

Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid · NÚMERO 28. AÑO 2021

# Música







*Música*



# *Música*

REVISTA  
DEL REAL CONSERVATORIO  
SUPERIOR DE MÚSICA  
DE MADRID

N.º 28 (2021)

Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

Directora — D<sup>a</sup> Consuelo de la Vega Sestelo

Doctor Mata, n.º 2

28012 MADRID

Tel.: 34 91 539 29 01

Fax: 34 91 527 58 22

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



*Música*

Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

N.º 28 (2020-2021).

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

*Dirección -*

PERE ROS

*Consejo científico  
editorial -*

ANTONIO ARIAS-GAGO DEL MOLINO

MANUEL ARIZA BUENO

TERESA BARRIENTOS CLAVERO

MIGUEL BERNAL RIPOLL

EDUARDO PEDRO DÍAZ LOBATÓN

MARÍA LOURDES GARCÍA MELERO

EVA MALÍA GÓMEZ GUTIÉRREZ

MARÍA NAGORE FERRER

GUILLERMO PEÑALVER SARAZIN

*Diseño gráfico -*

JOSÉ J. DOMÍNGUEZ

*Imagen de portada -*

Inocencio Soriano Montagut, «Violinista».

*Edita:* Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

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

Depósito legal: M-20.558-1992

*Fotocomposición e impresión:*

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

e-mail: [taravilla.sl@gmail.com](mailto:taravilla.sl@gmail.com)

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

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

# Música

REVISTA DEL REAL CONSERVATORIO  
SUPERIOR DE MÚSICA  
DE MADRID

N.º 28 (2021)

## CONTENIDO

Presentación: <i>Pere Ros</i> .....	9
COLABORACIONES:	
Antonio GALLEGO GALLEGO <i>Elogio de Carmen Díez Martín</i> .....	13
Marina BARBA DÁVALOS <i>Carnicer y Espronceda en el teatro romántico español</i> .....	17
Alejandro ROMÁN <i>Ángel Arteaga: de la composición sinfónica a la música de cine</i> .....	37
Juan Pablo MORENO <i>Nominación absoluta de acordes</i> .....	55
Carlos GALÁN <i>«Improvisando» con la improvisación</i> .....	69
Carmen HERNÁNDEZ-SONSECA ÁLVAREZ-PALENCIA <i>Correspondencias armónicas en la inspiración de la música popular: análisis comparativo de dos casos</i> .....	87



PRESENTACIÓN

Kurosh KHAN - AFSHA

*El federalismo coral en la Comunidad de Madrid: el canto coral durante el periodo de la Transición española.....* 105

PUBLICACIONES

SUSANA RODRÍGUEZ PENDÁS

*Marta Vela: Las nueve sinfonías de Beethoven .....* 143

MEMORIA

RCSMM

*Memoria de recursos humanos y alumnado RCSMM – Curso 2020-2021..* 149

NORMAS DE PUBLICACIÓN..... 155

## PRESENTACIÓN

 Pere Ros

**H**emos vivido durante un largo año bajo la epidemia del coronavirus; lloramos la pérdida de familiares, colegas y amigos causada por el flagelo y seguimos combatiéndolo, no solo con la Sanidad y con la ayuda de los formidables medios que han sido generados durante este período; también manteniendo, defendiendo y ampliando la tarea que nos ha sido confiada: la música, en su más vasta extensión. En la actual situación, desde el Real conservatorio no podríamos ofrecer mejor imagen que la de una incansable actividad musical, académica y editorial. Para ello, nutren el presente número de la revista «*Música*» excelentes colaboraciones, centradas todas ellas en diversos aspectos del quehacer musical y, con frecuencia, teniendo al Real conservatorio como escenario.

Antonio Gallego, catedrático emérito de este centro, ofrece unos ecos, no silenciados todavía, de la vida intrínseca del conservatorio y rememora la figura de Carmen Díez Martín, catedrática de piano del Real conservatorio, a quien fue dedicado, hace algunos años, un concierto-homenaje que ofrecían antiguas alumnas: estaba entre ellas Ana Guijarro, quien devino años más tarde directora del Real conservatorio; entre sus aciertos está el de haber propiciado recientemente un relevo sin ruido. Otros artistas, pertenecientes a anteriores épocas y vinculados estrechamente a este conservatorio son rememorados por Marina Barba Dávalos, como Ramón Carnicer, incorporado a la vida de la corte desde su Cataluña natal y autor de las músicas de *atrezzo* de un drama firmado por José de Espronceda, músicas que tratan con familiaridad y acierto el argumento de una obra en la que figuran todos los tópicos de un Romanticismo crepuscular. El compositor castellano Ángel Arteaga, celebrado autor de músicas sinfónicas y cinematográficas, otrora profesor de armonía en nuestro conservatorio, es presentado por Alejandro Román. Recorrer su catálogo filmográfico es como darse un paseo por el cine español del último medio siglo. Junto a la descripción, análisis y loa a él dedicados, el autor nos acompaña en un breve recorrido por su obra sinfónica, camerística —vocal e instrumental— y cinematográfica.

Con Juan Pablo Moreno abandonamos momentáneamente el Real conservatorio, para adentrarnos en la sala de máquinas de la nominación absoluta de acordes. El punto de partida del autor es el método del catalán Joan Carles i Amat (siglo XVII), llegando a las nuevas escrituras, con las sucesivas aporta-

## PRESENTACIÓN

ciones de los guitarristas del siglo XIX y de los nuevos géneros en uso en los Estados Unidos y su área de influencia más cercana. Un alegato en favor de las enseñanzas de la improvisación que, de ser pioneras en Europa, han derivado hacia una devaluación de contenidos, a causa del marasmo administrativo que la zozobra que unos sucesivos planes de estudios —promovidos por las Administraciones españolas— han propiciado, es lanzado por Carlos Galán, catedrático de improvisación del centro; aquí dialogan Zenón de Elea y Don Quijote, bajo la atenta mirada de Némesis, diosa griega de la justicia.

A Manuel de Falla, también en su momento alumno del centro, le unieron lazos de parentesco artístico con Béla Bartók, en lo que a su inclinación por la música popular se refiere; unos lazos descritos por Carmen Hernández-Sonseca en un pormenorizado estudio acerca de la valiosa convergencia, centrada en la fuente de inspiración que los recursos de la música popular brindaba a esos emblemáticos compositores del siglo XX. Dos aportaciones que ofrecen una mirada al más cercano pasado cierran el presente número: el movimiento coral madrileño y su resurrección, durante el período conocido como la Transición y la posterior conformación de la Comunidad autónoma de Madrid, presentado por Kurosh Kahn-Afshar en un trabajo de fin de estudios del departamento de musicología. Una reseña de la obra de Marta Vela, *Las nueve sinfonías de Beethoven* —Madrid, 2020— cierra el epígrafe de las colaboraciones, al que siguen la memoria de recursos humanos correspondientes al curso 2020-2021, un período lleno de incertidumbre por el estado de alarma general, del que esperamos un pronto final.

Pere Ros

## COLABORACIONES



## ELOGIO DE CARMEN DÍEZ MARTÍN

 Antonio GALLEGO GALLEGO\*

**E**l viernes 21 de diciembre de 2001, a las 12:30 se celebró, en el auditorio «Manuel de Falla» del Real conservatorio superior de música de Madrid, un concierto-homenaje a doña Carmen Díez Martín, catedrática jubilada de este centro. El concierto era ofrecido por antiguas alumnas suyas: Almudena Cano, Ana Fernández, Ana Guijarro, Rosalía Pareja y Lourdes Ramírez, según reza la invitación que se imprimió. El programa de mano, que también se imprimió, no especifica lo que allí fue interpretado, y en él figuran simplemente unas palabras del Sr. director, lecturas de adhesiones y, sin más, el concierto.

Pero el caso es que, por razones que no acabo de explicarme del todo, los organizadores me instaron encarecidamente a que presentara el acto con unas pocas palabras previas, y yo acepté. Las he encontrado ahora revisando papeles, y creo que, al margen de mi cariño por doña Carmen y por su marido, son buen reflejo de una época pasada de nuestra historia musical, y no solo referida al conservatorio madrileño, sino a la de la capital española e, incluso, si se quiere, a la de música española en general.

Helas aquí, al pie de la letra.

Cuando se me invitó a participar en este homenaje a Carmen Díez Martín, a pesar de ser para mí un día muy complicado, acepté en el acto por muchas razones. En primer lugar, por mi cariño y admiración hacia esta pareja de músicos —Carmen y Pepe, Pepe y Carmen— desde hace ya casi cuatro décadas. Fui condiscípulo, además, de uno de sus hijos en la Facultad de Derecho de la universidad Complutense, y siempre les apenó un poco tanto el que su hijo dejara definitivamente la música como el que yo dejara definitivamente el Derecho.

En segundo lugar, porque es muy hermoso contemplar el homenaje a un maestro, a una maestra en este caso, por parte de sus antiguos alumnos. Son tan frecuentes —todos las hacemos, y todos las sufrimos— las ingratitudes, los olvidos cuando ya no podemos extraer nada más de nuestros maestros, que

\* Antonio Gallego fue catedrático de musicología en el Real conservatorio superior de música de Madrid y es en la actualidad miembro numerario de la sección de música en la Real academia de bellas artes de san Fernando.

cuando vemos lo que debería ser normal y tantas veces no lo es, nos conmueve en lo más profundo.

Y en tercer lugar, porque este es, además de cariñoso, además de justo, un acto necesario. Estamos en un país con una historia densa, dramática y complicada, pero también en un país con poca memoria histórica. Y así nos va, tropezando una y otra vez en la misma piedra. Este homenaje es hacer justicia personal, y eso está muy bien, pero es también, no lo olvidemos, justicia institucional. Es un acto que, entre otras cosas, nos obliga a recordar.

Este Real conservatorio va camino ya de los dos siglos de existencia —en el curso 2005-2006 cumplirá sus primeros ciento setenta y cinco años— pero, ¿qué es una institución sino el poso, el aroma, el trabajo y el talento que han dejado en ella las personas —profesores, alumnos, personal no docente— que allí han trabajado?

A mí, que he sido profesor en esta casa durante veintiséis o veintisiete años ininterrumpidos y pasando por todos los niveles de la enseñanza —el solfeo elemental, la historia y estética de nivel medio y la musicología del superior—, a mí me gusta recordar que en este centro enseñaron Hilarión Eslava, Emilio Arrieta, Jesús de Monasterio, Tomás Bretón y Amadeo Vives, Conrado del Campo, Joaquín Turina, Julio Gómez, Bartolomé Pérez Casas, Jesús Guridi, Joaquín Rodrigo, Manuel García Matos, Francisco Calés y Federico Sopena, mi maestro.

¿Y cómo olvidar que entre los alumnos premiados en sus concursos están Pablo Casals en música de cámara, Ruperto Chapí en composición, Fernández Arbós y Enrique Iniesta en violín, Marimí del Pozo y Teresa Berganza en canto, Ruíz Casaux y Rafael de Mirecki en violonchelo, entre otros muchísimos? Como José Tragó, Joaquín Larregla, Manuel de Falla, José Cubiles, Eduardo del Pueyo, Ataúlfo Argenta, Esteban Sánchez, Joaquín Achúcarro, Manuel Carra... en piano.

Entre los ilustres profesores de piano que ha tenido este centro, comenzando con Pedro Albéniz en 1830, aún llegué a conocer a algunos de los históricos: José Cubiles, numerario desde 1926, Antonio Lucas Moreno, que lo era desde 1930, Julia Parody, que lo fue en 1934... Pero nunca les oí tocar el piano.

A uno de ellos, sí: Enrique Aroca, numerario en 1933, quien treinta años más tarde, luciendo una larguísima cabellera blanca, hacía música de cámara, los domingos por la tarde, en el conservatorio de San Bernardo, con la Agrupación nacional de música: estaba formada entonces por Luis Antón, quien ya era entonces concertino de la Orquesta nacional, además de catedrático del conservatorio; por Enrique García Marco, padre de los García Asensio; por Pedro Meroño y por Ricardo Vivó, quienes también eran miembros de la ONE y de esta casa. Enrique Aroca era un pianista formidable, un poco a la

antigua, más preocupado por hacer música que por dar todas las notas en su sitio, y todos juntos hacían muy emotivos conciertos.

Cuando Aroca estaba enfermo, o cuando ya le tocó retirarse, aparecía una gentil pianista que con una aplastante seguridad y un encanto sonoro muy especial daba la réplica a sus tres o cuatro colegas. Era también profesora de esta casa desde 1945 como auxiliar y en 1962, un año antes de llegar yo a Madrid, había conseguido el estatus de numeraria. Era lógica su colaboración con la Agrupación nacional porque, a pesar de una formación un poco autodidacta en provincias, Carmen Díez Martín —que es, como todos habéis adivinado, de quien estamos hablando— era la discípula predilecta de Aroca, del que había aprendido que hacer buena música de cámara era lo más grande que se podía hacer en el campo de la interpretación.

Pero había un detalle un poco chocante en aquellas colaboraciones de Carmen con la Agrupación nacional. Y consistía en que la gentil pianista era ya la habitual colaboradora de otro cuarteto de cuerda, el cuarteto Clásico de Madrid, fundado en 1945, que había ganado el premio nacional de cuartetos al año siguiente y, desde 1953, era titular de Radio nacional de España, por lo que en mi época era conocido como cuarteto Clásico de RNE. En 1960 grabaron, con Zafiro, un precioso disco Boccherini con dos quintetos, el en *mi* menor, G. 451 y el del fandango, G. 448, con Narciso Yepes a la guitarra y José María Martín a las castañuelas. En la caricatura que les hizo un tal Molina reconozco el inquieto perfil de José Fernández en el primer violín, el pequeño gesto reconcentrado de Antonio Arias a la viola, y el más grandilocuente de Carlos Baena al violonchelo. Pero el del segundo violín no concordaba bien con el que yo conocí: hace poco he sabido que se trataba de Emilio Moreno de Haro, quien murió poco después, en 1961, dejando dos niños de corta edad: Emilio Moreno, el excelente violinista de la Real cámara y de tantos grupos de música histórica, y el guitarrista José Miguel Moreno —ambos fueron alumnos míos en estética e historia de la música—. Cuando yo conocí y oí al cuarteto Clásico, a partir de 1963, ya se había incorporado como segundo violín el muy elegante Periañez.

¿Y porqué les hablo de todo esto?, se preguntarán algunos. Pues les hablo porque el tal José Fernández, primer violín del cuarteto Clásico, era —y sigue siendo, lo que no es baladí— el marido de Carmen Díez Martín. Y en una pareja de tantos años de cariñosa convivencia, no es posible homenajear a Carmen sin recordar a su marido Pepe. Porque si ella era gentil y encantadora, Pepe era un violinista serio, guapo y elegante. ¿Cómo olvidar su clásica estampa al frente de los segundos violines de la ONE? Cuando la Orquesta nacional se dividía en dos grupos para hacer la bachiana *Pasión* según san Mateo, que interpretaba todos los años al filo de la Semana santa, todavía quedamos algunos que no hemos olvidado el solo de Pepe en el aria en *sol* menor, tan refinado, tan emocionante... que nos llenaba los ojos de lágrimas.



Bien, querida Carmen, querido Pepe. Yo no he tenido la suerte de ser alumno vuestro, pero sí he tenido la grandísima suerte de ser oyente vuestro en muchísimos conciertos, y la aún más grande de haber merecido ser amigo vuestro a lo largo de tantos años. Me comprometo a transmitir a mis nietos —pues mis hijos saben ya muchas cosas de vosotros— estos emocionados recuerdos que apenas consigo ordenar en este momento.

Y todos debemos comprometernos a salvarlos, bien ordenados y documentados, pues quienes deberían fijarlos por escrito no lo hacen, privando así a la historia de la música española del subsuelo que la hace comprensible. Si consultamos, por ejemplo el ya tristemente famoso y aún no concluido *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, encontraremos varias páginas destinadas al genial músico Tedy Bautista, del inolvidable grupo «Los Canarios», y a otros muchos sujetos y grupos cuyo solo enunciado podría parecerles en este momento una grosería. Pero no encontrarán un par de voces que nos hubiera encantado leer: las de Díez Martín, María del Carmen, la de Fernández, José..., y alguna otra más.

Espero que en la excelente revista de este Conservatorio, «*Música*», alguien las incluya, para información y ejemplo de las futuras generaciones. Porque a la mía, y a las de mis discípulos directos, en realidad no nos hacen falta: son voces que llevamos muy dentro del corazón.

# CARNICER Y ESPRONCEDA EN EL TEATRO ROMÁNTICO ESPAÑOL

 Marina BARBA DÁVALOS\*

## Resumen:

El estreno, el 28 de septiembre de 1838, del drama en cinco actos y en prosa *Amor venga sus agravios* propició la ocasión de reunir en un trabajo escénico al maestro compositor Ramón Carnicer y al dramaturgo José Espronceda, quien presentó este drama —escrito en colaboración con Eugenio Moreno López— ocultando, bajo el seudónimo de Luis Senra Palomares, a ambos autores. Las dos intervenciones musicales, ubicadas perfectamente dentro de un drama ambientado en el Madrid del siglo XVII, potencian el decurso dramático. En este estudio se realizará un análisis conjunto del texto y la música para establecer, en la obra *Amor venga sus agravios*, la relación existente entre las intervenciones musicales y la representación de su carácter dramático.

**Palabras clave:** Ramón Carnicer, José Espronceda, Eugenio Moreno López, Luis Senra Palomares, música del drama romántico español, teatro romántico, *Amor venga sus agravios*.

## Abstract:

The premiere on September 28, 1838 of the drama in five acts and in prose *Amor venga sus agravios*, provided the opportunity to bring together the master composer Ramón Carnicer and the playwright José Espronceda, who presented this drama, written in collaboration with Eugenio Moreno López, hiding both names under the pseudonym Luis Senra Palomares. The two musical interventions, perfectly located within a drama set in seventeenth-century Madrid, enhance the dramatic discourse. In this study, a joint analysis of the text and the music will be carried out to establish a relationship between the musical interventions and the representation of their dramatic character in the play *Amor venga sus agravios*.

\* Doctora en historia y ciencias de la música por la Universidad autónoma de Madrid, titulada superior de violonchelo y música de cámara por el RCSMM y licenciada en ciencias geológicas por la Universidad Complutense de Madrid. Actualmente ejerce en la Facultad de educación de la Universidad de Alcalá.

**Key words:** Ramón Carnicer, José Espronceda, Eugenio Moreno López, Luis Senra Palomares, Spanish romantic drama music, romantic theater, *Amor venga sus agravios*.

## Introducción

Durante el período romántico teatral no existía la figura del director de escena —como sí existe en la actualidad— y sus funciones las realizaban conjuntamente el maestro compositor y el dramaturgo. Estos explicaban, en largas y detalladas acotaciones, dónde debía haber una intervención musical y con qué intención dramática. A su disposición estaba el maestro compositor, quien intentaba reflejar musicalmente —a través de las composiciones— esas directrices dramáticas, con la mayor exactitud. El texto y la música eran una unidad resultante del proceso creativo global, susceptibles además de modificaciones y mejoras según fueran avanzando los ensayos, e incluso a lo largo de las representaciones. Un buen número de las intervenciones musicales eran canciones, cuya letra estaba escrita por el dramaturgo con una determinada finalidad, que bien pudiera recordar o adelantar información de la trama argumental, ornamentar y recrear un ambiente o inferir directamente en la escena. Este hecho marcaba las pautas de composición, ya que obligaba a que los acentos musicales coincidieran perfectamente con los de las palabras, para permitir una buena comprensión del texto. Para que se transmitiera correctamente el sentido de los versos, era necesario escoger acertadamente la melodía, la armonía, la forma, el ritmo y el fraseo de la pieza. No debe olvidarse que el dramaturgo no sabía expresarse en términos musicales y mucho menos en tecnicismos relacionados con la forma o la armonía, por lo que era labor del compositor el establecer las relaciones entre el tipo de escenas y los parámetros musicales. La colaboración entre el compositor y el dramaturgo era fundamental, también, a la hora de establecer una relación lógica entre la música y la acción, así como para delimitar perfectamente la duración de las intervenciones.

Uno de los grandes y más experimentados compositores de música para teatro del Romanticismo fue Ramón Carnicer —1789 (Tàrrega) - 1855 (Madrid)— quien, desde que fuera requerido en Madrid por medio de dos Reales órdenes de Fernando VII en 1827, para sustituir a Saverio Mercadante en el puesto de maestro y director de los teatros de la capital,<sup>1</sup> cosechó una ingente producción musical para obras declamadas.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Las Reales órdenes se custodian en el archivo de la villa de Madrid, en adelante AVM. AVM secretaría 4/67/86: escritos del gobernador militar de Cataluña dirigidos a Carnicer, en los que le conmina a partir hacia Madrid. AVM secretaría 2/481/35: escrito del gobernador militar de Barcelona, confirmando el traslado forzoso de Carnicer a Madrid. Su contrato se conserva en AVM secretaría 3/478/22.

<sup>2</sup> Ramón Carnicer compuso la música para las siguientes comedias de Bretón de los Herreros: *La redacción de un periódico*, *El poeta y la beneficiada*, *Mi secretario y yo* y *La escuela de las casadas*:

No solamente para Ramón Carnicer fue determinante la figura del monarca Fernando VII; también lo fue para José Espronceda —1808 (Almendralejo) - 1842 (Madrid)—, miembro de la «Sociedad Secreta de los Numantinos», creada en 1823 —con el fin de derribar al gobierno monárquico absolutista—, descubierta y castigada dos años después de su fundación.<sup>3</sup> Gracias a la amnistía proclamada por María Cristina pudo Espronceda, tras una azarosa vida amorosa y política, regresar a España en 1833, desarrollando una formidable labor literaria en los principales periódicos liberales: *El Siglo*, *La Revista Española*,<sup>4</sup> *El Artista* y *El Español*,<sup>5</sup> formó

también para su comedia de magia *La pluma prodigiosa* y para su comedia dramática *La batelera de Pasajes*, así como para dos traducciones propias de textos franceses: *Ingenio y virtud* o *El seductor confundido* y *Mi empleo y mi mujer*. Compuso asimismo música para las siguientes obras de autores extranjeros, traducidas al castellano: *Lucrecia de Borgia*, de Victor Hugo, traducida por Ángel Cepeda; *Luis XI*, de Casimir Delavigne, traducida por Pedro Gorostiza y Cepeda; *Stradella*, arreglada por Jacinto de Salas y Quiroga; *El regreso del monarca*, por José María Carnerero; *Numancia destruida*, por Ignacio López de Ayala; *Los dos granaderos*, de traductor desconocido; *Los polvos de la madre Celestina*, traducida del francés por Juan Eugenio Hartzenbusch; *Cásate por interés y me lo dirás después*, traducción de Abenamar; *El desdén con el desdén*, traducida por Agustín Moreto; *El paria*, original del francés Casimir Delavigne y traducida por José García de Villalta; *La noticia feliz*, por José María Carnerero; *Todo lo vence el amor o la pata de cabra*, adaptada de una obra francesa por Juan Grimaldi; *Juan de Suavia*, arreglada por Antonio García Gutiérrez e Isidoro Gil; y *Estrella de oro*, de traductor desconocido. Y, por supuesto, para los dramas del período romántico que nos ocupa: *La conjuración de Venecia, año de 1310*, de Francisco Martínez de la Rosa, *La morisca de Alajuar*, de Ángel Saavedra, duque de Rivas, *Los amantes de Teruel*, de Juan Eugenio Hartzenbusch, *El paje*, de Antonio García Gutiérrez, *La corte del Buen Retiro*, de Patricio de la Escosura, *Doña María de Molina*, de Mariano Roca de Togores, *Carlos II el Hechizado*, de Antonio Gil de Zárate, *Adolfo*, de Fulgencio Benítez y Torres y *Amor venga sus agravios*, de Luis Senra Palomares. En relación a la figura de Ramón Carnicer es necesario mencionar el espléndido trabajo de catalogación de las fuentes realizado por PAGÁN, VÍCTOR y VICENTE, Alfonso de: *Catálogo de obras de Ramón Carnicer*. Madrid —Editorial Alpuerto, Fundación Caja Madrid—, 1997.

<sup>3</sup> Cuando la *Sociedad* fue denunciada por las autoridades, tuvo Espronceda que cumplir una condena de tres meses de encierro en un convento-prisión de Guadalajara. Se embarcó hacia Lisboa tras este incidente político, donde conoció a Teresa, el amor de su vida. También fue detenido por las autoridades lusitanas; fue expulsado del país, emigrando a Londres; allí entró en contacto con otra sociedad secreta, conocida como «Los unidos contra los tronos y clero» o «Los emprendedores de la anarquía». En 1829 abandonó Londres y, tras una breve estancia en Bruselas, se instaló en París, ciudad de donde de nuevo fue invitado a salir, por haber participado en la lucha contra voluntarios realistas, y se exilió a Burdeos. En 1832 regresó por unos pocos meses a Londres, para volver a instalarse en París junto a Teresa, quien había abandonado a su marido y a sus hijos. Para conocer más sobre su apasionante biografía, *vid.*: CARNERO, Guillermo. *Espronceda*. Madrid —Júcar—, 1974; ALONSO CORTÉS, Narciso. *Espronceda. Ilustraciones biográficas y críticas en su centenario*. Valladolid —Santarém—, 1945; ESPRONCEDA, José de. *Antología poética*. Gabriela Pozzi (ed.). Madrid —Akal—, 1999.

<sup>4</sup> Sus obras *El mendigo* y *El verdugo* se publicaron en *La Revista Española*, 6 de septiembre de 1835, nº 190.

<sup>5</sup> *El reo de muerte*, *Libertad, igualdad y fraternidad* y fragmentos de *El estudiante de Salamanca* se publicaron en *El Español*, 7 de marzo de 1836, nº 128.

parte de la junta directiva del Liceo artístico y literario de Madrid y publicó su primer libro de poesías.<sup>6</sup>

En la obra *Amor venga sus agravios* ensalza Espronceda, como antítesis al reinado opresor del primer monarca del siglo XIX, y en colaboración con Eugenio Moreno López,<sup>7</sup> la figura de Felipe IV, rindiendo homenaje a una época sumamente atractiva y admirada, desde la óptica del Romanticismo.

## «Amor venga sus agravios»

El estreno, el 28 de septiembre de 1838, del drama en cinco actos y en prosa *Amor venga sus agravios*<sup>8</sup> marcó el regreso de Espronceda a los teatros.<sup>9</sup> Se anunció en los principales diarios, presentando crípticamente al dramaturgo como un nuevo ingenio de la corte y destacando, como incentivo para atraer al público, la composición musical del maestro Carnicer: «En el acto segundo

<sup>6</sup> ESPRONCEDA, José de. *Poesías*. Madrid —Imprenta de Yenes—, 1840.

<sup>7</sup> Colaborador de Espronceda en el drama *Amor venga sus agravios*, Eugenio Moreno López—Toledo, 1813; Madrid, 1880. Fue un destacado político: diputado en las legislaturas de 1843 y de 1843-1844 por las provincias de Almería y Toledo, respectivamente, y en las legislaturas 1858-1861 y 1861-1863 por el distrito electoral de Navahermosa, en Toledo, llegando a ser vicepresidente del Congreso durante las legislaturas de 1843 y 1843-1844. Más tarde —durante la legislatura 1872-1873— fue nombrado senador por la provincia de Toledo. Asimismo, fue catedrático de Derecho político y académico de la Real academia de ciencias morales y políticas por la Junta preparatoria de la academia, siendo nombrado el 26 de noviembre de 1857. <Eugenio Moreno López | Real Academia de la Historia (rah.es)> [consulta 9-1-2021]. Durante la etapa en la que José García Villalta fue director del diario *El Español*, Eugenio Moreno estuvo al frente de la sección de artes y letras. Vid. MARRAST, Robert. *José de Espronceda y su tiempo*. Barcelona —Crítica—, 1989; p. 456. También formó parte de la Junta Directiva de la Sección de Literatura del *Liceo Artístico y Literario de Madrid*. Vid. FLORES RUIZ, Eva María, 2006. «Tres damas suicidas en la escena del Romanticismo español» en: *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, nº 14, p. 163.

<sup>8</sup> El manuscrito se custodia en la Biblioteca histórica municipal de Madrid, en adelante BHMM. BHMM TEA 1-7-12. En la primera página del manuscrito figura el reparto del estreno: doña Clara de Toledo, marquesa de Palma: Matilde Díez; don Álvaro de Mendoza: Julián Romea; conde de Piedrahita: Pedro López; don Pedro de Figueroa: Florencio Romea, Romeita; Padre Rafael: Pedro de Sobrado; Pacheco: Ildefonso de Zafra; Robleda: Luis Fabiani; Rendones: José Castañón; Muzquiz: Gregorio Lavalle; Felipe IV, a los dieciocho años: José Díez; conde-duque de Olivares: Ángel López; abadesa: Jerónima Llorente Teresa; demandadera: Catalina Bravo; Otáñez, escudero de la marquesa: Fernando Guerra; Fortuira: María Vierge; Beatriz: Trinidad Parra; Dorotea: Concepción Lapuerta; Margarita: María Córdoba; Chamocín y músicos que hablan: Eustaquio Mínguez, Vicente Santa Coloma, Ignacio Hernández; viejas que hablan: Valentina Muñoz y Francisca Casanova; una criada, convidadas, monjas, una novicia, un ujier, una tapada: sras. María Fabiani, Vicenta Sierra y Fernanda López; sres. José Ramírez, Lorenzo París, Lorenzo Ucelay, Felipe Reyes, Carlos Spuntoni, Joaquín Lledó, Joaquín Barja y Domingo José Martínez.

<sup>9</sup> Su última producción teatral había tenido lugar el 25 de abril de 1834, cuando estrenó en el teatro de la Cruz la comedia *Ni el tío ni el sobrino*, en colaboración con Antonio Ros de Olano, tal y como se puede leer en el *Diario de Avisos*, 25 de abril de 1834, nº 115.

se cantará un romance nuevo, con acompañamiento de arpa; y en el quinto una canción Báquica, coreada, también nueva. Ambas composiciones han sido expresamente escritas por el maestro don Ramón Carnicer».<sup>10</sup>

Desde el punto de vista argumental, la obra se ubica en el Madrid de 1623, en torno a la corte del rey Felipe IV; su temática es indudablemente romántica: el amor compartido por una pareja de diferente estatus social: don Pedro de Figueroa, un gallego de condición humilde, sin título nobiliario, y la marquesa de Palma, doña Clara de Toledo, cuyo tío y tutor ha elegido ya a un prometido, don Álvaro de Mendoza, el cual no tiene ninguna intención de contraer matrimonio con su prima doña Clara de Toledo, pero se ve, por su vanidad, obligado a entrar en el cortejo, más por el afán de conseguir un premio que por algún otro tipo de atracción. Así, son contrapuestos el amor puro de don Pedro de Figueroa y el afán de diversión y competición de Mendoza, quien provoca deliberadamente un duelo cuando, tras coquetear con su prima sabiendo que Figueroa los observa, despierta los celos del amante. Tras el combate, Mendoza da por muerto a Figueroa y Clara decide tomar los hábitos. La religión, como en la mayoría de los dramas románticos, está asociada a la protagonista femenina quien, creyendo que su amado ha fallecido, pronuncia los votos. Sin embargo, Figueroa no había muerto y, tras un año y medio de reclusión en Nápoles, por orden de Mendoza, entra secretamente en el convento en el que se alberga Clara, para proponerle una fuga. Al ocultarse en un arcón para no ser visto por otra religiosa, Figueroa muere por asfixia. Clara, al descubrir el fatal accidente, procura que su dolor se vierta en el causante originario de la tragedia y, con la promesa de una cita a ciegas, hace venir a su primo al convento, embaucándole; le ofrece un vaso de agua con veneno del que también ella bebe. Mientras agonizan ambos, Clara le muestra el cadáver de Figueroa. La muerte, como es habitual en los dramas románticos, es trágica: Pedro de Figueroa fallece, accidentalmente asfixiado; Mendoza es envenenado por su prima Clara y ésta se suicida con la misma pócima.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Se publicó, en el *Eco del comercio*, 29 y 30 de septiembre de 1838, n.ºs. 1612 y 1613 y en el *Diario de Avisos*, 29 y 30 de septiembre de 1838, n.ºs. 1282 y 1283, un mismo anuncio del estreno y en los mismos términos.

<sup>11</sup> El ideal y el espíritu romántico, en vez de afirmar o de encontrar soluciones, planteaban dudas sobre el mundo. La muerte, como incógnita máxima a la que se enfrentaban, se solucionaba con el suicidio. Como parte de ese ideal romántico, en la escena los personajes morían trágicamente: o eran asesinados o se suicidaban. Joaquín Casaldueiro lo resume en esta frase: «El cadáver romántico es un testimonio de la falta de sentido de la vida». Vid. CASALDUERO, Joaquín. *El teatro en el siglo XIX. Historia de la literatura española. Siglos XVII-XIX*. (ed. José María Díez Borque), vol. III. Madrid —Taurus—, 1988; p. 138. La irrupción de héroes derrotados por el desvarío de la pasión fomentó, en los dramas románticos, la feminización del suicidio: Elvira —*Maclás*, de Larra— se quita la vida con una daga; Leonor —*El Trovador*, de García

Existen algunas diferencias que alejan esta obra de los patrones románticos; por ejemplo, no existe anagnórisis referida a ninguno de los personajes, aunque sí algunos embozados en momentos concretos del desarrollo; el dramaturgo respeta la regla de las tres unidades, transgrediendo únicamente la temporal, ya que trascurren más de veinticuatro horas en la acción dramática —donde, como es común en los dramas románticos, se impone un plazo del que depende la felicidad de los amantes—; y el drama está escrito íntegramente en prosa, sin recurrir a la alternancia con el verso, algo que resulta sorprendente, ya que el género en el que más destacó Espronceda fue la poesía.

El diseño de los personajes sí respeta el patrón romántico, mas con ligeras variantes. Clara, protagonista femenina es, con su pasión tempestuosa, la verdadera encarnación del Romanticismo, como bien lo expresa en sus ocho monólogos.<sup>12</sup> Su amante, don Pedro de Figueroa, es la imagen del antihéroe romántico hasta en su ridícula muerte, contrapuesto al personaje canalla de don Álvaro de Mendoza, juerguista y valiente soldado. El padre, don Rafael, sustituye al personaje confidente que comúnmente representa la dama de compañía de la protagonista femenina, actuando como tal; su tío y tutor, el conde de Piedrahita, hace las veces de padre protector.

El dramaturgo nos ofrece unas acotaciones bien perfiladas de cómo ha de ser la puesta en escena y utilizando, para inaugurar la obra, un marco espacial ya presente en el drama *La corte del Buen Retiro* de Patricio de la Escosura, el parque del Retiro, con una clara intención de localizar la acción en un lugar típico de recreo del Madrid del siglo XVII. Coincidiendo de nuevo con Escosura, en el primer cuadro del tercer acto tiene lugar una escena de corte dentro del drama que, sin ser estrictamente cortesana como en *La corte del Buen Retiro*, comparte con ella los personajes del rey Felipe IV y su valido el conde duque de Olivares. Lo mismo ocurre con el marco escenográfico: la acción se desarrolla en la antecámara de audiencias del palacio del Buen Retiro. En la puesta en escena general, el drama resulta inequívocamente romántico; en él, la «serenata a dúo» y la «canción báquica para una orgía», compuestas por Ramón Carnicer, juegan un papel fundamental.<sup>13</sup>

Gutiérrez— quien, al igual que Clara, elige el veneno para morir por amor; ellas son ejemplos de personajes femeninos que adoptan la vía del suicidio, reservada hasta entonces al patriarcado. Para conocer más sobre este asunto, *vid.*: FLORES RUIZ, E. *op. cit.*, pp. 161-190.

<sup>12</sup> Para profundizar en la imagen de la mujer romántica que ofrece Espronceda, *vid.*: VALERA, Juan, 1854. «Del Romanticismo en España y de Espronceda» en: *Revista de Ambos Mundos*, II, pp. 610-630.

<sup>13</sup> Una partitura general de las piezas no existe. La «serenata a dúo» se conserva en cinco *particellas* y la «canción báquica para una orgía» en veinte: BHMM MUS 1-5

## Serenata a dúo

Desde el punto de vista dramático, la «serenata a dúo», primera intervención musical, acontece en la segunda escena del segundo cuadro del acto primero, a medianoche y en una calle donde puede apreciarse el cercado de un jardín, con algunas ventanas enrejadas dando al exterior. El vil don Álvaro de Mendoza, ansioso por distanciarse a la pareja, ha acudido, embozado, a espiar el encuentro de los amantes doña Clara y don Pedro de Figueroa. Chamocín, el músico encargado de dirigir la serenata que debe servir como señal para que Clara salga a la cita, cree que Mendoza está allí para indicarles el momento oportuno en el que tienen que comenzar la interpretación. El intrigante Mendoza, para disimular el equívoco, les ordena que empiecen a tocar desde la esquina más alejada y que poco a poco se vayan aproximando. Los músicos se retiran hasta el principio de la calle y se comienza a escuchar una introducción instrumental seguida de la primera estrofa de la serenata.

Los amantes se encuentran y los músicos, de pie en la calle y con frío, tras un largo diálogo, se impacientan y preguntan a Mendoza, a quien siguen considerando el organizador del evento, si deben seguir tocando o bien se marchan. Mendoza les pide que sigan tocando suavemente, como fondo al diálogo amoroso de los dos amantes. Comienzan a escucharse las estrofas tercera y cuarta, con la misma música pero sin introducción instrumental. Al final del encuentro, el enamorado Figueroa, verdadero promotor de la serenata, se acerca a pagar a los músicos, quienes se van cantando las últimas dos estrofas, con una música igual a las anteriores.

Desde el punto de vista dramático, la «serenata a dúo» cumple varias funciones: en primer lugar actúa de contraseña para anunciar a Clara la llegada de su amante; en su segunda aparición, envuelve y ensalza la belleza del encuentro de los enamorados y, por último, actúa como cierre musical de la escena. La letra de la serenata acompaña perfectamente los tres momentos: en la primera intervención, el primer verso de cada estrofa comienza con la palabra «despierta»; en la segunda, los versos son los propios de un cortejo y, en la última, tiene lugar la despedida, comenzando el primer verso de cada estrofa con la palabra «adiós». La música añade además un contrapunto humorístico a la escena de amor, propiciado por la confusión del jefe de la cuadrilla, Chamocín, y por la actitud de los músicos. Asimismo, la música de la intervención que sirve como fondo al diálogo amoroso, separa el escenario en dos espacios infranqueables: la esquina desde la que cantan y está escondido Mendoza, y la reja donde los amantes intercambian palabras de amor. Indefectiblemente, el dramaturgo ubica esta primera intervención musical con excelencia y consigue realzar y reforzar la escena. Ramón Carnicer, por su parte, consigue colmar perfectamente las necesidades dramáticas de la escena



a través de esta pieza musical: la serenata acompaña el encuentro amoroso y recrea, a la vez, el ambiente de ronda callejera.

La «serenata a dúo» está compuesta para dos voces de tenor, dos flautas y un arpa. Sin interrupción, doblan la primera y la segunda flautas respectivamente la melodía de las dos voces y hay entre ellas siempre una distancia de tercera, un recurso propio de la música popular. La sencillez de una melodía bella, pura y sin ornamentos, desplazándose por grados conjuntos, permite una impecable comprensión del texto, con prosodia silábica, a la vez que refuerza el carácter de los intérpretes, músicos callejeros. El registro resulta muy cómodo para la tesitura de tenor, por lo que la pieza podría estar igualmente interpretada por dos actores cantando, o bien por dos cantantes profesionales, que aparecen como «músicos que hablan» en el elenco que se describe en el manuscrito: Eustaquio Mínguez, Vicente Santa Coloma e Ignacio Hernández. Todos ellos recorren el escenario, simulando ser una comparsa de músicos callejeros; evidentemente, se trata de música diegética. Los arpeggios, en el acompañamiento del arpa, recuerdan los de un laúd o una guitarra, tan propios de cualquier serenata callejera; las dos flautas, además de dulcificar la melodía, han sido elegidas —entre la plantilla orquestal— por la facilidad con la que pueden desplazarse sobre el escenario, sin interrumpir la interpretación. Los arpeggios del arpa aparecen en semicorcheas, dentro de un compás de 6/8 que, junto al *tempo* escogido, *andantino*, favorecen el deambular de la cuadrilla, con un paso bailable de ritmo binario con subdivisión ternaria. A su vez, este ritmo acuna el encuentro amoroso.

El texto de la serenata, que es parte del cortejo, está escrito siguiendo el esquema: [8- 8a- 8a- 8], es decir: estrofas de cuatro versos octosílabos, con rima consonante entre el segundo y el tercero, mientras que el primero y el cuarto permanecen libres. Las frases musicales se han diseñado en base a la versificación y son muy regulares: cada verso se corresponde con dos compases y, siendo de ocho las frases musicales, contienen una estrofa completa. La pieza tiene una forma *da capo* y cada una de sus repeticiones coincide con una de las tres intervenciones —llamada, cortejo y despedida— en las que se cantan dos estrofas diferentes cada vez. Solamente la primera intervención está presentada instrumentalmente ya que, en las sucesivas, se omite este preludio. La longitud total de la serenata es de 31 compases, con la siguiente estructura: introducción —seis compases instrumentales—, frase A, de ocho compases, frase B, de igual duración, más un proceso cadencial de nueve compases.

La introducción instrumental adelanta la estructura armónica global de la serenata: presenta la tonalidad principal de *sol* mayor y, en su segunda parte, realiza una inflexión al modo del relativo menor, *mi* menor; tras una cadencia rota, inicia el proceso cadencial que le devuelve a la tonalidad original. Trasladando este esquema armónico a las estrofas, se observa que la primera,

correspondiente a la frase A, se desenvuelve en la tonalidad de *sol* mayor; la segunda, coincidente con la frase musical B, efectúa una inflexión al relativo menor, utilizando el mismo tipo de acordes que cuando jugó con esta tonalidad en la introducción instrumental; por último, insistiendo en la repetición del último verso de cada estrofa junto a la exclamación «oye mi voz», se desarrolla un largo proceso cadencial sobre un pedal de tónica.<sup>14</sup> Esta reiteración de la letra como recurso expresivo refuerza la naturaleza popular de la serenata, a la vez que, dramáticamente, se asegura que el reclamo será escuchado.

A continuación se presentan los extractos melódicos de las frases A y B, con las estrofas correspondientes a cada una de las tres repeticiones: llamada, cortejo y despedida.

Des - pier - ta her - mo - sa se - ño ra Se -  
La flor más pu - ra y ga - la na Que el  
A - diós mis dul - ces a - mo res que en  
- ño ra del al - ma mi a den  
a bril fe - cun - do a - do ra al  
- vi - dio - sa el al - ba frí a ya  
luz a la no - che um - brí a tus  
des - pun - tar de la au - ro ra per -  
ra - ya en o - rien - te el dí a por  
o jos que so - les son  
- fu - ma el pri - mer al - bor  
tur - bar nues - tro pla - cer

Figura I: frase A de la serenata a dúo. Acto I, cuadro II, escena 2, cc. 7-14.

Como muestra la partitura, la estructura melódica de la frase A es clara y simple, como es frecuente en la música de carácter popular. Está conformada por dos semi-frases de cuatro compases cada una, siendo la segunda una repetición de la anterior. La célula rítmica —corchea con puntillo, semicorchea, corchea— se repite durante todo el pasaje, excepto en la segunda parte de los compases que acompañan a los versos impares. Se puede apreciar en ellos el hecho de que, para que la acentuación de las palabras coincida con la musical,

<sup>14</sup> El texto que acompaña el proceso cadencial es el siguiente: «Oye mi voz / oye mi voz / de mi amante corazón / de mi amante corazón / oye mi voz / oye mi voz».

no se respetan las sinalefas entre «despierta» y «hermosa»; entre «noche» y «umbría»; entre «pura» y la conjunción «y»; entre el artículo «la» y «aurora», y entre «raya» y la preposición «en». Asimismo, se puede observar cómo el pronombre posesivo «mis» del primer verso se alarga entre dos notas.

La melodía, que se mueve por grados conjuntos, acompaña unos versos que, en la primera estrofa, aluden a cómo los ojos de la amada, al despertar, alumbrarán la oscura noche; en la segunda presentan un símil entre la hermosura de la dama y la de la flor más bella de la primavera, que con su perfume inunda la noche hasta el despuntar del alba, y en la última culpan al nuevo día del final de la noche de amor.

8 Des - pier - ta y si a - ca - so sien - tes tu  
Pe - ro es mil ve - ces más pu - ro de  
A - díos se - ño - ra mi al - ma de -

8 co - ra - zón con mo - vi - do es que res - pon - de al la -  
tu bo - ca el blan do a - lien - to si per - fu - ma en tor - no el  
- jo al par - tír - me con - ti - go a - man - te trís - te mal -

8 - ti do de mi a - man - te co - ra -  
vien to tier - no sus - pi - ro de a -  
dí - go au - ro - ra tu ro - si -

8  
- zón  
- mor  
- cler

Figura 2: frase B de la serenata a dúo. Acto I, cuadro II, escena 2, cc. 15-22.

Según se puede apreciar en el extracto musical, el diseño rítmico de la melodía en la frase B es exactamente igual al de la frase A, excepto en el último verso, enfatizado mediante la introducción de figuraciones más largas —negras al principio de cada parte— las cuales, a su vez, favorecen el salto ascendente y descendente de quinta disminuida. Este intervalo, el único en la melodía que requiere cierta pericia interpretativa, realza el significado de los versos a los que acompaña: «amante corazón», «suspiro de amor» y «aurora tu rosicler»; los dos primeros, en consonancia con la temática amorosa de la serenata; el último, aludiendo al tono rosado de la madrugada que obliga a los amantes a separarse. Como se ha comentado anteriormente, los dos primeros versos de la frase B

descansan sobre una inflexión armónica al relativo menor, que proporciona el empleo de un diseño cromático en la melodía y aporta un color intimista, en consonancia con la atmósfera de la escena.

Para diferenciar el carácter dramático de cada una de las intervenciones, Ramón Carnicer juega con las dinámicas y evita, con ello, el tedio de la reiteración. Después de la introducción instrumental tocada en *forte*, las flautas y el arpa mudan a una dinámica de *piano*, cumpliendo con su función de acompañantes de los cantantes, quienes interpretan en *forte* las primera y última intervenciones, con carácter de llamada y despedida, y en *piano* la intermedia, que actúa como telón de fondo del encuentro amoroso.

## Canción báquica para una orgía

La segunda intervención musical tiene lugar en la primera escena del quinto acto y transcurre íntegramente en casa de Mendoza, donde se está celebrando una fiesta. Durante un brindis, se entona una canción a coro y el anfitrión le pide al poeta Muzquiz que cante una letra. Entre las risotadas y disputas típicas de borrachos, el poeta va intercalando las coplas, siempre respondidas por el coro. Tras la última estrofa, le hacen llegar a Mendoza un billete con la cita-trampa que le ha tendido Clara. El joven corre ilusionado al encuentro, jaleado por sus amigos, que entonan por última vez el coro.

La «canción báquica para una orgía» es una pieza escrita para tenor solista, coro masculino, orquesta de cuerdas y viento-madera, más el metal: clarines y trombones. Se sabe, gracias a los manuscritos, que el tenor solista intérprete del personaje del poeta Muzquiz fue Gregorio Lavalle, quien se encontraba entre los figurantes del coro profesional de la fiesta. Por lo tanto, a excepción de la orquesta, situada en el foso por carecer de interés dramático su aparición en la escena, el resto de los intérpretes son partícipes de los acontecimientos del drama, desempeñando la doble función de personajes y de músicos, y confiriendo nuevamente un carácter de música diegética a esta intervención. Su letra, así como la situación dramática, invitan a pensar que la «canción báquica para una orgía» posee una única función: la de crear un ambiente festivo, evocador del dios Baco, describiendo la depravación y el libertinaje de Mendoza y actuando como contrapunto a la rigidez del convento donde tendrá lugar la tragedia final.

Ramón Carnicer refleja musicalmente el hecho de que la celebración esté bañada en alcohol, eligiendo un tipo de compás —de 6/8—, en cuya esencia se puede encontrar tanto el gesto del brindis como el balanceo de los borrachos cantando en grupo. La relación entre el compás de 6/8 y el gesto del brindis se puede localizar en algunos números operísticos: la «*chanson bachique*» de la ópera *Hamlet* de Ambroise Thomas (1811-1896), o el vibrante brindis de la ópera *Marina* de Emilio Arrieta (1823-1894). Los acentos musicales y la figuración

propia del compás de 6/8 —negra con puntillo, negra y corchea—, utilizados sin descanso por el compositor durante toda la pieza, se adaptan perfectamente a la acentuación de las palabras y facilitan la comprensión del texto. Asimismo, para reforzar el ambiente festivo, Carnicer introduce los metales en la plantilla, añade estridencia a la música y emplea la forma bipartita de alternancia entre estribillo y copla, de sabor popular, donde un coro masculino responde enérgicamente a las estrofas que entona el poeta.

La melodía de esta «canción báquica para una orgía» es sencilla, se mueve por grados conjuntos, sin adornos y en un registro muy cómodo, como para hacer creíble que pueda ser entonada por un grupo de amigos en estado ebrio. Al no ser los cantantes de la «canción báquica para una orgía» personajes principales del drama, el compositor puede recrear musicalmente el carácter festivo, sin entrar en cuestiones más profundas acerca del diseño psicológico de sus personalidades. El acompañamiento orquestal, subordinado a la melodía y en el que constantemente las voces aparecen armonizadas por terceras u octavas, nos lleva a una sonoridad popular, apropiada para la ocasión. En las coplas, el acompañamiento consiste únicamente en un ritmo sincopado de la cuerda, mientras los clarinetes doblan la melodía; el compositor reserva la potencia de la orquesta al completo para el estribillo, precedido por una introducción instrumental, presentando la tonalidad de la pieza, en *si* bemol mayor. El extracto musical correspondiente al estribillo es como sigue: *vid.* figura 3.

El serventesio del estribillo está acompañado por dos frases musicales (A y B), correspondiéndose cada una con dos versos, más una frase (B') basada en la reiteración, a modo de conclusión, del último verso. Aparece, dentro de la primera frase musical A, una modulación al modo relativo menor, *sol*, durante los cuatro compases en los que se repite el primer verso del serventesio: «¡Oh! Caiga el que caiga: ¡más vino! ¡brindemos!» que se manifiesta en la melodía con un *fa* #, resaltado mediante la sustitución de la figuración que hasta ese momento ha aparecido en la primera parte del compás —negra y corchea— por negra con puntillo, para enfatizar la alteración que provoca este giro armónico. Puede apreciarse otra variación de esta frase A, respecto a la primera vez que se canta el final del segundo verso «loores sin fin» y las dos restantes, consistente en el salto ascendente de octava y omitiéndose, por su carácter más conclusivo, en las sucesivas. La musicalización de los versos tercero y cuarto, cuando se exponen por primera vez dentro de la frase B, es idéntica: dos semi-frases de cuatro compases, en las cuales la segunda es repetida. Es en su reiteración donde se pueden reconocer cambios como: el salto ascendente de sexta mayor en la anacrusa, incrementando el impulso y el ánimo de la melodía, propios de una celebración, y el giro armónico por las tonalidades de *sol* mayor y menor, relativo de la tonalidad principal (*si* b mayor), en los últimos cuatro compases de la frase B, correspondientes al verso «aplausos cantemos al rey del festín»,

CARNICER Y ESPRONCEDA EN EL TEATRO ROMÁNTICO ESPAÑOL

Frase A

¡Oh! Cai ga el que cai - ga ¡más vi no! ¡brin -  
 de mos! A a - quel que más be - ba lo - o - res sin  
 fin ¡Oh! Cai ga el que cai - ga ¡más vi no! ¡brin -  
 de de mos! A a - quel que más be - ba lo - o - res sin  
 fin lo - o - res sin fin

Frase B

con pá - pa nos ri - cos su fren - te a dor -  
 ne - mos a - plau - sos can - te - mos al rey del fes -  
 tin con pá - pa - nos ri - cos su fren - te a dor -  
 ne - mos a - plau - sos can - te - mos al rey del fes -  
 tin a - plau - sos can - te mos al rey del fes -  
 tin a - plau - sos can - te - mos al rey del fes -  
 tin

Figura 3: estribillo de la «canción báquica para una orgía». Acto V, escena I, cc. 14-57.

identificado en la melodía con un descenso cromático que prepara la frase B', basada en la repetición, a modo de conclusión, de este último verso. El texto del estribillo es una exhortación al consumo de alcohol y una alabanza a su mítico creador; en él, la música —con el fragor de la orquesta y el coro masculino

al completo en una dinámica *forte*— exalta el alboroto de los jueguistas, sin necesidad de subrayar el significado concreto de los versos.

The musical score is written in 8/8 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of seven staves of music with lyrics underneath. The first two staves are labeled 'Frase C' and the next two 'Frase D'. The final two staves are labeled 'Proceso cadencial'. The lyrics are: 'A - le gres los o - jos bo - rra cho el sem - blan te la co - pa es - pu - man - te en al - to a brin - dar Re - bo - sen los la - bios en be - sos y vi - no y al nec - tar di - vi - no de fuer - za el a - zahar Re - bo - sen los la bios en be - sos y vi - no y al nec - tar di - vi - no de fuer - za el a - zahar'.

Figura 4: copla de la «canción báquica para una orgía». Acto V, escena I, cc. 58-82.

El texto de la copla se presenta en dos octavillas, puestas en música con las frases C y D, respectivamente. En la primera de ellas se recupera el salto de octava ascendente que, previamente, se había presentado al principio del estribillo. Esta primera frase musical está diseñada sobre la tónica de la tonalidad principal, aprovechando el becuadro de la nota *si*, generado por la armonización sobre un acorde de séptima de dominante, para dibujar un intervalo de semitono que aporta efervescencia al término «espumante». La frase D se desarrolla sobre la dominante de *si* bemol menor. El *re* bemol que, gracias a

esta inflexión, aparece en la melodía es, a su vez, aprovechado para adornar, junto a una figuración rítmica en semicorcheas, el elixir protagonista de toda la pieza: el vino. La frase concluye con un salto ascendente de quinta que descansa sobre una figuración más larga de lo habitual —negra con puntillo ligada a negra—, resaltando la última palabra de la copla, «azahar». La inflexión al homónimo de la frase D proporciona un matiz sugerente a unos versos que incluyen todos los componentes de la orgía que se está celebrando: los besos y el vino. A modo de conclusión y, como invitación al estribillo, se repite la segunda octavilla sobre un breve proceso cadencial.

## La recepción por la crítica

El drama *Amor venga sus agravios* se repuso en dos ocasiones más en los días siguientes a su estreno, el 29 y 30 de septiembre,<sup>15</sup> sin cumplir así las expectativas del articulista del *Eco del comercio*, quien auguraba una buena acogida por parte del público madrileño.<sup>16</sup>

La crítica publicada el 1 de octubre en ese mismo medio expresó la disconformidad del público con el drama. Únicamente las actuaciones de Julián Romea en el papel de don Álvaro de Mendoza y la de Matilde Díez en el de doña Clara de Toledo fueron elogiadas. El resto del artículo versó sobre los errores del drama, su excesiva duración, su vulgaridad y su falta de decencia, destacando únicamente como beldad la recreación de la corte del rey Felipe IV:

[...] Amor venga sus agravios ha tenido un éxito si cabe más estrepitoso, y también ha logrado sus momentos de favor como los privados de Felipe IV, señalados con aplausos inequívocos; pero de nada o de poco sirven las bellezas de detalle en las obras dramáticas cuando no se ha podido vencer la gran dificultad que consiste en formar un todo proporcionado, verosímil, interesante, y que no choque abiertamente con las costumbres de la escena para donde se escribe [...]<sup>17</sup>

En el mismo periódico puede leerse, una semana más tarde, el 8 de octubre de 1838, un artículo titulado «Crisis teatral» en la que el autor, *El pobre diablo*, se plantea la cuestión de por qué un público que, hasta el momento, ha recibido ansioso las emociones y ha participado intensamente de las pasiones que le habían ofrecido las composiciones dramáticas del Romanticismo, se ha

<sup>15</sup> BARBA DÁVALOS, Marina. *La música en el drama romántico español en los Teatros de Madrid (1834-1844)*. *Cartelera teatral romántica (1834-1844)*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2013.

<sup>16</sup> *Eco del comercio*, 29 de septiembre de 1838, nº 1612.

<sup>17</sup> *Ibid.*, 1 de octubre de 1838, nº 1614.



cansado. El autor del artículo cree que los dramaturgos se han extraviado en los detalles que enriquecen la acción dramática: embozados, tapadas, pasadizos ocultos, muertes no siempre justificadas, duras críticas a la Iglesia y a las clases privilegiadas, llegando a la caricatura; olvidando, en fin, el trabajo más profundo y sincero de la escuela romántica. Se apoya en el drama *Amor venga sus agravios* para ejemplificar la falta de matices de los personajes y el desenlace ridículo de algunas escenas, y para destacar que la excesiva preocupación por alcanzar momentos espectaculares —como la escena de la orgía, que por sí sola considera perfecta— pone en evidencia lo descuidado del conjunto.<sup>18</sup>

A Antonio María Segovia, oculto bajo su seudónimo *El Estudiante*, ni siquiera le satisfizo la escena de la orgía, por considerarla inmoral: «una inmundada orgía, en donde varios jóvenes disolutos se embriagan en compañía de cuatro prostitutas; en donde uno de ellos agarra a la suya por el brazo y se la lleva al jardín por un breve espacio de tiempo; en donde se entona una canción báquica».<sup>19</sup> Está de acuerdo con esta postura Modesto Lafuente, quien se refiere a la escena en los siguientes términos: «Mucha canción, mucha bullanga y mucha soplatoria», para continuar señalando las inmoralidades de la protagonista femenina en la escena de la serenata:

[...] Siendo una mocosa de dieciséis años, no se contenta con citar a D. Periquito Figueroa su amante, a la reja del jardín a media noche, sino que como el que no quiere la cosa le dice al mancebo con una desenvoltura que encanta: “la llave de esta reja está en mi poder, una doncella enteramente mía nos espera en mi gabinete dispuesta para cualquier aviso: mi tutor duerme, la casa está en silencio...” Y diciendo y haciendo le abre la reja de par en par. Ya ven vds. que la muchacha promete [...].<sup>20</sup>

Además de mostrar su disconformidad con la excesiva duración de la pieza, concluye Modesto Lafuente haciendo un juego de palabras con el título: «que el drama agravia directamente a la moral y así lo hizo saber el público con sus abucheos y silbidos».

La única crítica favorable fue la de Enrique Gil y Carrasco, publicada seis días después del estreno, cuando el drama ya no se estaba representando. Según Ballesteros Dorado, Gil y Carrasco estaba en deuda de gratitud para con Eugenio Moreno, por haberle publicado algunas composiciones poéticas durante el periodo en el que estuvo al frente de la sección de artes y letras del periódico *El Español* y, en su opinión, si realmente hubiera tenido en alta consideración la obra, no hubiera esperado a publicar su comentario cuando

<sup>18</sup> *Ibid.*, 8 de octubre de 1838, nº 1621.

<sup>19</sup> *Nosotros*, 1 de octubre de 1838, nº 205.

<sup>20</sup> *Fray Gerundio*, 2 de octubre de 1838, nº 79.

ya no podía animar al público a que asistiera a las funciones.<sup>21</sup> De la misma manera, se podría plantear que la crítica positiva de Gil y Carrasco se debió a que Espronceda, durante una de las últimas reuniones del Liceo en 1837, leyó «Una gota de rocío», poema de un joven desconocido que no era otro que Enrique Gil, que fue por ello consagrado como «poetastro».<sup>22</sup> Su juicio respecto a la pieza resulta consonante con el resto de voces que manifiestan su disconformidad con los excesos dramáticos del texto; sin embargo, disculpa gran parte de los pasajes criticados por sus colegas y reprobados por el público. Describe la cita nocturna, donde se interpreta la serenata, como una «escena llena de amor y de sentimientos delicados» y no comparte que el público se escandalizara cuando doña Clara le abre la reja del jardín a su amante, ya que esas escenas abundaban en el «venerado» teatro antiguo de Calderón de la Barca o de Tirso de Molina. Destaca a su vez los bellísimos adornos románticos, llenos de pasión y sentimiento, que acompañan la acción principal y que, a su juicio, son los que van a sacar al teatro español de su postración.<sup>23</sup>

## Conclusiones

La música de Ramón Carnicer ensalza la poética de los versos de José de Espronceda y, a la vez, enriquece el drama —mediante el ornamento de una sentida ronda nocturna— y enardece a los convidados de una bacanal que preludia, como contrapunto, el trágico desenlace. Ambas intervenciones musicales, la «serenata a dúo» y la «canción báquica para una orgía» poseen, como referente principal, la música popular, si bien hay cierta influencia del refinamiento operístico italiano, como es la estructura *da capo* que presenta la «serenata a dúo». La música compuesta por Carnicer es una combinación de ambas influencias: la del *bel canto* propio de la ópera italiana y la de la música popular española. Con este híbrido se depuran y refinan los referentes musicales populares más acusados, que resultarían incoherentes con las necesidades dramáticas de las obras del Romanticismo, sin pretender, por otra parte, emular el estilo operístico italiano. Además, la influencia popular que se desprende de estas piezas podría explicarse, dentro de lo romántico, como una senda reivindicativa de lo nacional.

<sup>21</sup> BALLESTEROS DORADO, Ana Isabel, 2015: «Enrique Gil ante los estrenos teatrales de su tiempo: puntos en común y desencuentros con otros críticos» en: *Enrique Gil y Carrasco y el Romanticismo: actas del Congreso Internacional*, El Bierzo, 14-18 de julio de 2015, Valentín Correa (ed.), p. 419.

<sup>22</sup> MARRAST, R. *op. cit.*, p. 572.

<sup>23</sup> *El Correo Nacional*, 4 de octubre de 1838, nº 231.

MARINA BARBA DÁVALOS

Se puede concluir, por tanto, que las dos composiciones de Ramón Carnicer para el drama *Amor venga sus agravios* resultan acordes con las intenciones de los dramaturgos e intensifican, enriqueciéndolo, el carácter de las escenas. Como era de esperar, tras las duras críticas recibidas y las únicas dos representaciones del drama posteriores al estreno, la obra firmada —recordémoslo— por Luis Senra Palomares no entró a formar parte de aquel teatro romántico que ha perdurado hasta nuestros días.

## Archivo de la villa de Madrid (AVM)

AVM: Secretaria: 2/481/35; 3/478/22; 4/67/86.

## Biblioteca histórica municipal de Madrid (BHMM)

*Amor venga sus agravios*, MUS 1-5, TEA 1-7-12.

## Hemeroteca

*Diario de Avisos*, 25 de abril de 1834, nº 115.

*Diario de Avisos*, 29 de septiembre de 1838, nº 1282.

*Diario de Avisos*, 30 de septiembre de 1838, nº 1283.

*Eco del comercio*, 29 de septiembre de 1838, nº 1612.

*Eco del comercio*, 30 de septiembre de 1838, nº 1613.

*Eco del comercio*, 1 de octubre de 1838, nº 1614.

*Eco del comercio*, 8 de octubre de 1838, nº 1621.

*El Correo Nacional*, 4 de octubre de 1838, nº 231.

*El Español*, 7 de marzo de 1836, nº 128.

*Fray Gerundio*, 2 de octubre de 1838, nº 79.

*La Revista Española*, 6 de septiembre de 1835, nº 190.

*Nosotros*, 1 de octubre de 1838, nº 205.

## Bibliografía

ALONSO CORTÉS, Narciso: *Espronceda. Ilustraciones biográficas y críticas en su centenario*. Valladolid —Santarém—, 1945.

BALLESTEROS DORADO, Ana Isabel, 2015: «Enrique Gil ante los estrenos teatrales de su tiempo: puntos en común y desencuentros con otros críticos» en: *Enrique Gil y Carrasco y el Romanticismo: actas del Congreso Internacional*, El Bierzo, 14-18 de julio de 2015 (Valentín Correa, ed.), pp. 411-431.

BARBA DÁVALOS, Marina: *La música en el drama romántico español en los Teatros de Madrid (1834-1844)*. *Cartelera teatral romántica (1834-1844)*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2013.

- CARNERO, Guillermo: *Espronceda*. Madrid —Júcar—, 1974.
- CASAL DUERO, Joaquín: *El teatro en el siglo XIX. Historia de la literatura española. Siglos XVII-XIX*. (José María Díez Borque, ed.), vol. III. Madrid —Taurus—, 1988.
- ESPRONCEDA, José de: *Antología poética*. (Gabriela Pozzi, ed.). Madrid —Akal—, 1999.
- ESPRONCEDA, José de: *Poetas*. Madrid —Imprenta de Yenes—, 1840.
- <Eugenio Moreno López | Real Academia de la Historia (rah.es)> [consulta 9-1-2021].
- FLORES RUIZ, Eva María, 2006: «Tres damas suicidas en la escena del Romanticismo español» en: *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, nº 14, pp. 161-190.
- MARRAST, Robert: *José de Espronceda y su tiempo*. Barcelona —Crítica—, 1989.
- PAGÁN, Víctor y VICENTE, Alfonso de: *Catálogo de obras de Ramón Carnicer*. Madrid —Editorial Alpuerto, Fundación Caja Madrid—, 1997.
- RIBAO PEREIRA, Montserrat, 2001: «Música y cantos en los dramas románticos españoles: pertinencia espectacular y funcionalidad semántica» en: *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, nº 9, pp. 103-119.
- SENRA PALOMARES, Luis: *Amor venga sus agravios*. Madrid —Imprenta de D. José María Repullés—, 1838.
- VALERA, Juan, 1854: «Del Romanticismo en España y de Espronceda» en: *Revista de Ambos Mundos*, II, pp. 610-630.



# ÁNGEL ARTEAGA: DE LA COMPOSICIÓN SINFÓNICA A LA MÚSICA DE CINE

 Alejandro ROMÁN\*

## **Resumen:**

La obra del compositor manchego Ángel Arteaga (1928-1984) se centró muy especialmente en la música cinematográfica, sin olvidar su vertiente sinfónica, de una gran expresividad. Formado en el conservatorio de Madrid, amplió estudios en Múnich, ciudad donde residió durante seis años; allí contrajo matrimonio con Waltraud Pitzenbauer. Fue profesor de armonía del RCSMM, obteniendo la cátedra poco antes de fallecer. Su obra compositiva se encuentra dispersa en muy diferentes lugares e instituciones y, actualmente, su viuda y su hija Bárbara, se encargan de la recuperación y catalogación de su patrimonio, así como de rescatar del olvido su memoria.<sup>1</sup> Su música cinematográfica demuestra un enorme oficio y una gran expresividad, tocando prácticamente todos los géneros narrativos, así como el cine documental. En este artículo, enfocado fundamentalmente en su obra cinematográfica, tratamos de poner algo de luz a sus composiciones aplicadas a las películas, así como de reivindicar la figura y la obra, un tanto desatendida, de Arteaga.

**Palabras clave:** Ángel Arteaga, música sinfónica, música de cine, cátedra de armonía, Real conservatorio superior de música de Madrid.

\* Compositor, especialista en música cinematográfica, doctor en filosofía y profesor de composición para medios audiovisuales del RCSMM y de la universidad Alfonso X el Sabio.

<sup>1</sup> Una parte de la obra del compositor está editada por la Editorial Alpuerto; la otra, en la Fundación Juan March. También pueden encontrarse los listados de registros y muchas partituras en la Sociedad general de autores y editores (SGAE). Algunos de sus manuscritos de música cinematográfica se archivan en el CEDOA, centro de documentación y archivo de la SGAE, aunque gran parte está sin localizar. Bárbara Arteaga se encuentra a punto de publicar un libro sobre la figura de su padre, con entrevistas a compañeros y amigos del compositor manchego. Quiero agradecer aquí toda la información, catálogos y documentación aportada, tanto por Waltraud Pitzenbauer como por Bárbara Arteaga, que ha sido de gran ayuda para elaborar este artículo.

**Abstract:**

The composer from La Mancha, Ángel Arteaga (1928-1984), was a musician whose extensive work focused especially on film music, without forgetting his highly expressive symphonic work. His training at the Madrid Conservatory led him to further his studies in Munich, where he lived for six years and married Waltraud Pitzenbauer. He taught at the Royal Conservatory of Music in Madrid where, shortly before his death, he won the chair of Harmony. His compositional work is scattered in many different places and institutions, and currently his widow and his daughter, Bárbara, are in charge of recovering and cataloguing his heritage, as well as rescuing his memory from oblivion. His film music, which touched practically all narrative genres, as well as documentary film, is endowed with great expressiveness, personality and an enormous craft. This article, focused mainly on his cinematographic work, tries to shed some light on his compositions applied to films, as well as to vindicate Arteaga's somewhat neglected figure and work.

**Key words:** Ángel Arteaga, symphonic music, film music, chair of Harmony, Real conservatorio superior de música de Madrid, Spain.

## Introducción

No son muchos los compositores capaces de mantener paralelamente dos carreras creativas tan exigentes como son las que pertenecen a los ámbitos de la creación sinfónica, por un lado, y al de la composición aplicada a los medios audiovisuales por otro. Sin embargo, el músico manchego Ángel Arteaga de la Guía fue uno de ellos. Su producción sinfónica, de una calidad alta, se combina con una prolífica producción de música cinematográfica. Arteaga falleció en 1984 a la temprana edad de 55 años y, sin embargo, su catálogo audiovisual es amplísimo, hasta el punto de haber afectado de algún modo a su obra sinfónica, que no pudo ser más extensa. La dedicación a la composición cinematográfica ha alterado los planes de muchos músicos sinfónicos; no obstante, en el caso de Arteaga, su oficio le permitió abarcar ambas facetas con gran solvencia, dedicando su vida fundamentalmente al cine.

## El compositor cinematográfico y su origen sinfónico

En el siglo XX, que un compositor se dedicara a escribir música para una forma de arte popular como es el cine no tenía la aceptación ni el reconoci-

miento del que actualmente disfrutan. Por ello, una faceta ocultada en muchos casos, o al menos no mostrada, fue la de «compositor cinematográfico».

En los comienzos del cine sonoro, muchos de los compositores que llegaron a Hollywood —procedentes fundamentalmente de países del Este de Europa— pretendían, durante su forzado exilio, hacerse un hueco en el ámbito de la composición sinfónica. Estos llegaron «atraídos por las oportunidades profesionales y los altos sueldos que en Norteamérica [...] ofrecían; o por huir de la convulsa Europa de entreguerras o de los inicios de la Segunda Guerra Mundial». <sup>2</sup> A principios del siglo XX, América constituía un mundo a explorar en ese sentido y aquellos compositores, la mayoría de ellos con una marcada influencia postromántica, jóvenes seguidores de los grandes de la época como Richard Wagner, Richard Strauss o Gustav Mahler, perseguían el éxito que en Europa la composición no les iba a permitir alcanzar, debido a que las aguas empezaban a encaminarse hacia otros derroteros estéticos.

Algunos de los nombres de quienes comenzaron a dedicar sus carreras al cine fueron Miklós Rozsa, húngaro; Dimitri Tiomkin, ucraniano, discípulo de Alexander Glazunov; los austríacos Max Seiner, Ernst Toch o Erich Wolfgang Korngold. Junto a ellos llegaron a América otros muchos grandes compositores, como Béla Bartók, Igor Stravinsky, Arnold Schönberg, Darius Milhaud, Paul Hindemith o Kurt Weill, aunque casi no trabajaron en el cine, <sup>3</sup> quizás porque nunca lo necesitaron, dado que componer música para el cine era una actividad un tanto denostada en los ámbitos creativos, y recurrían a ella por motivos de subsistencia, básicamente. Los directores pedían que la música en el cine influyera sin ser percibida, como una especie de «papel pintado» puramente funcional, recibiendo en sus comienzos diferentes denominaciones —*background music*, *unheard melodies*—, que abundaban en su carácter aplicado y funcional. <sup>4</sup>

Así se ha seguido calificando la labor del compositor musical cinematográfico durante décadas, cuyo trabajo, fundamentalmente artesanal, ha dado sin embargo grandes nombres y formidables composiciones que, en la actualidad, se valoran más allá de su primordial función y son consideradas como obras de arte. Creadores como Maurice Jarré, Jerry Goldsmith, Ennio Morricone o John Williams han pasado ya al parnaso de los compositores clásicos, y muchas de sus composiciones pertenecen al repertorio orquestal, interpretándose en concierto con creciente frecuencia.

En España, la situación no ha sido muy distinta y muchos de los compositores sinfónicos han dedicado parte de sus carreras, con mayor o menor

<sup>2</sup> COLÓN, Carlos, INFANTE, Fernando, LOMBARDO, Manuel: *Historia y Teoría de la Música en el Cine. Presencias Afectivas*. Ediciones Alfar, Sevilla, 1997, p. 109.

<sup>3</sup> *Ibidem* p. 109.

<sup>4</sup> *Ibidem* p. 110.



empeño, según los casos, a la composición cinematográfica, como un modo de ganarse un pan que la composición sinfónica no les proporcionaba con garantía y periodicidad suficientes. Fueron algunos de ellos: Joaquín Turina, Ernesto Halffter y Jacinto Guerrero, con una decena de títulos los tres; Jesús Guridi, con más de una decena de películas; Rodolfo Halffter, con casi una treintena de películas; Luis de Pablo, con medio centenar de películas; Xavier Montsalvatge, con una veintena de películas; Cristóbal Halffter, con más de treinta películas; Carmelo Alonso Bernaola, con más de un centenar de títulos, o Antón García Abril, con más de ciento ochenta películas.<sup>5</sup>

La dedicación al cine, por parte de los compositores sinfónicos, les permitía mantener, en su mayoría, una base económica sólida, sobre la cual poder realizar su actividad creadora; simultaneaban la faceta sinfónica con la audiovisual, dado que los encargos cinematográficos de las productoras y, en general, todos los audiovisuales, eran más numerosos, cuantiosos e inmediatos que los realizados por instituciones para la composición de obras sinfónicas.

## Ángel Arteaga; formación musical y comienzos

Así le ocurrió a Ángel Arteaga, discípulo del compositor madrileño Julio Gómez, con quien estudió en su cátedra del RCSMM. Perteneciente a la denominada «generación del 51» fue, según Tomás Marco, uno de sus compositores más preparados, dotado de un talento claro; su dedicación a la música cinematográfica fue intensa durante muchos años, circunstancia que, añadida a su dedicación pedagógica como profesor de armonía en el conservatorio de Madrid, hizo que su obra sinfónica fuera menos numerosa.<sup>6</sup>

Arteaga nació en Campo de Criptana, Ciudad Real, el 28 de enero de 1928. A pesar de que en su familia no había tradición musical, empezó estudiando solfeo y trombón con Manuel Angulo Sepúlveda. A los diecisiete años comenzó a tocar en la banda municipal y en la orquesta de baile «Ritmo». Realizó en Madrid el servicio militar, ingresando en la Banda de música del Ejército de tierra; allí pudo asistir a clases de música. Arteaga vivía en una pensión muy cerca del conservatorio, presentándose como alumno libre a los exámenes e ingresando finalmente como alumno oficial. En esos años estudió solfeo, piano, armonía, composición, contrapunto y fuga, folklore, estética e historia de la música, obteniendo altas calificaciones. Sus profesores de composición fueron Victorino Echevarría y Julio Gómez, y tuvo como compañeros a Antón García

<sup>5</sup> Según la base de datos IMDb (*The Internet Movie Data Base*). Disponible en línea: <http://www.imdb.com> [Consultado el 27 de enero de 2021].

<sup>6</sup> MARCO, Tomás, *Historia de la Música Española, volumen 6. Siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid, 1998, p. 256.

Abril, Carmelo Alonso Bernaola, Cristóbal Halffter, Agustín González Acilu, Carmen de Santiago, Manuel Moreno Buendía o Manuel Angulo López-Casero, pertenecientes todos ellos a la generación del 51, dentro de la cual Arteaga sería uno de los «moderados», según la calificación de Tomás Marco.<sup>7</sup>

En 1957 viaja a Alemania para ampliar su formación en la en la *Staatliche Hochschule für Musik* de Munich; allí tuvo ocasión de presentar a Carl Orff su ópera de cámara *La mona de imitación* (1958), con la que fue admitido en su clase. Estudió posteriormente con Harald Genzmer y, además de los estudios oficiales, viajó en tres ocasiones a la academia *chigiana* de Siena, donde estudió composición cinematográfica en el verano de 1961 y realizó un curso de música electrónica. En Múnich conoció a Waltraud Pitzenbauer, con quien contrajo matrimonio.<sup>8</sup>



Fig. 1: Ángel Arteaga y su esposa, recién casados, en el estreno de *La Cueva de Nerja*, premio del Ministerio de información y turismo, en Nerja (Málaga) en 1964. Por cortesía de Waltraud Pitzenbauer.

Es probable que descubriera la composición para el cine al asistir al primer curso de música cinematográfica en el RCSMM, en el año 1959, impartido

<sup>7</sup> Moderados en el estilo, pero no conservadores.

<sup>8</sup> DONOSO, Lucía, «Ángel Arteaga de la Guía: La recuperación de un gran desconocido», en CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino y PASTOR COMÍN, Juan José (editores), *El Patrimonio musical de Castilla-La Mancha: nuevas perspectivas*, Editorial Alpuerto, Madrid, 2015, pp. 302-306.

por Rafael Martínez Torres. Sus compañeros fueron compositores que, como se ha dicho (*vid. supra*), también dedicaron gran parte de su carrera al cine: Carmelo Bernaola, Antón García Abril, Miguel Alonso, Manuel Alejandro o Antonio Pérez Olea.<sup>9</sup>

## Despegue de la obra sinfónica de Ángel Arteaga

Después de obtener algunos premios internacionales en concursos de composición —premio *Hugo von Monfort*, de Bregenz, y premio *Ferdinando Bello Napolitano*, de Siena— y, tras recoger el premio otorgado por el Ministerio de información y turismo de 1964 por su obra orquestal *La cueva de Nerja* (1960), decide instalarse definitivamente en España. En 1972 recibe el premio de composición musical del Círculo de bellas artes por su obra *Eloges*, para tenor solista y orquesta (1966). Su primer trabajo profesional en Madrid fue la composición de la banda sonora de la película *María Rosa*, en 1965. En esos años comenzó también a impartir clases, ingresando como profesor interino de solfeo en el RCSMM en 1970. Tres años más tarde pasó, de ser profesor interino de armonía, a catedrático interino, obteniendo finalmente, mediante oposición, la cátedra —un año antes de fallecer—, en 1983. En ese período, de una duración de alrededor de veinte años, compuso la mayoría de su extensa obra sinfónica e incidental.

Sus obras sinfónicas más importantes son: *Sinfonietta* (1961), *Músicas de don Quijote* (1961/68), *Divertimento* (1967), *Sinfonías para Cervantes* (1981) y las óperas de cámara *La mona de imitación* (1958) o *El terrible entrevistador* (1958), ambas con textos de Ramón Gómez de la Serna. Otras obras para orquesta son *Improvisación y canon*, para orquesta de cuerda (1967), *Toccata para orquesta* (1978), *Música para un festival cervantino* (1978), *Concierto para orquesta* y *Estudio para orquesta* (estas últimas, sin fecha). Asimismo escribió para piano (*Sonatina al estilo clásico*, 1962, o *Tres piezas breves*, 1963), órgano (*Trío para órgano*, 1964), arpa (*Segunda palabra*, 1970) o flauta (*Albisiphon*, 1973). La música de cámara es muy diversa, escrita para múltiples formaciones, como *Cuatro piezas*, para viola y piano (1961), *Sinfonietta*, para grupo instrumental (1962), *Octeto* (1969), *Irradiaciones*, para septeto de metales (1973), *Virages*, obra concertante para once instrumentos (1975), *Contextura*, para clarinete y piano (1976), *Simplicisissimus*, para cuarteto con piano (1977), quinteto de clarinetes *Contexto II* (1978) o *Sonata a tres*, para trompa, trompeta y órgano (1980). Escribió música vocal (*Eloges*, 1966, *Santo de Palo*, 1971 o *Kinderlied*, 1980), música para coro y orquesta (*Himnos medievales*, 1974 o *Kontakion*, 1969), ballet (*El bosque animado*) y la *Misa al santísimo Cristo de Villajos* (1955).

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 306.

Tomás Marco encuadra a Arteaga, como compositor sinfónico, dentro del grupo de «los moderados» de la generación del 51, dado que la línea de su obra compositiva le sitúa en los aledaños de la vanguardia, o al menos presenta variados métodos de modernización, alejada de una especial estética moderna o avanzada para su época y practicando un lenguaje más moderado —o con menor ruptura—, en línea con los más tradicionales de los demás miembros de la generación. Su lenguaje no es conservador, sino únicamente «moderado».<sup>10</sup> Siempre según Marco, «fue uno de los talentos más claros de la generación del 51 y también de los más preparados que, sin embargo, no ha dado todo lo que de él hubiera cabido esperar. A ello han contribuido una serie de circunstancias [...], su trabajo intenso en la música cinematográfica, compartido con una dedicación pedagógica [...], del riguroso formalismo que le inculcaron en Alemania y que se avino mal con un temperamento intuitivo y una cierta indolencia natural que le llevó a componer poco y, en ocasiones, con descuido».<sup>11</sup> Es evidente que Marco valora la obra creativa de Arteaga teniendo en cuenta solamente la vertiente sinfónica, sin considerar su producción cinematográfica.

En total, su producción sinfónica abarca casi el medio centenar de obras,<sup>12</sup> aunque el número exacto aún no está del todo claro, ya que no se ha realizado todavía una catalogación más precisa; por lo disperso que se encuentra el material, tanto aquel que está editado como el que se encuentra sin publicar o sin registrar, será un trabajo no exento de dificultades. Arteaga falleció hace más de treinta y cinco años, y Waltraud Pitzenbauer, su viuda, manifiesta que Ángel era un músico un tanto desordenado en su trabajo, poco amigo de burocracias, solo atento a su música y, en definitiva, un artista poco cuidadoso con su propia obra, dado que siempre estaba muy centrado en la creación, descuidando muchas otras cuestiones. Una dificultad añadida se encuentra en que ciertas obras no cuentan con partitura orquestal, son bocetos, guiones, o solo se dispone de las *particellas*, por lo cual el trabajo musicológico conlleva un alto grado de complejidad.

## Arteaga, un prolífico compositor de música cinematográfica

Su formación clásica no le impidió escribir música en muy diferentes estilos orquestales, tanto clásicos como de inspiración contemporánea, incluso populares: el jazz, la música pop, de baile, flamenco, etc., así como para muy

<sup>10</sup> MARCO, Tomás, *op. cit.*, p. 251.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 256.

<sup>12</sup> Según el catálogo, aún incompleto, que nos ha proporcionado su viuda, Waltraud Pitzenbauer.

diferentes géneros cinematográficos, como son: terror, comedia, dramas, películas románticas, etc., con un gran dominio de múltiples sonoridades. Su música para el cine es brillante y muy colorista, dado que emplea una gama muy amplia de instrumentos, combinaciones y estilos rítmicos, que le confieren a menudo una espectacularidad digna del medio. El número total de películas para las que Arteaga trabajó no está del todo claro. En 2015, el director de orquesta José Luis Temes recopiló algunas de las mejores composiciones cinematográficas de Arteaga en un álbum con treinta y cinco pistas, pertenecientes a catorce películas. En la documentación del disco comenta que «el listado oficial de las bandas sonoras de su autoría es de 416 pero, obviamente, hay que tomar precauciones ante esta cifra, pues incluye infinidad de capítulos de breve duración, cortometrajes y audiovisuales en los que su aportación es de apenas unos minutos. En realidad, y aunque no existe aún un buen trabajo de investigación sobre nuestro compositor, cabe afirmar que fueron unos treinta largometrajes y casi un centenar de series multicapítulo a los que puso música Arteaga».<sup>13</sup>

Algunos autores afirman que su obra cinematográfica alcanza ampliamente el centenar de títulos, pero Waltraud Pitzanbauer aumenta esta cifra a más de cuatrocientos títulos, compuestos para diferentes géneros audiovisuales. Todo este vaivén de cifras en cuanto a su catálogo cinematográfico se debe a que es, aún hoy día, un compositor poco conocido en el ámbito del cine, y se requiere de una profunda investigación para establecer el catálogo completo. Aún así, la cifra más ajustada a la realidad puede estar en el catálogo de películas calificadas y registradas en el Ministerio de cultura —Instituto de la cinematografía y de las artes audiovisuales de España, ICAA—, en las que aparece como compositor principal Ángel Arteaga y que arroja el considerable número de cuatrocientos quince películas. Pero es en la Filmoteca española donde puede accederse al catálogo más nutrido del compositor, llegando a cuatrocientos treinta y cuatro trabajos, entre largometrajes de ficción (con un total de cincuenta y uno<sup>14</sup>) y cortometrajes documentales, vídeos y otras películas menores (al menos trescientos ochenta y uno); pudiéndose dar el caso de que un título esconda toda una colección de cortometrajes, como en *Belchite* (Fernández Ardavín, 1982). Algunos de sus trabajos fueron muy relevantes, colaborando con directores como Rafael Gil, José Luis Sáenz de Heredia, César Fernández Ardavín, José Luis Madrid, Eloy de la Iglesia o Jacinto Molina (Paul Naschy).

En las décadas de los cincuenta, sesenta y setenta, en Europa y, particularmente, en España, los sistemas de sincronización de la música con la película

<sup>13</sup> Libreto de Ángel Arteaga. *Música de cine (1968-1982)*, Cezanne CZ022, 2015.

<sup>14</sup> En realidad, trabajó en 53 largometrajes, pero en dos de ellos, dos vídeos dedicados a la pinacoteca madrileña, *El Museo del Prado (Genios de la Pintura Española)*, de 1980, y *El Museo del Prado*, de 1981, solo realizó la selección musical.

aún no estaban muy desarrollados, bien por motivos económicos —dado que solo los grandes estudios en Hollywood podían permitirse amplios equipos de producción, así como estudios de grabación suficientemente equipados—, o bien por cuestiones estéticas, puesto que a la música melodramática americana —muy sincronizada— se oponía la música europea —mucho más autónoma con respecto a las imágenes—, siendo el número de puntos de sincronía mucho menor. En este escenario, lo que se pedía a los compositores cinematográficos españoles era que escribieran, sobre guión o con unas pocas indicaciones por parte del director —y sin visionar la película—, una serie de temas musicales relacionados con los personajes o con diferentes situaciones que ambientaran eficazmente las escenas —persecuciones, escenas románticas o descriptivas, escenas de suspense, etc.—. Los diferentes bloques musicales —ocho, diez o poco más— debían ser compuestos en pocos días o, a veces, en poco más de una semana. Una vez acabado el trabajo creativo —de un carácter bastante artesanal—, se grababa en el estudio con los músicos correspondientes y todo el material se entregaba al director o al montador de sonido para que, una vez editada toda la película, pudiera colocar todos los bloques en los momentos oportunos, repitiendo o editando, si fuera necesario, cada uno de ellos.<sup>15</sup> En otras ocasiones, como así ocurría con Ángel Arteaga, el compositor visionaba la película en una moviola dentro del estudio de montaje, determinando los puntos en los que debía sonar música y eligiendo su carácter. Todo ello quedaba anotado y se marchaba a trabajar a su estudio, dedicando, frecuentemente, la noche completa a la finalización del trabajo y, a la mañana siguiente, ir al estudio de grabación. Sabemos, por sus manuscritos, que su método de sincronización se basaba en el *free timing*, una práctica consistente en colocar en cada compás una anotación con el tiempo transcurrido, en segundos, desde el comienzo del bloque —*vid. fig. 2*—, un procedimiento con el que se conseguía una sincronización aproximada, mediante el uso de un reloj o cronómetro, en el estudio de grabación, y facilitando así al director el poder ajustarse al máximo a las indicaciones.<sup>16</sup> Vemos cómo, de hecho, se componía muy rápidamente, ya que se producían muchas películas y los compositores tenían que ser rápidos, eficaces, muy versátiles y capaces de crear música en muchos estilos y para géneros muy dispares, como más arriba se ha visto. En este sentido, Arteaga era el compositor idóneo y una garantía de profesionalidad y eficiencia y, por

<sup>15</sup> Actualmente se requiere en España de, como mínimo, un mes para realizar la composición, aunque lo más habitual es que el compositor cuente con dos o tres meses de media para completar todo el proceso de producción musical. Esto es debido a que los sistemas de sincronización mediante ordenador facilitan una sincronización muy precisa, y a que las películas requieren de este tipo de trabajo, así como suelen contar con un mayor número de bloques, y por tanto de música en ellas.

<sup>16</sup> Para que la sincronización fuera lo más precisa posible, Arteaga empleaba medidas metronómicas muy sencillas de dirigir, principalmente de negra=60 y negra=120.

este motivo, muy requerido por directores como César Fernández Ardavín o Paul Naschy, con quienes trabajó en numerosas películas.

## Su obra cinematográfica: primeras películas de ficción. Música para documentales

El primer trabajo cinematográfico remunerado que Arteaga realizó en España fue para el largometraje *María Rosa* (Armando Moreno, 1965).<sup>17</sup> Y, curiosamente, dos de los primeros largometrajes en los que trabajó fueron «*spaghetti-western*»: *Un lugar llamado Glory* (Sheldon Reynolds, 1965) y *El Zorro cabalga otra vez* (Ricardo Blasco, 1965). En el primero, Arteaga consigue crear una música que combina a la perfección las sonoridades orquestales del género, según los estándares establecidos por Elmer Bernstein, con los nuevos timbres propuestos por Ennio Morricone para los «*spaghetti-western*» de Sergio Leone. Sin embargo, el carácter del segundo cambia a tonos cómicos, casi burlones, que potencian la trama en un estilo más cercano a las películas de Bud Spencer y Terence Hill. En cuanto a los géneros cinematográficos de ficción, trabajó primordialmente el drama y las películas de terror y de misterio. En ellas, Arteaga aparece como un compositor muy colorista, personal y con amplias gamas rítmicas y tímbricas, que potencian la narración y la tensión dramáticas emanadas de cada película. Su producción más prolífica, no obstante, se centra en el terreno del documental, cuyo formato principal en la época era el cortometraje. Escribió muchas músicas, tanto para documentales del NODO, como para cortometrajes sobre naturaleza, pintura, zoología, lugares emblemáticos, etc. También trabajó en un largometraje documental —*El Museo del Prado, Genios de la Pintura Española*, 1980—, requerido por Jacinto Molina, no como compositor en esta ocasión, sino como seleccionador de obras clásicas de Musorgsky, Boccherini, Wagner, Bruckner, Frank y Beethoven. Al año siguiente fue contratado también para la «dirección musical» de otro documental sobre la pinacoteca, *El Museo del Prado* —Pedro Mario Herrero, 1981—, dedicándose únicamente a la selección musical de obras del repertorio clásico.

La mayoría de los títulos para los que trabajó junto a César Fernández Ardavín —trescientos cincuenta y dos— son cortometrajes documentales; se trata, por ello, del tándem director-compositor más fructífero de la filmografía española. Colaboró asimismo con Félix Rodríguez de la Fuente, con diez títulos de la serie de documentales sobre naturaleza.

<sup>17</sup> DONOSO MADRID, Lucía, *Op. cit.*, p. 309.

## Filmografía: comedias y películas de acción y aventuras

Veamos algunos de sus trabajos cinematográficos, comenzando por algunas comedias. En *¡Se armó el Belén!* —José Luis Sáenz de Heredia, 1970—, la música colorista de Arteaga se basa en un tema principal a modo de villancico, que se expone repetidas veces de forma variada o incluso repetida o repercutida.<sup>18</sup> Solo en cinco o seis ocasiones recurre a temas distintos, circunstanciales, y aparecen tres bloques diegéticos.<sup>19</sup> Otra comedia es *Un día es un día* —Francisco Prósper, 1968—; opta aquí por una música orquestada de carácter folklórico; en otras ocasiones se decanta por la música ligera e interviene en dos canciones, una propia titulada «Fiesta hippy» y otra, «Tres palabras», original de Osvaldo Farrés y orquestada por el propio Arteaga. Para *Don erre que erre* —José Luis Sáenz de Heredia, 1970— escribe una música completamente orquestal; para *Los días de Cabirio* —Fernando Merino, 1971—, Arteaga escribe música ligera, eligiendo la trompeta y el órgano Farfisa para la voz principal. En *El curso en que amamos a Kim Novak* —Juan José Porto, 1979—, la banda sonora musical está repleta de canciones de los años sesenta, encargándose Arteaga especialmente de la música instrumental.

Dentro de las películas de género de acción y aventuras, *O. K. Stuchensko* —James Ward y José Luis Madrid, 1968—, es la tercera de la trilogía de espías del personaje de Charles Vine, para la cual compone Arteaga en un estilo similar al de las películas del agente James Bond. Junto al compositor francés Pierre Porte abunda en el mismo género con *Ambición fallida* —*Docteur Justice*, Christian-Jaque, 1975—, una coproducción franco-española. Ya en 1966 había entrado en el género de aventuras con *Los Diablos Rojos* —José Luis Vilorio—, escribiendo una música dinámica e imaginativa, donde resalta la percusión y retrata muy bien el mundo de los niños protagonistas, al modo de unos *Cinco* a la española.

## Películas históricas y de época

Arteaga abordó asimismo las películas históricas y de época. En *Cotolay* —José Antonio Nieves Conde, 1965—, basada en la vida del seguidor y ayudante de Francisco de Asís, compone una música orquestal con referencias a la

<sup>18</sup> En realidad, el tema principal es una variación del segundo tema del Himno Nacional de España, según el análisis que ofrece Lucía Donoso en uno de sus artículos, aún sin publicar.

<sup>19</sup> Música diegética: es aquella que pueden escuchar los protagonistas porque pertenece al espacio de la acción dramática, por ejemplo, la que suena en una radio o en un concierto.



música medieval. La siguiente fue *Cervantes* —Vincent Sherman, 1967—, junto a Jean Ledrut y Les Baxter, un *biopic*, coproducción hispano-franco-italiana, en la que es difícil diferenciar la labor de Arteaga.<sup>20</sup> Obtuvo merecidamente, por su trabajo en *La Celestina* —César Fernández Ardavín, 1969—, el premio sindical cinematográfico. Su música se adapta a la novela de Fernando de Rojas, dentro de un marco historicista, con un estilo «renacentista»-cinematográfico. En él cabe también encuadrar *El diablo cojuelo* —Ramón Fernández, 1971—, donde predomina el clave, con una música neo-barroca hilada con excelencia por Arteaga. En el péplum *Los cántabros* —Paul Naschy, 1980—, Arteaga opta por una música decididamente militar, más allá incluso del cliché establecido por Miklós Rózsa en *Ben-Hur* (William Wyler, 1959).

## Música para películas de crimen, misterio y terror

En el cine de crimen y misterio, Arteaga se basa más en los clichés de la época. Así ocurre en *Todos los gritos del silencio* —Ramón Barco, 1975— donde, para musicalizar una percusión utiliza un *ostinato* —bajo eléctrico, vibráfono, órgano Farfisa, piano y percusiones—; las escenas más cotidianas se acompañan con una música más ligera. La música para *Los crímenes de Petiot* —José Luis Madrid, 1973— es insistente, obsesiva, con sonoridades extrañas producidas por vibráfonos y otros instrumentos de percusión con mucha reverberación que, asociados a las imágenes de los asesinatos —ocurridos siempre en la oscuridad—, tienen un gran efecto. La música, basada en un bloque principal repetido cuando las escenas son similares, está apenas sincronizada y se mantiene, generando un ambiente asfixiante. En *Perversión* —Francisco Lara Polop, 1974—, abunda la música diegética, junto a la música ligera, para enmarcar un drama en el que subyace un misterio sobre la mujer del protagonista. Sus trabajos para Jacinto Molina —Paul Naschy—, aunque contienen muchos de los clichés del género de terror, son sin embargo muy personales e innovadores, como en *La marca del hombre lobo* (1968). Aquí emplea Arteaga, con gran habilidad y originalidad, muchos recursos orquestales contemporáneos y técnicas de vanguardia de la época, para crear una partitura equiparable a las de compositores norteamericanos como Bernard Herrmann o Jerry Goldsmith. De nuevo trabajó con Paul Naschy en 1972, en la composición de la banda sonora de *La furia del hombre lobo*, en colaboración con la compositora argentina Ana Satrova, esposa de José

<sup>20</sup> Curiosamente Les Baxter es un compositor que no viene acreditado en los títulos de crédito, pero sí aparece en la ficha de registro de la Filmoteca Nacional.

María Zabalza, director de la cinta.<sup>21</sup> No se puede determinar cuáles fueron los bloques compuestos específicamente por Arteaga, pero es fácil suponer que fueron los orquestales, con un mayor desarrollo y una mejor adecuación a la imagen; son de mayor calidad que aquellos interpretados al piano, probablemente compuestos por Satrova.<sup>22</sup> Habida cuenta la poca calidad de las películas de Zabalza, es fácil conjeturar que la imposición de la compositora motivara el requerimiento a Arteaga, con el objeto de suplir las carencias compositivas de la Satrova. En *El caminante* —Jacinto Molina, 1979—, que relata las vivencias del maleante Leonardo, muestra su gran capacidad para crear, con técnicas y estética contemporáneas, una música personal y expresionista. En 1983, y de nuevo con Paul Naschy, volvió al cine de terror con *La bestia y la espada mágica*, una coproducción hispano-japonesa en la que Arteaga realiza un despliegue musical fabuloso, que recuerda lo mejor de Bernard Herrmann.

El empleo del vibráfono en *El vampiro de la autopista* —José Luis Madrid, 1971—, permite crear un ambiente misterioso y tenso que se identifica con el personaje del sádico asesino. Incluso en las escenas más ligeras, el vibráfono es protagonista de una música de estilo pop. En otra interesante película de terror, *La cruz del diablo* —John Gilling, 1975—, basada en un relato de Gustavo Adolfo Bécquer, Arteaga apuntala la narración en torno a dos sonoridades diferentes: una romántica —cuyo tema principal es desarrollado por un oboe— y otra contemporánea —atonal, con empleo de técnicas extendidas para la orquesta en las secuencias más oscuras—.

En *El huerto del francés* —Paul Naschy, 1978—, una película basada en hechos reales, Arteaga emplea dos temas contrapuestos: el principal, sobre una melodía para guitarra, acompañada en alguna ocasión por la orquesta, y un segundo tema, obsesivo y circular, en *ostinato*, utilizado en las secuencias de crímenes. *Trauma (violación fatal)* —León Klimovsky, 1978— es otro *thriller*, para el que Arteaga opta por una música que presenta un inquietante tema y con una orquestación moderna.

<sup>21</sup> Recuperado de: <http://themoviescores.com/la-musica-en-el-cine-de-terror-de-paul-naschy-capitulo-ii/> [Consultado el 27 de julio de 2020].

<sup>22</sup> “[...] es destacable el hecho de que la música creada por Ana Satrova para el cine muestre como rasgo común el predominio del piano, por encima de otros instrumentos, como instrumento intérprete de los motivos de los temas musicales principales que forman parte de la mayor parte de sus Bandas Sonoras Musicales.” (SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Virginia, *Una trabajadora de cine en clave musical: Ana Satrova*, en Anuario Musical, nº 71, 2016, p. 238).

(19)

222

FLAUTIN

FLAUTA

OBOE

CLARIN

FAGOT

TPAS.

CORNETA

TROMBON 1º

TROMBON 3º

TIM.

GONG  
RUIDO  
BOMBOS

Timbales

arpa

organo

Voces

Piano

Pedal

VIOLIN 1º

VIOLIN 2º

VIOLA

VIOLONCELLO

CONTRABAJO

32 36 40 44 48

Fondo Daniel Montorio CEDGA SGAE

Fig. 2: bloque nº 19 de la película *La marca del Hombre Lobo* (Jacinto Molina, 1968).  
Por cortesía del centro de documentación y archivo de la SGAE.

## Compositor de música ligera, española y flamenca

Las películas que cuentan con música pop escrita por Arteaga son varias; entre ellas cabe citar: *Madrid al desnudo* —Paul Naschy, 1979— y *Verde Doncella* —Rafael Gil, 1968—, con escasa música, únicamente presente en las escenas de fiesta y baile en la discoteca, y una canción, interpretada por Marilyn Callejo, para los títulos iniciales. Ya en 1967 había realizado su primera incursión en el musical, escribiendo diferentes canciones para *Mónica Stop* —Luis María Delgado— y mostrando su versatilidad estilística. Su experiencia de juventud como trombonista en la orquesta de baile «Ritmo», le proporcionó, posiblemente, la formación necesaria para poder abordar los diferentes estilos de música ligera —pop, *soul*, *bossa-nova* o jazz, entre otros— que abordó en sus películas.

No solo fue un maestro escribiendo música orquestal y música ligera, sino que también abordó la música española. En *Los flamencos* (1966), la mayor parte de la música —diegética, por otra parte— es flamenco. A cinco bloques se reduce la música de Arteaga, de los cuales tres son para guitarra, en un estilo claramente español, específicamente flamenco. Otra demostración la realiza en *Sangre en el ruedo* —Rafael Gil, 1969—, donde la guitarra, especialmente en las escenas de tauromaquia, adquiere protagonismo, aunque también hay música orquestal y un pasodoble; en las escenas más dramáticas, la música cambia de registro completamente.

## Dramas: riqueza instrumental y estilística

El drama es un género que abordó en múltiples películas, como *María Rosa* —Armando Moreno, 1965—; usa aquí una orquesta, acompañando la acción narrativa, pero con un tratamiento nada melodramático. Para este género despliega multitud de estilos y combinaciones instrumentales muy novedosas como, por ejemplo, en *El techo de cristal* —Eloy de la Iglesia, 1971— donde emplea una sabia combinación de instrumentos orquestales e instrumentos modernos —órgano, guitarra eléctrica—, que funcionan a la perfección en las secuencias de suspense, proporcionando resultados que recuerdan, por momentos, las composiciones de Ennio Morricone para Sergio Leone. En *Laia* —Vicente Lluch, 1972—, utiliza como *leitmotiv* tímbrico, para representar a la protagonista, el «tible», un instrumento de la cobla catalana similar al oboe. En 1973 trabaja para el director argentino Tulio Demicheli en *Ella (Trágica obsesión)*, y en *No matarás* —César Fernández Ardavín, 1975—; gracias a la música ligera de Arteaga, la narración adquiere un tono melancólico. De forma muy original, incluso experimental, emplea para *El Alijo* —Ángel del Pozo, 1976— tanto

instrumentos de pulso y púa como la orquesta, proporcionando al drama algo de misterio. En *Rebeldía*, —Andrés Velasco, 1978—, film donde se mezcla el drama con el crimen, Arteaga compone un tema nostálgico repetido ocho veces en la película, inspirada en una idea original del propio director. Sin embargo, *Pecado mortal* —Miguel Ángel Díez, 1977—, cuenta con una música diegética para piano u orquesta, con caracteres diferentes según las escenas. En el mismo año, Arteaga compuso la música de la adaptación cinematográfica de la novela *Doña Perfecta* de Pérez Galdós —César Fernández Ardavín—.

Otro drama, pero en este caso con tintes históricos, es *Un millón de muertos* —Andrés Velasco, 1977— un film centrado en la guerra civil española, a partir de la novela de José Gironella. Aquí, Arteaga compone una música orquestal de carácter melancólico, basada en un tema principal, que se repite variando su orquestación y adaptándolo a las diferentes situaciones por las que se desarrolla la trama. Y, finalmente, *Casa Manchada* —José Antonio Nieves Conde, 1977—, que aborda el tema del «maquis» de la posguerra, presentando un tema para guitarra, acompañado por la orquesta en algunas ocasiones.

## Cine de destape: una música satírica y distante

Otra característica común de muchos de los filmes para los que trabajó Arteaga de finales de los setenta y principio de los ochenta es la presencia de desnudos integrales, dentro del denominado «cine de destape», término que fue ideado para determinadas películas de alto contenido erótico. Entre las que figuran en el catálogo de Arteaga, contienen desnudos *El vampiro de la autopista* —José Luis Madrid, 1971—, *Pecado mortal* —Miguel Ángel Díez, 1977—, *Trauma (violación fatal)* —León Klimovsky, 1978—, *Rebeldía*, —Andrés Velasco, 1978— y *Madrid al desnudo* —Paul Naschy, 1979—. Esta faceta puede haber tenido consecuencias desfavorables para Arteaga; hay quien considera que malogró su carrera cinematográfica, aunque el tratamiento pudiera ser «satírico y distante».<sup>23</sup> Debe tenerse en cuenta, sin embargo, que el compositor cinematográfico ha de estar siempre a favor de que lo que la película requiere y ser capaz, como lo fue Arteaga, de crear una música adecuada a la película y, en muchos casos, de mejorarla. Es posible que el reconocimiento no haya sido el merecido, en parte por no haber tenido la suerte de trabajar en más películas de éxito —por parte de público y crítica—.

La última producción cinematográfica para la que Arteaga trabajó fue *El último kamikaze* —Paul Naschy, 1984—, en la que se narran los métodos de un asesino a sueldo que debe de enfrentarse a un viejo enemigo. En la película opta, para marcar la acción, por varios estilos de jazz, muy adecuado a este género.

<sup>23</sup> PACHÓN RAMÍREZ, Alejandro, *La música en el cine contemporáneo*, Diputación Provincial de Badajoz, 1998, pp. 106-107

## Conclusiones

Ángel Arteaga fue un compositor muy prolífico, de una extraordinaria versatilidad, ideal para el oficio al que encomendó gran parte de su carrera compositiva, «una figura propia de su tiempo, que desempeñó una gran diversidad de trabajos: así, desde el campo de la composición al de la pedagogía, pasando por la gestión y la radiodifusión, se movió por todas las esferas de la música y sus aledaños en nuestro país».<sup>24</sup> El dominio musical de tantos géneros es un ideal para cualquier compositor cinematográfico; ello le permitió abordar el documental, el drama, la comedia, el *thriller*, las películas de terror y las de acción, el «*spaghetti-western*», etc., así como todos aquellos estilos musicales que lo hicieron posible: pop, jazz, música orquestal ya fuera tradicional o bien experimental, etc. Es digna de mención su gran variedad estilística puesto que, habiendo tenido una formación fundamentalmente clásica, demostró tener una gran capacidad de adaptación al medio desde sus primeras películas, debiendo componer muy diferentes músicas para tantos y tan variados géneros. Por otro lado, como compositor era personal, imaginativo, aportando ideas, muchas de ellas innovadoras. Es evidente que estaba al tanto de las corrientes estilísticas de la época, tratando de seguirlas y, al mismo tiempo, de llevarlas a su propio terreno creativo. Sus recursos musicales y los planteamientos para su aplicación práctica a la imagen estaban siempre al servicio de la película, sin renunciar nunca, no obstante, a una musicalidad innata y muy patente, a la vez que original, dejando huella en el espectador. Escribió buena música por sí misma, pero, además, buena música cinematográfica, algo que constituye un ideal. Ante todo lo que vamos descubriendo, se hace necesario rescatar del olvido a este gran compositor, tanto en su faceta sinfónica como en la cinematográfica, y estas páginas tratan de hacer justicia a su legado.

Arteaga trató siempre de dignificar al máximo con su arte los filmes para los que trabajó, escribiendo una música sincera, personal, original y rebasando en todo momento los clichés y hábitos del público, tratando de ser fiel a la película con recursos a veces experimentales. Más no se puede pedir.

## Bibliografía

- COLÓN, Carlos, INFANTE, Fernando y LOMBARDO, Manuel: *Historia y Teoría de la Música en el Cine. Presencias Afectivas*. Ediciones Alfar, Sevilla, 1997.
- DONOSO MADRID, Lucía: «Ángel Arteaga de la Guía: La recuperación de un gran desconocido», en: CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino y PASTOR COMÍN, Juan José (editores), *El Patrimonio musical de Castilla-La Mancha: nuevas perspectivas*, Editorial Alpuerto, Madrid, 2015, pp. 301-315.

<sup>24</sup> Donoso Madrid, 2015, p. 309

ALEJANDRO ROMÁN

- FALCÓ, Josep Lluís: «Arteaga, Ángel», en: *Diccionario del cine español*, (J. L. Borau, dir.); Madrid, Alianza Editorial, 1998, p. 92.
- LÓPEZ DOCAL, José Antonio: «Arteaga de la Guía, Ángel», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 1, Madrid, (E. Casares Rodicio, dir.), SGAE e INAEM, 1999-2002, pp. 778-779.
- MARCO, Tomás: *Historia de la Música Española*, volumen 6. Siglo XX, Alianza Editorial, Madrid, 1998.
- PACHÓN RAMÍREZ, Alejandro: *La música en el cine contemporáneo*, Diputación provincial de Badajoz, 1998.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Virginia: «Una trabajadora de cine en clave musical: Ana Satrova», en: *Anuario Musical*, nº 71, 2016, p. 238.

## Recursos en internet

- IMDb (*The Internet Movie Data Base*). Disponible en línea: <<http://www.imdb.com>>. [Consultado 10 de enero 2021].
- PRIETO MARUGÁN, José, 2018. Recuperado de <https://www.melomanodigital.com/angel-arteaga-musica-de-cine-1968-1982/>
- MANOLA, Eduardo J., <http://themoviescores.com/la-musica-en-el-cine-de-terror-de-paul-naschy-capitulo-ii/>
- Base de datos de películas calificadas bajo autoría de Ángel Arteaga [en línea]. Ministerio de cultura de España, <<https://sede.mcu.gob.es/CatalogoICAA>> [Consultado 10 de enero 2021].
- Catálogo de la Filmoteca española [en línea]. Ministerio de cultura de España. <<http://catalogos.mecd.es/RAFI/cgi-rafi/abnetopac/O14301/ID627690e2?ACC=101>> [Consultado 10 de enero 2021].

## Discografía

- Ángel Arteaga. Música de cine (1968-1982)*, Cezanne CZ022, 2015.
- Ángel Arteaga. Sinfonías para Cervantes y otras obras para vientos*, Cezanne CZ035, 2016.
- Ángel Arteaga. Retrato*, Verso VRS2035, 2012.

# NOMINACIÓN ABSOLUTA DE ACORDES

 Juan PABLO MORENO\*

## Resumen:

En el presente artículo se hace una revisión del uso de acordes para el acompañamiento armónico de melodías. Una breve revisión histórica y teórica permite cuestionar el uso de conceptos ampliamente establecidos como el de «cifrado americano». Desde el punto de vista abordado en este trabajo, este uso consiste primeramente en la nominación absoluta de los acordes, permitiendo su escritura simbólica.

**Palabras clave:** Acorde, cifrado, armonía, nominación absoluta, símbolos de acordes.

## Abstract:

This article reviews the use of chords for the harmonic accompaniment of melodies. A brief historical and theoretical review allows to question the use of widely established concepts such as the «cifrado americano». From the point of view addressed in this paper, this use consists primarily in the absolute nomination of the chords, which allows their symbolic writing.

**Key words:** Chord, chord coding, harmony, absolute nomination, chord symbols.

## Introducción

El uso de símbolos de acordes para designar un determinado conjunto de notas simultáneas es una práctica muy común en el ámbito de las músicas populares, ya sean de tradición folclórica, rock o pop. Más aún, su uso ha sido determinante en la construcción de la noción de armonía moderna, sobre todo por su uso en términos más complejos en el ámbito del jazz. Sin embargo, a pesar de la circulación de innumerables textos impresos y digitales,

\* Investigador independiente. Es licenciado en educación por la Universidad austral de Chile, máster en interpretación e investigación musical con mención en investigación por la Universidad internacional de Valencia y máster en arte sonoro por la Universidad de Barcelona.



dedicados a la enseñanza de su uso como método de acompañamiento armónico de músicas populares, o en el ámbito académico como pilar para la composición, interpretación y análisis de música de jazz, no existe una bibliografía que enfoque su discurso desde un punto de vista analítico e histórico para describir su uso.

Esto ha llevado a que se normalicen conceptos como cifrado americano, clave americana, cifrado anglosajón, cifrado jazz, etc. Ya el solo hecho de designar el uso simbólico de acordes con una determinada referencia geográfica o estilística es una limitación sobre la que podríamos debatir. Álvaro Menanteau<sup>1</sup> discute la forma acrítica en cómo se ha generalizado el uso del concepto de «clave americana», tomando como base el hecho de que el uso de letras para designar acordes es una práctica muy antigua y de amplio uso en Europa, y que lo de americano responde más bien a un discurso hegemónico propio del siglo XX, cuando la emergente potencia económica exportaba e instalaba sus productos culturales, internacionalmente apoyada por la industria editorial, cinematográfica y de radiodifusión.

Del mismo modo, desde un punto de vista teórico, cabría preguntarse si se trata efectivamente de un sistema de cifrado. En la lengua alemana es más común el uso del concepto de «símbolo de acorde» o «escritura simbólica de acorde» (*Akkordsymbolschrift*),<sup>2</sup> al igual que en la inglesa, donde se suele usar el concepto de *Chord Symbol*,<sup>3</sup> quedando el uso del concepto de cifrado reservado a la práctica del bajo cifrado.

Entre las pocas reflexiones teóricas con respecto al uso de símbolos de acordes, encontramos el trabajo de Otfried Büsing,<sup>4</sup> quien se refiere a este uso como *Absolute Akkordbezeichnung*, término que hace referencia a la designación o nominación de un acorde. Desde ese punto de vista, se propone aquí el uso del concepto en español «nominación absoluta de acordes», concepto ya propuesto en un trabajo anterior a este,<sup>5</sup> puesto que en el acto mismo de nominar un acorde es cuando se produce su identificación como unidad armónica. Se representa dicha identidad por medio de la denominación que le pertenece y distingue de otros acordes.

Además de analizar teóricamente la nominación de acordes, Büsing se refiere a esta como a una continuidad iniciada con la tradición guitarrística española

<sup>1</sup> MENANTEAU ARAVENA, Álvaro, 2020: «¿Influencia del jazz?» en: *Revista Musical Chilena*, n° 233, pp. 69-87.

<sup>2</sup> SIKORA, Frank. *Neue Jazz-Harmonielehre*. Mainz —Schott—, 2012; AMON, Reinhard. *Lexikon der Harmonielehre*. Viena —Doblinger Metzler—, 2005.

<sup>3</sup> EVANS, Lee y BACKER, Martha. *How to play chord symbols in jazz and popular music*. Milwaukee —Hal Leonard—, 1991.

<sup>4</sup> BÜSING, Otfried. *Harmonik als Netzwerk*. Hildesheim —Georg Olms Verlag—, 2012.

<sup>5</sup> MORENO, Juan Pablo, 2020. «Teorías en armonía: principios y conceptos» en: *Hoquet*, n° 8, pp. 86-99.

y que, posteriormente, tiene eco en publicaciones en lengua alemana, masificándose mucho más tarde con el jazz estadounidense.<sup>6</sup> Es interesante seguir por ese camino de continuidad; sin embargo, es también una tarea difícil, puesto que no es algo que parezca haber sido desarrollado profundamente, como se constata al revisar la bibliografía musicológica especializada.

A continuación se presenta una breve revisión histórica, sin pretender que sea definitiva, del uso de la nominación de acordes, desde su inicio hasta la actualidad. Se presenta, acto seguido, una revisión de la nominación y escritura de acordes, tal y como la conocemos en la actualidad.

## Desarrollo histórico

Existe una gran variedad de trabajos que abordan la historia de la guitarra barroca, revisando los tratados que pusieron las bases de lo que se llamaría guitarra española. No es, por lo tanto, menester, a efectos del presente trabajo, profundizar con detalle esta exposición. Büsing<sup>7</sup> destaca el tratado de Juan Carlos Amat «Guitarra española y vandola»<sup>8</sup> —cuya fecha de publicación sería 1586 o 1596—<sup>9</sup> por encontrarse en él un importante ejemplo de nominación de acordes.

Amat asigna a los acordes un número del 1 al 12, acompañado de una letra —n, para los acordes naturales, y b, para los acordes menores o «molados»—, como se puede apreciar en la figura 1, donde el círculo exterior muestra los doce acordes naturales y menores. Los círculos concéntricos interiores corresponden a un sistema de tablatura que presenta las cuerdas de la guitarra y su digitación.

Aquí vemos un claro ejemplo de identificación entre los acordes y una denominación específica. Este tipo de nominación será fundamental para la creación de otros, que se desarrollarán en diferentes lugares, España e Italia principalmente. Es en este último país donde surgió, precisamente, la nominación de acordes con letras, siempre aplicados a la guitarra. Según afirma Norberto Torres:

<sup>6</sup> BÜSING, Otfried, *op cit.*

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> AMAT, Juan Carlos. *Guitarra española y bandola en dos maneras de guitarra, castellana, y catalana de cinco ordenes*. Gerona —Joseph Bró—, 1761.

<sup>9</sup> La fecha de la primera publicación es un tema de discusión no resuelto. La versión impresa más antigua que se conserva, de 1627, contiene datos que permiten fijar la primera impresión en 1586. Sin embargo, una carta presente en una edición de 1638 pone como fecha de primera publicación 1596. NAVARRO GONZÁLEZ, Julián: *La enseñanza de la guitarra barroca solista: diseño de un instrumento para el análisis de su repertorio*. Tesis doctoral de la *Universitat de Barcelona, Facultat de formació del professorat*, 2007; p. 132. *Vid.* COELHO, Victor. «Juan Carlos Amat», en: *Musik in Geschichte und Gegenwart* (2) —*Personenteil*— (ed. Ludwig Finscher); vol. 1, col. 572.

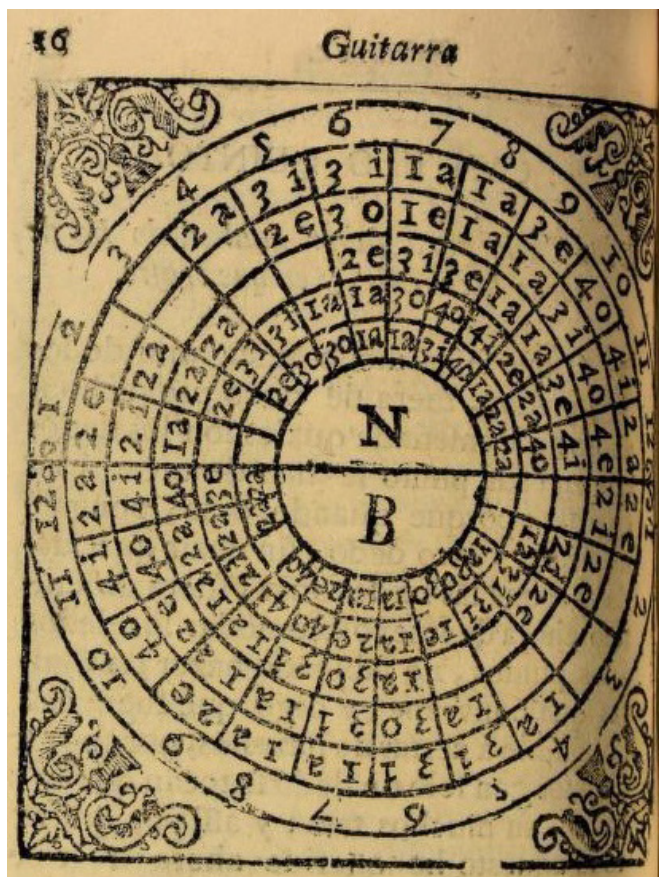


Figura 1. Acordes en el tratado de Amat.

El alfabeto adoptado por la guitarra barroca será el del italiano Girolamo Montesardo en un tratado publicado en 1606 [...]. Justifica su publicación por el entusiasmo que despierta la guitarra rasgueada y las danzas españolas entre los jóvenes aristócratas de su país. [...] Montesardo confirma la demanda constante de un público de aficionados que desean acompañarse de forma fácil con acordes, demanda que no ha cambiado hasta nuestros días.<sup>10</sup>

La mencionada forma de acompañarse recibe el nombre de «rasgueado». Pueden distinguirse distintos tipos de nominación de acordes para la guitarra

<sup>10</sup> TORRES CORTÉS, Norberto. «El estilo “rasgueado” de la guitarra barroca y su influencia en la guitarra flamenca: fuentes escritas y musicales, siglo XVII» en: *Revista de Investigación sobre Flamenco La Madrugá*, nº 6, 2012.

rasgueada de aquella época, a los que se aplicó la denominación de alfabeto. Se habla del alfabeto catalán, refiriéndose al de Amat, del castellano, y del italiano, refiriéndose al recién mencionado de Montesardo.<sup>11</sup> Los tratadistas ofrecieron abundantes alternativas para designar los acordes y su realización mecánica, es decir, para mostrar la forma en que deben ser ejecutados.

El uso de letras para la designación de acordes se instala así definitivamente y se expande por Europa. Es difícil determinar con exactitud la manera y los momentos en que el uso de la guitarra como acompañamiento armónico es adoptado por las distintas tradiciones propias de cada región, pero existen algunas referencias. Christoph Jäggin, por ejemplo, da cuenta de uno de los primeros registros escritos en Suiza que mencionan la guitarra.<sup>12</sup> Se trata de un anuncio, publicado en 1792, en el que se ofrecen lecciones del todavía no tan conocido instrumento, traído desde Francia. De hecho, señala el autor, en las primeras obras publicadas en Suiza para guitarra, se le llamaba al instrumento «*chitarra francese*», una designación italiana para un instrumento llegado a Suiza desde Francia. Más adelante, el mismo autor afirma que la guitarra encontró unas condiciones ideales para expandirse en la sociedad francesa, deseosa de estilo galante y de Ilustración, permitiendo el acompañamiento de canciones. Con los ideales de la Revolución francesa, la guitarra y la canción se expandieron por distintas regiones y se unieron al ideal romántico de libertad, del que las canciones tradicionales estaban impregnadas. A mediados del siglo XIX se había desarrollado un amplio cancionero popular en distintos cantones suizos y regiones alemanas, donde el uso de la guitarra como acompañamiento se había establecido sólidamente.

La publicación del texto «Escuela práctica de guitarra» —*Praktische Gitarren-Schule*— de Franz Samans en Wesel/Alemania, en 1838, sería de gran relevancia; fue determinante para difundir el acompañamiento de canciones populares a través del aprendizaje de acordes designados con letras, siendo la base del sistema que conocemos hoy en día. El mismo autor publicó posteriormente su «Segunda colección de queridas canciones para guitarra» en dos tomos, respectivamente en 1842 y 1843.<sup>13</sup> La colección contiene trescientas sesenta y cinco melodías con acompañamiento, de las cuales doscientas con acordes mayores (en el primer tomo) y ciento sesenta y cinco, acordes menores (en el segundo).

Como se puede apreciar en la figura 3, Samans escribe la melodía en el pentagrama y el acompañamiento de acordes en la parte inferior, marcando con guiones los tiempos en que el acorde se repite. De esta forma, se presenta

<sup>11</sup> NAVARRO, J., *op. cit.*, donde describe detalladamente los alfabetos.

<sup>12</sup> JÄGGIN, Christoph, 2010. «Ob in Lächeln, ob in Thränen». Das romantische Gitarrenlied der Bodenseeregion» en: *Dissonance*, nº 111.

<sup>13</sup> SAMANS, FRANZ: *Zweite Sammlung beliebter Gitarrenlieder*. Wesel —Bagel—, 1842-1843.

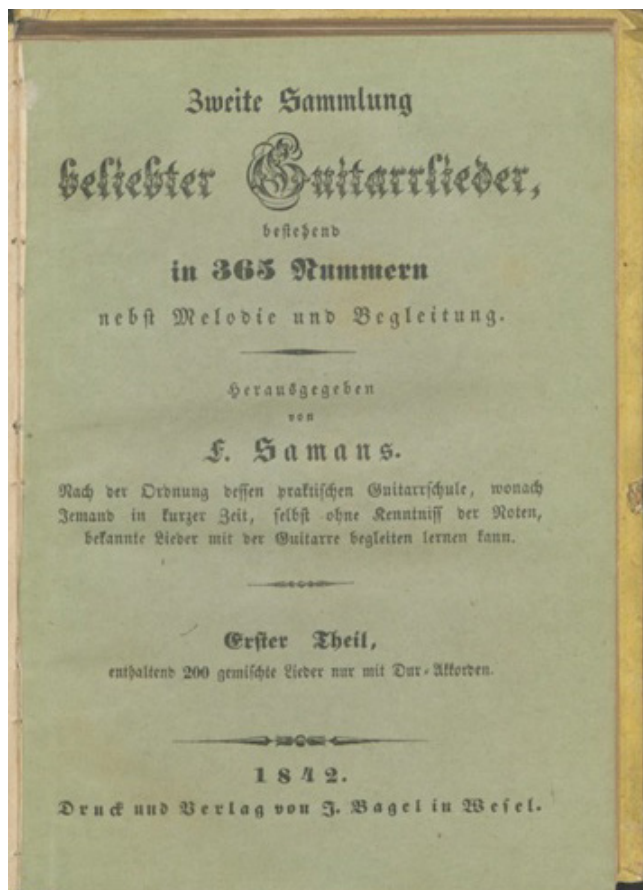


Figura 2: portada de la *Segunda colección de queridas canciones para guitarra* de Franz Samans, 1842.

claramente el momento dónde se realizan los cambios de acordes. También se pueden apreciar los acordes invertidos, que están escritos de forma similar a cómo los conocemos en la actualidad. Por ejemplo, en el compás diez se presenta el acorde de *Sol* mayor con bajo en *Re* de la siguiente manera: **G**.  
**D**.

A esta colección se añade en 1848 la publicación «365 canciones alegres para guitarra»,<sup>14</sup> en la que Samans amplía el repertorio de canciones populares, usando el mismo sistema de notación. Las publicaciones tuvieron un inmenso

<sup>14</sup> SAMANS, FRANZ: *365 fröhliche Guitarrlieder: vermischt mit einigen Rundgesängen und Trinkliedern etc. nebst Melodie und Begleitung*. Wesel, —Bagel—, 1848.

**Nº 1. An die Laute.**

Fröhlich.

Gol = de Lau = te, ein = zig mir Ver = frau = te!  
D - - A7 - D - - A7 - D - -

*f*  
(Dieselben, aber etwas lei =  
sern Anschläge, wie zuvor.) Dei = ne Sai = ten tö = nen wie = der,  
D - A7 - D - - - G  
D - -

*p*  
was mein stummes Herz er = füllt; sü = ße Wehmuth senkt  
- - G - - - D - - A7 - D  
A

sich nie = der, und die Brust wird froh ge = stillt, und die  
- A7 - D - - - A7  
D - D7 - G - - -

Brust wird froh ge = stillt!  
D  
A - - A7 - - - D - G - A - A7 - D.  
2. Golde

Figura 3: primera canción del primer tomo de la «Segunda colección de queridas canciones para guitarra» de Franz Samans, 1842.

éxito y fueron fundamentales para la difusión del acompañamiento de guitarra por medio de la notación de acordes.

Con algunos hitos, publicados entre los siglos XVI y XIX, se define la nominación de acordes como forma de designarlos, para su aplicación al acompañamiento armónico. Cabe preguntarse entonces cuándo y cómo se establece su uso en Estados Unidos. Según Jäggin,<sup>15</sup> la influencia de Samans llegó indudablemente hasta el continente americano. Aunque uno de sus hijos

<sup>15</sup> JÄGGIN, Christoph, 2016. «Aus böser Zeit. Miscellen zu zwei gitarrenbegleiteten Schweizer Liedersammlungen» en: Phoibos.

Ev-ry bod-y ev-ry bo-dy  
Oh the ba-by dar-ling ba-by

lis-ten to me, if she but knew, Im a sil-ly daf-fy dil-ly  
How Id like to how Id like to

Figura 4: fragmento de «I love her Oh! Oh! Oh!» de James Monaco.

emigró a los Estados Unidos en la década de 1890, sería inexacto atribuirle a él la difusión de la obra paterna. Con mucha más probabilidad habrían sido los inmigrantes alemanes llegados no solo a Estados Unidos sino también a Latinoamérica quienes la habrían llevado consigo. De hecho, por ejemplo, Domingo Prat menciona el tratado de Samans en su *Diccionario de Guitarristas* publicado en Buenos Aires en 1934, un hecho que significa que este circulaba en Sudamérica a principios del siglo XX, o tal vez ya a fines del XIX.<sup>16</sup>

Aún así, la aparición a nivel masivo de la nominación de acordes en Norteamérica ocurre más tarde. A principios del siglo XX, la industria de ediciones musicales en Estados Unidos era muy importante y las ediciones de partituras se vendían masivamente. Como describe Robert Rawlins,<sup>17</sup> la partitura de una canción popular contenía habitualmente una melodía con texto y un arreglo de piano como acompañamiento, tal como se puede apreciar en la figura 4, que corresponde a un fragmento de «*I love her Oh! Oh! Oh!*», de James Monaco, publicada en 1913.

Afirma Rawlins<sup>18</sup> que fue a partir de 1915 y, gracias a la increíble popularidad que alcanzó el *ukelele* tras la Exposición Universal de San Francisco<sup>19</sup> celebrada ese año, que las editoriales comenzaron a interesarse por agregar nuevas

<sup>16</sup> JAGGIN, Ch., 2016, *op. cit.*, p. 111.

<sup>17</sup> RAWLINS, Robert: *How top lay from a Real Book*. Milwaukee—Hal Leonard—, 2012.

<sup>18</sup> RAWLINS, R., *op. cit.*

<sup>19</sup> *Panama Pacific International Exposition*.

Figura 5: fragmento de «*The caissons go rolling along*», de Edmund Gruber, 1943.

formas de acompañamiento a las canciones. El instrumento mencionado aventaja a otros, no solo por su tamaño y peso, sino también por el precio, ganando en popularidad. Este gran potencial llevó a muchas editoriales, a partir de 1920, a agregar a sus ediciones diagramas de acordes o tablaturas para *ukelele*, además de la melodía y el acompañamiento escrito para piano.

Reaccionando al enorme potencial que significaba el permitir a otros instrumentos ser los acompañantes de las melodías, algunos editores comenzaron a agregar posteriormente, además de la tablatura de *ukelele*, la nominación de los acordes, como se puede apreciar en la figura 5, que corresponde a una edición de 1943.

Fue a partir de la década de 1950 cuando la tablatura para guitarra desplazó la de *ukelele*, pero el tipo de edición siguió siendo el mismo. Según Rawlins,<sup>20</sup> fueron los propios músicos quienes, por razones prácticas y económicas, comenzaron a simplificar la notación, desarrollando lo que se denominó «*leads sheets*», consistente en la notación de la melodía acompañada solamente de los símbolos de acordes, algo que ya había propuesto Samans mucho antes, como se vio más arriba. Esta estrategia para «falsear» las canciones dio a paso al concepto de «*Fake Book*». Así comenzaron a circular ediciones ilegales, primero manus-

<sup>20</sup> RAWLINS, R., *op. cit.*



critas y luego impresas, de muchas canciones populares en Estados Unidos, una situación que se regularizaría en décadas posteriores.

A partir de la década de 1970 comienzan a circular ediciones de lo que se denominó «*The Real Book*», consistente en transcripciones de temas estándar del jazz, que los músicos de aquella escena comenzaron a utilizar e intercambiar. Aquí se empieza a utilizar una nomenclatura más sofisticada para nominar los acordes complejos, propios de la armonía usada en el jazz. Esta compilación, además de cumplir un rol fundamental en la construcción de un determinado canon de temas del repertorio jazzístico, tuvo mucha influencia en el uso actual de la nominación de acordes, tanto desde el punto de vista de la nomenclatura como desde el estético, extremo este que se explica por mantener muchas publicaciones impresas la grafía manuscrita del *Real Book*.

## De la nominación al símbolo

La nominación de acordes es, según Gustavo Yepes —aunque él mantiene la noción de cifrado—, la «que indica, por medio de letras y números y sin necesidad de atender a la armadura, el acorde concreto y específico que ha de tocarse, sin importar qué función cumpla».<sup>21</sup> Esta descripción resume el funcionamiento de la nominación y su principal característica, desde un punto de vista armónico, ya que la identificación del acorde, su nominación y su escritura simbólica se producen de manera independiente a la tonalidad o a cualquier tipo de jerarquización.<sup>22</sup> Para identificar un acorde desde el modelo funcional propuesto por Hugo Riemann (1849-1919), es necesario conocer un determinado polo tonal, representado por el acorde de tónica. Del mismo modo, para identificar a un acorde desde el punto de vista de la teoría de grados, propuesta por Jacob Gottfried Weber (1779-1839), para determinar de qué grado de la escala se trata, es necesario conocer la tonalidad.

Es precisamente la independencia de un contexto tonal cualquiera lo que convierte la nominación en una categoría absoluta, es decir, autosuficiente. En ese sentido, es más cercana al bajo cifrado, debido a que es la abstracción de un determinado acorde, en un sentido vertical. Sin embargo, una diferencia fundamental entre ambas prácticas radica en que el bajo cifrado, como su nombre indica (permítaseme la redundancia), consiste específicamente en un cifrado de la estructura de intervalos del acorde. El cifrado es una representación numérica (con cifras, efectivamente) que, para ser «descifrada», necesita de una

<sup>21</sup> YEPES, GUSTAVO: *Cuatro teoremas sobre la música tonal*. Medellín —Universidad EAFIT—, 2011. Este autor se refiere a la nominación de acordes como «cifrado literal-numérico práctico», p. 42.

<sup>22</sup> MORENO, J. P., *op. cit.*, p. 95.

llave, que es el bajo, sin la cual su significado es abstracto. En el caso de la nominación del acorde, no es necesaria la escritura de ninguna nota, puesto que todos los elementos están concentrados en la escritura simbólica del acorde. De esta manera, señala Otfried Büsing, es posible nominar un acorde en un contexto «atónico».<sup>23</sup>

La nominación toma como base una «nota nominal» que da nombre al acorde y sobre la cual se construye un pequeño universo armónico; en la figura 6 está representada por la letra N. Esta nota lleva implícitas las correspondientes a los intervalos de tercera mayor y quinta justa. Si de un acorde menor se trata, se debe explicitar por medio de la letra M. El acorde puede contener, además, intervalos agregados, como séptimas o novenas —ia—, y/o notas alteradas, como quintas aumentadas o disminuidas —na—. Además, en el supuesto de que la nota que se encuentra en el bajo no sea la nota nominal, se puede, por medio de una línea diagonal, explicitar el bajo, representado por la letra B. Este procedimiento recibe el nombre de «*slash chord*».<sup>24</sup> Según vaya en aumento la complejidad de los acordes, se precisará más información acerca de la presencia de notas agregadas o la ausencia de notas implícitas.<sup>25</sup>

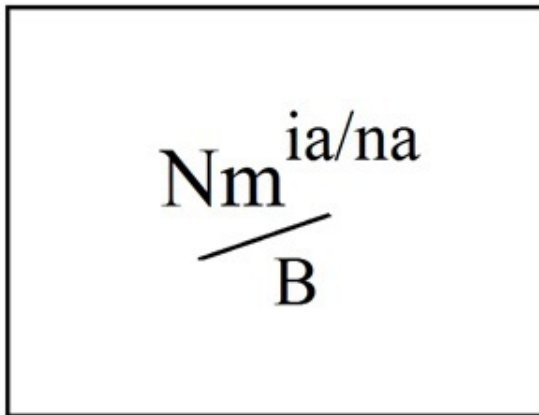


Figura 6: representación del acorde.

La escritura de acordes descrita no está normalizada, ni dentro de una misma lengua ni mucho menos internacionalmente. Existe, por lo tanto, una

<sup>23</sup> BÜSING, O., *op. cit.*, p. 41.

<sup>24</sup> RAWLINS, R., *op. cit.*, p. 13.

<sup>25</sup> En el jazz se suelen usar respectivamente «*add*» y «*omit*» para dichos casos.

gran variedad de formas distintas de representar un acorde, algunas de las cuales son de uso común en el pop y otras en el jazz.

Existen, dentro de las mismas, diferentes formas de disposición, aunque a veces se representa un acorde con los mismos símbolos; por ejemplo, puede variar el uso del paréntesis o la disposición en niveles, subíndice o superíndice. Una gran variedad de publicaciones —manuales, cancioneros, glosarios de acordes, métodos de improvisación, etc.—, compilan muchas de estas formas y están disponibles en el mercado, tanto en formato impreso como digital, así gratuitos como de pago, y abarcan desde el nivel inicial a la formación profesional.

## Conclusiones

La breve exposición presentada pretende ser un aporte para la reflexión entorno al uso y escritura de acordes. Como se ha podido constatar, el hecho de que exista una tradición en distintas zonas geográficas, suficientemente estudiada y de larga data que, además, más que cifrar un acorde le otorga un nombre, permite poner en cuestión el hecho de que se utilicen, en la lengua española, conceptos como «cifrado americano». Tanto en el ámbito popular como en el académico tiene este uso una gran presencia. Es, por lo tanto, necesario dirigir la mirada hacia aspectos históricos y teóricos —no sólo prácticos— como ocurre en muchos de los textos que se pueden encontrar.

Los posibles puntos de vista desde los cuales poder analizar el uso de la nominación y escritura simbólica de los acordes no se agotan y, ciertamente, hay mucho que decir al respecto. Considerando, además, que en el estudio de la armonía, este uso forma parte fundamental de lo que se entiende por «armonía moderna» y que, a su vez, existe un creciente desarrollo en el ámbito de las músicas populares, debido al acceso masivo a sistemas digitales de producción musical y de distribución, propiciado también por la creciente demanda de productos audiovisuales —en los que la música tonal tiene un importante papel—, se puede afirmar que este es, sin lugar a dudas, un campo que puede enriquecerse con miradas diversas.

## Bibliografía

- AMAT, Juan Carlos. *Guitarra española y bandola en dos maneras de guitarra, castellana, y catalana de cinco ordenes*. Gerona —Joseph Bró—, 1761. <[https://imslp.org/wiki/Guitarra\\_esp%C3%B1ola%2C\\_y\\_vandola\\_\(Amat%2C\\_Juan\\_Carlos\)](https://imslp.org/wiki/Guitarra_esp%C3%B1ola%2C_y_vandola_(Amat%2C_Juan_Carlos))> [Consulta 31-01-2021].
- AMON, Reinhard. *Lexikon der Harmonielehre*. Viena —Doblinger Metzler—, 2005.
- BÜSING, Otfried. *Harmonik als Netzwerk*. Hildesheim —Georg Olms Verlag—, 2012.
- EVANS, Lee y BACKER, Martha. *How to play chord symbols in jazz and popular music*. Milwaukee —Hal Leonard—, 1991.

- JÄGGIN, Christoph, «“Ob in Lächeln, ob in Thränen”. Das romantische Gitarrenlied der Bodenseeregion» en: *Dissonance*, n° 111; 2010.
- «Aus böser Zeit. Miscellen zu zwei gitarrenbegleiteten Schweizer Liedersammlungen» en: Phoibos. 2016.
- MENANTEAU ARAVENA, Álvaro, 2020. «¿Influencia del jazz?» en: *Revista Musical Chilena*, n° 233, pp. 69-87.  
<<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/57945/61793>> [Consulta 31-01-2021].
- MORENO, Juan Pablo. «Teorías en armonía: principios y conceptos» en: *Hoquet*, n° 8; 2020, pp. 86-99.  
<[https://cdn.shopify.com/s/files/1/0264/2837/5092/files/4.\\_Hoquet\\_8\\_2020\\_Moreno\\_Juan\\_Pablo\\_-\\_Teorias\\_de\\_armonia....pdf?v=1588091980](https://cdn.shopify.com/s/files/1/0264/2837/5092/files/4._Hoquet_8_2020_Moreno_Juan_Pablo_-_Teorias_de_armonia....pdf?v=1588091980)> [Consulta 31-01-2021].
- NAVARRO GONZÁLEZ, Julián. *La enseñanza de la guitarra barroca solista: diseño de un instrumento para el análisis de su repertorio*. Tesis doctoral, *Facultat de formació del professorat, Universitat de Barcelona*, 2007; p. 132. <http://www.juliannavarro.com/archivos/tesisfinal.pdf> [Consulta 31-01-2021].
- RAWLINS, Robert. *How to play from a Real Book*. Milwaukee —Hal Leonard—, 2012.
- SIKORA, Frank. *Neue Jazz-Harmonielehre*. Mainz —Schott—, 2012.
- TORRES CORTÉS, Norberto. «El estilo “rasgueado” de la guitarra barroca y su influencia en la guitarra flamenca: fuentes escritas y musicales, siglo XVII» en: *Revista de Investigación sobre Flamenco La Madrugá*, n° 6, 2012. <<https://core.ac.uk/download/pdf/234795097.pdf>> [Consulta 31-01-2021].
- SAMANS, Franz, 1843. *Zweite Sammlung beliebter Gitarrlieder: bestehend in 365 Nummern nebst Melodie und Begleitung; nach der Ordnung dessen praktischen Gitarrschule, wonach jemand in kurzer Zeit, selbst ohne Kenntniss der Noten, bekannte Lieder mit der Gitarre begleiten lernen kann*. Wesel—Bagel—, 1843. <<https://digitale-sammlungen.ulb.uni-bonn.de/content/titleinfo/6417241>> [Consulta 31-01-2021].
- YEPES, Gustavo. *Cuatro teoremas sobre la música tonal*. Medellín —Universidad EAFIT—, 2011.

## Partituras citadas

- MONACO, James. «I love her. Oh! Oh! Oh! Broadway Music Corp., New York, 1913. <<https://www.loc.gov/resource/ih.100007782.0/?sp=2>> [Consulta 31-01-2021].
- GRUBER, Edmunt. «Thecaissonsgorollingalong (thetankskeeprollingalong)». Sydney: J. Albert & Son, 1943.  
<<https://www.loc.gov/resource/ih.200204877.0/?sp=3&r=0.374,0.221,0.476,0.275,0>> [Consulta 31-01-2021].



# «IMPROVISANDO» CON LA IMPROVISACIÓN

 Carlos GALÁN\*

## **Resumen:**

El autor hace un recorrido a través de la antigua carrera de acompañamiento e improvisación, paulatinamente abandonada en los sucesivos planes de estudio de música de los conservatorios españoles. Aborda el contraste entre el haber sido los pioneros de Europa en dedicar una revolucionaria atención a la improvisación hasta la actual situación de tremendo abandono, mientras que, siguiendo las directrices del plan de Bolonia, en el panorama europeo va cobrando un progresivo relieve. El presente estudio plantea la defensa de un itinerario de la especialidad, repasando detenidamente las bondades de la improvisación y las numerosas salidas laborales que facilita su aprendizaje.

**Palabras clave:** Improvisación, acompañamiento, correpetición, lectura a vista.

## **Abstract:**

The author makes a journey through the gradual abandonment in the music curricula of the Spanish conservatories of the old career of Accompaniment and Improvisation. He deals with the contrast of going from being pioneers in Europe with a revolutionary attention to Improvisation to suffering a tremendous abandonment, while in the European panorama, following the guidelines of Bologna, it is gaining a progressive importance. The study raises the defense of an Itinerary of the specialty, with a careful review of the benefits of improvisation and the numerous work outlets that facilitate their learning.

**Key words:** Improvisation, accompaniment, correpetition, sight-reading.

\* Carlos Galán es catedrático de improvisación del RCSMM, director de «Cosmos 21» y compositor.

## Catástrofe

La desaparición del título de «Improvisación y acompañamiento» no puede conceptuarse de otra manera. Sin pretender entrar en terrenos apocalípticos, el diccionario de la RAE nos recuerda que catástrofe —καταστροφή [*katastróphē*], derivación de καταστρέφειν [*katastréphein*]— significa abatir o destruir. Se describe como suceso desdichado en el que se produce un gran aniquilamiento, con grave alteración del desarrollo normal de las cosas. Coloquialmente, se entiende como cosa mal hecha o de mala calidad. Y siendo una carrera que tenía tanta relevancia, la desdichada y desafortunada intervención ministerial produjo una completa destrucción del perfil laboral que solo esta carrera posibilitaba, alterando unos estudios —hasta su casi completa desaparición—, desnaturalizándolos en una desperdigada y parcial oferta de asignaturas secundarias. Naturalmente, fue una propuesta nociva para las enseñanzas musicales, que empeoró la calidad de las mismas. Creemos que es el momento de enmendar la situación y recuperar un estatus que, habiendo sido pionero en Europa, nunca debió perder.

## Un escenario habitual

Un pianista de gran solvencia en el escenario y en concursos de interpretación, capaz, pongamos como supuesto caso, de superar brillantemente una sonata séptima de Prokofiev, una *Fantasia baetica* de Manuel de Falla o una *Hammerklavier* de Beethoven, fracasa estrepitosamente cuando intenta obtener una plaza de pianista acompañante de danza en un conservatorio nacional, al encontrarse absolutamente incapacitado para improvisar una frase cuadrada con múltiplos de 8 compases para un elemental calentamiento o un ejercicio de *plié* o *battement tendu*; similar encontronazo sufrirá si, ocupando una plaza de profesor de piano complementario, no es capaz de proponer al alumnado una simple didáctica semanal de improvisación con acordes arpegiados o placados; y más angustiosa resultará la situación si le cae en desgracia el responsabilizarse de una clase de improvisación y acompañamiento, sin poseer una metodología comprensiva de la enseñanza de la lectura a vista, de la reducción orquestal o de la enseñanza de cualquier lenguaje basado en la improvisación. Finalmente, y sin necesidad de apoyarse en el costado pedagógico, el prurito profesional del intérprete se puede ver zarandeado si quiere acompañar cualquier sonata del repertorio barroco sin conocimiento del bajo continuo —partiendo de la base de que un intérprete comprometido con el repertorio jamás haría uso de una edición con el bajo cifrado realizado—. Y si se trata del repertorio actual, no es necesario hablar. Hemos sufrido y acumulado muchísimas experiencias con «grandes intérpretes», colapsados ante la interpretación abierta de un sencillo

anillo —gesto musical repetido en bucle—, un pasaje aleatorio o la realización de una pequeña *performance* teatral. Decididamente, suprimir de los estudios superiores la carrera de improvisación fue una catástrofe.

## De la vanguardia al furgón de cola

Sintiendo una mezcla de sana envidia y admiración, los colegas europeos nos miraban asombrados, cuando les exponíamos el currículo de la antigua carrera de improvisación. A finales del siglo XX, en las enseñanzas europeas, la improvisación solo era visible puntualmente en los estudios de los organistas franceses, alemanes o nórdicos, en los currículos de la música antigua —Países Bajos, Suiza, etc.— o en la correpetición de Centroeuropa. Nuestra dedicación y empeño eran sobresalientes y no tenían parangón en ese desolador escenario continental. No es este el momento ni el lugar para recordar una propuesta novedosa que ya fue recogida en diversos artículos; cito el párrafo inicial del primero de ellos:

La cátedra de dicho Conservatorio Superior, con Emilio Molina al frente y con Camilo Williart, Sebastián Mariné y el que redacta estas líneas, operó una transformación radical en todos sus contenidos, objetivos y metodología. Se inició la “revolución” incorporando materias que eran de perentorio tratamiento, como el bajo americano (armonía de jazz) y unos rudimentos de improvisación. Pero la gran renovación pedagógica estaba por venir y en los 3-4 años siguientes, la susodicha cátedra emprendió una transformación en sus objetivos y contenidos de difícil parangón en toda la historia de las enseñanzas superiores españolas. Consistió ésta en incorporar la Improvisación no sólo como asignatura en igualdad de importancia al resto de las que anteriormente se trabajaban, sino como objetivo prioritario y ulterior de toda la actividad del aula. De este modo, el resto de las asignaturas impartidas (reducción orquestal, bajo continuo barroco, bajo cifrado clásico y de jazz, acompañamiento de melodías, lectura a primera vista y transporte) se constituyeron como diversas ópticas (en cuanto a modos y estilos) de acercarse a la improvisación...el contenido básico perseguido es que el estudiante (especialmente el pianista) sea capaz al final de sus estudios de —como ya ha quedado plenamente demostrado— improvisar formas muy diversas dentro de todo tipo de estilos, esto es, abarcando desde la realización de una glosa renacentista, pasando por cualquier tipo de forma clásica (sonata, minuetto, preludio,...) de un barroco, clasicismo o romanticismo, hasta llegar a estilos contemporáneos (aleatoriedad, serialismo,...) y sin dejar de lado formas y estilos populares (jazz, flamenco,...).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> GALÁN, CARLOS: «La improvisación mero acompañamiento», en: *Música y educación*. nº 38, año XII – 2; junio. Madrid, 1999; pp. 123-134. Del mismo: *ibid.*, nº 87, año XXIV- 3; octubre. Madrid, 2011; pp. 215-221.



Pero, en apenas dos décadas asistimos al colapso y a la inversión de los papeles. En España, de pioneros en Europa pasamos a eliminar todo rastro de la improvisación en la titulación y a una profunda mengua de su trascendencia educativa. Las sucesivas llegadas de la LOGSE<sup>2</sup> y, posteriormente, de la LOE,<sup>3</sup> no hizo sino agravar una situación que ya denunciábamos en el mismo momento de sus implantaciones —*vid.* los artículos de referencia citados en la nota a pie de página nº 1—. Nuestras quejas no fueron tenidas en cuenta, como tampoco las encuestas realizadas al respecto entre los profesionales de la educación.<sup>4</sup> Su defenestración se justificó, como detallábamos en aquellos instantes, en aras a una mayor presencia parcial en el resto de los títulos. Hace casi cinco lustros escribíamos estos agoreros presagios que, desgraciadamente, se han visto cumplidos:

Todos los apologistas del nuevo Plan ponderan que con él se favorece una formación más global y musical del alumno. No parece ser ésta la opinión de una inmensa mayoría, pero quizás la prueba más concluyente la tenemos precisamente en la supresión de este título y el de Música de Cámara. Cuando hace catorce años entré a formar parte del cuerpo de profesores del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid escogiendo el hacerlo por la Carrera de Acompañamiento fue porque en ella encontré la vía más seria para proporcionarle una formación global y profunda al músico. Era ésta la única carrera en la que al alumno se le exigía amalgamar: un dominio técnico del instrumento, una práctica de música de cámara, un trabajo de análisis en el que intervinieran sus conocimientos armónicos, formales y contrapuntísticos, un emplazamiento de las obras en su época histórica y, por último —y por si ya no resultaran suficientes “requisitos”— una cierta capacidad para la improvisación (o sea, de componer en tiempo real).

La paradoja es que en un nuevo plan tan especializado como el que se presenta -lo siento por los que ingenuamente piensan lo contrario- el estudiante evidenciará aún más esa ausencia de una formación global. Y es entonces cuando más en falta se echará esta carrera tan amada por los que la impartimos.<sup>5</sup>

<sup>2</sup> Ley Orgánica 1/1990 del 3 de octubre de 1990, de Ordenación general del sistema educativo, publicada en el BOE del 4 de octubre de 1990. Seguida del Real decreto 756/1992 del 26 de junio de 1992, «por el que se establecen los aspectos básicos del currículo de los grados elemental y medio de las enseñanzas de música», publicado el 26 de agosto de 1992. Finalmente llegará su implantación al grado superior mediante Real decreto 617/1995 del 21 de abril, publicado en el BOE del 6 de junio de 1995.

<sup>3</sup> Ley orgánica de educación 2/2006 de 3 de mayo. B.O.E. nº 106. Jueves 4 de mayo de 2006, pp. 17.158-17.207. El Real decreto 1577/2006 del 22 de diciembre establece el currículo de las enseñanzas profesionales (BOE nº 18, del 20 de enero de 2007. pp. 2853-2900).

<sup>4</sup> Resultó enormemente significativo que las encuestas de la APEM —Asociación de profesionales de las enseñanzas musicales— en sus boletines de los años noventa recogiesen, entre otros muestreos, que un abrumador 87,34% del profesorado entrevistado estuviera en contra de la supresión de los títulos de acompañamiento y de música de cámara.

<sup>5</sup> GALÁN, CARLOS: *loc. cit.* nº 38.

En otras coordenadas, pero sin alejarnos en exceso de nuestra problemática, Miriam Bastos, compañera del RCSMM y en aquel momento jefa del antiguo departamento de piano complementario —inicialmente una asignatura nacida como extensión de la improvisación—, no pudo expresar con mejores palabras, en un claustro en el que se planteaba el recorte de su asignatura en diversas especialidades, una situación paralela a la de nuestra problemática: «los intérpretes afectados no saldrán tocando peor, pero sí serán mucho peores músicos».

Evidentemente, para la especialidad el dislate fue completo; la ausencia de una titulación propia le hizo perder todo rango educativo y supuso la eliminación de la única fuente formativa válida para muchas especialidades —hagamos notar que la antigua carrera de acompañamiento era, sin discusión alguna, la que con mayor número de profesionales nutría el campo musical, entre profesores de la especialidad, pianistas acompañantes, pianistas acompañantes de danza, profesores de piano complementario, acompañantes de cine mudo y de espectáculos, por no incluir a todos los profesores de instrumentos que tienen una prueba de lectura a vista en cualquier acceso a orquesta o banda—. Por otro lado, la diseminación que sufrió no hizo sino relativizar su peso formativo que, en cada nuevo plan o modificación del mismo, tiende a ser recortado. Y este proceso va *in crescendo*: en los encuentros para una próxima modificación, solicitada por la Consejería de educación madrileña, asistimos atónitos a los intentos de justificación del recortar su presencia en el currículo de enseñanzas como: la dirección orquestal —como si careciera de valor la reducción de partituras—, la correpetición, la pedagogía —con una similar sensibilidad hacia las necesidades formativas del futuro pedagogo, en las que son herramientas imprescindibles la improvisación, la concertación y la lectura a vista—. Tremendo panorama.

Y ya en caída libre, las nuevas directrices educativas, cada vez más proclives a un exacerbado pronunciamiento por imponer currículos de marcada ambigüedad, poblados de hueras terminologías y genéricos contenidos, están conduciendo la especialidad a un despropósito tras otro. El último fue la convocatoria de oposiciones y/o bolsas de trabajo para ocupar una cátedra de improvisación, en algunas Comunidades autónomas, rescatando pruebas que, hace ya décadas, fueron desmanteladas de nuestros estudios, por resultar obsoletas, anacrónicas y de nulo interés como elemento evaluador. En estos términos se celebraron en Madrid —repetidamente—, Navarra o Andalucía y nos tememos que se reproduzcan en Murcia o de nuevo en la propia Andalucía. La mayor paradoja fue ¡el que no hubiera ninguna prueba exclusivamente dedicada a la materia! en unas pruebas para calibrar la capacitación de un candidato para la enseñanza de la improvisación. Pero, qué se puede esperar de una Administración educativa, cuando ni siquiera contempló inicialmente el impedir que los candidatos pudieran estar presentes en las pruebas de los restantes aspirantes. En su afán legislador creyeron que nuestra casuística es la misma que la del resto de es-

pecialidades estrictamente interpretativas. Y es interpretativa también. Pero al tiempo es «improvisativa», y escuchar las pruebas de los otros candidatos anulaba *de facto* la validez de su concurso, pues el concursante que posteriormente realizase la misma prueba partiría con una notable ventaja. Evidentemente, hay un profundo desconocimiento de nuestra enseñanza.

Entendemos que improvisar, musicalmente, es componer en tiempo real. Partir de unos formantes —una forma clásica, un tema estándar de jazz, un palo flamenco, incluso una lectura a vista de cualquier tipo de partitura, etc.— para generar un discurso musical. No es aquí el lugar para discutir la carga creativa o puramente imitativa de la improvisación.<sup>6</sup> *Contrario sensu*, el vulgo identifica la palabra improvisación con un ejercicio mucho menos controlado y así nos lo recuerda el DRAE: «Hacer algo de pronto, sin estudio ni preparación». Por ello, podemos manifestarnos de esta manera: sí, lamentablemente, en España, Ministerios y Consejerías de educación autonómicas no dejan de «improvisar» con la improvisación, mostrando hacia nuestra disciplina una preocupante falta de miras laborales y formativas.

En cuanto a la que fuera Comunidad señera en España en temas de educación musical, Madrid, pronto revisaremos cómo la Consejería de educación tuvo en sus manos un proyecto de itinerario en improvisación, ampliamente consensuado con especialistas de todo el país. Pero fue improductiva la atención prestada. En cambio, resulta triste comprobar cómo promueven propuestas para un título en jazz, sin imponer primeramente uno en flamenco, que para eso es oriundo de nuestra tierra. Y sin tener en cuenta que había un amplio abanico de asignaturas de esta nueva propuesta —improvisación en el jazz, armonía de jazz, jamsession y combo de jazz— en nuestro itinerario, lo que aún resulta más grave. En lo referente a que, por fin, Madrid pueda optar a tener un grado superior en, al menos, guitarra flamenca, todo se empaña cuando comprobamos que en el borrador al que tuvimos acceso sólo había en cuatro años de estudios una asignatura de improvisación flamenca. Realmente, hay un serio desconocimiento de la importancia de la improvisación en este lenguaje tan nuestro y ya universal.<sup>7</sup>

## La improvisación toma Europa

Mientras tanto, el Viejo continente demostraba mucha más sensibilidad —y receptividad hacia los nuevos tiempos profesionales— y poblaba sus conserva-

<sup>6</sup> Cf. mis observaciones en: «La sonorización del silencio. Sonidos en blanco y negro», en: *Música y educación*, nº 69. Año XX, 1, marzo 2007; pp. 28-29.

<sup>7</sup> Aunque somos críticos con el excesivo protagonismo otorgado al peso de la improvisación en el flamenco, esta tiene un valor cada vez mayor, viéndose acrecentado en los tiempos actuales. Cf. GALÁN, CARLOS: *Improvisación en el flamenco. Tratado teórico-práctico*. Ed. IEM. Madrid, 2020.

torios de grados en la especialidad. La apuesta europea por una trascendencia de los estudios de la improvisación ya fue recogida por mí en el anterior escrito sobre el tema; los siguientes párrafos, extraídos del Tratado de Bolonia, condicionaban supuestamente la legislación LOGSE y LOE: «Los estudiantes deberían ser capaces de hablar y escribir sobre la música que hacen haciendo uso de las destrezas adquiridas con la improvisación. No obstante, la habilidad de improvisar, al menos en algún nivel, ciertamente, debe ser considerada como una destreza básica para todos los músicos. Después de la fase profesional, los estudiantes deberían demostrar que están preparados para desarrollar la habilidad de explorar algunos de los patrones y procesos que subyacen con el aprendizaje de la improvisación».<sup>8</sup>

Ciertamente, dicha propuesta, muy en la línea con las indicaciones de la AEC,<sup>9</sup> tendría consecuencias inmediatas en la aparición de numerosos grados por toda la geografía europea. Veamos<sup>10</sup> en detalle cuatro países:<sup>11</sup> —Francia. El Conservatorio nacional superior de música y danza de París ofrece seis grados: improvisación al piano, improvisación general, acompañamiento, acompañamiento al piano, acompañamiento de danza y acompañamiento vocal. Por su parte, el Conservatorio nacional superior de música y danza de Lyon oferta acompañamiento al piano. —Alemania. Todas las *Musikhochschulen* contemplan estudios de improvisación, acompañamiento y correpetición; dos ejemplos berlineses: la *Hochschule* de la música «Hanns Eisler» ofrece la posibilidad de elegir entre acompañamiento vocal y correpetición, una oferta igual a la que tiene la *Hochschule* de las artes de Berlín. Por su parte, la *Musikhochschule* de Karlsruhe se centra en dos: acompañamiento vocal y correpetición. —Austria. La universidad «Mozarteum» de Salzburgo ofrece acompañamiento vocal y correpetición. La universidad de la música y artes escénicas de Viena, el conservatorio de Viena y la universidad de la música y artes escénicas de Graz coinciden en tres especialidades: acompañamiento vocal, correpetición y

<sup>8</sup> «The students should be able to talk and write about their music making and improvisational skills. Nowadays the ability to improvise at least at some level is already considered to be a Basic skill to all musicians. [...] After the pre-college phase, the students should be demonstrate readiness to develop the ability to explore some of the patterns and processes which underlie improvisation». Vid.: GALÁN, Carlos: *La improvisación mero acompañamiento* (II), en: *Música y educación*. N° 87, año XXIV; Madrid, 3 de octubre 2011.

<sup>9</sup> Asociación de conservatorios y escuelas de música europeos.

<sup>10</sup> Agradezco el trabajo de búsqueda que ha realizado el pianista y, hoy ya, reputado correpetidor europeo, Francisco Manuel Rico.

<sup>11</sup> Para otras opciones europeas o americanas, cf. TELLO, Isaac: *El acompañamiento pianístico de la Danza: la improvisación como recurso creativo*. Tesis doctoral publicada en el repositorio institucional *E-Prints* de la Universidad Complutense de Madrid (2015), pp. 79-84. <https://eprints.ucm.es/40384/1/T38087.pdf>.

jazz. —Suecia. En la universidad de Gotemburgo encontramos el *Bachelor of Arts with specialization in Improvisation Performance*.

Alejándonos de Europa encontramos que, por ejemplo, en Estados Unidos, prácticamente todas las universidades tienen un grado en improvisación de jazz, lo que resulta natural, tratándose de una música nacida en aquellos lares.<sup>12</sup> Sin embargo, los siguientes centros proponen grados más amplios en el mundo de la improvisación: universidad de Nevada (*Jazz and Improvisational music*), universidad de Michigan (*Bachelor of Fine Arts in Jazz and Contemporary Improvisation*) o el Conservatorio de Nueva Inglaterra (*Contemporary Improvisation – Bachelor of Arts*). Y, para acabar con un ejemplo de nuestras antípodas, en Australia vemos cómo la universidad de Melbourne oferta un *Bachelor of Music Performance (Improvisation)*.

## Una oportunidad de enmienda de la situación

La implantación de la LOE en los estudios superiores mostró inmediatamente la peligrosa y agravada situación en la que nos emplazaba. La noticia de la creación *a posteriori* de dos nuevos grados, en flamencología y sonología —fruto de la presión política de dos autonomías en concreto, Andalucía y Cataluña—, nos situó en el punto de partida de una batalla legal por recuperar la carrera. Los encuentros con las clases políticas educativas no fueron nada satisfactorios. Las Administraciones hacían derivar su responsabilidad hacia el vecino. En la Comunidad de Madrid entendían que debía venir por una orden ministerial. En una reunión con D<sup>a</sup> Gloria M<sup>a</sup> Royo Serrano,<sup>13</sup> jefa de servicio de Ordenación académica de Enseñanzas de música y artes escénicas del entonces Ministerio de educación, se nos dirigió de nuevo a las Consejerías de educación de cada autonomía, ya que por esa vía podríamos encontrar un acceso más inmediato. Una mayor sensibilidad por parte de la Consejería de Madrid nos abrió la puerta a un nuevo encuentro,<sup>14</sup> en el que

<sup>12</sup> Puntualicemos este dato, puesto que en España, teniendo el flamenco una similar trascendencia y un recorrido afín, hay profesionales que lo ignoran o, como ventana a la improvisación, miran tan solo al mundo del jazz. Dejemos constancia de que, aunque en el aula 1 del RCSMM se imparta, desde hace lustros, la asignatura optativa «La improvisación en el flamenco y el jazz», tiene, en ambos lenguajes, una limitada cabida la improvisación, —contrariamente a lo que vulgarmente se cree— y sus salidas profesionales son muy contadas, algo que, con un itinerario de improvisación que genere una amplia oferta laboral, no ocurriría, como veremos más abajo.

<sup>13</sup> Un encuentro de trabajo al que asistí, junto a mis compañeros del RCSMM Emilio Molina y Álvaro Guijarro.

<sup>14</sup> En esta ocasión, acompañado de nuevo por Emilio Molina y con el apoyo de la directora del RCSMM, Ana Guijarro, expusimos el nuevo itinerario a Álvaro Zaldívar, subdirector general de EEAA. en aquel momento.

CURRÍCULO LOE. TÍTULO DEL ITINERARIO E DE INTERPRETACIÓN, IMPROVISACIÓN

Tipo de materia	Materia	Asignatura	1º ECTS	2º ECTS	3º ECTS	4º ECTS	TOTAL ECTS
<b>Materias Obligatorias de la Especialidad</b>							
	Improvisación	Improvisación I, II, III y IV Trabajo fin de carrera Recital fin de carrera	I(6)	II(6)	III(6)	IV(6) 6 8	24 6 8
	Formación instrumental complementaria	Lectura a vista I y II Reducción de partituras I y II Acompañamiento de danza Acompañamiento vocal Acompañamiento instrumental Pedagogía piano complementario y conjuntos Instrumento I y II (Técnica pianística) Instrumentación y orquestación	I(6)	II(6)	I(6)	II(6)	12 12 6 4 4 6 8 4
	Técnicas de improvisación	Improvisación en estilos históricos I, II y III Lenguaje jazzístico I, II, III y IV Lenguaje flamenco I y II Continuo I y II	I(4) I(4) I(6)	II(4) II(4) II(6)	III(4) III(4)	IV(4)	16 12 12 8
	Música de conjunto	Música de cámara Técnicas de ensayo y concertación Jam sessions I y II Combo flamenco I y II	I(4)	I(4)	I(4) I(4)	II(4) II(4)	4 4 8 8
<b>Materias de formación básica</b>							
	Cultura, pensamiento e historia	Historia de la música I y II Estética y Filosofía de la música	I(6)	II(6) I(3)			12 3
	Lenguajes y técnica de la música	Análisis de la música del S. XX y XXI Armonía I y II Contrapunto Educación auditiva I y II Acústica musical aplicada Asignaturas optativas	I(6)	II(6)	I(6)	II(6)	12 12 6 4 2
<b>Libre configuración ECTS</b>			0	5	6	12	23
			60	60	60	60	240
<b>TOTAL CRÉDITOS I. E de INTERPRETACIÓN (IMPROVISACIÓN): 240 ECTS</b>			16	16	16	16	11

elevamos nuestra nueva propuesta: el itinerario de interpretación E en improvisación, que fue una concesión que hicimos al RCSMM para que pudiera ser aprobado por la junta de jefes de departamento.<sup>15</sup>

Renunciamos a un grado genérico en improvisación —que excedería los límites legales permitidos—, a cambio de ofrecer a la Comunidad un itinerario específico para pianistas —instrumentistas de tecla—, que sí podría ser implantado dentro de sus competencias educativas. Nuestra esperanza era que, una vez realizado, se contagiara a otras comunidades y eso fuera el detonante para su instauración, mediante Real decreto, a nivel nacional. De la nueva reunión cristalizaron dos conclusiones: por una parte, establecimiento de una moratoria hasta la completa titulación de una primera hornada de estudiantes de grado superior en el nuevo plan, para evaluar los defectos del plan de estudios de la LOE —aunque según nuestro parecer profesional, resultaban más que evidentes y previsible: era un proyecto fallido desde su implantación— y, por otra, una invitación a replantear la propuesta como máster. Los nuevos tiempos en la educación, tan proclives a alargar los estudios y, con ello, a una obvia privatización y encarecimiento de los mismos,<sup>16</sup> reclamaban una oferta de postgrado en los centros públicos, aunque no se pusieran los medios económicos necesarios para ello.<sup>17</sup> Por dos razones de profundo calado, la respuesta en aquel momento no pudo resultar más contundente:

1. Su implantación en el último estadio de la enseñanza es desaconsejable. —a) Las técnicas de la improvisación, como cualquier destreza que exija un componente fisiológico y *performativo* en general, desaconsejan su emplazamiento en un estado avanzado del aprendizaje. Existen ya demasiadas barreras y corsés establecidos que hay que derribar, si se ejercitan en los años finales de los estudios.<sup>18</sup> Independientemente de su inserción en el grado, claro está, es muy recomendable su aplicación en el inicio de los estudios. Lamentablemente, en ese nivel elemental de la formación no están desarrolladas en el alumno muchas capacidades técnicas, de análisis o de abstracción que son imprescindibles para

<sup>15</sup> *Vid.* cuadro del anexo nº 1.

<sup>16</sup> No me detendré en lo que estadísticamente está más que comprobado: durante el quinquenio de crisis económica —2007/2012— la educación pública sufrió una feroz merma de ingresos, contrastando con el aporte público a las enseñanzas privadas o semi-concertadas; por otro lado, el hecho que los másteres sean de pago en su totalidad arruina todas las proclamas del gobierno de D. Mariano Rajoy sobre la existencia de una enseñanza pública completamente gratuita.

<sup>17</sup> Por el contrario, en nuestra propuesta se incluía un informe económico —que agradezco a D. Luis Vallines— en el que se demostraba que la implantación del itinerario se realizaría sin coste, al reubicar al profesorado existente en el centro madrileño.

<sup>18</sup> Arnold Schönberg afirmó que «ningún arte resulta más obstaculizado por su propia profesión como el de la música». *Cf. Tratado de armonía*. Madrid, Real Musical, 1979; p. 2 —hacemos hincapié en la vertiente pedagógica, lógicamente—.

un adecuado desarrollo de todas las asignaturas y disciplinas que se contemplan en un itinerario de esta magnitud pedagógica y trascendencia laboral. —b) Por otro lado, en el momento presente, la disposición del alumnado de cara a los másteres está totalmente condicionada por las leyes sociales y laborales. Es normal que, salvo el supuesto de un interés específico, aquel se decante por continuar sus estudios, realizando másteres bien como complemento titular, bien como garante competitivo —como medio para la ganancia de méritos en los baremos de las oposiciones—. A esta presumible desafección por parte del alumnado, hay que sumar un probable cambio de estatus vital, coincidiendo con la obtención del grado/título y con sus primeras incursiones laborales; si no, directamente, con la obtención de una plaza fija como profesor de orquesta o conservatorio —situación que nunca es factible en los estudios de grado—. Y es evidente que la disponibilidad de un profesional no es comparable a la de un estudiante —cuya profesión es precisamente ésta, la de estudiar—. Indudablemente, una especialización que garantiza tantas salidas profesionales, es desaconsejable trasladarla a este nuevo estadio vital, pues una entrega del estudiante igualmente específica y comprometida resulta inconcebible —por lo pronto, en dedicación temporal—.

2. En comparación con todos los ofertados por la Comunidad de Madrid en la actualidad, sería el único itinerario que reuniría una inmensa mayoría de asignaturas específicas de la carrera y que, a duras penas, tendrían cabida en cuatro años —desde luego nunca en dos—. Veamos su enumeración, sin detenernos en que algunas se deben cursar en varios niveles —las dos primeras, por ejemplo, en los cuatro años de la carrera—: 1. improvisación; 2. improvisación en estilos; 3. reducción orquestal; 4. lectura a vista; 5. bajo continuo; 6. jazz; 7. flamenco; 8. acompañamiento de danza; 9. pedagogía del piano complementario; 10. acompañamiento instrumental; 11. acompañamiento vocal; 12. concertación; 13. combo flamenco; 14. *Jam sessions*.

Como bien puede comprobarse, son catorce asignaturas que cubren un total de 168 ECTS<sup>19</sup> sobre los 240 de conformarían el itinerario. Es decir, un 70% de los créditos son específicos de la especialidad, un porcentaje muy por encima de la mayoría de itinerarios, que disponen de cuatro años para ofrecer una formación mucho menos singularizada —quedándose en una franja entre el 22,5% y el 52,5%—, contando con que su menguado porcentaje es ocupado por dos, tres y hasta seis asignaturas a lo sumo. Los únicos itinerarios que se

<sup>19</sup> El *European Credit Transfer and Accumulation System* —sistema europeo de transferencia y acumulación de créditos— es un sistema utilizado por las universidades europeas para convalidar asignaturas y, dentro del proceso de Bolonia, para cuantificar el trabajo relativo al estudiante que trabaja bajo los grados auspiciados por el Espacio europeo de educación superior —EEES—.



le acercan, ligerísimamente, son los de interpretación, que rozando un 50% de los créditos. Júzguese, sin embargo, que solo la asignatura del instrumento capitaliza hasta 100 créditos, es decir, tres cuartas partes de los mismos.

Improvisación .....	168/240	—14 asignaturas para conformar un 70% de los créditos.
Composición.....	82/240	—60, con dos asignaturas. En total 6 asignaturas propias, para un 34%
Dirección .....	54/240	—con dos asignaturas—, para un 22,5%
Musicología.....	69/240	—66 con cuatro asignaturas—, para un 29%
Pedagogía .....	91/240	—80 con tres asignaturas—, para un 38%
Itinerario A (cuerda).....	124/240	—76 solo con la del instrumento—, para un 52%
Itinerario A (madera).....	122/240	—76 solo con el instrumento—, para un 51%
Itinerario A (metal) .....	126/240	—76 solo con el instrumento—, para un 52,5%
Itinerario B (polifónicos).....	130 /240	—100 solo con el instrumento—, para un 54%

Cuadro comparativo con el resto de itinerarios y especialidades existentes en el RCSMM.

Tras la crisis de 2007, el repunte de la economía tuvo como consecuencia una indudable mejora de los campos sociales más desatendidos en la crisis —educación y cultura, amén de la sanidad, aunque la gravísima crisis del COVID-19 ha puesto en evidencia que aún falta mucho recorrido por andar—. La superación de la citada moratoria, posibilitando un balance objetivo del plan LOE en los primeros titulados, así como la sempiterna tendencia hispana a modificar los planes educativos, han llevado a una invitación de la Consejería de Educación madrileña a una modificación del plan de estudios.

Es en este momento cuando la recuperación de una titulación para la especialidad cobra todo el sentido, garantizando una formación para tantos músicos con empeños profesionales indisolublemente ligados a la improvisación. La ausencia de una oferta pública de empleo en casi una década por una parte, y la mengua del mercado laboral privado por otra han generado una situación insostenible. Hay numerosos ejemplos de graduados que cuentan con una notabilísima capacitación como solistas que, llegado el momento y habiendo obtenido una alta puntuación en una prueba pianística, tendrán su destino en un centro educativo, por ejemplo como pianistas acompañantes de danza, profesores de piano complementario e, incluso, de improvisación. Se repiten los casos de unos prodigiosos intérpretes, acudiendo a sus antiguos maestros y

expresándoles sus lamentos por no verse capacitados, siendo no obstante muy buenos pianistas, para improvisar mientras bailan los alumnos del conservatorio de danza, o bien, por no poder ofrecer un piano complementario según el currículo de la LOE. No están formados para ello. Y para el alumnado, las consecuencias son terribles.<sup>20</sup>

## Beneficios de la improvisación

Es incuestionable el saludable ejercicio que representa la improvisación.<sup>21</sup> El abanico que ofrece se abre con la posibilidad de interpretar de forma congruente e historicista el repertorio de la música renacentista y barroca —desde la técnica del bajo continuo a la improvisación de glosas y disminuciones, improvisaciones libres o italianas y rígidas o francesas—, así como un nutrido ramillete

### ITINERARIO DE IMPROVISACIÓN



<sup>20</sup> Tuvimos noticia, en el momento de la entrega de este artículo, por el propio alumnado del RCSMM, de que en dos años académicos consecutivos —2014-2015 y 2015-2016—, de los 27 pianistas egresados del centro, solo 11 hallaron su sustento económico en el ejercicio musical. Obviamente, ninguno de ellos como concertista; solo uno ejercía la enseñanza de piano. Los diez restantes se dedicaban a disciplinas directamente relacionadas con nuestra materia —correpetición, acompañamiento, acompañamiento de danza o piano complementario—. Aunque se trate de un universo estadístico pequeño, ciertamente es un dato significativo y muy preocupante. Una vez más, el empeño de las cátedras de piano por preservar la excelencia y currículo de sus alumnos no parece corresponderse con las salidas profesionales de los futuros pianistas.

<sup>21</sup> *Vid.* el cuadro del anexo nº 2.

de lenguajes contemporáneos —aleatoriedad gráfica, rítmica y formal, músicas teatrales y escénicas, *performances*, etc.— y culmina con una variada oferta de salidas laborales, que desgranaremos en el siguiente epígrafe. La casilla uno del presente cuadro así lo recoge. Mientras tanto, la improvisación se convierte, de entrada, en una herramienta formidable para todo intérprete comprometido con proponer versiones originales. Explicemos este punto: en las clases de lectura a vista insistimos en que muchos errores interpretativos nacen al aplicar al pie de la letra el criterio y dogmas y del maestro. La ausencia de un trabajo previo, comprensivo y analítico de la obra —esencial en la lectura a vista—, impide establecer un criterio de interpretación propio, que nos distancie de una simple «ejecución». Una buena y comprensiva lectura a vista —algo que no deja de ser una variante de la improvisación, ya que nos obliga a reinventar o reacondicionar muchos pasajes, con el fin de preservar el carácter de la obra—, nos aleja de una pura némesis repetitiva de tal o cual versión discográfica de referencia; por otra parte, resulta imprescindible en repertorios inéditos —*vid.* casilla 2— empezando, por ejemplo, con partituras contemporáneas sin estrenar o carentes de registros sonoros, o bien con repertorio antiguo recuperado y/o sin grabar. La búsqueda de un repertorio propio que, normalmente, pasa por proponer páginas musicales diferentes y poco habituales, es tarea obligada para todo buen intérprete —más si quiere encontrar salidas profesionales, en un mundo como el actual, excesivamente competitivo—. Para este cometido —atisbar las posibilidades de un repertorio desconocido o infrecuente—, la lectura a vista/improvisación deviene una herramienta insoslayable.

De la mano del anterior punto, la improvisación se convierte en una herramienta imprescindible para musicólogos y compositores —*vid.* casilla 3—. Hemos explicado mil y una veces, al llevar a cabo la reducción de una sinfonía de Schubert al piano, que la grandeza del compositor vienés es puesta en entredicho a causa del alargamiento de las formas en las obras de mayor envergadura, algo que conlleva grandes problemas formales y estructurales. Quien «toquetea» en un teclado una reducción de una sinfonía como *La incompleta*, por ejemplo, comprenderá en la práctica que, no obstante su innegable belleza melódica, no es capaz de sustentar una re-exposición, precedida por un arriesgado enlace armónico. En cuanto al oficio de compositor<sup>22</sup> y, pese a que es evidente que

<sup>22</sup> Cf. ZURITA, TRINO: «La improvisación en el violín durante el romanticismo», en: *Quodlibet*, nº 66, septiembre-diciembre 2017 —Madrid—. En dicho interesantísimo trabajo se documenta cómo ya los tratadistas del siglo XIX —R. William Keith, John David Loder o Bartolomeo Campagnoli— dedicaron muchas páginas a la improvisación, en sus instrucciones para el aprendizaje del instrumento. También realizaban esta disciplina compositores como Ignaz Moscheles, Camille Saint-Saëns y François-Joseph Fétis, historiador y pedagogo. *Vid.*, para Saint-Saëns: *The Musical Quarterly*, enero de 1916, «The practice of improvisation frequently develops faculties of invention, which, without it, would have remained latent», en: «*Music in the Church*», *loc. cit.*

la música cada vez está más alejada de conceptos tradicionales armónicos o formales, la improvisación sigue siendo una herramienta formidable para quien trabaja con lenguajes cinematográficos o escénicos, o bien comulga con lenguajes de sesgo más melódico y/o convencional. Y de su estrecha colaboración con el compositor, destaquemos el proceso creativo y el desarrollo de la imaginación que, no olvidemos, se desarrolla si se trabaja —facultades como la memoria, la inteligencia o la fuerza; *vid.* casilla 4—.

Que la improvisación es una herramienta formidable para generar en el intérprete procesos de estudio<sup>23</sup> —*vid.* casilla 5— es algo que, ya antes de entregarme de lleno a la especialidad, había percibido y aplicado en mis años de estudiante, gracias a las enseñanzas de Joaquín Parra y Joaquín Soriano, dos absolutos referentes. Emilio Molina, otra luminaria, ofrece muchos ejemplos y propuestas en sus múltiples publicaciones al respecto.<sup>24</sup> La comprensión y el análisis de la partitura —*vid.* casilla 6— están también indisolublemente unidos a este proceso.<sup>25</sup> Basta un ejemplo sonoro para demostrar cómo una lectura a vista musical, correcta y comprensiva puede —y fácil es que suceda— exigir tocar solo un reducido tanto por ciento del original. Sin embargo, una lectura «nota a nota», sin comprensión musical, puede proponer el 99% de las figuras que recoge la partitura y ser, a la vez, un absoluto fracaso. Una correcta y comprensiva lectura a vista parte de un completo análisis y, por lo tanto, revierte directamente en el entendimiento y transmisión correcta de la obra.

Con frecuencia nos extraviamos en el marasmo profesional y en el utilitarismo de la sociedad, perdiendo de vista la condición *sine qua non* del músico: su profesión de comunicador, de transmisor sonoro. Y quien, como intérprete, quiera comunicar, siguiendo las tesis teatrales de Konstantin Sergejewitsch Stanislavsky (1862-1936),<sup>26</sup> debe creerse el personaje, papel o partitura. Im-

<sup>23</sup> Cf. los dos libros de Alfred Cortot (1947): *Éditions de travail des Oeuvres de Chopin: 12 Études op. 10 y op. 25*. París, Ed. Salabert. Ambos son un extraordinario botón de muestra.

<sup>24</sup> Centrándonos en lo referente a este tema, al que ya dedicó su formidable tesis doctoral *Aportaciones del análisis y la improvisación a la formación del intérprete pianista: El modelo de los estudios op. 25 de Chopin*. Madrid. URJC, destaco a continuación un par de títulos: *Chopin. Estudios op. 10. Análisis y metodología de trabajo*. 4 vols. Madrid, Enclave creativa, 2005-6, y «La improvisación y el análisis como herramientas de creación musical en una orquesta de jóvenes» en: *Eufonia*, nº 47. Barcelona, 2009.

<sup>25</sup> La fértil pluma de Emilio Molina nos deja nuevas referencias bibliográficas y de trabajo. Entresaquemos: «La lectura a primera vista y el análisis», en: *Música y Educación*, vol. 16, 2, nº 54. Madrid, 2003, pp. 73-90 y «Análisis, improvisación e interpretación» en: *Eufonia*, nº 36. Barcelona, 2006.

<sup>26</sup> Actor, director y escritor ruso, en cuyos libros se encuentran innumerables referencias a dicha cuestión, como por ejemplo: *La construcción del personaje; Manual del actor; El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*, o bien *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*.

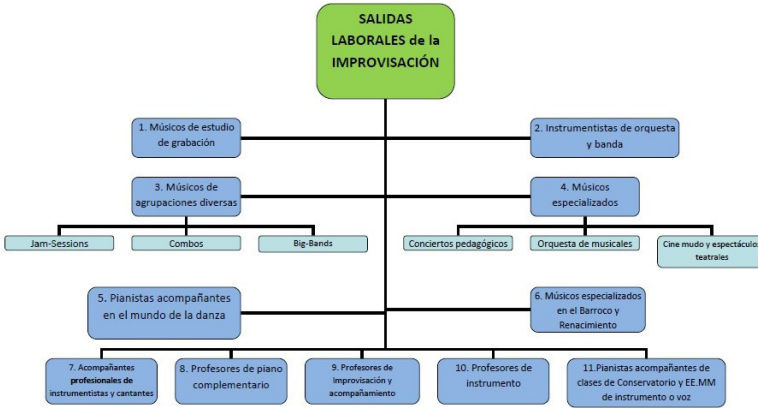
provisar es un medio portentoso para acceder directamente a una obra, sin requerir el fatigoso trabajo previo de un estudio encaminado a solventar las dificultades técnicas que encierra. Quizás el beneficio más significativo de la improvisación —*vid.* casilla 7— sea el de permitirnos acceder a su discurso y, consecuentemente, alcanzar su disfrute personal inmediato, sin necesitar de su estudio o de una interpretación ajena. Y es innegable, en esta misma línea, que juega un papel trascendental como herramienta de concertación y encuentro de músicos —*vid.* casilla 18— ¡Cuánto les deben a la improvisación la música y el disfrute musical de los profesionales, en esos innumerables y azarosos encuentros en los que, sin partitura de por medio, se puede dar ese encuentro de caminos personales! La última casilla merece capítulo aparte.

## Salidas laborales de la improvisación

Una de las directrices del plan de Bolonia iba encaminada a eliminar viejos títulos de dudosa validez social. No es necesario poner ejemplos aunque, para poner en duda la justificación social de algunas de estas especialidades, solo hay que hacer un repaso de los existentes —composición, musicología, pedagogía y dirección, más flamencología y sonología (que, para el neófito, viene a ser una vertiente de la tecnología musical) e, incluso, interpretación, especialmente en algunos instrumentos muy poco usuales—. Pero sean todas bienvenidas, sin exclusiones. Evidentemente, no es el caso del propuesto itinerario en improvisación, que proporcionaría una formación completa, propiciando muy distintos perfiles profesionales al alumnado, como podremos comprobar repasando las once casillas que recoge el cuadro anexo nº 3.

Hagamos un repaso, empezando por una demanda de intérpretes clásicos para trabajos que requieran buenos lectores a vista, contumaces y comprensivos —no solo disciplinados en tocar nota a nota, sin sentido constructivo—. Ello implicaría a músicos de estudio —casilla 1—, de orquesta y banda —casilla 2—, de agrupaciones diversas, como *jam sessions*, combos flamencos o *big-band* —casilla 3— o de músicos especializados en conciertos pedagógicos, musicales o acompañamiento a cine mudo —casilla 4—. No es preciso insistir en el hecho que, para estas lides, se necesitan otras herramientas enseñadas en la carrera, como concertación e improvisación. Sin salirnos del mundo exclusivamente interpretativo, es impensable para la época actual —aunque la mayoría de la escuela interpretativa moderna lo obvie— un desarrollo profesional concertístico en la música renacentista, barroca y contemporánea, sin un dominio de técnicas de improvisación —casilla 6—. En otra vertiente estilística, no es el primer máster que encontramos sobre interpretación contemporánea con una sola asignatura de improvisación. ¡Pobres músicas aleatorias rítmicas, gráficas,

## ITINERARIO DE IMPROVISACIÓN



formales, *performances*, o músicas teatrales de los años sesenta hasta los ochenta! Así salen, y así las sufrimos los compositores —y vienen, a renglón seguido, las críticas por la falta de viveza de la música contemporánea—. Más específicamente centrados en el piano (o la guitarra), el acompañamiento de danza —casilla 5— ha asegurado un sustento a muchos profesionales. Dentro de ella podríamos encuadrar una sub-casilla (5b) de profesores de acompañamiento de danza, aplicable a los acompañantes de instrumentistas y cantantes —casilla 7—, área en la que muchos músicos encuentran un primer trabajo sólido. Siguiendo con esta línea, puede darse el caso de que hallen ocupación laboral en los conservatorios, hecho que abre las puertas a pianistas acompañantes y repertoristas para escuelas municipales de música y conservatorio —casilla 11—, profesores de piano complementario —casilla 8— y, naturalmente, profesores de las asignaturas de improvisación, lectura a vista y reducción orquestal.

Consideramos que el corporativismo, con su defensa de un sistema educativo que se limita a generar futuros profesores de la misma enseñanza, produce un pobrísimo concepto de conservatorio, pero es indudable que solo se dará la necesidad de buenos profesores de piano complementario, de improvisación y lectura a vista y de reducción orquestal, si se recupera la antigua especialidad. Actualmente, esta demanda está cubierta por la existencia de un viejo profesorado formado en el plan 66. En la casilla 10 figuran profesores de instrumento, quienes celebran tener a su disposición unas herramientas valiosísimas con la improvisación, cuando en su futuro laboral se encuentran con clases colectivas del instrumentos. Podrán trabajar técnicas de empaste, afinación y audición,

CARLOS GALÁN

no empleándolas en proponer obras circunstanciales para once violas o siete bombardinos, pongamos como ejemplo.

Terminamos este nuevo artículo recalcando las bondades laborales y formativas de la improvisación y recordando, de paso, la máxima del sabio griego Zenón de Elea: «la naturaleza nos dio dos oídos y una sola boca para recordarnos que vale más escuchar que hablar». Esperemos que este alegato sirva a las autoridades educativas como motivo de reflexión y de «enderezar tuertos» para, de este modo, evitar que nuestro empeño pedagógico quede como una locura quijotesca.

# CORRESPONDENCIAS ARMÓNICAS EN LA INSPIRACIÓN DE LA MÚSICA POPULAR: ANÁLISIS COMPARATIVO DE DOS CASOS

 Carmen HERNÁNDEZ-SONSECA ÁLVAREZ-PALENCIA\*

## Resumen:

La armonía es quizás uno de los elementos más difíciles de incluir en el lenguaje de una obra, si se busca que la inspiración en la música popular sea verdadera. A diferencia de otros elementos, como el ritmo o la melodía popular, la armonía no resulta ser tan «accesible». Las obras de inspiración popular de Manuel de Falla y Béla Bartók son un ejemplo. En ellas, las características procedentes de la música popular se han adaptado al nuevo contexto, de modo que forman parte intrínseca del lenguaje armónico de la obra. Es precisamente este método, esta forma de crear un lenguaje armónico válido para la obra pero que, a su vez, refleje la música popular, aquello que analizamos en el presente artículo, con el objetivo de poder estudiar las correspondencias que se generan en este lenguaje armónico; tomamos como referencia la fantasía «*Bética*» de Falla y la sonata para piano de Bartók (1926).

**Palabras clave:** Armonía, Manuel de Falla, Béla Bartók, música popular, fantasía, sonata, inspiración.

## Abstract:

Harmony is perhaps one of the most difficult elements to include in the language of a composition if the inspiration in popular music is to be true. Unlike other elements such as popular rhythm or melody, harmony is not so «accessible». The folk-inspired works of Manuel de Falla and Béla Bartók are examples, in them, characteristics from folk music have been adapted to the new context and the harmonic language has been created based on them so that they form an intrinsic part of the work. It is precisely this method, this way of creating a harmonic language that is valid for the work but that in turn

\* Doctora por la Universidad Autónoma de Madrid y profesora del Conservatorio profesional de música de Majadahonda.



reflects folk music, that we analyze in this article to study the correspondences that are generated in this harmonic language, taking as reference Falla's *Fantasia «Bética»* and Bartók's *Sonata for Piano* (1926).

**Key words:** Harmony, Manuel de Falla, Béla Bartók, folk music, fantasía, sonata, inspiration.

## Introducción

Aunque la música popular ha servido como fuente de inspiración a lo largo de la historia, no es hasta finales del siglo XIX y principios del XX cuando toma otra dimensión, especialmente con compositores como Manuel de Falla y Béla Bartók. Esta incide directamente en la creación de la obra, ya desde su propia gestación. La música popular —junto con su lenguaje y características— es ahora la protagonista, es parte indisoluble de la obra; aquí radica su importancia como fuente de inspiración, situándose, precisamente, en el centro del análisis que llevaremos a cabo y del que surge el principal interrogante al que queremos dar respuesta: si tanto Falla como Bartók se inspiran en la música popular para componer y crean un lenguaje propio que hunde sus raíces en esta fuente, ¿Existe alguna correspondencia en la forma en la que se utilizan los elementos procedentes de la música popular que sirven de base en la creación del lenguaje armónico que usan? O bien, ¿Existen paralelismos, desde el punto de vista armónico, en el modo cómo utilizan la música popular?

Para realizar este estudio y poder ilustrar más concretamente el análisis armónico tomamos como referencias la fantasía «*Bética*» de Falla<sup>1</sup> y la sonata para piano de Bartók (1926).<sup>2</sup> Por ello, en el presente estudio no es tanto la fuente de inspiración la que nos importa, sino la manera cómo se hace perceptible en la obra: incidimos en la forma en la que la música popular se manifiesta para estudiar, acto seguido, el proceso que ha tenido lugar en la construcción del lenguaje armónico que caracteriza la obra. Tomando ambas obras como base dos realidades diferentes —la música popular española, por una parte, y la música popular húngara por otra —aunque Bartók también toma inspiración de otras fuentes, como la rumana o la árabe—, existen ciertas características comunes. Siguen estando presentes en la música popular evocada en la fantasía y la sonata las características de inmediatez, espontaneidad, improvisación, creación en el pueblo, así como la tendencia a la utilización de estructuras musicales reducidas. A su vez, son estas muy diferentes con respecto a la obra compuesta, lo que hace que ambos compositores, al evocar características ar-

<sup>1</sup> En adelante, la fantasía.

<sup>2</sup> En adelante, la sonata.

mónicas procedentes de esta fuente y querer construir una obra armónicamente coherente, tomando como base estos principios, se enfrenten a escenarios que podemos considerar similares.

## La música popular como fuente de inspiración

Tomando en consideración el ritmo, la melodía y la armonía de la música popular, quizás sea esta última el elemento musical más difícil de traducir a la obra compuesta. Con ello nos referimos a que, si bien la melodía y el ritmo pueden ser considerados elementos más bien «externos», la armonía es un elemento «interno», en la medida en que requiere un estudio más profundo —al menos en una primera instancia— para poder ser entendido en la misma medida que los otros dos, ya que no es tan «visible» o «accesible» como pueden serlo el ritmo o la melodía. Ello conlleva, por tanto, un esfuerzo previo al acto de aproximación a la obra, ya que se requiere un conocimiento de la fuente popular, para permitirnos entender cómo concebían Falla y Bartók esta fuente de inspiración, tal y como trataremos a continuación.

Falla y Bartók comparten una visión similar de la música popular. Dedicamos gran parte de sus escritos a tratar cuestiones relacionadas con ella, acerca de cómo puede ser utilizada como fuente de inspiración y cuál es su relación con las obras que componen.<sup>3</sup> Para ellos, la música popular, como tal, solo es aquella cuyo origen se sitúa en el pueblo y que dentro del mismo adquiere pleno significado. Esta conceptualización toma una mayor relevancia al tener en cuenta el contexto en el que se produce: en la época en la que Falla y Bartók comienzan a componer, los estudios sobre música popular eran más bien escasos y poco rigurosos.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> La mayoría de los escritos de Falla están recogidos en *Escritos sobre música y músicos*. Mayor diseminación presentan los de Bartók; encontramos diversas ediciones, entre las que cabe destacar *Bartók Béla összegyűjtött írásai I (Colección de escritos de Béla Bartók I)*, *Béla Bartók Essays* y *Escritos sobre música popular* —la única colección en español hasta la fecha—. Siempre que citemos un escrito de Bartók que aparezca recogido en la colección española a la que nos referimos anteriormente, usaremos esta cita. En caso contrario, utilizaremos la versión inglesa o la húngara y haremos la traducción del texto, cuya versión original estará en nota al pie de página. Aún así —aunque citemos la traducción al español existente, puesto que resulta más accesible al lector—, hemos confrontado las colecciones húngaras e inglesas porque detectamos que el contenido de algunos escritos varía, dependiendo de la colección. Normalmente, las traducciones al inglés o al español —desde el húngaro—, suelen presentar alguna omisión. No obstante, esto sucede en pocos escritos y no es el caso de las citas que realizamos en el presente estudio. Cf. AUTOR, 2019, pp. 203-218

<sup>4</sup> Como decimos, en esta época no se conocía verdaderamente la música popular porque no se habían realizado estudios en profundidad. Bartók se dio cuenta de este fenómeno por propia experiencia. La primera vez que escuchó música húngara verdaderamente popular fue en 1904, de forma casual y a través del canto de una joven campesina; inmediatamente se dio cuenta —como señala su hijo— de la enorme distancia que existía con respecto a lo que normalmente se conce-

En España abundaba el género de la zarzuela —«un calco de la ópera italiana en boga durante la época en la que esas obras se produjeron», según Falla—,<sup>5</sup> mientras que en el contexto húngaro eran frecuentes las obras compuestas «a la húngara» —un ejemplo son las rapsodias húngaras de Liszt que, como dice el propio Bartók,<sup>6</sup> tienen poco de húngaro —teniendo en cuenta la música popular en sentido estricto—. En ambos casos, y debido, en parte, a las dificultades que existían para poder llegar a conocer la música popular genuina, esta no se representaba de forma fiel. El conocimiento al que accedían normalmente los compositores procedía de lo que llegaba a la ciudad a través de los músicos callejeros, quienes interpretaban la música que más agradaba a un público no siempre fiel a la música que realmente procedía del pueblo. Habitualmente, este tipo de música era menos interesante y rica que la verdadera música popular:

Debe considerarse como música campesina en sentido lato a todas aquellas melodías que están difundidas o que han estado difundidas en la clase campesina de un país y que constituyen expresiones instintivas de la sensibilidad musical de los campesinos.<sup>7</sup>

El testimonio de Bartók coincide con el de Falla. En España, la situación era bastante similar. Al igual que aquel, Falla abogaba por una música popular en sentido estricto, despojada de artificios y fiel a la fuente creadora, el pueblo:

Hay que eliminar el *flamenguismo* y dejar que resplandezca el arte popular llano, sencillo, sin los requilorios de la suficiencia y sin las mixtificaciones de la pretendida maestría. Queremos ennoblecer los cantos populares andaluces —cuyos motivos enriquecen hoy las escuelas musicales francesas y rusas— y restablecer este valor en la raza.<sup>8</sup>

Para poder conocer su verdadera forma, ambos compositores investigan la música popular. De las publicaciones etno-musicológicas de Bartók que nos han llegado, destaca «La música popular húngara».<sup>9</sup> Falla, por su parte, no publica un estudio etno-musicológico pero, gracias al inventario de su biblioteca per-

bía como música popular. BARTÓK, Béla —hijo—: *Bartók Béla műhelyében [En el estudio de Béla Bartók]*. Budapest —Szépirodalmi könyvkiadó— 1982; p. 270.

<sup>5</sup> FALLA, Manuel de, 2003: «Nuestra música» en: *Escritos sobre música y músicos*, p. 55.

<sup>6</sup> BARTÓK, Béla, 1966: «Liszt-Problémák» («Problemas Liszt») en: *Bartók Béla összegyűjtött írásai I [Colección de escritos de Béla Bartók I]*; p. 700.

<sup>7</sup> BARTÓK, Béla, 1979. «¿Qué es la música popular?» en: *Escritos sobre música popular*; pp. 66-67.

<sup>8</sup> VÁZQUEZ Y PÉREZ, Andrés, 1922: «El maestro Falla nos dice...» en: *El imparcial*, 28 de abril; p. 3.

<sup>9</sup> BARTÓK, B., 1966. «A magyar népzene» («La música popular húngara») en: *op. cit.*; pp. 101-350.

sonal, sabemos que conocía las fuentes, no solo a través de la experimentación directa, sino también del estudio de diferentes cancioneros, como el *Cancionero musical popular español* de Felipe Pedrell, el *Cancionero Musical de Palacio*, de Francisco Asenjo Barbieri, *Ecos de España* de José Inzenga y los *100 cantos populares asturianos* de José Hurtado, y de algunos métodos para guitarra: Marín, Arcas, Cimadevilla, Broca, Ferrer, Ruet y Viñas.<sup>10</sup>

No solo comparten Falla y Bartók una misma visión de qué es lo que debe ser considerado música popular, sino también, de cómo puede utilizarse.<sup>11</sup> Para ambos, el lenguaje que caracteriza la música popular es más importante que la propia canción en sí, como afirma el primero: «Pienso modestamente que en el canto popular importa más el *espíritu* que la *letra*»;<sup>12</sup> similar testimonio deja Bartók, estableciendo una escala dividida en tres estadios, donde aborda la forma en la que la canción popular puede estar presente en la composición. En el primer estadio se produce la transcripción literal de una canción concreta; en el segundo, una transformación donde la referencia sigue estando visible y, en el último, desaparece esta referencia, usándose el lenguaje como el «poeta usa la lengua madre».<sup>13</sup> Es precisamente en este último estadio —en el que el compositor se inspira en el lenguaje o el «espíritu» (utilizando el término de Falla)— donde Bartók circunscribe la mayoría de sus obras.

En el presente estudio son numerosas las referencias al folklore, la armonía o el origen de la inspiración de Falla y Bartók en relación a su obra, poniendo en evidencia la importancia y el rigor de sus observaciones sobre las fuentes populares. Ambos coinciden en la definición del sistema armónico de la música popular en la que se inspiran: la música popular es tonal, aunque se trate de una tonalidad que podríamos calificar de «abierta». Al hablar de la música española dice Falla:

Claro está que las canciones basadas tonalmente en la modalidad mayor o menor (la jota y la seguidilla, por ejemplo) conservan íntegramente en aquellas obras su carácter nacional; pero... no sólo de seguidillas y de jotas se compone nuestro tesoro popular [...] El ritmo, la modalidad y los intervalos melódicos, que determinan sus ondulaciones y sus cadencias constituyen lo esencial de esos cantos.<sup>14</sup>

<sup>10</sup> Cf. FALLA, Manuel de: *Apuntes de Harmonía*. Editado por Yvan Nommick. Granada —Archivo Manuel de Falla—, 2001; p. 37.

<sup>11</sup> NOMMICK, Yvan, 2014. «El tratamiento de la música popular en Falla y Bartók: Elementos de análisis comparativo» en: *Allegro cum laude. Estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*, pp. 382-383.

<sup>12</sup> FALLA, M. de, 2003: *op. cit.*, p. 57.

<sup>13</sup> BARTÓK, B., 1979: *op. cit.*; p. 95. «La influencia de la música campesina sobre la música culta moderna».

<sup>14</sup> FALLA, M. de, 2003. *Ibid.* pp. 56-57.

Bartók, por su parte, define la música popular húngara en términos paralelos: «nuestra música popular es naturalmente tonal, aunque no siempre en el sentido de las tonalidades del mayor y el menor (en mi opinión, es inconcebible una música popular atonal)»<sup>15</sup> y en otro contexto dice: «La música popular es exclusivamente tonal y resulta en absoluto inconcebible una música popular atonal».<sup>16</sup> El hecho de que la música popular que sirve de inspiración a Falla y a Bartók se base en sistemas armónicos parecidos, es decir, que en ambos escenarios se cñan dentro de una tonalidad—aunque con ciertas características especiales—, facilita la tarea para el presente estudio. Ello no solo porque, presumiblemente, nos ofrezca más puntos en común, sino porque las cuestiones a las que tienen que hacer frente los compositores —para poder fundamentar en elementos populares su lenguaje armónico— van a ser probablemente más cercanas, lo que nos permitirá comparar, confrontando contextos equiparables, cómo dan respuesta a problemas similares, derivados de la construcción de un lenguaje armónico que hunde sus raíces en la música popular.

## Método de análisis

En las dos obras objeto del presente estudio —la fantasía y la sonata— existen ciertas referencias que nos llevan a pensar que la armonía no es la «tonal» tradicional —es decir, no es una armonía tonal en sentido estricto—. Este fenómeno, como veremos más adelante, está relacionado —creemos— con la influencia que ejerce la música popular en ambas obras, caracterizadas además por el reflejo que se produce sobre las propiedades armónicas que fundamentan la obra. Por ello, este análisis no se podría iniciar sin hacer referencia a esta influencia. Hemos dividido este estudio en dos fases: la primera está dedicada al estudio del contexto armónico, analizando con ello las correspondencias —entre las dos obras— derivadas de la inspiración popular y relativas al establecimiento de las bases que crean el lenguaje armónico. En la segunda, analizamos las correspondencias generadas en torno a un movimiento armónico sustentador de la obra.

## Correspondencias en el contexto armónico

En las obras de referencia encontramos correspondencias, en su contexto armónico, que derivan del carácter determinante de la inspiración popular para con el lenguaje armónico de la obra; veamos cómo se concreta, en primera

<sup>15</sup> BARTÓK, B., 1979: *op. cit.*; p. 189. «La música popular húngara y nueva música húngara».

<sup>16</sup> BARTÓK, B., 1979: *op. cit.*; p. 86. «La importancia de la música popular».

instancia, en la propia formación del acorde y los principios por los cuales este se construye. La síntesis armónica de los acordes de los tres fragmentos que analizamos a continuación —uno para la fantasía y dos para la sonata— ejemplifica cómo se forman los acordes en cada caso:



Ejemplo 1: síntesis armónica del compás 29 de la fantasía y de los compases 2 del primer movimiento y 262 al 263 del tercer movimiento de la sonata.

El primer acorde del ejemplo 1.a es una superposición, habitual en la fantasía, de dos quintas, una bajo la nota fundamental y otra sobre la tercera del acorde tríada menor de *mi*, que indicamos, siguiendo la nomenclatura que utiliza Falla en el documento *Superposiciones*, como 1-5 y 3+5.<sup>17</sup> Tal y como deja constancia en sus escritos, Falla utiliza la superposición de acordes en muchas de sus obras<sup>18</sup> y la fantasía no es una excepción. La mayoría de los acordes que encontramos se crea teniendo en cuenta dicha superposición, que genera acordes con disonancias diversas, mediante la superposición de quintas ascendentes o descendentes. También Bartók utiliza un sistema no tradicional de formación de acordes, incluyendo en ellos disonancias frecuentes; sin embargo, estas no proceden del sistema de superposición tonal que utiliza Falla. En la sonata, el acorde se forma prioritariamente por un proceso de «verticalización» de determinadas escalas recurrentes en la obra. De esta manera, los intervalos de dichas escalas sirven de base para formar el acorde; ciertas notas de la escala, al sonar simultáneamente, lo producen. Se utilizan mayoritariamente escalas no diatónicas, como puede verse en los ejemplos 1.b y 1.c.; más en concreto, escalas pentatónicas anhemitónicas y octatónicas. Llamamos escala «pentatónica anhemitónica» aquella formada por cinco sonidos diferentes, sin incluir intervalos de segunda menor, como por ejemplo la escala del ejemplo 1.c, formada por las notas *mi*, *fa#*, *la*, *si*, *re* (y *mi*) y representada gráficamente como 2 3 2 3 2

<sup>17</sup> FALLA, Manuel de. *Superposiciones* (ed. Carlos Romero de Lecea. Madrid) —El Ventalle 8—, 1976. En este documento, el compositor sintetiza el sistema armónico de las superposiciones tonales utilizando ejemplos de sus propias obras, entre las cuales encontramos una referencia a la fantasía —en concreto, al c. 29, que aparece en la mitad inferior izquierda del folio 2r del documento, ejemplo número nueve según indicación de Falla—. Este sistema se basa en la superposición de acordes a través de intervalos de quintas que, a su vez, pueden ser justas, aumentadas o bien disminuidas, en sentido ascendente o descendente.

<sup>18</sup> FALLA, M. de, 2003: *op. cit.*, p. 42. «Introducción a la nueva música».

2, siendo 2 la distancia de tono y 3 la distancia de tono y medio. Con escala «octatónica» nos referimos a la que está formada por ocho sonidos diferentes, en los que sucesivamente se intercalan un tono y un semitono —denominándose entonces escala octatónica en proporción 2:1— o bien un semitono y un tono —hablamos entonces de escala octatónica en proporción 1:2, (*vid.* ejemplo 1.b) con representación gráfica 12121212, correspondiendo 1 al semitono y 2 al tono—. En la sonata, el acorde se origina mediante la transformación de escalas pentatónicas y octatónicas,<sup>19</sup> al transformar la horizontalidad intrínseca de la escala mediante la simultaneidad de ciertas notas de la escala. Siguiendo este método, la escala octatónica de *mi* en proporción 1:2—ejemplo 1.b— sirve de base para la formación de los dos acordes del inicio de la obra —las notas comunes a los acordes que le preceden en la escala están en rojo—. Vemos cómo Bartók, para formar el acorde, selecciona ciertas notas de la escala; así también en el ejemplo 1.c., donde es la escala pentatónica anhemitónica, al simultanear la totalidad de los sonidos que la forman, la que genera el acorde.

Como vemos, el origen de los acordes en Falla y en Bartók es el mismo, aunque estos formen estructuras diferentes. Las superposiciones (en la fantasía) así como la «verticalización» de escalas no diatónicas (en la sonata) son producto de un proceso de abstracción, a partir de ciertas características armónicas presentes en la música popular que evocan. En la fantasía es la música popular española, la «raza latino-andaluza»,<sup>20</sup> que vemos concretada —en el plano de la formación del acorde— en la referencia al sonido del instrumento popular español por antonomasia, la guitarra española.<sup>21</sup> Salvo algunos compositores, como Domenico Scarlatti, nadie había explotado «el valor puramente tonal-

<sup>19</sup> Sin embargo, no ocurre así con el elemento melódico. En este caso, se utilizan no solo escalas pentatónicas y octatónicas— las cuales, como referimos más arriba, se privilegian en el elemento armónico— sino también heptatónicas, que pueden ser, a su vez, heptatónicas *primas*, *secundas* y *tercias*—usamos la terminología que utiliza Lajos Bárdos—. Los tres tipos de escalas heptatónicas son diatónicas, al estar formadas por cinco tonos y dos semitonos. Los intervalos de las escalas heptatónicas *primas* se representan 2212221; las escalas heptatónicas *secundas*, 2122221, y las escalas heptatónicas *tercias*, 1222221. A cada heptatónía habría que sumarle seis permutaciones, para poder abarcar todas las posibilidades de la escala. Cf. BÁRDOS, Lajos: 1975, «*Ferenc Liszt, the Innovator*» en: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 17 ¼; pp. 3-38.

<sup>20</sup> GALLEGO, Antonio: *Catálogo de obras de Manuel de Falla*. —Dirección general de bellas artes y archivos— Madrid, 1987; p. 170. Gallego reproduce parte del testimonio de Falla, que citamos a continuación: «Es la única obra [la fantasía *Bética*] escrita por mí con intenciones puramente pianísticas en lo que a su técnica instrumental se refiere. Otra cosa: el título de *Bética* no tiene ninguna especificación especialmente sevillana: con él solo he pretendido rendir homenaje a nuestra raza latino-andaluza».

<sup>21</sup> Se ha señalado en numerosos estudios la relación entre la obra de Falla y la guitarra española. Cf. CHRISTOFORIDIS, Michael, 1998: «La guitarra en la obra de Manuel de Falla» en: *La guitarra en la historia*, vol. 9. VICENT LÓPEZ, Alfredo, 2008. «La guitarra en la obra de Manuel de Falla: Una lección de atención verdadera hacia el instrumento» en: *Neuma: Revista de Música y Docencia*, vol. 1.

armónico», la capacidad de la guitarra para inspirar el elemento armónico, en la composición de obras que buscan inspirarse en la música española;<sup>22</sup> de ahí que este elemento resulte tan relevante. Esta evocación se concreta formando acordes por superposición de cuartas o quintas y emulando así el sonido que genera la sonoridad superpuesta de las cuerdas al aire de la guitarra.<sup>23</sup> Dicha sonoridad se aprecia desde el comienzo de la obra, evocándonos la de la guitarra española, con el acorde formado por las cuartas *mi-la* y *la-re*, o en el acorde —reordenado— del ejemplo 1.a., con las cuartas *mi-la*, *la-re* y *re-sol*, más la tercera *sol-si* —intervalos formados todos ellos por las cuerdas al aire de la guitarra (*mi, la, re, sol, si, mi*)—. En la sonata, como ya vimos antes, se produce algo similar. Las escalas octatónicas y pentatónicas anhemitónicas referidas son características de la música popular húngara —y de otras regiones, de las cuales Bartók también toma su inspiración, aunque en menor medida, entre las que cabe destacar la rumana—. <sup>24</sup> Estos elementos procedentes de la música popular y transformados, sirven de base para crear diversos acordes y pasan a formar parte, por tanto, de los principios que fundamentan la construcción del acorde en la obra.

En el contexto armónico, entendido como la base sobre la cual se desarrollan las conexiones que se establecen entre los elementos armónicos que se suceden en la obra —entre ellos, la base de la formación del acorde que ya examinamos en el apartado anterior—, existen correspondencias armónicas entre la fantasía (Falla) y la sonata (Bartók). En ambos casos observamos cómo, para constituir este contexto, se utilizan ciertos principios propios de la música popular. Aunque el resultado sea diferente, el contexto ha sido generado mediante la transformación y aplicación de unos principios armónicos que, a su vez, conforman un lenguaje armónico válido para un entorno como es la obra compuesta, tan diferente a la fuente de inspiración. La fantasía se desarrolla dentro de un contexto armónico modal, más que tonal. Distinguimos modalidades dorias, eolias, frigias, mixolidias —con algunas modificaciones— y también referencias a la modalidad flamenca —o modo flamenco, entendido como modo frigio mayorizado, esto es, el modo frigio con la tónica mayor—. <sup>25</sup> Veamos como

<sup>22</sup> FALLA, M. de, 2003 *op. cit.*; p. 178. «El “cante jondo” (canto primitivo andaluz): Sus orígenes. Sus valores musicales. Su influencia en el arte musical europeo».

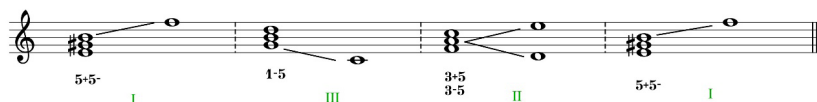
<sup>23</sup> La referencia a la evocación de las cuerdas al aire en la música popular es recurrente. Cf. NAREJOS BERNABÉU, Antonio: *La estética musical de Manuel de Falla*. Tesis doctoral —Universidad de Murcia—, 2004; p. 325. HESS, Carol: *Sacred passions: The life and music of Manuel de Falla*. Oxford-Nueva York —Oxford University Press—, 2005; pp. 122-123.

<sup>24</sup> BARTÓK, B., 1966, en: *op. cit.*; pp. 150-153. *A magyar népdal* («La canción popular húngara»).

<sup>25</sup> FERNÁNDEZ MARÍN, Lola. *Teoría Musical del Flamenco*. Madrid —Acordes Concert—, 2004; pp. 77-79.



ejemplo la sucesión de acordes que se utilizan entre los compases 16 y 19 de la obra, circunscrita al modo flamenco de *mi*:



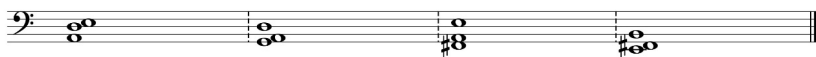
Ejemplo 2: síntesis armónica de los compases 16 al 19 de la fantasía.

Entre los acordes que se utilizan para establecer la armonía en esta región no encontramos la dominante. Este fenómeno no es un caso aislado; en efecto, si examinamos las secciones de la obra, la dominante —como grado que establece la armonía o el cambio armónico— está prácticamente ausente. En su lugar encontramos grados más cercanos al I, allí donde se privilegia el movimiento descendente por segundas. Es por ello que cabe afirmar que el contexto armónico —el establecimiento de la armonía, no solo la formación del acorde— se encuentra definido e influenciado por la música popular, ya que este tipo de movimiento armónico, en el que se privilegia el movimiento por los grados II-I, adquiere pleno significado dentro del modo flamenco —siendo el movimiento II-I una sucesión clave en el establecimiento de la modalidad, que viene a sustituir al V-I—. <sup>26</sup> También en la sonata puede definirse el contexto armónico en los mismos términos que hemos establecido anteriormente para el caso de la fantasía. Bartók renuncia a subsumir esta formación del acorde dentro de un contexto tradicional, al igual que hace Falla. Tampoco encontraremos en la sonata la sucesión V-I como base para la consolidación o introducción de una nueva región armónica, un hecho que está conectado, a su vez, con la influencia de la música popular en el lenguaje armónico que utiliza Bartók. <sup>27</sup> En cambio, sí encontramos un contexto armónico más abierto, dando cabida a estas nuevas modalidades, que se caracterizan por una «homogeneidad remarcable del vocabulario armónico»: <sup>28</sup>

<sup>26</sup> *Ibid.*, pp. 81-90.

<sup>27</sup> «La escala [pentatónica anhemitónica] no tolera la habitual cadencia de dominante y tónica, y tan así es, que en ellos la dominante no tiene esa función». BARTÓK, B., 1979: *op. cit.*; p. 107. «La música popular húngara»

<sup>28</sup> WILSON, Paul. *The Music of Béla Bartók*. Michigan —Yale University Press—, 1992; p. 79: «remarkable homogeneity of harmonic vocabulary». Konoval también se refiere a esta característica del lenguaje armónico, cf. KONOVAL, Michael Brandon. *An analytical study of Béla Bartók's Sonata for piano (1926)*. Tesis doctoral —University of British Columbia—, 1996; pp. 137-138.



Ejemplo 3: síntesis armónica de los compases 1 al 19 del tercer movimiento de la sonata.<sup>29</sup>

El ejemplo 3 pone en evidencia una fórmula de sucesión de acordes, dentro de la obra, que podemos denominar como «convergencia» o «confusión» de acordes. Existe una tendencia a utilizar las mismas notas, a la «confusión» de la armonía, puesto que la mayor diferencia entre los acordes la constituye la nota que se sitúa en el bajo, mientras que el resto de notas suelen ser compartidas con los acordes adyacentes, dentro de un contexto pentatónico de *mi*.

A partir de las consideraciones precedentes, es evidente que el contexto armónico en el que se desarrolla la obra no es, en ninguno de los dos casos, completamente «tonal» en sentido estricto. La formación del acorde demuestra que la utilización de la tríada simple ha quedado relegada a un segundo plano y que, en su lugar, aparecen nuevos principios que estructuran el acorde. El sistema armónico es «tonal» en un sentido amplio, puesto que las referencias a un centro tonal o mejor dicho, «modal» —una tonalidad en sentido amplio o una modalidad—, son claras. Una modalidad, no obstante, que abarca no solo los modos eclesiásticos, sino también los diferentes modos que se generan por la utilización de los acordes y contextos armónicos mencionados y que, por tanto, es capaz de subsumir los diferentes escenarios que se generan dentro de este contexto armónico, cuyo origen se fundamenta en las fuentes de las que toman inspiración, las de la música popular.

## Correspondencias en el desarrollo armónico

El análisis del desarrollo armónico que caracteriza las obras presenta elementos procedentes de la música popular y que han sufrido un proceso de transformación y decantación. Al igual que hemos visto en el análisis del contexto, en este proceso detectamos correspondencias armónicas entre la fantasía y la sonata. En ambos casos, el movimiento armónico entre modalidades adyacentes privilegia la yuxtaposición armónica, por encima de una verdadera transición o «modulación». El movimiento armónico —es decir, el paso de una modalidad

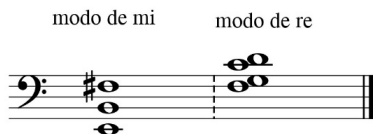
<sup>29</sup> Para hacer esta síntesis armónica, hemos respetado el bajo que se utiliza en cada acorde y sobre él hemos escrito, reduciéndolas al menor intervalo si fuera necesario, las notas diferentes que se utilizan. Es decir, hemos obviado las repeticiones, los intervalos superiores a la octava y las repeticiones, con el objetivo de poder comparar mejor los sonidos diferentes que conforman la armonía de esta sección de la sonata.

a otra—, no puede concebirse como una «modulación» al uso, sino que se produce, en la mayoría de casos, de forma directa y sin mediación de acordes. Veamos, por medio de algunos ejemplos, cómo se produce este movimiento armónico. En el nº 4 se muestran los modos utilizados en los compases 29 al 42 de la fantasía y los acordes principales que utiliza Falla:



Ejemplo 4: síntesis armónica de los compases 29 al 42 de la fantasía.

El movimiento armónico se produce por yuxtaposición de acordes, el I del modo, que introduce la nueva modalidad y la consolida a través de la repetición insistente —Falla, en la sección que hemos sintetizado, expone el primer acorde cinco veces, en una extensión de siete compases, (utilizando solamente este acorde); en la segunda sección, en cinco compases donde se utilizan siete acordes en total, expone cinco veces el acorde y, en la tercera sección, en una extensión de dos compases, dos veces (utilizando solo esos dos acordes)—. Este comportamiento —movimiento por yuxtaposición de modalidades—, lejos de ser excepcional en la fantasía, constituye una tendencia general de toda la obra. No existe transición entre las modalidades, sino que se produce una confrontación armónica, mediante la introducción del acorde del grado I de la nueva modalidad y la insistencia en su repetición. Así es cómo en la modulación, la región de la dominante, como llave para la introducción de la modalidad, tiene una importancia menor —al igual que vimos en el contexto—, y, en su lugar, se utilizan otros mecanismos, motivados por la inspiración popular. En la sonata se genera un proceso similar, que podemos observar en la siguiente síntesis:



Ejemplo 5: síntesis armónica de los compases 16 al 27 del tercer movimiento de la sonata.

En el paso de la región del modo de *mi* a la del modo de *re* en el comienzo del tercer movimiento de la sonata, entre los acordes utilizados por Bartók, el I respectivo de cada modo es el encargado de introducir la nueva armonía; no existe intermediación —modulamos de un contexto pentatónico anhemi-tónico de *mi* (vid. el ejemplo 3) en el cual la melodía se desarrolla sobre la

escala heptatónica *secunda* 2122221 de *mi* (tipo de escala que, por otro lado, es usado frecuentemente en las obras de Bartók),<sup>30</sup> a un contexto pentatónico anhemitónico de *re*, con una melodía basada en la escala heptatónica *prima* de *re* 2212212—. Como ocurría con la fantasía, no encontraremos acordes que ayuden a modular a otra región armónica, sino, más bien, una introducción del grado I del nuevo modo. Otros elementos apoyan con frecuencia el paso a una nueva modalidad, pareciendo que anuncian un cambio armónico; pero no constituyen una verdadera modulación «armónica».<sup>31</sup>

El análisis del movimiento armónico hace evidente lo que ya estudiamos en el examen del contexto armónico del apartado precedente. La armonía que se utiliza es modal, utilizando no solo unas leyes armónicas coherentes para el establecimiento de una modalidad, sino también para el paso de una región armónica a otras. En el plano armónico, las obras reflejan una tendencia a lo estático, en el sentido de que se suelen utilizar —aunque de diferente manera— unos pocos elementos idénticos. El paso de una modalidad a otra sigue este mismo paradigma: se privilegia la yuxtaposición, de modo que la nueva modalidad se infiere por el contexto, gracias a elementos no armónicos, en sentido estricto.

Como cabría esperar, ya que el sistema armónico no es tradicional, tampoco lo es —en los casos estudiados— la jerarquización de las diferentes regiones armónicas que se suceden en la obra. Las áreas armónicas o modalidades relevantes, ya sea por su posición estratégica en la obra o por su perdurabilidad a lo largo de ella, son aquellas que adquieren un sentido desde el prisma que nos ofrece este sistema armónico que analizamos. Es decir, tanto en la fantasía como en la sonata, la utilización de una región armónica tan típica como la de la dominante no es tan frecuente como cabría esperar dentro de un contexto armónico tradicional. En su lugar se privilegian otras modalidades, cuyo origen está, precisamente, en la inspiración de la que parten y cuyo contexto armónico ha sido examinado. Si bien coinciden en la tendencia a yuxtaponer modalidades, aquellas a las que derivan dependen de otras relaciones que se entroncan con principios armónicos derivados de la música popular, en la cual se inspiran. Ya vimos cómo, para el establecimiento de la modalidad, la fantasía privilegia el movimiento por grados a distancia de segunda, mientras que se utilizan, en

<sup>30</sup> RITCHIE, Anthony Damian. *The influence of Folk Music in Three Works by Béla Bartók: Sonata no. 1 for Violin and Piano, Sonata (1926) for Piano and Contrasts for Violin, Clarinet and Piano*. Tesis doctoral —Universidad de Canterbury—, 1986; vol. 1, pp. 51-52.

<sup>31</sup> Un ejemplo de este fenómeno es la utilización de una mayor insistencia rítmica hacia el final de una sección que conlleva un cambio de modo. En el tercer movimiento de la sonata, esta se concreta en la repetición de acordes, formados muchas veces por segundas mayores que aparecen al final del episodio y sirven para introducir de nuevo la estrofa en la forma rondó que caracteriza este movimiento.

la sonata, unos acordes más abiertos que tienden a lo que denominamos «convergencia». Encontramos este mismo proceso, elevado a las modalidades que se eligen, para crear la estructura armónica general. En el caso de la fantasía, se privilegian las modalidades cuya fundamental se sitúa a distancia de segunda del modo precedente y tomando, por tanto, el modelo que utilizaba la obra para desarrollar la armonía en la frase, es decir, la tendencia al movimiento por grados conjuntos: abundan los movimientos armónicos entre los modos *mi* y *fa*, o entre *si* y *do*,<sup>32</sup> un fenómeno derivado del comportamiento armónico de la música popular, como ya quedó expuesto cuando analizamos los grados utilizados dentro de una misma región armónica. La diferencia está en el haber elevado Falla a la estructura armónica esta misma relación, donde se privilegia el movimiento por grados o modalidades conjuntos.

Un comportamiento similar tenemos en la sonata, en el sentido de que la estructura armónica privilegia ciertas modalidades sobre otras, en base a la influencia recibida de la música popular. Las modalidades que se mueven por intervalos de tercera y aquellas cuya nota fundamental coincide con las notas de la escala pentatónica anhemitónica son las más importantes.<sup>33</sup> La escala pentatónica, por tanto, produce «sugestiones armónicas» que ayudan a crear principios armónicos válidos para la estructura global de la obra.<sup>34</sup> Puede afirmarse que la escala pentatónica abre un camino para utilizar otros modos dentro de esta estructura, funcionando como «núcleo invariable».<sup>35</sup>

<sup>32</sup> A modo de ejemplo, las modalidades por la que pasa la fantasía, desde el comienzo —en *la*—, hasta el *Intermezzo* —en *do*#—son, por orden: *la, fa, mi, si, la, si, do, si, do, sol*#, *fa, mi, fa*#, *mi, sol, si, fa*#, *sol*#, *si, sol*#, *la, mi, si, sol*# y *do*#. Aquí solo indicamos el centro modal —por ejemplo, *la* para la primera región armónica de la fantasía—, no la cualidad modal —*la* frigio, para la misma región—, puesto que estamos estudiando la relación de los intervalos entre sus tónicas. Para profundizar sobre este aspecto, cf. AUTOR, *op. cit.*, 2019, pp. 102-103.

<sup>33</sup> Al igual que hicimos con la fantasía, incluimos, a modo de ejemplo, una relación de modalidades de la obra; en este caso, de la exposición del primer movimiento: *mi, do, la, mi, la*#, *mi, re*#, *sib, mi*; y del tercer movimiento: *mi, re, la, mi, re, si, mi, do, sol, re* y *mi*. Sobre el tipo de modalidad que se utiliza en estas secciones y en el resto de la sonata, cf. AUTOR, *op. cit.*, 2019, pp. 140-143.

<sup>34</sup> BARTÓK, Béla, 1992. «Harvard Lectures» en: *Béla Bartók Essays*; p. 371. «The pentatonic scale, besides melodic impulses, gave us harmonic suggestions».

<sup>35</sup> ANTOKOLETZ, Elliot: *La música de Béla Bartók. Un estudio de la tonalidad y la progresión en la música del siglo XX*. (Trad. de José Ángel García Corona). España —Idea Books—, 2006; p. 50. Las estrofas de las canciones populares que recoge Bartók suelen terminar en los I, III, V y VII grados, es decir, en notas que se sitúan a distancia de tercera unas de otras. Como señala Bartók y como muestran las canciones que recoge, el VII grado es consonante, por tanto un acorde de I formado con el VII es un acorde «estable», que puede perfectamente finalizar la armonización de una canción popular o de una frase inspirada en ella, como efectivamente realiza Bartók en la sonata y en otras obras, en las que toma una canción popular concreta y la armoniza —por ejemplo, en las 14 bagatelas para piano—. Cf. BARTÓK, B., 1966. *op. cit.*; pp. 101-350 «*A magyar népdal*» («La canción popular húngara»).

Entendemos, pues, que eleva estos elementos a una estructura armónica, utilizando modalidades consecutivas a distancia de tercera —así comienza el primer movimiento de la sonata, pasando sucesivamente por *mi*, *do* y *la*— y confiriendo importancia modal al grado VII. Por ello, vemos cómo el modo de *re* es mucho más importante en relación al modo principal (*mi*) del tercer movimiento de la sonata —*re* ocupa alrededor del 30% de la obra, siendo la segunda más usada detrás de *mi*, con aproximadamente un 32% y alejada del modo de *si*, con casi un 5%—, que en relación al modo principal (*mi*) de la fantasía—en este caso, *re* ocupa solo el 1,7% del total, estando muy por debajo de otros modos como los de *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si* y *do*—.

En definitiva, en el desarrollo armónico, la fantasía y la sonata comparten la tendencia a elevar unos principios armónicos, propios de estructuras más reducidas, a otras más amplias. Vemos cómo se implementan aquellos comportamientos armónicos que podemos observar en el desarrollo de una frase en la música popular, inspirando la formación de la estructura general armónica de la obra. Si bien el resultado es, en cada caso, diferente, el origen, el método y la forma en la que se jerarquizan las modalidades obedecen a un mismo principio, producto de una inspiración verdadera en las fuentes populares, adaptando sus principios a la nueva realidad y conformando un lenguaje propio, exclusivo y personal, capaz de generar una obra en la que la inspiración de la música popular convive con las exigencias derivadas de la composición.

## Conclusiones

Las coincidencias en la consideración, por parte de Falla y Bartók, de la música popular como fuente de inspiración y pensamiento —en cuanto a concepto, naturaleza, forma y capacidad de influencia de la misma— se ven reflejadas en las obras que estudiamos, en las que la referencia a la música popular es indiscutible. Tanto en la fantasía como en la sonata adquiere dicha fuente de inspiración protagonismo pleno en la concepción de la obra, como hemos tenido ocasión de examinar al estudiar su armonía. Tal y como hemos visto a lo largo de este análisis, estas obras son un reflejo de lo que se infiere de los escritos de Falla y Bartók: que la música popular es una fuente con suficiente capacidad para crear una obra cuyo lenguaje está formado en las verdaderas características de aquella.

La profundidad de la influencia de la música popular en la armonía de la obra se hace evidente desde la concepción del sistema armónico utilizado. El propio establecimiento de la modalidad general no puede ser entendido sin contemplar la influencia popular. Es aquí donde vimos una primera correspondencia entre las dos obras, que concretamos más bien en el método, no en el resultado, y que se expande al resto de principios armónicos que estructuran ambas

obras. Estos elementos necesitan un proceso de adaptación o de transformación al nuevo contexto en el que se ubican. Existe por tanto una correspondencia en cuanto a la manipulación de ciertos elementos intrínsecos a la música popular, evocados por cada una de las obras. Examinar la influencia armónica de la música popular en ellas conlleva también el estudio de dos métodos con escenarios equiparables, puesto que, precisamente, la adaptación a la que nos referimos se ubica dentro de un mismo contexto, que es la obra compuesta. Este aspecto ha sido estudiado sobre todo al tratar el desarrollo armónico, que en la obra compuesta queda bastante alejado de la música popular. La inmediatez y espontaneidad propias de esta son incompatibles con el trabajo planeado y la creación de una estructura de magnitud similar a las obras que estudiamos —ambas tienen una duración parecida, entre diez y quince minutos—. Ello hace que la creación de una estructura armónica enraizada en la música popular debe ser un producto de la abstracción o transformación de ciertos elementos típicos de aquella, para que puedan funcionar dentro del extenso contexto de la obra. Vimos cómo, en este caso, los compositores tendían a la adaptación de ciertas estructuras armónicas presentes en la frase, mostrando predilección por el uso de determinados grados —para producir el movimiento armónico de la frase en la música popular—, por algunas características del acompañamiento instrumental, o la utilización de forma consonante de ciertas notas —que en la música tradicional no lo serían tanto—, y elevarlas a un estadio superior. Así, si ciertos principios se aplicaban a la construcción de la frase armónica, ahora se aplicarían a la construcción de la estructura general de la obra.

Podemos concluir, por tanto, que existen correspondencias armónicas entre la fantasía y la sonata, concretándose en la definición del método utilizado, esto es, en la forma en la que estos elementos armónicos se manifiestan en la obra. Como hemos visto, ambos compositores crean un lenguaje armónico mediante la reformulación y abstracción de ciertos principios armónicos de la música popular, aplicándolo al contexto de las obras respectivas —reflejados en elementos como: superposiciones de acordes en la fantasía o escalas no diatónicas que sirven de base a la sonata, junto con otros principios que inspiran la estructura armónica general de la obra—. En ambos casos se genera un lenguaje armónico que entronca, desde el inicio, con la música popular, cuya correspondencia armónica se concreta en la aplicación de un método paralelo que condiciona el lenguaje armónico desde su elemento básico —que hemos estudiado principalmente como formación de los acordes— hasta la determinación del contexto, sistema, estructura y jerarquía armónicos globales. La fantasía y la sonata son, en definitiva, dos obras diferentes y, a la vez, equiparables, si tenemos en cuenta el alcance y la naturaleza de la presencia de la música popular como fuente de inspiración, tal y como hemos tenido ocasión de examinar desde un punto de vista armónico.

## Bibliografía

- ANTOKOLETZ, Elliot. *La música de Béla Bartók. Un estudio de la tonalidad y la progresión en la música del siglo XX*. (trad. de José Ángel García Corona). España —Idea Books—, 2006.
- BÁRDOS, Lajos, 1975. «Ferenc Liszt, the Innovator» en: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 17 <sup>1</sup>/<sub>4</sub>.
- BARTÓK, Béla. *Bartók Béla összegyűjtött írásai I* [Colección de escritos de Béla Bartók I]. Ed. András Szöllösy. Budapest —Zeneműkiadó Vállalat—, 1966.
- , *Béla Bartók Essays*. Editado por Benjamin Suchoff. Bison, Lincoln —Universidad de Nebraska—, 1992.
- Escritos sobre música popular*. (trad. Roberto Raschella). México —siglo XXI editores—, 1979.
- BARTÓK, Béla —hijo—: *Bartók Béla műhelyében* [En el estudio de Béla Bartók]. Budapest —Szépirodalmi könyvkiadó—, 1982.
- CHRISTOFORIDIS, Michael, 1998. «La guitarra en la obra de Manuel de Falla» en: *La guitarra en la historia*, vol. 9.
- DOBSZAY, László, 1982. «The Absorption of Folksong in Bartók's Composition» en: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 24, <sup>3</sup>/<sub>4</sub>.
- FALLA, Manuel de. *Apuntes de Harmonía*. (Ed. Yvan Nommick). Granada, archivo Manuel de Falla—, 2001.
- , *Escritos sobre música y músicos*. (Ed. Federico Sopeña). Argentina —Espasa Calpe-Colección Austral—, 2003.
- , *Superposiciones*. (Ed. Carlos Romero de Lecea). Madrid —El Ventalle 8—, 1976.
- FERNÁNDEZ MARÍN, Lola. *Teoría Musical del Flamenco*. Madrid —Acordes Concert—, 2004.
- GALLEGO, Antonio. *Catálogo de obras de Manuel de Falla*. Madrid—Dirección general de bellas artes y archivos—, 1987.
- GONZÁLEZ CASADO, Pedro. *La repetición motivico-temática como principio formal de la obra para piano solo de Manuel de Falla*. Tesis doctoral —Universidad Autónoma de Madrid—, 1999.
- HERNÁNDEZ-SONSECA ÁLVAREZ-PALENCIA, Carmen: *El folklore musical como Fuente de inspiración: la Fantasía Baética de Falla y la Sonata para piano (1926) de Béla Bartók*. Tesis doctoral —UAM—, 2019.
- «Música popular y Béla Bartók: un análisis a través de sus escritos» en: *AV NOTAS revista de investigación musical*, vol. 0 (10).
- HESS, Carol. *Sacred passions: The life and music of Manuel de Falla*. Oxford-Nueva York, 2005.
- KODÁLY, Zoltan. *Utam a zenéhez* [Camino hacia la música]. Budapest —Zeneműkiadó—, 1969.
- , 1970. «Pentatonicism in Hungarian Folk Music» en: *Ethnomusicology*, vol. 14, 2.
- KONVAL, Michael Brandon. *An analytical study of Béla Bartók's Sonata for piano (1926)*. Tesis doctoral —Universidad de Columbia—, 1996.
- NAREJOS BERNABÉU, Antonio. *La estética musical de Manuel de Falla*. Tesis doctoral —Universidad de Murcia—, 2004.
- NETTL, Bruno. *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. Madrid —Alianza Música—, 1985.
- NOMMICK, Yvan. *Manuel de Falla: Oeuvre et évolution du langage musical*. Tesis doctoral —Universidad de París IV—, 1999.
- , 2014. «El tratamiento de la música popular en Falla y Bartók: Elementos de análisis comparativo» en: *Allegro cum laude. Estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*.



CARMEN HERNÁNDEZ-SONSECA ÁLVAREZ-PALENCIA

—, 2004. «Dos espíritus puros: Falla y Bartók: un singular paralelismo» en: *La opinión de Granada*, 23 octubre.

PABLO, Luis de. *Una historia de la música contemporánea*. Madrid —Fundación BBVA—, 2009.

PAHISSA, Jaume. *Vida y obra de Manuel de Falla*. Buenos Aires —Ricordi Americana—, 1956.

RITCHIE, Anthony Damian. *The influence of Folk Music in Three Works by Béla Bartók: Sonata no. 1 for Violin and Piano, Sonata (1926) for Piano and Contrasts for Violin, Clarinet and Piano*. Tesis doctoral —Universidad de Canterbury—, 1986.

VÁZQUEZ Y PÉREZ, Andrés, 1922. «El maestro Falla nos dice...» en: *El imparcial*, 28 de abril.

VICENT LÓPEZ, Alfredo, 2008. «La guitarra en la obra de Manuel de Falla: Una lección de atención verdadera hacia el instrumento» en: *Neuma: Revista de Música y Docencia*, vol. 1.

WILSON, Paul. *The Music of Béla Bartók*. Michigan —Yale University Press—, 1992.

# EL FEDERALISMO CORAL EN LA COMUNIDAD DE MADRID: EL CANTO CORAL DURANTE EL PERÍODO DE LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA

 Kurosh KHAN-AFSHAR\*

## **Resumen:**

La federación coral de Madrid surgió durante el período de la Transición española, asumiendo un papel central y dando forma al fenómeno del asociacionismo en el canto coral aficionado con proyección social, dentro de la Comunidad de Madrid.

La bibliografía sobre la actividad del canto coral aficionado en España abarca los orígenes de este fenómeno, desde mediados del siglo XIX hasta 1936, fecha en la que los cambios socio-políticos dan lugar a otro tipo de agrupaciones. En los años 50, la actividad coral resurge en Madrid y durante la Transición florecen nuevos coros, al amparo del derecho de asociación.

Para entender el cómo y porqué de este fenómeno y el papel de la federación coral de Madrid, hemos tomado contacto con sus fundadores y, a partir de sus testimonios y de la documentación consultada, se ha reconstruido el proceso de su creación y su aportación a la actividad coral durante los primeros años de la década de los 80.

**Palabras clave:** federación coral, canto coral, Madrid, musicología, Transición española.

## **Abstract:**

The «Federación coral de Madrid» arose during the Spanish Transition to assume a central role and to shape the phenomenon of amateur choral singing associationism, with a social projection, within Comunidad de Madrid.

\* Este artículo, fruto de mi trabajo de fin de estudios —TFE— de musicología, realizado en el Real conservatorio superior de música de Madrid en el curso 2019-2020 y dirigido por la profesora Michèle Dufour, se presenta aquí de forma resumida.

The origin of this phenomenon in the middle of XIX century has been covered by the amateur choral singing bibliography up to 1936 when social and political transformations led to other types of groups. Since 1950 choral singing activity has raised again in Madrid and during the Transition many new choral groups have flourished under association right protection.

In order to understand how and why of this phenomenon and the role played by Federación Coral de Madrid, its founders have been interviewed. Their testimony and documents have made it possible to reconstruct the process of its founding and its contributions to choral singing during the first years of 80 decade.

**Key words:** choral federation, choral singing, Madrid, Musicology, Spanish Transition.

## 1. Introducción

La federación coral de Madrid —FCM— se fundó en 1983. En la actualidad existen unas ciento cincuenta y cinco asociaciones corales registradas en la Comunidad de Madrid,<sup>1</sup> de las cuales ciento treinta están federadas.<sup>2</sup> Estas agrupaciones no desarrollan, salvo algunas excepciones, una actividad profesional y son de carácter aficionado. La Sociedad general de autores y editores —SGAE— no recoge las estadísticas de esta actividad, gratuita por lo general para su público y de una presencia muy minoritaria en la industria.

La Transición supuso un cambio relevante, del que parte nuestra actual sociedad, y ofreció, al introducir el derecho de asociación, un nuevo marco legal a las agrupaciones corales aficionadas, dando lugar a una proliferación de coros asociados, que surgieron y se aglutinaron en la FCM, cuya influencia y alcance, al igual que su fundación, son los objetivos de este trabajo. Por otra parte, no hay estudios que analicen el canto coral durante este período. Las hipótesis de partida que se revisan en esta investigación son: si la Transición promovió los coros aficionados en Madrid; si propició la creación de la FCM; si la propia FCM ha impulsado esta actividad.

No hay un marco temporal cerrado para el período de la Transición, pudiéndose adoptar diferentes perspectivas según los fenómenos políticos, sociales y culturales objeto de estudio. No obstante, son significativos algunos acontecimientos como: el relevo en la jefatura del Estado en 1975, el referéndum de la Constitución en 1978 y la constitución de la Comunidad autónoma de Madrid en 1983.

<sup>1</sup> URL1.

<sup>2</sup> URL2.

La práctica del canto coral aficionado tiene una larga historia y ha sido investigada en varias monografías—entre las que destaca *La Revolución Coral* de María Nagore Ferrer—.<sup>3</sup> Estos estudios establecen una primera etapa, protagonizada por la figura de Anselmo Clavé (1824-1874), como fundador de la primera sociedad coral, entre 1850 y 1874, y una segunda etapa que llega hasta 1936. Durante estas etapas surgen dos modelos corales: las sociedades corales claverianas, orientadas a la clase obrera, y el modelo de orfeón de los hermanos Tolosa, nacido con el fin de difundir la música. Ambos modelos surgen y coexisten en Cataluña.<sup>4</sup> A partir de 1936 se proscribieron las asociaciones en la zona nacional y en 1939 ya en todo el país. Su función fue transferida al Movimiento nacional,<sup>5</sup> cuya Sección Femenina —SF— organizaría las agrupaciones de coros y danzas de España:

El folclore, en este sentido, se entiende como un instrumento privilegiado de mediación entre la gente y la estructura política. [...] Así pues, la diferencia regional se folcloriza, es decir, se resume en la expresión de pluralidad de dialectos, usos y costumbres, músicas, fiestas y trajes regionales, en los que se manifiesta verdaderamente el pueblo español.<sup>6</sup>

El primer concurso de coros y danzas tuvo lugar en 1942, manteniéndose hasta 1976, cuando se celebró el último. Hubo un total de veinte ediciones nacionales.<sup>7</sup>

La Transición, por tanto, supuso un gran cambio en la práctica del canto coral, al poner fin al Movimiento nacional y la SF, mientras propiciaba el resurgimiento de las asociaciones y el federalismo corales.

## 2. Marco teórico y metodología

Para describir el fenómeno del canto coral asociativo, es necesario delimitar su naturaleza y enmarcarlo dentro de unos límites pre-establecidos.

### 2.1. El canto coral aficionado

En la obra *Teoría y Práctica del Canto Coral*, Miguel Ángel Jaraba Sánchez<sup>8</sup> habla de las motivaciones que mueven a un cantor al acercarse a un coro:

<sup>3</sup> NAGORE FERRER (2001).

<sup>4</sup> *Ibid.*; p. 65.

<sup>5</sup> MARTÍN GÓMEZ (2007), pp. 82-85.

<sup>6</sup> ORTIZ (2012); p. 2.

<sup>7</sup> ASUNCIÓN CRIADO (2017); p. 193.

<sup>8</sup> Por su extensión, no se ha incluido la entrevista con Miguel Ángel Jaraba Sánchez en este artículo.

Si a un cantor de coro se le pregunta sobre las razones que le han impulsado a integrarse en un conjunto coral suele contestar, escuetamente, que porque le gusta cantar [...]. En el canto coral, al placer de cantar se le une la condición singular de hacerlo colectivamente [...]. En definitiva, un conjunto coral no es ni más ni menos que una suma de voluntades y un común acuerdo formal, encauzados por un responsable técnico.<sup>9</sup>

En el prólogo del libro, Ismael Fernández de la Cuesta pone de relieve el papel de las asociaciones: «Desde hace muchos años, el asociacionismo coral ha supuesto una verdadera escuela de música en muchos de nuestros pueblos». Revela así el carácter del cantor aficionado que se acerca a un coro para aprender y disfrutar de la música.

La descripción citada *supra*, dada en 1989, pone de manifiesto el asentamiento de la actividad coral en Madrid, con un modelo que descansa sobre el fenómeno del asociacionismo, y sitúa al director como a su responsable técnico —es decir, como poseedor de conocimientos musicales—. Miguel Ángel Jaraba Sánchez es un buen conocedor de la actividad coral en Madrid, habiendo sido uno de los fundadores de la FCM.

#### 2.1.1. Agrupaciones corales surgidas de la sociedad civil

Una visión del modelo coral como actividad puramente de ocio difiere mucho de sus orígenes en el siglo XIX. Delimitando su rango tenemos, además, la siguiente descripción:

Como es de suponer, al hablar de canto coral, manifestación coral o sociabilidad coral, nos referimos al movimiento de entidades corales surgidas de la sociedad civil. Las capillas religiosas y los coros profesionales o semi-profesionales de los teatros estables no pueden estar comprendidas bajo la misma denominación que las sociedades corales, orfeones o coros, y su estudio requeriría otros parámetros.<sup>10</sup>

El hecho de considerar como actividad de ocio el canto coral —en el período posterior a la Transición en Madrid— corresponde a un modelo diferente de la práctica asociativa coral y pone de manifiesto la pérdida de toda tradición anterior. En los tres puntos siguientes se proporciona un perfil de las asociaciones corales, ofreciendo un enfoque adecuado para su estudio:

El canto coral es una actividad colectiva en la que ha desaparecido el protagonista en solitario, objeto de los amores del compositor, empresario y público. Su afán colectivo va mucho más allá del mero ejercicio musical

<sup>9</sup> JARABA SÁNCHEZ, (1989) ; pp. 16-19.

<sup>10</sup> CARBONELL I GUBERNA (2003); p. 486.

para convertirse en muchas ocasiones en un aglutinador de voluntades, en el núcleo de vivencias de carácter político, humano y de clase.

Su repertorio, a pesar de haber variado y evolucionado en el tiempo, no ha sido considerado de calidad y rigor musical desde criterios más bien academicistas, que no siempre son acertados. Ni tampoco han suscitado interés sus creadores y sus modos de interpretación por los mismos criterios.

La falta de preparación técnica de la que parten en sus orígenes las formaciones corales es un fantasma que asola continuamente el historial de estas formaciones [...] pero también es cierto que a través de su labor han contribuido notablemente a la formación musical de la población.<sup>11</sup>

### 2.1.2. Asociaciones, federaciones y confederaciones

La actividad coral asociativa y de carácter aficionado se desarrolla en el marco del asociacionismo:

La asociación se puede definir como la agrupación estable de tres o más personas físicas o jurídicas, que comparten conocimientos y recursos para alcanzar un fin común, lícito y no lucrativo, de interés general o particular [...]. Las asociaciones, a su vez, pueden agruparse para constituir federaciones, confederaciones y uniones. En concreto, las federaciones, confederaciones y uniones de asociaciones son entidades de segundo grado, cuyos promotores y miembros son personas jurídicas de naturaleza asociativa previamente inscritas en los registros generales de asociaciones.<sup>12</sup>

En la práctica, las federaciones son, por una parte, el punto de encuentro de las asociaciones de un mismo ámbito y actividad y, por otra, su representación ante las diferentes administraciones u otras entidades. De esta manera, la federación se convierte en la entidad cualificada para canalizar las ayudas destinadas a la actividad que representa, tratando con una sola entidad en lugar de hacerlo por separado con un conjunto numeroso de asociaciones. La federación coral de Madrid se convierte, y así consta en su declaración de fines —*vid. infra*—, en la entidad representativa de las asociaciones corales federadas ante la administración de la Comunidad de Madrid.

## 2.2. Marco temporal y geográfico

Con el derecho de asociación, la Transición creó un nuevo marco para las asociaciones:

El artículo 22 de la Constitución y la Ley Orgánica 1/2002, de 22 de marzo, reguladora del derecho de asociación, constituye el marco normativo

<sup>11</sup> XOSE AVIÑO (1998); p. 16.

<sup>12</sup> ROJAS SUÁREZ (2017); pp. 13, 19.

de referencia para las asociaciones, el que les permite desarrollar sus actividades sociales bajo los principios de libertad y pluralismo, sin injerencias por parte de los poderes públicos.<sup>13</sup>

Por otra parte, en el estudio de las agrupaciones corales es necesario delimitar un marco geográfico determinado:

La España del siglo XIX era, como la actual, la suma de diferentes realidades nacionales con manifestaciones culturales distintas, y por tanto con maneras diferentes de ver y entender el canto coral que se manifestó y tomó cuerpo de manera muy distinta en las diferentes zonas donde nació; vivió desarrollos diferentes como diferentes fueron las historias, las formaciones sociales y las culturas de las [que] surgió.<sup>14</sup>

Por estas razones se opta por enmarcar este trabajo en el ámbito de la Comunidad de Madrid.

### **2.3. Las etapas históricas del canto coral**

Al estudiar un fenómeno en perpetuo dinamismo como es la práctica musical, uno de los aspectos más importantes es su periodización, permitiendo así analizar sus características e impulsos. Los aspectos que se han tomado en cuenta para establecer estas etapas son:

- Los fundamentos legales de la actividad coral: la actividad coral está fuertemente basada en el derecho de asociación, siendo un factor trasversal a todas las etapas.
- El modelo coral: incluye la orientación musical de la actividad coral, su modelo de financiación y el perfil de sus miembros, así como sus fines, en tanto que se trata de una actividad colectiva. Es un indicador muy relacionado con el estado socio-cultural y político de cada época.
- La relevancia de la actividad coral: está también fuertemente ligada al período histórico en el que tiene lugar. El estatus social otorgado por la participación en una actividad coral y su proyección social dependen de esta relevancia.

### **2.4 Sociología del fenómeno coral asociativo —música y sociedad—: lo individual versus lo colectivo**

En un fenómeno sociológico como es el canto coral aficionado, es relevante considerar, por una parte, lo «individual» como si de actuaciones de un

<sup>13</sup> *Ibid.*; p. 11.

<sup>14</sup> CARBONELL I GUBERNA, *op. cit.*; p. 502.

actor «social» que actúa por propia voluntad se tratara, pero sumergido en un contexto social que define su rol y da significado a esas actuaciones; por otra, lo «colectivo» como aquellas actuaciones que surgen de la suma de muchas voluntades convergentes, para la consecución de un fin común.

#### 2.4.1. El proceso histórico: lo colectivo

Según una reflexión de Carl Dahlhaus, se dan hechos, en la historia de la música, que define así:

Las obras musicales y sus ejecuciones, la vida de los compositores que les dieron origen y la estructura de las instituciones a las cuales estaban destinadas, al igual que las ideas de una época y las clases sociales que apoyaron los géneros musicales, figuran entre los hechos que integran un pasaje de la historia de la música.<sup>15</sup>

Añade que «los verdaderos hechos históricos buscados por el historiador en la jerarquía de datos y hechos dependen de los intereses del conocimiento» y que estos «deben cumplir, como hechos históricos, la función de constituir una narración histórica o una descripción estructural».<sup>16</sup>

Es decir, un hecho musical realmente lo es si forma parte de un «proceso». Un proceso a su vez no es más que el encadenamiento de hechos relacionados entre sí y llevando una dirección determinada. Cuando culminan en un cambio, estos hechos musicales y el proceso que resulta de su encadenamiento cobran relevancia. De esta manera se interrelacionan el hecho, el proceso y el cambio musical, pudiendo ser descritos en forma de «narración histórica».

#### 2.4.2. Los protagonistas del cambio: lo individual

El mismo Carl Dahlhaus resalta, por otra parte, la importancia del «sujeto» en la historia de la música:

[...] cuya identidad —permanente en medio del cambio— garantiza una continuidad sin saltos, continuidad sin la cual la imagen de los procesos del pasado se descompondría en fragmentos sin relación entre sí.<sup>17</sup>

En el presente trabajo, los protagonistas no son los compositores sino los directores de coro —por su labor técnica— y los presidentes de la federación coral —por sus decisiones que afectan directamente al desarrollo y la tradición de la actividad coral—.

<sup>15</sup> DAHLHAUS (2014); p. 45.

<sup>16</sup> *Ibid*; pp. 49, 51.

<sup>17</sup> *Ibid*; p. 57.



## 2.5. Entrevista personal

Para conocer el origen de la FCM, se ha entrevistado a su primer presidente-fundador. Su relato biográfico, acompañado con los documentos de su archivo personal, junto con otros documentos del archivo y biblioteca regional de la Comunidad de Madrid, permiten reconstruir los hechos relevantes que condujeron a la creación de la FCM y el desarrollo de la actividad del canto coral durante los primeros años de la Transición en dicha Comunidad.

## 3. Los orígenes de la FCM; entrevista a su primer presidente<sup>18</sup>

Íñigo Guibert Vara de Rey fue el presidente-fundador de la FCM. Cuenta, en su relato, cómo estudió musicología y órgano en el Conservatorio de Madrid<sup>19</sup> a principios de la década de los 70. Su profesor de armonía, el padre Enrique Massó Ribot (1906-1995), le inculcó el interés por el canto coral y, más tarde (en 1977), formó el coro Juan del Encina. Participó, junto a otros directores de coro, en las reuniones que tuvieron lugar en el Centro asturiano de Madrid, donde se debatían cuestiones comunes relativas a la actividad coral. Fruto de estas reuniones fue la colaboración en la celebración del primer centenario del propio Centro asturiano, en 1981, con participación de cuatro coros, bajo el título: «I Centenario del Centro Asturiano de Madrid: Jornadas de Polifonía». En la tabla 1 del anexo I se muestran los detalles de las actuaciones de los cuatro coros participantes, fundados entre 1973 y 1977.

Otra colaboración fue el evento del «Primer encuentro de coros madrileños» organizado por la junta municipal del distrito de Chamartín y el «Movimiento Coral de Madrid» y que presentaba una clara declaración de intenciones, para convertir esta iniciativa artística y social en un asunto de carácter oficial; sería el embrión de la futura FCM. La tabla 2 del anexo I muestra los detalles de este evento.

En el programa se lee:

Este Primer Encuentro de Coros Madrileños no es sino el primer paso concreto y efectivo de un proyecto, hace tiempo soñado y más de una vez intentado ya, para dar forma a algo que hoy es una realidad viva: el movimiento coral madrileño. Pensamos este encuentro como un motivo real de encontrarse, de conocerse, de saber que existimos en la Comunidad de Madrid como una treintena de agrupaciones corales [...]

<sup>18</sup> Esta entrevista tuvo lugar en 2017, a raíz de un trabajo en la asignatura de fuentes documentales de la música.

<sup>19</sup> En adelante: RCSMM.

Este movimiento es fruto de una maravillosa floración en lo que los más «antiguos» recordamos como un desierto, en el que nacieron, florecieron y se agostaron no pocos grupos, que difícilmente podían desarrollarse en un medio sin tradición ni ambiente, y a los que queremos rendir aquí el homenaje del recuerdo [...]

Estas notas dan testimonio de la existencia de una treintena de coros, que surgen en Madrid tras un período aludido como «desierto» coral, y ponen de manifiesto la pérdida de una tradición coral que, si bien existió en un pasado remoto, es recordada solo por los «más antiguos» y fue olvidada durante el cambio generacional. Es un evento con un marcado carácter nostálgico y con el intento de recuperar tanto el público como el gusto por este género.

### 3.1. La formación de la federación y sus actores principales

Iñigo Guibert Vara de Rey conoció al secretario del Coro nacional, Enrique Lacomba, quien tenía la idea de un proyecto coral para Madrid, e incluso para España, y promovía las reuniones del Centro asturiano. No todo el mundo estaba de acuerdo con sus ideas: el director del Orfeón de Castilla, Marcos Vega, profesor e impulsor de la cátedra de dirección coral en el RCSMM, discrepaba de ellas, puesto que la creación de una federación comportaba consigo el deber compartir algunos recursos, solo accesibles a músicos técnicamente preparados y de cierto prestigio y, por otra parte, no parecía un instrumento que garantizara la excelencia coral. No obstante, Iñigo Guibert se sumó a la iniciativa de Enrique Lacomba, con el objetivo de unir a los coros aficionados.

Por otra parte, Iñigo Guibert conoció, en calidad de alumno, durante el festival de Granda del 1980, a Oriol Martorell (1927-1996),<sup>20</sup> quien impartía los cursos de dirección coral.<sup>21</sup> Iñigo participó también en la edición del año siguiente, aprendiendo «truquillos de dirección» —según sus propias palabras— y añade que por entonces la organización y la práctica coral estaban muy avanzadas en Cataluña y en el País vasco, como medida de protección de su lengua y tradiciones corales, ante las prohibiciones de la época anterior a la Transición. Oriol Martorell podía ofrecer mucha experiencia en estos cursos e invitó a Iñigo Guibert a participar en dos festivales corales de Cataluña, mencionados en el programa de mano resumido en la siguiente tabla:

<sup>20</sup> Director y fundador de la coral sant Jordi de Barcelona en 1947.

<sup>21</sup> Oriol Martorell fue presidente de la *Federació catalana d'entitats corals* y, a semejanza de Anselmo Clavé, saltó a la esfera política en 1992 entrando como diputado socialista en el Parlamento de Cataluña.

Tabla 1: programa de mano donde se mencionan los encuentros y festivales en los que participó el coro Juan del Encina, dirigido por Iñigo Guibert.

Año	Promotor	Evento
1978	Institución Libre de enseñanza	Homenaje a Ramón Menéndez Pidal
1980	Cátedra de musicología del RCSMM	Homenaje a Calderón de la Barca
1983	Asociación Padre Soler	Homenaje al Padre Soler
1983	II Congreso de musicología	Homenaje al Padre Soler
1983	Barcelona	Festival internacional de música
1984	Cantonigròs	Festival internacional de música
1984	Lisboa	Jornadas de intercambio hispano-lusas

En una charla coloquial durante uno de estos festivales surgió la idea de impulsar la creación de una federación coral en Madrid: «[...] en realidad, fueron Oriol y sus colaboradores quienes me sugirieron esta iniciativa», comenta Iñigo. La idea común detrás de ello, a la que también contribuía Enrique Lacomba, era crear una confederación nacional de coros de España, siendo la federación coral de Madrid un eslabón más dentro de este impulso. La federación catalana participaba en *Europa cantat*, una confederación coral europea creada en 1952<sup>22</sup> con una clara intención antibelicista, después de la Segunda Guerra Mundial. Fue una reacción muy similar a la que dio lugar a la creación del festival de Eurovisión en 1956, que debía servir de nexo entre distintas manifestaciones culturales europeas en el ámbito de la canción popular. Para representar a España debían existir federaciones regionales, junto a una confederación que organizara el proceso de selección de un representante español; de ahí la necesidad de crear una federación coral en Madrid; la aportación de Oriol Martorell en este impulso europeísta fue decisiva.

De vuelta a Madrid, Enrique Lacomba e Iñigo Guibert expusieron la idea de la creación de la federación, que originó no pocos debates y tensiones en las reuniones del Centro asturiano. Los coros más establecidos no eran proclives a compartir los logros conquistados: repertorio, escenarios, público, posibles subvenciones, apoyo institucional, espacio mediático, cantores, relevancia y proyección social. Se competía dentro de un espacio de recursos limitado.

Iñigo y Enrique participaron en varias reuniones del proyecto de la confederación nacional de coros de España, que se llamaría «Confederación coral española» o COACE.<sup>23</sup> Ellos acudían como representantes de Madrid, aunque todavía no había nada sólido detrás. Todo estaba por hacer; para conseguirlo

<sup>22</sup> URL13.

<sup>23</sup> Aunque no he podido descifrar estas siglas, la letra «A» proviene de *Abesbatzen*: «canto» en euskera.

era preciso conocer su modo de organización y, en estas reuniones, se aportaron las claves necesarias. Tenían una frecuencia semestral; sus primeros escenarios fueron Palma de Mallorca, Valencia y Madrid. Poco a poco se fueron uniendo representantes de más regiones. Durante el período situado entre 1980 y 1983, organizar y crear la federación coral de Madrid devino el proyecto común de Iñigo y Enrique. Mediante la presión y el esfuerzo de diálogo, se consiguió firmar el acta fundacional de la FCM —encaminado a reunir a los coros madrileños—, por los directores de los veintidós coros fundadores, en el despacho del presidente del Centro asturiano, siendo enviada posteriormente —el 25 de noviembre de 1984— al registro de asociaciones. Comenta Iñigo: «el momento era muy excitante, había conciencia de que estábamos inventando cada día, en lo político y en lo social. Estaba el partido socialista en la Comunidad de Madrid empezando a formar una nueva organización territorial sustituyendo a la Diputación de Madrid». Y añade: «La federación de Madrid existió porque había este impulso de hacer la COACE».

En la resolución de la Delegación del gobierno en Madrid se lee:

CONSIDERANDO: Que los fines de la Federación y sus medios están claramente señalados en los Estatutos, sin que se observe en los mismos transgresión alguna al ordenamiento constitucional, se procede a su inscripción como Asociación de Utilidad Pública.

En el mismo documento consta la primera junta directiva:

Presidente: Ignacio Adolfo Guibert Vara de Rey  
Vicepresidente 1º: Juan Villanueva Boada  
Vicepresidente 2º: Fernando León Estrada Garzón  
Tesorero: Luis González Escalonilla  
Secretario: Manuel Urraca Ibáñez  
Vocal: Miguel Ángel Jaraba Sánchez  
Vocal: Javier Roldán Contreras

Los fines de la FCM son:

- Promover y coordinar la actividad coral, dentro del territorio de la Comunidad Autónoma de Madrid, en función de sus altos valores musicales y humanos, y de su incidencia en la vida colectiva y comunitaria.
- Propiciar y coordinar la cooperación entre las diferentes agrupaciones corales, miembros de esta Federación, canalizar y difundir entre ellas las respectivas actividades en pro del fomento de la música coral. Promover y fomentar intercambios de toda clase de iniciativas, encaminadas a un mejoramiento del nivel coral.

- Promover y fomentar actividades corales en aquellas localidades donde existan.
- Organizar las actividades necesarias para la consecución de los fines citados y de otros que incidan en las mismas orientaciones.
- Asumir la representatividad de la actividad coral dentro del territorio de la Comunidad autónoma de Madrid, a todos los efectos institucionales o artísticos, entre la Administración de la Comunidad de Madrid y ante las demás federaciones del territorio nacional y otros organismos corales competentes, tanto nacionales como internacionales.

La Federación se posiciona así en el centro de la actividad coral de Madrid. Según Iñigo, Enrique Lacomba, debido a su cargo en el Coro nacional, no figuraba en la firma del acta de fundación; no obstante, él fue el primer presidente de la COACE.

### **3.2. El papel de la FCM en el desarrollo de la actividad coral en Madrid**

En la nueva organización territorial, surgida de la Transición, la Diputación provincial de Madrid se convierte en una Comunidad autónoma, sin otra tradición histórica que su capitalidad y, con el empeño de forjar una nueva identidad, organiza actividades culturales de importancia como el Festival de otoño. De su segunda edición, que tuvo lugar en octubre de 1985, Iñigo Guibert describe la participación coral. El festival tuvo un presupuesto de doscientos veinticinco millones de pesetas<sup>24</sup> —unos 2,7 millones de euros actuales—.<sup>25</sup> Él impulsó la participación de la FCM en la programación, bajo el epígrafe «I Festival de Coros en la Comunidad de Madrid». Según la sección de espectáculos del ABC, publicada entre los días 12 y 17 de octubre de 1985, se celebraron conciertos corales en una veintena de iglesias de Madrid y sus alrededores.

Gracias a que la FCM era un interlocutor acreditado ante las administraciones, su presidente tenía la facultad de promover conciertos corales y fomentar la participación coral en eventos culturales públicos. Por otra parte, a los coros les interesaba tener una proyección social; ser miembro de la FCM les abría las puertas a nuevos eventos.

### **3.3. Logros de la FCM en la actividad coral de Madrid**

El comité directivo creó un boletín semestral, en cuyo primer número — noviembre de 1984— se anunciaba:

- Organización del II congreso nacional de directores de coro de la COACE

<sup>24</sup> Gabriela Cañas en: *El País*, 6 de septiembre de 1985.

<sup>25</sup> Se ha tenido en cuenta una inflación acumulada de 200%.

- Participación en las reuniones de la COACE en representación de Madrid
- Redacción de estatutos de la Federación
- Creación de un Boletín informativo de la FCM
- Creación del ciclo de conciertos quincenales de la FCM

Es de subrayar la creación de un ciclo quincenal de conciertos corales de la FCM en tan corto tiempo, ciclo que perdura hasta el día de hoy.

En el II congreso nacional de directores de coro de la COACE participaron doce comunidades autónomas —ocho de ellas ya con una federación— y un total de ciento dieciocho directores. La organización de este congreso, cuya anfitriona era la FCM, le confería solidez y servía a la vez como importante estímulo para la actividad coral, por su magnitud, amplia participación y repercusión en el ámbito nacional.

Iñigo Guibert comenta: «el reto principal era unir las voluntades para hacer cosas en común. En Madrid no había una tradición coral desde la «Masa coral», a principios del siglo XX. La calidad de los coros no era muy alta. Los coros más ambiciosos, en su calidad de ejecución, eran los que participaban en los eventos previos a la Federación», reconociendo así que la FCM no contribuyó a la excelencia coral, consiguiendo en cambio una participación más amplia, sumando nuevos coros. En el boletín número uno de la federación figuran los veintún coros fundadores:

Tabla 2: los veintún coros fundadores de la Federación coral de Madrid, 1984.

Coro	Director
Coral Francisco Piquer	José Vicente Alcerreca
Coro universitario Gaudeamus	José Ramón Martínez Reyero
Coral Juan del Encina	Iñigo Guibert
Coro barroco Gaudeamus	Justino García del Vello
Orfeón de Castilla	Marcos Vega
Coro san Jorge	Rafael Zornoza
Coro Capilla o Domine	Rafael Zornoza
Coro Decroly	Carlos Rojo
Coral polifónica Sagrada familia	José Luís Ovejas
Agrupación coral club Encinas de Boadilla	Antonio Caparroz
Coral Veni creator	Javier Calvo
Coral N <sup>a</sup> S <sup>a</sup> de las Nieves	Luís Gargallo
Coro santo Tomás de Aquino	Mariano Alonso Salas

Coro	Director
Agrupación coral El Capricho	Juan Ligero
Coral Enrique Granados	Vicente Lafuente
Coro universitario Complutense	José Ramón Pérez
Coro iberoamericano El Dorado	Fernando León Estrada
Coral Ars musicae	Juan Villanueva
Coro del club Amigos de la UNESCO	Miguel Ángel Jaraba
Coro del colegio Patrocinio de S. José	Eva García-Bernalt
Coro villa de Móstoles	Javier Roldán

Se menciona, en el mismo boletín, que hay otros veintiocho coros interesados, con lo que existían en la Comunidad de Madrid unos cincuenta coros. En el siguiente, nº dos —marzo de 1985—, hay cuatro nuevos coros afiliados, con un total de cincuenta y dos coros censados. Para su financiación, la FMC estableció una cuota de tres mil pesetas al año<sup>26</sup> y, al contrario de lo que sucedía en otras comunidades autónomas, nunca obtuvo una subvención por parte de las administraciones. Hasta 1986 siguió Iñigo Guibert al frente de la FCM.

#### 4. La nueva tradición coral de Madrid

Así como, en otras comunidades autónomas el canto coral era un rasgo autóctono de su cultura, en Madrid había desaparecido una tradición que en otras épocas sí existió. El nuevo cantor se acercaba a fenómenos que, aunque desconocidos, eran atractivos en su faceta etnomusicológica, como son: la participación en ceremonias de los ciclos vitales —bodas, funerales, bautizos—, los anuales —Navidad, Semana santa, fiestas patronales— o en eventos socializadores. El coro es un grupo humano cohesionado, cuya actividad principal es la de organizar conciertos corales de carácter gratuito, además de cenas, ágapes, excursiones y convivencias. En él se comparte una serie definida de rasgos comunes: localidad, idioma, escalas de valores, perspectivas e interacción social: «La peculiaridad del canto colectivo adquiere una dimensión solidaria que le confiere unas connotaciones muy especiales: la diversidad ideológica, social y cultural de los componentes de un coro».<sup>27</sup>

Un coro ofrece el atractivo de poder tener nuevas experiencias, respetando la identidad o las creencias de cada cual, y de crear un espacio común en el

<sup>26</sup> Equivalentes a unos 35 euros actuales.

<sup>27</sup> JARABA SÁNCHEZ, *op. cit.*; p. 18.

que sea posible sentirse cómodos, trabajando en colectividad hacia un objetivo bello: el sonido coral.

#### 4.1. La actividad asociativa y federativa durante la Transición

Las asociaciones y federaciones dan respuesta a la voluntad de organizar actividades, en su mayoría innovadoras. Algunas de estas actividades pueden consolidarse paulatinamente en instituciones y acaban siendo parte de las competencias del Estado, desde la iniciativa social basada en necesidades de convivencia y bienestar. Por el contrario, otras instituciones han sido creadas por iniciativa gubernamental, como el Sindicato vertical. Las asociaciones han jugado y siguen jugando un papel relevante, actuando como un motor de continua transformación sociopolítica. A consecuencia de ello, el derecho de asociación es algo fundamental para la continua transformación democrática del Estado; su reconocimiento como derecho constitucional le otorga el rango máximo que merece, por encima de otras leyes.

El registro de asociaciones del Archivo regional de la Comunidad de Madrid presenta seiscientos noventa y nueve federaciones y nueve mil seiscientos setenta y tres asociaciones registradas desde 1914, de las cuales 602 y 5336, respectivamente, fueron fundadas durante el corto intervalo que va de 1978 a 1985. Ello significa el 86% de las federaciones y el 55% de las asociaciones, acreditando un aumento espectacular en la actividad asociativa y federativa.

#### Asociaciones desde 1914      Federaciones desde 1914

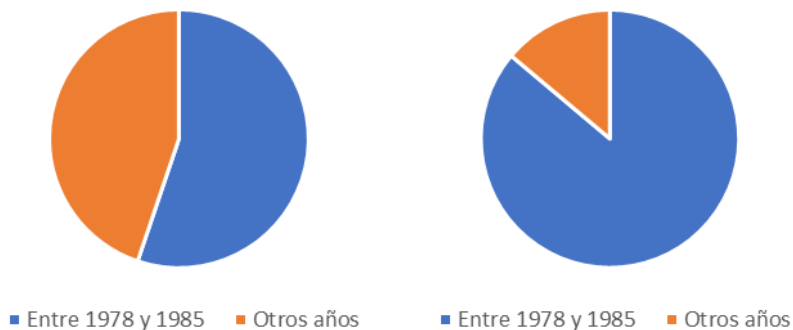


Ilustración 1: asociaciones y federaciones desde 1914.

Por otra parte, el autofinanciamiento de las asociaciones corales las convierte en uno de los medios más económicos de acceso a la música.

Otra de las funciones que han asumido los grupos corales en Madrid es el de convertirse en sustitutos de las *Scholae cantorum* de las iglesias, cuyas puer-



tas siempre se han mantenido abiertas a la FCM: la totalidad de su ciclo de conciertos tiene lugar en iglesias de Madrid. Ello pone de manifiesto el interés que en el estamento eclesástico despierta este género, algo muy de acuerdo con la tradición del canto litúrgico. Uno de los miembros que más activamente apoyó el canto coral durante los primeros años de la FCM fue Rafael Zornoza,<sup>28</sup> quien albergó muchas de las reuniones de la FCM y la COACE en su parroquia de San Jorge.

El número de asociaciones corales no deja de crecer: en el prólogo al libro «Coros de la Comunidad de Madrid», cuyo tomo I se publicó en 1995, Miguel Ángel Jaraba, en calidad de presidente de la federación, escribe:

El movimiento coral de la Comunidad de Madrid es muy importante como lo demuestra el hecho de que haya aproximadamente 150 grupos corales estables en toda la provincia, aunque más de la mitad estén radicados en la capital.<sup>29</sup>

En dicha obra se mencionan cincuenta y nueve coros representativos y proporciona una visión cualitativa y cuantitativa del progreso del asociacionismo coral en la Comunidad de Madrid —*vid.* tabla 3 del anexo I—.

Estos datos permiten hacer una estimación del número medio de cantores por coro, su tipología y el número de coros por año. Para calcular el número medio de cantores, en primer lugar, se descartan los coros institucionales —coro de RTVE, coro de la Comunidad de Madrid y las escolanías de El Escorial y del Valle de los caídos—. En segundo lugar, se dividen los coros en tres categorías: de «cámara» —hasta veintiseis miembros—, «corales» —entre veintisiete y sesenta miembros— y «masas corales» —más de sesenta miembros—:

Tabla 3: valores estadísticos del número de cantores por coro.<sup>30</sup>

Tipo de agrupación	Número de agrupaciones	Valor Esperado	Desviación Estándar
cámara	8	19	±5
coral	41	41	±9
masa coral	6	69	±13

El coro más grande de la Comunidad es el de la universidad Politécnica de Madrid, con noventa y cuatro miembros, y el más pequeño es la coral *Cammerata*, de Parla, con diez miembros. Tan solo cuatro agrupaciones —es decir,

<sup>28</sup> Rafael Zornoza dirigió el coro San Jorge. Actualmente es obispo de Cádiz y Ceuta.

<sup>29</sup> *Op. cit.*; p. 5.

<sup>30</sup> Para este cálculo se utiliza el método estadístico de desviación estándar.

un 7%— cuenta de forma permanente con uno o más músicos acompañantes. En cuanto a la distribución geográfica, de las veinte localidades que albergan coros, más de la mitad se ubican en Madrid.

### Distribución por localidad

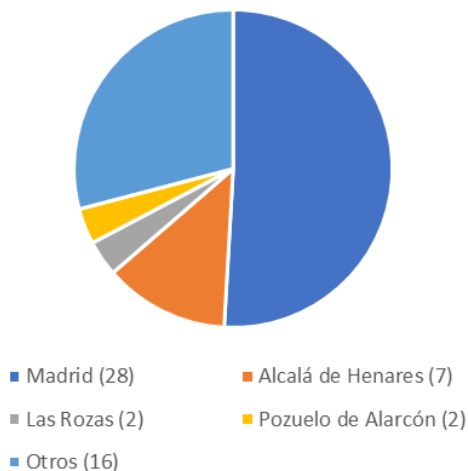


Ilustración 2 distribución geográfica de coros en Madrid en 1995.

En cuanto al año de fundación, la distribución temporal muestra:



Ilustración 3: número de coros fundados por año en Madrid hasta 1994.

Un 57% de los coros se fundaron a partir de 1984, coincidiendo con la creación de la federación.

#### **4.2. El modelo coral de Madrid**

Tras la guerra civil y la creación de los coros y danzas de la Sección femenina, en 1948 se reanuda la actividad coral. La propia SF creó un coro de voces blancas en la universidad Complutense de Madrid que, dos años más tarde, se convertiría en un coro mixto bajo el nombre de coro universitario santo Tomás de Aquino, CUSTA. Como cuenta en su memorándum «Santo Tomás de Aquino, 50 años de música coral (1999)»:

En la Navidad de 1948, Carmen Segura, delegada de la Sección Femenina y conocida como «Mani», recorre las aulas de la Facultad de Filosofía y Letras pidiendo voluntarios que se animen a cantar villancicos en la Universidad y en diversos hospitales, para aportar un mayor espíritu navideño. Se suman a la iniciativa unas veinticinco universitarias, que no se limitan a cantar en esas fechas, sino que deciden formar un coro de voces blancas, adscrito a la Sección Femenina.<sup>31</sup>

Efectivamente, al convertirse en un coro mixto ya no tienen cabida en la SF y acuden al SEU —Sindicato español universitario—, donde obtienen apoyo financiero. Al desaparecer este, tras los acontecimientos del 1968, el coro pasa a depender del Servicio de extensión universitaria de la UCM.<sup>32</sup> Su recorrido coral, a manos de grandes directores, sus viajes, conciertos, premios y repertorio son tan extensos que bien merecen un trabajo aparte. Importa destacar que se convierten en el modelo coral paradigmático y sus escisiones dan lugar a otros coros universitarios, como el coro *Gaudeamus* o el coro Complutense. Por otra parte, este modelo es diferente a los de Cataluña: nace en la universidad, desde una ambición intelectualizada de la música y, en su mayoría, los miembros son estudiantes o antiguos estudiantes universitarios.

Muchos de los coros institucionales se crean con los cantores del CUSTA, entre otros el Coro nacional y el de la Comunidad de Madrid, con los que comparte directores como Mariano Alonso o Miguel Groba Groba.

#### **4.3. Financiación de actividades culturales: visita al archivo general de administraciones de Alcalá de Henares**

Una búsqueda de subvenciones culturales concedidas en el año 1975, en los inicios de la Transición muestra, entre sus beneficiarios, a un cuarteto

<sup>31</sup> *Op. cit.*; p. 15.

<sup>32</sup> Resulta curioso que coinciden las siglas: SEU.

profesional de música del Renacimiento y a una soprano solista. Los detalles están recogidos en la siguiente tabla:

Tabla 4: las subvenciones concedidas a la cultura en 1975.

Fecha	Institución	Beneficiario y concepto	Cuantía en pesetas
2/4/1975	Vicesecretario general del Movimiento: Adolfo Suárez González	Asociación española de teatros para la infancia y la juventud de Madrid	150.000
27/2/1975	Delegación nacional de cultura	Director del teatro Polichinela A. como ayuda a sus actividades	50.000
16/9/1975	Delegación nacional de cultura	Ana María R. A. Ayuda para el montaje y gastos de compañía de una campaña de actuaciones teatrales en pueblos y ciudades pequeñas de España	25.000
30/7/1975	Delegación nacional de cultura	Grupo teatral Arlequín. Para gastos de montaje de la obra «Jesucristo libertador»	50.000
2/4/1975	Delegación nacional de cultura	Don Ramón P., director del cuarteto «Renacimiento». Para su actuación del 5 de abril en Ciudad Real en el concierto de clausura del VII centenario de la muerte de D. Fernando de la Cerda	50.000
2/4/1975	Delegación nacional de cultura: Adolfo Suárez González	Doña Fuencisla M. Para su actuación y viajes como soprano de los Círculos Medina, en varias provincias españolas	100.000

Las ayudas oficiales de la Delegación nacional de cultura, como se aprecia, van dirigidas a las instituciones profesionales; los coros no profesionales deben acudir a instituciones menores.

## 5. Conclusiones

A principios del siglo XX existía una tradición coral consolidada en Madrid, con agrupaciones como la «Fraternidad Castellana», el «Orfeón de España» y la emblemática «Masa Coral de Madrid» creada en 1919. Estas agrupaciones estaban respaldadas por el derecho de asociación, que fue paulatinamente limitado debido a los sucesos políticos posteriores y, en 1939, definitivamente abolido. En

consecuencia, todas las asociaciones, incluidas las asociaciones corales, sufrieron el mismo destino. En la apertura de los «25 años de paz» de 1964 se recupera en parte este derecho, pero para entonces toda la tradición coral de Madrid se había interrumpido y el cambio generacional había borrado su rastro. Mientras tanto, las agrupaciones de Coros y Danzas auspiciadas por la SF ocupaban el espacio musical en sus aspectos sociales mediante la instrumentalización del folclore, siguiendo las directrices del Movimiento nacional.

A partir de un hecho fortuito, la misma SF puso el germen de un nuevo modelo coral con señas propias de Madrid: nació, en 1948, el coro universitario Santo Tomás de Aquino, desvinculado pronto de la SF, aumentando su presencia en los medios de comunicación mediante apariciones televisivas y convirtiéndose en un ejemplo de excelencia de música coral que propició la aparición de otras agrupaciones corales, algo que le ha valido ganarse el título de coro decano de Madrid. Estos coros fueron dirigidos por grandes directores y gozaban de apoyo institucional, conformando el «modelo coral de Madrid».

En 1979 ya existían una veintena de coros en Madrid, siguiendo este modelo en el que la Transición, al contrario de lo propuesto en las hipótesis iniciales, no había tenido ningún papel. Estos coros tenían relevancia mediática, publicaban LPs y daban conciertos en grandes salas y auditorios. Algunos de ellos realizaban amplias giras internacionales y participaban en concursos nacionales e internacionales, abordando un repertorio sinfónico-coral importante, bajo la dirección de músicos de prestigio; un grupo de estos cantores había formado el Coro nacional de España en 1971.

Por otra parte, tras la recuperación del derecho de asociación, como fruto de la Transición, se abrió un nuevo horizonte y tuvo lugar la eclosión de nuevas asociaciones corales. Después de un paréntesis de cuarenta años, la actividad coral asociativa y libre empezó a recuperarse con ritmo sostenido, convirtiéndose así en uno de los indicadores privilegiados, por su visibilidad e impacto, y dando testimonio de la transformación democrática durante los años 80.

En el nuevo clima de libertades, cada grupo coral define, posee y defiende una identidad de su colectivo que adopta y ejerce libremente. Ello da lugar a la aparición de un ecosistema coral asociativo que concuerda con el nuevo espíritu que emana de la Transición: construcción del porvenir, decisiones colectivas tomadas en régimen asambleario, pluralidad de identidades y organización por asociaciones dotadas de estatutos —su bien común—. Con el fin de fortalecerse y de compartir experiencias y recursos y con la ayuda de la federación catalana, un grupo de directores se involucra en el federalismo coral, propiciando la creación de la federación coral de Madrid, en un proceso histórico intrínseco e inseparable de la Transición.

La Comunidad de Madrid, en su búsqueda de una nueva identidad, prestó atención a la FCM, llegando a incluirla en su programación cultural sin que,

no obstante, prosperara esta relación. La FCM carecía de la relevancia de la que gozaban las federaciones catalana y vasca, que les permitió obtener un apoyo sustancial por parte de sus respectivas comunidades autónomas. Esta relevancia tiene su origen en una realidad sociocultural basada en la preservación de la lengua y la cultura autóctonas, de la que el propio canto coral forma parte. Esa realidad no existe en el ámbito de canto coral en Madrid, por una parte, por ser un territorio ecléctico y, por otra, debido a la pérdida de su tradición coral, aludida más arriba. En los primeros años de su andadura, la FCM despertó muchas expectativas; sin embargo, debido a sus limitados recursos y sin una financiación autonómica, no llegó a cumplir la aspiración de convertirse en el centro de la actividad coral de Madrid. Hizo, no obstante, importantes aportaciones, como el ciclo de conciertos corales vigente hasta hoy.

La Transición permite la entrada a nuevas asociaciones corales y, en este sentido, resta fuerza a los coros existentes del modelo coral de Madrid que, si bien seguirán existiendo, se ven obligados a compartir sus escenarios con unos coros de calidad más modesta. La democratización del canto coral lo pone al alcance de una población más amplia, un fenómeno diferente al asociacionismo de los coros claverianos, orientados más hacia una lucha de clases propia del siglo XIX. Los coros de Madrid, con una parte importante de su actividad dentro de las iglesias, rigen de un modo particular su propio destino.

La periodización histórica del canto coral en Madrid comienza con una primera etapa entre 1850 y 1874, a la que sigue una segunda, entre 1874 y 1936, descritas sin ninguna etiqueta en las monografías del género. Asignándoles una denominación a estas dos primeras etapas y extendiendo la periodización hasta más allá de la Transición, con otras tres etapas descritas aquí, se conforman las cinco etapas siguientes:

Tabla 5: periodización histórica de la actividad coral en Madrid más allá del 1936.

<b>Etapas</b>	<b>Denominación</b>	<b>Período</b>
Primera	Arranque y expansión coral	1850-1874
Segunda	Esplendor coral	1874-1936
Tercera	Silencio coral	1936-1950
Cuarta	Excelencia coral	1950-1978
Quinta	Asociacionismo coral	desde 1978

Cada etapa tiene unas características uniformes en cuanto a la práctica coral. Durante la etapa de «silencio coral» se interrumpe su práctica asociativa. Durante la etapa de «excelencia coral» nace, en la universidad madrileña, el modelo coral de Madrid, basado en la calidad musical con repertorio polifónico y dando a conocer a autores del Renacimiento español, músicas populares y canciones en

idiomas diversos. Su finalidad es la difusión de la cultura musical, cuenta con grandes directores y goza del apoyo institucional. Son las características de un modelo singular y autóctono. A partir de 1978, en la etapa de asociacionismo coral, su práctica se democratiza y se pone al alcance de todos. Con el espíritu de la Transición, cada coro define libremente su propia identidad, se organiza a través de una asamblea general participativa y está provisto de estatutos.

## Futuros trabajos

Además de dejar abierta la posibilidad de enriquecer este trabajo con más datos y reflexiones en muchas de sus secciones, cabe plantear nuevos estudios como: el estado actual del canto coral en Madrid desde la observación directa, el análisis musical, encuestas y entrevistas. Otro tema muy interesante sería el estudio de caso del coro decano de Madrid, el CUSTA, que fue un modelo emblemático y del que nacieron muchos otros. Por otra parte, sería interesante hacer un análisis detallado de las obras corales, sus técnicas de dirección, su ejecución y su categorización desde un punto de vista más estrictamente pedagógico y musical.

Para terminar, quiero agradecer la colaboración de la FCM, de sus presidentes Iñigo Guibert Vara de Rey —el fundador—, Miguel Ángel Jaraba Sánchez y Alfonso Calvo —el hasta hoy último— así como los archivos institucionales que han permitido realizar este trabajo fin de estudios. Mi agradecimiento también va al departamento de musicología del RCSMM y a Pere Ros, editor de su revista.

## Bibliografía

- ASUNCIÓN CRIADO, Ana de la, 2017: «El folclore como instrumento político: Los Coros y Danzas de la Sección Femenina», en: *Revista Historia Autónoma*, 10, pp. 183-196.
- AVIÑO, Xosé, 1998: «La investigación sobre canto coral en la actualidad» en: *Els orígens de les associacions corals a Espanya (s. XIX-XX)*. Oikos-Tau.
- CARBONELL I GUBERNA, Jaume, 2003: «Aportaciones al estudio de la sociabilidad coral en la España contemporánea», en: *Hispania*, vol. 63, número 214, pp. 485-504.
- DAHLHAUS, Carl, 2014. *Fundamentos de Historia de la Música* —trad. de N. M. de Machain— Gedisa.
- Bases y reglamento del Orfeón Artístico Matritense*. Madrid, 1865. BNE [MC/3877/23].
- JARABA SÁNCHEZ, Miguel Ángel: *Teoría y práctica del canto coral*. Madrid —Editorial Alpuerto—, 1989.
- MARTÍN GÓMEZ, Isabel. 2007: *Asociacionismo, sociabilidad y movimientos sociales en el franquismo y la transición a la democracia: Murcia, 1964-1986*. Tesis doctoral, universidad de Murcia.
- NAGORE FERRER, María, 2001: *La revolución coral: Estudio sobre la Sociedad Coral de Bilbao el movimiento coral europeo (1800-1936)*. Madrid —ICCMU—.

ORTIZ, Carmen, 2012: «Folclore, tipismo y política. Los trajes regionales de la Sección Femenina de Falange», en: *Gazeta de Antropología*, vol. 28, número 3, artículo 1. URL: <<http://www.gazeta-antropologia.es/?p=1432>>.

RIVAS ARJONA, Mercedes, 2014: «La Transición española: La historia de un éxito colectivo» en: *Revista Aquitas: Estudios sobre historia, derecho e instituciones*, vol. 4, pp. 351-388.

ROJAS JUÁREZ, J. R., 2017. *Guía de asociaciones*. Ministerio del Interior, Secretaría general. *Coros de la Comunidad de Madrid*, 1995, tomo 1. Editado por Eje Artes. ISBN 84-8229-001-1.

Coro santo Tomás de Aquino, 1999. *Santo Tomás de Aquino, 50 años de música coral*. Senda Editorial.

## Páginas web consultadas

URL1: <<https://www.comunidad.madrid/servicios/asociaciones-fundaciones-colegios-profesionales/registro-asociaciones-comunidad-madrid>>, consultada en mayo de 2020

URL2: <<http://fecormad.es>>, consultada en mayo de 2020

URL3: <<http://www.coralenriquegranados.org/historia.php>>, consultada en mayo de 2020

URL4: <<http://www.agrupacionrosaliadecastro.com/resena-historica/>>, consultada en mayo de 2020

URL5: <<https://es-es.facebook.com/pages/category/Musician-Band/Coral-Polifonica-Sagrada-Familia-294939473993609/>>, consultada en mayo de 2020

URL6: <<https://en-gb.facebook.com/pages/category/Musician-Band/Coro-Villa-de-Las-Rozas-555382157864132/about/>>, consultada en mayo de 2020

URL7: <<http://coralarmusicae.es/conocenos/>>, consultada en mayo de 2020

URL8: <<http://www.coralvillademostoles.com/>>, consultada en mayo de 2020

URL9: <<http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgiirsi/x/0/0/5/?searchdata1=431503861>>, consultada en mayo de 2020

URL10: <[https://www.euskaletxea-madrid.com/detalle\\_actualidad.php?id=90](https://www.euskaletxea-madrid.com/detalle_actualidad.php?id=90)>, consultada en mayo de 2020

URL11: <<http://corosanfernando.com/>>, consultada en mayo de 2020

URL12: <<https://www.hechosdehoy.com/concierto-de-navidad-a-beneficio-del-monasterio-de-santa-maria-de-3510400-70603.htm>>, consultada en mayo de 2020

UTL13: <<https://europeanchoralassociation.or>>, consultada en mayo de 2020



## Anexo I: tablas

Tabla 1: contenido del programa de mano del «I Centenario del Centro asturiano de Madrid: jornadas de polifonía» celebradas en el RCSMM del 9 al 30 de mayo de 1981. Patrocinio: Caja de Ahorros de Madrid.

Coro, director, fecha de actuación	Año de fundación	Repertorio ejecutado en la primera parte; autor	Repertorio ejecutado en la segunda parte; autor
Coral Francisco Piquer director: José Vicente Alcerreca 9 de mayo de 1981	1973	¿ <i>Con qué la lavaré?</i> <i>Prado verde y florido</i> ; F. Guerrero <i>Ave María</i> ; T. L. de Victoria <i>Christus factus est</i> ; V. Goicoechea <i>Vuestros amores é, Señora</i> ; Cancionero de Palacio <i>Ay que non ay; ibid.</i>	<i>Las mañanitas</i> ; R. Noble <i>Sevillanas boleras</i> ; E. Fábraz <i>Boga, boga</i> <i>Ator, ator mutil</i> ; J. Guridi <i>A los árboles altos</i> ; popular <i>Eres como la nieve</i> ; C. Halffter <i>I want to live with God</i> ; W. L. Dawson
Coro universitario Gaudeamus director: Joaquín Fernández Picón 14 de mayo de 1981	1975	<i>Peccantem me quotidie</i> ; C. de Morales <i>Tenebrae factae sunt</i> ; T. L. de Victoria <i>En clara vox</i> ; J. Brahms <i>In monte olivetti</i> ; J. I. Prieto <i>O vos omnes</i> ; P. Casals <i>Salve en el mar</i> ; M. de Falla <i>Christus factus est</i> ; A. Bruckner	<i>Alegres pregonan</i> ; V. Sojo <i>Oi Bethleem</i> ; P. Donostia <i>Tray, tray</i> ; M. Faria <i>Ator, ator mutil</i> ; J. Guridi <i>Eres como la nieve</i> ; C. Halffter <i>Al lado del molino</i> ; A. Dúo Vital <i>El vito</i> ; M. Massotti <i>La bella Lola</i> ; A. Dúo Vital
Coral Juan del Encina director: Iñigo Guibert 23 de mayo de 1981	1977	<i>Io ti vorria contar</i> ; O. di Lasso <i>Amatemi ben mio</i> ; L. Marenzio <i>Chambrière, chambrière</i> ; J. Planson <i>La, la, la ne l'ose dire</i> ; P. Certon <i>La tarara</i> ; P. Certon <i>La perrita chita</i> ; P. Certon <i>Anda jaleo</i> ; P. Certon <i>Maritxu</i> ; P. Certon <i>Una vez en el mercado</i> <i>A los árboles altos</i> ; A. Carrión	<i>Surrexit de tumulo</i> ; códice de las Huelgas <i>Domine Jesu Christe</i> ; Juan de Anchieta <i>Tu es Petrus</i> ; C. de Morales <i>Astiterunt Reges</i> ; T. L. de Victoria <i>Christus factus est</i> ; J.B. Comes <i>Sepulto Domine</i> ; P. Soler <i>O Crux, ave spes unica</i> ; F. Sor <i>Bone Pastor</i> ; H. Eslava <i>Más vale trocar</i> ; J. del Encina <i>Dadme albricias hijos de Eva</i> ; anónimo ¿ <i>De dónde venís amores?</i> ; J. Vázquez ¿ <i>Con qué la lavaré?</i> ; J. Vázquez

Coro, director, fecha de actuación	Año de fundación	Repertorio ejecutado en la primera parte; autor	Repertorio ejecutado en la segunda parte; autor
Orfeón de Castilla director: Marcos Vega 30 de mayo de 1981	1976	<i>Everybody sing freedom</i> ; tradicional <i>It's me, o Lord</i> ; Josly <i>Nobody knows</i> ; R. Spencer <i>Deep river</i> ; J. Pagot <i>Summertime</i> ; G. Gershwin <i>Amen</i> ; J. Hairston <i>Soon ah will be done</i> ; W. Dawson	<i>Eres alta y delgada</i> ; J. Padrós <i>Eres como la nieve</i> ; C. Halffter <i>Al lado de mi cabaña</i> ; arm. L. Elizalde <i>A tu puerta está la ronda</i> ; M. Vega <i>¡Ay! Amante mío</i> ; Antonio José <i>El molinero</i> ; Antonio José <i>La tarara</i> Himno a Castilla

Tabla 2: contenido del programa de mano del «Primer encuentro de los coros madrileños. Ayuntamiento de Madrid: Concejalía de Cultura: Movimiento Coral de Madrid», celebrado en el Centro Cultural Nicolás Salmerón el 17 de diciembre de 1983.

Coro, director	Año de Fundación	Repertorio ejecutado
Orfeón de Castilla, director: Marcos Vega	1976	Tres obras a interpretar no anunciadas
Coral polifónica Enrique Granados de Majadahonda, director: Vicente la Fuente	1982 <sup>33</sup>	<i>A las doce de la noche</i> ; villancico popular chileno <i>Canta Majadahonda</i> <i>La hija del molinero</i> ; F. Puertas
Coral club Las encinas de Boadilla, director: Manuel Urraca	1979	<i>Crepuscular</i> ; Mendelssohn <i>Negra sombra</i> ; Montes <i>Canción mixteca</i> ; Lopes Alvés
Coro Universitario Gaudeamus, director: José Ramón Martínez Reyero	1975	<i>Hodie Christus natus est</i> ; J. P. Sweelinck <i>Por la mar</i> ; M. Moreno Buendía <i>Alegres pregonan</i> ; V. E. Sojo
Coro de la agrupación cultural Rosalía de Castro, director: José Ramón Martínez Reyero	1923 <sup>34</sup>	Tres canciones populares gallegas
Coro universitario Complutense, director: José Ramón Pérez Rodríguez	1979	Misa nº 6; P. Soler
Coro Juan del Encina, director: Iñigo Guibert	1976	<i>Sing we and chant it</i> ; T. Morley <i>La partenza</i> ; Mozart <i>Kalliolle Kukkulalle</i> ; G. Grasbeck

<sup>33</sup> URL3.

<sup>34</sup> URL4.

Coro, director	Año de Fundación	Repertorio ejecutado
Coral polifónica Sagrada familia, director: José Luis Ovejas	1981 <sup>35</sup>	<i>El rossinyol</i> ; A. Pérez-Moya <i>Tourdion</i> ; anónimo s. XVI <i>Azulao</i> ; J. Ovalle
Coral <i>Veni creator</i> de Las Rozas, director: Javier Calvo	1981 <sup>36</sup>	<i>Ab, hermosa</i> ; J. Vázquez <i>O salutaris</i> ; Beethoven <i>Date la vuelta</i> ; A. Dúo Vital
Coro polifónico de Torreldones, director: Luis Celada	?	Villancicos populares europeos; C. Bresgen
Coral <i>Ars musicae</i> de Pozuelo, directores: Beatriz Izquierdo y Juan Villa Nueva	1983 <sup>37</sup>	<i>Pequeño tamborilero</i> ; J. McCarthy <i>Campana sobre campana</i> ; A. Pérez-Moya <i>Witness Lord</i> ; J. Hairston
Coro villa de Móstoles, director: Javier Roldán	1981 <sup>38</sup>	<i>Ay, triste que vengo</i> ; J. del Encina <i>Limpíate con mi pañuelo</i> <i>Ay, linda amiga</i> ; anónimo
Coro San Jorge, director: Rafael Zornoza	1977 <sup>39</sup>	<i>O Domine</i> ; P. L. da Palestrina <i>Ya se murió el burro</i> ; A. Barja <i>Ya viene la vieja</i> ; E. Cifre
Coro de la universidad politécnica de Madrid, director: José de Felipe	1983	<i>Ave verum</i> ; C. Gounod <i>Vieniki</i> ; popular rusa <i>Goikomeniyam</i> ; J. Guridi
Orfeón vasco de Madrid	1979 <sup>40</sup>	Coro invitado
Coro universitario Virgen de Loreto, director: José Ramón Pérez Rodríguez	1971?	Coro invitado
Coro Manuel de Falla	1981?	Coro invitado
Coral Francisco Piquer, director: José Vicente Alcerreca	1973	Coro invitado
Coro San Fernando, de la Organización juvenil española	1937 <sup>41</sup>	Coro invitado
Coro ecuménico alemán	1971 <sup>42</sup>	Coro invitado

<sup>35</sup> URL5.

<sup>36</sup> URL6.

<sup>37</sup> URL7.

<sup>38</sup> URL8.

<sup>39</sup> URL9.

<sup>40</sup> URL10.

<sup>41</sup> URL11.

<sup>42</sup> URL12.

EL FEDERALISMO CORAL EN LA COMUNIDAD DE MADRID: EL CANTO CORAL ...

Tabla 3: datos de cincuenta y nueve coros, recogidos en «Coros de la Comunidad de Madrid: tomo I», 1995.



Coro	Director	Sede	Cantores	Fundación
Coro de RTVE	Alberto Blancafort	Madrid	75	1950
Escolanía de la abadía benedictina de santa cruz del Valle de los caídos	Laurentino Sáez de Buruaga	Valle de los caídos	44	1958
Coral de cámara Nuestra señora de las delicias	Dimitri Ivanov	Madrid	17	1960
Coro semicírculo (Escuela técnica superior de Ingenieros industriales)	Antonio Fauró Morón	Madrid	44	1962
Coral Colmenar viejo	Miguel Corral Aragón	Colmenar viejo	52	1963
Orfeón Complutense	Juan Luis Díaz Martín	Alcalá de Henares	35	1970
Coro ecuménico alemán	Ellen Erdman	Madrid	33	1971
Coral tramuntana	Mercedes Sastre de Pablo	Madrid	31	1972
Coral polifónica mater assumpta	F. Navas Torres	Manzanares el Real	52	1974
Schola cantorum	Nuria Matamala Pichoto	Alcalá de Henares	44	1974
Escolanía del Real monasterio del Escorial	José Carlos Ruíz Juan	El Escorial	48	1974
Coro universitario Gaudeamus	Rubén Martínez Ortiz	Madrid	35	1975
Coro san Jorge	Rafael Zornoza Boy	Madrid	66	1976
Coral Juan del Encina	Iñigo Guibert	Madrid	22	1977
Coral santa Rosalía	Emilio Prieto Martón	Madrid	63	1977
Coral polifónica Nuestra señora de Moratalaz	José Guardiola Navarro	Madrid	41	1978
Coro Nuestra señora de las nieves	Luis Gargallo	Madrid	56	1979
Coro de la universidad de Alcalá de Henares	Alicia Zipiliván	Alcalá de Henares	48	1979
Coral las encinas de Boadilla	Antonio Caparroz Santos	Boadilla	34	1979

Coro	Director	Sede	Cantores	Fundación
Coral amigos de Navalcarnero	Carlos Navarro Santos-García	Navalcarnero	31	1979
Asociación coral Miguel Hernández	Antonio Caparroz Santos	Madrid	45	1979
Coral Virgen del val	M <sup>a</sup> del Carmen Cerezo Monso	Alcalá de Henares	33	1982
Coral santa María del castillo	Pedro L. Nebreda	Buitrago de Lozoya	39	1982
Coral polifónica Enrique Granados	Betty Feo	Majadahonda	54	1982
Coro de la universidad politécnica de Madrid	José de Felipe Arnaiz	Madrid	94	1983
Coro Ars musicae	Jesús Manuel Alonso	Pozuelo de Alarcón	29	1983
Coral Kantorei	Cristina Bertullo Falconi	Pozuelo de Alarcón	62	1984
Coro de la Comunidad de Madrid	Miguel Groba Groba	Madrid	34	1984
Coral polifónica de Torrejón de Ardoz	Ángela Molina	Torrejón de Ardoz	34	1984
Schola antiqua	Laurentino Sáez de Buruaga	Madrid	19	1984
Coral la camerata	Juan Diego Arroyo	Parla	10	1984
Coral polifónica de Algete	Elena Muñoz Valdelomar	Algete	33	1984
Coral Luis Heintz	José Luis Noguera París	Madrid	41	1985
Coral Alternia	J.M. Alcázar Herrero	Arganda del Rey	40	1985
Coral universitaria del INEF	M <sup>a</sup> Teresa Adela Rovira Pardinas	Madrid	46	1986
Coral Valeduz	Robin Banerjee Fernández	Madrid	57	1986
Coro villa de las Rozas	José Bernardo Álvarez de Benito	Las Rozas	61	1987
Coro de la universidad Carlos III de Madrid	Nuria Sofía Fernández Herranz	Leganés	28	1987
Coral Cristóbal de Morales	José Manuel López Blanco	Madrid	38	1987

EL FEDERALISMO CORAL EN LA COMUNIDAD DE MADRID: EL CANTO CORAL ...

Coro	Director	Sede	Cantores	Fundación
Coral lírica Complutense	Montserrat Font Marco	Alcalá de Henares	57	1988
Coral polifónica el Madroño	José Pérez del Pino	Madrid	31	1988
Coro universitario Magerit	Manuel Dimbwadyo	Madrid	49	1988
Coral santa Teresa	José Luis Zamanillo	Tres Cantos	57	1988
Coral Terpsichore	Manuel Martín Cuenca	Móstoles	25	1988
Camerata madrigal	Jesús Muela Sierra	Madrid	50	1988
Coral Griñón	Carlos Santana Montoya	Griñón	40	1989
Coral san Jerónimo el Real	Cristina Bertullo	Madrid	66	1989
Coro Galileo	Ana Ligeró Lasa	Madrid	34	1989
Coral de Arganzuela	Milagros Alonso Cepedano	Madrid	31	1989
Agrupación coral el capricho	M <sup>a</sup> Luz Pérez Herrero	Madrid	47	1990
Coral luminis cantoris	Mari Luz Horga Mier	Collado mediano	44	1991
Coral polifónica villa de Cubas de la sagra	Carlos Santana Montoya	Cubas de sagra	34	1991
Coral polifónica valcalaína	Gabriel Alarcón Hortelano	Alcalá de Henares	32	1991
Coral de cámara villa de Madrid	Silvia Sanz	Madrid	17	1992
Grupo vocal armonía	Ricardo Cortés	Las Rozas	26	1992
Coral adagio	Fernando Rodríguez Quiñones	Getafe	46	1993
Coro Santiago apóstol	Juan Bautista Zamorano Bobadilla	Alcalá de Henares	31	1993
Coro <i>vox aurea</i>	F. Serra	Madrid	35	1994
Coral polifónica infantil el Madroño	José Pérez del Pino	Madrid	15	1994

## Anexo II: documentos gráficos

<p><b>CAJA DE AHORROS Y MONTE DE PIEDAD DE MADRID</b></p> <p><b>OBRA CULTURAL</b></p> 	 <p><b>CENTRO ASTURIANO DE MADRID</b> I Centenario 1881-1981</p> <p><b>JORNADAS DE POLIFONIA</b></p> <p><b>PATROCINADO POR LA CAJA DE AHORROS Y MONTE DE PIEDAD DE MADRID</b></p> <p>En el Auditorium del Real Conservatorio DE Madrid Plaza de Isabel II Edificio del Teatro Real, 1.ª planta días 9, 14, 23 y 30 de mayo de 1981</p>
--	---

<p>Sábado 9 de mayo a las 7,30 de la tarde</p> <p><b>CORAL FRANCISCO PIQUER,</b> de la Caja de Ahorros de Madrid</p> <p><b>PROGRAMA</b></p> <p>I</p> <table border="0"><tr><td>Con que la levaré .....</td><td>Francisco Guerrero.</td></tr><tr><td>Padro verde y florido .....</td><td>Francisco Guerrero.</td></tr><tr><td>Matona mía cara .....</td><td>Orlando di Lassus.</td></tr><tr><td>Ave María .....</td><td>Tomás Luis de Victoria.</td></tr><tr><td>Christus factus est .....</td><td>V. Golicochea.</td></tr><tr><td>Vuestros amores ó Señora .....</td><td>Cancionero de Palacio.</td></tr><tr><td>Ay que non ay .....</td><td>Cancionero de Palacio.</td></tr></table> <p>II</p> <table border="0"><tr><td>La mañanitas .....</td><td>Ramón Noble.</td></tr><tr><td>Sevillanas boleras .....</td><td>E. Fabrez.</td></tr><tr><td>Boga, boga .....</td><td>Jesús Guridi.</td></tr><tr><td>Ator ator mutli .....</td><td>Jesús Guridi.</td></tr><tr><td>A los árboles altos .....</td><td>Popular.</td></tr><tr><td>Eres como la nieve .....</td><td>Cristóbal Haiffner.</td></tr><tr><td>I want to live with God .....</td><td>W. L. Dawson.</td></tr></table> <p>SOLISTAS: ISABEL MARTIN, MANUEL GARCIA, JESUS DE BENITO DIRECTOR: JOSE VICENTE ALCERRECA</p>	Con que la levaré .....	Francisco Guerrero.	Padro verde y florido .....	Francisco Guerrero.	Matona mía cara .....	Orlando di Lassus.	Ave María .....	Tomás Luis de Victoria.	Christus factus est .....	V. Golicochea.	Vuestros amores ó Señora .....	Cancionero de Palacio.	Ay que non ay .....	Cancionero de Palacio.	La mañanitas .....	Ramón Noble.	Sevillanas boleras .....	E. Fabrez.	Boga, boga .....	Jesús Guridi.	Ator ator mutli .....	Jesús Guridi.	A los árboles altos .....	Popular.	Eres como la nieve .....	Cristóbal Haiffner.	I want to live with God .....	W. L. Dawson.	<p>Jueves 14 de mayo a las 8 de la tarde</p> <p><b>CORO UNIVERSITARIO GAUDEAMUS</b></p> <p><b>PROGRAMA</b></p> <p><b>PRIMERA PARTE</b></p> <table border="0"><tr><td>Pecantem me quotidie .....</td><td>Cristóbal Morales (s. XVI).</td></tr><tr><td>Tenebrae factae sunt .....</td><td>T. L. de Victoria (s. XVI).</td></tr><tr><td>En clara vox .....</td><td>J. Brahms (s. XIX).</td></tr><tr><td>In monte oliveti .....</td><td>J. L. Prieto (s. XX).</td></tr><tr><td>O vos omnes .....</td><td>P. Casals (s. XX).</td></tr><tr><td>Salve en el mar (de «Atlántida») .....</td><td>M. de Falla, E. Haiffner (s. XX).</td></tr><tr><td>Christus factus est .....</td><td>A. Bruckner (s. XX).</td></tr></table> <p><b>SEGUNDA PARTE</b></p> <table border="0"><tr><td>Alegres pregonau .....</td><td>V. Sojo (s. XX).</td></tr><tr><td>Oi Belehem .....</td><td>P. Donosti (s. XX).</td></tr><tr><td>Tray, tray .....</td><td>M. Faria (s. XX).</td></tr><tr><td>Ator, ator mutli .....</td><td>J. Guridi (s. XX).</td></tr><tr><td>Eres como la nieve .....</td><td>C. Haiffner (s. XX).</td></tr><tr><td>Al lado del molino .....</td><td>A. Duo Vital (s. XX).</td></tr><tr><td>El vito .....</td><td>A. Massotti (s. XX).</td></tr><tr><td>La bella Lola .....</td><td>A. Duo Vital (s. XX).</td></tr></table> <p>DIRECTOR: JOAQUIN FERNANDEZ PICON</p>	Pecantem me quotidie .....	Cristóbal Morales (s. XVI).	Tenebrae factae sunt .....	T. L. de Victoria (s. XVI).	En clara vox .....	J. Brahms (s. XIX).	In monte oliveti .....	J. L. Prieto (s. XX).	O vos omnes .....	P. Casals (s. XX).	Salve en el mar (de «Atlántida») .....	M. de Falla, E. Haiffner (s. XX).	Christus factus est .....	A. Bruckner (s. XX).	Alegres pregonau .....	V. Sojo (s. XX).	Oi Belehem .....	P. Donosti (s. XX).	Tray, tray .....	M. Faria (s. XX).	Ator, ator mutli .....	J. Guridi (s. XX).	Eres como la nieve .....	C. Haiffner (s. XX).	Al lado del molino .....	A. Duo Vital (s. XX).	El vito .....	A. Massotti (s. XX).	La bella Lola .....	A. Duo Vital (s. XX).
Con que la levaré .....	Francisco Guerrero.																																																										
Padro verde y florido .....	Francisco Guerrero.																																																										
Matona mía cara .....	Orlando di Lassus.																																																										
Ave María .....	Tomás Luis de Victoria.																																																										
Christus factus est .....	V. Golicochea.																																																										
Vuestros amores ó Señora .....	Cancionero de Palacio.																																																										
Ay que non ay .....	Cancionero de Palacio.																																																										
La mañanitas .....	Ramón Noble.																																																										
Sevillanas boleras .....	E. Fabrez.																																																										
Boga, boga .....	Jesús Guridi.																																																										
Ator ator mutli .....	Jesús Guridi.																																																										
A los árboles altos .....	Popular.																																																										
Eres como la nieve .....	Cristóbal Haiffner.																																																										
I want to live with God .....	W. L. Dawson.																																																										
Pecantem me quotidie .....	Cristóbal Morales (s. XVI).																																																										
Tenebrae factae sunt .....	T. L. de Victoria (s. XVI).																																																										
En clara vox .....	J. Brahms (s. XIX).																																																										
In monte oliveti .....	J. L. Prieto (s. XX).																																																										
O vos omnes .....	P. Casals (s. XX).																																																										
Salve en el mar (de «Atlántida») .....	M. de Falla, E. Haiffner (s. XX).																																																										
Christus factus est .....	A. Bruckner (s. XX).																																																										
Alegres pregonau .....	V. Sojo (s. XX).																																																										
Oi Belehem .....	P. Donosti (s. XX).																																																										
Tray, tray .....	M. Faria (s. XX).																																																										
Ator, ator mutli .....	J. Guridi (s. XX).																																																										
Eres como la nieve .....	C. Haiffner (s. XX).																																																										
Al lado del molino .....	A. Duo Vital (s. XX).																																																										
El vito .....	A. Massotti (s. XX).																																																										
La bella Lola .....	A. Duo Vital (s. XX).																																																										

# EL FEDERALISMO CORAL EN LA COMUNIDAD DE MADRID: EL CANTO CORAL ...

<p><b>Sábado 23 de mayo</b> a las 7,30 de la tarde</p> <p style="text-align: center;"><b>CORAL JUAN DEL ENCINA</b></p> <p style="text-align: center;"><b>PROGRAMA</b></p> <p style="text-align: center;"><b>PRIMERA PARTE</b></p> <table border="0" style="width: 100%;"> <tr> <td style="width: 50%;"> <p>El «Madrigal-italiano y la «chanson-francesa», siglo XVI</p> <p>Seis canciones populares españolas</p> </td> <td style="width: 50%;"> <p>lo ti voría cantar ..... Orlando di Lasso. Amatemi ben mio ..... Luca Marengo. Chambrière, chambrière ..... Jean Plançon. La, la, la ne l'ose dire ..... Pierre Ceston. La tarara ..... Alfredo Carrión. La perrita chita ..... Alfredo Carrión. Andá Jaleo ..... Alfredo Carrión. Maritxu ..... Alfredo Carrión. Una vez en el mercado ..... Alfredo Carrión. A los árboles altos ..... Alfredo Carrión.</p> </td> </tr> </table> <p style="text-align: center;"><b>SEGUNDA PARTE</b></p> <table border="0" style="width: 100%;"> <tr> <td style="width: 50%;"> <p>Música religiosa española. Siglos XIV-XIX</p> <p>El villancico español. Siglo XVI</p> </td> <td style="width: 50%;"> <p>Surrexit de tumulo ..... Código de las Hueigas. Domine Jesu Christe ..... Juan de Anchieta. Tu es Petrus ..... Cristóbal de Morales. Asiterun Reges ..... Tomás L. de Victoria. Christus factus est ..... Juan Bautista Comes. Sepulto Domino ..... Padre Antonio Soler. O Cruz, ave spes única ..... Fernando Sor. Bona Pastor ..... Hilarión Eslava. Mús vale trocar ..... Juan del Encina. Dadme albricias hijos de Eva. Anónimo. ¿De dónde venís amores? ..... Juan Vázquez. ¿Con qué lavare? ..... Juan Vázquez.</p> </td> </tr> </table>	<p>El «Madrigal-italiano y la «chanson-francesa», siglo XVI</p> <p>Seis canciones populares españolas</p>	<p>lo ti voría cantar ..... Orlando di Lasso. Amatemi ben mio ..... Luca Marengo. Chambrière, chambrière ..... Jean Plançon. La, la, la ne l'ose dire ..... Pierre Ceston. La tarara ..... Alfredo Carrión. La perrita chita ..... Alfredo Carrión. Andá Jaleo ..... Alfredo Carrión. Maritxu ..... Alfredo Carrión. Una vez en el mercado ..... Alfredo Carrión. A los árboles altos ..... Alfredo Carrión.</p>	<p>Música religiosa española. Siglos XIV-XIX</p> <p>El villancico español. Siglo XVI</p>	<p>Surrexit de tumulo ..... Código de las Hueigas. Domine Jesu Christe ..... Juan de Anchieta. Tu es Petrus ..... Cristóbal de Morales. Asiterun Reges ..... Tomás L. de Victoria. Christus factus est ..... Juan Bautista Comes. Sepulto Domino ..... Padre Antonio Soler. O Cruz, ave spes única ..... Fernando Sor. Bona Pastor ..... Hilarión Eslava. Mús vale trocar ..... Juan del Encina. Dadme albricias hijos de Eva. Anónimo. ¿De dónde venís amores? ..... Juan Vázquez. ¿Con qué lavare? ..... Juan Vázquez.</p>	<p><b>Sábado 30 de mayo</b> a las 7,30 de la tarde</p> <p style="text-align: center;"><b>ORFEON DE CASTILLA</b> Patrocinado por la Delegación de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Madrid</p> <p style="text-align: center;"><b>PROGRAMA</b></p> <p style="text-align: center;"><b>PRIMERA PARTE</b> NEGROS ESPIRITUALES</p> <table border="0" style="width: 100%;"> <tr> <td style="width: 50%;"> <p>Everybody sing Freedom ..... Tradicional. It's me, o Lord ..... Josly. Nobody knows ..... R. Spencer. Deep River ..... J. Pagot. Summer Time ..... George Gershwin. Amen ..... Jester Hairston. Soon ah will be done ..... William Dawson.</p> </td> <td style="width: 50%;"> <p><b>SEGUNDA PARTE</b> MUSICA POPULAR DE CASTILLA</p> <p>Eres alta y delgada ..... Jaime Padros. Al lado de mi cabaña ..... Cristóbal Hauffler. A tu puerta está la ronda ..... Luis Elizalde. ¡Ay! amante mio ..... Marcos Vega. El molinero. Antonio-José. La tarara. Himno a Castilla.</p> </td> </tr> </table> <p style="text-align: right;">DIRECTOR: MARCOS VEGA</p>	<p>Everybody sing Freedom ..... Tradicional. It's me, o Lord ..... Josly. Nobody knows ..... R. Spencer. Deep River ..... J. Pagot. Summer Time ..... George Gershwin. Amen ..... Jester Hairston. Soon ah will be done ..... William Dawson.</p>	<p><b>SEGUNDA PARTE</b> MUSICA POPULAR DE CASTILLA</p> <p>Eres alta y delgada ..... Jaime Padros. Al lado de mi cabaña ..... Cristóbal Hauffler. A tu puerta está la ronda ..... Luis Elizalde. ¡Ay! amante mio ..... Marcos Vega. El molinero. Antonio-José. La tarara. Himno a Castilla.</p>
<p>El «Madrigal-italiano y la «chanson-francesa», siglo XVI</p> <p>Seis canciones populares españolas</p>	<p>lo ti voría cantar ..... Orlando di Lasso. Amatemi ben mio ..... Luca Marengo. Chambrière, chambrière ..... Jean Plançon. La, la, la ne l'ose dire ..... Pierre Ceston. La tarara ..... Alfredo Carrión. La perrita chita ..... Alfredo Carrión. Andá Jaleo ..... Alfredo Carrión. Maritxu ..... Alfredo Carrión. Una vez en el mercado ..... Alfredo Carrión. A los árboles altos ..... Alfredo Carrión.</p>						
<p>Música religiosa española. Siglos XIV-XIX</p> <p>El villancico español. Siglo XVI</p>	<p>Surrexit de tumulo ..... Código de las Hueigas. Domine Jesu Christe ..... Juan de Anchieta. Tu es Petrus ..... Cristóbal de Morales. Asiterun Reges ..... Tomás L. de Victoria. Christus factus est ..... Juan Bautista Comes. Sepulto Domino ..... Padre Antonio Soler. O Cruz, ave spes única ..... Fernando Sor. Bona Pastor ..... Hilarión Eslava. Mús vale trocar ..... Juan del Encina. Dadme albricias hijos de Eva. Anónimo. ¿De dónde venís amores? ..... Juan Vázquez. ¿Con qué lavare? ..... Juan Vázquez.</p>						
<p>Everybody sing Freedom ..... Tradicional. It's me, o Lord ..... Josly. Nobody knows ..... R. Spencer. Deep River ..... J. Pagot. Summer Time ..... George Gershwin. Amen ..... Jester Hairston. Soon ah will be done ..... William Dawson.</p>	<p><b>SEGUNDA PARTE</b> MUSICA POPULAR DE CASTILLA</p> <p>Eres alta y delgada ..... Jaime Padros. Al lado de mi cabaña ..... Cristóbal Hauffler. A tu puerta está la ronda ..... Luis Elizalde. ¡Ay! amante mio ..... Marcos Vega. El molinero. Antonio-José. La tarara. Himno a Castilla.</p>						

**CORAL FRANCISCO PIQUER**

La Coral Francisco Piquer, de la Caja de Ahorros de Madrid, se fundó en el año 1953, dando su primer concierto el 6 de noviembre del mismo año. Canciones de nuestro folclore tradicional tan rico y variado de matices; páginas musicales de los cancioneros de Palacio y de Upsala; piezas magistrales producidas por el genial compositor Tomas Luis de Victoria y espirituales negros, plenos de sentimiento y bellísima melodía, compusieron desde el primer momento, el repertorio extenso de la Coral.

Entre todos los conciertos, destacan los interpretados en la Catedral Primada de Toledo, Plaza Mayor de Salamanca, Catedral de Santiago de Compostela, Centro Cultural de la Villa de Madrid, los celebrados en julio de 1977 en Jerusalén y en Tel-Aviv, con motivo de la Asamblea de Coral «Zemira» en Israel, en Barcelona participando en el XIV Día Internacional del Canto Coral, en septiembre de 1978 y en Méjico, en febrero de 1980, con un extenso y selecto programa de música española.

**CORO UNIVERSITARIO «GAUDEAMUS»**

Se organiza en 1975 por D. José Ramón Pérez Rodríguez y Justino M. García del Vello. Es un Coro abierto a los universitarios y en la actualidad cuenta con más de 70 miembros.

Ha realizado innumerables conciertos «a capella», con acompañamiento instrumental y ocaq orquesta. Ha grabado para Televisión Española, Radio Madrid, Radio Toledo, Radio Nacional, CBC de Ottawa, etc.

En el verano del 77 realizó una gira artística por Alemania y Austria. En mayo del 78 grabó su primer disco de larga duración; en octubre del 78 viajó a Estados Unidos y Canadá para dar un ciclo de conciertos; en julio del 79 realiza una gira artística por Colonia y Austria.

En junio de 1980 se hace cargo de la dirección musical Joaquín Fernández Pición, que cuenta con gran experiencia en la dirección de Coros universitarios.

En agosto de 1980 dio una gira de conciertos por Suiza y Alemania. En marzo de 1981 se clasifica para la final nacional del segundo encuentro de Polifonía del Ministerio de Cultura.

**ASOCIACION CULTURAL UNIVERSITARIA «GAUDEAMUS»**

Se crea en 1978 como consecuencia del desarrollo natural del Coro del mismo nombre. Es miembro del Aula de Música de la Universidad Complutense y se propuso de formar culturalmente a sus socios y hacer llegar la música a todo tipo de oyentes.

En 1979 adquiere estructura pluralista. Así, en noviembre de 1979 se funda el Grupo de Cámara Renacentista, que cuenta con un pequeño conjunto vocal y numerosos instrumentos reconstruados de la época. En enero de 1980, se organiza la orquesta, que actualmente tiene 33 componentes. Y en septiembre de 1980 se funda el Grupo de Cámara Barroco, todavía en fase de formación.

**CORAL «JUAN DEL ENCINA»**

La Coral «Juan del Encina» se creó en las Navidades de 1977. Desde ese momento, y con carácter independiente, viene desarrollando una labor divulgativa de la música española por los diferentes ambientes culturales de Madrid. Entre otros, cabría destacar la participación en el Homenaje a Calderón organizado por la Cátedra de Musicología del Conservatorio de Madrid, el mes de febrero último.

Con este concierto la Coral se suma justosa a los actos conmemorativos del Centenario del Centro Asturiano de Madrid.

**ORFEON DE CASTILLA**


Es una Masa Coral de carácter amateur. Fundado en 1976 por su actual Director, Marcos Vega, ha llegado ya a ser representativo de Madrid, siendo distinguido con el título de Orfeón ad honorem del Ayuntamiento de Madrid.

Son de destacar los conciertos organizados por el Orfeón de Castilla en las «Campañas de Música Coral» en las barriadas madrileñas, que patrocina la Delegación de Cultura del Ayuntamiento. En 1977, consiguió el primer premio nacional de Polifonía en el Festival de Torrevieja. En el ámbito internacional se puede resaltar el eco que produjo en la prensa francesa su reciente gira por aquel país.

En el mundo discográfico posee cuatro LP de gran relieve en la música vocal.


**IMPORTADORES EXCLUSIVOS DE ORGANOS LOWRY**

**PIANOS/ORGANOS/ALTA FIDELIDAD**



Hemosilla, 75  
Tels. 225 41 69-78  
M A D R I D - 1



<p>8. CORAL POLIFONICA SAGRADA FAMILIA DIRECTOR: JOSÉ LUIS OVIEDA <i>El reñacón</i> ... A. PÉREZ MORA <i>Tosadita</i> ... Anónimo (siglo XVI) <i>Anillo</i> ... J. OVALLE</p> <p>9. CORAL VENI CREATOR, DE LAS ROZAS DIRECTOR: JAVIER CALVO <i>Ah, hermosa</i> ... J. VÁZQUEZ <i>O salutaris</i> ... BREITHOVEN <i>Date la vuelta</i> ... A. DÍO VITAL</p> <p>10. CORO POLIFÓNICO DE TORRELODONES DIRECTOR: LUIS CELADA Villancicos populares europeos ... C. BARRERA</p> <p>11. CORAL ARS MUSICAE, DE POZUELO DIRECTORES: BEATRIZ IZQUIERDO Y JUAN VILLANUEVA <i>Pequeño tamborero</i> ... J. MCCARTHY <i>Campana sobre campana</i> ... A. PÉREZ MORA <i>Witness Lord</i> ... J. HARRISON</p> <p>12. CORO VILLA DE MOSTOLES DIRECTOR: JAVIER BOLDAN <i>Ay, tristo que vengo</i> ... J. DEL ENZINA <i>Limpíate con mi pañuelo</i> ... Anónimo <i>Ay, linda amiga</i> ... Anónimo</p> <p>13. CORO SAN JORGE DIRECTOR: RAFAEL ZORNOZA <i>O Domine</i> ... I. PALAVERINA <i>Ya se murió el burro</i> ... A. BARRA <i>Ya tiene la vieja</i> ... E. CIVARÉ</p> <p>14. CORO DE LA UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID DIRECTOR: JOSÉ DE FELIPE <i>Ave Verum</i> ... GUREDI <i>Vivívil</i> ... Canción popular rusa <i>Gaiko marceyan</i> ... GUREDI</p>	<p>AYUNTAMIENTO DE MADRID CONCEJALÍA DE CULTURA Y JUNTA MUNICIPAL DEL DISTRITO DE CHAMARTÍN</p> <p>Con la colaboración especial del Movimiento Coral de Madrid</p> <p>PRIMER ENCUENTRO</p> <p>DE</p> <p>COROS MADRILEÑOS</p>  <p>EN EL CENTRO CULTURAL NICOLAS SALMERON — Calle de Mantanoa, número 51 — Metro PROSPERIDAD - Autobuses: 9, 16, 19, 29, 42, 51 y 52</p> <p>IN VITACION</p> <p>Diá 17 de diciembre de 1985</p>
---	---

Deposito legal: M. 40-477 - 1985      Anns Gráficas Municipales

Este Primer Encuentro de Coros Madrileños no es sino el primer paso concreto y efectivo de un proyecto, hace tiempo soñado y más de una vez intentado ya, para dar forma a algo que hoy es una realidad viva; el movimiento coral madrileño. Pensamos este encuentro como un motivo real de encontrarse, de conocerse, de saber que existimos en la Comunidad de Madrid como una treintena de agrupaciones corales. Queremos, por supuesto, que sobre este primer escalón se coloquen otros y otros, despacio, pensados, con prudencia, de forma que el movimiento coral madrileño, aunque sea lentamente, pero con firmeza y seguridad, llegue a 'cajar' en la forja que todos estimemos oportuna.


Este movimiento es fruto de una maravillosa floración en la que los más... 'instigados' recordados como un desafío, en el que nacieron, florecieron y se agostaron no pocos grupos, que difícilmente podían desarrollarse en un medio sin tradición ni ambiente, y a los que queremos rendir aquí el homenaje del recuerdo.

Por ello es un motivo de alegría el hecho de reunirnos hoy trece agrupaciones en programa, a las que hay que añadir otras también presentes, pero que por diversas circunstancias no van a actuar. Estas son: el Orfeón Vasco de Madrid, el Coro Universitario Virgen de Loreto, el Coro Manuel de Falla, de Alcorcón; la Coral Francisco Piquer, el Coro San Fernando y el Coro Eucuménico Alemán de Madrid. Otros coros no han podido estar aquí por coincidencia con ensayos generales o conciertos, pero se suman en espíritu al encuentro. Lamentamos la ausencia de otros a los que no hemos podido legar por diversas causas y a los que deseáramos ver con nosotros.

Queremos agradecer los ánimos y ayudas recibidos y la ilusión, el entusiasmo y la dedicación de todos los que han hecho posible este Primer Encuentro de Coros Madrileños.

- PROGRAMA
- ORFON DE CASTILLA, "AD HONOREM", DEL AYUNTAMIENTO DE MADRID  
DIRECTOR: MARCOS VEGA  
Tres obras a interpretar.
  - CORAL POLIFONICA ENRIQUE GRANADOS, DE MAJADAHONDA  
DIRECTOR: VICENTE LAPUENTE  
*A las doce de la noche* ... Villancico popular chileno  
*Canta Melancholía* ... F. PUERTAS  
*La hija del molinero* ... F. PUERTAS
  - CORAL CLUB LAS ENCINAS DE ROADILLA  
DIRECTOR: MANUEL UERCA  
*Crepuscular* ... MENDELSSOHN  
*Negra sombra* ... MONTE  
*Canción misteriosa* ... LOPES ALVARES
  - CORO UNIVERSITARIO GAUDEAMUS  
DIRECTOR: JOSÉ RAMÓN MARTINEZ REYERO  
*Hodie Christus natus est* ... J. P. SVOLINSKY  
*Por el mar* ... M. MORENO BUREDA  
*Alegre pregona* ... V. E. SOTO
  - CORO DE LA AGRUPACION CULTURAL ROSALIA DE CASTRO  
DIRECTOR: JOSÉ RAMÓN MARTINEZ REYERO  
Tres canciones populares gallegas.
  - CORO UNIVERSITARIO COMPLUTENSE  
DIRECTOR: JOSÉ RAMÓN PÉREZ RODRÍGUEZ  
*Mis número 6* ... P. SOLER
  - CORO JUAN DEL ENCIÑA  
DIRECTOR: INIGO GUIBERT  
*Sing we and chant it* ... T. MOLEY  
*La partena* ... M. MOLEY  
*Kalliste Kallistis* ... G. GRANBERG

---



**FESTIVAL DE OTOÑO**  
Consejería de Cultura  
Comunidad de Madrid

**I Festival de Coros en la Comunidad de Madrid**

**Agrupación Coral Villa de Móstoles**

Director: Javier Roldán

---

MADRID: Parroquia de S. Justo y Pastor - 12 Octubre - 20.00 h.  
NAVALCARNERO: Iglesia de Ntra. Sra. de la Asunción - 13 Octubre - 20.30 h.

---

— PROGRAMA —


Riu-Riu-Chiu	Anónimo
Más vale trocar	Juan del Encina
¡Ay! triste que vengo	Juan del Encina - C. de pelagio
Por unos puertos arriba	A. Ribera
Pase el agua, ma Julieta	Anónimo - C. pop. meliorquina
La tarara	J. Turlelier - C. popular
O vos galó comadre	C. popular gallega
Coro di schiavi ebrei	Le sponde di I'eufrate de Verdi
Negra sombra	Popular gallega
Canción Mixtica	J. Alves

**AGRUPACION CORAL VILLA DE MOSTOLES**

El Coro "Villa de Móstoles" fue fundado por su actual director en la primavera de 1982. Se creó como necesidad de llevar la música a los pueblos de Madrid. Desde su creación ha desarrollado numerosos conciertos por la Autonomía de Madrid. Es de destacar el "Primer encuentro de coros madrileño" de diciembre de 1983 y el "Festival de Música Coral" patrocinado por la Consejería de Cultura de la Comunidad Autónoma de Madrid en la primavera de 1984, grabaciones para TVE, actuaciones con la Zarzuela "LA MARCHA DE CADIZ". El Coro "Villa de Móstoles" y su actual director, organizaron el "Primer Certamen Coral de Móstoles". Pertenece a la Federación Coral de Madrid.

---

Con la colaboración de la Federación de Coros de Madrid y el Ayuntamiento de Madrid-Naval.



**I Festival de Coros en la  
Comunidad de Madrid**

**Coral Juan del Encina**

Director: Iñigo Guilbert

---

MADRID: Ermita de S. Antonio de Padua - 12 Octubre - 20.00 h.  
NAVALCARNERO: Iglesia de Ntra. Sra. de la Asunción - 13 Octubre - 20.30 h.

---

— PROGRAMA —

Bonzomo Madonna	Antonio Scandali
Viva tutte le vezzose	Felice Giardini
Il bianco a dolce cigno	Jacques Arcadelt
Fyer, Fyer!	Thomas Morley
Weep, o mine eyes	John Bennet
Erlaube mir	Johannes Brahms
Es ist ein schmetter	Johannes Brahms
Pecatem me cotidie	C. de Morales
Regina Caeli	Joan Carerals
O Sacrum	Hilarión Esteva
Popuri de danzas	H. Lau, T. Morley y Populares

**CORAL JUAN DEL ENCINA**



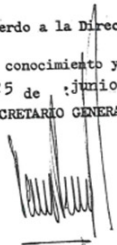
La Coral Juan del Encina nace en las Navidades de 1977 con la idea de profundizar progresivamente en el complejo mundo del canto coral. Fundada por su director, ha realizado conciertos en Madrid y en diversos lugares de la geografía española.

Ha colaborado en diversos homenajes a relevantes personalidades de nuestra cultura, el realizado a Menéndez Pidal que organiza la Institución Libre de enseñanza, en 1978; a Calderón, organizado por la Cátedra de Musicología del Conservatorio de Madrid en 1980; al Padre Soler, organizado por la Asociación Padre Soler en 1983, además de colaborar con un recital en el II Congreso de Musicología dedicado al mismo músico en ese mismo año.

La Coral Juan del Encina ha participado en Festivales internacionales: Barcelona, 1983 y Cantanigros, 1984. También en este último año participó en Lisboa en unas jornadas de intercambio Hispano-Lusas con la Coral Púbia Hortensia. La Coral cuenta con diversas actuaciones y grabaciones en Radio Nacional de España.

---

Con la colaboración de la Federación de Coros de Madrid y el Arzobispado de Madrid-Alcala. - 4 4 4 4

 DELEGACION DEL GOBIERNO EN MADRID SECRETARIA GENERAL	DELEGACION DEL GOBIERNO EN MADRID Asociaciones 27 JUN. 1985 S A L I D A N.º 1855
Sección Derechos Ciudadanos Ngdo. Ejercicio de Derechos Ciudadanos N.P. 119/2ª	
<p>El Excmo. Sr. Delegado del Gobierno en Madrid, con fecha de hoy, ha dispuesto lo siguiente:</p> <p>"Vista la solicitud formulada por D. Manuel Urraca Ibañez y otros, para que sea inscrita en el Registro Provincial de Asociaciones la Entidad denominada FEDERACION CORAL DE MADRID, de Madrid fundada en fecha 25-XI-84, con domicilio social en Av. Pío XII, 94 portal 4- 5ª B.-MADRID</p> <p>RESULTANDO: Que según el artículo 3 de los Estatutos, los fines de la Federación son:</p> <p style="text-align: center;">AL DORSO</p> <p>RESULTANDO: Que el patrimonio social asciende a Carece pesetas; el límite del presupuesto anual es de 25.000.000.- pesetas, y el ámbito territorial de actuación comprende la Comunidad Autónoma de Madrid</p> <p>VISTOS: El artículo 22 de la Constitución, la Ley de Asociaciones de 24 de diciembre de 1.964; el Decreto de 20 de mayo de 1.965; la Orden de 25 de junio de 1.965; la Ley de Procedimiento Administrativo de 17 de julio de 1.958, la Orden de 26 de septiembre de 1.977 y demás normas de pertinente aplicación.</p> <p>CONSIDERANDO: Que los fines de la Federación y sus medios están claramente señalados en los Estatutos, sin que se observe en los mismos - transgresión alguna al ordenamiento constitucional.</p> <p>Esta Delegación del Gobierno, acuerda la inscripción de la Federación en el Registro Provincial con el número 119/2ª, a los solos efectos de publicidad.</p> <p>Debe darse cuenta de este acuerdo a la Dirección General de Política Interior y a los interesados."</p> <p>Lo que comunico a Vd. para su conocimiento y efectos.</p> <p>Madrid, 25 de junio de 1.98 5</p> <p style="text-align: center;">EL SECRETARIO GENERAL,</p> <div style="text-align: center;"> </div>	
Sr. Presidente de la Entidad.-	



*P*UBLICACIONES



# MARTA VELA: LAS NUEVE SINFONÍAS DE BEETHOVEN

MADRID, FÓRCOLA EDICIONES, 2020.

ISBN: 978-84-17425-50-0. 219 PÁGINAS.

 Susana RODRÍGUEZ PENDÁS

Desde un contexto artístico general, la autora nos adentra en los distintos acontecimientos históricos, políticos y sociales de la época de Beethoven —período de las guerras napoleónicas y de la época *Biedermeier*, tras el Congreso de Viena—, para abordar la evolución de la música orquestal y, en particular, la obra sinfónica del compositor, de forma que el lector obtiene una visión clara de la evolución de la orquesta desde el Barroco hasta el Clasicismo, a través de unas láminas que nos muestran los cambios instrumentales acontecidos en dicho período.

«La orquesta, uno de los más felices hallazgos culturales del ser humano —tal vez, junto al cuarteto de cuerda— conoció una de sus primeras épocas de esplendor en el período clasicista, tras una larga trayectoria instrumental desde el siglo XVI, gracias a su maridaje con la forma sonata y, por ende, con el género de la sinfonía» (Vela, 2020, p. 13). Si nos remontamos a Claudio Monteverdi (1567-1643) veremos cómo este utilizó, con exquisita maestría, el conjunto instrumental, junto a la concertación de voces, como herramienta básica para la creación de sus obras. Por aquel entonces, las formaciones dependían de la disponibilidad de músicos pero, gradualmente, sus inmensas posibilidades sonoras, junto a la expansión de la afinación temperada, la llevaron a una consolidación estructural, que conocería su gran esplendor en la época clásica. A partir de un grupo de instrumentos que tocaban a un tiempo en un mismo espacio, la orquesta fue transformándose en una organización estable, con un granado equilibrio entre las familias de la cuerda y el viento. Su sonido fue cada vez más afinado y homogéneo y el número de miembros aumentó progresivamente, llegando así a la formación que hoy día conocemos.

Beethoven toma como referencia el Clasicismo, que le acompaña durante su desarrollo, con el magisterio de Haydn y la admiración por Mozart y, con ello, lleva los instrumentos de la orquesta sinfónica al límite de su rendimiento técnico, junto a una ampliación de la forma, la textura y el desarrollo temático, consiguiendo así una masa orquestal expresiva y potente, con una gran



individualidad sonora que supuso, en palabras de Franz Liszt, «una columna de aire y fuego» para las generaciones de músicos posteriores.

Aquejado de sordera, fue capaz de visionar en su creación, de forma auténtica, toda la música venidera, sin miedo, con determinación y bajo los valores de justicia, lealtad y libertad, que plasmó de forma exquisita en sus nueve sinfonías llevando «la ansiada *democracia*, al ámbito orquestal» (Vela, 2020, p. 23), una democratización orquestal que logra, a través del equilibrio entre las familias de la cuerda y del viento, un contraste con el predominio de la sección de cuerda de la primera mitad del siglo XVIII, así como la autonomía tímbrica de cada instrumento, requiriendo una mayor capacidad de afinación, potencia, emisión y agilidad en la interpretación. Beethoven crea, con los recursos de los que pocos años antes habían gozado sus ilustres predecesores, Haydn y Mozart, un enorme sonido orquestal, nunca realizado antes. Y, así conduce la orquesta hasta la era moderna, resultando un ejemplo para todos los compositores de la primera oleada romántica, hasta la formación definitiva de la gran orquesta decimonónica —que desde 1830 había ensayado Berlioz—.

Para la autora, el oído «muerto» de Beethoven fue algo decisivo en su música pues, solo con el poder de su imaginación, alejado del sonido de su época, creó, con exquisita economía de medios, un ciclón de una sonoridad arrolladora que, sin duda, resultó excesivo en su momento, sin agradar ni a público ni a crítica. A causa de esa enorme fuerza, el autor de Bonn necesitó la adhesión de largas codas, ampliando así la estructura tripartita de la sonata, una estrategia que resultó muy criticada por parte de sus contemporáneos, al encontrar las obras beethovenianas demasiado dilatadas en el tiempo.

El carácter individual de las sinfonías de Beethoven es otro punto clave para Vela; dado que las obras orquestales de Mozart y Haydn suman una gran cantidad de música parecida, hasta cierto punto, entre sí, salvo las últimas de cada ciclo, Beethoven quiso cambiar esta concepción con la composición de menos obras, pero mucho más señaladas y personales, sobre todo a partir de medios expresivos e instrumentales. Esta individualidad se aprecia ya desde el comienzo de la obra, con una introducción lenta y de herencia clásica en la Primera, la Segunda, la Cuarta y la Séptima —sin olvidar la Décima— y otras obras en las que carece de ella: la Heroica, la Quinta, la Pastoral, la Octava y la Novena, trasladando este recurso a diversas obras instrumentales, dotándolas de un comienzo original, paradigma para los compositores del futuro inmediato. Es aquí donde cobra sentido el análisis del comienzo de cada una de las sinfonías realizado por Marta Vela, al ser cada una de ellas única, de la primera a la última nota; el resultado sonoro de aquellas obras fue una combinación entre lo novedoso y lo tradicional, quebrando de forma constante las expectativas del oyente de su época, frente a toda convención estilística del momento; así, Beethoven marca el inicio del siglo XIX y su música orquestal se descubre

The image shows a page of a musical score for the first movement of Beethoven's Fifth Symphony, specifically measures 480 to 490. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Horn (Cor (Ba)), Trumpet (Tr. (C)), and Timpani (Timp.). The second system includes staves for Violin I (Vl.), Violin II (Vla.), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The music is in 3/4 time and features a prominent motif of three notes (G4, Bb4, D5) in the woodwinds and strings. The score is marked with dynamics such as 'p' and 'pp'. There are several grey shaded areas highlighting specific passages in the woodwinds and strings.

Figura 4: Beethoven, *Quinta Sinfonía*, I - Marta Vela, *Las nueve sinfonías de Beethoven*.

como un compendio entre el Clasicismo y la modernidad, donde un acorde disonante en el comienzo de la Primera sinfonía suponía ya una transgresión con respecto al gusto de la época.

Con excepción de la Primera, Beethoven concibió sus sinfonías de dos en dos, bajo la idea general de contraste, «trabajando en un carácter completamente opuesto para cada una —Segunda y Tercera; Cuarta y Quinta; Quinta y Sexta; o, incluso, de tres en tres, como en el caso de Séptima, Octava y Novena—» (Vela, 2020, p. 27). Así pues, fraguaban en su mente unas ideas que apuntaba con dejadez en libretas de esbozos o cuadernos de «conversación» esperando el día en que las traspasaba al papel, con toda su instrumentación y forma definitivas, lo que explica la relación y semejanza entre diversos pasajes de los inicios de la obertura del ballet *Die Geschöpfe des Prometheus op. 43* [*Las criaturas*

de *Prometeo*], que escribió entre 1800 y 1801, tras su Primera sinfonía, entre otras obras, y el comienzo de la Quinta sinfonía, de 1808.

Otro ejemplo de estas «relaciones internas», según la expresión de Ernest Ansermet, lo encontramos en la Quinta, donde su motivo inicial —que articula toda la obra—, es el denominado «motivo del destino», el cual se encuentra en la música de Beethoven anterior a esta Quinta, en obras muy tempranas correspondientes a su época de formación con Haydn, permaneciendo incluso, en los esbozos del *scherzo* de la inacabada Décima Sinfonía (1825-1827). Jamás se había alumbrado semejante organización sinfónica, con unos medios compositivos tan reducidos y parcos, alcanzando una sonoridad nunca vista hasta el momento. El «motivo del destino» se conforma con un contorno melódico de fuerte personalidad rítmica y melódica y un comienzo acéfalo —el inicio es un silencio—, al que le siguen sus cuatro notas integrantes. Para Vela, es una de las causas que le otorga su singular inercia, una suerte de átomo musical, genético e indivisible, que articula toda la obra; desde la angustia dramática de la tonalidad de *Do* menor, hasta el *finale* triunfante en *Do* mayor, sin duda, un proceso de lucha interior del compositor, narrado exquisitamente en la obra, como «el triunfo de la perseverancia del ser humano frente a los envites del destino, como el texto de Kuffner que inspiró la *Fantasia coral op. 80*» (Vela, 2020, p. 78).

La autora nos invita a profundizar en la obra orquestal «de Beethoven, en un libro de estructura sencilla, con dos capítulos introductorios —«Apuntes sobre la sinfonía clasicista» y «Beethoven y la sinfonía»— y nueve más, uno por cada obra sinfónica, con un completo análisis de cada uno de los inicios. Además, Vela, incluye un *bonus track*, según su propia denominación, que refiere a la Décima sinfonía y los vestigios que de ella tenemos, recuperados a través de manuscritos guardados en diversas bibliotecas,<sup>1</sup> donde vemos las circunstancias de su composición y una reflexión sobre la reconstrucción, realizada en 1988, de dicha obra por el musicólogo Barry Cooper.

*Las nueve sinfonías de Beethoven* es un completo y minucioso estudio de la obra sinfónica del autor de Bonn, un libro recomendable para todo tipo de público, que incluye un amplio material didáctico: notas, una pequeña guía biográfica, ilustraciones y fichas en las que se refleja el análisis efectuado por la autora de cada una de las partituras, junto a su plantilla orquestal. Marta Vela ofrece una visión novedosa, más allá de lo puramente biográfico y en lengua española, cuando sobre este tema son habituales los textos traducidos del inglés o del alemán.

<sup>1</sup> - A. Bonn; Beethoven- *Archiv*, SBH 645 (1812).

- B. Berlín, biblioteca estatal, *Preussischer Kulturbesitz*, departamento de música con Mendelssohn-*Archiv*. *Artaria* 201, pp. 124-125 (1822).

- C. Bonn; Beethoven- *Archiv*, SBH 673 (1822)

- D. Viena, *Gesellschaft der Musikfreunde*, A50, p. 12 (1824).

- E. Berlín, biblioteca estatal, *Preussischer Kulturbesitz*, departamento de música con Mendelssohn-*Archiv*, aut. 9/1 (agosto de 1825-finales de la primavera de 1826).

*M*EMORIA *A*CADÉMICA  
RCSMM 2020



# MEMORIA DE RECURSOS HUMANOS Y ALUMNADO RCSMM - CURSO 2020-2021

## Junta directiva

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

## Consejo escolar

Presidente: D<sup>a</sup> Consuelo de la Vega Sestelo

Secretaria: D<sup>a</sup> Patricia Arbolí López

Jefes de estudios:

D<sup>a</sup> María Victoria Rodríguez García

D<sup>a</sup> Miriam Bastos Marzal

D. Eduardo Anoz Jiménez

D. César Ausejo Sisamón

Administrador: D. Antonio Benito Cazorla

Representante municipal

D<sup>a</sup> Teresa Ugidos

Representantes del profesorado

D. Manuel Corbacho Gómez

D. Patrocinio García-Barredo Pérez

D. José Antonio García Revilla

Representantes del alumnado

D. Jorge Fernández Perea

D<sup>a</sup> Sofía Sainz León

D<sup>a</sup> Marta Trigo Murillo

D. Alfonso Valenzuela Diego

Representante del personal no docente

D. Felipe Montero García

## Comisión de ordenación académica

Presidente: D<sup>a</sup> Consuelo de la Vega Sestelo

Secretaria: D<sup>a</sup> Patricia Arbolí López

Jefes de estudios:

D<sup>a</sup> María Victoria Rodríguez García

D<sup>a</sup> Miriam Bastos Marzal

D. Eduardo Anoz Jiménez

D. César Ausejo Sisamón

Jefes de departamento:

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

D. Juan Carlos Báguena Roig — viento-madera

D. Miguel Bernal Ripoll — música antigua

D<sup>a</sup> Cecilia Campa Ansó — cuerda

D. Manuel Dávila Sánchez — viento-metal

D<sup>a</sup> Dolores Fernández Marín — pedagogía

D<sup>a</sup> Elena Orobiogoicochea Vizcarra — tecla

D. Enrique Rueda Frías — composición

D. Francisco José Segovia Catalán — conjuntos

D. Miguel Ángel Serrano Sánchez — musicología

D. Luis Vallines García — improvisación y piano complementario

Coordinadores de másteres:

D. Manuel Jesús Corbacho Gómez — pianista acompañante y repertorista

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

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

Representantes de alumnos:

D. Sergi Bretó Molina — título superior

D. Eduardo Pomares Sáez de Santa María — másteres

## Personal docente (Curso 2020-2021)

D<sup>a</sup> Ana Álamo Orellana

D. Francisco Javier Albarés Alberca

D. Esteban Algora Aguilar

D. Mariano Alises Valdelomar

D. Jesús Amigo Fernández de las Heras

D. Eduardo Anoz Jiménez

D. Salvador Aragón Muñoz

D<sup>a</sup> Patricia Arbolí López

D. Fernando Arias Fernández

D. Luis Arias Fernández

D. Manuel Ariza Bueno

D. César Ausejo Sisamón

D. Julián Ávila Sausor

D. Juan Carlos Báguena Roig

- D<sup>a</sup> Teresa Barrientos Clavero  
 D<sup>a</sup> Miriam Bastos Marzal  
 D<sup>a</sup> Ana María Benavides González  
 D. Miguel Bernal Ripoll  
 D<sup>a</sup> María Perpetua Caja Martínez  
 D. Santiago Calonge Campo  
 D<sup>a</sup> Cecilia de Montserrat Campa Ansó  
 D. José Antonio Campos Blanco  
 D. Tomás Manuel Campos Crespo  
 D. Carlos Cano Escriba  
 D. Alejandro Carra Sáinz de Aja  
 D. Cayetano Castaño Escorihuela  
 D<sup>a</sup> Susana Cermeño Martín  
 D<sup>a</sup> Cheng-I-Victoria Chen Liu  
 D<sup>a</sup> María Amparo Civera Sáez  
 D. Luis Comín Fàbregues  
 D. Manuel Jesús Corbacho López  
 D. Ramón Francisco Cueves Pastor  
 D. Manuel Dávila Sánchez  
 D. Juan Carlos de Mulder Duclos  
 D<sup>a</sup> Alicia Díaz de la Fuente  
 D. Eduardo Pedro Díaz Lobatón  
 D<sup>a</sup> Consuelo Díez Fernández  
 D. Thuan Do Minh Dao  
 D<sup>a</sup> Michèle Dufour Plante  
 D<sup>a</sup> Sara Erro Saavedra  
 D<sup>a</sup> Elena Esteban Muñoz  
 D<sup>a</sup> Lola Fernández Marín  
 D. Vicente Fernández Martínez  
 D. Juan Carlos Fernández Nieto  
 D<sup>a</sup> Olga Fernández Roldán  
 D<sup>a</sup> Teresa Fogueira Castro  
 D. Joaquín Franco Pallás  
 D<sup>a</sup> E. Tatiana Franco Vidal  
 D. Carlos Pablo Galán Bueno  
 D. Simeón Galduf Correa  
 D. Pedro Garbajosa Cristóbal  
 D<sup>a</sup> María Lourdes García Melero  
 D<sup>a</sup> María del Patrocinio García-Barredo  
 Pérez  
 D. José Antonio García Sevilla
- D<sup>a</sup> Paula García Uña  
 D. Juan Carlos Garvayo Medina  
 D. Jorge Juan Gil Arráez  
 D. José Luis Gómez Bernaldo de Quirós  
 D<sup>a</sup> Eva Malía Gómez Gutiérrez  
 D. Pedro Jesús Gómez Lorente  
 D. Jesús Gómez Madrigal  
 D<sup>a</sup> Adela González Campa  
 D<sup>a</sup> M<sup>a</sup> Inmaculada González Fernández  
 D<sup>a</sup> Aránzazu González Royo  
 D<sup>a</sup> María González-Moral Ruiz  
 D. Óscar Gonzalo Grande Pombo  
 D<sup>a</sup> María José Guibert Vara de Rey  
 D. Álvaro Guijarro Pérez  
 D<sup>a</sup> Mariana Dimitrova Gurkova  
 Gurkova  
 D. Patricio Gutiérrez Pérez  
 D<sup>a</sup> María del mar Gutiérrez Barrenechea  
 D<sup>a</sup> Isabel Fátima Hernández Álamo  
 D. José Manuel Hernández Pérez  
 D. Elies Hernandis Oltra  
 D<sup>a</sup> Marta Luz Huélamo Gabaldón  
 D. Ángel Huidobro Vega  
 D. Graham Jackson  
 D<sup>a</sup> M<sup>a</sup> Carmen Jiménez Montes  
 D. Enrique Lapaz Lombardo  
 D. Alejandro López Román  
 D<sup>a</sup> Cristina Lucio-Villegas Sainz de Lara  
 D. Víctor Simón Mancebo Lara  
 D<sup>a</sup> Irene de Manuel González  
 D<sup>a</sup> Myriam Manso Izquierdo  
 D. Ignacio Marín Bocanegra  
 D. Sebastián Mariné Isidro  
 D<sup>a</sup> Silvia Márquez Chulilla  
 D<sup>a</sup> Elvira Martínez Gabaldón  
 D. Francisco Martínez García  
 D<sup>a</sup> Beatriz Martínez Gómez  
 D. Vicente Martínez López  
 D. Alberto Martínez Molina  
 D. Juan Luis Martínez Navarro  
 D. Rafael Marzo Martín



## MEMORIAS

D. Francisco V. Mas Soriano	D. Diego Rodríguez Rodero
D. Álvaro Mata García	D. Pere Ros Vilanova
D <sup>a</sup> Irene Mateos Jiménez	D. Pedro Francisco Rubio Olivares
D. Juan Antonio Medina Lloro	D. Enrique Rueda Frías
D. Antonio Millán Capote	D. Francisco Ruiz Montes
D. Mario Molina Gómez	D. Alejandro Saiz San Emeterio
D <sup>a</sup> María Moreno Rubio	D <sup>a</sup> Belén Sánchez Fernández
D <sup>a</sup> Kayoko Marimoto Otani	D. Héctor Jesús Sánchez Fernández
D. Juan Lorenzo Moya Maleno	D. Domingo José Sánchez Gómez
D. Massimo Mura	D. José M <sup>a</sup> Sánchez-Verdú
D. José Manuel Navarro Aguilar	D. Francisco Luis Santiago Sáez
D <sup>a</sup> Dina Nedeltcheva Tahtadijeva	D. Justo Juan Sanz Hermida
D <sup>a</sup> Alma Olite Gorraiz	D. Francisco José Segovia Catalán
D. Ángel Manuel Olmos Sáez	D. Miguel Ángel Serrano Sánchez
D <sup>a</sup> Elena Orobiogoicoechea Vizcarra	D. Javier Somoza de Pablo
D. Jorge Ramón Ortiz Ruiz	D <sup>a</sup> Lobke Sprengeling
D <sup>a</sup> Zlatka Pencheva Pencheva	D. Héctor Luis Suárez Pérez
D. Antonio Palmer Aparicio	D <sup>a</sup> Alberto Tardajós Ayllón
D. Guillermo Peñalver Sarazin	D. Joaquín Torre Gutiérrez
D. Manuel Pérez Delgado	D <sup>a</sup> Nuria Torres Lobo
D <sup>a</sup> Isabel Pérez Requeijo Pérez	D. Miguel Trápaga Sánchez
D. Francisco José Pérez Sánchez	D <sup>a</sup> Ana M <sup>a</sup> Valderrama Guerra
D. Antonio Plata Naranjo	D <sup>a</sup> Ana Valero Beltran
D. Víctor Pliego de Andrés	D. Luis del Valle del Valle
D <sup>a</sup> Helena Poggio Lagares	D. Luis Vallines García
D. Pablo Federico Puig Portner	D <sup>a</sup> M <sup>a</sup> Consuelo de la Vega Sestelo
D. Sergio Rey Turiegano	D. Bruno Vidal Moreno
D. Enrique Rioja Lis	D. Rafael Vicente Mirapeix
D <sup>a</sup> María Luz Rivera Fernández	D. Fernando Villanueva Carretero
D <sup>a</sup> M <sup>a</sup> Victoria Rodríguez García	D <sup>a</sup> Carmen Yepes Martín

## Personal de administración y servicios

### BIBLIOTECA

- D<sup>a</sup> Margarita Ramírez de santa Pau, jefa de biblioteca
- D. Fernando Jiménez de la Hera, ayudante de biblioteca
- D<sup>a</sup> María González-Fierro Marcilla, ayudante de biblioteca
- D<sup>a</sup> Cristina Muñoz Horcajada, técnico auxiliar de biblioteca
- D<sup>a</sup> Mercedes Molano Amador, auxiliar administrativo
- D<sup>a</sup> Carolina Cosculluela Román, auxiliar administrativo

**MUSEO**

D. Ignacio Saúl Pérez-Juana

**ARCHIVO HISTÓRICO-ADMINISTRATIVO**

D. Fernando Gilgado Gómez

**SECRETARÍA**

D<sup>a</sup> Isabel Menéndez Soria, jefa de secretaría

D<sup>a</sup> Sara Boto Lorca, auxiliar administrativo

D. Ángel López Gómez, auxiliar administrativo

D<sup>a</sup> Encarnación Jimeno Mena, administrativo

D. Ricardo Sandoval Villar, auxiliar

**AUXILIAR DE CONTROL**

**E INFORMACIÓN**

D<sup>a</sup> Azucena Aparicio Ortega

D<sup>a</sup> Carmina Cea Martín

D<sup>a</sup> M<sup>a</sup> del Pilar Crespo Chivo

D. Javier Estévez Blas

D. David Gámez Martínez

D. Juan García Castro

D<sup>a</sup> M<sup>a</sup> Eugenia García Mazcuñán

D<sup>a</sup> Montserrat García Moro

D. Juan Manuel López Benito

D<sup>a</sup> M<sup>a</sup> Jesús Martín Recuero

D<sup>a</sup> Cristina Morales Flórez

D<sup>a</sup> Ana M<sup>a</sup> Morcillo Rico

D<sup>a</sup> Carmen Morón Díaz

D. José Soto Arcos

**PERSONAL DE CAFETERÍA**

D. Miguel Benítez Hurtado

D<sup>a</sup> Estrella del Río Ruiz

D. Fernando de Hoyos Alonso

**AUXILIAR DE OBRAS Y SERVICIOS**

D<sup>a</sup> M<sup>a</sup> Nieves Campos Martínez

D. Ángel Luis Casas Martín

D<sup>a</sup> Luisa García Alcázar

D<sup>a</sup> M<sup>a</sup> José Millán Viudes

D. Francisco José Santos Alcalá

**VIGILANCIA**

D<sup>a</sup> Iris Quintillán de la Torre

D. Javier Mayor Velasco

D<sup>a</sup> M<sup>a</sup> Ángeles del Río Antón

D. Vicente Balmaseda Meléndez

**MANTENIMIENTO**

D. Felipe Montero García

**LIMPIEZA**

D<sup>a</sup> M<sup>a</sup> Dolores Meco Blázquez

D<sup>a</sup> Isabel Montalbán Sánchez

D<sup>a</sup> Zenobia García Arévalo

D<sup>a</sup> Yolanda Segador Jiménez

D<sup>a</sup> M<sup>a</sup> Dolores Rial González

D<sup>a</sup> Montserrat Alejo Rodríguez

D<sup>a</sup> Mar Montero Rosa

D. Israel Fernández Sánchez

D. Manuel Francisco López Barrios

D<sup>a</sup> M<sup>a</sup> Teresa Rojo Herrero

## Alumnado del RCSMM

CURSO:			2019-20	2020-21			
	ESPECIALIDADES:	ITINERARIOS	INSTRUMENTO	Total alumnos	Total alumnos		
	TÍTULO SUPERIOR DE MÚSICA	Composición			33	33	
Dirección				24	24		
Musicología				36	36		
Sonología				5	5		
Pedagogía				40	40		
Interpretación		A :	arpa		7	7	
			clarinete		30	30	
			contrabajo		12	12	
			fagot		15	15	
			flauta		26	26	
			oboe		19	19	
			percusión		15	15	
			saxofón		18	18	
			trompa		20	23	
			trompeta		21	22	
			trombón		17	17	
			tuba		15	14	
			viola		26	17	
			violín		60	62	
			violoncelo		26	24	
			B :	piano		52	46
				guitarra		45	37
				acordeón		3	2
			C :	clave		11	9
				órgano		2	2
instrumentos de cuerda pulsada del Renacimiento y del Barroco				4	2		
flauta de pico				2	2		
traverso barroco		3		4			
violín barroco		12		9			
viola da gamba		3		3			
viola barroca		1		2			
violoncelo barroco		5	4				
canto histórico		0	0				
TOTAL:			608	571			
MÁSTER	Nuevas tecnologías de la música actual: creación e interpretación			9	19		
	Pianista acompañante y repertorista			4	7		
	Interpretación e investigación performativa de música española			14	17		
TOTAL			27	43			

# NORMAS DE PUBLICACIÓN

Estimado lector:

en previsión de la próxima publicación, en 2022, de la revista «Música» del RCSMM —ISSN 0541-4040—, la dirección del Centro y la de la revista le invitan a colaborar a través del envío de cualquier estudio inédito que crea de interés para la comunidad musical. Las categorías a las que pueden adscribirse los artículos que se presenten, las normas de envío y la información relativa al proceso de selección de los mismos son las siguientes:

## Categorías

- **Investigación:** estudio sobre cualquier tema expresamente musical o relacionado directa o indirectamente con la música, que siga metodológicamente un planteamiento definido de indagación, desarrollo —descriptivo o interpretativo— y presentación de conclusiones.
- **Creación:** composición musical inédita de corta extensión —máximo: seis páginas—, acompañada de un breve estudio descriptivo o reflexivo que la ilustre en su génesis, estética, en el análisis técnico de los elementos que la constituyen, en su orientación interpretativa y/o pedagógica o en cualquier aspecto trascendente de la misma.
- **Ensayo:** reflexión, semblanza o argumentación sobre algún tema musical de carácter histórico, social, musicológico, teórico o interpretativo, entre otros.
- **Reseña:** breve descripción de algún estudio, actuación o trabajo de interés que, en forma de libro, concierto, conferencia o cualquier otro medio de difusión haya sido merecedor de comentario.
- **Trabajo de fin de estudios de los alumnos del RCSMM:** aquellos profesores que, tutelando oficialmente el trabajo de algún alumno crean que éste alcanza la madurez suficiente como para ser publicado en la revista, ya sea por su temática, por la coherencia y organización de sus contenidos como por el nivel de reflexión que contenga, podrán sugerir el envío de dicho trabajo a la dirección de la revista, preferiblemente en un formato de artículo, ajustándolo a una extensión correspondiente a 20 folios. Una vez oído el comité científico y editorial y el departamento del que proceda el/la alumno/a, dicha dirección podrá decidir sobre su edición.
- Cualquier otra propuesta podrá ser tratada puntualmente con la dirección de la revista para su consideración.

## Presentación de los originales y normas de envío

- Los artículos y demás colaboraciones que se envíen para su publicación deberán ser originales e inéditos y no estar aprobados ni pendientes de aprobación para su publicación en ninguna otra revista. En el caso de tratarse de extractos de proyectos de tesis, estará ésta pendiente de lectura.
- Los manuscritos se entregarán libres de erratas —de puntuación, de sintaxis, de léxico y de redacción— e irán acompañados de un resumen de unas 200 palabras, así como de una selección de palabras clave —entre 4 y 7—. Ambos estarán acompañados de su traducción al inglés.
- La lengua de la revista es el castellano. Los términos en otras lenguas deberán figurar en cursiva, limitándose a éste el empleo de dicha grafía, salvo en los títulos de monografías —*vid. infra*— y las sílabas de solfeo —ej.: *si, fa*—.
- Las divisiones internas del trabajo se escribirán en negrita e irán separadas del párrafo siguiente por una línea.
- Las comillas utilizadas, tanto en citas literales como en referencias bibliográficas, deberán ser siempre latinas —« ... »—. Si existe un segundo nivel dentro de ellas, se utilizarán comillas inglesas —“...”—.
- Las comillas irán siempre antes del signo de puntuación y no al revés.
- El número de referencia de las notas a pie de página situado en el cuerpo del artículo deberá ir siempre después del signo de puntuación.
- En el cuerpo del texto no se empleará el subrayado ni la negrita.
- Los números romanos se escribirán siempre en mayúsculas.
- Los guiones de inciso —usados para la separación de ideas con función similar al paréntesis— que deberán utilizarse serán largos (—) y no cortos (-). Se cuidará de no introducir espacio entre el primer guión y la palabra siguiente, ni entre el segundo y la palabra anterior. Se utilizarán con preferencia, dejando el paréntesis para su uso en un segundo nivel de separación.
- El empleo de mayúsculas iniciales se ceñirá a las normas ortográficas dictadas por la Real Academia española de la lengua.
- Las citas literales breves se mantendrán, entrecomilladas, en el cuerpo del texto —*no en cursiva*—. Cuando las citas sean de mayor extensión, se presentarán de forma exenta y sin comillas, sangría de 1,25 para todo el texto, tamaño de letra 10 e interlineado sencillo. La omisión de pasajes en las citas o las intervenciones del autor dentro de la cita se marcarán por medio de corchetes —[...]—.
- Si las citas originales no estuvieran en castellano, deberá constar la traducción en el cuerpo del trabajo y el texto original en nota a pie de página.
- Las ilustraciones, figuras y ejemplos musicales deberán ir numerados de forma correlativa y con los pies o leyendas correspondientes debidamente.

- te redactados por el autor. Se entregarán en archivo independiente con formato .jpg y con la adecuada resolución —mínimo 300 dpi— para su correcta reproducción; se indicará en el texto el lugar de su ubicación.
- Los títulos de obras se colocarán entre comillas —ej.: vals «Mefisto»—. Las diversas formas musicales no figurarán con encabezamiento de mayúsculas —ej.: concierto para fagot y orquesta del padre Anselm Viola; «elegía» *op.* 30 de Henri Vieuxtemps—.
  - En las referencias bibliográficas, los apellidos de los autores se escribirán en VERSALITAS, seguidos del nombre en letra normal o redonda.
  - Una obra anónima o con más de tres autores principales se citará por el título e irá seguida del nombre de los autores, de los que se citará únicamente al primero, seguido de la indicación «y otros». En ningún caso se empleará el término ANÓNIMO como encabezamiento.
  - Una cita nunca debe ser encabezada con los nombres de los autores secundarios —recopiladores, transcritores, editores, etc.—; en este caso se comenzará con el título de la obra citada.
  - Los títulos de monografías o revistas se escribirán en cursiva.
  - Los títulos de artículos y colaboraciones en revistas y publicaciones colectivas se escribirán entre comillas latinas.
  - Las indicaciones *cf.*, *op. cit.*, *loc. cit.*, *ibid.*, *idem.*, *vid.*, *passim.*, *olim.*, *sic.*, *supra.*, *infra.*, *apud* y otras semejantes irán siempre en cursiva.
  - En aquellos casos en los que un artículo o libro se cite repetidamente, a partir de la segunda cita solo se hará constar el apellido y la inicial del nombre del autor, seguidos de la alocución *op. cit.*, la fecha —si es relevante—, y el nº de página.
  - Las citas bibliográficas en las notas a pie de página se atenderán a los siguientes ejemplos orientativos:

*Monografías (libros) y ediciones:*

SCIARRINO, Salvatore. *Le figure della musica, da Beethoven a oggi*. Milán —Ricordi—, 1998; p. 60.

*Artículos de revista y capítulos de libro, actas de congresos, diccionarios y obras colectivas*

GOA, Enrique, 1986. «Un nuevo método de análisis en musicología» en: *Anuario Musical*, vol. 41.

*Páginas webs*

Debe especificarse la dirección electrónica entre corchetes angulares <<http://rcsmm.eu>> acompañada de la fecha de la última consulta entre corchetes, expresada de la siguiente manera: [consulta 3-6-2018]

- Los artículos no sobrepasarán los 20 folios DIN-A4 a espacio y medio y por una sola cara, con tipo de letra *Times New Roman*, tamaño 12 e interlineado de 1,5 líneas —para las notas a pie, tamaño 10 e interlineado sencillo—, con «justificación» y márgenes globales de 2,5 cm. —equivalente a folios de 30 a 35 líneas de 80 a 90 caracteres por línea— y sangría de 1,25 para la primera línea. Pueden añadirse 10 folios como máximo en el caso que se necesiten incluir ejemplos musicales o bien ilustraciones, láminas, gráficos u otro tipo de apéndices.
- Los permisos de publicación para la documentación presentada deberán haber sido previamente solicitados y concedidos al autor, el cual asumirá las responsabilidades civiles que pudieran derivarse en caso de utilización indebida de la documentación publicada.
- El plazo de presentación de los artículos para la edición del número 28 de la revista «Música» finaliza el 30 de enero de 2022, domingo, a las 11 de la noche.

## Proceso de selección de artículos

- Los artículos serán evaluados siguiendo un proceso de doble revisión «ciega».
- Los autores recibirán, en un plazo aproximado de un mes desde la recepción de su artículo, una notificación sobre la evaluación del mismo, indicándose en cada caso si el artículo es aceptado en su totalidad, aceptado con alguna modificación pertinente o no aceptado. Las modificaciones o precisiones de los artículos aceptados, si fueren requeridas por los evaluadores, deberán ser enviadas a la dirección electrónica de la revista en un plazo máximo de diez días a partir de la fecha en que hayan sido devueltos los artículos a sus autores con tal fin, para su posterior publicación.

La Dirección y el comité científico y editorial de la revista se reservan el derecho a invitar a algún investigador o estudioso a que presente un trabajo inédito de merecida difusión.

Con un cordial saludo,

Pere Ros  
 Director de la Revista «Música» del RCSMM  
 Mayo de 2021







