pour piano à 2 mains]. *Lindaraja... Partitura*. París: Jean Jobert, cop. 1926. F-26 (33).
12. DEBUSSY, Claude. *Suite Bergamasque. Piano*. París: Jean Jobert, 1890. Infante. Leg 76-1926.
13. DEBUSSY, Claude. *Prélude, Sarabande, Toccata pour le piano*. New York: Kalmus, [s.a.]. S/11840.
14. DEBUSSY, Claude. *L'isle joyeuse, for piano solo*. New York: Kalmus, [s.a.]. S/11843.
15. DEBUSSY, Claude. *Reflections in the water = Reflets dans l'eau, from images piano solo*. New York: Kalmus, [s.a.]. S/11845.
16. DEBUSSY, Claude. *En bateau = in the boat, from Petite Suite. Transcribed for Piano Solo*. New York: Kalmus, (s.a.). S/11847.
17. DEBUSSY, Claude. *Ballade*. New York: Kalmus, (s.a.). S/11849.
18. DEBUSSY, Claude. *Masques, for piano solo*. New York: Kalmus, (s.a.). S/11846.

Vitrina nº 5

1. DEBUSSY, Claude. *Pelléas et Mélisande*. The Royal Opera Chorus. The Orchestra of The Royal Opera House, Covent Garden. Pierre Boulez (dir.). Great Britain: CBS, 1970. 2 discos de vinilo + 1 folleto.
2. DEBUSSY, Claude (mús.). Materlinck, Maurice (libreto). *Pelléas et Mélisande*. [grabación sonora]. Hayes Middlesex, England: EMI Records, p. 1979, p. 1987. 3 discos CDDA (60'34, 34'25, 67'09 min.): estéreo ADD; + 1 libreto. Ópera en cinco actos. Chor der Deutschen Oper Berlin Walter Hagen-Groll, Walter (dir.); Berliner Philharmoniker / dir. Herbert von Karajan. CD 142 A/C.
3. DEBUSSY, Claude. *Le martyre de Saint Sébastien: incidental music to the mystery play by Gabriel d'Annunzio*. Danco – Waugh – De Montmollin. Union Chorale de la Tour-de-Peilz. L'Orchestre de la Suisse Romande. Ernest Ansermet. 1 disco de vinilo 52 minutos, 40 segundos. France: Decca, 1972.
4. DEBUSSY, Claude (mús.). *Duende. Danse sacree & danse profane*. [grabación sonora]. Performed by the Ulster Orchestra. Conducted by Yan Pascal Tortelier. En: Three by Duato. Artistic director and choreographer Nacho Duato; directed by Thomas Grimm. 1 DVD Video (82 min.)+ 1 folleto. London: Arthaus Music, 2000. DVD 1-5.

5. DEBUSSY, Claude. *Nocturnes. Petite Suite; Lindaraja; La mer*. [grabación sonora]. [Djursholm, Suecia]: BIS, p. 1992. 1 disco CDDA (73'38 min.): estéreo DDD. Las obras *Nocturnes* y *La mer* tienen como arreglistas, respectivamente, a Maurice Ravel y a André Caplet. Yukie Nagai, piano; Dag Achatz, piano. CD 2602.
6. DEBUSSY, Claude (mús.). MAETERLINK, Maurice (libretto). "Nocturnes. Triptique symphonique por orchestre et choeurs". *Debussy / Ravel / Scriabin*. [grabación sonora]. Chorus of the Lyon Opera; Orchestra of the Lyon Opera; conductor John Eliot Gardiner; television dir. Jean-François Jung; [with] Colette Alliot-Lugaz; José van Dam... [et al.]. Hamburg: Deutsche Grammophon, p. 1970/1971. 1 DVD-vídeo (147 min.). CD 4275.
7. DEBUSSY, Claude. *Piano Works, Vol. 1*. [grabación sonora]. [Münster]: Naxos, 1 disco CDDA (70'57 min.): estéreo DDD. Contiene: *Suite bergamasque, Nocturne, Danse bohémienne. Rêverie, Mazurka, Arabesque 1, Arabesque 2, Valse romantique, Ballade, Danse, Suite: pour le piano François*. Joël Thiollier, piano. CD 1084.
8. DEBUSSY, Claude. *Syrinx, pour flûte seule; Sonate pour violon et piano; Trois ballades de François Villon; Sonate pour violoncelle et piano; Trois chansons de Bilitis; Children's Corner*. [grabación sonora]. [Djursholm, Suecia]: BIS, p. 1995. 1 disco CDDA (66'20 min.): estéreo AAD). CD 2654.
9. DEBUSSY, Claude. *La Mer. Prélude à l'après-midi d'un faune. Danses sacrée et profane*. [grabación sonora]. Leonard Slatkin (dir.). Saint Louis Symphony Orchestra. Cleveland, Ohio: Telarc, cop. 1982. CD 4276.
10. DEBUSSY, Claude. Maeterlink, Maurice (libretto). *Pelléas et Mélisande*. [DVD vídeo]. Chorus and Orchestra of the Lyon Opera, John Eliot Gardiner. Versión original en francés con subtítulos opcionales en inglés, español e italiano. 1 DVD-vídeo (141 min). DVD 4-89.
11. DEBUSSY, Claude. *Mélodies*. [grabación sonora]. Thun, Switzerland: Claves, p. 1989. 1 disco CDDA (54'33 min.): estéreo DDD. CD 1681.
12. DEBUSSY, Claude. *La mer. Nocturnes; Prélude à l'après-midi d'un faune*. [grabación sonora]; [s.l.]: Philips, cop. 1990. 1 disco CDDA: estéreo ADD. Women's Chorus of the Netherlands Radio. Müller, Frans (2ª obra); Royal Concertgebouw Orchestra, Amsterdam. Inbal, Eliahu (dir.) (1ª y 2ª obra), Jean Fournet (3ª obra). CD 460.
13. DEBUSSY, Claude. *String Quartet in G minor*. [grabación sonora]. RAVEL, Maurice. *String Quartet in F*. London: Philips, p. 1966, cop. 1988. 1 disco CDDA (59'36 min.): estéreo ADD. (Silver Line Classics). CD 140.
14. DEBUSSY, Claude. "El martirio de San Sebastián". En: *Valéry Gergiev*. Rotterdam Philharmonic Orchestra, Valéry Gergiev. DVD 2-9.

15. POVEDA JABONERO, Rafael-Juan. "Tema del mes: la música de Claude Debussy (I)". En *Ritmo*. Nº 850, 2012, p. 8-12. H-553.
16. POVEDA JABONERO, Rafael-Juan. "Tema del mes: La música de Claude Debussy (y II)". En *Ritmo*. Nº 851, abril 2012, p. 10-14. H-553.
17. BRUGEOT, A. R. "Claude Debussy, 1862-1918". En: *Les Arts Français arts, métiers, industrie: revue mensuelle illustrée*. París: Librairie Larousse, 1918. P. 77-86. 3/1077 (2).
18. GARCÍA LABORDA, José María. "Nuevas perspectivas historiográficas en torno a la primera recepción de Debussy en España". En: *Revista de Musicología*. Vol. 28, Nº 2, 2005. (Ejemplar dedicado a: Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Oviedo, 17-20 de noviembre de 2004)), págs. 1347-1364. H-523.
19. "Monográfico Claude Debussy". *Quodlibet. Revista de Especialización Musical*. Nº 19, febrero 2001. H-489.
20. GOLDMAN, David Paul. "Esoterism as a Determinant of Debussy's Harmonic Language". *The Musical Quarterly*. Vol. 75, Nº 2, Summer 1991. P. 130-147. H-393.
21. CHRISTOFORIDIS, Michael. "De la vida breve a Atlántida: algunos aspectos del magisterio de Claude Debussy sobre Manuel de Falla". *Cuadernos de Música Iberoamericana*, ISSN 1136-5536. vol. 4, 1997, p. 15-32. H-167.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Claude Debussy', with a stylized flourish extending downwards and to the right.

ELENA MAGALLANES

EL ALMA DE MAHLER



CONFERENCIAS, CONCIERTO Y EXPOSICIÓN

REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID
con la colaboración de la Escuela Superior de Canto de Madrid
Noviembre 2011 – Marzo 2012



§ 230

El Alma de Mahler

Conferencias, Concierto y Exposición
Homenaje a Gustav Mahler (1860-1911) en su Centenario

Real Conservatorio Superior de Música de Madrid
Con la colaboración de la Escuela Superior de Canto de Madrid

Coordinación del Ciclo
Michèle Dufour
Elies Monxolí Cerveró
Pere Ros Vilanova

Documentación y montaje de la Exposición

Carmen Bravo Peláez
Fernando Jiménez de la Hera
Eva Jiménez Manero
Elena Magallanes Latas
Víctor Pliego de Andrés
Isabel Vera Íñiguez

Lugar de la Exposición

Sala de Lectura de la Biblioteca

Real Conservatorio Superior de Música de Madrid
C/ Santa Isabel 53 – 28012 Madrid
Teléfono: 915.392.901 / Fax: 915.275.822
<www.educa.madrid.org/web/csm.realconservatorio.madrid/>

Horario de la exposición

10:30 a 13:30 h. y 16:30 a 19:30 h.
De lunes a viernes (Acceso libre)

Colabora (concierto del día 22 de febrero de 2012)

Escuela Superior de Canto
C/San Bernardo 44 – 28015 Madrid

La grandeza de Mahler

por Arnold Schoenberg

¿Cómo medimos esa grandeza a la que, al parecer, Mahler aspiró en vano? Por la magnitud de las obras y por una condición que, a mi parecer, es secundaria: por la verdadera proporción de la aspiración del artista; por la base material y textual de cada frase por separado. Mahler habló de la muerte, de la resurrección, del destino, compuso el “Fausto”. Y esto debería ser valorado como lo más grande. Pero prácticamente todos los músicos de épocas pasadas han compuesto música sacra y se han empleado en temas relacionados con Dios, es decir, en algo aún superior, y, sin embargo, podían aspirar tranquilamente a esta grandeza sin que se midieran sus obras atendiendo a este criterio. Por el contrario, si verdaderamente es grande dejar atrás el material sublime, entonces deberíamos exigirselo a todos los artistas.

En realidad para el artista solo existe una única grandeza a la que aspirar: *poder expresarse*. Si eso funciona, entonces ha conseguido lo más grande que un artista puede lograr. En comparación cualquier cosa es insignificante, dado que ahí está contenido todo lo demás: la muerte, la resurrección, el “Fausto”, el destino, etc.

Pero también los momentos más insignificantes y no por ello menos importantes: *los estados anímicos y mentales que conforman a los hombres inquietos*.

Mahler también aspiró únicamente a expresarse. Y a nadie mínimamente capacitado para comprender la singularidad con la que ha perdurado su obra le puede caber la menor duda de que lo logró, aunque sus sucesores hagan todo lo posible por imitar todo lo que tiene posibilidades de conquistar el mercado. El que no haya ninguna imitación de esas sinfonías que se asemejan en cierto modo a su modelo, el que esta música parezca inimitable, como todo lo que sólo puede hacer *Uno*, demuestra que Mahler consiguió lo más grande que puede lograr un artista: expresarse.

Discurso conmemorativo en honor a Gustav Mahler, Praga, 1912.
Confesiones de Arnold Schönberg, Intervalic Press (Madrid, 2006)

Programa

Miércoles 16 de noviembre de 2011 – 19:30 h. (aula 10)

Conferencia: *Los métodos compositivos de Mahler*

José Luis Pérez de Arteaga

El ponente expondrá e ilustrará con ejemplos concretos algunos de los recursos empleados por Mahler como, por ejemplo, su sistema de anticipación de notas o pasajes como efecto mnemotécnico aprendido/aprehendido de Beethoven, o también su diversificación/ ruptura de una frase musical a través de varios instrumentos. José Luis Pérez de Arteaga es autor de la monumental biografía sobre Mahler publicada por Fundación Scherzo-Antonio Machado Libros (Madrid, 2007, reed. 2011).

Lunes 21 de noviembre de 2011 – 13:30 h. (Biblioteca del Conservatorio)

Presentación del libro: *Alma Mahler Gropius*

Almudena de Maeztu

Viena, finales del siglo XIX: Gustav Mahler es nombrado director de la Ópera Imperial el mismo año que Gustav Klimt y Carl Moll, padrastro de Alma Schindler, crean la *Sezession*, el grupo artístico más innovador de la época. El matrimonio de Mahler y Alma, en 1902, significará no sólo la unión de dos personas fuertes y creativas, sino también la fusión de las distintas disciplinas artísticas. Almudena de Maeztu, historiadora del arte y autora del libro “Alma Mahler Gropius” (Ediciones JP, 2010), hablará sobre este importante momento histórico y sus protagonistas.

Lunes 12 de diciembre de 2011 – 16:00 h. (aula 10)

Cine-Coloquio: *“Ich bin der Welt abhanden gekommen”*

Víctor Pliego de Andrés

Versión original en inglés con subtítulos en español. En el transcurso de esta sesión se examinará en grupo el tratamiento de esta biografía de Gustav Mahler realizada para el cine por Franz Winter en el año 2005 en los lugares en los que Mahler vivió y desarrolló su actividad, y acompañada con música del propio Mahler en versiones de Uri Caine. Víctor Pliego de Andrés imparte Historia de la Música en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y es subdirector de la revista *Música y Educación*.

Miércoles 14 de diciembre de 2011 – 19:30 h. (aula 10)

Conferencia-análisis: *Primer movimiento de la Novena Sinfonía*

Enrique Rueda Frías

ELENA MAGALLANES

La Novena Sinfonía es la última que el compositor pudo completar antes de su muerte, dejando inacabada la Décima. Le obsesionó la posibilidad de superar en número a su admirado Beethoven y esta obra refleja con intensidad todas las congojas, obsesiones y tragedias de los últimos años de su vida. Enrique Rueda es Catedrático del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y autor de un manual de *Armonía* (Real Musical, 1998).

Viernes 13 de enero de 2012 - 16:00 h. (aula 10)

Cine-coloquio: *Muerte en Venecia*

Javier Goldáraz

“Muerte en Venecia” de Visconti es quizás la película que más ha popularizado la música de Mahler, en concreto, el *Adagietto* de la Quinta Sinfonía. Pero la película es mucho más. Basada en la novela breve homónima de Thomas Mann, se muestran los últimos días de toda una época. El arte, la belleza, el amor y el paso del tiempo se dan cita en esta película que une a la reflexión estética una puesta en escena de una extraordinaria belleza. Javier Goldáraz es Profesor de Acústica del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Viernes 20 de enero de 2012 - 16:00 h. (aula 10)

Conferencia: *Mahler y el cine*

Alejandro López Román

El análisis de algunas secuencias cinematográficas acompañadas de música de Mahler servirá para estudiar el significado que proporciona a las imágenes con las que interacciona. Se trata de discutir acerca del valor que la música mahleriana tiene en su aplicación cinematográfica, sabiendo que el compositor nunca se acercó a este arte. Se analizarán secuencias de “Muerte en Venecia”, “Maridos y Mujeres” (Woody Allen, 1992) y “Antes que anochezca” (Julian Schnabel, 2000). Alejandro López Román es Profesor de Composición y Medios Audiovisuales del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Jueves 26 de enero de 2012 – 19:30 h. (aula 10)

Conferencia: *La música en las cercanías de Mahler*

Vicente Martínez López

El ambiente musical centroeuropeo en tiempos de Mahler era de una riqueza extraordinaria. En el ámbito de la ciencia y la cultura es un tiempo caracterizado por las innovaciones en todos los campos. El psicoanálisis, la Teoría de la Relatividad, los inicios de la genética, constituyen un mundo en el que la amplitud de miras y el afán por la innovación es determinante. Sin

embargo, las dos guerras mundiales y sus consecuencias sociales y políticas, cortaron la tradición artística mahleriana. Compositores como Zemlinsky, Braunschweig, Siegfried Wagner, Schreker, etc., cayeron en un injustificado olvido. Tan solo Richard Strauss permanece en los atriles. Esta conferencia pretende rescatar las músicas de estos autores, entroncándolas en la tradición mahleriana. Vicente Martínez es Profesor de Flauta del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Lunes 6 de febrero de 2012 – 18:00 h. (aula 10)

Clase abierta: *París-Viena 1900. La belle époque*

Michèle Dufour

Entre la última década del siglo XIX y el estallido de la Gran Guerra de 1914, Europa vive un empuje económico, social, a la vez que estético. París se instala como la sede del “progreso” con la Exposición Universal de 1900 que inspirara nuevos valores a las sociedades europeas. Una época de rupturas con los cánones del arte y también de retornos nostálgicos que marca el comienzo de un siglo marcado por la confianza y desconfianza humana hacia la tecnología. Michèle Dufour es Profesora de Filosofía y Sociología de la Música del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Lunes 13 de febrero de 2012 – 18:00 h. (aula 10)

Cine-coloquio: *Una biografía en el cine, “Mahler auf der Couch”*

Michèle Dufour

Versión original en alemán con subtítulos en inglés. En el transcurso de esta sesión se examinará en grupo el tratamiento de una biografía de Gustav Mahler en el cine desde el enfoque particular de su relación como paciente con el padre del psicoanálisis, Sigmund Freud, lo cual sirve para construir un guión en el que el maestro recuerda diversos episodios de su vida personal y matrimonial.

Jueves 16 de febrero de 2012 – 19:30 h. (aula 10)

Conferencia-análisis: *La canción de la tierra*

Enrique Rueda Frías

Gustav Mahler escribió “La canción de la tierra” en el verano de 1908 sirviéndose de antiguos poemas chinos que aparecían en una antología. Mahler no se atrevía a clasificar como sinfonía por temor a que su Novena, al igual que ocurriera con Beethoven y Bruckner, fuera la última. A pesar de todo la tituló “una sinfonía para tenor, contralto (o barítono) y orquesta”. En 1920 Schoenberg inició una transcripción para pequeña orquesta de esta obra que veneraba) pero no pudo terminarla, y no fue hasta 1983

ELENA MAGALLANES

que el musicólogo, compositor y director Rainer Riehn reanudó el trabajo donde lo había dejado Schoenberg y, siguiendo sus instrucciones, terminó la versión. El resultado es extraordinario: Schoenberg no sólo había conseguido reproducir todas las sonoridades originales, sino que también puso de relieve toda la densidad de la pieza. Esta versión se estrenó en 1983 y son escasas las ocasiones que tenemos en nuestro país de escuchar en directo esta maravillosa versión de “La Canción de la Tierra”.

Concierto de alumnos del Real Conservatorio Superior de Música con la colaboración de la Escuela Superior de Canto de Madrid

Miércoles 22 de febrero de 2012 – 19:30 h. Escuela Superior de Canto
Jueves 1 de marzo de 2012 – 19:00 h. Real Conservatorio Superior de Música

La canción de la Tierra

Música de Gustav Mahler y textos de Hans Bethge
(versión de cámara de Arnold Schoenberg / Rainer Riehn)

1. *Allegro Pesante. Ganze Takte nicht schnell.* Das Trinklied vom Jammer der Erde
2. *Etwas schleichend. Ermudet.* Der Einsame im Herbst
3. *Behaglich heiter.* Von der Jugend
4. *Comodo. Dolcissimo.* Von der Schönheit
5. *Allegro. Keck, aber nicht zu schnell.* Der Trunkene im Frühling
6. *Schwer.* Der Abschied

Mezzo-soprano, tenor, flauta, piccolo, oboe, corno inglés, clarinete, fagot, contrafagot, trompa, harmonium, piano, 2 violines, viola, violonchelo y contrabajo.

Dirección: Elies Monxolí Cerveró

La Canción de la Tierra (Das Lied von der Erde)

Das Trinklied von Jammer der Erde (Nach Li-Tai-Po)

Schon winkt der Wein im goldnen Pokale,
Doch trinkt noch nicht,
erst sing ich euch ein Lied!
Das Lied vom Kummer
soll auflachend in die Seele euch klingen.
Wenn der Kummer naht,
liegen wüst die Gärten der Seele,
Welkt hin und stirbt die Freude, der Gesang
Dunkel ist das Leben, ist der Tod.

Herr dieses Hauses!
Dein Keller birgt die Fülle
des goldenen Weins!
Hier, diese Laute nenn ich mein!
Die Laute schlagen und die Gläser leeren,
Das sind die Dinge, die zusammenpassen!
Ein voller Becher Weins zur rechten Zeit
Ist mehr wert als alle Reiche dieser Erde!
Dunkel ist das Leben, ist der Tod.

Das Firmament blaut ewig, und die Erde
Wird lange fest stehn
und aufblüh'n im Lenz.
Du aber, Mensch, wie lange lebst denn du?
Nicht hundert Jahre darfst du dich ergötzen
An all dem morschen Tande dieser Erde!

Seht dort hinab!
Im Mondschein auf den Gräbern
Hockt eine wild-gespenstische Gestalt -
Ein Aff' ist's! Hört ihr, wie sein Heulen
Hinausgellt in den süßen Duft des Lebens!

Jetzt nehmt den Wein!
Jetzt ist es Zeit, Genossen!
Leert eure goldnen Becher zu Grund!
Dunkel ist das Leben, ist der Tod.

Canto báquico del dolor de la tierra (Según Li-Tai-Po)

El vino brilla en las copas de oro,
pero no bebáis todavía,
¡escuchad mi canto!
El canto de la pena sonará
en vuestras almas como una risa.
Cuando llega la pena,
el jardín del alma se torna yermo,
se apagan alegría y cantos.
Sombría es la vida y la muerte.

¡Señor de esta casa!
¡Tu bodega rebosa de vinos dorados!
¡He aquí el laúd, ahora es mío!
Tocar el laúd y vaciar las copas,
¡son cosas que se complementan!
¡Una copa de vino en su momento
es más preciada
que todos los reinos de la tierra!
Sombría es la vida y la muerte.

El firmamento será siempre azul
y la Tierra reverdecerá en primavera.
Pero tú, hombre, ¿cuánto vivirás?
¡No tienes ni un siglo para gozar
de todas las vanidades putrefactas
de esta Tierra!

¡Mirad allá! En el claro de luna,
sobre las tumbas, una figura
agachada, salvaje y espectral.
¡Es un mono! ¡Oíd cómo su gemido
se funde en el dulce aroma de la vida!

¡Ahora el vino!
¡Es el momento, amigos!
¡Vacíad las copas áureas hasta el fin!
Sombría es la vida y la muerte.

Der Einsame im Herbst

(Nach Tchang-Tsi)

Herbstnebel wallen bläulich überm See;
Vom Reif bezogen stehen alle Gräser;
Man meint,
ein Künstler habe Staub von Jade.
Über die feinen Blüten ausgestreut.

Der süße Duft der Blumen ist verfliegen;
Ein kalter Wind beugt ihre Stengel nieder.
Bald werden die verwelkten,
goldnen Blätter
Der Lotosblüten auf dem Wasser zieh'n.

Mein Herz ist müde.
Meine kleine Lampe
Erlosch mit Knistern,
es gemahnt mich an den Schlaf.
Ich komm zu dir, traute Ruhestätte!
Ja, gib mir Ruh, ich hab Erquickung not!

Ich weine viel in meinen Einsamkeiten;
Der Herbst in meinem Herzen
währt zu lange;
Sonne der Liebe,
willst du nie mehr scheinen,
Um meine bittern Tränen
mild aufzutrocknen?

Von der Jugend

(Nach Li-Tai-Po)

Mitten in dem kleinen Teiche
Steht ein Pavillon aus grünem
Und aus weißem Porzellan.

Wie der Rücken eines Tigers
Wölbt die Brücke sich aus Jade
Zu dem Pavillon hinüber.

El solitario en otoño

(Según Tchang-Tsi)

La bruma otoñal azulea en el lago;
la gélida escarcha del amanecer
cubre la hierba;
como si un artista hubiera rociado
con polvo de jade las delicadas flores.

El dulce aroma de las flores se disipa;
y un viento helado vence sus tallos.
Pronto marchitos,
los dorados pétalos del loto
flotarán sobre el agua.

Mi corazón esta cansado.
Mi candil que se apagó
en un último suspiro,
me lleva al sueño.
¡Me dirijo hacia ti, amada morada!
¡Sí, dame la paz que tanto necesito!

¡Lloro tanto en mi soledad!
El otoño en mi corazón
dura demasiado.
Sol de amor,
¿no brillarás nunca más,
para secar dulcemente
mis lágrimas amargas?

De la juventud

(Según Li-Tai-Po)

En medio del pequeño estanque
hay un pabellón
de verde y blanca porcelana.

Como el dorso de un tigre
se comba el puente de jade
hacia el pabellón.

In dem Häuschen sitzen Freunde,
 Schön gekleidet, trinken, plaudern;
 Manche schreiben Verse nieder.
 Ihre seid'nen Ärmel gleiten
 Rückwärts, ihre seid'nen Mützen
 Hocken lustig tief im Nacken.

Auf des kleinen Teiches stiller
 Wasserfläche zeigt sich alles
 Wunderlich im Spiegelbilde:

Alles auf dem Kopfe stehend
 Im dem Pavillon aus grünem
 Und aus weißen Porzellan.

Wie ein Halbmond steht die Brücke,
 Umgekehrt der Bogen. Freunde,
 Schön gekleidet, trinken, plaudern.

Von der Schönheit

(Nach Li-Tai-Po)

Junge Mädchen pflücken Blumen,
 Pflücken Lotosblumen an dem Uferrande.
 Zwischen Büschen und Blättern sitzen sie,
 Sammeln Blüten in den Schoß und rufen
 Sich einander Neckereien zu.

Goldne Sonne webt um die Gestalten,
 Spiegelt sie im blanken Wasser wider.
 Sonne spiegelt ihre schlanken Glieder,
 Ihre süßen Augen wider.
 Und der Zephir hebt mit Schmeichelkosen
 Das Gewebe ihrer Ärmel auf,
 führt den Zauber
 Ihrer Wohlgerüche durch die Luft.

O sieh, was tummeln
 sich für schöne Knaben
 Dort an dem Uferrand auf mut'gen Rossen?
 Weithin glänzend wie die Sonnenstrahlen

En la casita unos amigos sentados
 bien vestidos, beben y charlan...
 algunos escriben versos.
 Sus mangas y gorros de seda
 se deslizan hacia atrás
 cayendo alegremente sobre la nuca.

En la superficie silenciosa
 del pequeño estanque todo se refleja
 maravillosamente como en un espejo:

Todo está cabeza abajo
 en el pabellón
 de verde y blanca porcelana.

El puente semeja una media luna,
 con su arco invertido. Unos amigos,
 bien vestidos, beben y charlan.

De la belleza

(Según Li-Tai-Po)

Unas muchachas recogen flores
 de loto en la orilla del río.
 Sentadas entre matorrales y follaje,
 recogen flores en su seno
 e intercambian bromas.

El sol dorado brilla sobre sus cuerpos
 y los refleja en el agua clara.
 El sol refleja sus delicados miembros,
 sus dulces ojos.
 Y el céfiro hincha con su caricia
 la tela de sus mangas,
 llevando la magia
 de su perfume por el aire.

¡Oh, mirad! ¿Quiénes son
 aquellos bellos muchachos
 que allá en la orilla
 montan sus corceles?

Schon zwischen dem Geäst
der grünen Weiden
Trabt das jungfrische Volk einher!

Das Roß des einen wiehert fröhlich auf
Und scheut und saust dahin,
Über Blumen, Gräser wanken hin die Hufe,
Sie zerstampfen jäh im Sturm
die hingesunk'nen Blüten,
Hei! Wie flattern im Taumel seine Mähnen,
Dampfen heiß die Nüstern!

Goldne Sonne webt um die Gestalten,
Spiegelt sie im blanken Wasser wider.
Und die schönste von den Jungfrau'n sendet
Lange Blicke ihm der Sehnsucht nach.
Ihre stolze Haltung ist nur Verstellung:
In dem Funkeln ihrer großen Augen,
In dem Dunkel ihres heißen Blicks
Schwingt klagend noch die Erregung
ihres Herzens nach.

Der Trunkene in Frühling

(Nach Li-Tao-Po)

Wenn nur ein Traum das Leben ist,
Warum denn Müh und Plag?
Ich trinke, bis ich nicht mehr kann,
Den ganzen lieben Tag!

Und wenn ich nicht mehr trinken kann,
Weil Kehl' und Seele voll,
So tauml' ich bis zu meiner Tür
Und schlafe wundervoll!

Was hör ich beim Erwachen? Horch!
Ein Vogel singt im Baum.
Ich frag ihn, ob schon Frühling sei,
Mir ist als wie im Traum.

Der Vogel zwitschert: Ja!
Der Lenz ist da, sei kommen über Nacht!

¡Resplandeciendo como rayos de sol
entre las ramas de sauces verdes
cabalgan los jóvenes gallardos!

Uno de los caballos relincha alegre
y duda y vuela,
sobre flores y hierba pasan los cascos,
como una tempestad
pisando los pétalos caídos.
¡Ah, cómo ondulan sus crines
y humean sus ollares!

El sol dorado brilla sobre sus cuerpos
y los refleja en el agua clara.
Y la más bella entre las muchachas
le sigue con una mirada de deseo.
Su orgullo no es más que fachada:
en la chispa de sus grandes ojos,
en la oscuridad de su ardiente mirada,
vibra aún la quejosa agitación
de su corazón.

El borracho en primavera

(Según Li-Tao-Po)

Si la vida no es más que sueño,
¿por qué tanta fatiga y pena?
¡Bebo a más no poder
el día entero!

Y cuando no puedo más,
cuerpo y alma colmados,
voy vacilando hasta mi puerta
¡y duermo maravillosamente!

¿Qué es lo que oigo despertar? ¡Oíd!
Un pájaro canta en el árbol.
Le pregunto si ha llegado ya
la primavera, me parece un sueño.

¡El pájaro gorjea, sí!
¡La primavera llegó durante la noche!

Aus tiefstem Schauen lauscht ich auf,
Der Vogel singt und lacht!

Ich fülle mir den Becher neu
Und leer ihn bis zum Grund
Und singe, bis der Mond erglänzt
Am schwarzen Firmament!

Und wenn ich nicht mehr singen kann,
So schlaf ich wieder ein,
Was geht mich denn der Frühling an?
Laßt mich betrunken sein!

Der Abschied

(Nach Mong-Kao-Yen und Wang-Wei)

Die Sonne scheidet hinter dem Gebirge.
In alle Täler steigt der Abend nieder
Mit seinen Schatten, die voll Kühlung sind.
O sieh! Wie eine Silberbarke schwebt
Der Mond am blauen Himmelssee herauf.
Ich spüre eines feinen Windes Wehn
Hinter den dunklen Fichten!

Der Bach singt voller Wohllaut
durch das Dunkel.
Die Blumen blassen im Dämmerchein.
Die Erde atmet voll von Ruh und Schlaf.
Alle Sehnsucht will nun träumen,
Die müde Menschen gehn heimwärts,
Um im Schlaf vergess'nes Glück
Und Jugend neu zu lernen!
Die Vögel hocken still in ihren Zweigen.
Die Welt schläft ein

Es wehet kühl im Schatten meiner Fichten.
Ich stehe hier und harre meines Freundes;
Ich harre sein zum letzten Lebewohl.
Ich sehne mich, o Freund, an deiner Seite
Die Schönheit dieses Abends zu genießen.
Wo bleibst du?
Du läßt mich lang allein!

Lo escucho con gran atención,
¡el pájaro canta y ríe!

Vuelvo a llenar mi vaso
y lo apuro hasta la última gota
y canto hasta que la luna resplandece
en el negro firmamento.

Y cuando ya no puedo cantar
vuelvo a dormir.
¿Qué tengo que ver con la primavera?
¡Dejadme estar ebrio!

El adiós

(Según Mong-Kao-Yen y Wang-Wei)

El sol desaparece tras las montañas,
en cada valle cae la tarde
con sus sombras llenas de frescor.
¡Oh mirad! Como un barco de plata
flota la luna en el mar azul del cielo.
¡Siento el soplo de una sutil brisa
detrás de los pinos sombríos!

El arroyo canta armonioso
en la oscuridad.
En el crepúsculo las flores palidecen.
La tierra respira el silencio y el sueño.
Todos los deseos aspiran al sueño,
los hombres cansados vuelven a casa,
para volver a aprender
en la felicidad y juventud olvidadas.
Los pájaros se acurrucan en las ramas.
El mundo se duerme

Sopla viento a la sombra de los pinos.
Estoy aquí a la espera de mis amigos;
les espero para un último adiós.
Deseo gozar a tu lado, amigo,
de la belleza de esta tarde.
¿Dónde estás?
¡Me dejas tanto tiempo solo!

ELENA MAGALLANES

Ich wandle auf und nieder mit meiner Laute
Auf Wegen,
die von weichem Grase schwellen.
O Schönheit!
O ewigen Liebens, Lebens trunk'ne Welt!

Er stieg vom Pferd und reichte ihm
Den Trunk des Abschieds dar.
Es fragte ihn, wohin er führe
Und auch warum es müßte sein.
Er sprach, seine Stimme war umflort:
Du, mein Freund,
Mir war auf dieser Welt
das Glück nicht hold!
Wohin ich geh'?

Ich geh', ich wandre in die Berge.
Ich suche Ruhe für mein einsam Herz.
Ich wandle nach der Heimat, meiner Stätte!
Ich werde niemals in die Ferne schweifen.
Still ist mein Herz und harret seiner Stunde!
Die liebe Erde allüberall
Blüht auf im Lenz und grünt aufs neu!
Allüberall und ewig blauen
licht die Fernen!
Ewig... ewig...

Vago de una parte a otra con mi laúd,
por los caminos plenos
de tierna hierba. ¡Oh belleza!
¡Oh mundo ebrio
de eterno amor y vida!

Bajó del caballo
y le dio la copa del adiós.
Le preguntó adónde iba
y por qué había de ser así.
Habló, tenía la voz velada:
Amigo mío, en esta tierra,
¡la suerte no me fue favorable!
¿Adónde voy?
Vago por los montes.
Mi corazón solitario busca la paz.
¡Vuelvo hacia mi patria, mi morada!
No habrá más horizontes lejanos.
Mi corazón tranquilo espera su hora.
¡De nuevo la tierra amada
florece y reverdece
por todas partes en primavera,
¡Por todas partes y eternamente
brillan luces azules en el horizonte!
Eternamente... eternamente...

Escaneado por
David Magaz Martínez, 2000
<www.kareol.es>

El Alma de Mahler. Exposición de monografías, partituras, registros sonoros y audiovisuales

Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

En homenaje a Gustav Mahler, la Biblioteca del Real Conservatorio ha realizado una selección de un centenar de monografías, partituras y registros audiovisuales que se mostrará en las vitrinas de la Sala de Lectura desde noviembre de 2011 hasta marzo de 2012. El acceso es libre de lunes a viernes (en horario 10:30 a 13:30 h. y 16:30 a 19:30 h.). Al final de cada pieza enumerada en el presente catálogo, aparecen las cifras correspondientes a la signatura para su localización.

Vitrina nº 1

- 1 **Françoise Xenakis.** *Me casé con un genio...* Madrid: España-Calpe, 1987. Espasa Mañana. Signat. P-2 (643).
- 2 **Sylvie Dernoncourt.** *Mahler.* Madrid: Espasa-Calpe, 1984. Signat. P-3 (177)
- 3 **Peter Franklin.** *The life of Mahler.* Cambridge: Cambridge University Press, 1997. Musical Lives. Signat. P-3 (815).
- 4 **Arnoldo Liberman.** *Gustav Mahler o el corazón abrumado.* Madrid: Altalena, 1986. Signat. P-4 (55).
- 5 **José Luis Pérez de Arteaga,** *Mahler.* Barcelona: Salvat, 1989. Biblioteca Salvat de Grandes Biografías, 98. Signat. P-3 (323).
- 6 **Marc Vignal.** *Mahler.* Barcelona: Antoni Bosch, 1987. Colección particular.
- 7 **José Luis Pérez de Arteaga.** *Mahler.* Madrid: Fundación Scherzo; Boadilla del Monte, Madrid: Antonio Machado Libros, 2011. Musicalia Scherzo, 5. Signat. P-4 (2015).
- 8 **Andrés Ruiz Tarazona.** *Gustav Mahler: el cantor de la decadencia.* Madrid: Real Musical, 1974. Signat. P-3 (251).
- 9 **Federico Sopenía.** *Introducción a Mahler.* Madrid: Rialp, 1960. Libros de Bolsillo Rialp, 4. Signat. P-4 (1915).
- 10 **Federico Sopenía Ibáñez.** *Estudios sobre Mahler.* Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1976. Signat. P-4 (208).
- 11 **Bruno Walter.** *Gustav Mahler.* Prefacio de Pierre Boulez. Madrid: Alianza, 1986. Alianza Música, 8. Signat. P-3 (223).
- 12 **Paul Banks; Donald Mitchell.** *Gustav Mahler.* Traductor Pablo Sorozábal Serrano. Barcelona: Muchnik, 1986 p. Signat. P-4 (68).

- 13 **Alfred Mathis-Rosenzweig.** *Gustav Mahler: new insights into his life, times and work.* London: Guildhall School. Aldershot: Ashgate, 2007. Research Studies, 5. Signat. P-2 (1736).
- 14 **Gustav Mahler; Richard Strauss.** *Correspondencia 1888-1911.* Madrid: Altalena, 1982. Signat. P-4 (51).
- 15 **Norman Lebrecht.** *El mundo de Mahler.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 1999. Los sentidos/música. Signat. P-4 (692).
- 16 **Alma Mahler.** *Recuerdos de Gustav Mahler:* (con una selección de cartas). Barcelona: Acantilado, 2006. Signat. P-2 (1686).
- 17 **Antonio García Vila.** *Alma Mahler: el fin de una época.* Mataró: Ediciones de Intervención Cultural, 2008. Signat. P-4 (1162).
- 18 **Almudena Maetzú.** *Alma Mahler Gropius.* Barcelona: JP Libros, 2010. Signat. P-4 (2262).
- 19 **Alma Mahler.** *Recuerdos y cartas de Gustav Mahler.* Madrid: Taurus, 1983. Signat. P-2 (17).
- 20 **Susanne Keegan.** *Alma Mahler. La novia del viento.* Barcelona: Paidós, 2003. Paidós Testimonios. Signat. P-4 (714).

Vitrina nº 2

- 1 **Peter Franklin.** *Mahler: Symphony n.º 3.* Cambridge: Cambridge University Press, 1991. Cambridge music handbooks. Signat. P-4 (202)
- 2 *A guide to the Symphony.* Robert Layton (ed.). Oxford: Oxford University Press, 1995. Oxford paperbacks. Signat. P-4 (2134).
- 3 **Norman Lebrecht.** *¿Por qué Mahler?: cómo un hombre y diez sinfonías cambiaron el mundo.* Madrid: Alianza, 2011. Signat. P-4 (1894).
- 4 *Approaches to meaning in music.* Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2006. Musical meaning and interpretation. Signat. P-2 (1671).
- 5 **Donald Mitchell.** *Discovering Mahler: writings on Mahler, 1955-2005.* Woodbridge: The Boydell Press, 2007. Signat. P-4 (2063).
- 6 **Donald Mitchell.** *Gustav Mahler: songs and symphonies of life and death. Interpretations and annotations.* Woodbridge: The Boydell Press, 2002. Signat. P-2 (773).
- 7 **A. Peter Brown.** *The Second golden age of the Viennese symphony: Brahms, Bruckner, Dvorak, Mahler, and selected contemporaries.* Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2003. The symphonic repertoire, 4. Signat. P-4 (1052).
- 8 **Jorge von Ziegler.** *La canción de la noche: Nietzsche/Mahler.* México D.F.: Aldus, 2002. Colección Las Horas Situadas. Signat. P-4 (1350).

- 9 **Eugenio Trías.** *La imaginación sonora: argumentos musicales.* Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2010. Signat. P-4 (1844).
- 10 **Theodor W. Adorno.** *Mahler: una fisiognómica musical.* Barcelona: Península, 1987. Historia, ciencia, sociedad, 203. Signat. EST. 113.
- 11 **Theodor Reik.** *Variaciones psicoanalíticas sobre un tema de Mahler.* Madrid: Taurus, 1975. Ensayistas, 131. Signat. P-4 (30).
- 12 **Esteban Buch.** *El caso Schönberg: nacimiento de la vanguardia musical.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010. Sección de Obras de Historia. Signat. P-4 (1897).
- 13 **Wien 1900: du Post Romantisme à l'Ecole de Vienne.** CDDA. Harmonia Mundi, 2005. Signat. CD 4885-H.
- 14 **Music as social and cultural practice: essays in honour of Reinhard Strohm.** Woodbridge: The Boydell Press, 2007. Signat. P-4 (2220).
- 15 **Henry-Louis de la Grange.** *Gustav Mahler: chronique d'une vie. 1860-1900.* Prefacio de Pierre Boulez. Paris: Fayard, 1979. Signat. P-4 (99)
- 16 **Songtaik Kwon.** *Mahler and Bach: counterpoint and polarities in form.* Chapel Hill: University of North Carolina, 2002. Signat. P-1 (635).

Vitrina nº 3

- 1 **Gustav Mahler.** *Das Lied von der Erde:* in full score. New York: Dover, 1988. Signat. S/21585.
- 2 **Gustav Mahler.** *Das Lied von der Erde.* Wien: Universal Edition. Philharmonia, nº 217. Signat. Casal Chapí 2052.
- 3 **Mirada a Oriente.** Madrid: OCNE, 2008. Signat. P-4 (1885). Incluye notas al programa del ciclo del 2008 en que se interpretó "La canción de la Tierra" de Gustav Mahler.
- 4 **Gustav Mahler.** *La canción de la Tierra.* Philips, 1982. Enciclopedia Salvat de los Grandes Compositores, nº 57. LP Stereo.
- 5 **Gustav Mahler.** *Lieder eines fahrenden Gesellen.* Philips, 1982. Enciclopedia Salvat de los Grandes Compositores, nº 58. LP Stereo.
- 6 **Gustav Mahler.** *Lieder eines fahrenden Gesellen:* english words by M. W. Pursey.- London: Josef Weinberger. Signat. Dahmen 534.
- 7 **Gustav Mahler.** *Lieder eines fahrenden Gesellen. Des Knaben Wunderhorn.* CD-DDD. Sony Classical, 1990. Signat. CD-216.
- 8 **Gustav Mahler.** *Das Lied von der Erde.* CD-AAD. Emi, 1967. Signat. CD 473.
- 9 **Gustav Mahler.** *Lieder eines fahrenden Gesellen.* Wien: Philharmonischer, cop. 1897 by Josef Weinberger. Philharmonia, nº 251. Signat. Philharmonia 251.

- 10 **Gustav Mahler. *Rheinlegend. 12 Lieder aus "Des Knaben Wunderhorn"*.**- Wien: Universal Edition, 1920. Signat. Dahmen 667.
- 11 **Gustav Mahler. *Des Knaben Wunderhorn*:** Lieder für eine singstimme mit Orchesterbegleitung.- Wien: Philharmonia, n° 220. Signat. Casal Chapí 1974.
- 12 **Gustav Mahler. *Des Knaben Wunderhorn*.** CD-ADD.- Sony-Amadeus. The Royal Edition, 1969. Signat. CD-767.
- 13 **Gustav Mahler. *Des Knaben Wunderhorn*:** für singstimme und klavier.- Viena: Universal Edition, 1994. Signat. S/18958.
- 14 **Gustav Mahler. *Des Knaben Wunderhorn*.**- CD-DDD.- Deutsche Grammophon, 1989.- Signat. CD-1687.
- 15 **Gustav Mahler. *Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald*:** Gesang und klavier (hoch).- Mainz: Schott, 1571. Signat. Dahmen 535.
- 16 **Gustav Mahler. *Sämtliche Werke. Band XIV. Lieder nach Texten von Friedrich Rückert*:** für eine Singstimme mit Orchester.- Frankfurt: Kahnt, 1984. Signat. S/10826.
- 17 **Gustav Mahler. *Sieben Lieder*.**- Wien: Philharmonia, n° 253. Signat. Casal Chapí 2051.
- 18 **Gustav Mahler. *Kinder-Totenlieder*.**- CD-ADD.- Emi Classics, 1999. Signat. CD-1700.
- 19 **Gustav Mahler. *Kinder-Totenlieder von Rückert*:** für eine singstimme mit Klavier oder orchester.- Leipzig: Kahnt, 1905. Signat. Dahmen 533.
- 20 **Gustav Mahler. *4 canciones sobre poemas de Friedrich Rückert*.** Edición Sinfonías Mahler vol. 2. Edición conmemorativa.- Deutsche Grammophon, 1973. Casette. Colección particular.

Vitrina n° 4

- 1 **Gustav Mahler. *Klavierquartett (1876)*.** 1.Satz.- Wien: Universal Edition, 1977. Signat. S/20190.
- 2 **Franz Schubert. *Streichquartett in D-moll (D.810)*,** Bearbeitung für Streichorchester von Gustav Mahler. Wien: Weinberger, 1984. Signat. S/21348.
- 3 **Gustav Mahler. *Symphonien Nos. 1, 2, 3 y 10*.**- Deutsche Grammophon 1967-1969.- CD-ADD. Signat. CD 472.
- 4 **Gustav Mahler. *Sämtliche Werke. Band XI*.**- Wien: Universal Edition, 1964. Signat. Casal Chapí 1825.
- 5 **Tomás Marco. *Angelus Novus: hommage a Mahler: für Orchester*.**- Moeck, 1972.- Encargo de la Orquesta Nacional, estrenada en Madrid el 15 de octubre de 1971. Signat. S/19860.

- 6 **Gustav Mahler. *Sinfonía Nº 1 en Re Mayor "Titán"***.- Philips, 1982.- Enciclopedia Salvat de los Grandes Compositores, nº 56.- LP Stereo.
- 7 **Gustav Mahler. *Sinfonía Nº 1 en Re Mayor "Titán"***.- Decca, 1989.- CD-DDD. Signat. CD-4191.
- 8 **Gustav Mahler. *Simphonie Nº 1 "Titán"***.- Musicline, 1998.- Classic Sphere.- CD-DDA. Signat. CD-1362.
- 9 **Gustav Mahler. *I. Symphonie Re Majeur***.- Universal Edition nº 946. Signat. Roda Varios Leg. 44-648.
- 10 **Gustav Mahler. *Symphonie in G Dur nº 4***.- Wien: Doblinger.- Signat. Infante Leg. 26 (896).
- 11 **Gustav Mahler. *3. Symphonie***.- Wien: Wienberger. Signat. Infante Leg. 26 (897).
- 12 **Gustav Mahler. *Symphony nº 4: Lieder eines fahrenden Gesellen***.- CD-ADD.- Sony-Amadeus, 1966.- Signat. CD-730.
- 13 **Gustav Mahler. *Sechste Symphonie für grosses Orchester***.- Leipzig: Kahnt, 1906.- Signat. Infante 2479.
- 14 **Orchester Studien**. Violine, Trompeta, Horn... Frankfurt: Zimmermann, 1989. Signat. S/9040, S/9043, S/9051.
- 15 **Gustav Mahler. *10 Symphonien***.- CD-DDD.- Deutsche Grammophon, 1989. Signat. CD 802-805.
- 16 y 17 **Gustav Mahler. *Symphonie nº 5: für grosses Orchester***.- Leipzig: Peters, 1904.- Signat. Roda Leg. 197-2368, 1/1067.

Vitrina nº 5

- 1 **Luis M. Fernández Martín. "Sinfonía N.º 10 de Gustav Mahler"**. En: *Melómano. La Revista de Música Clásica*. N.º 93 (diciembre 2004). P. 56-60. Signat. H- 336.
- 2 **1860-1911. Aniversario Gustav Mahler**. Ciclo III-Concierto 24. 3, 4 y 5 de junio de 2011, temporada 2010-2011. Josep Pons, (dir.) Madrid: Orquesta y Coro Nacionales de España, 2011. Colección particular.
- 3 **Ángel Carrascosa Almazán. La "cuarta sinfonía" de Mahler**. En: *Ritmo*. N.º 478 (enero-febrero 1978). P. 50-51. Signat. H- 533.
- 4 **Blas Matamoro. Thomas Man**. Prólogo de Fernando Aramburu; músicas de Richard Wagner, Gustav Mahler... [et. al.]. San Lorenzo de El Escorial: Ediciones Singulares, 2009. Incluye CD: Los escritores y la música. Signat. P-4 (1821). CD 4931.
- 5 **Muerte en Venecia**: una película de Luchino Visconti. Music by Gustav Mahler. Warner Bross, 2004. Signat. DVD 9-33.

- 6 *Muerte en Venecia*; estudio crítico de Jaume Radigales. Barcelona: Paidós, 2001. Paidós películas, 14. Colección particular.
- 7 *Mahler: autopsy of a genius*. A film by Andy Sommer. Belair Media, 2011. Signat. DVD 11-110.
- 8 *Mahler auf der Couch*. Ein film von Percy Adlon und Felix Adlon. Arthaus, 2004. Signat. DVD 11-108.
- 9 *Mahler: una sombra en el pasado*. Dirigida por Ken Russell. Vellavision, 1974. DVD. Colección particular.
- 10 *Séptimo arte: simbiosis audiovisuales*. Madrid: Orquesta y Coro Nacionales de España, 2010. Colección OCNE, 13. Signat. P-4 (1917)
- 11 Alejo Palau. “100 años sin Mahler”. En: *Melómano. La Revista de Música Clásica*. N.º 164 (mayo 2011). P. 54-57. Signat. H- 336.
- 12 *Gustav Mahler. 10 Sinfonías*. Edición Sinfonías Mahler vol.1. Edición conmemorativa “El mundo de la Sinfonía”. Deutsche Grammophon, 1973. 6 Cassettes. Colección. particular.
- 13 Roberto Montes. “*Gustav Mahler: Sinfonía nº 3, en re menor*”. En: *Melómano. La Revista de Música Clásica*. N.º 162 (marzo 2011, Año XVI) . P. 64-67. Signat. H-336.
- 14 “*Gustav Mahler: La profunda grandeza del creador*”. En: *Revista Musical Catalana*. N.º 307. P. 25-31. Signat. H-130.
- 15 Rafael-Juan Poveda Jabonero. “*Gustav Mahler (I)*”. En: *Ritmo. Música Clásica*. N.º 836 (diciembre 2010). P. 6-10. Signat. H-553.
- 16 *Gustav Mahler. Ich bin der Welt abhanden gekommen*. A cinematic biography of Gustav Mahler by Franz Winter. Music by Uri Caine. Film Edition Winter&Winter, 2005. Colección particular.

Gustav Mahler

EL ARTE DE LA RÉPLICA



Facsímiles de música en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid Mayo – Julio de 2012

En el marco de difusión de sus fondos, la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid presenta una selección de facsímiles con autógrafos de músicos célebres y reproducciones de música antigua. La muestra permanecerá abierta de mayo a julio, en horario de atención al público en la Sala de Lectura.

La Biblioteca agradece la colaboración y sugerencias de Luis Prensa Villegas, Pere Ros Vilanova Alberto Martínez Molina, José Sierra Pérez y José Carlos Gosálvez Lara.

ELENA MAGALLANES

Documentación y montaje de la exposición

Fernando Jiménez de la Hera

Elena Magallanes Latas

Víctor Pliego de Andrés



Biblioteca del Real Conservatorio Superior de
Música de Madrid

C/ Santa Isabel 53 – 28012 Madrid

Teléfono: 915.392.901 / Fax: 915.275.822

<www.educa.madrid.org/web/csm.realconservatorio.madrid/>

Horario de la exposición

10:30 a 13:30 h. y 16:30 a 19:30 h.

De lunes a viernes (Acceso libre)

Clonación, realidad ampliada y telepatía musical

Podemos descubrir las ideas, las emociones y los sonidos de los músicos que nos precedieron en las líneas de su caligrafía. La escritura es la huella visible del pensamiento. La música occidental no sería lo que es sin la notación, sin las partituras. La escritura musical ha ofrecido a los compositores una topografía sobre la que cimentar el edificio sonoro de la polifonía, que constituye una de las más importantes singularidades de nuestra cultura musical; ha servido para repartir el trabajo con los intérpretes, permitiendo el acceso a las más altas cotas de virtuosismo; y ha aumentado la memoria colectiva más allá del horizonte vital, ofreciendo una visión extraordinariamente viva y extensa de nuestro pasado histórico: una realidad ampliada. Nadie se puede sustraer hoy en día a la mágica influencia que supone la presentación y difusión de las ideas musicales a gran escala gracias a la notación. La escritura musical contiene un inmenso poder, que se ha visto multiplicado por la imprenta y por los nuevos medios tecnológicos.

Los facsímiles son copias modernas y fieles de antiguos documentos, clones que los resucitan y dotan de nueva vida. Nos acercan a las huellas visibles de

la música, a los manuscritos antiguos, a las ediciones musicales, a los distintos sistemas de escritura, cifras y notas, mostrando a los intérpretes, a los compositores e investigadores cómo ha evolucionado este maravilloso recurso que no es, en definitiva, otra cosa que la telepatía: la capacidad de compartir sonidos, ideas y emociones por encima del tiempo y del espacio.

Víctor Pliego de Andrés
Catedrático de Historia de la Música

Relación de obras expuestas

Vitrina nº 1

1. VICTORIA, Tomás Luis de. *Officium defunctorum, sex vocibus*. Ávila: Caja de Ahorros de Ávila, D.L. 2000. [56 p.] Reproducción facsímil de la edición de Madrid: Imprenta Real, 1605. S/12343.
2. *Cantigas de Santa María* / Alfonso X El Sabio. Santiago de Compostela: Consello de Cultura Galega, 2003. XIII, 160 p. Edición facsímil do Códice de Toledo (TO), Biblioteca Nacional de Madrid, (Ms. 10069). P-1 877.
3. *Códice Musical de las Huelgas Reales de Burgos*. Edición dirigida por César Olmos Pieri. Madrid: Testimonio: Patrimonio Nacional, D.L. 1997. 179 h. (Facsímil). P-1 695/1.
4. *Cancionero de la Catedral de Segovia* / dirigida por Ramón Perales de la Cal. Segovia: Caja de Ahorros y Monte de Piedad, D.L. 1977. 1 v. Edición facsímil S/22291.
5. *Liber anthiponarium de toto anni circulo a festivitate sancti Aciscli usque ad finem: Cathedralis Ecclesiae Legionensis un Hispania Codex signatus nr. VIII*. [curavit, Ismael Fernández de la Cuesta]. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. Cabildo de la Santa Iglesia Catedral de León. Sociedad Española de Musicología. Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas..., 2011. 306 p. Reproducción facsímil del *Liber Antiphonarium de toto anni circulo a festivitate Sancti Aciscli usque ad finem. Librum Ikilani Abbati*. Catedral de León, códice 8.. P-1 1040.
6. *Los cantorales mozárabes de Cisneros: Catedral de Toledo*. [Edición facsimilar coordinada por Ángel Fernández Collado, Alfredo Rodríguez González e Isidoro Castañeda Tordera; estudio introductorio, Ángel Fernández Collado]. Toledo: Cabildo de la Catedral Primada: Instituto Teológico

- San Ildefonso; Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2011. 2 v. (XI, 902 p.). *Primatialis Ecclesiae Toletanae Memoria*, II. 1/17214.
7. PRENSA, Luis. *El Manuscrito Munébrega I: Un testimonio aragonés de la cultura litúrgico-musical de los siglos XIII-XIV en el contexto europeo*. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, Sección de Música Antigua, 2005. 508 p. Monumenta monodica aragonesa; 1. Publicación núm. 2500 de la Institución “Fernando el Católico”. Incluye reproducción facsímil del ms. “Munébrega I”. P-1 666.

Vitrina nº 2

8. MORAIS, Manuel. *La obra musical de Juan del Encina*. Prólogo, Ismael Fernández de la Cuesta; estudio preliminar, Miguel Manzano. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional, 1997. 283 p., [130]. Cuaderno de notas; 6. Facsímil y transcripción de las canciones atribuidas a Juan del Encina y que se conservan copiadas en el Cancionero Musical de Palacio. S/11712.
9. *Antiphonale silense: British Library Mss. Add. 30850*. Introducción, índices y edición por Ismael Fernández de la Cuesta. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1985. XLVII, 493 p. Publicaciones de la Sociedad Española de Musicología; Sección F; 2. Reprod. facsímil del ms. S/22202.
10. *Album de Marguerite d'Autriche: Brussel, Koninklijke Bibliotheek, ms. 228*. Woord vooraf Martin Picker = introduction Martin Picker. Peer (Bélgica): Alamire, 1997. [Vol.] X, 68 h. Facsimile editions of prints and manuscripts; v. 1. Reproducción facsímil del ms. 228, conservado en Bruselas, Koninklijke Bibliotheek. S/12745.
11. *Choirbook for Philip the Fair and Juana of Castile. Brussel: Koningklijke Bibliotheek Ms. 9126: c. 1504-6*. Introduction Fabrice Fitch. Peer (Bélgica): Alamire, 2000. 14 p., 179 h.; Facsimile editions of prints and manuscripts; 13. S/12717.
12. *Libro de Música de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena: Manuscrito Novena: Edición facsímil y estudios*. Edición Antonio Álvarez Cañibano; Coordinación editorial Ignacio Cano Martín. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 2010. 101, 269 p. Edición facsímil del manuscrito musical de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, conservado en el Museo Nacional del Teatro, Almagro. P-1 1041.
13. *Cancionero musical de la Colombina: Cantinelas vulgares puestas en música por varios autores españoles: S. XV*. Edición José Sierra y José Carlos Gosálvez. Madrid: Sociedad Española de Musicología: Asociación Espa-

- ñola de Documentación Musical, 2006. Reproducción facsímil del ms. conservado en la Biblioteca Colombina de Sevilla, 7-I-28. P-2 1587.
14. TORRES, José de. *Libro que contiene once partidos del M. Dn. Joseph de Torres. Obras para órgano: edición crítica*. Estudio, transcripción y restauración musical del libro de Torres de la colección “Sánchez Garza” por Gustavo Delgado Parra; prefacio Tom Koopman. Madrid: Alpuerto, 2009. 158 p. Facsímil del manuscrito de José Torres (pp. 121-158). S/21276.
 15. *El cancionero de Uppsala*. Edición a cargo de MariCarmen Gómez Muntané. Valencia: Generalitat Valenciana, Consellería de Cultura i Educació, D.L. 2003. v.1, LXIII h. Estudio, transcripción y reproducción facsímil de la edición de Venetiis: apud Hieronymum Scotum, 1556. P-4 705.

Vitrina nº 3

16. VALDERRÁBANO, Enriquez de. *Libro de música de vihuela intitulado Silva de sirenas. Volumen II. Valladolid, 1547*. Transcripción y estudio por Emilio Pujol. Barcelona: Instituto Español de Musicología, 1965. 13, 95 p. Monumentos de la música española; 23. Reproducción facsímil de la edición de Valladolid: Francisco Fernandez de Cordova, 1547. S/11559.
17. MINGUET E YROL, Pablo. *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores, y más usuales*. Genève: Minkoff Reprint, 1981. 120 p. Reproducción facsímil de la edición De Madrid, 1754. S/11573.
18. MILÁN, Luis de. *Libro de música de vihuela de mano intitulado “El maestro”*. Estudio preliminar de Gerardo Arriaga; editor Francisco Roa. Madrid: Sociedad de la Vihuela, 2008. XXVII, 201 p. Edición facsímil del ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, R/14752. Reproducción facsímil de la edición de Valencia: Francisco Díaz Romano, 1536. S/21176.
19. *Armonía: Álbum musical de S.A.R. la Srma. Sra. Infanta Doña Isabel de Borbón*. Edición facsímil con un ensayo de Antonio Gallego. Madrid: Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, 1990. XXXIII, 64 p. Reproducción facsímil del ms. de 1883-1884 y 1911, conservado en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (3/494). Edición en conmemoración de la inauguración de la nueva sede del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. 1/14228 bis.
20. SOLER, Antonio. *6 quintetos con violines, viola, violoncelo y órgano ô clave obligado: obra 1º (1776)*. Publiée sous la direction de Jean Saint-Arroman;

- presentation par Jean-Patrice Brosse. Edición facsímil Courlay: Fuzeau, cop. 2004. 5 partes. S/15575.
21. GRANADOS, Enrique. *Goyescas. 1ª parte de "Los majos enamorados"*. 2 h., 53 p. Edición facsímil hecha en Barcelona el año 1911. Ejemplar perteneciente a la Sma. Sª SAR Dª Isabel de Borbón. Ejemplar de lujo regalado y dedicado a la Infanta por el autor. 1/14228 (Bis).
 22. ALBÉNIZ, Isaac. *Iberia*. Revisión integral de Guillermo González; edición facsímil de los manuscritos y estudio histórico-documental a cargo de Jacinto Torres. Madrid [etc.]: EMEC: EDEMS, 1998. 163, XLII p. S/13324.
 23. FALLA, Manuel de. *Noches en los jardines de España: Impresiones sinfónicas para piano y orquesta*; edición e introducción de Yvan Nommick; estudio de Chris Collins. Granada: Archivo Manuel de Falla, D.L. 2006. (LXXIII, 152 p.). Colección "Facsimiles". Serie "Manuscritos"; 4. Reproducción facsímil de los ms. originales XLIX A1, A2, A3, A4, A5 y A6 conservados en el Archivo Manuel de Falla y una selección de manuscritos del Archivo de Valentín Ruiz-Aznar (Granada). P-1 687.
 24. CHAPÍ, Ruperto. *Sinfonía primera en Re Menor*. Introducción Antonio Gallego. Madrid: Real Conservatorio Superior de Música de Madrid: Cámara de Comercio de Madrid, 1992. XI, 207 p. Edición facsímil S/16379.
 25. ARRIAGA, Juan Crisóstomo de. *Variaciones sobre el tema de la húngara, op. 22*. Textos, Joaquín Pérez de Arriaga. Madrid: Polifemo, D.L. 2006. 20 p. Reproducción facsímil del ejemplar autógrafo del s. XIX conservado en la Biblioteca Municipal de Bilbao. S/18857.
 26. CALVO-MANZANO, María Rosa. *Estudio histórico-crítico: El arpa en el siglo XVIII español: El arpa en Ávila*. Madrid: Alpuerto, 1998. V. 1 312 p. Facsímil de un manuscrito musical del Archivo del Real Monasterio de Santa Ana en Ávila. S/12372.

Vitrina nº 4

27. SCARLATTI, Domenico. *Six sonatas for the harpsichord: Vol. III*. New York: Performers' Facsimiles, [2006]. 25 p. The present facsimile is based on the copy belonging to the Library of Congress, Washington D.C. S/19494.
28. TELEMANN, Georg Philipp. *Der getreue Music-Meister*. Madrid: Arte Tripharia, 1983. 1 partitura (100 p.). Música Facsímil. Serie A; 27. Reproducción de la edición de Hamburgo, 1728. S/11709.
29. CORELLI, Arcangelo. *Six solos for a flute and a bass, Op. V, 7-12*. Madrid: Tripharia, 1982. 14 p. Música Facsímil nº A 17. Facsímil de la edición de John Walsh & Hare, Londres, 1702. P-2 75.

30. VIVALDI, Antonio. *Sonates pour violoncelle et base continuo: intégrale des sources*. Courlay: Fuzeau, 1998. 24 p. Fac-similé Jean-Marc Fuzeau. Collection Dominantes. S/14127.
31. BACH, Johann Sebastian. *Brandenburgische Konzerte: Facsimile des Autographen*. Leipzig: Peters, cop. 1996. 170 p. Faksimile Ausgabe nach dem Autograph Staatsbibliothek zu Berlin-Preubischer Kulturbeistz, Am. B. 78. S/16732.
32. BEETHOVEN, Ludwig van. *Neunte Symphonie*. Leipzig: Fr. Kistner & C.F.W. Siegel, 1924. 50 h. Reproducción facsímil del ms. autógrafa. S/11860.
33. HÄNDEL, George Frideric. *Sonate per uno strumento (flauto, violin, hautbois, traversière) e basso continuo. Parte seconda, opera a stampa*. Firenze: Studio per Edizioni Salte, 1985. 156 p. S/16792.
34. SCHUBERT, Franz. *Schwanengesang*. Edited by Martin Chusid. New Haven: Yale University Press, 2000. XXIV, 149 p. Reproducción facsímil de la partitura autógrafa y reimpresión de la primera edición. S/ 13325.

Atril

35. AGUILERA DE HEREDIA, Sebastián. *Canticum Beatissimae Virginis Deiparae Mariae*. 2ª edición facsímil. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1990. [400] p. Facsímil de la edición de Caesaraugustae: Ex Typographia Petri Cabarte, 1618. 32 Magnificats a 4-8 voces. P-1 1000.

Vitrina nº 5

36. *Codex Rossiano. Il Codice Rossi 215=The Rossi Codex 215: Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana: Ostiglia, Fondazione Opera pia don Giuseppe Greggiati*. Studio introduttivo ed edizione in facsimile a cura di = introductory study and facsimile by Nino Pirrotta. 154 p. Lucca: Libreria Musicale Italiana, cop.1992. Ars nova, 1121-046X; 2. P-1 994.
37. *The treasury of Petrus Alamire: music and art in flemish court manuscripts, 1500-1535*. Edited by Herbert Kellman; with essays by Wim Blockmans [et al.]. Amsterdam: Ludion Ghent, cop., 1999. 179 p. B. REF. 4 -1.
38. *Il Codice Squarcialupi: Ms Mediceo Palatino 87, Biblioteca laurenziana di Firenze*. Studi raccolti a cura di F. Alberto Gallo. Firenze: Giunti Barbèra, cop. 1992. V. 2. Edición facsímil S/15739.
39. *Il Codice J.II.9: Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria*. Studio introduttivo Isabella Data, Karl Kluge. Lucca: Librería Musicale Italiana, cop. 1999. 117, 159 h. Ars Nova; 4. Edición facsímil S/15738.

ELENA MAGALLANES

40. *A Ferrarese Chansonnier*: Roma, Biblioteca Casanatense 2856: "Canzoniere di Isabella d'Este". edited by Lewis Lockwood. Lucca: Libreria Musicale Italiana. Cop. 2002. XXXII, 331 p. Facsimil. S/15737.
41. *The Lucca Codex: Codice Mancini, Lucca, Archivio di Stato, ms 184, Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, ms 3065: Introductory study and facsimile edition*. [Edited] by John Nádas and Agostino Ziino. Lucca: Libreria Musicale Italiana, cop. 1990. 227 p. Ars nova; 1. Reproducción facsímil del ms. 184, conservado en Lucca, Archivio di Stato (18 bifolios) y del ms. 3065, conservado en Perugia, Biblioteca Comunale "Augusta" (3 bifolios). P-1 995.



Jesús Guridi (1886-1961) "Un romántico atemperado"

Exposición conmemorativa



Biblioteca del Real Conservatorio
Superior de Música de Madrid
Marzo a Mayo de 2011

ELENA MAGALLANES

Exposición *Jesús Guridi, un romántico atemperado*

Con motivo de los 50 años del fallecimiento del célebre compositor Jesús Guridi, que además fue catedrático de órgano y director de este Conservatorio, la Biblioteca del centro ofrece una exposición con una selección de diversas obras y materiales relacionados con su trayectoria musical.

El día 10 de Marzo se celebró en la sala de lectura de la Biblioteca la presentación de la exposición, con la presencia de las hijas del maestro Guridi, D^a María Jesús Guridi y D^a María Isabel Guridi. Hubo una mesa redonda en la que intervinieron D. Miguel de Barco, D. Andrés Ruiz Tarazona y D. Manuel Angulo.

Jesús Guridi Bidaola (1886-1961) es un músico fundamental de la música española y vasca del siglo XX. Dominó el sonido con la perfección del artesano para servir a la música. Fue un artista sustancial, ajeno a los brillos y pompas, concentrado en una búsqueda de la belleza interior. Pero no se cerró en sí mismo, sino que muy respetuosamente presentó el fruto de su trabajo al público burgués que lo vio nacer como artista y que le prestó su apoyo. Era un público de misa dominical y abono de ópera, y en esos dos ámbitos trabajó Guridi. Además de servir a la música, la integró en el entorno social, sin adulterarla ni hacerla perder jamás su carácter sublime. El fin era la música y también fue el medio.

Autor de música sinfónica de gran envergadura, de óperas y zarzuelas celebradas, de música de cámara exquisita, de canciones bellísimas, de música para niños, de un repertorio coral divulgado y permanentemente cantado, de música cinematográfica, etc., no hubo género que rechazara y en todos obtuvo resultados de alta calidad. El catálogo es enorme y, aunque muchas obras son muy conocidas, aún contiene tesoros por descubrir.

La exposición "*Jesús Guridi. Un Romántico atemperado*" podrá visitarse entre los meses de Marzo a Mayo. Ha sido realizada por el personal de Biblioteca.

Madrid a 7 de Marzo de 2011.

Real Conservatorio Superior de Música de
Madrid
Presentación de la Exposición Guridi
10 de marzo de 2011



Jesús Guridi (1886- 1961). “Un Romántico atemperado”.

1- *Guridi Hijo Predilecto de Vitoria*. Copia mecanografiada del nombramiento acordado por el Ayuntamiento de Vitoria 1951. Colección particular.

2- El canto popular como materia de composición musical. Discurso leído el día 9 de 1947 en el acto de su recepción pública por el Exmo. Sr. D. Jesús Guridi, y contestación por el Exmo. Sr. D. Pedro Muguruza. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 1947. Colección particular.

3- Fotografías de Guridi: Bruselas 1906; Abril de 1907 [autor: Klary]; Enero de 1913; Diciembre de 1917 [fuente: Revista Música].

4- *Real Conservatorio de Música y Declamación*. [Actas de toma de posesión de profesores y cargos directivos. 1946-1968]. Contiene: *Acta de posesión del cargo de Director del Real Conservatorio de Música a D. Jesús Guridi Vidaola*. 1 de junio de 1956. Libro 192

5- *Conservatorio Nacional de Música y Declamación*. [Actas del claustro de profesores. 1935- 1977]. Contiene: Acta de la sesión celebrada el 18 de julio de 1960 y presidida por Jesús Guridi. Libro 178

6- *Real Conservatorio de Música y Declamación*. [Actas de toma de posesión de profesores y cargos directivos. 1939-1946]. Contiene: *Acta de posesión del cargo de profesor numerario de órgano y armonía de Don Jesús Guridi Vidaola*. 24 de junio de 1944. Libro 191

7- *Real Conservatorio de Música y Declamación. Actas de exámenes, curso 1949-1950*. Contiene: Acta de los exámenes del curso primero de órgano firmada por el profesor Jesús Guridi.

8- *Real Conservatorio de Música y Declamación. Actas de exámenes, curso 1955-56*. Contiene: Acta de alumnos premiados en los concursos de la enseñanza de contrapunto y fuga, presidido el tribunal por Jesús Guridi.

Obras escénicas

9- La Meiga. Zarzuela en tres actos. Nº 4, Romanza. Letra de F. Romero y G. Fdez Shaw . Madrid : UME, 1929. Signat.: Casal Chapí 16.

10- La Meiga. Zarzuela en tres actos. Letra de F. Romero y G. Fernández Shaw. Música del maestro Jesús Guridi. Primera edición. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1929. Colección particular.

11- La Meiga. Copia del nº 4, Romanza de Ramón. Canto y Piano. Colección particular.

12- Arroitia-Jáuregui, Jose María. Amaya. Drama lírico en tres actos y epílogo, tomado de la novela del mismo título de Navarro Villoslada. Música del maestro Guridi. Sebastián de Amorrortu: Buenos Aires, 1930. Colección particular.

13- Amaya. Drama lírico en tres actos y epílogo, tomado de la novela del mismo título de Navarro Villoslada. Letra de Jose María Arroita-Jauregui. Imprenta C.G. Röder: Leipzig, ca. 1920. Con dedicatoria autógrafa a José Roda. Signat.: Roda Leg 14/176.

14- Amaya. Drama lírico en tres actos y epílogo, tomado de la novela del mismo título de Navarro Villoslada. Letra de Jose María Arroita-Jauregui. Leipzig: Imprenta C.G. Röder, ca. 1920. Con dedicatoria autógrafa a S. A. el Infante don Eugenio de Baviera. Signat.: Infante Leg 78/1997.

15- Amaya. Drama lírico en tres actos y epílogo, tomado de la novela del mismo título de Navarro Villoslada. Letra de Jose María Arroita-Jauregui. Leipzig: Imprenta C.G. Röder, ca. 1920. Signat.: 1/ 6909.

16- Mirentxu. Idilio lírico vasco en dos actos. Con dedicatoria autógrafa a D. José Roda. Bilbao: Mar & Comp.^a, 1910. Signat.: Roda 523.

17- De Exabe, Alfredo. Mirentxu. Idilio Vasco en dos actos. Música de Jesús Guridi. Sociedad Coral de Bilbao: Bilbao, 1913. Colección particular.

18- Mirentxu. Preludio del acto primero. Transcripción para sexteto por el autor. Madrid: UME. Colección particular.

19- Mirentxu. Idilio lírico vasco en dos actos. Con dedicatoria autógrafa a S.A.R. la Serenísimas Señora D^a Isabel de Borbón Infanta de España. Bilbao : Mar & Comp.^a, 1910. Signat.: 4/662.

20- El Caserío. Zarzuela en tres actos. Letra de F. Romero y G.F. Shaw. Madrid : SGAE, 1926. Signat.: 1/2328(4).

21- El Caserío. Disco microsurco R.P.M. 33 1/3. Orquesta y coro de Cámara del Orfeón Donostiarra. Director Ataulfo Argenta. Grabación de 1962.

22- El Caserío. Comedia lírica en tres actos. Con dedicatoria autógrafa a D. José Roda.: Madrid: UME, 1927. Signat.: Roda 522.

Obras para conjunto vocal

23- Salve popular. Armonizada para cuatro voces y órgano. Bilbao : P. de Ordorika. Colección particular.

24- Himno para la Federación de Antiguos Alumnos de Jesuitas de España. Letra de Jesús María Arozamena y Jose María Laita. Madrid : UME. Colección particular.

25- Misa en honor de San Ignacio de Loyola basada en la marcha popular de su nombre para tres voces de hombre y órgano. Barcelona: A. Boileau y Bernasconi. Colección particular.

ELENA MAGALLANES

26- Misa en honor al Arcángel San Gabriel. A tres voces mixtas y órgano. Madrid: UME, 1956. Signat.: 1/11487.

27- Seis canciones castellanas. Madrid : UME, 1941. Signat.: Casal Chapí 596.

28- No quiero tus avellanas. De "Seis Canciones Castellanas". Para Canto y piano. Madrid: UME. Signat.: S/14221.

29- Fotografía de Jesús Guridi haciendo una entrevista. Colección particular.

30- Así cantan los chicos: tres escenas infantiles para coro de niños con acompañamiento de piano. Bilbao: editorial Vasca S.A.. Colección particular.

31- Canción de guerra para las brigadas de Navarra. Letra de Jesús María de Arozamena Berasategui. Dedicada al Excmo. Señor Don José Solchaga. San Sebastián-Logroño: Casa Erviti . Colección particular.

32- La Carrasquilla, Zortzico y Tamborcillo de Navidad. Partes de la obra Danzas Viejas. Copia manuscrita, SEAL. Signat.: 1/4806.

33- Sellos de 9 pesetas con efigie de Jesús Guridi y escena de folklore, emitidos en 1983. Colección particular.

34- Cantos populares vascos. Serie de ocho cantos. Madrid: UME. Signat.: S/12600.

35- Madrigal. A cuatro voces blancas. Letra de Jesús María de Arozamena Berasategui. Madrid: Ediciones Musicales, 1956. Signat.: 1/11390.

36- La Virgen de la Azuzena. Nana negra a cuatro voces blancas. Letra de Jesús María de Arozamena Berasategui. Madrid: Ediciones Musicales, 1957. Signat.: 1/11389.

37- Música Coral. Voces iguales. Madrid: Real Musical, 1988. Signat.: S/ 9010.

38- El Momento Musical. Fandango vasco para banda. Letra de Guillermo Fdez. Shaw. Madrid, 1959. Signat.: 4/1561.

Obras para varios instrumentos. Monografías y diferentes artículos

39- Ocho apuntes para piano. Dedicadas a Carmen Diez de Fernández. Madrid: UME, 1954. Signat.: S/21804.

40- Quatorze Morceaux pour piano. Bruxelles: Breitkopf & Härtel. Colección particular.

41- Tirana. Homenaje a Sarasate. Para flauta y piano. Madrid: UME, 1973. Signat.: SigloXX 909.

42- Tríptico del buen pastor. Para órgano. Madrid : UME, 1973. Signat.: Siglo XX 907.

43- Fotografía de Jesús Guridi en un concierto para órgano en 1956. Colección particular.

44- Complete Organ Works, vol. 1. Korschenbroich (Alemania): Aeolus, 2003. CD 4842

45- Fantasía. Órgano. A Bernardo de Gabiola. En *Álbum Música* 24. Signat.: Roda 32.

46- Escuela española de órgano. Colección de veinte composiciones breves, fáciles y de mediana dificultad para el estudio del órgano. Madrid: UME, 1951. Signat.: S/6004.

47- PLIEGO de ANDRÉS, Víctor. Catálogo de Obras de Guridi (1886-1961). Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea. Madrid: Fundación Juan March, 1989. Signat.: P2 1028.

48- PLIEGO de ANDRÉS, Víctor. *Jesús Guridi*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1997. 92p. (Catálogos de compositores). Signat: P3 531

49- Fotografía de Jesús Guridi con el padre Donosita. Colección particular.

50- AROZAMENA, Jesús M.^a de. *Jesús Guridi (Inventario de su vida y de su música)*. Madrid: Editora Nacional, 1967. 404 p. Colección "Vida y pensamiento españoles". Serie Biografías. Signat: 4= Gombáu 8030.

51- FERNÁNDEZ-CORTÉS, Juan Pablo; RAMOS CONTIOSO, Sara. "Las misas de Jesús Guridi. Un lenguaje personal en el contexto del Motu Proprio". En *Revista de Musicología*. Vol. XXVII, n.º 1, 2004. P. 159-177. Signat: H-523.

52- RUIZ TARAZONA, Andrés." Jesús Guridi". En *Cuadernos de Música y Teatro*. Madrid: Sociedad General de Autores de España, 1987. P. 63-80. Signat: H-168.

53- Cuarteto en la menor, nº 2. Dedicado a Juan Antonio Ruiz de Casaux. Madrid: UME, 1957. Signat.: 1/12967.

54- Cuarteto en sol mayor. Para instrumentos de arco. Copia manuscrita. [1933]. ANMC 119.

55- Cuartetos para cuerda. Barcelona: Ensayo, 1997. CD 2737.

56- Elégie pour violon avec Accompagnement d'Orchestre ou de Piano. Bruselas: G. Oertel, 1908. Signat.: 1/4509.

Revistas y material vario

57- BARCE, Ramón. Jesús Guridi. En *Ritmo*. Año LIV, n.º545, Jul-Ag. 1984. P.95-96. Signat: H-553.

58- RUIZ TARAZONA, Andrés. "Valorar a Guridi". En *Scherzo. Revista de Música*. Año II, n.º 10, 1986. P. 60-61. Signat: H- 563.

59- Así cantan Los Chicos. Disco microsuro R.P.M. 33 1/3. Orquesta Sinfónica de la Sociedad Coral de Bilbao. Director Urbano Rúiz Laorden. Grabación de 1972.

ELENA MAGALLANES

60- Sociedad Filarmónica de Bilbao. Sus antecedentes. Su fundación. 1896-Mayo 1946. Colección particular.

61- Fotografía de Jesús Guridi y la Sociedad Coral de Bilbao. Ca. 1929. Colección particular.

62- Bilbao Aristegui, Pablo. Adiós a Jesús Guridi. Colección particular.

63- LÓPEZ Y LERDO DE TEJADA, Fernando. "Ha muerto Jesús Guridi, paladín y cantor de la tierra vasca". En *Ritmo*. Año XXXI, n.º 318, Abril-Mayo 1961. P. 21. Signat: H-553.

64- Diez melodías vascas. Partitura para orquesta. Madrid: UME: Madrid, 1954. Signat.: Casal Chapí 1999.

65- Ten Basque Melodies. Münster: Naxcos, 2000. CD 3190.

66- Una aventura de Don Quijote. Poema Sinfónico. Madrid: UME, 1967, partitura de bolsillo. Signat.: Villar B-474.

67- Siete caricaturas de Guridi entre los años 1926 a 1944 [copia]. Colección particular.

68- Programas de mano de la A.B.A.O.. Amaya, Homenaje a Jesús Guridi. Colección particular.

69- Ópera Amaya. Gobierno Vasco, Departamento de Cultura s.a.. Colección particular.

70- "Así cantan los chicos", Coral Infantil Juan Bautista Comes, Orquesta Sinfónica del Conservatorio Municipal José Iturbi de Valencia. Valencia: Ajuntament, D.L. 1998. CD 677.

71- Diez melodías vascas ; Homenaje a Walt Disney ; Una aventura de don Quijote ; Euzko Irudiak. Thun (Suiza): Claves, 1997. CD 4823.

72- Sinfonía Pirenaica. Errentería (Guipúzcoa): Eresbil. Barcelona: Tritó, 2007. 1 partitura, XIV, 276 p. Euskal Musikagilleak. ISBN: 978-84-88955-38-8. Signat: S/21762.

73- Sinfonía pirenaica; Spatadantza from Amaya. [Barcelona]: Marco Polo & Naxos Hispánica, cop. 2005. CD 6155.

74- Vasconia. Barcelona: Marco Polo & Naxos Hispánica, 2001. CD 2892

75- El Caserío. Disco microsuro R.P.M. 33 1/3. Orquesta y coro de Cámara del Orfeón Donostiarra. Director Ataulfo Argenta. Grabación de 1962.



ELENA MAGALLANES



*Real Conservatorio Superior de Música
de Madrid*

**ACTO DE GRADUACIÓN DE LA
PROMOCIÓN DEL AÑO 2012**

26 de mayo de 2012
Sala Manuel de Falla
12:00 horas

mus.

ORDEN DEL ACTO

1. Solemne entrada de la Comitiva Académica.
(Música)
2. Entonación del “Veni Creator Spiritus”.
3. Salutación de la Sra. Directora, Sra. D^a Ana Guijarro Malagón, a los presentes.
4. Promesa deontológica de graduación.
5. Llamamiento personal a los futuros Graduados/as.
Entrega de Becas y Diplomas. (Música)
6. Alocución del Padrino de Honor de la Promoción 2012, Excmo. Sr. D. Joaquín Achúcarro Arisqueta.
7. Palabras del Sr. D. Alejandro Vela Recio, representante de los estudiantes, en nombre de la Promoción 2012.
8. Discurso de la Sra. Directora, felicitando a los Graduados/as.
9. Discurso de la Autoridad en representación de la Comunidad Autónoma de Madrid.
10. Interpretación del Himno “Gaudeamus Igitur”.
11. Solemne salida de la Comitiva Académica.
(Música)

Veni Creator Spiritus

Hymne
8.

V Eni Cre-á-tor Spí-ri-tus, Méntes tu-órum ví-si-ta :

Imple su-pérna grá-ti-a Quae tu cre-ásti pécto-ra. 2. Qui
dí-ce-ris Pa-rácli-tus, dónum Dei altíssimi, Fons vívus,
ígnis, cá-ri-tas, Et spi-ri-tá-lis úncti-o. 3. Tu septi-fórmis
múne-re, dextrae De-i tu dí-gi-tus, Tu ri-te promíssum
Pátris, Sermóne dí-tans gúttura. 4. Accénde lúmen sénsi-
bus, Infúnde amó-rem córdibus, Infírma nóstri córpo-
ris Virtú-te fírmanz pérpe-ti. 5. Hóstem repéllas lóngi-us,
Pacémque dónes pró-tinus : Ductó-re sic te praévi-o, Vi-
témus ómne nóxi-um. 6. Per te sci-ámus da Pátrém, No-
scámus atque Fí-li-um, Te utri-úsque Spí-ri-tum Cre-
dámus ómni témpore. Amen.

Gaudeamus igitur

(arr. J. Casulleras)

SOPRANO

1. Gau-de - a - mus i - gi - tur ju - ve - nes dum su - mus, post ju - cun - dam ju - ven - tu - tem,
 2. U - bi sunt qui an - te - nos in__ mun - do fu - e - re, A - de - as ad in - fe - ros__
 3. Vi - vat A - ca - de - mi - a, vi - vant pro - fes - so - res, vi - vat mem - brum quod - li - bet__

ALTO

Gau-de - a - mus i - gi - tur ju - ve - nes dum su - mus, post ju - cun - dam ju - ven - tu - tem,
 U - bi sunt qui an - te - nos in__ mun - do fu - e - re, A - de - as ad in - fe - ros__
 Vi - vat A - ca - de - mi - a, vi - vant pro - fes - so - res, vi - vat mem - brum quod - li - bet__

TENOR

Gau-de - a - mus i - gi - tur ju - ve - nes dum su - mus, post ju - cun - dam ju - ven - tu - tem,
 U - bi sunt qui an - te - nos in__ mun - do fu - e - re, A - de - as ad in - fe - ros__
 Vi - vat A - ca - de - mi - a, vi - vant pro - fes - so - res, vi - vat mem - brum quod - li - bet__

BASS

Gau-de - a - mus i - gi - tur ju - ve - nes dum su - mus, post ju - cun - dam ju - ven - tu - tem,
 U - bi sunt qui an - te - nos in__ mun - do fu - e - re, A - de - as ad in - fe - ros__
 Vi - vat A - ca - de - mi - a, vi - vant pro - fes - so - res, vi - vat mem - brum quod - li - bet__

7

S.

post mo - les - tam se - ne - ctu - tem nos ha - be - bit hu - mus, nos ha - be - bit hu - mus.
 tran - se - as ad su - pe - ros__ hos si vis__ vi - de - re, hos si vis__ vi - de - re.
 vi - vant mem - bra quae - li - bet__ sem - per sint__ in flo - re, sem - per sint__ in flo - re.

A.

post mo - les - tam se - ne - ctu - tem nos ha - be - bit hu - mus, nos ha - be - bit hu - mus.
 tran - se - as ad su - pe - ros__ hos si vis__ vi - de - re, hos si vis__ vi - de - re.
 vi - vant mem - bra quae - li - bet__ sem - per sint__ in flo - re, sem - per sint__ in flo - re.

T.

post mo - les - tam se - ne - ctu - tem nos ha - be - bit hu - mus, nos ha - be - bit hu - mus.
 tran - se - as ad su - pe - ros__ hos si vis__ vi - de - re, hos si vis__ vi - de - re.
 vi - vant mem - bra quae - li - bet__ sem - per sint__ in flo - re, sem - per sint__ in flo - re.

B.

post mo - les - tam se - ne - ctu - tem nos ha - be - bit hu - mus, nos ha - be - bit hu - mus.
 tran - se - as ad su - pe - ros__ hos si vis__ vi - de - re, hos si vis__ vi - de - re.
 vi - vant mem - bra quae - li - bet__ sem - per sint__ in flo - re, sem - per sint__ in flo - re.



*Real Conservatorio
Superior de Música de Madrid*

NOTA DE PRENSA

Achúcarro en el Real Conservatorio de Madrid

El 26 de mayo de 2012 tuvo lugar en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid el solemne acto de Graduación de alumnos que terminan sus estudios este año. El pianista Joaquín Achúcarro fue el Padrino de Honor de la Promoción. En su alocución destacó el privilegio que supone para los músicos poder estar en contacto con los más grandes genios de la historia así como el valor de la constancia. El representante de los alumnos, Alejandro Vela reivindicó en su turno la incorporación del conservatorio a la universidad, arrancado aplausos de los presentes. Respondió en nombre de la Comunidad de Madrid el Subdirector General de Enseñanzas Artísticas Superiores, Álvaro Zaldívar, animando a los alumnos a seguir perfeccionando sus estudios con los másteres que se están gestando. La directora del Real Conservatorio, Ana Guijarro, destacó la larga trayectoria de la institución, por la que han pasado muchas generaciones.





*Real Conservatorio Superior de Música
de Madrid*


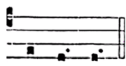
**SOLEMNE
ACTO DE ACADÉMICO DE
SANTA CECILIA**

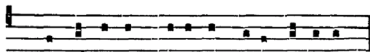
22 de noviembre de 2012
Sala Manuel de Falla
12:30 horas

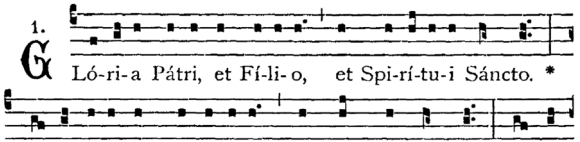
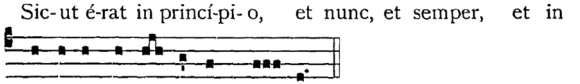
ORDEN DEL ACTO

1. Solemne entrada de la Comitiva Académica
(quinteto de viento)
2. Entonación de la antífona de Santa Cecilia
“Cantantibus organis” (coro gregoriano y órgano)
3. Entrega de los Premios al Alumnado (órgano)
4. Entrega de las Insignias de Honor del Real Conservatorio Superior de
Música de Madrid
5. Entrega de la Medalla de Oro del Real Conservatorio al
Excmo. Sr. D. Miguel del Barco Gallego
6. Alocución de las autoridades (órgano)
7. Lección Magistral a cargo de la
Excma. Sra. D^a María Rosa Calvo-Manzano:

El resurgir del Arpa española del siglo XIX merced al Conservatorio madrileño y a los auspicios de las reinas D^a María Cristina de Borbón y D^a María Cristina de Habsburgo-Lorena
8. Interpretación del Himno “Gaudeamus Igitur”
(coro polifónico y órgano)
9. Solemne salida de la Comitiva Académica
(quinteto de viento)

Ant.
1. *G*

 Antántibus órga- nis, * Caecí-li-a Dómino decan-
 tábat dí-cens : Fí-at cor mé-um immacu-lá-tum. ut non

 confúndar.


 1. Magní- fi-cat ánima mé-a Dóminum.

1. *G*

 Ló-ri-a Pátri, et Fí-li-o, et Spi-rí-tu-i Sáncto. *

 Sic-ut é-rat in princí-pi-o, et nunc, et semper, et in
 saécu-la saecu- ló-rum. A-men.

*Cantantibus organis,
 Cecilia virgo a Domino decantabat, dicens:
 Fiat cor meum immaculatum,
 ut non confundar.*

*Magnificat: anima mea Dominum.
 Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.
 Sicut erat in principio, et nunc, et semper,
 et in saecula saeculorum. Amen*

Mientras resonaban los instrumentos,
 Cecilia cantaba al Señor, diciendo:
 “Permanezca inmaculado mi corazón,
 para que no quede confundida”.

Engrandece mi alma al Señor.
 Gloria al Padre, y al Hijo y al Espíritu Santo.
 Como era en el principio, ahora y siempre,
 por los siglos de los siglos. Amén.

Cuadro de Honor del Año 2012

Medalla de Oro del RCSMM

Sr. D. Miguel del Barco Gallego

Insignias de Honor del Profesorado Jubilado

Sr. D. Arpad Bodo Kovago

Sr. D. Pedro León Medina

Sra. D^a Encarnación López de Arenosa

Sr. D. José Luis Rodrigo Bravo

Sr. D. Joaquín Soriano Villanueva

Insignias de Honor del Profesorado Veinticinco años de servicios

Sra. D^a M^a Pilar Albalá Agundo

Sr. D. José Luis Alcaín Lombraña

Sr. D. Juan Antonio Álvarez Parejo

Sra. D^a Adela González Campa

Sra. D^a Isabel Fátima Hernández Álamo

Sr. D. Miguel Ángel Jiménez Arnáiz

Sra. D^a Esperanza Martín Santos

Sra. D^a Consuelo Mejías García

Sra. D^a M^a Carmen Mendizábal Martínez

Sra. D^a Mercedes Padilla Valencia

Sr. D. Emilio Rey García

Sr. D. Félix Sierra Iturriaga

Insignias de Honor del Personal del Conservatorio

Sr. D. Ramón Arévalo Aguilar

Sra. D^a Candelas Santillán

Sr. D. Francisco Santos Alcalá

**Alumnos con Matrícula de Honor
Curso 2011-2012**

Adriá Montagut, Miguel Ángel (flauta)
Alonso Martínez, Víctor (pedagogía)
Arranz Fernández, María (percusión)
Barroso López, Inmaculada (pedagogía)
Cámara Palomares, Luis (clarinete)
Fernández de Garrayalde Zurro, Luis (contrajo)
Ferre Rodríguez, Luis Manuel (musicología)
Giberti, Raúl David (musicología)
Görnemann Gautier, Iván (violín)
Lorenzetti, Giorgia (arpa)
Martín González, Laura (traversa)
Palomares de la Encina, Iván (composición)
Paniagua Paraíso, José Alberto (trombón)
Valbuena Martón, Carlos (piano)
Valero Menchén, María (arpa)
Zarzo Rubio, Paula (viola)

Premio de Composición “Flora Prieto”
Jesús Aranda

Finalista del Concurso Intercentros
Andrea Heitzmann

**Premios en los Trabajos de Investigación
Fin de Carrera**

| | |
|-------------------------------------|--------------------------------------|
| Abella Martín, Héctor | Jiménez Domínguez, Raúl |
| Aguilera Jurado, Beatriz | López Márquez, Alejandro |
| Álvarez Redajo, Esperanza | Márquez González, Asís |
| Azcútia Gómez, José Alfredo | Mazcuñán Moreno, Fátima |
| Barbastro Estrán, Regina | Monedero Carrión, José Vicente |
| Bernaza Douglas, Daniel | Mora Saiz, Mario |
| Besada Portas, José Luis | Moreno Esquinas, Marco Antonio |
| Beteta Sánchez, Alberto | Noheda Tirado, M ^a Carmen |
| Cantero Flórez, Beatriz | Ortiz Casas, Marcos |
| Carmena Mateos, Juan Bautista | Padial Garrido, Cristina Alba |
| Carrión Arteta, Lucia Olivia | Padilla Martín-Caro, Víctor |
| Centeno Osorio, José Luis | Pérez Dobarro, M ^a Isabel |
| Correjón Calzada, David | Pérez González, Diego José |
| Cupeiro López, Abraham | Portilla Franco, Juan |
| Delgado Martín, Ana Isabel | Ramos Rodríguez, Diego |
| Galdón Pérez, Miguel | Rodríguez Boya, Rosa M ^a |
| Gallego Carbajo, Ana M ^a | Rodríguez Fernández, Raquel |
| Gallego Chiquero, Luis | Rojo Carrillo, M ^a Raquel |
| Gallego Covarrubias, Óscar | Rubio García-Noblejas, Jesús |
| García-Arroba Muñoz, Elena | Ruiz Coll, M ^a Teresa |
| Gil Gimeno, Daniel | Ruiz Paredes, Cristina |
| González Cuellas, Paula | Ruiz Santos, Dimas |
| Gutiérrez Domínguez, Jaime | Ruiz Santos, María |
| Henmark Aguirre, Ingrid Cristina | Someso Gómez, Rubén |
| Herrero Martín, Víctor Manuel | Tizón Díaz, Manuel Ángel |
| Hijosa Martín, Gloria | Zamora Saiz, Alfonso |

Gaudeamus igitur

(arr. J. Casulleras)

Soprano

Gau-de-a-mus i - gitor iu - ve - nes dum su - mus, post iu - cun - dam iu - ventu - tem,
Vi - vat A - ca - de - mi - a, vi - vant pro - fes - so - res, vi - vat mem - brum quod - li - bet

Alto

Gau-de-a-mus i - gitor iu - ve - nes dum su - mus, post iu - cun - dam iu - ventu - tem,
Vi - vat A - ca - de - mi - a, vi - vant pro - fes - so - res, vi - vat mem - brum quod - li - bet

Tenor

Vi - vat A - ca - de - mi - a, vi - vant pro - fes - so - res, vi - vat mem - brum quod - li - bet
Gau-de-a-mus i - gitor iu - ve - nes dum su - mus, post iu - cun - dam iu - ventu - tem,

Bajo

Gau-de-a-mus i - gitor iu - ve - nes dum su - mus, post iu - cun - dam iu - ventu - tem,
Vi - vat A - ca - de - mi - a, vi - vant pro - fes - so - res, vi - vat mem - brum quod - li - bet

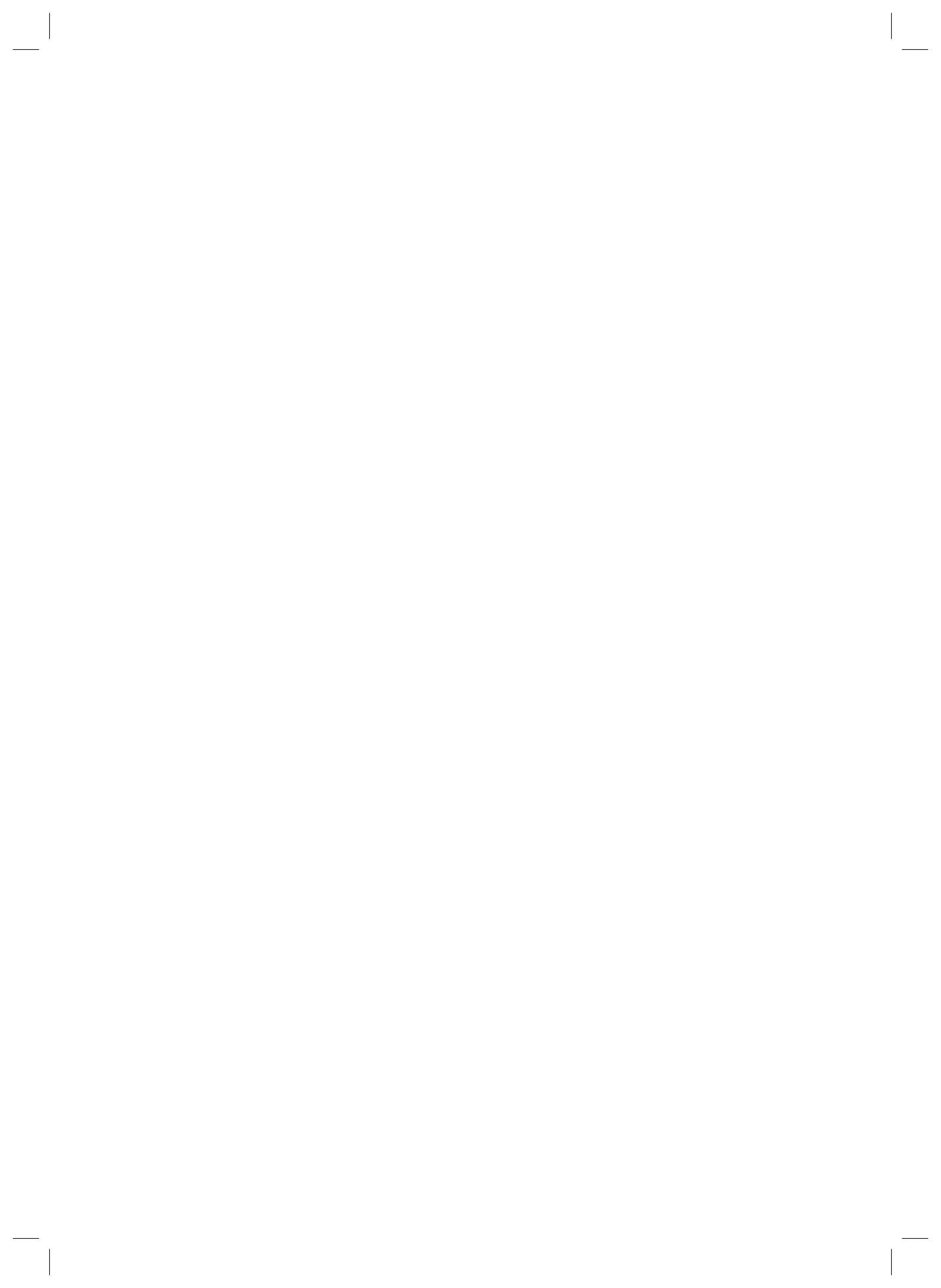
7

post mo - les - tam se - necti - tem nos ha - be - bit hu - mus, nos ha - be - bit hu - mus.
vi - vant mem - bra quæ - li - bet sem - per sint in flo - re, sem - per sint in flo - re.

post mo - les - tam se - necti - tem nos ha - be - bit hu - mus, nos ha - be - bit hu - mus.
vi - vant mem - bra quæ - li - bet sem - per sint in flo - re, sem - per sint in flo - re.

vi - vant mem - bra quæ - li - bet sem - per sint in flo - re, sem - per sint in flo - re.
post mo - les - tam se - necti - tem nos ha - be - bit hu - mus, nos ha - be - bit hu - mus.

post mo - les - tam se - necti - tem nos ha - be - bit hu - mus, nos ha - be - bit hu - mus.
vi - vant mem - bra quæ - li - bet sem - per sint in flo - re, sem - per sint in flo - re.



MEMORIAS DEL MUSEO DEL RCSMM

 Eva JIMÉNEZ MANERO*

Cursos 2009-2010 y 2010-2011

Como en años anteriores el profesor Víctor Pliego de Andrés ha añadido a la actividad docente impartida a sus alumnos, la visita guiada a la biblioteca y al museo del centro, con el objeto de familiarizar a los alumnos con los recursos del centro.

A esta iniciativa se han unido este año los profesores Miguel Bernal, Vicente Martínez, Manuel Guillén y de la Asociación de Alumnos que han organizado grupos alumnos para efectuar visitas a la colección de instrumentos.

Este año el museo ha vuelto a colaborar con la organización del XVII Curso de Historia y Estética de la Música Marcial, que efectúa una visita a la colección como parte de la formación que imparte. Por segundo año, los alumnos de Nieves Hernández, profesora de Didáctica de la Expresión Musical de la Universidad de Alcalá de Henares han realizado visita docente a nuestras instalaciones, así como otros centros como la Facultad de Educación y Trabajo Social, sección música de la Universidad de Valladolid; y conservatorios como el elemental de Música de Antequera, Málaga, o los profesionales de Música de Oviedo y de San Lorenzo del Escorial.

El museo ha recibido la donación de varios instrumentos por parte de la familia Taltavull, y del Sr. Antonio Urbistondo Agrasot, a los que agradecemos enormemente su generosidad.

Desde el 1 de enero al 1 de diciembre de 2012

La actividad con más desarrollo de las realizadas ha sido la difusión de las colecciones, la mayor parte a través de la atención a visitantes. El incremento de visitantes, en relación al 2011, ha sido de más de un 200 %.

Entre las visitas contamos con centros culturales de Madrid, como el Centro Cultural San José de Calasanz; Centro Cultural Lavapiés, o Centros Municipales de Mayores Fuencarral y El Pardo.

* Técnico Ayudante de Museos. Colecciones Museográficas del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

EVA JIMÉNEZ MANERO

Destacamos entre nuestros visitantes a los procedentes de dos centros para personas con necesidades especiales. Se trata de los Colegios de educación especial Virgen de Lourdes de Majadahonda y el Centro de Rehabilitación Psicosocial Ntra. Sra. Sagrario, Carabanchel.

Entre las instituciones o centros educativos que nos visitan se encuentran ya por tercer año consecutivo los alumnos del Grupo del Curso de Historia y Estética de la Música Marcial; alumnos de Cristina Bordas de la UCM; alumnos de Esther Burgos de la UCM y alumnos de Jon P. Arregui del Máster Oficial Interuniversitario en Música Hispana.

A petición de los alumnos de la UCM, y con el beneplácito del Jefe del Departamento de percusión D. Jose Luis Alcaín, se ha incluido en su visita el paso por la colección del fondo pedagógico recientemente recuperado.

Este año la visita de profesores del centro con su grupo de alumnos se ha limitado a los grupos traídos por las profesoras Michèle Dufour y Ana Benavides.

En Enero se participó en la Muestra de luthería organizada por GLAE, con la celebración de una exposición extraordinaria de instrumentos antiguos de profesores del centro, que tuvo una buena acogida de público, pero para la que tampoco se contó con personal de refuerzo del centro ni con presupuesto para folletos, ni difusión o medios auxiliares a la exposición.

En Julio de 2012 se acometió la recuperación de la colección de fondos pedagógicos del departamento de percusión, aprovechando la buena disposición del constructor que ha realizado los trabajos de forma gratuita. El centro ha corrido con los gastos de material. Se trata de una colección de 39 instrumentos, adquiridos en los años 80, la mayor parte construidos por José Moltó que los ha vuelto a poner en uso y en exposición en el seminario 1 de la primera planta.

La colección se ha incrementado con la generosa donación al centro de un piano vertical del siglo XIX perteneciente a los herederos del compositor y profesor del centro D. José María Aranguren y Añilbarro, bisabuelo de la donante Begoña Ubieta y Aranguren.

En los meses de Octubre y Noviembre se realizaron conciertos en la Sala 2 del museo, rebautizada para la ocasión como Sala Broadwood. Este proyecto fue diseñado y realizado por Emilio González Sanz junto con 11 Personas Kulturforum para dar a conocer el museo y obtener un nuevo aprovechamiento cultural para este espacio. Lamentablemente, por diversas circunstancias sólo se pudieron realizar tres conciertos y la actividad ha sido suspendida.

Asimismo se celebró el concierto por el Premio Internacional Pablo Sarasate. La ganadora, Ana María Valderrama, tocó el Stradivarius de Sarasate en un concierto en la Sala Manuel de Falla. Este año se ha elaborado y enviado el dossier para que la Comunidad de Madrid inicie los trámites de incoación de este violín como BIC.

Desde el mes de Noviembre se atiende a dos estudiantes de Musicología de la UAM, para que realicen actividades de formación complementaria en el Museo bajo el convenio de colaboración con esta institución.

Como actividad al margen del centro pero en el convencimiento de que puede beneficiar a las colecciones de instrumentos que este posee, se ha colaborado como miembro fundador de *INSTRUMENTA, Asociación española para el estudio de los instrumentos musicales y sus colecciones*. Como actividad principal, además de la puesta en marcha de la asociación, se ha contribuido a la organización de las *Primeras Jornadas sobre Conservación y coleccionismo de Instrumentos musicales en España*, celebradas el mes de Noviembre en el Museo del Traje CIPE y donde se ha podido contar con la participación de gestores, conservadores y profesionales ligados a las principales colecciones públicas y privadas de toda España, así como con el presidente de la asociación internacional de organología Renato Meucci.

Por el momento, y más allá de alguna actuación puntual, el centro no ha destinado un presupuesto para la conservación ni para el incremento de medios para la seguridad o atención al público.

Este año no se han realizado labores de documentación, tan sólo la actualización de registros de entrada de la base de datos, a la espera de la mejora o posible adquisición de otros medios (base de datos profesional). No obstante, en torno a las colecciones se han iniciado este año varios trabajos de investigación y se han atendido numerosas consultas de investigadores.

La actividad de cara al exterior sobre las colecciones aumenta cada año, y se puede pensar que seguirá incrementándose tanto el número de visitantes como las solicitudes para el estudio y la investigación. Sin embargo no contamos con presupuesto para mejorar la calidad de las visitas ni con recursos humanos suficientes. Dar visibilidad a la colección es fundamental, pero de momento no está repercutiendo en la obtención alguna de ayuda por parte de la administración ni otras entidades.



MEMORIA DEL CURSO 2011-2012

 Emilio REY GARCÍA *

JUNTA DIRECTIVA

Hasta el 20 de enero de 2012:

Director: D. Anselmo Ignacio de la Campa Díaz

Vicedirector: D. Manuel Martínez Burgos

Jefe de Estudios: D. Vicente Martínez López

Jefe de Estudios: Dña. Susana Cermeño Martín

Jefe de Estudios: D. Joaquín Franco Pallás

Administradora: Dña. Lucía Pascual García

Secretario Académico: D. Francisco Luis Santiago Sáez

Desde el 20 de enero de 2012:

Directora: Dña. Ana Guijarro Malagón

Vicedirector: D. Miguel Bernal Ripoll

Jefe de Estudios: D. Alejandro López Román

Jefe de Estudios: D. Roberto Wilchepol Urbani

Jefe de Estudios: Dña. Mariana Dimitrova Garkova

Administradora: Dña. María Isabel Rivera Rodríguez

Secretario Académico: D. Antonio Moreno Titos

CONSEJO DEL CENTRO

Presidente: Dña. Ana Guijarro Malagón

Secretaria: Dña. María Isabel Rivera Rodríguez

Jefes de Estudios: D. Alejandro López Román

D. Roberto Wilchepol Urbani

Dña. Mariana Dimitrova Garkova

*Catedrático Numerario de Musicología y Folklore Musical del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

EMILIO REY GARCÍA

REPRESENTANTES DE LOS PROFESORES

D. Alejandro Carra Sáinz de Aja

D. Luis Llácer Artigues

D. Víctor Pliego de Andrés

Dña. Enrique Rueda Frías

REPRESENTANTES DE LOS ALUMNOS

D. Antonio Fernández López

D. Daniel Martín Salvador

D. Alejandro Vela Recio

D. David Vicedo Martínez

REPRESENTANTE DEL PERSONAL DE ADMINISTRACIÓN Y SERVICIOS

D. José Soto Arcos

REPRESENTANTE DEL EXCMO. AYUNTAMIENTO DE MADRID

D. Juan Antonio Pagán Santamaría

JUNTA DE DEPARTAMENTOS

Dña. Ana Guijarro Malagón (Presidente).

D. Miguel Bernal Ripoll (Vicedirector).

D. Antonio Moreno Titos (Secretario).

D. Alejandro López Román (Jefe de Estudios).

D. Roberto Wilchepol Urbani (Jefe de Estudios).

Dña. Mariana Dimitrova Gurkova (Jefe de Estudios).

D. Enrique Rueda Frías (Jefe del Departamento de Composición).

D. Manuel Guillén Navarro (Jefe del Departamento de Cuerda).

D. Francisco José Segovia Catalán (Jefe del Departamento de Conjuntos).

D. Pedro Bonet Planes (Jefe del Departamento de Música Antigua).

D. Emilio Rey García (Jefe del Departamento de Musicología).

D. José Antonio Torrado del Puerto (Jefe del Departamento de Pedagogía).

Dña. Patricia Arbolí López (Jefe del Departamento de Piano Complementario).

D. Julián López Gimeno (Jefe del Departamento de Tecla).

D. Francisco Luis Santiago (Jefe del Departamento de Repertorio con Piano).

D. Justo Juan Sanz Hermida (Jefe del Departamento de Viento-Madera).

D. Santiago Calonge Campo (Jefe del Departamento de Viento-Metal y Percusión).

Seminario de Idiomas: D. Manuel Martínez Burgos (Coordinador).

PERSONAL DOCENTE

| Nº | APELLIDOS Y NOMBRE | CUERPO/CATEGORÍA |
|----|---|----------------------------|
| 1 | Abelló Blanco, Luis Miguel | Profesor Interino (I) |
| 2 | Albalá Agundo, M ^a del Pilar | Profesora Numeraria (DD) |
| 3 | Alcaín Lombraña, José Luis | Catedrático Numerario (DD) |
| 4 | Aldana Ataún, Esperanza | Profesora Numeraria (CS) |
| 5 | Algora Aguilar, Esteban | Profesor Numerario (CS) |
| 6 | Alises Valdelomar, Mariano | Profesor Numerario (CS) |
| 7 | Alonso Pérez, Juan Manuel | Profesor Numerario (CS) |
| 8 | Álvarez Parejo, Juan Antonio | Profesor Numerario (DD) |
| 9 | Amigo Fernández-Lasheras, Jesús | Profesor Numerario (CS) |
| 10 | Aragó Muñoz, Salvador | Profesor Numerario (CS) |
| 11 | Arbolí López, Patricia | Profesora Numeraria (CS) |
| 12 | Ariza Bueno, Manuel | Profesor Numerario (CS) |
| 13 | Armenteros González, Eduardo | Profesor Numerario (CS) |
| 14 | Arriaga Moreno, Gerardo | Profesor Interino (CS) |
| 15 | Asensí Avinent, Germán | Profesor Interino (I) |
| 16 | Ausejo Sisamón, César | Profesor Numerario (CS) |
| 17 | Báguena Roig, Juan Carlos | Catedrático Numerario (DD) |
| 18 | Belmonte Useros, Elisa | Profesora Interina (I) |
| 19 | Benavides González, Ana | Profesora Numeraria (CS) |
| 20 | Benito Ribagorda, Luis Ángel de | Profesor Numerario (CS) |
| 21 | Bernal Ripoll, Miguel | Catedrático Numerario (DD) |
| 22 | Bilbao Iturburu, Pilar | Catedrática Numeraria (DD) |
| 23 | Bodo Kovago, Arpad | Profesor Numerario (CS) |
| 24 | Bonet Planes, Pedro | Catedrático Numerario (DD) |
| 25 | Caja Martínez, M ^a Perpetua | Profesora Interina (I) |
| 26 | Calonge Campo, Santiago | Profesor Numerario (CS) |
| 27 | Calvo-Manzano Ruiz, M ^a Rosa | Catedrática Numeraria (DD) |
| 28 | Campa Díaz, Anselmo Ignacio de la | Catedrático Numerario (DD) |
| 29 | Campos Blanco, José Antonio | Catedrático Numerario (DD) |
| 30 | Carra Sainz de Aja, Alejandro | Profesor Numerario (CS) |
| 31 | Castaño Escorihuela, Cayetano | Profesor Numerario (CS) |
| 32 | Catalán Sánchez, M ^a Teresa | Catedrática Numeraria (DD) |
| 33 | Cayuelas Pastor, Diego | Catedrático Numerario (DD) |
| 34 | Cermeño Martín, Susana | Catedrática Numeraria (DD) |
| 35 | Cervera Tortonda, José Vicente | Catedrático Numerario (DD) |
| 36 | Chen Liu, Cheng-I Victoria | Profesora Numeraria (CS) |

EMILIO REY GARCÍA

| | | |
|----|---|----------------------------|
| 37 | Comesaña Kotliarskaya, Ana Francisca | Profesora Numeraria (CS) |
| 38 | Cotolí Ballester, José Enrique Rodrigo | Profesor Numerario (CS) |
| 39 | Cruz Castillejo, Zulema Estrella de la | Profesora Interina (I) |
| 40 | Cruz Robledillo, Fernando | Profesor Numerario (CS) |
| 41 | Cuevas Pastor, Ramón Francisco | Profesor Numerario (CS) |
| 42 | Danzi, Donatella | Profesora Interina (I) |
| 43 | Dávila Sánchez, Manuel | Profesor Numerario (CS) |
| 44 | Díaz de la Fuente, Alicia | Profesora Numeraria (CS) |
| 45 | Do Minh Dao, Thuan | Profesor Numerario (CS) |
| 46 | Dufour Plante, Michèle | Profesora Interina (I) |
| 47 | Erro Saavedra, Sara | Profesora Numeraria (CS) |
| 48 | Estartellas Sabater, Gabriel | Catedrático Numerario (DD) |
| 49 | Esteban Muñoz, Elena | Profesora Numeraria (CS) |
| 50 | Esteve Roldán, Eva Teresa | Profesora Interina (I) |
| 51 | Fanlo Gómez, Iagoba Edmundo | Profesor Numerario (CS) |
| 52 | Fernández Martínez, Vicente | Profesor Numerario (CS) |
| 53 | Franco Pallás, Joaquín | Profesor Numerario (CS) |
| 54 | Galán Bueno, Carlos Pablo | Profesor Numerario (CS) |
| 55 | Garbajosa Cristóbal, Pedro | Profesor Numerario (CS) |
| 56 | Garcés Compans, Gustavo Adolfo | Catedrático Numerario (DD) |
| 57 | García Barrenechea, Leire | Profesora Numeraria (CS) |
| 58 | García Escobar, Fernando | Catedrático Numerario (DD) |
| 59 | García Jermann, Ángel | Profesor Numerario (CS) |
| 60 | García Melero, M ^a Lourdes | Profesora Numeraria (CS) |
| 61 | García Rodríguez, Javier | Profesor Numerario (CS) |
| 62 | García Uña, Paula | Profesora Interina (I) |
| 63 | García Vicente de Vera, Lourdes | Profesora Interina (I) |
| 64 | Garvayo Medina, Juan Carlos | Profesor Numerario (CS) |
| 65 | Goldáraz Gaínza, José Javier | Catedrático Numerario (CS) |
| 66 | Gómez Bernardo de Quirós, José Luis | Profesor Numerario (CS) |
| 67 | Gómez Gutiérrez, Eva Malía | Profesora Numeraria (CS) |
| 68 | González Campa, Adela | Profesora Numeraria (DD) |
| 69 | González de Lara, Rafael | Catedrático Numerario (DD) |
| 70 | González Domonte, Belén | Profesora Numeraria (CS) |
| 71 | González Fernández, M ^a Inmaculada | Profesora Numeraria (DD) |
| 72 | González Royo, Aranzazu | Profesora Numeraria (CS) |
| 73 | González Sanz, Emilio | Profesor Numerario (CS) |
| 74 | Guerrero Ruiz, Manuel | Catedrático Numerario (DD) |
| 75 | Guijarro Malagón, Ana María | Catedrática Numeraria (DD) |
| 76 | Guijarro Pérez, Álvaro Antonio | Profesor Numerario (CS) |
| 77 | Guillén Navarro, Manuel | Profesor Numerario (CS) |
| 78 | Gurkova Gurkova, Mariana Dimitrova | Profesora Numeraria (CS) |

| | | |
|-----|---|----------------------------|
| 79 | Gutiérrez Barrenechea, M ^a del Mar | Profesora Numeraria (DD) |
| 80 | Hernández Álamo, Isabel Fátima | Profesora Numeraria (DD) |
| 81 | Hernández Pérez, José Manuel | Profesor Numerario (CS) |
| 82 | Hernandis Oltra, Elías | Profesor Numerario (CS) |
| 83 | Huélamo Gabaldón, Marta Luz | Profesora Interina (I) |
| 84 | Huidobro Vega, Ángel | Profesor Numerario (CS) |
| 85 | Igoa Mateos, Enrique | Profesor Numerario (CS) |
| 86 | Jackson Jackson, Graham Paul | Profesor Numerario (CS) |
| 87 | Jareño Bautista, David | Profesor Numerario (CS) |
| 88 | Jerez Gómez, Sergio | Profesor Especialista (E) |
| 89 | Jiménez Arnáiz, Miguel Ángel | Catedrático Numerario (DD) |
| 90 | Kovacs Liau, Alano Melchor | Profesor Numerario (CS) |
| 91 | Kurosaki, Hirosugu | Profesor Especialista (E) |
| 92 | Lafourcade Señoret, Octavio | Profesor Interino (I) |
| 93 | Llácer Artigues, Luis | Catedrático Numerario (DD) |
| 94 | Llinares Lliser, Juan Bautista | Catedrático Numerario (DD) |
| 95 | López Gimeno, Julián | Catedrático Numerario (DD) |
| 96 | López Morales, Laurent | Profesor Especialista (E) |
| 97 | López Román, Alejandro | Profesor Numerario (I) |
| 98 | Manuel González, Irene | Profesora Numeraria (CS) |
| 99 | Marcos Crehuet, Tito | Catedrático Numerario (DD) |
| 100 | Marías Franco, Álvaro | Catedrático Numerario (DD) |
| 101 | Mariné Isidro, Sebastián | Profesor Numerario (CS) |
| 102 | Martín Acevedo, Martín | Profesor Numerario (CS) |
| 103 | Martín Dudoignon, Susana | Profesora Interina (CC) |
| 104 | Martín Santos, Esperanza | Profesora Numeraria (DD) |
| 105 | Martínez Burgos, Manuel | Profesor Numerario (CS) |
| 106 | Martínez López, Vicente | Profesor Numerario (CS) |
| 107 | Martínez Molina, Alberto | Profesor Numerario (CS) |
| 108 | Marzo Martín, Rafael | Profesor Numerario (DD) |
| 109 | Mas Soriano, Francisco Vicente | Profesor Numerario (CS) |
| 110 | Medina Lloro, Juan Antonio | Profesor Interino (I) |
| 111 | Mejías García, Consuelo | Profesora Numeraria (DD) |
| 112 | Mendizábal Martínez, M ^a Carmen | Profesora Numeraria (DD) |
| 113 | Miján Novillo, Manuel | Catedrático Numerario (DD) |
| 114 | Millán Capote, Antonio Benjamín | Profesor Numerario (CS) |
| 115 | Moncholi Cerveró, Elías | Profesor Numerario (CS) |
| 116 | Morales Alonso, Iliana | Profesora Numeraria (CS) |
| 117 | Moreno Rubio, María | Profesora Numeraria (CS) |
| 118 | Moreno Titos, Antonio | Profesor Numerario (CS) |
| 119 | Moya Tudela, Antonio | Profesor Numerario (CS) |
| 120 | Navarrete Porta, Ana María | Catedrática Numeraria (DD) |

EMILIO REY GARCÍA

| | |
|---|----------------------------|
| 121 Nieto Cruz, Juan Miguel | Profesor Numerario (CS) |
| 122 Obregón Fernández, José Luis | Profesor Interino (I) |
| 123 Orobiogoicoechea Vizcarra, Elena | Catedrática Numeraria (DD) |
| 124 Padilla Valencia, Mercedes | Profesora Numeraria (CS) |
| 125 Palmer Aparicio, Antonio | Catedrático Numerario (DD) |
| 126 Pérez-Requeijo Pérez, Isabel | Profesora Interina (I) |
| 127 Pliego de Andrés, Víctor | Profesor Numerario (CS) |
| 128 Ponce Domínguez, Jacobo Cristino | Catedrático Numerario (DD) |
| 129 Prensa Villegas, Luis | Profesor Interino (I) |
| 130 Puente Méndez, Isabel | Profesora Numeraria (CS) |
| 131 Puig Portner, Pablo F. | Profesor Numerario (DD) |
| 132 Rey García, Emilio | Catedrático Numerario (DD) |
| 133 Rioja Lis, Enrique | Profesor Numerario (CS) |
| 134 Riva Morillo, Santiago de la | Profesor Numerario (CS) |
| 135 Robledo Estaire, Luis | Catedrático Numerario (DD) |
| 136 Rodrigo Bravo, José Luis | Catedrático Numerario (DD) |
| 137 Rodríguez Arribas, Manuel | Profesor Numerario (CS) |
| 138 Rodríguez Santos, Rosa M ^a | Profesora Numeraria (CS) |
| 139 Romero Asenjo, Alfonso | Catedrático Numerario (DD) |
| 140 Ros Vilanova, Pere | Profesor Numerario (CS) |
| 141 Rubio Olivares, Pedro Francisco | Profesor Numerario (CS) |
| 142 Rueda Frías, Enrique | Catedrático Numerario (DD) |
| 143 Ruiz Mayordomo, M ^a Josefa | Profesora Especialista (E) |
| 144 Santiago Sáez, Francisco Luis | Profesor Numerario (DD) |
| 145 Santoro Sánchez, M ^a Carmen | Profesora Especialista (E) |
| 146 Sanz Hermida, Justo Juan | Catedrático Numerario (DD) |
| 147 Seco de Arpe, Manuel | Catedrático Numerario (DD) |
| 148 Segovia Catalán, Francisco José | Catedrático Numerario (DD) |
| 149 Serrano Sánchez, Miguel Ángel | Profesor Interino (I) |
| 150 Sierra Iturriaga, Félix | Catedrático Numerario (DD) |
| 151 Somoza de Pablo, Javier | Profesor Numerario (CS) |
| 152 Teslya Sedin, Sergey | Profesor Interino (I) |
| 153 Torrado del Puerto, José Antonio | Profesor Numerario (CS) |
| 154 Torre Gutiérrez, Joaquín | Profesor Numerario (CS) |
| 155 Torrijo Navarro, Mario | Profesor Numerario (CS) |
| 156 Trápaga Sánchez, Miguel | Profesor Numerario (CS) |
| 157 Vallines García, Luis | Profesor Numerario (CS) |
| 158 Villamor Martínez, M ^a Ángeles | Profesora Numeraria (CS) |
| 159 Viudes Méndez, José Adrián | Profesor Numerario (CS) |
| 160 Wilchepol Urbani, Roberto | Profesor Numerario (CS) |
| 161 Zarzo Cabello, Andrés | Profesor Numerario (CS) |

TOTAL PROFESORES CURSO 2011-2012: **161**

DD = Destino definitivo en el Centro: 50 profesores (31,06%)

CS = Comisión de Servicios: 86 profesores (53,42%)

I = Interino: 19 profesores (11,80%)

E = Especialista: 5 profesores (3,11%)

CC = Centro compartido: 1 profesores (0,62%)

PROFESORES JUBILADOS AL FINAL DEL CURSO 2011-2012

D. Arpad Bodo Kovago (Profesor Numerario)

D. José Luis Rodrigo Bravo (Catedrático Numerario)

D. Gabriel Estarellas Sabater (Catedrático Numerario. Jubilado al final de octubre 2012)

Dña. M^a Rosa Calvo-Manzano Ruiz (Catedrático Numerario)

D. José Vicente Cervera Tortonda (Catedrático Numerario. Jubilado al final de octubre 2012)

PERSONAL DE ADMINISTRACIÓN Y SERVICIOS

PERSONAL ADMINISTRATIVO

M^a Isabel Rivera Rodríguez (Administradora)

M^a Carmen Gómez Jiménez (Jefa de Secretaría)

José Ramón Delgado Martín del Campo

M^a Juliana Izquierdo Santos

Ángel López Gómez

M^a Isabel Menéndez Soria

Pilar Rodríguez López

AUXILIARES DE CONTROL

M^a Azucena Aparicio Ortega

M^a del Pilar Crespo Chivo

Mónica Cruz Martín

Juan García Castro

Francisco Manuel Gómez Rodríguez

EMILIO REY GARCÍA

Sagrario Laín Herrera
Juan Manuel López Benito
Rosa María Mochón Carmona
Ana María Morcillo Rico
Carmen Morón Díaz
Virginia Sánchez Arribas
José Soto Arcos

AUXILIARES DE OBRAS Y SERVICIOS

Ángel Luis Casas Martín (Mozo)
Juliana Jiménez López (Mozo)
Agustina Manzanero Portilla (Mozo)
Francisco José Santos Alcalá (Mozo)

PERSONAL DE LA BIBLIOTECA

M^a Elena Magallanes Latas (Jefe de Biblioteca)
M^a Carmen Bravo Peláez (Técnico de Biblioteca)
Isabel Vera Iñiguez (Técnico de Biblioteca)
Fernando Jiménez de la Hera (Ayudante de Biblioteca)
M^a del Campo Ramírez Gutiérrez (Jefe de Negociado-Personal laboral)
M^a Ángeles Fernández Gómez (Auxiliar Administrativo)

PERSONAL DEL MUSEO

Eva Jiménez Manero (Ayudante de Museo)

ESTADÍSTICA DE MATRÍCULA OFICIAL DEL CURSO 2011-2012
NÚMERO DE ALUMNOS POR ESPECIALIDADES Y CURSOS
PLAN LOGSE (A EXTINGUIR)

Curso

| ESPECIALIDAD | 2º | 3º | 4º | 5º | TOTAL |
|-------------------------|-----------|-----------|-----------|-----------|--------------|
| Acordeón | 0 | 0 | 1 | | 1 |
| Arpa | 1 | 1 | 1 | | 2 |
| Clarinete | 0 | 8 | 5 | | 13 |
| Clave | 0 | 4 | 1 | | 5 |
| Composición | 0 | 12 | 5 | 3 | 20 |
| Contrabajo | 0 | 1 | 2 | | 3 |
| Dirección de Coro | 0 | 5 | 0 | 4 | 9 |
| Dirección de Orquesta | 0 | 2 | 4 | 10 | 16 |
| Fagot | 0 | 3 | 3 | | 6 |
| Flauta de pico | 0 | 1 | 1 | | 2 |
| Flauta travesera | 0 | 5 | 5 | | 10 |
| Guitarra | 0 | 12 | 16 | | 28 |
| I.C.P. Renac. y Barroco | 0 | 0 | 1 | | 1 |
| Musicología | 3 | 8 | 5 | | 13 |
| Oboe | 0 | 3 | 7 | | 10 |
| Órgano | 0 | 1 | 1 | | 2 |
| Ped. Leng. Ed. Musical | 1 | 6 | 8 | | 14 |
| Pedag. Clarinete | 0 | 1 | 1 | | 2 |
| Pedag. Fagot | 0 | 1 | 0 | | 1 |
| Pedag. Flauta travesera | 0 | 1 | 0 | | 1 |

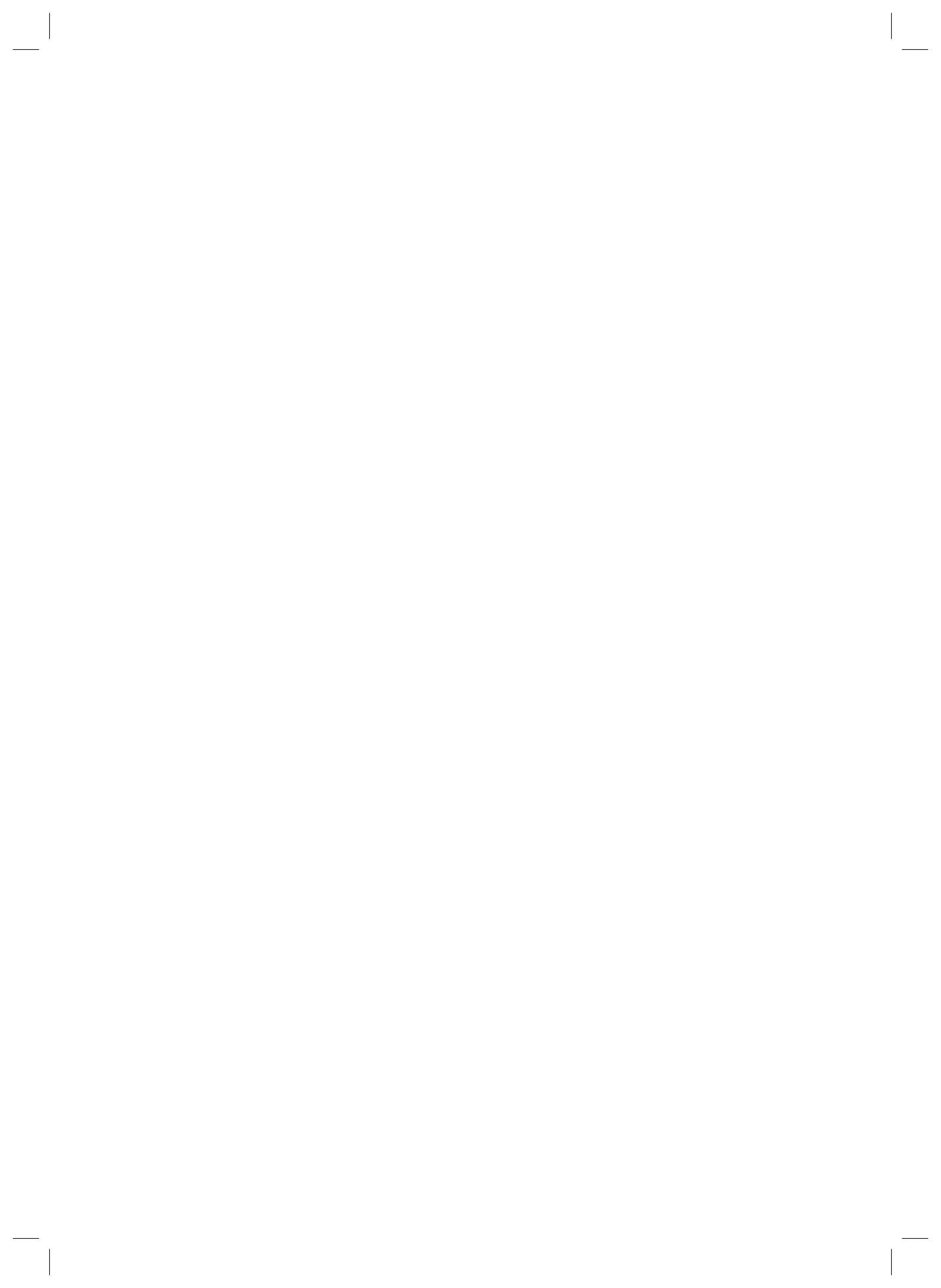
EMILIO REY GARCÍA

| | | | | | |
|----------------------|-----------|------------|------------|-----------|------------|
| Pedag. Guitarra | 0 | 1 | 4 | | 5 |
| Pedag. Oboe | 0 | 0 | 1 | | 1 |
| Pedag. Órgano | 0 | 1 | 0 | | 1 |
| Pedag. Piano | 0 | 5 | 5 | | 10 |
| Pedag. Saxofón | 0 | 2 | 1 | | 3 |
| Pedag. Trombón | 0 | 1 | 1 | | 2 |
| Pedag. Trompeta | 0 | 1 | 0 | | 1 |
| Pedag. Tuba | 0 | 0 | 1 | | 1 |
| Pedag. Violín | 1 | 0 | 2 | | 2 |
| Percusión | 0 | 1 | 3 | | 4 |
| Piano | 1 | 14 | 10 | | 24 |
| Saxofón | 0 | 1 | 3 | | 4 |
| Traverso Barroco | 1 | 3 | 3 | | 6 |
| Trombón | 2 | 7 | 2 | | 9 |
| Trompa | 0 | 4 | 5 | | 9 |
| Trompeta | 1 | 7 | 3 | | 10 |
| Tuba | 2 | 4 | 6 | | 10 |
| Viola da Gamba | 0 | 1 | 0 | | 1 |
| Viola | 0 | 8 | 4 | | 12 |
| Violín Barroco | 1 | 2 | 3 | | 5 |
| Violín | 1 | 9 | 13 | | 22 |
| Violonchelo Barroco | 0 | 0 | 1 | | 1 |
| Violonchelo | 0 | 2 | 6 | | 8 |
| TOTALES | 15 | 149 | 144 | 17 | 310 |
| TOTAL MUJERES | | | | | 114 |
| TOTAL HOMBRES | | | | | 196 |

El número de alumnos de 2º curso LOGSE con asignaturas pendientes no contabiliza en el total

ESTADÍSTICA DE MATRÍCULA
OFICIAL DEL CURSO 2011-2012
NÚMERO DE ALUMNOS POR
ESPECIALIDADES
CURSOS I Y II DE GRADO EN MÚSICA
(PLAN LOE)

| ESPECIALIDAD: INTERPRETACIÓN | 1º | 2º | TOTAL |
|---------------------------------|------------|------------|------------|
| Acordeón | 1 | 1 | 2 |
| Arpa | 1 | 1 | 2 |
| Clarinete | 6 | 5 | 11 |
| Clave | 3 | 0 | 3 |
| Contrabajo | 2 | 2 | 4 |
| Fagot | 2 | 6 | 8 |
| Flauta de Pico | 2 | 2 | 4 |
| Flauta Travesera | 7 | 5 | 12 |
| Guitarra | 12 | 9 | 21 |
| I.C.P. Renacimiento y Barroco | 1 | 0 | 1 |
| Oboe | 4 | 6 | 10 |
| Órgano | 0 | 0 | 0 |
| Percusión | 7 | 5 | 12 |
| Piano | 16 | 16 | 32 |
| Saxofón | 2 | 3 | 5 |
| Traverso Barroco | 1 | 0 | 1 |
| Trombón | 4 | 2 | 6 |
| Trompa | 9 | 4 | 13 |
| Trompeta | 6 | 2 | 8 |
| Tuba | 4 | 2 | 6 |
| Viola | 8 | 4 | 12 |
| Viola de Gamba | 1 | 0 | 1 |
| Violín | 14 | 12 | 26 |
| Violín Barroco | 1 | 1 | 2 |
| Violonchelo | 6 | 4 | 10 |
| Violonchelo Barroco | 2 | 1 | 3 |
| TOTAL INSTRUMENTACIÓN | 122 | 93 | 215 |
| ESPECIALIDAD COMPOSICIÓN | 7 | 5 | 12 |
| ESPECIALIDAD DIRECCIÓN | 11 | 7 | 18 |
| ESPECIALIDAD MUSICOLOGÍA | 6 | 4 | 10 |
| ESPECIALIDAD PEDAGOGÍA | 10 | 9 | 19 |
| TOTALES | 156 | 118 | 274 |
| TOTAL MUJERES | | | 116 |
| TOTAL HOMBRES | | | 158 |



CONCIERTO-HOMENAJE A LUIS REGO

 Emilio REY GARCÍA *

El día 27 de enero de 2012 se celebró en la Sala Manuel de Falla, a las 19,00 horas, un concierto-homenaje al que fue ilustre catedrático del Conservatorio D. Luis Rego Fernández, fallecido hace dos años tras su jubilación en 2005. Participaron varios profesores del centro y otros amigos suyos que interpretaron en sus respectivos instrumentos obras musicales variadas. El acto fue magistralmente coordinado por los profesores M^a Jesús García y Manuel Guillén. Previamente al concierto tomó la palabra el que fue su médico personal y amigo, que hizo una emotiva presentación, como emotivas fueron también las palabras pronunciadas por nuestra Directora Ana Guijarro, Miguel del Barco Gallego e Ismael Fernández de la Cuesta¹.

Por mi parte quiero añadir que tuve un trato muy cercano con Luis Rego durante los varios años que coincidimos como catedráticos del Conservatorio. En la cafetería compartimos mesa y mantel muchas veces en aquellas veladas entrañables en las que se hablaba de todo, casi siempre con la compañía de nuestra querida Isabel Pérez, tristemente fallecida, y José María Muñoz, administrador del centro en aquellos años. Rego era un hombre conversador de verbo fácil que siempre tenía cosas que contar. Era un músico que había vivido mucho y conoció a mucha gente, una especie de libro abierto cuando hablaba de música o de su vida personal y artística, y con un rico anecdotario, casi siempre plagado de humor, que ilustraba maravillosamente su discurso. Fue un pianista extraordinario que tuvo una vida artística intensa durante los muchos años en los que actuó en salas de medio mundo. Le oí decir que había tocado unas dos mil obras, y no es de extrañar teniendo en cuenta la facilidad que tenía para la lectura musical. En sus interpretaciones había mucho arte sin afectación, resultado de reflexiones profundas sobre la música que compartió con quienes le tratamos más de cerca.

El concierto fue muy bien ilustrado con proyecciones en las que vimos fotografías, adhesiones de compañeros y amigos y frases y reflexiones suyas que estimularon y avivaron nuestro cariñoso recuerdo. Descanse en paz.

*Catedrático Numerario de Musicología y Folklore Musical del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

¹ Una breve reseña sobre Luis REGO con motivo de su jubilación en 2005, escrita por Ismael Fernández de la Cuesta, puede consultarse en *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, Números 10 y 11. Años 2005, 2006, p. 239.

EMILIO REY GARCÍA

En el programa de mano del concierto-homenaje se publica una breve reseña de Andrés Ruiz Tarazona que, por su interés, se reproduce a continuación:

“Luis Rego fue un pianista excepcional que a los catorce años de edad ya dio un recital en la Sala Pleyel de París. Pero era además un músico de extraordinaria cultura y no sólo musical. Estudió Derecho en la Universidad Central de Madrid, donde pude conocerlo cuando estudiaba a la vez las “Goyescas” de Granados, que tocaba con la elegancia en el fraseo y el buen sonido que siempre le distinguió: Claro que en su formación hallamos a grandes intérpretes y creadores españoles y extranjeros: Joaquín Turina, Jesús Guridi, José Cubiles, Jacques Février, Alfred Cortot, Magda Tagliaferro, Robert Casadesus, etc. Sus premios y distinciones fueron innumerables, así como sus conciertos en nuestro país y por toda Europa. Formó parte de importantes grupos de cámara como el LIM o “Música entre amigos”. Su dúo con el violonchelista Pedro Corostola tuvo extraordinaria repercusión en la vida musical española. Recuerdo especialmente su concierto de inauguración, el 12 de abril de 1972, del ya desaparecido Café Concierto Beethoven de la calle Lagasca, refugio nocturno de tantos aficionados y profesionales de la música, donde él y Corostola interpretaron la Tercera Sonata para violonchelo y piano de Beethoven.

Su buen humor e ingenio eran proverbiales entre quienes tuvimos la suerte de conocerle y de tratarle. Ahora, sus amigos y alumnos preparan un acto de recuerdo y homenaje... Nos consuela saber que la música le fue fiel hasta el final y le hizo muy feliz”. Andrés Ruiz Tarazona.







SE ACABO DE IMPRIMIR EL PRESENTE NÚMERO DE LA REVISTA «MÚSICA»,
EN SU 2ª ÉPOCA, EN LOS TALLERES DE ARTES GRÁFICAS IMPRENTA
TARAVILLA EN LA MUY NOBLE Y LEAL VILLA DE MADRID
EL DÍA 20 DE MAYO DE DOS MIL TRECE,
FESTIVIDAD DE SANTA ELENA.

LAUS DEO

