

BOLETIN MUSICAL



UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

EL "BOLETÍN MUSICAL"
(1928-1931)
COMO PATRIMONIO
HEMEROGRÁFICO
Y TESTIGO DE LA
PERCEPCIÓN
DE UNA ÉPOCA
EN CÓRDOBA

AZAHARA ARÉVALO GALÁN
DIRECTOR: RAMÓN ROMÁN ALCALÁ
LENGUAS Y CULTURAS
MAYO 2020

TITULO: *EL "BOLETÍN MUSICAL" (1928-1931) COMO PATRIMONIO
HEMEROGRÁFICO Y TESTIGO DE LA PERCEPCIÓN DE UNA
ÉPOCA EN CÓRDOBA*

AUTOR: *Azahara Arévalo Galán*

© Edita: UCOPress. 2020
Campus de Rabanales
Ctra. Nacional IV, Km. 396 A
14071 Córdoba

<https://www.uco.es/ucopress/index.php/es/>
ucopress@uco.es

BOLETIN MUSICAL



UNIVERSIDAD DE CORDOBA

THE "MUSICAL BULLETIN"
(1928-1931)
AS HEMEROGRAPHIC
HERITAGE
AND WITNESS TO THE
PERCEPTION
OF A TIME PERIOD
IN CÓRDOBA

AZAHARA ARÉVALO GALÁN
DIRECTOR: RAMÓN ROMÁN ALCALÁ
LENGUAS Y CULTURAS
MAYO 2020



TÍTULO DE LA TESIS: EL "BOLETÍN MUSICAL" (1928-31) COMO PATRIMONIO HEMEROGRÁFICO Y TESTIGO DE LA PERCEPCIÓN DE UNA ÉPOCA EN CÓRDOBA

The "Musical Bulletin" (1928-1931) as hemerographic heritage and witness to the perception of a time period in Córdoba.

DOCTORANDO/A: AZAHARA ARÉVALO GALÁN

INFORME RAZONADO DEL/DE LOS DIRECTOR/ES DE LA TESIS

(se hará mención a la evolución y desarrollo de la tesis, así como a trabajos y publicaciones derivados de la misma).

La tesis doctoral que se presenta constituye un excelente estudio sobre una excepcional publicación musical nacida en la ciudad de Córdoba en una época de creciente auge de la prensa y crítica musical (1928-1931). El trabajo no sólo contribuye a divulgar la información que aparece en la publicación "Boletín Musical", sino que a raíz de su estudio se genera la construcción de un discurso histórico sobre la estética musical de una época desde distintas líneas temáticas: vanguardias, género lírico, instrumental, religioso, bandas de música, educación musical y de forma más particular sobre el desarrollo y la repercusión de la música en la ciudad cordobesa. La tesis presenta una perspectiva muy original e innovadora, puesto que se trata del estudio, vaciado y análisis de prensa especializada y rigurosa, fuente que ofrece datos desconocidos sobre la percepción de la crítica musical y la influencia de sus opiniones sobre la sociedad española.

La tesis ha sido un acierto, no sólo por la elección del tema y su orientación, sino por el interés que el mismo suscita en los estudios historiográficos musicales, ya que no abundan los estudios sobre publicaciones musicales de nuestra ciudad. En este estudio se recopila y analiza una revista singular y extraordinaria para ser de "provincias", que en su momento tuvo repercusión a nivel nacional e internacional, con diversas líneas temáticas, autores y críticos relevantes de los cuales pueden generarse nuevas vías de investigación.

Uno de los valores fundamentales de la tesis radica en el minucioso esfuerzo investigador que contiene su análisis y hermenéutica pormenorizada de los diferentes artículos y noticias sobre los asuntos musicales del momento. Un esfuerzo que ha permitido recoger, de forma prácticamente exhaustiva, aquellos datos, ideas y citas extraídas de cada uno de los artículos, estudiando

con minuciosidad el documento y comparando esta realidad con discursos históricos contruidos sobre los diferentes foros encontrados. Mención merece también el número de fuentes consultadas y referencias bibliográficas en las que se apoya el trabajo. Por otro lado, la documentación, ideas y descripciones que el trabajo de investigación saca a la luz, puede servir de base para futuros estudios del ámbito de la musicología, la historia, la cultura cordobesa y la pedagogía.

El mencionado trabajo de investigación es importante y necesario, no sólo porque permite el conocimiento de una publicación musical cordobesa hasta ahora prácticamente desconocida, sino porque también recupera las percepciones de la crítica de una época que marcó el siglo XX español. Estas opiniones de especialistas y críticos musicales, nos ofrecen un conocimiento más exhaustivo de nuestro patrimonio histórico, crítico, periodístico, cultural, artístico, literario y musical. De igual forma, el análisis de la estética musical de este contexto nos ayudará a la comprensión del desarrollo musical nacional en un determinado momento histórico. *Boletín Musical* nació y se gestó en medio de una época de creciente fervor artístico y literario, convirtiéndose en un ejemplo y en un testimonio de las inquietudes, anhelos, de las preocupaciones y también de los sueños de las plumas que lo firmaron. Fue Córdoba la ciudad en la que se desarrolló este proyecto, de aquí, que este trabajo sirva para pagar tributo al homenaje que innegablemente merece, la cultura musical de esta ciudad que se convirtió en pionera por la creación de una publicación de incalculable valor por el contenido de sus ideas.

El interés que la tesis tiene para la comunidad científica se está empezando a comprobar en las publicaciones de la doctoranda derivadas de la investigación: el capítulo del libro *El asociacionismo musical en España: estudios de caso a través de la prensa*, titulado: *Boletín Musical de Córdoba (1928-1931): testigo, fuente y campaña del asociacionismo musical* y el artículo: *Harmonía (1916-2016): Centenario de una huella*, publicado en *Estudios bandísticos*. De igual forma, nutren la investigación los numerosos trabajos que ha publicado la doctoranda en el ámbito de la pedagogía musical, citados a continuación:

Arévalo, A. (2020). El cancionero popular de Jaén: Percepciones sobre su práctica coral. e-CO: *Revista digital de educación y formación del profesorado*, nº. 17, (220-234). <http://revistaeco.cepcordoba.org/wp-content/uploads/2020/04/Revista-definitiva.pdf>

Arévalo, A. (2019). *Boletín Musical de Córdoba (1928-1931): testigo, fuente y campaña del asociacionismo musical*. En: Queipo, C. & Palacios, M. (Ed. Lit.). *El asociacionismo musical en España: estudios de caso a través de la prensa*, (373-395). Calanda Ediciones Musicales.

Arévalo, A. (2019). La danza y la música: Un recurso multimedia para la PDI. e-CO: *Revista digital de educación y formación del profesorado*, nº 16, (254-280).

Arévalo, A. (2017). Harmonía (1916-2016): Centenario de una huella. *Estudios bandísticos: órgano científico de la Asociación Nacional de Directores de Banda*, nº 1, (127-133).

Arévalo, A. (2017). Recordando a Lorca en Las Palmeras. *e-CO: Revista digital de educación y formación del profesorado*, nº. 14, (166-179).
<http://revistaeco.cepcordoba.org/wp-content/uploads/2017/04/Revista-completa1.pdf>

Arévalo, A. (2016). Movimiento hacia el cambio: audición activa a través de tertulias dialógicas musicales. *e-CO: Revista digital de educación y formación del profesorado*, nº. 13, (20-35). <http://revistaeco.cepcordoba.org/wp-content/uploads/2016/04/numero13completo.pdf>

Arévalo, A. (2015). El coro como superación de dificultades: Los Músicos del Duque. *e-CO: Revista digital de educación y formación del profesorado*, nº. 12, (266-285). <http://revistaeco.cepcordoba.org/wp-content/uploads/2017/04/eco12.pdf>

Arévalo, A. (2010). La escuela rural como medio de trasmisión, revalorización y comunicación. *ED.UCO: revista de investigación educativa*, nº. 4, (15-26).

Arévalo, A. (2010). La docencia musical en un contexto rural: Un estudio cualitativo en la zona noroeste de Jaén. *I Congreso Científico de Investigadores en Formación*, (220-222).

Arévalo, A. (2009). Maestros de música en un contexto rural. Un estudio cualitativo en la zona noroeste de Jaén. *Revista electrónica de LEEME*, nº. 24, (1-22).
<https://ojs.uv.es/index.php/LEEME/article/view/9785/9218>

Arévalo, A. (2009). Importancia del folklore musical como práctica educativa. *Revista electrónica de LEEME*, nº. 23, (1-14).
<https://ojs.uv.es/index.php/LEEME/article/view/9779/9212>

La tesis ha cumplido así a todas las expectativas que se anunciaron en el proyecto original. Por todo ello, se autoriza la presentación de la tesis doctoral.

Córdoba, 29 de abril de 2020

Firma del/de los director/es

Fdo.: Ramón Román Alcalá

A MARIO & ANDRÉS



AGRADECIMIENTOS

Dentro de los difíciles tiempos en los que nos encontramos es complicado encontrar un broche final para la investigación de casi una década de trabajo. Sin embargo, me veo obligada a finalizarlo con la esperanza de poder encontrar un día en el que estas palabras, puedan salir impresas en unas páginas para que estas descansen para siempre en el estante de un archivo. Nos sobrevivan, al igual que gracias a mi trabajo, vuelve a sobrevivir la historia de vida de una publicación, que después de casi un siglo, tiene mucho que aportar a la historia de nuestros días.

Gracias a mi querido Ramón Román, mi guía durante tantos años, ha sabido esperar y depositar su fe en los altibajos que hemos sufrido en el camino. Se ha convertido en todo un referente académico para mí. La investigación compaginada con el ejercicio docente es algo complicado y en el caso de mi director de tesis, todo han sido facilidades, sobre todo en este "sprint" final en el que se ha adaptado a mis ritmos totalmente.

Gracias a mi familia. A mis padres y hermanos por apoyarme, respetarme y no reprocharme jamás el tiempo que les he quitado para dedicárselo a mis estudios. Todo lo que he progresado se los debo a ellos, me han acompañado siempre. A mí querida hermana Esther, por ayudarme con las traducciones, con las lecturas, con los errores. Fue un orgullo para mí compartir contigo esos cursos en el conservatorio. A mi abuela Matilde y al resto de mis abuelos que no se encuentran hoy entre nosotros, porque le tocó nacer en los años en los que este trabajo se realizó. A mi marido, gracias por dar formato final a este trabajo, por acompañarme a numerosos congresos y darme siempre ánimos, algunos de mis logros no hubieran sido posible sin tu apoyo. Espero que mis dos hijos puedan algún día perdonarme el tiempo que les he restado, para poder finalizar mi investigación, gracias a los cuidados de Antonia Oña, el

ángel de sus pequeños corazones, gran parte de mi trabajo ha sido posible porque tú has estado.

Gracias a la familia que es tuya, pero por elección, mis grandes compañeros del conservatorio: Joaquín, Enrique, Mariña, Sole, Beatriz y Silvia, ha sido toda una suerte encontraros en el camino y seguir compartiendo ese camino con vosotros. En momentos en los que he perdido el rumbo siempre habéis sido la luz donde apoyarme. Hoy tampoco estaría aquí sin vuestra ayuda. Y a muchos más, que me han aportado sobre todo energía para poder financiar esta empresa; Nacho, M^a José, Ana, Rocío, Carmen, Ana M^a, M^a Carmen, Rebeca, Elisa, Paco, Cande...

En mi trabajo como maestra he tenido la suerte de encontrarme a docentes que me han hecho sentir única; Cristina, Inmaculada, Gracia, Paquita, Maruja y a todo mi claustro. Mi trabajo en la universidad no hubiera sido posible sin vuestra flexibilidad y vuestra comprensión. Gracias a M^a del Mar García Cabrera, Decana de la facultad de Ciencias de la Educación, por darme la oportunidad de ejercer mi labor como profesora del departamento de Educación, también a los compañeros del mismo departamento, especialmente a la coordinadora Silvia Abad por guiarme y ofrecerme su apoyo. A María Luisa Torres por todos estos años de colaboración y a Auxiliadora Ortiz por sus sabios consejos académicos y personales. En mi formación como pianista, gracias a Guadalupe Ramírez y M^a Carmen Alcántara por saber exigirme para extraer lo mejor de mí y por abrirme las puertas de vuestros conservatorios para hacer música en el ámbito profesional.

Por último, a mis dos hijos, Mario y Andrés, porque son parte de mí, a ellos va especialmente dedicado este trabajo. Espero que algún día puedan leerlo y sentirse orgullosos de lo duro que ha trabajado su madre, a pesar de todos los obstáculos del camino.

RESUMEN

Córdoba se convirtió en el testigo del trabajo coordinado de un conjunto de voces que a través de la crítica cuestionaron, valoraron y juzgaron la realidad musical de una época donde la sociedad española presentó grandes avances. Todas ellas, tuvieron como marco común; el soporte hemerográfico en el que dieron forma a sus palabras: *Boletín Musical*. Esta revista fue publicada en Córdoba mensualmente entre 1928 y 1931, con una impresión de unas veinte páginas por número en casi todos los ejemplares que contienen gran riqueza y variedad temática, contando con la participación de los más ilustres músicos, pensadores y críticos de la sociedad nacional e incluso internacional. *Boletín Musical* fue liderada por Rafael Serrano Palma, director y profesor del conservatorio de Córdoba, ciudad que fue testigo del desarrollo de una revista que describió las realidades, la crítica, la polémica, la evolución y las inquietudes de la sociedad musical donde nació.

El *Boletín Musical de Córdoba*, cuya fuente original ha sido descargada de la página web de la hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional de España, fue una publicación inmersa en un contexto artístico y musical cargado de riqueza que dejó huella en el patrimonio español del siglo XX, fue así que se considera estas décadas como la edad de oro de la prensa musical. Momento en el que un grupo de artistas y escritores aunaron esfuerzos para perseguir metas comunes, de aquí que más tarde fueran calificados como Generación del 27.

La investigación del *Boletín Musical* a través del presente trabajo pretende analizar las percepciones, opiniones y pensamientos hallados entre las palabras de los críticos musicales. Palabras que constituyen un testimonio reflejado en dicha publicación. Dentro de la extensa realidad que abarca la revista nos hemos focalizado en estudiar todos los artículos de opinión, para, a través de ellos y contrastándolos con

un minucioso estudio del contexto sociológico, estético y musical, construir discursos históricos sobre la realidad de un momento peculiar en la vida artística española. El estudio de *Boletín* también dibuja la realidad de una época determinada: finales de los años veinte, además de proporcionar nuevos datos y aportaciones que corroboran la gran calidad de la fuente examinada.

Los propósitos que justifican mi trabajo, se resumen en mi intención de clasificar y reconocer las diferentes críticas que han sido la base de la construcción del discurso histórico que otorga un sentido a sus reivindicaciones. Además de estudiar las diferentes figuras a través de su bibliografía y el análisis de su pensamiento a través de sus palabras, se ha aportado una reflexión sobre la importancia de los distintos géneros musicales en este periodo. A través de este trabajo se puede apreciar como la reivindicación del arte nacional hallado entre los diferentes números de la revista fue un símbolo que gracias a publicaciones como esta resucitó sobre sus cenizas.

ABSTRACT

Córdoba was witness of the coordinated work of a set of voices. These voices questioned, valued, judged the music reality of a time period through their criticism. In this time period the Spanish society presented great advances. All of them were as a only framework: a hemerographic support where they shaped their words: The Musical Bulletin. This magazine was published monthly between 1928 and 1931 in Córdoba. It had about twenty pages by publication. All these numbers had great wealth and variety of themes because this music magazine had with the participation of famous musicians, thinkers, critics of the national and international society. Musical Bulletin was led by Rafael Serrano Palma. He was director and teacher of the conservatory in Córdoba. The music magazine of this city described realities, criticism, controversy, evolution and concerns of the musical society where it was born.

The original source of the Musical Bulletin has been downloaded from the website of the digital archive of the National Library of Spain. It was developed in a great artistic and musical context. This publication left a legacy on the Spanish heritage of the 20th century. This time period was considered the golden age of the music press. At this time a group of artists and writers joined forces. They achieved common objectives and they were named as Generation of 27.

This research Project pretend to analyze the perceptions, opinions and thoughts in the words of music critics. These words constitute a historical testimony of this publication. This study has focused on opinion articles and we have compared this content with the study of the aesthetic sociological and musical context. Finally, we have written historical speech about reality of an interesting moment

in Spanish artistic life with all the scientific knowledge that we have studied. The Musical Bulletin describes the situation of late twenties. This research shows the high quality of the source studied.

The purposes of this project focus on the classification of the different criticisms. With this work a historical discourse has been written. My words try to give meaning to the claims of the critics. This doctoral thesis studied different figures through his biographies and the analysis of his thought through their words. Also it provides a reflection on the importance of the different musical genres in this time period. This project is a sample of the claim of the national art found among the different issues of the magazine. This was a symbol that revived out of their ashes, due to magazines like this.

ÍNDICE

| | |
|-----------------|----|
| 1. INTRODUCCIÓN | 10 |
|-----------------|----|

PRIMERA PARTE

| | |
|--|-----|
| 2. BOLETÍN MUSICAL (1928-1931): CONTEXTO HISTÓRICO, HEMEROGRÁFICO Y DESCRIPTIVO DE LA PUBLICACIÓN | 26 |
| 2.1. LA PRENSA MUSICAL EN LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL XX: DE LO NACIONAL A LO PROVINCIAL | 26 |
| 2.2. HUELLAS HEMEROGRÁFICAS MUSICALES: ANTAGONISTAS Y PROTAGONISTAS | 30 |
| 2.3. ENTRE BAMBALINAS Y APLAUSOS: IMPORTANCIA DE LA FUENTE PRINCIPAL, DESCRIPCIÓN, HISTORIA Y NARRACIÓN DEL CONTENIDO | 35 |
| 2.4. HISTORIA DE VIDA DE LAS PRINCIPALES FIRMAS: PRIMERAS LÍNEAS DE LA ESTÉTICA MUSICAL DE UNA GENERACIÓN | 44 |
| 3. LA PERCEPCIÓN DE LAS VANGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS, Y CRÍTICA | 51 |
| 3.1. LA SOCIEDAD MUSICAL ESPAÑOLA: PARÉNTESIS ENTRE GUERRAS | 51 |
| 3.2. LA EDAD DE PLATA DE LAS ARTES MUSICALES: HISTORIA DE UNA GENERACIÓN | 63 |
| 3.3. LA TARDÍA RECEPCIÓN DEL WAGNERISMO EN ESPAÑA: DETRACTORES Y DEFENSORES. | 70 |
| 3.4. VISIONES CRÍTICA DE LA MÚSICA DE VANGUARDIA | 77 |
| 3.5. ¿A DÓNDE NOS CONDUCIRÁ LA EMBRIAGUEZ DE LOS INVENTOS? | 90 |
| 3.6. APUNTES RADIOFÓNICOS DE MÚSICOS POLÍGLOTOS | 96 |
| 3.7. INCURSIÓN DEL CINE EN LA VIDA DE MÚSICOS Y MÚSICAS | 105 |
| 3.8. EL JAZZ COMO RUPTURA DE LAS RUTINAS MUSICALES DECIMONÓNICAS | 113 |
| 3.9. EDAD DE ORO EN LA CRÍTICA MUSICAL: VISIONES Y VISIONARIOS | 119 |
| 3.10. LA RECEPCIÓN DE LA CRÍTICA VANGUARDISTA: DE LA CRÍTICA ABIERTA AL CRÍTICO SUMERGIDO | 127 |

| | |
|---|-----|
| 4. EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO | 140 |
| 4. 1. LA TEORÍA DE LA MULTIPLICIDAD: ESCULPIR EL ALMA DEL TEATRO LÍRICO NACIONAL | 140 |
| 4. 2. LAS INFLUENCIAS NACIONALES DE LA LITERATURA MUSICAL TONADILLESCA: JUICIOS, CRÍTICA Y SÍNTESIS | 174 |
| 4. 3. LA HUELLA DE UN SÍMBOLO MUSICAL PURAMENTE ESPAÑOL: LA ZARZUELA | 188 |
| 4. 4. LA ESCENA OPERÍSTICA NACIONAL: EXPRESIONES Y DISYUNTIVAS | 203 |
| 4. 5. EL ORFEÓN COMO AGRUPACIÓN, EDUCACIÓN, GERMEN SOCIAL Y PROVINCIAL | 217 |

SEGUNDA PARTE

| | |
|---|-----|
| 5. RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES | 252 |
| 5.1. IN MEMORIAM: CENTENARIOS, RECUERDOS Y HOMENAJES A LOS GRANDES GENIOS DEL PASADO | 252 |
| 5.2. ASOCIACIONISMO Y FILARMONÍA: EL LEGADO NACIONAL DEL FERVOR SINFÓNICO | 278 |
| 5.3. ESBOZOS PANORÁMICOS, CRISIS E HISTORIAS DE VIDA: MALETAS DE VIAJE DE MÚSICOS RECORDADOS | 313 |
| 6. LAS BANDAS DE MÚSICA: CONTRUYENDO IDENTIDADES DE UN PUEBLO | |
| 6. 1. LAS ENTRAÑAS DE LA MÚSICA ESPAÑOLA: EL INICIO DE UNA CAMPAÑA | 338 |
| 6. 2. RAZONAMIENTO, ENTUSIASMO Y PRUDENCIA: LAS AGRUPACIONES DE MÚSICA MILITAR, SUS CAMPAÑAS Y REFORMAS | 362 |
| 6. 3. FLORILEGIO DE OPINIONES: LOS MÚSICOS MAYORES DICEN... | 379 |
| 7. LA RESURRECCIÓN DE LA MÚSICA RELIGIOSA | 391 |
| 7. 1. SIGNOS DE UNA REFORMA EN LA EDUCACIÓN MUSICAL RELIGIOSA DEL CLERO Y EL PUEBLO | 391 |

| | |
|---|-----|
| 7. 2. LA MÚSICA RELIGIOSA EN LOS CONGRESOS, OFICIOS Y SUS DERECHOS DE AUTOR: TARDÍAS GLORIFICACIONES | 409 |
| 7. 3. LA RESTAURACIÓN RELIGIOSO-MUSICAL: SITUACIÓN DE ÓRGANOS, ORGANISTAS Y ORGANEROS | 421 |
| 7.4. FINALIDAD, EFECTIVIDAD DE LAS REVISTAS Y EDITORIALES RELIGIOSAS | 428 |
| | |
| 8. LA EDUCACIÓN POR LA MÚSICA: DE LA ESCUELA A LA ACADEMIA | 434 |
| 8.1. EN TORNO A LA OFICIALIDAD DE LAS ENSEÑANZAS EN LOS CONSERVATORIOS: BUROCRACIA Y ACADEMICISMO | 434 |
| 8.2. LA VIDA INTERNA DE LOS CONSERVATORIOS: DE LA CRÍTICA A LA ORGANIZACIÓN ACADÉMICA | 451 |
| 8.3. UNA NUEVA FORMA DE PEDAGOGÍA MUSICAL: LAS PUBLICACIONES DIDÁCTICAS Y SU HUELLA EN LA PRENSA | 461 |
| 8.4. LA DOCENCIA MUSICAL DEL NIÑO: DE LA TIZA AL CANTO | 465 |
| 8.5. LA ENSEÑANZA MUSICAL EN LAS UNIVERSIDADES: UNA PROPUESTA DIDÁCTICA DIFERENTE | 476 |
| | |
| 9. CÓRDOBA, CIUDAD DE CRECIMIENTO MUSICAL A LAS PUERTAS DE UN SIGLO | 480 |
| 9.1. LA CIUDAD DE CÓRDOBA COMO SÍMBOLO DE UNA CIUDAD EN CRECIMIENTO | 480 |
| 9.2. LA SITUACIÓN DE LA PRENSA CORDOBESA Y EL SURGIMIENTO DE <i>BOLETÍN MUSICAL</i> | 486 |
| 9.3. CARTA ABIERTA AL ASOCIACIONISMO E INSTITUCIONALISMO CORDOBÉS | 492 |
| 9.4. ACCEDIENDO A UNA PETICIÓN: LAS AGRUPACIONES Y LA ENSEÑANZA MUSICAL | 495 |
| 9.5. SUBVENCIONES TEATRALES: LA MÚSICA DE SUS ESCENARIOS | 512 |
| | |
| 10. CONCLUSIONES | 518 |
| | |
| 11. BIBLIOGRAFIA LIBROS | 526 |
| | |
| 12. BIBLIOGRAFÍA ARTÍCULOS, TESIS Y CAPÍTULOS | 538 |
| | |
| 13. ANEXOS | |

BOLETIN MUSICAL



1. INTRODUCCIÓN



INTRODUCCIÓN

1. INTRODUCCIÓN

Como musicóloga, pianista, también como docente que enseña música en Córdoba, me intereso por la historia de mi ciudad, por el arte que recorrió las plazas de sus calles, que cultivó la mente de sus gentes y dio denominación a la peculiar tolerancia que caracteriza su nombre: Córdoba. Córdoba fue, es y será patrimonio histórico en un mundo en el que la historia de la cultura de sus ciudades debe dejar huella sobre las personas que las pisan.

La música de Córdoba se encuentra en las voces que la cantan, en los sonidos ocultos tras sus rejas, en sus flores, sus alegrías, sus andanzas... Pero también se encuentran en las aulas, en los centros de enseñanza musical, en los coros, en los conciertos de su orquesta, en las agrupaciones instrumentales, en rondallas, bandas, en la Semana Santa, en las fiestas litúrgicas y populares. Y aquella música y su historia, que se ve, pero en parte aún no se escucha, encerrada en los archivos de sus bibliotecas, de sus iglesias, de aquellos centros que sobrevivieron al paso del tiempo... Aquella historia necesita ser

INTRODUCCIÓN

compuesta, para ser sonada, escuchada y aprendida por los que la sientan. Aquella crítica que fue escrita en Córdoba, en la búsqueda de respuestas necesita volver a la vida, después de casi un siglo, permaneciendo muerta, casi olvidada.

Durante años recorrí los pasillos del Conservatorio de Córdoba, sin interesarme por su procedencia, por las mentes que lo formaron y los proyectos e ilusiones que completaron su trayectoria. Hoy, tras varios años sin visitar este espacio, vuelvo a él desde sus lecturas, conociendo su origen a través del contenido de una revista que nació de él y vivió para todos, construyendo una nueva realidad quizás a través del “testimonio de los viajeros que por una u otra razón emitieron su juicio de lo que en su visita vieron” (Palacios, 1991, 131).

Según las indicaciones de mi director de tesis Ramón Román la introducción se desarrollará en un solo apartado que dará respuesta a los distintos interrogantes que la comunidad científica internacional considera que debe tener una tesis doctoral, presentaremos un boceto de la investigación, dibujando la fuente primaria que hemos utilizado, en este caso una fuente hemerográfica de principios del siglo XX, sorprendentemente para la época una revista específica de música. Se abordará el estado de la cuestión especificando las principales fuentes secundarias que hemos estudiado para comprender el contexto de una época correlacionando esta realidad con las percepciones que aparecen en la revista. Por esta razón, las citas escogidas de las fuentes secundarias se encuentran dentro del texto y las citas extraídas de la revista, son apartadas del texto científico y poseen un formato específico con el objetivo de destacarlas y subrayar su importancia. La citación escogida siguiendo las indicaciones de la Comunidad Científica Internacional ha sido la

INTRODUCCIÓN

normativa APA (7ª Edición)¹. Con respecto a las citas hemos seguido en todo momento, las sabias indicaciones de nuestro director de tesis, con el objetivo de citar la fuente de una forma práctica, sencilla, clara y cercana.

Aunque el estudio de la fuente principal se ubica en los albores del siglo XX, algunas temáticas y su contenido pueden ser extrapoladas a la problemática social en la que se ubica la estética musical del momento. Para las citas de la fuente original hemos tomado como referencia, el autor, el nombre de la revista, el mes y la página, para que cualquier lector que se acerque a nuestro trabajo pueda contrastarlo con la fuente original. En algunos casos los autores de los artículos aparecen con el nombre "Anónimo", creemos que podrían ser colaboradores cercanos al entorno de la editorial o del mismo director Rafael Serrano. Dentro de la revista aparecen citados como colaboradores de Córdoba: Rafael Vich (Maestro Capilla de la S. I. C.), Rafael María Vidaurreta (Profesor de Estética del Conservatorio de Música), Carlos L. de Rozas y Santalo. (Profesor de piano del Conservatorio de Música) y Luis Serrano Lucena (Profesor de Piano del Conservatorio de Música). Por último, se especificarán en esta introducción, los objetivos del trabajo y la metodología escogida para su diseño.

La investigación del *Boletín Musical* a través del presente trabajo pretende analizar las percepciones, opiniones y pensamientos hallados entre las palabras de los críticos musicales. Palabras que constituyen un testimonio reflejado en dicha publicación. Dentro de la extensa realidad que abarca la revista nos hemos focalizado en estudiar todos los artículos de opinión, para, a través de ellos y contrastándolos con un minucioso estudio del contexto sociológico, estético y musical, construir discursos históricos sobre la realidad de

¹ <https://normas-apa.org/>

INTRODUCCIÓN

un momento peculiar en la vida artística española. El estudio de *Boletín* también dibuja la realidad de una época determinada: finales de los años veinte, además de proporcionar nuevos datos y aportaciones que corroboran la gran calidad de la fuente examinada.

El *Boletín Musical de Córdoba*, cuya fuente original ha sido descargada de la página web de la hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional de España², fue una publicación inmersa en un contexto artístico y musical cargado de riqueza que dejó huella en el patrimonio español del siglo XX, fue así que se considera estas décadas como la edad de oro de la prensa musical. Momento en el que un grupo de artistas y escritores aunaron esfuerzos para perseguir metas comunes, de aquí que más tarde fueran calificados como Generación del 27. Mi primera aproximación a la publicación cordobesa, fue a través del estudio realizado por José Leopoldo Neri de Caso (2008), coincido con el autor en la descripción que realiza sobre la revista, calificándola como:

“comprometida, abordando los temas que afectaban directamente a los profesionales de la música; reivindicativa, al pedir desde sus páginas la regulación, reorganización y normalización de los profesionales e instituciones musicales, con especial atención a las Bandas de Música; prestigiosa, al rodearse de firmas relevantes de la vida musical nacional que, a su vez, aseguraron un contenido de calidad; exhaustiva, con artículos de fondo sobre diferentes aspectos de la Historia de la música y con una relación mensual completa de actividades concertísticas” (Neri, 2008, 75).

Los propósitos que justifican mi trabajo, se resumen en mi intención de clasificar y reconocer esos temas como un lector más interesado en los mismos, reorganizar las peticiones que las diferentes instituciones demandan y darles un sentido histórico a sus reivindicaciones. Además, estudiar las diferentes figuras a través de

² <http://hemerotecadigital.bne.es/results.vm?q=parent%3A0004172500&s=0&lang=es>

INTRODUCCIÓN

su bibliografía y el análisis de su pensamiento a través de sus palabras, aportar una reflexión sobre la importancia de los distintos géneros musicales. Ver como reivindicaron el arte nacional como un símbolo que lo resucitó sobre sus cenizas y, por último, contribuir a construir una parte de la historia a través de las reflexiones estético-musicales que se encuentran entre los diferentes números de la revista. Para ello, esta investigación se propone los siguientes objetivos:

1. Conocer el contenido de la crítica musical y otros escritos de opinión hallados en las entregas o números del *Boletín Musical*, considerada como fuente primaria y principal de la investigación.
2. Construir un marco histórico donde pueda ubicar la revista cordobesa a través de una contextualización política, económica, social y musical.
3. Delimitar las características físicas, descriptivas y estéticas de la revista cordobesa a través de un estudio metodológico de la misma revista y de la consulta de catálogos y otras fuentes secundarias relacionadas con la misma.
4. Sintetizar las opiniones de las críticas musicales ubicadas en el *Boletín Musical* para construir la percepción musical de la revista a través de los testimonios de sus autores.
5. Aportar a la comunidad científica, una reflexión y análisis de los datos musicales encontrados en el *Boletín Musical*: una pieza más para construir la historia musical de la crítica española.

El análisis de la prensa musical, concretamente del *Boletín Musical* es un estudio complejo y completo que se ubica dentro de

INTRODUCCIÓN

una de las ramas de la investigación musicológica más recientes. Por otra parte, como investigadora me sitúo próxima al foco donde se originó la revista: Córdoba, de aquí mi interés por una publicación que obtuvo una repercusión nacional, pero nació del seno de una ciudad provinciana, otorgándole prestigio por constituir una fuente primaria de incalculable valor. Por último, *Boletín Musical* se sitúa en una época de reconocido prestigio musical: la Edad de Plata de las artes en España. En estos años, las publicaciones cobran un protagonismo claro ligadas a un contexto político, pero también a una estética musical que intentó aprender del exterior, pero también engrandecer el nombre de España a través de las creaciones propias. Dentro de esta investigación surgen las siguientes hipótesis de trabajo:

1. El estudio completo de *Boletín Musical* como fuente hemerográfica histórica exige la realización de una investigación metodológica y un vaciado completo de la revista para conocerla en profundidad, además de aprender a valorar y analizar el contenido de sus páginas
2. La percepción de la realidad musical del *Boletín Musical* constituye un testimonio de la evolución estético-musical de una época característica en la historia de la música de España, de aquí su riqueza y valor por el contenido que ofrece como fuente primaria.
3. La revista cordobesa es un ejemplo de publicación específica musical, cuya presentación clasificada, ornamentada y ordenada por categorías responde a la evolución de la prensa en su época, reuniendo una de las mejores muestras de crítica y críticos del momento.

INTRODUCCIÓN

4. Las páginas del *Boletín Musical* es testimonio de la entrada, desarrollo, crítica y posicionamiento de una sociedad musical ante la llegada de nuevas corrientes estilísticas.

5. La historia de la música y músicos dentro y fuera de España es narrada por diversos artículos de *Boletín Musical*, constituyendo una fuente de datos y referencias bibliográficas que aportan nuevas facetas al estudio de la musicología española.

6. La visión del *Boletín Musical* realiza un recorrido informador y crítico sobre la evolución de la música instrumental y vocal en España, el desarrollo de sus agrupaciones y conciertos, extendiendo la posibilidad de escuchar música a diferentes ciudades y provincias españolas.

7. El género lírico cobra protagonismo a través de la publicación cordobesa, marcando independencia crítica por el lugar que ocupa en la revista y por el contenido de las exigencias que reclama al público, a las instituciones, a los músicos y compositores por construir un repertorio nacional de calidad.

8. La música religiosa reivindica su pasado prestigio dentro de las páginas de *Boletín Musical*, ofreciendo soluciones efectivas para desarrollar la música en los oficios, para valorar el trabajo de sus músicos y musicólogos y para exigir a la sociedad su apoyo como al resto de los géneros.

9. El asociacionismo e institucionalización de la música marcó los cimientos para la futura profesionalización de los músicos y su valoración dentro de la sociedad. La publicación cordobesa reclama la idea de asociacionismo como solución a los problemas de diferentes

INTRODUCCIÓN

entidades musicales en concreto una clara labor y trabajo hacia las bandas de música.

10. *Boletín Musical* es testigo del desarrollo de la educación musical en España en sus diferentes instituciones: escuelas, academias, conservatorios y otros centros educativos.

11. Córdoba fue la cuna del desarrollo de su revista y de una evolución notable en su actividad musical y artística durante los últimos años de la década de los veinte.

El estudio del *Boletín Musical* podemos relacionarlo con varios tipos de fuentes, en primer lugar aquellas que se dedican a estudiar la prensa musical de la época, que nos ofrecen características musicales y un interesante marco metodológico para tomar como modelo, en segundo lugar aquellas fuentes relacionadas con la historia de la música en la década de los años veinte y por último aquellas que describen la realidad musical de Córdoba a través de la prensa, de sus músicos y centros más significativos.

El presente trabajo se ha basado en las investigaciones y proyectos que analizan la prensa desde el punto de vista musical a nivel metodológico. Desde que en 1991 Jacinto Torres publicara Torres, J. (1991). *Las publicaciones periódicas musicales en España (1812-1990): estudio crítico-bibliográfico*, donde aparece un listado completo de muchas de las revistas y prensa específicas de música entre ellas *Boletín Musical*. Relacionado con la metodología científica aplicada a la prensa musical encontramos también el trabajo de Ramón Sobrino (1993) "Un estudio de la prensa musical española en el siglo XIX: vaciado científico e índices informáticos de la prensa musical española".

INTRODUCCIÓN

Se han desarrollado en las diferentes universidades españolas estudios específicos sobre este tipo de prensa. Algunas de las tesis relacionadas con la temática, de publicación más reciente, que han servido como base para estructurar mi trabajo, han sido: Olimpia García (2019) *Discursos y prácticas musicales en Sevilla durante la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930): espacios, programación y recepción*; Virginia Sánchez (2013) *Jaén y la música en el siglo XIX. La vida musical en una provincia española a través de la prensa*; Belén Vargas (2012) *La música en la prensa española (1833-1874): Fuentes y metodología*; Begoña Gimeno (2010) *Las publicaciones periódicas musicales zaragozanas en la España de la Restauración (1883-1924): un estudio de la sociedad, cultura y actualidad artística locales*; Francisco José Álvarez (2009) *La actividad musical en Salamanca a través de la prensa local: 1900-1910* y Rafael Polanco (2008) *La crítica musical en la prensa diaria valenciana: 1912-1923*. Todos estos trabajos han estudiado la relación el desarrollo de social de la música en determinados contextos tomando como fuente la percepción de sus críticos. Todos ellos tratan el estudio de la crítica y las publicaciones musicales a través del análisis de la prensa de sus ciudades, por lo tanto, se trata de estudios regionales de crítica musical que, aunque situados en contextos distintos dan respuestas complementarias sobre la descripción de realidades comunes: es interesante el marco metodológico de sus trabajos porque sirven como guía para estudios con características similares.

Es necesario subrayar también, el trabajo de varios musicólogos españoles cuya contribución al marco de la prensa musical de la primera mitad de siglo XX constituye un ejemplo a imitar: Emilio Casares (1987) cuyo trabajo "La música española hasta 1939, o la restauración musical" sirvió de base para muchos trabajos posteriores sobre prensa. También la profesora, Beatriz Martínez Del Fresno de la cual destacamos sus estudios ambos del año 2009:

INTRODUCCIÓN

“Música y compromiso social en 1927: *La revista post-guerra*” y “Los lenguajes musicales de la Edad de Plata: Modernidad, Elitismo y Popularismo en torno a 1927”. El primero de ellos nos habla de la situación e implicación de los músicos en la redacción de una sección musical en una revista fuertemente censurada por el régimen. El segundo de las características de una época construidas a través de la información de los textos, reflejando la problemática de una época en la que el músico demandaba su máxima profesionalización. Por último, de la misma autora hay que destacar del año 1998 “*La revista Harmonía (Madrid, 1916-1959): Editora de Música para banda*” un ejemplo de publicación donde aparecieron figuras críticas comunes a las del *Boletín Musical Córdoba*. También sobre el estudio de las bandas hay que destacar la tesis de Isabel M^a Ayala: *Música y municipio: Marco normativo y administración de las bandas civiles en España (1931-1986). Estudio en la provincia de Jaén*.

La ubicación y el análisis del contexto han necesitado de guías tan útiles como los trabajos de Teresa Cascudo, German Gan y María Palacios con sus aportaciones en *Palabra de crítico: estudios sobre prensa, música e ideología* (2017) y *Los señores de la crítica* (2012). De la investigadora, Gemma Pérez Zalduondo destacan sus trabajos del año 2008 “*La crítica musical en la prensa artística y literaria española (1830-1936)*” donde describe la panorámica de la crítica musical en el primer tercio del siglo XX, detallando los principales críticos y tomando como ejemplo un estudio exhaustivo sobre el testimonio de la crítica musical en las revistas: *Occidente*, *Cruz y Raya* y *la Gaceta Literaria*. En el ámbito de la música religiosa destaca el trabajo investigador de Albano García “*La música religiosa en España (1903-1922): mecanismos de censura durante la implantación del Motu Proprio*”.

INTRODUCCIÓN

En el año 1995, Emilio Casares afirmaba que “la crítica musical era un aspecto de la música española pendiente por investigar”, más si cabe en nuestro país que constituye un género por su repercusión y trascendencia. Casares explica que en muchos casos la crítica es la única referencia para aproximarnos a las obras, compositores, el público, el pensamiento, la estética y la realidad histórico-musical. Se asemeja esta, a “una especie de gran anteojito por el que se observa el siglo, a través del que podemos seguir el día a día. Sin la crítica quedarían oscurecidos bastantes aspectos” (Casares, 1995, 463). El artículo de Casares (1995) “La crítica musical en el XIX español”, constituye un punto de partida para las investigaciones relacionadas con la prensa musical española.

La revista *Boletín Musical* es publicada en los años 1928-1931, coincidiendo con un momento de esplendor artístico español: La Edad de Plata y son muchos los músicos que destacan por sus composiciones innovadoras. Un análisis de las figuras y las características estilísticas más destacadas de este momento viene reflejado en el libro del año 2010: *Los Músicos del 27*, coordinado por Cristóbal García, Francisco Martínez y María Ruíz. Por otro lado, hay que señalar la tesis doctoral de Miriam Ballesteros (2010) *La Orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1945)*, documento que refleja la evolución de dicha agrupación, actividad concertística, repertorios y músicos interpretados, y difusión de la música contemporánea y española orientada hacia todo tipo de públicos.

Boletín Musical es una revista nacida en la ciudad cordobesa, dentro de lo que hemos llamado prensa musical que se empezó a desarrollar desde mediados del siglo XIX, para alcanzar en la década de los veinte, una época de esplendor. Entre los estudios musicales que subrayan la evolución de la música en Córdoba hay que destacar en primer lugar el libro de Antonio Martín Moreno (1985) *Historia de*

INTRODUCCIÓN

la música andaluza, donde se encuentran referencias sobre músicos cordobeses de este periodo. En según lugar hay que citar el trabajo de investigación del programa de doctorado de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Córdoba de María Auxiliadora Ortiz Jurado (2007) *La vida musical en Córdoba a través de la prensa periódica (1841-1856)*, este trabajo pretende acercarse al conocimiento de la vida musical en Córdoba en la primera mitad del XIX, parte importantísima de la vida cultural de una ciudad que carece de estudios. La investigación se realizó a través del estudio de la prensa no especializada, medio de expansión del momento, que se hace eco de las inquietudes culturales de la burguesía cordobesa, en las que la música tiene una importante presencia. El trabajo pone de manifiesto la importancia de este tipo de trabajos de carácter regional y constituyen el inicio de un camino de investigaciones musicales en la prensa cordobesa del XIX y el XX. Por último, dentro del contexto cordobés cabe destacar la valiosa obra del exconcejal de cultura de la ciudad y director durante muchos años del conservatorio: Juan Miguel Moreno Calderón. En su libro *Música y músicos de la Córdoba contemporánea*, Moreno Calderón (1999) dibuja todo un retrato sobre la música de Córdoba en sus dos últimos siglos: evolución de instituciones, músicos que nacieron vivieron y pasaron por ella, ilustraciones de los mismos y de los lugares donde ejercieron su labor. Un conjunto de referencias narradas desde el corazón y el conocimiento de todo un músico cordobés.

Para finalizar, quiero agradecer la labor de edición digital del *Boletín Musical*, a Leopoldo Neri de Caso, este proyecto recibió la subvención para Proyectos de Investigación Musical (BOJA, nº 68, 10-IV-2006) convocado por la Junta de Andalucía y el mismo autor presentó un trabajo inicial en el año 2006, en el II Congreso sobre Patrimonio Musical de Andalucía, dicho congreso fue organizado por el grupo de investigación "Patrimonio Musical del Andalucía".

INTRODUCCIÓN

Leopoldo Neri también presentó anexo a este trabajo “El índice General del Boletín Musical (1928-1931) de Córdoba” en la Revista del Conservatorio de la ciudad cordobesa. Su trabajo ha sido el punto de inspiración para el nuestro e igualmente un punto de partida para descubrir las riquezas del *Boletín*.

El método de estudio de este proyecto ha seguido diferentes fases para la realización completa del trabajo. En primer lugar, se ha planteado un acercamiento a la fuente principal: *Boletín Musical* (1928- 1931), a través de la lectura de sus páginas, para más tarde realizar el vaciado de las mismas. Aunque la descripción física y metodológica de la revista se ha referido en líneas generales a la publicación completa, dentro de la síntesis y descripción de la percepción de la revista, se ha dado prioridad a aquellos contenidos nacidos de la crítica y la opinión de los autores, más que a los informativos o derivados de las imágenes y la publicidad.

La primera fase también ha venido determinada principalmente por el vaciado de la revista en el formato correspondiente al programa Microsoft Office Access 2019, extrayendo de cada artículo de los 37 volúmenes correspondientes al *Boletín Musical* publicados en Córdoba entre los años 1928-1931, los siguientes apartados: Registro, Año, Fecha, Número, Página de inicio, Página final, Palabras Clave, Sección, Resumen, Título, Apartado, Autores, Género, Observaciones, Personas, Obras, Instituciones, Otros...

En la segunda fase se realizó una exhaustiva búsqueda de materiales; fuentes secundarias relacionadas con el contexto histórico-musical de la revista, realizando diferentes distinciones y limitaciones por la extensión de las mismas. Se ha realizado una búsqueda de bibliografía genérica para ubicar la investigación en el contexto nacional histórico, político social y económico en el primer

INTRODUCCIÓN

tercio del siglo XX, más concretamente en la década que abarca de 1920 al inicio de la II República (1931). La consulta realizada sobre todo en enciclopedias históricas y algún libro específico. El contexto histórico también viene determinado por la síntesis de toda la información relacionada con la ciudad de Córdoba en la misma época, la mayoría de las fuentes son de carácter específico y escritas por investigadores cordobeses que se han dedicado plenamente al estudio de Córdoba.

Por otro lado, dentro de los contenidos específicamente musicales, se han realizado la consulta de libros y enciclopedias básicas para el estudio de la musicología sobre la historia del siglo XX, también han sido útiles las tesis sobre prensa musical y los artículos de las revistas específicas de la misma disciplina.

Por último, se ha escrito la redacción del trabajo de campo, tras una reflexión y agrupación de los datos extraídos de la revista. Para la redacción del trabajo he utilizado la normativa de citación "autor-fecha" (APA 7º Edición), he elegido este sistema por la utilización del mismo en otros trabajos de investigación presentados con anterioridad y por las ventajas que ofrece al reducir el espacio en un trabajo bastante extenso, en todo momento he seguido las directrices que me ha sugerido mi director de tesis para la correcta citación del texto y bibliografía. De igual forma, la citación bibliográfica también se encuentra ordenada según este sistema. La parte final viene determinada por la elaboración de las conclusiones o reflexiones finales que han cerrado este proceso pero que a su vez abren el camino a nuevos interrogantes y trabajos de investigación derivados del mismo.

PRIMERA PARTE

BOLETIN MUSICAL

2. BOLETÍN MUSICAL
(1928-1931):
CONTEXTO HISTÓRICO,
HEMEROGRÁFICO
Y DESCRIPTIVO
DE LA
PUBLICACIÓN



2. BOLETÍN MUSICAL (1928-1931): CONTEXTO HISTÓRICO, HEMEROGRÁFICO Y DESCRIPTIVO DE LA PUBLICACIÓN

2.1. LA PRENSA MUSICAL EN LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL XX: DE LO NACIONAL A LO PROVINCIAL

Como ya hemos observado en la introducción, la revista analizada en el presente trabajo recibe el nombre de *Boletín Musical*, editado en la ciudad de Córdoba desde marzo de 1928 hasta abril de 1931, con una periodicidad mensual. Abarca 37 volúmenes que se encuentran digitalizados, sin embargo, algunas fuentes datan la fecha de cese de la revista en junio del mismo año. Dentro de la regularidad de la revista cabe citar como excepción, el número 19, publicado en el mes de septiembre de 1929 que unió los meses de septiembre y octubre.

El *Boletín* impreso durante estos cuatro años contenía diferentes secciones que trataron de forma empírica e informativa la situación musical española del momento. Su redacción se realizó en la Calle del

BOLETÍN MUSICAL (1928-1931): CONTEXTO HISTÓRICO, HEMEROGRÁFICO Y DESCRIPTIVO DE LA PUBLICACIÓN

Gran Capitán nº 38, editándose todos sus números en los talleres tipográficos *La Ibérica*, que tenía su ubicación en la calle Duque de Hornachuelos número 12. Los precios de suscripción de la revista eran de 10 pesetas para los socios nacionales y 12 pesetas para los extranjeros durante cada mes. *Boletín Musical*. Su director y editor responsable fue Rafael Serrano Palma, quien no sólo fue un asombroso timonero, sino que, fue dentro de su ciudad reconocido por su carrera artística y por su colaboración nacional e internacional con diversas instituciones.

En la página 2 de la primera entrega de la revista, la editorial realiza una declaración de intenciones en un apartado titulado "Nuestro propósito". Se manifiestan a través de estas palabras los sueños que se persiguen cumplir con la publicación. El proyecto es asumido con responsabilidad, con claras intenciones de otorgar una difusión nacional e internacional y de constituir un recurso útil a favor de las artes musicales. La editorial realza el carácter específico de la publicación por que manifiesta "las cuestiones de estética, crítica en su más pura expresión y lo que el progreso musical de hoy exige a una revista profesional". (*Boletín Musical*, Marzo 1928, 2). Los sueños son perseguidos y conseguidos durante los siguientes números, especialmente los primeros, como apunta en sus palabras por las mejores críticas y críticos de España.

En Córdoba al igual que en el resto de España existieron periódicos, revistas literarias y profesionales. En las primeras décadas del siglo XX, funcionaron "13 imprentas, destacando la del *Diario de Córdoba*, de donde salieron unos 250 libros de interés literario, especialmente de poesías y de novelas" (Palacios, 1994, 44-45). También fueron numerosos los periódicos donde la publicidad ocupaba más espacio entre sus páginas. "Entre los periódicos más

BOLETÍN MUSICAL (1928-1931): CONTEXTO HISTÓRICO, HEMEROGRÁFICO Y DESCRIPTIVO DE LA PUBLICACIÓN

sobresalientes, destacamos: *La Verdad*, fundado en 1893 y dirigido por su fundador Francisco Díaz Carmona" (Árgueda, 2002, 37).

Hay que recordar también la amplia nómina de escritores de distinta calidad cuya producción se convirtió en un testimonio de la actividad social de la ciudad. De esta forma, la prensa de esta época ofreció una visión a nivel histórico-cultural sobre los "acontecimientos locales y nacionales relacionados con la Instrucción pública, el comercio, la iglesia, las escuelas, las normales, el mundo obrero, conciertos y fiestas locales" (Toro, 2010, 32). Y en el plano cultural aparecieron citadas con regular frecuencia las diferentes representaciones teatrales, sus locales y los testimonios emocionales de su público. Fue sin lugar a dudas, esta prensa la que ofreció "a sus ciudadanos la información sobre diferentes datos musicales, conciertos y representaciones teatrales que se llevaron a cabo en el *Circulo de la Amistad* y en el teatro de la ciudad" (Toro, 2010, 37).

Dentro del marco periodístico de los años veinte de la ciudad de Córdoba, dejó una profunda huella la actividad de sus instituciones musicales y pedagógicas, entre ellas la trayectoria del declarado en su época como oficial: Conservatorio de Córdoba. A la muerte del prestigiado profesor de canto y director del conservatorio, Rodríguez Cisneros, le sustituyó tanto en la cátedra de canto como en la dirección del centro el músico Rafael Serrano Palma, marcando una nueva etapa de desarrollo y evolución del centro educativo y musical. Dentro de su trabajo surgió la iniciativa para la creación del *Boletín Musical* que "no fue casual, sino integrada dentro de un proyecto global" (Neri, 2008, 75) y que constituyó un elemento más para la reivindicación de la mejora de la actividad musical en Córdoba y España. La publicación tuvo proyección nacional, tomando presencia en casi todos los ámbitos musicales nacionales. También fue un notable ejemplo del desarrollo

BOLETÍN MUSICAL (1928-1931): CONTEXTO HISTÓRICO, HEMEROGRÁFICO Y DESCRIPTIVO DE LA PUBLICACIÓN

de la prensa en Córdoba y de la actividad musical creciente que la ciudad experimentaba.

El *Boletín Musical* (Córdoba), aunque originado en la ciudad andaluza, tuvo una repercusión nacional y una aceptación por la comunidad musical debido a la profundidad de los temas tratados y a la firma de notables músicos, críticos y musicólogos de gran prestigio en España. Ubicado en un contexto político peculiar, los últimos años de la dictadura de Primo de Rivera, controlado por la censura del régimen político, se descubrió una publicación abierta porque trataba diversidad de temas desde los que poseían contenido internacional porque describían la situación musical de otros países europeos hasta los que reivindicaban la situación de los músicos, academias y escuelas de pequeñas localidades.

La fecha del último mes de publicación de la revista; abril de 1931, coincidió con el comienzo de la II República en España, considerando que este cambio de orientación política pudo influir en el cierre y cese de una revista que en su último número tenía todas las intenciones de continuar por la cantidad de artículos incompletos pendientes de publicación. Sus páginas formaron parte de la denominada *Edad de Plata* de las artes española no sólo por la participación de figuras destacadas en el ámbito estético y artístico musical sino por el contenido de sus líneas, la divulgación de sus ideas, la influencia y reivindicación de sus palabras.

2.2. HUELLAS HEMEROGRÁFICAS MUSICALES: ANTAGONISTAS Y PROTAGONISTAS

La prensa en las primeras décadas del siglo XX, se convierte en ocasiones en la única fuente para acceder a la información sobre determinados aspectos sociales y musicales: agrupaciones, conciertos, noticias relevantes de su actualidad, crítica, percepción del público, datos históricos... No sólo *Boletín Musical*, en este momento de gran actividad hemerográfica, se pueden analizar diversidad de fuentes generales y específicas que surgieron en el mismo contexto histórico, y que constituyen un acertado testimonio sobre la realidad de una época.

El estudio realizado por Jacinto Torres (1991) sobre *Las publicaciones periódicas musicales en España (1812-1990)* describe las distintas revistas musicales de la época subrayando el papel de la prensa periódica como una fuente de primera mano, también la selección realizada por Miriam Ballesteros (2010) en su tesis, constituye una lista de ejemplos de la prensa de la época donde existen testimonios de crítica musical: “*El Debate, El Sol, La Voz, El Liberal, La*

BOLETÍN MUSICAL (1928-1931): CONTEXTO HISTÓRICO, HEMEROGRÁFICO Y DESCRIPTIVO DE LA PUBLICACIÓN

Libertad, La Tribuna, El Imparcial, El País, ABC, La Época, Diario Pueblo, Ya, Arriba y El Alcázar, entre otros" (Ballesteros, 2010, 9). Además de estos coinciden en el primer tercio del siglo XX revistas al igual que *Boletín Musical* (Córdoba), especializadas en crítica musical: *Revista Musical Hispano- americana, Arte Musical, Música, Harmonía, Boletín Musical* (Madrid) y *Boletín Musical dedicado a las bandas de música* (Valencia).

La *Revista Musical Hispano-americana*, fue publicada en Madrid desde enero de 1914 a diciembre de 1917. Esta publicación mensual será la continuación de la *Revista Musical* (Bilbao 1909-1913) fundada por Carlos Gortázar que pasará su propiedad a Augusto Barrado y Carroggio, para más tarde ser dirigida por Rogelio Villar y Adolfo Salazar desde Madrid. Cada número contendrá unas 24 páginas cuyas crónicas, noticias de actualidad teatral y de conciertos, secciones de biografía, bibliografía, reseñas de revistas extranjeras, suplementos con partituras, artículos y críticas, tratarán temáticas relacionadas con la historia, la técnica y la estética musical. Consuelo Carredano afirmará en su estudio sobre la revista que en ella "iban a convivir en aparente civilidad las más variadas tendencias de la música española, representadas por distintas generaciones de músicos" (Carredano, 2004, 123). Entre los principales colaboradores de la revista aparecen: Rafael Altamira, Vicente Arregui, Mateo H. Barroso, Tomás Bretón, Conrado del Campo, Manuel Cendra, Eduardo López Chávarri, Henri Collet, Eduardo Dagnino, Óscar Esplá, Felipe Espino, Manuel de Falla, Antonio Fernández Bordas, Joaquín Fesser, Madame de Geus, Vicente María Gisbert, Juan González de Oliva, Rafal Mitjana, Joaquín Nin, Nemesio Otaño, Adolfo Salazar, Miguel Salvador, José Subirá, Joaquín Turina, Luis Villalba, Rogelio Villar, Francisco Vallador, Amadeo Vives y Antonio Zozaya¹.

¹ CATALOGO DE LA HEMEROTECA DIGITAL. BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA:
<http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0003983771&lang=es>

BOLETÍN MUSICAL (1928-1931): CONTEXTO HISTÓRICO, HEMEROGRÁFICO Y DESCRIPTIVO DE LA PUBLICACIÓN

La revista *Arte Musical* fue publicada en Madrid de enero de 1915 a marzo de 1918, la publicación de forma quincenal fue editada por Ildelfonso Alier y dirigida en primer lugar por Manuel Fernández Núñez y más tarde por José Subirá. Sus artículos, críticas, noticias, notas bibliográficas y biográficas, crónicas musicales, informaciones variadas, composiciones, se dedicaron al estudio del arte musical especialmente del género lírico. De extensión reducida, 6 a 8 páginas por número, las partituras eran publicadas aparte, fue suspendida en su número 78 por problemas económicos. Sus colaboradores más destacados fueron: Vicente Escohotado, J. Navas Murillo, Ángel Andrade Gayoso y R. Villar².

La revista *Música* fue publicada en Madrid de enero de 1917 a diciembre del mismo año, la publicación quincenal fue dirigida por Jesús Aroca y Ortega y Emiliano Ramírez Ángel. Además de los artículos de crítica, crónicas y noticias sobre música, contiene la publicación de partituras originales de compositores españoles: Bretón, Falla, Turina, Pérez Casas, Rogelio del Villar, Moreira, Vives, Villa, Valdovimos, Sanna, Sardá, Badía, Ribas... Fue impresa en Artes Gráficas Mateo, conteniendo una extensión de 4 a 8 páginas y unas 16 páginas de partituras³.

La revista *Harmonía*, fue publicada en Madrid de 1916 a 1959, fue fundada por Mariano San Miguel y dirigida por Julio Gómez. Cabe destacar igualmente el destacado redactor de la revista, Ángel Andrade Gayoso. "Desde 1929 el texto de la revista salió con una periodicidad trimestral, y ya sin numerar, y así continuaría hasta 1949, interrumpiéndose únicamente en los años de la guerra civil, (entre

² CATALOGO DE LA HEMEROTECA DIGITAL. BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA: <http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgiirsi/0/x/0/05?searchdata1=biseBNE19950063975{016}>

³ CATALOGO DE LA HEMEROTECA DIGITAL. BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA: <http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0003749219&lang=es>

BOLETÍN MUSICAL (1928-1931): CONTEXTO HISTÓRICO, HEMEROGRÁFICO Y DESCRIPTIVO DE LA PUBLICACIÓN

octubre de 1936 y octubre de 1939). Desde julio de 1949 a 1958 inclusive, la revista pasó a ser de ritmo semestral. El último año, 1959 se redujo a un solo número” (Martínez, 1998, 224).

Esta publicación contaba con diversos artículos firmados por las principales personalidades de la época: Julio Gómez, Adolfo Salazar, Tomás Bretón, Conrado del Campo, Bartolomé Pérez Casas, Ricardo Villa Ángel, Arias Maceín, Germán Álvarez Beigbeder, Victoriano Echevarría, José Franco Ribate, Manuel Gómez de Arribas, José Manuel Izquierdo, Miguel Lafuente Álvarez, Manuel López Varela, Daniel Martín, Salvador Roig, Rodrigo A, de Santiago o Mariano San Miguel, entre otros. Su característica más peculiar fue su orientación principal a la edición de música para banda. “Se trataba de hacer cultura popular, editando periódicamente composiciones en papeles sueltos con guion directivo, a un precio modesto, y transcripciones de calidad, con el fin de formar el repertorio de las bandas españolas” (Martínez, 1999, 692). En estas composiciones se alternarían adaptaciones de las grandes obras de la música clásica, con composiciones más populares procedentes del repertorio ligero de teatro y baile; arreglos para gran banda, pequeña banda y música para piano y voz. Fomentaría la producción de la música y músicos españoles convirtiéndose, “en la principal editora de música de banda en España junto con otras editoriales de prestigio como Unión Musical Española o Música Moderna” (Ayala, 2011, 120).

La revista cordobesa coincide por su nombre con dos publicaciones musicales similares: *Boletín Musical* (Madrid) y *Boletín Musical dedicado a las Bandas de Música* (Valencia). El primero de ellos; *Boletín Musical* publicando en Madrid desde octubre de 1893 a agosto de 1918, contiene secciones comunes al *Boletín Musical* (Córdoba) relacionadas con los ámbitos musicales más destacados y con las noticias de actualidad, relacionadas con el mundo de la música en España, a

BOLETÍN MUSICAL (1928-1931): CONTEXTO HISTÓRICO, HEMEROGRÁFICO Y DESCRIPTIVO DE LA PUBLICACIÓN

diferencia del *Boletín Musical* de Córdoba contienen publicaciones de partituras⁴. La segunda publicación; *Boletín Musical dedicado a las Bandas de Música*⁵, nació en el seno valenciano, coincidiendo en las fechas de publicación con la revista cordobesa: Diciembre de 1927 a enero de 1930, aunque de duración menor. Se centraba en la historia de las bandas y las noticias de novedad e información. La publicación tenía como finalidad aunar a los directores de bandas sobre todo aquellos que se encontraban más aislados por ubicación. Este tema es tratado con profundidad también por el *Boletín Musical* (Córdoba) en una de sus secciones.

La revista *Boletín Musical*⁶ se encuentra digitalizada, al acceso de cualquier usuario en el catálogo de la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España. Esta publicación archivada en formato PDF, permite su descarga por páginas sueltas o por números completos de la revista. En este catálogo, se pueden encontrar informaciones adicionales relacionadas con la revista: resumen de contenidos, fecha de publicación, impresión, dirección, redacción, entre otras. La calidad del documento y la facilidad de búsqueda y acceso, convierten a la fuente en un recurso muy útil y manejable para el estudio musicológico.

Además del citado catálogo, algunos números de la revista puede hallarse en la biblioteca digital ubicada en la página Web del Ayuntamiento de Córdoba⁷, esta página permite descargar los mismos

⁴ CATALOGO DE LA HEMEROTECA DIGITAL. BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA:
<http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0003745391&lang=es>

⁵ CATALOGO DE LA HEMEROTECA DIGITAL. BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA.
<http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0004496108&lang=es>

⁶ CATALOGO DE LA HEMEROTECA DIGITAL. BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA:
<http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0004172500&lang=es>

⁷ RED MUNICIPAL DE BIBLIOTECAS DE CÓRDOBA. BIBLIOTECA DIGITAL. AYUNTAMIENTO DE CÓRDOBA:
<http://biblioteca.ayuncordoba.es/index.php/biblio-digital/54-publ-periodicas/239-1928-boletin-musical-no-1-al-36>

BOLETÍN MUSICAL (1928-1931): CONTEXTO HISTÓRICO, HEMEROGRÁFICO Y DESCRIPTIVO DE LA PUBLICACIÓN

documentos. Por último, la fuente principal en CD se encuentra en la Biblioteca Provincial de Córdoba (Fondo Local) y en la Biblioteca Municipal Central de Córdoba (Depósito) cuyas signaturas son: 1208-5 y CO-PC 163.

2.3. ENTRE BAMBALINAS Y APLAUSOS: IMPORTANCIA DE LA FUENTE PRINCIPAL, DESCRIPCIÓN, HISTORIA Y NARRACIÓN DEL CONTENIDO

Las páginas de *Boletín Musical* tienen un tamaño de 36 x 28 cm. Cada número contiene unas 18 a 20 páginas de contenido, aunque la publicidad ocupa unas seis páginas delante y detrás junto a la portada y contraportada. Dentro de la publicación existen varios apartados: las portadas, la nómina de colaboradores, la publicidad y el cuerpo del texto periodístico.

La portada de la revista contiene el nombre de la misma con una letra adornada en mayúscula, en los primeros números de la revista únicamente aparece el título de la misma con una fotografía de un personaje ilustre relacionada con el mundo de la música. En algunos números el personaje que aparece en la portada cobra protagonismo dentro del contenido de la revista, como es el caso del primer número en el que aparece una fotografía de Manuel de Falla y el primer escrito crítico biográfico, narra la evolución de la obra del compositor. Conforme la revista avanza en el tiempo aparecen ornamentaciones

BOLETÍN MUSICAL (1928-1931): CONTEXTO HISTÓRICO, HEMEROGRÁFICO Y DESCRIPTIVO DE LA PUBLICACIÓN

muy sugerentes con figuraciones musicales que rodean la fotografía, en un tono verdososo que le da un matiz más carismático.

La página que sigue a la portada muestra una relación de los principales colaboradores y corresponsales de cada número, especificando en ocasiones el cargo profesional que ocupan y su lugar de procedencia. Los principales escritores y críticos de la revista se encuentran en Madrid: D. Rogelio del Villar (Profesor del Real Conservatorio de Música), Ricardo Villa (Director Banda Municipal), Juan José Mantecón (Crítico musical de *La Voz*), Paulino Cuevas (Profesor), Mariano Miedes (Profesor de la Orquesta Filarmónica), Joaquín Turina (Compositor. Crítico musical de *El Debate*, Rafael Benedito (Director de la Masa Coral Madrid), Julio Gómez (Compositor, Bibliotecario del Real Conservatorio de Música) Emilio Vega (Director de la Banda del Real Cuerpo de Alabarderos), Bartolomé Pérez Casas (Director de la Orquesta Filarmónica), Juan M. Fernández. (C. M F), José Subirá (Musicógrafo) y Arturo Morí (Periodista).

También destacan las colaboraciones de las principales ciudades españolas. En Barcelona: D. Vicente María Gilbert (crítico musical de la *Vanguardia*). En Palma de Mallorca: D. Juan María Thomas (Musicógrafo, Maestro de Capilla de la S.I.C.). En Valencia: D. Eduardo López Chavarri (Profesor de estética del conservatorio de música). En Córdoba: D. Rafael Vich (Maestro de capilla de la S.I.C.), Rafael María Vidaurreta (Profesor de estética del conservatorio de música), Carlos L. de Rozas y Santalo (Profesor de piano del Conservatorio de música), Luis Serrano Lucena (Profesor de piano del Conservatorio de música). En Cádiz: D. José Gálvez Bellido (Director del Conservatorio *María Cristina*) En Murcia: D. Emilio Diez Revenga (Director del conservatorio de música). En San Sebastián: Nemesio Otaño. Y en Valladolid, Don Aurelio González (pianista, profesor de la Schola Cantorum).

BOLETÍN MUSICAL (1928-1931): CONTEXTO HISTÓRICO, HEMEROGRÁFICO Y DESCRIPTIVO DE LA PUBLICACIÓN

El amplio abanico de críticos y colaboradores se refleja a través de la presencia de los mismos en diferentes lugares de Europa y América. En París: Joaquín Nin y Andrés Segovia (concertistas de guitarra). En Milán (Italia): D. Pedro Roselló (Agente Teatral). En Atenas (Grecia): D. J. Bustenduy (profesor de violín del rio de música). En Quito (Ecuador): D. Juan Pablo Muñoz Sanz (Profesor de Armonía del conservatorio de música), D. Profesor Sixto María Duran (Director del conservatorio de música). En Santiago de Chile: D. Enrique Soro (Director del Conservatorio Nacional). En la Habana (Cuba): Doña Rafaela Serrano (Directora del Conservatorio del Vedado), D. Eduardo Sánchez de Fuentes (Compositor y publicista). En La Paz (Bolivia): (Director del Conservatorio Nacional de Música). En Taena (Chile): D. Ignacio Salvatierra y Valentín Cepeda Ríos (Directores de la Banda Militar). En Asunción (Paraguay): D. Fernando Centurión (Profesor violín de la Escuela Nacional de Música). En Panamá: D. Nicolle Garay (Director Conservatorio de Música). Y en Buenos Aires: Don Carlos López Bustardo- Bachardo (Director del Conservatorio de Música y Declamación).

En la contraportada encontramos sobre el mismo fondo enmarcado, cuyos adornos son similares a los de las primeras páginas de la revista, una guía de concertistas y agrupaciones españolas y europeas organizados por ciudades y categorías instrumentales: organistas, pianistas, dúos, tríos, cuartetos, quintetos, orquestas... También aparecen en ocasiones una guía de hoteles nacionales ordenados alfabéticamente por la ciudad en la que están ubicados, que financiarán parte de la revista por aparecer entre sus páginas anunciados.

Las primeras y últimas páginas del *Boletín Musical* son ocupadas por una amplia sección de anuncios publicitarios. La financiación de la revista debería estar cubierta en gran parte por las ganancias extraídas

BOLETÍN MUSICAL (1928-1931): CONTEXTO HISTÓRICO, HEMEROGRÁFICO Y DESCRIPTIVO DE LA PUBLICACIÓN

de este recurso. De igual forma, dentro de la publicidad aparece en un número elevado de volúmenes: el anuncio del Conservatorio Superior de Córdoba, dirigido al igual que la revista por Rafael Serrano. El espacio dedicado a la publicidad cambia con el tiempo y se reduce, también varían algunos aspectos físicos de la revista como la portada, el lugar de una fotografía de un personaje musical ilustre aparece el índice de los artículos más significativos de la publicación. Estos cambios pueden reflejar una reducción significativa en la financiación de la revista.

Los anuncios publicitarios vienen delineados por un marco rectangular, no incluyen adornos, dibujos, ni fotografías. Normalmente, aparecen de cuatro a diez anuncios por página. En primer lugar, destaca el nombre de la empresa con letras mayúsculas y de mayor tamaño, le sigue una explicación del trabajo que realiza dicha empresa y finalmente aparece la dirección de la misma. Normalmente son anuncios de empresas dedicadas a la venta y reparación de instrumentos musicales, editoriales, imprentas y negocios de venta de aparatos relacionados con la emisión del sonido. En su mayoría son empresas nacionales de las grandes ciudades españolas: Madrid, Barcelona, Sevilla, San Sebastián, Zaragoza, entre otras. Aunque también hay empresas extranjeras mayormente alemanas. Entre los negocios más destacados se encuentran: A. Guarro, Ricardo Rodríguez, Weston Standard Eléctrica S. A., Rómulo Maristany, Umeca, Pianos Chassaigne Freres, Hijo de González, Faustino Fuentes...

La ordenación y disposición de los diferentes escritos en el papel es muy similar al de las publicaciones periódicas del momento. El contenido se divide en columnas normalmente son tres, aunque existen casos en los que aparecen dos. Todas las páginas aparecen con la numeración alineada a la izquierda, el título de la revista en el centro

BOLETÍN MUSICAL (1928-1931): CONTEXTO HISTÓRICO, HEMEROGRÁFICO Y DESCRIPTIVO DE LA PUBLICACIÓN

y el mes y año del volumen correspondiente a la derecha del margen superior. En la cabecera de la revista aparece el título *Boletín Musical*, tomados sus caracteres de la portada, pero con un tamaño de la letra más reducido. También aparece especificado con letra mayúscula, que la publicación es de carácter mensual. Enmarcados con un recuadro y con letra más destacada aparecen los datos referentes a la dirección, redacción y precio. Los títulos de cada artículo se encuentran en letra minúscula, pero con un mayor tamaño.

Dentro del contenido de cada escrito, aparecen en ocasiones citas bibliográficas entre comillas y los títulos de los libros, instituciones y obras musicales en cursiva y entre comillas. En ocasiones, los autores utilizan las citas a pie de páginas para hacer referencia a comentarios de libros o experiencias consultadas y relacionadas con el contenido de los artículos. Los artículos aparecen firmados al final de los escritos. La firma alineada a la derecha, en ocasiones viene acompañada por el cargo profesional del crítico. En la firma aparece el nombre el autor y su primer apellido, en algunos casos aparecen el nombre completo, incluso algunos pseudónimos e iniciales. Todos los escritos vienen separados por unas líneas, ornamentaciones, grabados y dibujos con motivos musicales.

Las secciones aparecen en mayúsculas encuadradas en un marco con ornamentación muy similar a la de los separadores. Dentro de la revista es usual la aparición de algunas fotografías, sobre todo aquellas relacionadas con las figuras más destacadas de las noticias y artículos de opinión. Normalmente, aparecen las fotografías de los personajes enmarcados de forma ovalada con la muestra de la figura en busto. Las imágenes relacionadas con agrupaciones aparecen enmarcadas de forma rectangular, especificando el nombre de la agrupación o del personaje retratado en la parte inferior.

BOLETÍN MUSICAL (1928-1931): CONTEXTO HISTÓRICO, HEMEROGRÁFICO Y DESCRIPTIVO DE LA PUBLICACIÓN

El contenido del *Boletín Musical* se puede dividir en dos partes, en primer lugar, aparecen una serie de artículos de opinión y ensayos científicos en su mayoría, firmados por las figuras más relevantes que participan en la revista; Paulino Cuevas, Juan Mantecón, José Subirá, Julio Gómez, Mariano Miedes Aznar, Joaquín Turina, Rogelio Villar, entre otros. (Ver Anexo I) y, en segundo lugar, un conjunto de artículos de opinión o noticias que se encuentran agrupadas en diferentes secciones fijas que aparecen normalmente en la mayoría de sus volúmenes:

-Teatros, (recoge los artículos de opinión que definen la problemática y desarrollo del género lírico español, todo ellos tienen como denominador común al autor de sus páginas: Arturo Mori).

-Orfeones (muy similar a la sección, que trata sobre las orquestas, este apartado resume la actividad de los principales orfeones españoles, su evolución, así como el origen de las sociedades, presidentes y directores que los han desarrollado).

-Orquestas (incluye la información relacionada con las agrupaciones instrumentales preferentemente españolas, algunos artículos de opinión sobre su trayectoria, así como las sociedades que las apoyan e impulsan su actividad).

-Educación Musical (este aspecto de peculiar interés redacta la realidad de la música como disciplina dentro de las academias, conservatorios, escuelas y otros centros educativos, los críticos de esta sección se preocupan por la calidad de la enseñanza especificando de forma progresiva, los pasos que deben seguir estos centros para impulsar una educación musical más completa a las nuevas generaciones).

-Conciertos (especifican con detalle los programas de las diferentes actuaciones de las agrupaciones españolas, realizando algunas reseñas sobre la recepción del público, el objetivo de los homenajes o notas al programa sobre los músicos y obras escogidas).

BOLETÍN MUSICAL (1928-1931): CONTEXTO HISTÓRICO, HEMEROGRÁFICO Y DESCRIPTIVO DE LA PUBLICACIÓN

-Música Religiosa (reivindica el papel de este tipo de música dentro de la sociedad, así como la mejora de la consideración social de sus músicos, organistas y repertorios, exigiendo en la mayoría de los artículos un perfeccionamiento en la formación de las figuras eclesiásticas).

-Bandas de Música (resume la actividad de las bandas de música españolas, anuncia la convocatoria de nuevas plazas e incita un espíritu de asociacionismo de sus directores reclamando repuestas a través de un cuestionario donde se debate sobre el sueldo, legislación, apoyos económicos y burocráticos, concursos y futuro de dichas agrupaciones).

-Publicaciones (se centra esta sección en realizar completas reseñas sobre los libros recientemente publicados, destacando principalmente los escritos relacionados con los estudios musicológicos realizados en España y con los tratados y métodos pedagógicos escritos o traducidos por las figuras españolas, también en algunos números encontramos una relación directa de las revistas musicales nacionales e internacionales enviadas a la editorial: *La Rassegna Musicale* de Torino, *Lo Menestrel* y *Lyrice* de París, *Revista Nazionale di Música* de Roma, *Scherzando* de Gerona, *Diccionario de la Música Ilustrada*, *Früicions*, *Musical Hermes* y *Revista Musical Catalana* de Barcelona, *The Gramophone* de Londres, *Corriere Musicale dei Piccoli* de Florencia, *Pro-Arte Musical* de La Habana, *Tesoro Sacro Musical* y *Harmonía* de Madrid).

-Noticias Varias (este apartado en los primeros números del Boletín recibía el nombre de Secciones varias, cambiará su nombre tras varios números de publicación, este ofrece información de la actualidad musical del momento: puestos profesionales ocupados, homenajes a músicos, asambleas, sociedades, festivales, conferencias, fallecimiento de personalidades musicales distinguidas.

BOLETÍN MUSICAL (1928-1931): CONTEXTO HISTÓRICO, HEMEROGRÁFICO Y DESCRIPTIVO DE LA PUBLICACIÓN

La línea editorial de la revista muestra una clara preferencia por la música española, intentando aunar posturas que defiendan la creación, composición, expansión y divulgación de las agrupaciones, géneros y músicos de España. La postura de la revista al defender lo puramente español, es reacia en algunos sentidos al desarrollo de nuevas corrientes estilísticas y estéticas importadas desde Europa y América. Se muestra crítica hacia la música más progresista de las vanguardias e igualmente ataca con dureza los nuevos estilos musicales heredados del jazz que amenazan el arraigo de la música popular propiamente española. Una muestra es la observación de Subirá en el número 7 cuando advierte del peligro y destrucción de nuestro acervo cultural:

“Las tendencias generales que impelen a la juventud a destruir todo cuanto se había construido, sin que antes haya construido nada esa misma juventud”

(Subirá, *Boletín Musical*, Abril 1928, 7)

Boletín Musical apoya, pues, fervientemente el interés por crear colectivos y asociaciones que impulsen la actividad musical de las ciudades y pueblos. De igual forma apoya el trabajo de los compositores y músicos más destacados resaltando las cualidades de sus obras e interpretaciones:

“El teatro lírico español necesita una selección de artistas que acaben siendo completamente nuestros, a cambio de lo cual se les facilitarán los medios para que tengan en España todo cuanto puedan apetecer en sus correrías por el extranjero”

(Mori, *Boletín Musical*, Diciembre 1928, 12)

Además de la música española el contenido de *Boletín Musical* trata diversidad de temáticas: Músicos del s. XVIII, XIX, XX, Musicología, Agrupaciones musicales, Educación Musical, Música

BOLETÍN MUSICAL (1928-1931): CONTEXTO HISTÓRICO, HEMEROGRÁFICO Y DESCRIPTIVO DE LA PUBLICACIÓN

sinfónica, Jazz y Cine, Vanguardias, Directores de Bandas, Bandas de Música, Orfeones, Orquestas, Coros, Publicaciones Musicales, Teatro, Género Lírico, Zarzuela, Ópera, Sociedades Culturales y Musicales, Conciertos, Memorias, Academias, Conservatorios, Escuelas, Universidad...

Los géneros periodísticos más sobresalientes dentro de la revista, ubicados normalmente en las primeras páginas, son los ensayos científicos y artículos de opinión, donde los críticos además de aportar información sobre determinados sucesos musicales de actualidad, nos ofrecen su visión y pensamiento a través de una profunda reflexión que muestra su gran capacidad crítica, y ofrecen testimonios cruciales para interpretar la repercusión y desarrollo de la música del momento.

“Lo primero que necesita el teatro nacional es tener un alma”

(Mori, *Boletín Musical*, Abril 1928, 5)

“Caciquismo, Romanticismo, Impresionismo, simbolismo, etc., son marbetes que, por necesidad clasificadora, necesidad que probablemente nos adviene de las exigencias taxonómicas de las ciencias naturales - ciencias de clasificación-, colgamos de los productos de arte, para poderlos acomodar en las vitrinas de los museos”

(Del Brezo, *Boletín Musical*, Mayo 1928, 5)

Además de estos géneros principales encontramos otros como: Biografías, reseñas, entrevistas, cartas y noticias. La publicación carece de suplementos o impresión de fuentes puramente musicales como las partituras.

2.4. HISTORIA DE VIDA DE LAS PRINCIPALES FIRMAS: PRIMERAS LÍNEAS DE LA ESTÉTICA MUSICAL DE UNA GENERACIÓN

Aunque la revista *Boletín Musical* cuenta con una amplia gama de colaboradores y corresponsales especificados en la publicación en una de sus páginas, es necesario subrayar la actividad de algunos de ellos por ofrecer un amplio testimonio a través de sus palabras en los artículos y secciones más representativas de *Boletín Musical*, además de formar parte de las figuras y pensadores más ilustres de la época. Son estas figuras, las que firmaron en las páginas del *Boletín Musical* y las que dejaron huella en el ambiente musical de la época. Entre su nómina destacaron: "Joaquín Turina, Julio Gómez y Joaquín Nin, intérpretes como Andrés Segovia; Juan José Mantecón, crítico madrileño del diario *La voz*; los directores Bartolomé Pérez Casas y Emilio Vega y musicólogos de la talla de Eduardo López Chávarri o Julián Ribera y Tarrago" (Moreno, 1999, 128). Junto a estos distinguidos autores participó el propio Serrano y sus compañeros docentes del Conservatorio de Córdoba como "Luís Serrano Lucena, Rafael Vidaurreta Garriga y Carlos López de Rozas, así como el

BOLETÍN MUSICAL (1928-1931): CONTEXTO HISTÓRICO, HEMEROGRÁFICO Y DESCRIPTIVO DE LA PUBLICACIÓN

entonces maestro de capilla de la Catedral, Rafael Vich Bennassar” (Moreno, 1999, 129).

Julio Gómez García (1886-1973), fue bibliotecario, compositor, profesor, musicólogo y crítico. Destaca su labor profesional como bibliotecario del Conservatorio de Madrid, con escritor de notables trabajos musicológicos y director de la revista *Harmonía*. Gómez fue crítico musical en los diarios *La jornada*, *La Tribuna* y *El liberal*. Julio Gómez formó parte del debate entre vanguardismo y anti vanguardismo, situándose también a favor del popularismo y del Romanticismo, buscando las respuestas a la problemática musical de España en los valores intrínsecos de la propia nación. Defendió una corriente que apoyaba el nacionalismo musical donde reivindicaba el desarrollo de la zarzuela, la perfecta comunión entre la música sinfónica y la teatral. La figura de Julio Gómez “contribuyó desde Madrid a la creación del sinfonismo español y a la regeneración de la música nacional en diversos aspectos estéticos, sociales y pedagógicos” (Martínez, 1999, 691). Dentro del *Boletín*, la voz de Julio Gómez destaca en sus escritos “Inauguración de la Zarzuela” (*Boletín Musical*, Octubre 1928, 6-8), “Madrid Musical” (*Boletín Musical*, Noviembre 1929, 14-16), “Concursos de bandas” (*Boletín Musical*, Agosto 1929, 6-8), donde se reflejan su inclinación por el nacionalismo español y su interés por la construcción de un repertorio nacido de los compositores españoles que tome la riqueza de la nación de donde procede.

José Subirá (1882-1980) fue crítico y musicólogo, formando parte de la primera generación de historiadores de la música de España. Impartió clases en la Universidad de Madrid, además de conferencias y cursos dentro y fuera de España. Dentro de su labor como crítico destaca su participación tanto en revistas especializadas como en prensa y periódicos. Sus escritos destacan por ofrecer datos nuevos,

BOLETÍN MUSICAL (1928-1931): CONTEXTO HISTÓRICO, HEMEROGRÁFICO Y DESCRIPTIVO DE LA PUBLICACIÓN

descubriendo autores desconocidos que figuraban en otras historias y monografías. Sus aportaciones están centradas “de forma casi exclusiva, en temas madrileños o en personas relacionadas con Madrid, y giran, salvo excepciones, en torno a temas profanos, sobre todo teatrales” (López, 1999, 85). Dentro del *Boletín Musical* destacan sus aportaciones sobre la música y músicos europeos: “El centenario de Schubert” (*Boletín Musical*, Noviembre 1928, 1-2), “La música eslava” (*Boletín Musical*, Diciembre 1928, 7-8), entre otras. Sin embargo, el autor se centra en mostrar a través de la revista sus estudios sobre la tonadilla: “Tres ilustres tonadilleros. Misón, Esteve y Laserna” (*Boletín Musical*, Marzo 1928, 3), “Las influencias nacionales en la literatura tonadillesca” (*Boletín Musical*, Julio 1928, 4-5), “La tonadilla escénica del siglo XVIII” y “La música tonadillesca según Steve e Iriarte” (*Boletín Musical*, Abril 1928, 4).

Joaquín Turina (1882-1949) fue historiador, compositor y uno de los críticos españoles más destacados del siglo XX. Su labor periodística destacó en revista como *El debate*, *Revista Musical de Bilbao*, *Revista musical Hispano- americana* y *Revista Bética*. Sus escritos se convierten en “una de las fuentes principales para conocer su pensamiento y sus opiniones. A través de él se ve lo que piensa de las obras musicales de otros músicos” e incluso de las suyas propias (Pérez, 1999, 524). Dentro del *Boletín Musical* destaca la excelente información que nos muestra el compositor sobre “La música en Madrid” (*Boletín Musical*, Agosto 1928, 5), describiendo el desarrollo de sus principales orquestas así como de las asociaciones que fomentan y apoyan la música de cámara.

Rogelio del Villar (1875- 1937) fue compositor, crítico, folclorista, publicista y docente. Destaca su labor como musicógrafo y crítico en los periódicos y revistas *El País*, *Revista Musical* (Bilbao), *Revista Musical Hispanoamericana*, *Música*, entre otras. “Su actitud concreta

BOLETÍN MUSICAL (1928-1931): CONTEXTO HISTÓRICO, HEMEROGRÁFICO Y DESCRIPTIVO DE LA PUBLICACIÓN

hacia la práctica nacionalista, insistentemente repetida en sus escritos, la sintetiza en pocas palabras al comienzo de su opúsculo *El sentimiento nacional en la música española*, dedicado a Francos Rodríguez" (Franco, 1999, 937). Dentro de *Boletín Musical* la figura constante de Rogelio Villar abarca varias temáticas, por un lado refleja la realidad de la enseñanza de la música de cámara en "La clase de música de Cámara del Conservatorio de Madrid" (*Boletín Musical*, Mayo 1928, 5-6), otros donde manifiesta su postura hacia las nuevas tendencias musicales; "La música y el espíritu moderno" (*Boletín Musical*, Marzo 1928, 6-8), y por último los grandes homenajes a los músicos; "Manuel de Falla" (*Boletín Musical*, Mayo 1929, 6-8) y "Schubert (1797-1928)" (*Boletín Musical*, Noviembre 1928, 9).

Juan José Mantecón (1895-1964), cuyo pseudónimo Juan Del Brezo, utiliza en varias publicaciones, fue compositor y crítico español muy ligado a la Generación del 27. Su labor profesional queda reflejada en el diario *La Voz* donde "se decanta por la modernidad, con documentados artículos sobre las corrientes plásticas y arquitectónicas más revolucionarias" (Sánchez, 1999, 107). El autor criticó el ambiente madrileño por reflejarse muy conservador. Se trató de un autor que solía documentarse ampliamente a la hora de realizar sus escritos. *Boletín Musical* es reflejo del pensamiento de este autor, sus posturas hacia el vanguardismo y hacia los nuevos hallazgos musicales de compositores españoles se manifiestan a través de: "La realidad sensible en la música" (*Boletín Musical*, Agosto 1928, 4- 5) y "La vitalidad inicial de la música de Ernesto Halffter" (*Boletín Musical*, Mayo 1928, 5- 6).

Arturo Mori (1888-1953) fue periodista y redactor jefe del diario *El liberal* de Madrid. Este autor dedica por completo con su firma a informar, declarar y criticar el género lírico desarrollado hacia finales de los años veinte en España, para ello queda a su cargo una sección

BOLETÍN MUSICAL (1928-1931): CONTEXTO HISTÓRICO, HEMEROGRÁFICO Y DESCRIPTIVO DE LA PUBLICACIÓN

de la revista denomina Teatros, donde el autor especifica con dureza las situaciones reales que padece la música teatral, los grandes divos, los músicos españoles, la zarzuela, la ópera y la situación de los teatros dibujando un claro perfil musical difícil de igualar. Algunos de los títulos más significativos son: "El teatro nacional" (*Boletín Musical*, Agosto 1928, 8), "Músicos y libretistas" (*Boletín Musical*, Septiembre 1928, 8), "La ópera y la zarzuela" (*Boletín Musical*, Julio 1929, 13-14) "Las entradas de la música española" (*Boletín Musical*, Julio 1928, 5- 6) ...

Paulino Cuevas, profesor de música también ocupa un lugar especial dentro de la publicación por el extenso número y la calidad de los escritos que firma. Destacan dos tipos de publicaciones, por un lado aquellas referidas a la realidad estético-musical del momento como: "Psicología de la acústica" (*Boletín Musical*, Septiembre 1928, 5-6) y "Estrenos y concursos de España" (*Boletín Musical*, Agosto 1928, 6-7) y los artículos dedicados a engrandecer a los genios de la historia de la música: "Ibsen y Grieg, apuntes al Peer Gynt" (*Boletín Musical*, Abril 1928, 1-3), "Schubert y la incompleta" (*Boletín Musical*, Junio 1928, 2-4) y "Epitafio a Schubert" (*Boletín Musical*, Noviembre 1928, 6-8). Por último, la notable participación de Mariano Miedes Aznar músico y profesor de la Orquesta Filarmónica de Madrid, que construye la historia de la música nacional a través de sus figuras; "La recepción de Barbieri en la academia española" (*Boletín Musical*, Noviembre 1928, 2-4), y "Martín y Soler, el amigo de Mozart" (*Boletín Musical*, Septiembre 1928, 6-8). Es interesantísimo, el recorrido que realiza a través de la figura de Richard Wagner, no desde el análisis de la obra del músico sino desde el camino y la recepción que presenta su repertorio dentro del panorama estético-musical de finales del XIX y principios del XX. Sus artículos más destacados son: "Wagner en España" (*Boletín Musical*, Agosto 1928, 4-5), "La Iberia Musical y Ricardo Wagner" (*Boletín Musical*, Abril 1928, 5), "La obertura de Tannhauser en los Campos Elíseos" (*Boletín Musical*, Junio 1928, 1-2),

**BOLETÍN MUSICAL (1928-1931): CONTEXTO HISTÓRICO, HEMEROGRÁFICO
Y DESCRIPTIVO DE LA PUBLICACIÓN**

“Rienzi el tributo, entre en el teatro Real” (*Boletín Musical*, Julio 1928, 5-6) y “Los primeros españoles que fueron a Bayreuth” (*Boletín Musical*, Octubre 1928, 3-5).

BOLETIN MUSICAL

3. LA PERCEPCIÓN DE LAS VARGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS, Y CRÍTICA



3. LA PERCEPCIÓN DE LAS VARGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS, Y CRÍTICA

3. 1. LA SOCIEDAD MUSICAL ESPAÑOLA: PARÉNTESIS ENTRE GUERRAS

El contexto político, social y económico de la nación española durante el siglo XIX influyó notablemente en el desarrollo de la actividad musical y ciertos géneros pertenecientes a la misma. Los diferentes movimientos políticos “extremadamente cambiantes y de muy variados signos” (Gimeno, 2010, 31-32) se sucedieron a lo largo de esta centuria. Hacia finales de siglo, la restauración de la monarquía supuso una calma para todos los movimientos permitiendo el desarrollo de una burguesía que creció de forma gradual y que influyó en determinados tipos de música. Ligado a este movimiento burgués apareció un creciente interés con el objetivo de crear sociedades que velaran por el desarrollo del arte musical, potenciadas por esta nueva clase social. “Gran parte de aquellas prácticas

LA PERCEPCIÓN DE LAS VARGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA

estuvieron circunscritas a ámbitos amateur y relacionadas con la emergente cultura del ocio y del deporte” (Cáceres, 2016, 170).

Estas sociedades generaron una “intensa vida musical de la Gran Ciudad, el choque de las diversas tendencias e ideales” (Pérez, 1982, 131). Esta fue una tendencia que se extendió a la mayoría de las urbes nacionales. Una tendencia que no sólo se desarrolló en el apartado cultural, sino que marcó el crecimiento y la modernización de las mismas con la mejora de las comunicaciones, las actividades sociales como cafés, teatros, cines, el desarrollo de las vías y el ensanche de las mismas permitiendo que el automóvil circulará por ellas y por último la mejora y el desarrollo de los viajes como elemento cultural y formativo, gestando un movimiento hacia Europa una “apertura que fue detectable de inmediato en el músico, que buscó su formación ya no en las capillas, sino en Francia o Alemania y ello en cualquier región musical” (Casares, 1987, 267). Los últimos años del siglo quedaron, pues, marcados por una crisis nacida de la pérdida de las últimas colonias imperiales: un cambio de conciencia, como sostiene Heine, “que, suscitado por el fracaso político de 1898, se implantó a finales del siglo XIX entre los intelectuales españoles, y fue decisivo para la apertura de España hacia el resto de Europa” (Heine, 1997, 173). A raíz de este suceso todos los movimientos artísticos adoptaron una posición pesimista considerando a España como una nación empobrecida y perdida. Con el paso del tiempo surgió una filosofía de regeneración, en la que se “intentó actualizar las instituciones del país y forjar el sentido de Estado que otras naciones europeas habían alcanzado a través de las revoluciones burguesas de la primera mitad de la centuria” (Pérez, 2013, 1599).

A nivel político, a principios del siglo XX se produjo una etapa de estabilidad que favoreció el desarrollo industrial y económico de la nación, sin embargo en las esferas más elevadas del poder existió un

LA PERCEPCIÓN DE LAS VARGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA

régimen basado en el caciquismo electoral mientras que en la “oposición estaban los partidos republicanos, socialistas, católicos, sindicalistas, obreros y regionalistas, con escasa o nula capacidad para renovar el régimen” (Gimeno, 2010, 37), por lo que con el paso del tiempo se llegó a una crisis marcada por la reivindicación de los derechos de estas masas que se encontraron en minoría política. Los sectores privilegiados en especial la burguesía ejercieron el control de la economía y la política, sin embargo, los nuevos proyectos reformistas surgieron de un grupo intelectual que por convicción quisieron “trabajar para conseguir el acceso de las masas a la cultura” (Martínez, 2009, 529). También persiguieron mejoras sociales de aquí que la legislación laboral del primer cuarto de siglo supuso “una mejora para la clase obrera, mejora hacia la que se iniciaron ya esfuerzos al comenzar los intentos de regeneración del país en su doble vertiente política y educativa” (Gimeno, 2010, 40).

La primera guerra mundial también marcó la agenda política y social de la nación notablemente, aunque se declaró neutral en el conflicto, “consolidó en España una conciencia europea que no eximió a los intelectuales de la paradoja de considerarse periferia histórica y cultural de Europa” (Piquer, 2014, 158). Las nuevas tendencias del cambio de siglo “sirvieron para enriquecer los lenguajes artísticos, en todos los ámbitos, desde la pintura a la jardinería o la arquitectura y, por supuesto, en la música” (Sanz, 2010, 112). Al pasar la guerra surgió una cantera de jóvenes intelectuales que siguiendo la estela del gran maestro Manuel de Falla, construyeron tendencias estéticas que formaron las bases del intelectualismo en España, “el resultado final que se consiguió es la *atemporalidad* y cierto eclecticismo” (Álvarez, 2005, 250). Esta cantera de intelectuales intentó atraer hacia la sociedad española ciertos tipos de música de carácter más innovador.

LA PERCEPCIÓN DE LAS VARGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA

Boletín Musical se convirtió en testimonio de todos aquellos grupos que representaban la intelectualidad musical del momento, apoyando sus causas durante toda la impresión de sus números, defendiendo los ideales de asociacionismo y agrupación que representaban un mundo musical más unido. Ideales derivados del progresismo socialista nacido en Europa y que empezaba a tomar una débil presencia en la sociedad española. Sin embargo, en las cuestiones más puramente musicales la revista se declaró anclada en un ideario conservador que aceptó con cierta superficialidad las nuevas tendencias artísticas heredadas de la vanguardia. Estas reacciones que criticaron las nuevas tendencias, no tardaron en manifestarse. Entre ellos Subirá declaró que algunos pulmones intentaron imponerse a fuerza de gritos, si bien nunca el que más chillaba solía tener más razón ciertas obras y es que tanto en música como en literatura las teorías por si solas no servían de nada, ni los grupos podían construir obras simplemente por el hecho de erigirse como dogmatizadores, eruditos preocupados de minucias.

“Sin embargo, en música, como en literatura, tras aquellas etiquetas y declaraciones que ha circulado en estos últimos decenios a la vez que mucha paja y mucho humo, se viene enriqueciendo con bellísimas obras, que no hubieran sido menos interesantes, aun desprovistas de la etiqueta llamativa o de la catalogación partidista correspondiente”.

(Subirá, *Boletín Musical*, Junio 1930, 13)

No era de extrañar que el notable musicólogo, compositor, también crítico con una importante presencia en los números de la publicación, manifestara unas inquietudes volcadas hacia la música del pasado, la recuperación de la misma, su valor y la supremacía de esta por encima de otras composiciones alejadas del lenguaje tonal, de la forma clásica y del ritmo nacido del pueblo. Por estas razones, fue de nuevo José Subirá Puig quien manifestó en contables artículos de *Boletín* que estas tendencias se trataron más de una irrupción

LA PERCEPCIÓN DE LAS VANGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA

relacionada con el desarrollo industrial y los nuevos avances tecnológicos que con la creación artística y el canon del arte ideal. En sus palabras exclamó que el intelectualismo musical español abogaba por excelentes etiquetas adheridas a los productos comerciales; declaraciones pegadizas como las de algunos carismáticos políticos; mucho humo, mucha paja y sólo en ciertos casos, obras bellas, sin la necesidad de la etiqueta o la catalogación partidista correspondiente.

“La música llamada moderna está en crisis, pues resulta excesiva la producción puramente experimental, audaz o sin fondo que la nutrió, habiendo contribuido a ella gran número de aficionados sin técnica para producir obras emocionantes o de compositores que se desentendían de toda emoción, preocupados tan solo por mostrar su profundo tecnicismo”.

(Subirá, *Boletín Musical*, Octubre 1930, 10)

Tras la guerra mundial, a raíz de la creación de los diferentes bandos: vencedores y vencidos, se crearon dos principales líneas de pensamiento musical que también en España a pesar de su neutralidad se manifestaron fervientemente. Por un lado, una parte más conservadora preferentemente católica que defendió una postura estética alemana relacionada con el antiguo ideal romántico, wagneriano, straussiano y otra más liberal, francesa, focalizada principalmente en París, ciudad que “para cualquier músico del mundo: fue la meca tanto de los músicos europeos como de los americanos” (Pérez, 1982, 131). Esta corriente potenció el desarrollo de las vanguardias y los nuevos lenguajes musicales heredados de Europa que quisieron “dar una alternativa al ya agónico Romanticismo” (Álvarez, 2005, 241). “Esta división comenzó a ser real precisamente en el momento en que se cuestionó la influencia germana impuesta sobre todo por el Wagnerismo y sus sociedades” (Casares, 1987, 289). Un ejemplo de la crítica a la postura más vanguardista la encontramos en las palabras de Campenone:

LA PERCEPCIÓN DE LAS VARGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA

“Actualmente, el arte de componer música, en España sí que parece a veces divertimento de rapaces vanos y presuntuosos hijos de padres nuevos vivos tan pobre de intelectos como sobrados de bolsillo; porque, si bien nos fijamos, veremos que en nuestra patria, con muy honrosas excepciones, el arte de componer, mediante bien pagadas lecciones o tal o cual maestro, de ellos que verdaderamente lo son o de los que a sí mismo se lo llaman, se ha hecho burgués, que es lo peor que el Arte puede hacerse”.

(Campenone, *Boletín Musical*, Enero 1931, 13)

En líneas generales la visión de la revista cordobesa estuvo más ligada a la defensa del antiguo ideal romántico y nacional que del desarrollo de los nuevos lenguajes musicales. Mariano Miedes Aznar, realizó numerosos artículos de interés histórico porque indagó en las huellas del Wagnerismo en España desde sus comienzos y como la crítica trató duramente sus obras durante gran parte del XIX. También este autor, levantó su voz en contra de los movimientos estéticos renovadores caracterizados por su estridencia y exhibicionismo, actitud esta que solía prestarse a la violenta ira contra toda la tradición. Al igual que Subirá afirmó que a pesar de los innovadores rabiosos los cuales solían vestir sus pobres ideas con ropajes modernos, solían salvarse algunos cuyo trabajo rozó la excelencia, incorporando los elementos nuevos para extender su concepto de sensibilidad y emoción, la mayoría de estos últimos solían sucumbir en el olvido porque simbolizaban:

“Los tiempos de los cuadros horridos, con visualidad de fragmentario rompecabezas, producciones de pintores que no sabiendo dibujar, ocultan su impotencia con técnicas de pincel aparentemente desenvueltas; los tiempos de los literatos sin ideas y de los versificadores sin ritmo, que catarán al automóvil a la dinamo o al aeroplano, queriendo imitar el ruido del motor o de ella hélice con sílabas impronunciables y de ellos compositores de ruidos que hasta pretenderán empear las máquinas de escribir como instrumento sonoro”.

(Miedes, *Boletín Musical*, Marzo 1930, 1)

LA PERCEPCIÓN DE LAS VARGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA

Dentro de la corriente alemana, se volvió la mirada hacia el pasado, buscando figuras representativas musicales de peso, que sentaron base en la defensa de los ideales musicales germanófilos. El crítico Araujo se posicionó dentro de esta defensa, valorando la música del pasado, comparando la forma en la que Beethoven describía la naturaleza, alabando sus composiciones y la forma en la que los nuevos vanguardistas imitaban los sonidos de la naturaleza a través de los instrumentos. En sus palabras, el gran Beethoven cuando escribió inspirado por la naturaleza nos dio la idea del viento y la tempestad a través de sus escalas cromáticas, sin embargo, esos fenómenos fueron descritos por los vanguardistas con planchas que se agitaron con garbanzos secos sobre un tubo de tela. El objetivo era crear en el oyente la sensación de la lluvia, el viento y el trueno. Ya no era la música la que se reemplazó con ideas o con sonidos, fue la impotencia la que reemplazó los sonidos con el ruido. Dadas las circunstancias:

“El público que asiste a los conciertos, con el simple objetivo de escuchar música, ese no existe”

(Araujo, *Boletín Musical*, Septiembre 1930, 2)

Dentro de esta tendencia por buscar figuras del pasado que argumentaran los ideales de su presente, surgió de forma paralela un interés intelectual y cultural por recuperar por un lado el patrimonio histórico como culto nacional, y por otro, resucitar las líneas folclóricas musicales nacidas del pueblo, transmitidas de forma oral y perdidas en ocasiones por la falta de interés y práctica de las mismas, pero también por la ausencia de fuentes escritas que las testimoniaran. Es así como en este periodo sucedido entre las dos grandes guerras, se marcó una tendencia hacia la revitalización de la música histórica y folclórica. Este panorama, como dice Neri, “se amplió extraordinariamente con la recuperación de composiciones del

LA PERCEPCIÓN DE LAS VARGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA

pasado histórico, a través de transcripciones de la música renacentista y barroca para vihuela, guitarra y laúd” (Neri, 2010, 557). Dentro de esta construcción historicista cobró mayor importancia el diseño de una identidad nacional por parte del arte español, vino marcado por una tendencia hacia el regionalismo y la búsqueda de elementos folclóricos que autentificaran el verdadero símbolo español, así, “la importancia del estímulo foráneo en la construcción de la identidad nacional se consolidó entre los artistas españoles” (Sanz, 2010, 112). Todas estas inquietudes colocaron al folclore, al arte como “una parte esencial de la cultura intelectual” (Sánchez, 2011, 542). Los críticos de *Boletín Musical* preocupados por el desarrollo de la identidad nacional de la música española contemporánea propusieron varias soluciones donde la responsabilidad recaía principalmente sobre el gobierno, no permitiendo que los teatros sean abiertos como cines y limitando el estreno, la expansión de este tipo de composiciones. Las instituciones oficiales deben tener una visión de futuro abriendo sus puertas al arte, creando los ambientes necesarios para su desarrollo, dignificando al músico y mejorando sus medios.

“Para destacarse, para descollar con un relieve universal que deje huella intensa, hay que desviarse de todo lo hecho por muy perfecto y emocionante que sea”.

(Titurel, *Boletín Musical*, Febrero 1931, 5)

En esta división donde se asociaban determinadas corrientes ideológicas a las naciones por su recorrido no sólo musical sino también político, hubo críticos que manifestaron sus propias divisiones; un ejemplo, fue Paulino Cuevas que consideró existentes dos núcleos destacados dentro de la música occidental de su época, entre ellas destacó la música alemana, idealizada al extremo que para evolucionar ha necesitado explotar de forma exagerada la sonoridad y el ritmo, por otro lado la rusa que bebió del manantial de

LA PERCEPCIÓN DE LAS VARGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA

folclorismo cuyo realismo y fuerza ha llegado hasta las fronteras nacionales. Las melodías populares españolas sirvieron como inspiración para nuevas creaciones sinfónicas a pesar de la supremacía de la escuela musical rusa, la península queda lejos de formar una línea unitaria entre sus compositores.

“El meridiano musical español no es una utopía en manos rusas, en manos españolas parece que sí, porque si los cinco rusos formaron una escuela musical, cinco españoles ¿que formarían?”

(Cuevas, *Boletín Musical*, Enero 1929, 3)

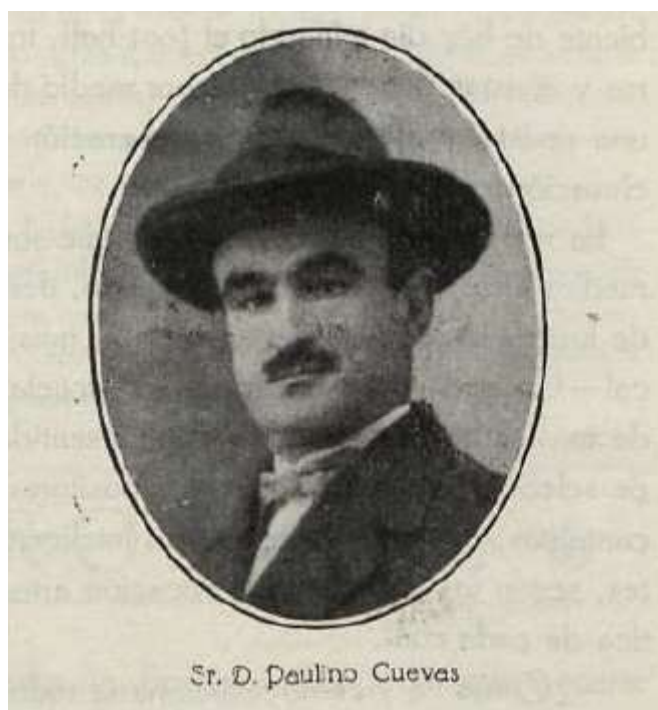


Figura 1: Paulino Cuevas, profesor y crítico de la revista
(*Boletín Musical*, Marzo 1929, 11)

Las posturas ideológicas que adoptó *Boletín Musical* fueron el reflejo de una época bastante variable en la vida social española. La llamada dictadura de Primo de Rivera “acomodó la retórica pragmática regeneracionista y la retórica espiritualista de la Generación del 98 a la medida de los intereses nacionales creados por el nuevo régimen” (Llano, 2008, 27). Los avances artísticos

LA PERCEPCIÓN DE LAS VANGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA

sufrieron constantes pausas a causa de las condiciones políticas. De aquí que los avances que manifestó la revista fueran dentro de la línea de lo políticamente correcto. Muchas veces esta línea de actuación estuvo justificada porque dentro de este marco político como muestra autoritaria del poder se manifestaron "mecanismos de censura férreos" (Martínez, 2009, 530), no fue fácil y en ocasiones imposible expresar posturas de índole avanzada. La dictadura también controló los niveles culturales y educativos con una legislación que se articuló "en torno a la férrea defensa de la patria, contando con el apoyo de la Iglesia y los Delegados Gubernativos" (García & Pérez, 2014a, 103). La música en esta década pasó por momentos de "crisis, discusión y hasta patetismo, que se reflejó ante todo en el fuerte enfrentamiento entre lo nuevo y lo viejo musical" (Casares, 1987, 304). Esta ambigüedad entre viejo y nuevo se manifestó constantemente en la línea editorial de la revista porque aplaudió y criticó los progresos en una constante por publicar entre líneas los avances de su época. Esta fue una de las razones por las que este periodo tuvo "una gran influencia en la sociedad y el mundo cultural español, alcanzando a todas las esferas del arte incluida la música" (Sánchez, 2005, 962), conocido como los felices 20 debido a las numerosas sacudidas que sufrieron sus cimientos necesitó de momentos de superación donde tuvo cabida entre huecos una "música ligera y alegre, lejos de toda carga filosófica y autobiográfica" (Casares, 1987, 314).

Dentro de este marco histórico se engendró, nació y creció la publicación cordobesa *Boletín Musical* en estos últimos años de la dictadura de Primo de Rivera, donde sus autores buscaron las formas y maneras de expresar sus ideales a través de los artículos. Un ejemplo de ello, fue la opinión que manifestó el profesor Paulino Cuevas sobre las nuevas tendencias de música contemporáneas, denominándolas como ultras vanguardistas, nacida de una confusión

LA PERCEPCIÓN DE LAS VARGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA

de valores donde el arte estuvo creado como selección de minorías. Los amantes de la tradición desearon comprender este arte donde los personajes, las temáticas, las orientaciones se mantuvieron poco conocidas por los aficionados.

“El buen aficionado opina que la “maestría” técnica no debe ocultarse en el disfraz de lo inconexo, de lo indefinido y de lo vago; la técnica no es un jeroglífico, es todo lo contrario, una solución”.

(Cuevas, *Boletín Musical*, Octubre 1930, 6)

Frente a la década de los felices 20, la siguiente década estuvo marcada por una serie de revoluciones ideológicas, económicas, políticas y sociales, que sentaron las bases del triunfo del liberalismo intelectual. En abril de 1931 se declaró la Segunda República, con la llegada de la misma se marcó el camino hacia un conjunto de proyectos enmarcados dentro de una política musical que intentó solventar “los grandes temas larvantes hasta entonces, que desde luego dieron a los ocho años en que logro resistir, un significado musical sin precedentes (Casares, 1987, 315). Estos años fueron “una época apasionante y convulsa” (Pérez, 2009, 4). El cine, el teatro, la música, las diversas formas literarias “se convirtieron en el campo de batalla en el que forjar la identidad de la nación española” (Pérez, 2006, 151), ideas que se utilizaron como parte de los programas políticos. Cinco años después, el desarrollo de esta democracia se vio truncada por una Guerra Civil y con la implantación de un sistema totalitario a su fin imponiéndose “un régimen que excluyó, reprimió y llevó al exilio a los vencidos e implantó un modelo único de convivencia y de cultura” (Pérez, 2006, 145). Aunque fue una etapa devastadora a nivel artístico el interés por la música tradicional también se convirtió “en una declaración de identidad, un símbolo de libertad y reivindicación durante la Guerra” (Pérez, 2009, 5). Esta Guerra Civil “produjo una auténtica sima, y este periodo protagonizado, al menos en su parte más importante, por los

**LA PERCEPCIÓN DE LAS VARGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS,
MELÓLOGOS Y CRÍTICA**

perdedores de la contienda pasó a ser de alguna manera tabú”
(Casares, 1987, 262).

3. 2. LA EDAD DE PLATA DE LAS ARTES MUSICALES: HISTORIA DE UNA GENERACIÓN

El creciente intelectualismo en la sociedad del primer cuarto de siglo, sumado al interés por el asociacionismo, se personificó en España en forma de generaciones. La generación del 98, del 14 y del 27 “que buscaron con insistencia esa puesta al día, intentando encontrar el equilibrio entre lo español y lo europeo” (Cabrera, 2010, 320). La música dentro de estas generaciones se convirtió en “un emblema de las artes modernas españolas, que supieron combinar vanguardia y tradición en una fórmula de enorme éxito social” (Murga, 2012, 16). Esta forma de agrupación influyó en algunos autores más que en otros. Todos los intelectuales del momento vieron de suma importancia unirse para integrar todas las disciplinas artísticas. De esta forma, incluso algunos estudiaron y apreciaron la música de una forma personalizada. En estas circunstancias fueron “Gerardo Diego y Federico García Lorca los poseedores de una formación musical más sólida” (Del Rey, 2012, 208). La crítica se convirtió en reunificadora de estos ideales artísticos e intelectuales. Fueron los mismos críticos los que perteneciendo a diferentes disciplinas humanísticas encontraron en sus artículos su razón de ser.

LA PERCEPCIÓN DE LAS VARGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA

La crítica los reunificó a todos porque muchos músicos, compositores e investigadores fueron protagonistas en la prensa por sus trabajos, buscaron en ella la forma de hacerse oír no sólo con su música sino también con sus palabras. Dentro de este contexto también "la crítica española de mayor influjo se intensificó en la mayoría de los compositores adscribibles por edad a la denominada Generación del 27" (Gan, 2010, 275).

Las inquietudes de estas generaciones convergían en temáticas comunes como la "reforma de la ópera española, la creación de la música sinfónica, o de cámara, no eran sino asignaturas pendientes de un romanticismo liberador" (Casares, 1987, 266). La mirada hacia Europa fue un nexo en común, que aglutinó ideales, una constante preocupación por un efecto de modernización. Sus capitales, en especial París fueron referentes donde los artistas "expresaron el cosmopolitismo como seña de identidad, su deseo de superar las fronteras, buscando en la creación europea unos modelos que sacaron el arte de los estrechos límites de lo nacional" (Cabrera, 2010, 321). Esta formación a través de viajes, por un lado, favoreció "sin duda el intercambio musical, y sirvió para afianzar los lazos de amistad" (Torres, 2010, 175), pero también supuso una nueva vía para "tomar contacto con las nuevas tendencias vanguardistas y dar a conocer su trabajo compositivo" (García, 2008, 172).

El año 27 cobró importancia como fecha de cambio "en la música española por la aparición de un grupo de jóvenes compositores con voluntad de modernización y vocación europeísta" (Martínez, 2009, 514). La mayoría de los componentes de la Generación del 27 o Generación de la República, habían tenido como profesionales a los grandes de la composición de finales del XIX y principios del XX. Estas breves notas nos ejemplificaron la educación que tuvieron estos músicos y por extensión toda su generación. Los componentes del 27

LA PERCEPCIÓN DE LAS VARGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA

tuvieron como referente a los grandes compositores de las últimas décadas del XIX y de los primeros años del XX, entre ellos el ilustre compositor Manuel de Falla, por diversas razones por el “análisis minucioso de sus obras, de la lectura meditada de sus escritos sobre música y músicos, del respeto que los inspiraba su ejemplar condición humana” (Casares, 1987, 303). Todos de una manera u otra, vieron en el compositor gaditano un ejemplo a seguir.

Por otro lado, la mayoría, se posicionaron a favor de la “discusión provocada por la regeneración de la música española, impulsada por Felipe Pedrell en los últimos años del XIX” (Nieto, 2012, 493). De igual forma se aferraron “a la formación más o menos clásica de la Historia de nuestra música, pero a la vez sentían una potente atracción por las nuevas tendencias, cambios de lenguaje musical y compositivo que se estaban desarrollando en Europa” (Nieto, 2012, 495).

La publicación cordobesa siguió los ideales marcados por la generación de su época, nació tan solo un año después del 27, y aunque de forma breve a lo largo de sus páginas intentó abarcar la relación entre autores, derechos de autor, editores, intérpretes, películas con música y derechos sobre la misma, reglamentos, problemas de las sociedades de autores etc. También se hizo anuncio de la celebración de un Congreso Internacional de Autores en el parque del Retiro de Madrid. Además de esta llamada a la participación, también las páginas de la revista se convirtieron en filtro de las reclamaciones de derechos desde el ámbito musical. Los editores trataron de forma distinta a los autores noveles que los grandes talentos consolidados en vida o muerte. El compositor novel español, normalmente tuvo que aceptar cuanto le impusieron respecto a ejecución, reproducción, adaptación y arreglos de su obra, y de no aceptar, quedaría esta por siempre inédita. Cuando se era un

LA PERCEPCIÓN DE LAS VARGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA

Verdi, un Massenet, un Puccini u otra primera figura, se le podían poner condiciones al editor, más aun así se encontraron muchas veces atados de pies y manos por cláusulas de antiguos contratos. De aquí que la joven revista fue una constante de reclamaciones sobre los derechos de los músicos y compositores españoles. Algunos ejemplos de ellos los encontramos en las siguientes palabras:

“Protocolo de pura fórmula, dice el editor al autor novel, costumbre tradicional, estilo propio de toda clase de contratos del que no hay que hacer caso, pues es completamente inofensivo, una firma, un puñado de pesetas exijo siempre, y la obra musical, hija querida cuyo parto costó dolores y vigiliass, se despide de quien le dio el ser y pasa a ser propiedad del editor. ¿Qué importancia tiene esto? Artística, ninguna; material, inmensa”.

(A.B.C. *Boletín Musical* Agosto 1930, 11)

“Ni pueden emocionarnos ni aportar nada nuevo; y en cambio trastornan muchos cerebros juveniles que, por otro camino más sano, tal vez algún día hubieran podido realizar obras apreciables”

(Titurel, *Boletín Musical*, Febrero 1931, 7)

La generación del 27 se desarrolló en el seno del entorno cultural de los años 20, cuyo pensamiento estético estuvo inclinado hacia “la síntesis de lo local y lo universal, lo culto y lo popular, la tradición y la vanguardia”. (Ramos, 2015, 718). Esta generación con un carácter innovador, urbano, nacido probablemente de su amplia formación universitaria, dio respuesta al espíritu de la época. Este grupo surgió “de la conciencia de ideas y propuestas además de una estrecha amistad desde la juventud entre los miembros del grupo” (Álvarez, 2004, 313). La actividad de dicho grupo mostró “unas líneas de acción muy definidas que aparecieron ligados coherentemente e indisolublemente a su pensamiento filosófico” (Sánchez, 2005, 961). Cuevas nos habla directamente de la concepción del arte de la generación y sus influencias con las nuevas tendencias:

LA PERCEPCIÓN DE LAS VANGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA

“El arte musical, lo mismo que sus hermanas las artes plásticas, ha sufrido la influencia del ambiente actual: el Ultra modernismo. Digo Ultra modernismo, porque los procedimientos disonantes que se adoptan son más de adaptación gimnástica, intelectual o deportiva que de confraternal gestación que compendien en un confundible esfuerzo la ciencia del ritmo y el espíritu de la sonoridad”

(Cuevas, *Boletín Musical*, Septiembre 1928, 6)

Uno de los ideales de la generación del 27 fue la reivindicación de una música de vanguardia heredera de los avances europeos. Aunque dentro de las líneas de la revista no fueron muchos los defensores de esta corriente, Paulino Cuevas, reconoció que la música de vanguardia fue un producto de la revolución industrial y económica que la sociedad sufrió. Esta música fue un invento más ligado a los descubrimientos científicos que a las innovaciones artísticas, el mismo autor consideró estas manifestaciones más como ejercicios técnicos y gimnásticos que como producción y legado artístico.

“Nuestra época es la de los inventos, la de la rapidez, la de la velocidad; y nuestro arte, en perfecta consonancia con el estado social que lo pone en embrión, es raudo y sensual, pasajero como la situación que atravesamos. Es evidente que no deja de tener sus encantos y su aportación al patrimonio artístico musical, científico y analíticamente, será de verdadero interés”

(Cuevas, *Boletín Musical*, Mayo 1928, 2-4)

Dentro de la generación hubo en España dos núcleos sobresalientes: Madrid y Barcelona. “Los primeros lo formaban: Juan José Mantecón, Fernando Remacha y Ernesto Halffter, Julián Bautista, Gustavo Pittaluga, Rosa García Ascot y Salvador Bacarisse” (Álvarez, 2004, 320). En Madrid destacó un efecto aglutinador “en la conformación inicial del grupo, a partir del germen nacido en los salones de la Residencia de Estudiantes” (Álvarez, 2004, 313). Dentro

LA PERCEPCIÓN DE LAS VANGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA

del grupo catalán no todos se ubicaron o señalaron dentro de un definido marco político, entres sus componentes destacaron Roberto Gerhard, Grau, Gilbert, Camins, Eduardo Toldrá, M. Blancafort, Baltasar Semper, Federico Mompou y Ricardo Lamote de Grignon" (Álvarez, 2004, 321). Tanto los literatos como los músicos siguieron trayectorias diferentes, pero todos estaban interesados, "atraídos y vinculados con la vanguardia del momento" (Álvarez, 2004, 325). De aquí que algunos de los elementos comunes entre la mayoría de sus miembros fue "la asimilación de técnicas impresionistas, un nuevo nacionalismo, la aceptación del lenguaje de Stravinsky y un naciente Neoclasicismo español" (Palacios, 2008, 500). Un ejemplo de la crítica sobre el trabajo de estos nuevos autores se puede resumir en las palabras de Ribera:

"Hablando seriamente, no podemos creer que las creaciones de los maestros modernos sean aptas para engendrar un porvenir provechoso a la música instrumental".

(Ribera, *Boletín Musical*, Octubre 1930, 5)

La revista también fue testigo de estos dos núcleos y tuvo entre sus críticos algunos compositores de esta corriente. Los críticos de esta revista definieron esta música como vanguardista y a la mayoría de sus compositores como autores que manejaban un lenguaje alejado preferentemente de la música tonal, sustentando su base teórica en algunos tratadistas de la antigüedad que consideraron a la música como el arte de combinar los sonidos en el tiempo. Todo fue posible dentro de esta ambigüedad teórica y la tendencia moderna fue hacia la excentricidad, explicable únicamente no desde la música sino desde el programa que su base y donde las partituras se convirtieron en unas nuevas y muy divertidas especies de tablas de logaritmos.

"¿Que son vuestros famosos sistemas intertonales, vuestras escalas

LA PERCEPCIÓN DE LAS VANGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA

nuevas... sino una ramificación, un aspecto más, de aquellos tonos y modos lidio, dórico, mixolidio, etc.... que fueron cayendo en el olvido a medida que el espíritu del artista, libre de excesivas y severas preocupaciones escolásticas debidas a principios puramente científicos, voló radiante a las más altas esferas del arte puro donde campea la idea como absoluta y soberana dueña?"

(Campanone, *Boletín Musical*, Octubre 1930, 8)

La generación del 27 denominada también como generación de la República ya que la mayoría de las propuestas renovadoras, metas, objetivos y sueños dieron su fruto durante los ocho años que resistió la II República, fue en esta época cuando se "consiguió elevar la actividad musical a una preocupación de estado, y esto constituyó una novedad que por desgracia no se volvió a repetir" (Casares, 1987, 315). La guerra congeló todos estos ideales "sumiéndolos en una especie de vida vegetativa" (Casares, 1987, 264). "La razón máxima de todo aquello fue el truncamiento, en todos los sentidos (artístico, social y cultural) que supuso la Guerra Civil porque "abortó todo intento de establecer una corriente española" (Álvarez, 2004, 321) de vanguardia. De aquí que algunos autores denominen a este grupo de autores como "generación perdida" (Gan, 2005, 1015), puesto que las circunstancias históricas marcadas por los conflictos bélicos tanto en España como en Europa "condujeron a la mayor parte de los compositores al exilio, con la consiguiente diseminación geográfica de sus legados" (Torres, 2010, 173).

3. 3. LA TARDÍA RECEPCIÓN DEL WAGNERISMO EN ESPAÑA: DETRACTORES Y DEFENSORES

Richard Wagner fue un notable e influyente compositor alemán en la segunda mitad del siglo XIX. Sin embargo, debido al retraso de la recepción e influencia de las tendencias musicales europeas llegadas a España, la verdadera oleada y revolución que supuso la música wagneriana no llegó a las fronteras españolas hasta el siglo XX, aunque sí existieron algunas representaciones de su obra en el XIX, considerándola como la vanguardia comparada con la tradicional escuela italiana. *Boletín Musical* principalmente de la mano del autor Mariano Miedes Aznar ya recogió estos testimonios, críticas e historias del XIX, subrayando la evolución de las posturas de la prensa con respecto a este autor. Ya que, en el XIX, se convirtió este tipo de música en una amenaza para la música italiana. Fue más tarde en el XX, cuando esta música fue se convirtió en una proyección de estética, avance, idealismo y progresión.

LA PERCEPCIÓN DE LAS VARGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA



Figura 2: Mariano Miedes Aznar, uno de los principales críticos de *Boletín Musical*, encargado de realizar muchos artículos relacionados con Richard Wagner.

(*Boletín Musical*, Marzo 1929, 9)

Esta polémica pudo “seguirse en acalorados enfrentamientos a través de los diarios y revistas de la época, así como su repercusión en la estética musical y artística y en la formación de un grupo de apasionados defensores de su obra en Madrid que utilizaron la prensa como medio para conseguir adeptos que se unieron a la causa wagneriana” (Ortiz de Urbina, 2010, 278). Derivado de esta causa, fue en la prensa donde se abrió el debate “conservadurismo-progresismo, sirviendo asimismo de catalizador de intereses editoriales, enfrentamientos nacionalistas, rencillas personales y choques generacionales” (Suárez, 2011, 202).

“Asombra, el pensar que en 1876 el libertador Rienzi, pudiera entrar en el Teatro Real de Madrid. El primer coliseo de la Capital de España, tuvo en aquella temporada un rasgo de avance. En la monotonía insistente de su repertorio apellidado, o veces impuesto por los divos ególatras que solo persiguen su exhibición, brillaron unas cuantas representaciones de una de las primeras óperas de Ricardo Wagner”.

(Miedes, Julio 1928, *Boletín Musical*, 5)

LA PERCEPCIÓN DE LAS VARGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA

Su música supuso ruptura e innovación e influyó notablemente sobre el pensamiento de numerosos artistas, en estas filas no sólo había músicos, sino también literatos, filósofos, poetas, pintores y críticos, algunos ni siquiera mostraban “ninguna huella importante wagneriana en su obra literaria ni poseían conocimientos profundos sobre la obra del compositor alemán” (Ortiz de Urbina, 2007, 201), pero sí apoyaban su causa. Wagner fue considerado el “apóstol de la nueva era, el Lutero de la música del porvenir” (Sancho, 2015, 122). En algunos de los testimonios recogidos en la revista se reconocen la huella wagneriana:

“Y el árbol genial wagneriano dio el fruto peculiar de su suelo, donde había nacido y donde había arraigado: su esencia mitológica; como Liszt dio su esencia húngara, Grieg su noruega, Rimsky Korsakoff su rusa, Albéniz su española y Debussy su francesa”.

(Cuevas, *Boletín Musical*, Septiembre y octubre 1929, 8)

“Para ello utiliza el compositor de acuerdo con el principio wagneriano, los «motivos-guías» que expresan y traducen al oyente la psicología de los personajes, el carácter de las situaciones, las emociones del momento”.

(Alonso, *Boletín Musical*, Marzo 1931, 1)

Los “dramas líricos wagnerianos, hacia 1910 causaron furor en el coliseo madrileño, con el estreno de Tristán, Parsifal y las diferentes jornadas de la tetralogía” (Sánchez, 2010, 148). Madrid vivió una auténtica fiebre wagneriana. Las obras del “maestro de Bayreuth se interpretaron en conciertos y teatros de ópera y la cuestión wagneriana fue debatida más allá de los círculos musicales” (Sánchez, 2010, 161). Fruto de los estrenos “fue la creación de la Asociación Wagneriana de Madrid, que surgió en un momento demasiado tardío lo que justificó su vida precaria y efímera; apenas organizó algunos ciclos de conferencias y unos pocos conciertos,

LA PERCEPCIÓN DE LAS VARGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA

desapareciendo en 1914" (Sánchez, 2010a, 222). El Wagnerismo en Madrid introdujo "cambios en la puesta en escena, promoviendo la representación en idioma original, suscitando la formación del cantante como actor e inculcando un cambio de actitudes en el público" (Suárez, 2009, 577). Barcelona también se convirtió en "uno de los principales feudos del Wagnerismo, dándose a conocer en ella en primicia europea fuera de Alemania varias óperas de Wagner constituyéndose entidades como la Asociación Wagneriana y posibilitando el acceso a los escenarios peninsulares de compositores, técnica y estéticamente, relacionados con el músico de Dresde" (Gan, 2010, 266). Los propósitos de las ciudades y asociaciones que defendieron la causa wagneriana se resumen en las palabras que pronunció Mariano Miedes:

"Ricardo Wagner va más allá, descubre horizontes, llegando al límite. Escribe sus poemas y los dramatiza musicalmente, identificando a sus personajes con el *leitmotiv*, procedimiento estético que después es censurado por las tendencias modernas, aduciendo que es la creación de un arte de *receta*; una clasificación germánica, acumulación de etiquetas musicales pegadas al dorso de cada personaje".

(Miedes, *Boletín Musical*, Febrero 1930, 8)

Numerosos compositores apostaron por la corriente wagneriana entre ellos Manrique de Lara que se convirtió "en un vehículo de difusión que favoreció el estreno de las obras de Wagner en Madrid" (Iberni, 1997, 160). Fue un claro "defensor de la corriente wagnerista, fue uno de los introductores de la obra de Richard Strauss en España, a través de las críticas para los medios de comunicación madrileños" (Iberni, 1997, 155), aunque también existieron detractores de la causa "contrarios al Wagnerismo, el virtuosismo y la escena comercial" (Cáceres, 2016, 172). Muchos de ellos arremetieron contra "Wagner achacándole la responsabilidad de haber extraviado el rumbo de la música contemporánea" (Sancho,

LA PERCEPCIÓN DE LAS VARGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA

2015, 121). Desde 1910 hasta 1936, se detectó una batalla declarada entre “wagnerianos y anti wagnerianos, ambas realidades, restos del XIX” (Casares, 1987, 280). *Boletín Musical* también fue reflejo de esa batalla aunque con un claro apoyo hacia la causa wagneriana, homenajeó al compositor en sus páginas, citó la trayectoria de muchos de sus familiares, recordó a los grandes compositores y maestros que interpretaron y ensayaron sus obras, hizo referencias a los festivales de Bayreuth, concursos, conciertos, premios que pusieron en relieve la obra del alemán y también rastreó la crítica del presente y del pasado para analizar los errores que tuvo la sociedad española al cuestionar la valía del compositor por la tardía recepción de su obra.

“Desistimos de seguir citando publicaciones musicales que tuvieron vida efímera durante el siglo XIX- algunas hojeadas por nosotros en bibliotecas públicas o colecciones particulares — para no fatigar al lector con la reseña monótona de títulos y fechas, pero sí mencionaremos a la «Gaceta Musical de Madrid», según su epígrafe, «redactada por una sociedad de artistas» y de la que fue director Hilarión Eslava. Esta revista, bien confeccionada, sólo tuvo un detalle censurable: el de acoger continuamente en sus páginas noticias tendenciosas para mofarse de Ricardo Wagner, procedimiento prematuro, pues aún no se conocían sus obras en España”.

(Miedes, *Boletín Musical*, Abril 1930, 9)

Los caminos que tuvo que seguir el arte musical no fueron fáciles de predecir debido a las constantes evoluciones que este mismo arte sufrió a lo largo de la historia. Sin embargo, existió con bastante seguridad una profunda línea, en su mayoría conservadora de la crítica que nutrió como fondo las páginas principales de *Boletín Musical de Córdoba*. Según estos críticos la progresión no fue un adelanto. La sociedad artística nacional no se encontró en condiciones de asimilar y digerir las nuevas tendencias de las nuevas corrientes modernistas. Gálvez Bellido nos manifestó su opinión acerca de la

LA PERCEPCIÓN DE LAS VARGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA

falta de sensibilidad de algunas posturas, alabando finalmente con sus palabras las obras de Strauss, Debussy y Wagner por ir orientadas a la producción de sonoridades y emociones.

“No concibo como hombres de ciencia y por lo tanto de capacidad cerebral, entiendan que la música sea un arte que no precise condimentos (técnica) para producir emociones”

(Gálvez, *Boletín Musical*, Noviembre 1928, 8)

“No se reduce a las notas, sino también a las sonoridades ciertamente bien trabajadas cerebralmente”

(Gálvez, *Boletín Musical*, Noviembre 1928, 8)

Desde esta visión del Wagnerismo y Romanticismo tardío, los compositores vanguardistas únicamente poseían el puro interés de crear algo novedoso, pero olvidando la herencia de las genialidades del pasado.

“Hasta lo que no vacilo en calibrar de excesos a que ha llegado en la época actual de franca decadencia, disculpables por el deseo nunca satisfecho de buscar novedades, formas nuevas; de querer ser originales, sin conseguirlo, pues tales intentos no han logrado producir hasta ahora más que un arte transitorio, incompleto, vacío, que no acaba de cuajar en obras definitivas”

(Villar, *Boletín Musical*, Marzo 1928, 6)

En España los responsables del desarrollo de la música de Wagner no fueron sólo los propios músicos sino también los críticos, escritores y musicólogos los que “a través de un incondicional amor por la obra de Wagner y de una profusa actividad proselitista centrada en la prensa periódica, consiguieron encender la chispa en el amplio campo de la estética del arte” (Ortiz de Urbina, 2010, 279). Esta chispa se convirtió en una moda social extendida sobre la pintura, la escena, la arquitectura, la escultura, la filosofía y la literatura. Esta moda regeneró “los gustos estéticos del público

LA PERCEPCIÓN DE LAS VARGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA

español, difundiendo la música germana, el sinfonismo y la música de cámara y abriendo paso a una actitud respetuosa e intelectualizada frente al espectáculo operístico que derivaría en una mayor presencia de la música dentro la sociedad” (Ortiz de Urbina, 2010, 279).

3. 4. VISIONES CRÍTICAS DE LA MÚSICA DE VANGUARDIA

Las primeras décadas del siglo XX en España fueron una proyección de la música que llegó “retrasada de realidades que en Europa sucedieron en el XIX” (Casares, 1987, 264-265), por diversas causas no pudieron cosecharse en el mismo momento en el que se gestaron en sus vecinas capitales. La reivindicación de la música coral y sinfónica vino determinada por la creación de diversas sociedades que aumentaron la interpretación de los repertorios y la preocupación por los mismos. Estas actuaciones fueron descritas por una crítica que además de una sólida formación estética propuso una ubicación de la música como protagonista de la escena. Estas décadas van a estar marcadas por una gran diversidad musical puesto que van a coexistir “un Nacionalismo, decimonónico y trasnochado y otro vanguardista, el Neorromanticismo, el Impresionismo, el Neoclasicismo, e incluso las primeras incursiones en la vanguardia del tipo del Expresionismo y Dodecafonismo” (Casares, 1987, 267). Estas corrientes fueron “un claro reflejo de la asimilación de las

LA PERCEPCIÓN DE LAS VARGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA

estéticas musicales europeas que la música española recibió en las primeras décadas del siglo XX” (Neri, 2010, 558). Por un lado “lo popular, lo arcaico, la búsqueda de los orígenes” (Blanco, 2005, 1175) y por otro “lo moderno, lo contemporáneo y europeo todo lo relacionado con el Wagnerismo que, a su vez, también implicó una temática medievalizante y un aspecto ciertamente goticista” (Blanco, 2005, 1176), que con el paso del tiempo derivó a lenguajes alejados de la tonalidad, a ritmos, a combinaciones rítmicas ricas por su pluralidad, nuevas tímbricas asociadas a nuevos instrumentos o al desarrollo, avance de los tradicionales, por último a la exploración e inclusión de nuevos elementos que creados como ruidos fueron parte del sonido. De tal forma que convivieron estos años dos realidades una que defendía la música heredada del pasado y otra que representaba las nuevas tendencias, las denominadas músicas de vanguardia.

Los años siguientes a la “Gran Guerra” europea conocieron un rápido derrumbe del sistema burgués de la Restauración en que se había desarrollado el movimiento Modernista. Los años siguientes al final de la Primera Guerra Mundial supusieron una caída del sistema burgués protagonista en la Restauración, “el triunfo definitivo de un público de masas y el cambio de paradigmas estéticos obligó a algunos músicos a adoptar un evidente cambio de estrategias compositivas” (Lerena, 2012, 229). Por esta razón, fue durante la década de los años 20 cuando tomaron presencia la mayoría de las nuevas músicas unido este proceso de deshumanización “con la aristocracia y el mundo burgués de clase alta, no con la masa social o el pueblo” (Palacios, 2009, 507). En la década de los años 30 “aparecen también partituras más radicales y comprometidas políticamente” (Palacios, 2009, 512). Aunque la creación musical “de estos años es muy ecléctica, la evolución de los compositores fue también bastante desigual” (Palacios, 2009, 503), por ello no todos

LA PERCEPCIÓN DE LAS VANGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA

los "autores trataron de asimilar las influencias internacionales que consideraban más avanzadas y que estaban a su alcance" (Lerena, 2012, 227). En pleno auge del desarrollo de las vanguardias que supusieron el final del aislamiento cultural, la Guerra Civil truncó "los propósitos de competitividad a nivel internacional de parte de toda una generación de músicos españoles, sometiendo al país, tras sembrar muerte y desarraigar a los más prometedores artistas, durante décadas en un completo mutismo cultural" (Heine, 1996, 239).

Desde la visión de la publicación cordobesa también se afirmó que la sociedad española vivió cierto retraso musical, comparado con otras nacionalidades europeas que tras la I Guerra Mundial intentaron romper con las cuestiones artísticas heredadas del pasado. Desde esta visión, los vanguardismos constituyeron diferentes corrientes estéticas y estilísticas que buscaron la producción de un nuevo lenguaje. Sin embargo, cierto sector de la música española intentó aferrarse al lenguaje y formas musicales heredado del siglo anterior: la postura de la revista se acercó más a este último sector.

La intensa actividad musical y literaria del *Boletín Musical* recibió la opinión de los críticos que también vivieron de la venta de sus ideas y palabras. Fueron docentes, músicos, compositores y protagonistas de una época. Personajes que además de describir las condiciones y el desarrollo de los géneros musicales en España nos destallaron con exactitud su opinión sobre las nuevas músicas heredadas de Europa, que llegaron a España gracias a la internacionalización de su sociedad artística. Las opiniones en gran medida no fueron favorables a las nuevas tendencias. Los críticos que defendieron sus tradicionales ideales se sintieron abatidos ante la presencia de las nuevas composiciones y estéticas que no tuvieron cabida y comparación con lo anterior. A través de las ideas de estos

LA PERCEPCIÓN DE LAS VANGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA

autores se pudo apreciar el rechazo hacia las nuevas formas de expresiones artísticas y musicales.

La música de vanguardia fue calificada como música primitiva, vacía de sentimiento y emoción, cuyas partituras y notación eran ilegibles para los intérpretes. Con forma, pero carente de fondo y contenido. La notación, las reglas, el entramado, la lectura y la interpretación estuvieron sujetas a nuevos parámetros que debieron ser inventados por sus autores y que en ocasiones solo ellos conocían, por lo que era mucho más difícil que el público fuera melómano o no los apreciara y aplaudiera. Las reglas mecánicas estuvieron alejadas de las espirituales, de las cuales carecían estas nuevas tendencias:

“Instrumentos, ejecutantes, caligrafía: todo ha de surgir nuevo, con resplandeciente virginidad, para iniciar un Arte de amplitud insospechable”

(Rebollo, *Boletín Musical*, Noviembre 1928, 5)

Durante las tres primeras décadas del siglo XX, la música se implicó en el proyecto de Restauración llevado a cabo por el estado español, en este proceso el fenómeno cultural consiguió ganar en peso, evolución y fueron muchos los que alcanzaron una formación artística completa y sentaron las bases para “acabar con aquella sordera desconsoladora del intelectual español, terminando con un pasado en que este arte caminaba ajeno a todo” (Casares, 1987, 263). En este periodo España realizó su primera vanguardia artística y musical, legado que ha pasado a la historia como Edad de Plata.

La defensa de las vanguardias musicales, convirtió al Romanticismo en “el enemigo a combatir” (Casares, 1987, 291), puesto que existió una mayoría estética que estaba convencida de que la música española, “sólo se podía salvar por el camino de lo que

LA PERCEPCIÓN DE LAS VANGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA

entonces era la vanguardia” (Casares, 1987, 284). Dadas las circunstancias las condiciones contextuales y políticas asociaron el anti Romanticismo con el anti Germanismo. Esta corriente neorromántica nacida del ímpetu por recuperar los restos musicales del XIX con una fuerte influencia de “Wagner y Strauss, pero también de la Schola de París, así cierta concepción gigante de la orquestación o ciertas peculiaridades armónicas” (Casares, 1987, 305). En esta época existió un nexo en común que fue cierto nacionalismo que iría variando según la estética a la que estaba sometido. Los movimientos estéticos que convivieron y lucharon partieron del citado Neorromanticismo, el Impresionismo, el Neoclasicismo y “apariciones fugaces de tendencias vanguardistas en la línea del Atonalismo y Dodecafonismo” (Casares, 1987, 305). Esta última estética, la dodecafónica principalmente marcó el círculo de nuevos artistas catalanes, debido a la presencia de los principales compositores de la Segunda Escuela de Viena en Barcelona que “dejaron honda huella en el panorama de la vida musical catalana” (García, 2000, 218), aunque para muchos esta corriente fue “sinónimo de seguir unos modelos y modas extraños a lo español y privativo de ciertas élites minoritarias” (Cabrera, 2010, 321).

En la mayoría de las ocasiones las visiones argumentadas de los críticos de *Boletín* no fueron a la par que los ideales que reclamaron parte del germen intelectual de esta época. Un ejemplo de esto se encontró en las palabras de José Subirá que realizó varias aportaciones cuestionando la validez de la música de las nuevas corrientes. El siglo XX, el siglo de la radiodifusión, el cine cantante y el caos musical produjo contradicciones con frecuencia. En primer lugar, cuestionó la mayoría del arte nacido en el XIX, en ocasiones consideró al Neoclasicismo como una fórmula vacía, sin embargo, se presintió una inevitable vuelta al Neorromanticismo, un constante deseo de volver a la sencillez de Donizetti, a la nobleza de Gounod. Si se

LA PERCEPCIÓN DE LAS VANGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA

volvió a crear la música como lo hizo un Bach, un Beethoven, un Schumann, un Wagner, incluso un Strawinsky o un Honneger, la aceptación o el aplauso sería constante, independientemente de que la obra fuera catalogada como antigua o moderna, sin pensar si los autores fueron vanguardistas o no cuando crearon sus productos, sin pensar en las preferencias artísticas individualizadas. José Subirá también ataca estos auges de internacionalismo denominados por él mismo, como *falsos nacionalismos*, considerando la música de la vanguardia como carente de sonidos, producida únicamente por ruidos, según el crítico los compositores actuaron con el objetivo de adquirir el éxito por sus características novedosas, intentando aparentar cuestiones ajenas a las puramente artísticas. Sin embargo, compositores como Honneger, Strawinsky, Falla, contemporáneos a esta época fueron aplaudidos y apoyados por el público, mientras que las composiciones de otros, estuvieron fuertemente criticadas. El propósito fue construir música y no ruido ni alboroto.

“Hagan los compositores buena y bella música, sin preocuparse de ser vanguardistas o retaguarditas, sino compositores tan sólo. Háganla más atentos al anhelo de ser que al de aparentar. Háganla por amor al arte y no por amor al éxito. Háganla pensando bastante más en sí mismos y en sus propias fuerzas, y bastante menos en ciertos idolillos fugaces que deslumbran pasajeramente. Háganla con el corazón más que con la cabeza. Háganla con más arte que artificio. Háganla cediendo al estudio el puesto que hoy reservan al instinto. Háganla con lealtad y sin careta”.

(Subirá, *Boletín Musical*, Abril 1929, 8)

Dentro de las primeras vanguardias fue el Impresionismo uno de los más trascendentales en España. Este movimiento atacó “las verdades eternas de la música ligada al pasado, sobre todo en cuanto a los parámetros melódico y armónico, dado que quizá el colorismo orquestal había sido siempre un elemento natural de lo español” (Casares, 1987, 309). La música nueva también incluyó todas las

LA PERCEPCIÓN DE LAS VARGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA

“innovaciones musicales provenientes del Impresionismo francés de Debussy y al conocimiento incipiente de las obras de Strawinsky, Ravel, Hindemith y Bartók” (Piquer, 2009, 166). Existió una defensa de una música que siguió el camino “desde el Nacionalismo progresivo al Impresionismo y de aquí al Neoclasicismo” (Casares, 1987, 285).

Las voces del *Boletín* también profundizaron en la entrada de estas nuevas corrientes, en su psicología, su filosofía, su acústica musical, buscando respuestas para criticar la presencia de unos nuevos lenguajes que según las aportaciones de sus críticos se alejaron de la expresión de los sentimientos. Esta visión las colocó en una posición, en la que se cuestionó su forma de adentrar en la psicología de los que la percibieron y de los que poseían el don, capaz de emocionar a un público, a través de sus ideas melódicas, poéticas y musicales. Para estos críticos son sólo los grandes compositores de la historia, sean clásicos, románticos y algunos modernos los que supieron captar la esencialidad de la música y a través de la expresión de la misma, poder crear obras, cuya vida interior pudiese incluso superar al resto de las artes. El paso del tiempo dio la razón a estas críticas. Este interés por las características psicológicas y extra-musicales de la música, se pudieron encontrar en las apreciaciones de César Juarros y Juan del Brezo:

“La música tiene la virtud de constituir una de las actividades humanas que más trascendencia adquiere y más claramente se objetiva en este constante flujo y reflujo de las zonas intelectuales donde lo consciente linda con subconsciente”

(Juarros, *Boletín Musical*, Julio 1928, 3)

“Así en los arroyos musicales, motivo de eterna sugerición (sic) lírica, no hay nada remotamente igual a lo que aquellos sensiblemente desparrraman en torno del espectador; nada que guarde con ellos alguna

LA PERCEPCIÓN DE LAS VANGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA

concomitancia; la imagen representada hay que reconstruirla, no con los elementos que en la música se nos dan, sino con otros extrínsecos a su naturaleza: el programa. La fotografía, la literatura propia o ajena en la sugerición (sic)”

(Del Brezo, *Boletín Musical*, Agosto 1928, 4)

El arte nuevo “se empezó a definir, tras la Primera Guerra Mundial, como retorno al orden y Clasicismo” (Piquer, 2013, 156). Dentro de este arte nuevo el Neoclasicismo junto al Impresionismo fue “uno de los signos principales de renovación y de apertura a la vanguardia europea, y a la vez un medio de reafirmación de lo nacional” (Piquer, 2005, 978). El Neoclasicismo se caracterizó por una vuelta a las formas absolutas: cuarteto, sonata, concierto, sinfonía, suite, fugas... Un paseo al siglo XVIII “como lugar de inspiración; textura lineal transparente, como un contrapunto disonante en contra de romanticismos; huida de cromatismos y armonías postwagnerianas; color instrumental refinado” (Casares, 1987, 312). Aunque “cada compositor tuvo su propio lenguaje” (Palacios, 2008, 504), si existieron patrones comunes como “el retorno a lo clásico y al orden serán los definidores básicos de la nueva belleza, tanto en las artes plásticas, como en la música” (Palacios, 2008, 503).

Las principales fuentes de inspiración de este nuevo lenguaje fueron los lenguajes impresionistas, las formas clásicas y la esencia nacional de la música popular. Los innovadores ritmos de Stravinski fueron sustituyendo “gradualmente a la de Debussy como punta de lanza estética en torno a 1921” (Casares, 1987, 311). En este momento también tomaron fuerza otros compositores y su influencia como el legado de “Ravel y el Grupo de Falla y su influencia en muchos compositores del momento, especialmente en los pertenecientes a la llamada Generación del 27” (Piquer, 2005, 978). Estas fueron las principales huellas vanguardistas que llegaron a

LA PERCEPCIÓN DE LAS VARGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA

España porque, aunque muchos compositores y escuelas fueron tendencias por su innovación no todos supieron llegar a los oídos conservadores de la sociedad española que poco a poco empezó abrirse al mundo.

Luis M. Alonso Abaitura desde *Boletín* coincidió con las percepciones de algunos de los momentos de la época en la que le tocó vivir, este autor analizó la realidad musical de su actualidad desde un argumento histórico y geográfico. En primer lugar, reflexionó sobre la evolución de la civilización musical desde las diferentes nacionalidades. Francia fue el país donde el movimiento revolucionario contemporáneo comenzó; Debussy rompió con la música de Wagner, y el mismo impresionista fue remplazado por Satie cuya música heredó el grupo de los seis que no tardó en desaparecer porque la colectividad no tuvo el mismo valor que la individualidad. Las obras modernas triunfaron cuando los compositores las impregnaron de su personalidad y originalidad, ambas nacidas del esfuerzo y del espíritu artístico. En España destacó bajo estas características el célebre Manuel de Falla.

“Nunca se habrá dicho con mayor justeza en la música, que el pasado justifica el presente, y que el presente es lógica consecuencia del pasado. Si se examinan las diferentes fases en que se desenvuelve la historia musical, fácilmente deja verse las aportaciones nuevas que los compositores de una época presentan a sus antecesores”.

(Alonso, *Boletín Musical*, Noviembre 1930, 6)

Las discusiones y reflexiones relacionadas con el “Neoclasicismo tuvieron una gran presencia en la crítica musical durante el período comprendido entre la vuelta de Manuel de Falla de París en 1915 y el inicio en 1936 de la Guerra Civil” (Casado, 2012, 258), aunque destacó su desarrollo en la década de los veinte y los treinta. En los años veinte el pensamiento musical español neoclásico apareció

LA PERCEPCIÓN DE LAS VARGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA

dominado por el ideal de música pura con un fuerte rechazo al Romanticismo. Aunque existieron posturas como las de Subirá que “defendió que el Clasicismo y el Romanticismo eran estilos que mantenían unos mismos modelos compositivos y que, por tanto, era una incoherencia sobrevalorar uno y denostar el otro” (Casado, 2012, 266). Las ideas de pureza se relacionaron con la objetividad, “claridad, sencillez, equilibrio y simplificación formal y sobre todo la identificación entre forma y contenido puesta de relieve a través de la noción de constructivismo musical, bajo el cual subyacía la concepción estructural y la importancia de la síntesis constructiva de armonía, timbre, melodía y ritmo” (Piquer, 2005, 996). En la década de los treinta se manifestó la estética neoclásica “en las novedades de los componentes españoles, especialmente del Grupo de los Ocho” (Piquer, 2005, 995). En este periodo de tiempo y como símbolo de la vuelta a los clásicos del pasado, se produjo el Homenaje a Góngora “firmado por el grupo más importante de poetas que mantuvo vigente la cuestión del clasicismo y la poesía pura en la Gaceta Literaria” (Piquer, 2013, 165), se cuestionó en esta corriente el valor aristocrático y formalista del arte, sembrando nuevos horizontes para su valor social.

Desde *Boletín Musical* también se reflejó el interés por el estudio de la música del pasado debido al enorme patrimonio artístico producido en suelo español del siglo XV al XVIII, el desinterés de los compositores por beber de España estuvo unido a la curiosidad de la musicología por descubrir las fuentes directas de la historia nacional. De aquí el estudio, que analizó Subirá desde su percepción, fue la evolución del arte ya fuera progresiva con un total florecimiento o regresiva en constante decadencia, diferenciando la música nacional del pasado con la del presente. Como siempre, la juventud tendente a destruir todo lo que se había construido históricamente. A pesar de este estado no se llegó a quebrantar del todo las convicciones

LA PERCEPCIÓN DE LAS VARGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA

basadas el poder del trabajo, el respeto a la ciencia y la fe en el arte idealista.

“Las tendencias generales que impelen a la juventud a destruir todo cuanto se había construido, sin que antes haya construido nada esa misma juventud; todas las circunstancias de la vida artística contemporánea, no han llegado a quebrantar las convicciones basadas sobre el poder del trabajo, el respeto a la ciencia y la fe en el arte idealista”

(Subirá, *Boletín Musical*, Abril 1928, 7)

Otro de los movimientos estéticos del XX fue la oleada de una tendencia regionalista que puso en relieve la importancia de los elementos folclóricos y culturales en las muestras artísticas, sobre todo en España debido a su riqueza, diferencia y variedad. “El mapa de hechos musicales de este tipo se extendió por casi toda España, ligado, por supuesto, no al concepto de provincia, sino de región natural” (Casares, 1987, 286). Este movimiento, al contrario que todas las tendencias estéticas germinadas en Europa, fue universalmente aceptado y aunque perduró en la obra de muchos compositores durante décadas, los principales “años de vigencia estética y su defensa más clara fueron los diez” (Casares, 1987, 306). El regionalismo “supuso el primer movimiento efectivo musical en muchas regiones, en torno a él en gran parte se movieron las infraestructuras que hicieron posible la música y sobre todo la gran masa de nuevos y viejos aficionados” (Casares, 1987, 288), aunque con ciertas limitaciones, este regionalismo fue considerado por el gran crítico Adolfo Salazar como un concepto que permitió “definir o delimitar lo que es cualidad de raza o de tradición en cada región” (Casares, 1987, 286).

Admirando a Pedrell, sus contemporáneos y descendientes fueron los verdaderos en desarrollar el espíritu de la música española,

LA PERCEPCIÓN DE LAS VANGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA

la práctica de lo contrario significó hacer internacionalismo o falso nacionalismo. Cuestionando la diferencia entre los dos grandes núcleos nacionales: Madrid y Barcelona, donde algunas individualidades se interesaron por novísimas corrientes como el Schönbergismo, Politonismo, Neoclasicismo, etc... Alentando aquellos nuevos artistas a crecer en la admiración del espíritu nacional español e ignorar la supremacía de las nuevas corrientes, evitando la franja cada vez más distante entre artistas y público. Para ellos para los compositores dedicó sus palabras:

“Dejad de hacer tanto ruido y escribid buena música, música que muestre el rostro y no la careta, de lo contrario, el público seguirá riéndose, o en los casos o más graves, volverá a silbaros”.

(José Subirá, *Boletín Musical*, Abril 1929, 8)

El músico Manuel de Falla supuso un ejemplo a seguir para una generación de compositores puesto que simbolizó la autoafirmación del músico español, la recepción, formación y aceptación de las nuevas corrientes y vanguardias que se desarrollaron en Europa y poco a poco fueron llegando a España. Falla fue la “cabeza del movimiento moderno”, fue el “transmisor de las novedades musicales bien encauzadas en la síntesis entre la música española” (Piquer, 2009, 178) de su momento y de su pasado más reciente. Su capacidad para integrar las nuevas tendencias como la “liberación armónica, de aplicación nueva y flexible del folclore español a la nueva música, superando el concepto de Nacionalismo significaba” (Casares, 1987, 302), fue reconocida durante su vida y de forma póstuma. Falla también revalorizó al mismo tiempo lo estrictamente nacional y cultural, porque lo convirtió en un “espejo donde se miró la juventud que comenzó a hacer guardia en los 20 y que necesitó el impulso de una guía” (Casares, 1987, 302), guía que personificada en la figura y en el legado del compositor gaditano.

LA PERCEPCIÓN DE LAS VARGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA

Desde las líneas de la editorial se subrayó la vida y obra del gran compositor como padre de la vanguardia española porque fue el mejor de una época, a pesar de que no pudo desarrollar completamente su obra por las causas del exilio. La editorial también intento instar de forma constante, a muchos de los noveles compositores a seguir sus pasos, porque en todos los lugares del mundo había neófitos impacientes por sorprender al mundo con las músicas nacidas de un genio. La verdadera armonía debió brotar de la inspiración, los grandes escritores buscaron la precisión de su pensamiento y alcanzaron esta inspiración uniéndola con la expresión de la sensibilidad que sólo a ellos los caracterizaba.

“De esta concordancia de sentimientos, de esta simpatía que se establece entre el artista y los que escucha, nacen esos afectos verdaderamente prodigiosos, esas emociones poderoso que son el supremo esfuerzo y el más noble resultado del arte musical”.

(Veiga, *Boletín Musical*, Noviembre 1930, 9)

3. 5. ¿A DÓNDE NOS CONducIRÁ LA EMBRIAGUEZ DE LOS INVENTOS?

Entre los diferentes artículos de opinión citados en *Boletín Musical*, destacaron aquellas citas que hicieron referencia a la implantación de los avances, inventos musicales, máquinas que grabaron, reprodujeron el audio y el video. Los avances industriales y tecnológicos aplicados a la música permitieron crear soportes que hoy son fuentes patrimoniales para el estudio y el análisis. Estos avances unidos a la nueva música importada de América, creó una oleada de críticas y polémicas en la revista. Sin embargo, no fue la única publicación que hizo constar y reflejó en su momento estas discrepancias. La musicóloga Beatriz Martínez del Fresno entre otras y otros, en uno de sus estudios también hace referencia a estos problemas reflejados en la prensa. En la década de los veinte además de las grandes salas de teatro y concierto existían en las ciudades otros lugares para la expresión sonora. Uno de los cambios más sobresalientes de este momento fue la interpretación mecánica de la música, "es decir, el sonido grabado con diferentes técnicas y la consiguiente diseminación de aparatos en cines, hoteles, cafés y hogares, lo que, juntos a otras causas, produjo la crisis de la

LA PERCEPCIÓN DE LAS VARGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA

profesión musical” (Martínez, 2009, 468). Ribera nos habla de cómo esa música mecánica llegó a los hogares:

“Cualquiera diría al oírte que sustentas a la vieja Europa con tu trabajo facilitándonos la existencia. ¿Nos diste jamás nada gratis? Llenaste nuestros hogares- y hasta todo el mundo- de máquinas de coser, de escribir, de carne congelada y otras mil zarandajas de producción industrial, y de aparatos fotográficos, sonoros, cinematográficos...”

(Ribera, *Boletín Musical*, Septiembre 1930, 4)

La percepción socio musical de la época apareció de forma notable en la revista, estuvo cargada de connotaciones negativas, causando una verdadera polémica entre los creadores, protagonistas y partícipes de estos avances. Esta polémica apareció impresa a través de la crítica periodista. Paulino Cuevas fue uno de los críticos más influyentes que opinó al respecto:

“Aquí, en este pobre país de mi vieja e higalda (sic) España, no cerramos las puertas a nadie; lo que quiero es que te convenzas de que el progreso humano es antes espiritual que industrial o mecánico; es decir, darle al trabajo lo que fisiológicamente le corresponde y al Arte lo que espiritualmente le pertenece. Fíjate en la psicología del comerciante y la del artista. No olvides que la industria, tal y como se ha desenvuelto hasta ahora, es un insaciable volcán de ambiciones, mientras que el arte, cuando es puro, es todo lo contrario, fuente de altruismo universal; pregúntalo a los artistas de tu patria, a los tuyos, y verás cómo piensan como yo, que creen con fe en su universalidad”.

(Cuevas, *Boletín Musical*, Septiembre 1930, 7)

“¿A dónde nos conducirá la embriaguez de los inventos?”

(Cuevas, *Boletín Musical*, Diciembre 1929, 3)

Con este interrogante encabezó su discurso Paulino Cuevas cuestionando el poder de cualquier aparato para sustituir a los instrumentos en las diferentes manifestaciones musicales, en las

LA PERCEPCIÓN DE LAS VARGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA

distintas pero variadas raíces del Arte español. El autor recordó con nostalgia del pasado, el papel de las agrupaciones artísticas, sus músicos; los profesionales y los aficionados, que pese a todo participaron en ellas. En esta misma línea ensalzó las interpretaciones que realizaron los músicos, el alma que depositaron e imprimieron y el efecto que suprimieron los inconscientes aparatos mecánicos.

“Es tan grande la sensibilidad del hombre, que hasta su materialidad es intransferible, nace con él y con él muere, es tan material la psicología de la máquina, que hasta su insistente utilidad acaba por hastiarnos”.

(Cuevas, *Boletín Musical*, Diciembre 1929, 5)

Durante la década de los años veinte, con la llegada de los medios que reprodujeron el sonido de forma mecánica se incrementó el número de grabaciones de música clásica interpretada en estudios que memorizaban los sonidos para ser reproducidos de forma ilimitada, “la proporción de música grabada fue aumentando de forma considerable a la vez que se desarrollaban y mejoraban los medios de reproducción mecánica” (Arce, 2008, 81). Por otro lado, las emisoras que en un principio se dedicaron fuertemente a reproducir música en riguroso directo, siendo fieles y respetando al máximo el poder de la interpretación en vivo, con el tiempo “adoptaron el disco como principal contenido en sus programas musicales; y las casas de discos encontraron en la radio y el cinematógrafo a sus mayores propagandistas” (Salinas, 2012, 297). Los oídos del público poco a poco se acostumbraron a la música grabada que se reproducía en aparatos mecánicos. Uno de los responsables fue “la expansión de la radiodifusión hizo que la gente se acostumbrara a la experiencia de escuchar música mecánica y amplificadas” (Arce, 2009, 644). De esta forma, “la radio se convertiría, ya entrado el siglo XX, en una importante alternativa a la música en directo” (Salinas, 2012, 297).

LA PERCEPCIÓN DE LAS VARGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA

Tal fue el auge que la radiodifusión “condujo a una crisis en la industria de la grabación sonora a mediados de los años veinte” (Arce, 2017, 100). Se produjeron unos condicionantes estéticos que resucitaron la música en vivo que se emitió en la radio, porque ésta fue un nuevo medio que transmitió los sucesos musicales a la par que se producían muchas veces en los lugares de origen. La radio que sus “orígenes fue un medio más vinculado a la transmisión que a la creación. Tenía el propósito de transmitir la realidad en directo” (Arce, 2009, 644). Por esta razón el periodo “comprendido entre la aparición de la radiodifusión en España y la Guerra Civil se caracterizó por la emisión musical en vivo” (Arce, 2008, 81), al contrario que las grabaciones de los discos que necesitaron de un estudio especializado y más artificial. El interés de los programas en directo radicó en lo que podía suceder de forma inesperada, mucho hubieran perdido los programas si sólo se hubieran dedicado a emitir las grabaciones de los discos. “La radio se presentó como un invento eléctrico que superaba en prestaciones y posibilidades artísticas al “viejo gramófono mecánico” (Arce, 2008, 81).

Paulino Cuevas analizando todos estos factores, manifestó sus ideas en la publicación cordobesa. Este autor acertó prediciendo un futuro donde el arte se sentiría invadido por los nuevos avances mecánicos y tecnológicos que amenazarían su supervivencia. La tradición teatral y escénica se perdió por la falta de actores, la decorativa por falta de pintores, la literaria puesto que las noticias dejarían la prensa, para ser emitidas por la televisión y el arte musical que quedó sustituido por las reproducciones que el gramófono pronunciaba.

“La industria es la vida de los pueblos, y su desaparición sería nuestro suicidio. Pero si este juego comercial que ha enriquecido y mejorado el estado social de los pueblos lograra desterrar al Arte, que es el alma de

LA PERCEPCIÓN DE LAS VARGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA

ella y de ellos ¿Qué ocurriría?”

(Cuevas, *Boletín Musical*, Noviembre 1929, 7)

“Un obrero manual impone y hace cotizable su valor social por la indispensable materia nutritiva que produce; un músico no puede imponerse sino a fuerza de perseverancia en la expansión nutritiva artística y espiritual que difunde, pues la Humanidad, por ahora y desgraciadamente tiene más de materialista que de espiritual, como lo evidencian los embates que el arte musical sufre de los aparatos mecánicos de marchamo sonoro”.

(Cuevas, *Boletín Musical*, Agosto 1930, 7)

Sin embargo, existieron también voces dentro de la revista que valoraron algunos aspectos positivos de la llegada de las máquinas, reconocieron el valor del poder escuchar la música de los grandes artistas incluso después de su muerte a través de las grabaciones. Desde esta visión se consideró a los discos como un elemento que hacía posible que la cultura de un país siguiera viva, aunque sus voces se apagaran. El autor con sus palabras exigió calidad en las interpretaciones e impresiones y la elección de músicos e ingenieros profesionalizados, considerando a los segundos tan nutridos en la especialidad como a los primeros, garantizando la producción de soportes de ínfimo valor material.

“Estos discos quedan por lo tanto como un documento de innegable valor para los futuros intérpretes y directores de orquestas, como testimonio de una tradición viviente”.

(A. R. *Boletín Musical*, Diciembre 1929, 6)

Otras posturas aportaron de forma constructiva nuevas vías para mejorar la labor de los profesionales de la música, reconociendo el prestigio de los espectáculos que apostaron por la prohibición de los discos extranjeros y los aparatos mecánicos para favorecer la contratación de músicos en directo y rebajando igualmente el valor

LA PERCEPCIÓN DE LAS VARGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA

de las entradas a los teatros cuyas obras estuvieran acompañadas por una orquesta. De no ser de esta forma:

“la mecánica musical, al no adaptarse una medida urgente y radical, nivelará en la mayor indiferencia despreciativa a grandes artistas y agrupaciones orquestales”

(Miedes, *Boletín Musical*, Diciembre 1930, 1)

En esta época, “gracias a la grabación eléctrica, la industria fonográfica inicia un periodo de expansión imparable hasta la actualidad” (Salinas, 2012, 297). La grabación de discos redujo los costes de producción considerablemente, también se ahorró en la contratación de músicos y se pudo ampliar el repertorio musical. “A partir de 1929 comenzaron a radiarse discos de ópera y de música sinfónica, sobre todo, grabados por los considerados en aquellos tiempos como intérpretes de prestigio, en la idea de acercar a los oyentes un repertorio selecto que de otro modo no hubiera podido ser escuchado” (Arce, 2017, 101). El fonógrafo también dejó huella en las principales ciudades y provincias, potenciando el inicio de una industria específica que progresó con el tiempo. Ramón Canut realizó un estudio de la evolución que presentó este invento en Valencia y de cómo quedó reflejado este crecimiento en una revista específica (*Boletín Fonográfico*) que “fue la primera publicación española que se dedicó íntegramente al mundo de la fonografía: su distribución llegaba a toda la península y abordaba todos los temas que podían ser de interés para aficionados y profesionales (Canut, 2012, 29). Parte de la supervivencia de la música clásica, aunque fuera como música de élite se debió a este desarrollo fonográfico en un primer lugar y al avance de distintos dispositivos de reproducción musical porque garantizaron su consumo y lo reinventaron a bajo coste, como elemento para el ocio, para la difusión, la distribución, por último y más importante como elemento educativo.

3.6. APUNTES RADIOFÓNICOS DE MÚSICOS POLÍGLOTOS

La radiodifusión comenzó en España en 1924, entendida como una actividad en la que una empresa comercial difundió a través de este medio, diversos contenidos de distinto género. "Radio Ibérica fue la primera entidad radiodifusora de nuestro país y en poco tiempo se le sumaron otras como Radio España, Radio Castilla o Unión Radio" (Arce, 2008, 35). Las primeras emisiones relacionadas con la interpretación musical escuchadas por algunos privilegiados madrileños que poseían aparatos para su recepción, se realizaron en el Palacio de Comunicaciones de Madrid "transmitiendo varios conciertos de la Banda Municipal desde el retiro y veladas de ópera desde el Teatro Real" (Arce, 2008, 31). Aunque más tarde el género favorito para la difusión fue la ópera, opereta y la zarzuela principalmente la gran zarzuela, aunque con algunas emisiones del género chico, destacando las producciones de Vives, Luna y Serrano. "Los cantantes ofrecieron recitales de arias y romanzas y en algunas ocasiones se ofrecieron selecciones de zarzuelas con el concurso de varios cantantes y una pequeña orquesta" (Arce, 2008, 56). La música tuvo gran protagonismo en la emisora Radio Ibérica donde la

LA PERCEPCIÓN DE LAS VARGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA

“técnica de la transmisión radiofónica evolucionó movida por la búsqueda de la calidad en la emisión musical” (Arce, 2008, 55). Las programaciones musicales de las primeras emisoras de radio nacionales como Radio Ibérica, fueron “el reflejo de algunas corrientes ideológicas y de las circunstancias sociales y políticas existentes en los años veinte y treinta del siglo XX” (Arce, 2008, 69).

Las programaciones de las emisoras de radio fueron influenciadas principalmente por el gusto de la burguesía urbana, “sin embargo sus propósitos persiguieron la transformación de la sociedad actuando sobre la masa o el pueblo al que debían redimir” (Arce, 2008, 69). Por esta razón, la música del teatro lírico fue el género predominante. La ópera, la opereta y la zarzuela grande renovada formaban en gran parte la programación emitida. Las zarzuelas de los autores contemporáneos como Vives, Luna o Serrano eran las más programadas, aunque también hubo cabida para el género chico. Otras propuestas relacionadas con el género fueron la música instrumental especialmente la música de cámara y la vocal, también la popular, incluido el flamenco y la música ligera. El objetivo de la radio fue utilizar la música como “medio educativo más que como medio de entretenimiento, por lo que se limitaron los géneros considerados frívolos o poco instructivos” (Arce, 2008, 56).

La existencia de la prensa musical específica a través de revistas especializadas y periódicos donde la música cobró protagonismo en gran parte fue causada por el desarrollo de algunas empresas radiofónicas. Estas conocían la influencia que podía tener la prensa sobre la construcción de la conciencia de las clases urbanas. La radio fue un medio de comunicación joven que se sirvió de otro medio más viejo como era la prensa para “anunciarse y publicitarse. A través de las revistas se ofreció al lector el complemento gráfico de un medio nuevo que tuvo que abrirse camino a través de la palabra y la

LA PERCEPCIÓN DE LAS VARGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA

música” (Arce, 2008, 78). La radio también se convirtió en un nuevo espacio donde la música encontró una vía de interpretación, generando una gran demanda de profesionales del arte: músicos, cantantes, actores, recitadores, periodistas y críticos musicales. Las emisoras que produjeron varios programas específicos de música tuvieron que contratar músicos o agrupaciones en sus plantillas para que actuaran con regularidad. “El estatus del intérprete como mediador entre la obra musical y el público sufrió varias transformaciones a lo largo de la historia” (Arce, 2008, 82). Su función, así como el desarrollo de su trabajo como músico fue cambiando a lo largo de todo el siglo XX. Los músicos tuvieron que reinventarse en una constante durante todo el pasado siglo puesto que tan solo unos pocos afortunados pudieron ganarse la vida dignamente a través del oficio compaginándolo con otros trabajos en orquestas, cafés, salones, la enseñanza. Esta pluralidad laboral perduraría hasta nuestros días. Esta previsión de futuro de una manera u otra ya la empezaron a sentenciar algunas voces en la publicación cordobesa:

“Lo malo es que en España las organizaciones andan todavía huérfanas de amparo material. Pero como tarde o temprano tendrá que seguir las corrientes modernas por atracción irresistible, día vendrá en que los conjuntos de categoría hallarán espontáneamente el apoyo que precisan”.

(Gálvez, *Boletín Musical*, Septiembre 1930, 14)

Los factores citados anteriormente incidieron directamente sobre la vida laboral de los músicos de esta época, obligados a desarrollar sus capacidades musicales en cualquiera de los géneros demandados por el público. La faceta multi instrumental que padecieron, les evitó una completa especialización y una perfecta cualificación. También los profesionales de este arte se volvieron polifacéticos, desarrollando otras labores en distintos campos para poder subsistir. Estas salidas

LA PERCEPCIÓN DE LAS VARGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA

condenaron a todos aquellos que quisieron ejercer únicamente la profesión que habían estudiado con esmero, a vivir solos para cumplir con los deberes de la ciudadanía de la tierra que les vio crecer.

“El músico-artista tiende a desaparecer substituido por el músico-mecánico. ¡Adiós al arte! Ya ves los contrabajos y violonchelos, las batutas y partituras, las arpas y trompas, los timbales y clarinetes en el caos de compra-venta. ¡Viva el jazz-band!”

(D'Alacant, *Boletín Musical*, Mayo 1930, 11)

Esta crisis no sólo fue causada por la llegada de la radio, los profesionales se vieron amenazados por un tipo de música extranjera, “lo que la época ampara bajo el término de jazz, era considerado desde los tiempos de Primo Rivera como símbolo de la ciudad cosmopolita y de los tiempos modernos” (Martínez, 2009, 469). Algunos autores aportaron propuestas para mejorar las condiciones de músicos tanto nacionales como internacionales, exigiendo a las naciones extranjeras que aplicaran las mismas medidas para que aquellos artistas que abandonaran España pudieran hacerlo con total seguridad y confianza. Los locales deberían contratar de forma equitativa tanto músicos exteriores como interiores al país, ampliando la educación musical de los centros en España y potenciando la interpretación de las músicas nacionales.

“Creemos llegada la hora de que los compositores de todo el mundo se den perfecta cuenta de tanta iniquidad y formen un bloque en defensa de sus sagrados derechos, acudiendo a los gobiernos para que legislen con arreglo a justicia en esta parte del derecho un tanto descuidada”.

(A.B.C. *Boletín Musical*, Agosto 1930, 12)

“Es mi opinión que el profesor de orquesta forme parte de las asociaciones obreras porque, indudablemente, son las que en la actualidad dan poder y fuerza”.

(Sandoval, *Boletín Musical*, Noviembre 1930, 2)

LA PERCEPCIÓN DE LAS VARGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA

Los nuevos medios de comunicación, inventos y avances tecnológicos como la radio, el gramófono, el cine, la televisión dieron lugar a un músico mediático que utilizó los medios para dar a conocer su trabajo. Poco a poco en gran medida se dio paso a “la sustitución de los conciertos en directo por los nuevos medios de reproducción sonora y la radio” (Salinas, 2012, 299). La actitud de estos trabajadores dentro de la radio fue positiva en líneas generales, aunque en sus orígenes se manifestaron críticas y desconfiadas por el desconocimiento sobre los resultados de la difusión de su música. “Los músicos también descubrieron las capacidades de la radiodifusión por su promoción como artistas: del pequeño teatro o sala de conciertos pasaron a actuar ante un auditorio enorme que llegaba, incluso, a lugares lejanos” (Arce, 2008, 83). Este factor obligó a las emisoras a contratar intérpretes de diferentes especialidades cuyo objetivo fue utilizar los micrófonos para construir una radio como medio de difusión cultural. Ya lo afirmó Joaquín Turina en su momento:

“El cine sonoro, la radio, el gramófono; he aquí los tres fantasmas de los músicos”.

(Turina, *Boletín Musical*, Noviembre 1930, 2)

Dentro de *Boletín Musical*, el conocido compositor, intérprete y también crítico Joaquín Turina también hizo referencia a los avances que afectaron a los músicos. Sin embargo, aclaró en su discurso, que estos avances no influyeron en la misma medida para intérpretes que para compositores, puesto que, a estos últimos, las emisiones radiofónicas y la grabación de sus propuestas le favoreció considerablemente para la difusión de su legado. También algunos artistas que pasaban desapercibidos en otras condiciones, se mostraron como estrellas de arte gracias a las manipulaciones de la

LA PERCEPCIÓN DE LAS VARGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA

grabación. De todas formas, el crítico Joaquín Turina ensalzó el trabajo realizado en Norteamérica puesto que en sus cines además de la visión de la película sonora o muda, se realizaban conciertos y bailes ofreciendo un espectáculo más variado y remediando en parte la crisis de los profesionales de la música. También en sus emisoras de radio existieron programas variados donde la música clásica fue la protagonista. Por otro lado, durante este periodo, el desarrollo de la música en directo tanto en salones como en cafés al igual que la alta demanda de docencia particular en las clases adineradas, sobre todo mujeres deseosas de aprender a tocar bien el piano para amenizar veladas, "situaron a los pianistas en una auténtica *edad dorada*" (Salinas, 2012, 297). La crítica de *Boletín Musical* se unió a la visión de Turina, que por un lado realizó duras amenazas sobre la situación y por otro reflexionó sobre la necesidad de afrontar el problema con espíritu crítico estudiando los distintos propósitos y aportando soluciones por parte de los implicados y afectados, desde el rigor, el compañerismo y el amor a la profesión.

"Que el estado oiga y proteja a los profesionales de la música que bien lo merecen estos modestos artistas".

(Titurel, *Boletín Musical*, Junio 1930, 3)

La presencia y la necesidad de crear músicos políglotos, denominado de esta manera no porque pudieran hablar una gran diversidad de idiomas sino porque poseían la capacidad de dominar distintos lenguajes, la interpretación, la crítica, la pedagogía, la musicología, la composición, la dirección de diferentes agrupaciones... Se convirtieron en políglotos, porque podían realizar cualquier interpretación de distintas habilidades musicales. Esto se convirtió en una necesidad, fruto de una creciente demanda social por consumir música y distintos tipos de música en diferentes espacios, pero también porque su situación laboral fue precaria y poco reconocida.

LA PERCEPCIÓN DE LAS VARGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA

Gran parte de esta diversificación de facetas del músico “se disiparía de forma paralela al desarrollo de los modernos sistemas de reproducción sonora” (Salinas, 2012, 297). Dentro de las aportaciones más constructivas que ofreció la prensa dentro del *Boletín Musical* de Córdoba, destacó el estudio individual de los artistas, de su técnica, vida, obra, estética, personalidad y originalidad de sus aportaciones. El estudio de las historias de vida que existió detrás del arte, los humanizó y los acercó al público aumentando su interés por la música y el arte. Este público carente de reglas, además de mecánicas, primó conocer el lado espiritual porque constituían la diferencia dentro de cada uno de los artistas.

“En el tronco común del árbol artístico, cada rama es un injerto, que da fruto de distinta apariencia, sabor y aroma, pero de idénticas propiedades nutricias. El arte siempre uno: sus formas, sus técnicas siempre varias; para cada escuela, para cada estilo, para cada personalidad”.

(Abellán, *Boletín Musical*, Enero 1931, 1)

Las opiniones de la revista también criticaron los nuevos avances utilizando palabras metafóricas con el objetivo de crear burla y rechazo. Jossach D'Alacant atacó a los nuevos avances denominándoles intrusos con estas curiosas palabras:

“Se levantó entre la multitud el maestro “semifusa”, que todos suponíamos que vivía en América, y dirigiéndose al auditorio con violencia inesperada, dijo que aunque la vida era muy gris, mientras hubiese en nuestra colectividad tanta “corchea” todo sería materia vil y que debíamos olvidarnos de los “manubrios”, que son unos chulos impertinentes; de las “pianolas”, que son unas mujerzuelas de baja calaña; de los hermanos “fonógrafo y gramola”, que son unos traidores de nuestra causa, del “cine sonoro”, que con sus catarros nos estropea los tímpanos, de los “tanques-orquestas” que amenizan los pasacalles; de la huerfanita “radio” que se cría respondona y no sé qué cosas más”.

(D, Alacant, *Boletín Musical*, Marzo 1930, 12)

LA PERCEPCIÓN DE LAS VARGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA

En la década de los treinta se empezaron a utilizar registros gramofónicos por lo que, si existieron ciertos recortes en las plantillas de los profesionales de la música, sustituyéndolas por emisión de discos y dejando las actuaciones en directo para programas extraordinarios. Poco a poco las principales emisoras, “adoptaron el disco como principal contenido en sus programas musicales; y las casas de discos encontraron en la radio y el cinematógrafo a sus mayores propagandistas” (Arce, 2009, 638).

Con la llegada de la república, “de nuevo se impulsó la contratación de artistas y se formaron nuevas agrupaciones que, con carácter periódico y estable actuaron en los estudios” (Arce, 2008, 86), con sus programas dedicados a rescatar el trabajo de los músicos, se observó una recuperación que se mantuvo tan solo unos años con el inicio de la Guerra Civil. No hubo “cambios significativos en las décadas siguientes” (Gimeno, 2010, 56), salvo la consolidación de la radio o el cinematógrafo como medios de comunicación y medios artísticos. Las artes audiovisuales y escénicas sufrieron una profunda transformación en el primer tercio del siglo XX. La cultura española de entonces estuvo condicionada por la realidad histórica y sus protagonistas los intelectuales del momento tomaron partido en el objetivo de “transformar la sociedad, pero las propuestas eran variadas y abarcaban el amplio espectro que separa las posturas moderadas de las más radicales. Los intelectuales, artistas y músicos que adoptaron un espíritu crítico ante la realidad, perseguían una popularización cultural” (Arce, 2008, 70). La cultura popular y la música de vanguardia también ejercieron una notable influencia para el desarrollo de estas artes intercambiando espacios y lenguajes entre unas disciplinas y otras. La música se vio condicionada por el contexto social y político del país. La guerra civil vino a poner fin a gran parte de los avances culturales y musicales que se desarrollaron

LA PERCEPCIÓN DE LAS VARGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA

en las primeras décadas del XX. La cultura y las profesiones de estos músicos que hablaron miles de idiomas con sus interpretaciones, con su diversidad de trabajos, cayeron en el olvido. Músicos callados, exiliados y algunos desaparecidos por el combate que frenó el avance para tardar en recuperarlo.

3. 7. INCURSIÓN DEL CINE EN LA VIDA DE MÚSICOS Y MÚSICAS

El cine fue uno de los aspectos más sobresalientes de la cultura popular del siglo XX, aunque en su origen ocupó, curiosamente, “un lugar de importancia progresiva en el ocio de las clases acomodadas” (Golialde, 2011, 498). Desde finales del XIX hasta la segunda década del siglo XX, principalmente se desarrolló un tipo de cine “que se exhibía en barracones de feria o en salones dentro de espectáculos variopintos que incluían, además números de variedades” (Arce, 2009, 627). Esta forma de expresión que “nació en el ocaso de la centuria ochocentista y que comenzó a dar sus primeros pasos en una España que se preparaba para asumir la pérdida de sus últimas posesiones coloniales” (Arce, 2012, 513). Por lo tanto, el cine nació como una atracción o “una variedad de espectáculo que se integró de manera inmediata en las diversas modalidades de teatro que existieron a finales del siglo XIX” (Arce, 2008a, 568). Nació en la era de los nuevos avances juntos a otros importantes inventos como la electricidad, el gramófono, el automóvil, avances que revolucionaron la forma de ocio de las sociedades donde comenzó a divulgarse. La temática de las primeras proyecciones en la primera década del siglo

LA PERCEPCIÓN DE LAS VARGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA

XX se centró en escenas de lugares y acontecimientos de la actualidad y algunas también sobre hechos históricos.

En España, las primeras proyecciones del cinematógrafo tuvieron poco éxito puesto que el público seguía teniendo preferencia por la zarzuela. Este público “no estaba acostumbrado a las sensaciones que provocaba un local a oscuras, puesto que el teatro, la ópera y la gran mayoría de los espectáculos se hacían con luz” (Arce, 2008a, 567). Este medio se utilizó como “reclamo en los inicios, pero, una vez superada la curiosidad inicial, la gente continuó acudiendo con asiduidad al teatro a ver a los cantantes y actores de moda” (Arce, 2012, 524). En la década de los veinte la zarzuela no atravesó uno de sus mejores momentos, aunque algunas de sus obras fueron filmadas. Las proyecciones en este momento compitieron “con los contenidos habituales del teatro popular: sainetes, zarzuelas, cupletistas, excéntricos musicales y otros espectáculos de variedades” (Arce, 2008b, 4). Un ejemplo de ellos fue el cuplé. Se trataba de una canción dramatizada independiente mucho más reducida que la revista y el género chico, este y otras más se convirtieron en “la música representativa de una nueva época en la que el ocio se popularizó y alcanzó a las clases urbanas más modestas” (Arce, 2008b, 7). Las preferencias del público por este tipo de género crearon espectáculos mixtos como los cuplés, las atracciones circenses entre otros. “Esta fragmentación del espectáculo teatral en varios números de distinta naturaleza, modificó a la larga los gustos del público” (Arce, 2012, 527), hecho que influyó en el desarrollo del espectáculo cinematográfico.

Laureano Calvo desde las páginas de *Boletín Musical* también manifestó los encuentros y desencuentros que el público de su época vivió con la nueva presencia del cine. Este autor se lamentó sobre las demandas de la población de su época, reivindicando la reforma de

LA PERCEPCIÓN DE LAS VARGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA

parte de la música sobre todo aquella agregada a las películas. La orquesta debería tocar obras, sin embargo, la sociedad deformada musicalmente, demandaba otras muy distintas derivadas de una música importada del exterior. El producto fue fruto de aquellos tiempos considerados actuales, fue capricho imitativo y creció en presencia porque no existió valor para rechazarlo tanto en las actuaciones cinematográficas como en locales o lugares públicos.

“Esto es doloroso, aunque constituya una enfermedad mundial. Pero las epidemias se atacan enérgicamente y día llegará que un “cuerpo de sanidad” saldrá al encuentro de este microbio que tantos estragos está causando dentro del extenso campo del Arte”.

(Calvo, *Boletín Musical*, Junio 1929, 7)

Manuel Bores se unió a las ideas de Laureano Calvo, explicando que el verdadero culpable no fue el cinematógrafo sonoro, sino las propias empresas y la desidia de los pueblos que buscaban obtener el mayor beneficio a un bajo coste.

“Para aquellos lectores que aún desconozcan lo que es el “cine” sonoro, parecerá algo extraño el que levantemos bandera de combate contra él como a nuestro peor enemigo ¡Quien había de decir que una conquista del Arte iba a ser un atentado contra la música, su representación más genuina!”

(Bores, *Boletín Musical*, Febrero 1930, 5)

Las primeras películas se proyectaron en Madrid, entre las que figuraron algunos títulos filmados en España. En pocos meses “el invento se adoptó como novedad en teatros y salones de variedades” (Arce, 2008b, 3). El cine español necesitó conocer todas las obras teatrales y musicales para abrirse paso en la mirada de un público urbano, creándose un “espectáculo híbrido cuyas fronteras a veces no estuvieron bien definidas” (Arce, 2008b, 7). El cine para prosperar en nuestro país tuvo que analizar todas las técnicas y efectos teatrales

LA PERCEPCIÓN DE LAS VARGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA

anteriores, por lo que este “se apropió de las técnicas desarrolladas en el teatro musical decimonónico” (Arce, 2008b, 8). Desde finales de la década de los veinte se produjo la creación de abundante cine en idioma español. Esta etapa coincidió con la transición del cine mudo al sonoro donde “la música tuvo que negociar con los diálogos y el resto de los elementos sonoros su papel en el discurso cinematográfico” (Arce, 2012, 1).

Esta transición generó pérdidas en el lado musical, por una parte, la música pasó a un papel muy secundario detrás de las voces habladas y narradas. Por otro lado, también la música incluida en el cine se convirtió en música grabada no en directo como hasta el momento se interpretaba, quedaron atrás las improvisaciones que se realizaban en las salas por músicos cualificados. Por último, el cine sonoro se convirtió en un gran espectáculo que atrajo a las masas desviándolas de otros géneros específicamente musicales. La inclusión de esta música, músicos, agrupaciones, compositores, directores y creadores dentro del cine tuvo que enfrentarse a duros juicios de valor porque la música orquestal y sinfónica española se vio amenazada. Así lo expresó Paulino Cuevas con sus palabras, afirmando que, aunque el número de seguidores del arte sinfónico musical español hubiera aumentado considerablemente en los últimos tiempos, el de los aficionados a las nuevas proyecciones cinematográficas superó a los primeros en exceso. Por lo tanto, el crítico planteó reivindicar la figura de los compositores, directores de bandas y orquestas, agrupaciones, orfeones nacidas y pensadas en España.

En un principio las proyecciones fueron mudas y el sonido que las acompañaba lo producían músicos. En ocasiones se analizó “la validez del modelo de acompañamiento sonoro de los años veinte para explicar todo el período” (Arce, 2008a, 565). Estas

LA PERCEPCIÓN DE LAS VARGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA

interpretaciones se caracterizaron “en esencia por el acompañamiento musical en vivo de un pianista, organista o un conjunto instrumental indeterminado” (Arce, 2008b, 3). El objetivo del músico fue “acompañar la escena con la mejor música, o con la que se tenía más a mano, para transportarnos a un espacio diferente, para romper con el tiempo y, en definitiva, para situarnos en una dimensión imaginaria” (Arce, 2008a, 568).

El cine se presentó en lugares donde se interpretaban géneros musicales por lo que fue habitual que “los músicos acompañaran a las películas de la misma manera que acompañaban las funciones líricas, los espectáculos de variedades y de circo” (Arce, 2008b, 8). Algunos intérpretes lograron fama a niveles nacionales e internacionales, pero las condiciones laborales de la mayoría de los músicos en esta época fueron inestables, con situaciones económicas precarias, con sueldos muy bajos y largas jornadas de trabajo, muchos de ellos también fueron pluriempleados. Sobre todo, en “las primeras décadas la demanda de músicos fue muy grande, pues los medios de reproducción mecánica aún no habían alcanzado la suficiente fiabilidad para sustituir a la música en vivo” (Arce, 2008b, 7-8). Para las proyecciones los músicos fueron contratados por el dueño de la sala, normalmente interpretaron repertorio clásico. Sin embargo, con el desarrollo del gramófono, las máquinas con música grabada sustituyeron el trabajo de los intérpretes que vieron en el cine más que una vía de desarrollo, una destrucción de parte de su trabajo: como advierte el propio Arce, “la implantación del cine sonoro, dejó en la calle a muchos músicos” (Arce, 2008, 83). Además, las películas se proyectaban en espacios no muy grandes por lo que “era factible el acompañamiento de música grabada en fonógrafo o gramófono” (Arce, 2008b, 7).

LA PERCEPCIÓN DE LAS VARGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA

Juan del Brezo a través de la publicación cordobesa resumió el papel que sufrieron los músicos, culpabilizando a la mala educación de las masas, cuya sensibilidad musical se encontró empobrecida, obligó a la mayoría de los músicos excelentes instrumentistas a interpretar la música de moda y abandonar las obras de gran calidad.



Figura 3: Juan José Mantecón (Juan del Brezo), crítico musical de la "Voz", uno de los principales críticos con prestigio nacional de *Boletín Musical*.

(*Boletín Musical*, Noviembre 1930, 1)

Estas músicas fueron las que acompañaron generalmente al vacío de la película sustituyendo al contenido de timbre puro y belleza sonora que poseía la música instrumental. Juan del Brezo reclamó la mejora de la educación de estas masas orientando su interés hacia el arte lírico e instrumental que se vio amenazado por el interés capitalista donde cualquier molesto ruido tenía aceptación.

"La música como valor espiritual en la sociedad se halla en grave peligro vive en la atmósfera más insana para sus pulcros pulmones. Dicen que lo que se muestre, es porque debe morirse, porque ha cumplido ya su misión biológica".

(Del Brezo, *Boletín Musical*, Febrero 1930, 11)

LA PERCEPCIÓN DE LAS VARGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA

Con la llegada del sonoro, “los diálogos, la música y los ruidos negociarán su espacio con las imágenes y el cine dejó de ser el espectáculo de las sombras para convertirse en un producto audiovisual” (Arce, 2012, 3). En este contexto “serán las productoras las encargadas de la parte musical y esto hizo que se crearan los departamentos musicales y que muchos músicos se especializaran en la composición o interpretación de obras para el cine” (Arce, 2009, 645). Aunque con el tiempo la música dejó de ser interpretada en directo para ser grabada, se produjo así “el cine sincronizado con grabaciones mecánicas” (Arce, 2012, 516), por lo que “los cambios técnicos y estéticos conllevaron una redefinición de la música en el contexto del producto cinematográfico” (Arce, 2012, 10). El cine sonoro se implantó en la mayoría de los teatros, despidiendo a músicos y agrupaciones, en ocasiones sólo dejaron al cargo a una sola persona para manejar el aparato sonoro. Los músicos tuvieron que reinventarse para ganarse la vida, las temporadas de ópera y zarzuela apenas existieron, no por falta de profesionales capacitados, en ocasiones aparecieron compañías y orquestas del extranjero que obligaron a trabajar en condiciones desventajosas a los trabajadores, en beneficio para las empresas.

“Que ni es digno, ni es artista quien indignamente trabaja y desprestigia a la profesión ofreciéndose (salvo algunos casos reconocidos) poco menos que por la comida”.

(Cortés, *Boletín Musical*, Octubre 1930, 1)

Gálvez Bellido nos ofreció una visión española donde a pesar de los esfuerzos, el cine evolucionó otorgando un papel secundario a los espectáculos musicales, los músicos serían las grandes víctimas y aquellos que se vieron obligados a evolucionar al ritmo de los avances. La invención del cine, de la televisión, de la radio propició que las personas escucharan música amplificada, sin embargo, “cuando el sonido emanaba de las voces, los instrumentos o los

LA PERCEPCIÓN DE LAS VARGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA

objetos que se veían en una pantalla de cine, los espectadores lo consideraban más real” (Arce, 2009, 644).

“Enfocar nuestras previsiones hacia el lado de preparar nuestra futura labor en sentido útil a la colaboración directa con la nueva forma cinematográfica ¿No adaptamos ya nuestros hábitos profesionales al uso de la música de Jazz?”

Gálvez, *Boletín Musical*, Septiembre y Octubre 1929, 3)

En resumen, en sus inicios el cine era mudo y se acompañaba con música en vivo y lo que en un principio resultó como una de “las principales vías de integración laboral para los músicos españoles, ante el declive de nuestro teatro musical”, más tarde con la implantación del cine sonoro causaría un impacto negativo, “del que da buena cuenta numerosos artículos en revistas sindicales de principios de la década de los treinta” (López, 2007, 41). El cine aprendió a coexistir con otras manifestaciones artísticas, “una lección de cómo las artes se complementan y, en muy contadas ocasiones, se excluyen” (Amar, 1997, 93). Los géneros musicales tardaron más tiempo en aprender esta lección. Considerado unas veces como expresión artística o, simplemente, como forma de entretenimiento popular, “el cine ha sido testigo de la transformación del mundo durante el siglo XX y emblema de su cultura popular (Arce, 2012, 513). Por estas y otras razones se ha denominado a esta etapa “la edad de oro del cine español” debido a que durante estos años se alcanzó la cuota de público más elevada, así como la mayor prosperidad industrial en la península” (López, 2014, 71).

3.8. EL JAZZ COMO RUPTURA DE LAS RUTINAS MUSICALES DECIMONÓNICAS

La música de jazz se adentró en el suelo español en los años veinte con el término de la Primera Guerra Mundial y su paso con éxito por las principales ciudades europeas porque esta música ya “llegó a Europa junto al ejército estadounidense durante la Primera Guerra Mundial” (Ruesga, 2015, 15). Las grandes ciudades españolas tomaron el modelo de estas ciudades y lo acogieron como una nueva moda del continente americano. “Las primeras actuaciones musicales que los contemporáneos calificaron como «jazz» tuvieron lugar en Madrid y Barcelona entre finales de 1919 y principios de 1920” (Iglesias, 2015, 180). Tras la guerra, la ciudad de la vanguardia París, sufrió una desgastada recuperación y reconstrucción, “la afluencia de los músicos provenientes de París, que marchaban de la ciudad escapando de la primera guerra mundial aprovechando la neutralidad de España durante la misma” (López, 2014, 66). Muchos locales no pudieron permitirse contratar espectáculos y músicos para amenizar sus veladas además cobraron impuestos demasiado caros para desarrollar el trabajo de los músicos, por lo que estas compañías buscaron nuevas ciudades modernas y cosmopolitas para desarrollar su auge, probando suerte al sur de los Pirineos, “llegando a tener

LA PERCEPCIÓN DE LAS VARGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA

una importantísima presencia en las dos ciudades capitales al final de la guerra” (López, 2014, 67). En primer lugar, el jazz se sumergió en las grandes metrópolis españolas, pero con el paso de los años fue cada vez “menos difícil encontrarlo también en ciudades que entonces ya contaban con una población considerable como Valencia, Sevilla, Zaragoza, Málaga y Bilbao y, en época estival, en las localidades de veraneo del Cantábrico y del Mediterráneo” (Iglesias, 2015, 181).

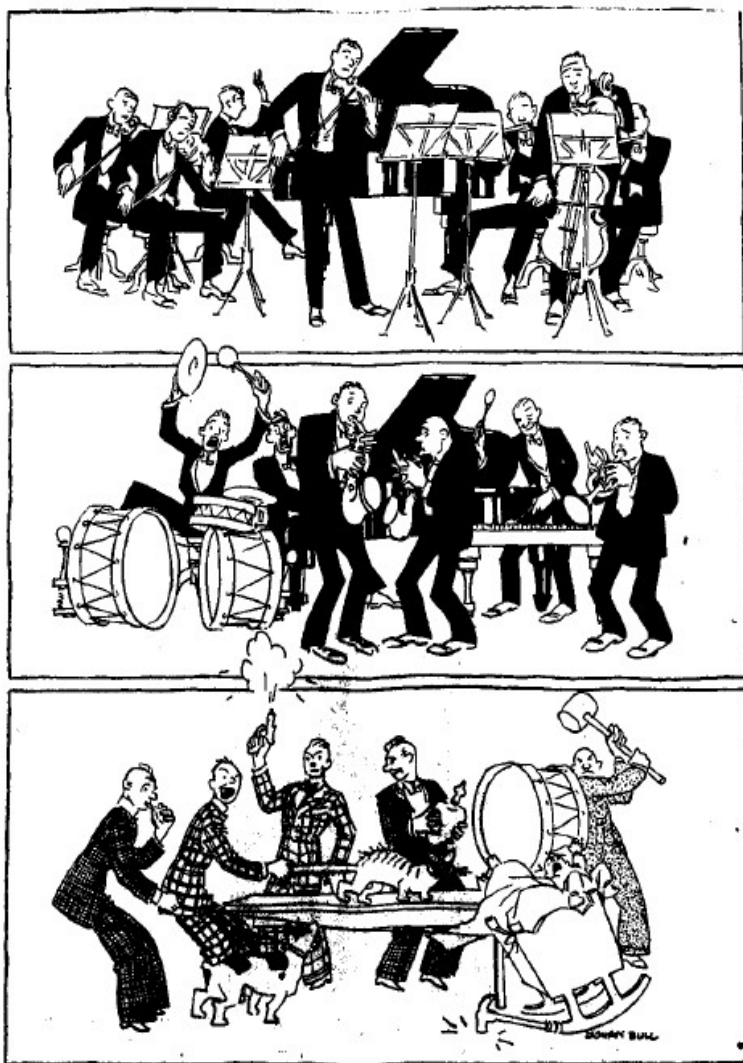


Figura 4: La evolución de la música fotografía de la revista que fue tomada de la publicación Pro-Arte Musical de La Habana.
(*Boletín Musical*, Marzo 1928, 16)

Boletín Musical también ofreció testimonio sobre la llegada de la nueva música procedente del continente americano y que irrumpió en la sociedad española, convirtiéndose en una música consumida primero como

LA PERCEPCIÓN DE LAS VARGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA

“entretenimiento elitista, al alcance exclusivo de la clase burguesa” (López, 2014, 66), para después convertir a las masas en el verdadero protagonista de su consumo. Mariano Miedes Aznar nos ubicó en el contexto en el que se produjeron estos cambios y nos narró el cambio sufrido por la sociedad europea tras la Primera Guerra Mundial. El conflicto transformó radicalmente las costumbres, la ética y el arte de los diferentes países. La necesidad de olvidarse de todo y vivir rápidamente antes de que otra catástrofe bélica les arrebatara su estabilidad, abrió las puertas a una nueva modalidad de música incolora, donde la combinación arrítmica de ruidos y armonías sucias, caracterizaron la música del nuevo hombre moderno; el jazz.

“Y este ambiente sigue agudizándose cada vez más. Estamos viviendo la época de lo banal, de lo anodino, de la ñoñez musical. Enviciado el público por haberlo estragado incesantemente y por no haber combatido con el silencio a los que a ellos contribuyen, representan una minoría los que aún tienen despierto el sentido de lo selecto, los que pueden percibir conscientemente lo que significa para la cultura de una nación, una serie de conciertos o una temporada de ópera”.

(Miedes, *Boletín Musical*, Agosto 1930, 4)

España cuya sociedad vivió un momento de eclosión en el primer cuarto del siglo XX, en plena época de auge del Nacionalismo y del resurgir del folclore como fuente de inspiración, vivió otro arte musical popular que “algunos consideran una síntesis de lo bello y lo sublime ante la invasión ruidosa y extravagante del *jazz band*” (Golialde, 2011, 500). El jazz cuyo origen americano heredaría Europa, engendró obras, cuya notación difería en gran medida de la considerada como convencional, obras cuya escritura debía descifrar correctamente el músico. La riqueza de la interpretación por tanto dependía del elevado caudal técnico y musical que poseía el mismo. El jazz para Gálvez,

“cuenta para su desarrollo con el total de elementos que integran la esencia de lo que es el arte de los sonidos; ritmo, color, melodía, evocación ambiental, riqueza armónica, modernidad de escritura”.

(Gálvez, *Boletín Musical*, Abril 1929, 11)

LA PERCEPCIÓN DE LAS VARGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA

Según el mismo autor, temblaron los estetas prediciendo la llegada del apocalipsis ante la introducción del “sonos” (la nueva música), el “fonos” (el fonógrafo) y el jazz. Es así como las fuentes de tradición intelectual moral, artística, nacidas y pensadas por la vieja Europa fueron invadidas por los avances industriales de Norteamérica. No solo a niveles económicos e industriales, el desarrollo de esta música en los felices veinte también fue “simultánea a la expansión de la influencia política norteamericana en el mundo” (Ruesga, 2015, 15). En esta época, la banda de jazz se convirtió así en el “centro de una polémica, ya que es uno de los símbolos de los cambios de las costumbres sociales que tienen lugar en España” (Golialde, 2011, 502). Según el testimonio de *Boletín Musical*, España debería frenar las diferentes ambiciones industriales, dada la deficiente organización económica que disponía para enfrentarlas y así priorizar el desarrollo del arte porque:

“el arte es nuestra verdadera salvación, educa a los hombres por el camino de la austeridad enseñándoles a no aspirar a más de lo que sus fuerzas le permiten”.

(Cuevas, *Boletín Musical*, Noviembre 1929, 7)

El jazz provocó que los principales factores sociales ligados a la música cambiasen y se renovaran. En un principio los lugares donde se interpretó fueron distinguidos y exclusivos y “sus primeros oyentes fueron fundamentalmente aristócratas, intelectuales y jóvenes cultos” (Iglesias, 2015, 181). Sin embargo, “desde mediados de los años veinte el jazz fue filtrándose intensivamente en otros espectáculos” (Iglesias, 2015, 181), introduciéndose en escenarios, bares y locales con “una pista con orquesta en directo y de sala de juego con ruleta; el fox-trot y el charlestón se convirtieron en los bailes de moda de la juventud más chic” (Golialde, 2011, 498). La radio también encontró en la nueva música negra un medio de emisión para aumentar sus oyentes. Dentro de las páginas de la publicación cordobesa *Titarel* subrayó el valor de la interpretación humana en directo, característica singular del jazz por su carácter asociado al escenario y a la improvisación.

LA PERCEPCIÓN DE LAS VARGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA

“Hay una interpretación oculta que dimana del ser humano, que es lo que da calor, vida intensa y emoción a la obra musical. Cuando está interpretación desaparece y sólo es el reflejo mecánico de los ejecutantes- por muy geniales que sean- muere el efecto; es una cosa apagada, incolora...”

(Titurel, *Boletín Musical*, Noviembre 1930, 12)

El jazz “adoptó también un carácter genérico que se refería tanto al baile en sí, como a la música que lo acompañaba y a la agrupación que tocaba esta” (Iglesias, 2015,181), también fue entendido como un conjunto de música y bailes con raíces afroamericanas, pero a pesar de su procedencia extranjera tuvo una gran acogida dentro de las grandes ciudades como reflejo de “la modernización de las costumbres, la introducción de los nuevos bailes, a la popularización de los clubs nocturnos y a una juventud adinerada” que intentó imponerse a una sociedad “anclada en las rutinas tradicionales de las modas decimonónicas” (Golialde, 2011, 499). La nueva música popular urbana utilizó temas que “se tornaron cada vez más ligeros, al mismo tiempo que la música culta o académica y la genuinamente popular tomaban progresivamente caminos divergentes” (Salinas, 2012, 299).

El jazz quedó instaurado como un estilo de música que con el tiempo evolucionaría por distintas vías que la música tradicional, sin embargo, los grandes compositores nacionales e internacionales, descubrieron su potencial y tomaron nota de la riqueza de su lenguaje para reflejarlo en sus propias obras. “Los nuevos géneros y ritmos, lejos de erigirse en la contaminación que llevó a la crisis del teatro lírico, tal y como los ha tratado gran parte de la musicología, acercaron la zarzuela a la opereta norteamericana y jugaron un importante papel en el mantenimiento de su primigenio carácter popular” (Iglesias, 2010, 120). Los lenguajes heredados del pasado con el tiempo pasaron a un plano secundario apoyados únicamente por las “clases acomodadas presumiblemente el mismo público burgués que asistía a teatros, salas de conciertos, actividades artísticas en sociedades culturales, es decir una minoría ilustrada” (Gimeno, 2010, p. 48). A partir del año 1939 “el jazz no sufrió la censura que sí afectó a

LA PERCEPCIÓN DE LAS VARGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA

otras expresiones artísticas, lo que hizo que el jazz se erigiese como uno de los géneros más activos de la inmediata posguerra” (López, 2014, 67).

3. 9. EDAD DE ORO EN LA CRÍTICA MUSICAL: VISIONES Y VISIONARIOS

Boletín Musical de Córdoba como revista específica de música abarcó el origen, la capacidad, el potencial, el papel de la crítica y el papel del crítico en relación con el arte su evolución y protagonismo dentro de su época. Época cuyas revistas y periódicos al igual que la publicación cordobesa, construyeron la historia de una crítica, desde sus orígenes hasta su máximo esplendor. En el continente europeo el origen de la crítica musical se gestó a lo largo del siglo XIX. Aunque ya, en el XVIII existieron contadas críticas que generalmente aparecieron anónimas, sin firmar, asociadas en la mayoría de los casos al desarrollo del teatro lírico, por esta razón se subrayaron en estas, más los aspectos literarios que los propiamente musicales (actuaciones de los músicos, cantantes, bailarines, la técnica vocal, la afinación, la habilidad, el dominio corporal...) Desde el XIX utilizando la crítica como medio de transmisión fueron muchas las voces que se alzaron "manifestando un ferviente deseo de modernidad, aspirando a una transformación, a una puesta al día y mejora de la situación de nuestro país" (Cabrera, 2008, 292), aunque en los inicios del XX, la presencia de la crítica musical era débil porque todavía España fue considerado un país subdesarrollado, principalmente por su estructura económica.

LA PERCEPCIÓN DE LAS VARGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA

También durante el siglo XIX, la figura del músico presentó una notable evolución puesto que pasó de ser un servidor o un vasallo del mecenas que patrocinaba su obra, a vivir de forma casi independiente con lo que ganaba a través del estreno e interpretación de sus obras en los grandes salones. Uno de los factores que propició esta apertura fue la prensa, la cual cambió los roles de la figura del músico y ejerció una notable influencia en el consumo musical primero de las élites más adineradas y posteriormente en las masas. Una prensa musical que en las últimas décadas del XIX se manifestó a través “del periódico como vehículo de la crítica, más que de la revista especializada” (Casares & Alonso, 1995, 478).

A pesar de los orígenes, en España nació y creció verdaderamente “al periodismo a lo largo de los quince primeros años del siglo XX, de tal forma que en torno a los años veinte nuestra nación estaba surtida de unos medios de información periodística similares a los de Europa” (Casares, 1987, 277). Durante las primeras décadas del XX tanto críticos musicales como compositores “participaron de forma activa, contribuyendo a la exaltación de determinados valores políticos de otros a la hora de definir distintas estéticas en relación a conceptos claves como música española o música progresista conservadora” (Parralejo, 2009, 539).

En estas décadas, la prensa musical también se convirtió en defensora de los ideales nacionales, populares y folclóricos, tanto en el ámbito de la crítica como en el de la investigación musicológica, generándose la creación de un proyecto cultural nacional cuyo propósito principal era alcanzar un futuro histórico ideal del arte humano donde la música fuese uno de los ejes de la educación del ciudadano. Esta reivindicación se centró principalmente en subrayar las figuras de los principales genios musicales españoles, y el “valor de la cultura musical española, la recuperación del patrimonio musical nacional y la búsqueda de un nuevo lenguaje musical nacionalista de aspiración universal” (Sánchez, 2005, 976). Algunas voces dentro de *Boletín Musical* también reivindicaron con dureza la necesidad del desarrollo e importancia del

LA PERCEPCIÓN DE LAS VARGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA

artista, el arte como necesidad humana influyó directamente en la marcha de los pueblos. Sin embargo, el estado no elaboró un correcto plan de acción para influir sobre su crecimiento. Las causas directas fueron relacionadas con la crisis económica reconocida a niveles internacionales. Esta crisis alcanzó por igual a los criterios artísticos, a la investigación y a las doctrinas intelectuales.

“¿Faltó el ambiente indispensable para que siguieran viviendo, o no se supo descubrir el impulso para fomentarlo?”

(Miedes, *Boletín Musical*, Abril 1930, 10)

“Hay quien de buena fe se pronuncia contra la defensa de la verdad histórica y aún contra la divulgación de las investigaciones artísticas, afirmando que tal proceder es hijo de una meticulosidad risible o de un exhibicionismo censurable”.

(Subirá, *Boletín Musical*, Marzo 1930, 9)

Los discursos sembrados en la prensa que manifestaron claramente una ideología nacionalista alcanzaron nuevas connotaciones en artículos con corte científico, político-económico y artístico, “al tiempo que el paisaje se situaba en el centro de la producción artística” (Casado, 2017, 6). A raíz de la publicación del “Cancionero popular de Pedrell” volvió a resucitar la cuestión del Nacionalismo, preocupando tanto a músicos como a escritores. Este ideal sirvió de “estímulo a no pocos investigadores e historiadores de la música que recogieron después su legado técnico y sistemático” (Carredano, 2004, 133-134). Dentro de la prensa nacional esta ideología contó con bastante presencia, con tonos reivindicativos con un miedo siempre presente: “el temor a la desnaturalización, esto es, la pérdida irreversible de la identidad autóctona a manos de una cultura ajena, importada del exterior” (Sancho, 2013, 270). La resurrección del folclore maquillado en forma de Nacionalismo musical a través de la música culta supuso no sólo una renovación sino una supervivencia, puesto que parte de nuestra nación con un carente interés por esta causa hubiera visto morir su rico legado popular. Al considerarse como interés musicológico y creativo resurgió de sus cenizas para tomar presencia en las mentes de la humanidad española que lo mantenía en el olvido. Fue la prensa esa responsable de resucitar estos ideales tan puramente nacionales. La

LA PERCEPCIÓN DE LAS VARGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA

crítica de *Boletín Musical* tomó nota de la importancia del Nacionalismo y la cultura nacional de un país, así como el desarrollo de su arte, su cultura como expresión de un pueblo.

“Pero en la nueva de paz y sosiego universal que todos los pueblos preconizan y ansían, la apatía, el abandono de no cultivar con el intenso esfuerzo que requiere el excelso jardín de las bellas artes parece una demencia”.

(Cuevas, *Boletín Musical*, Noviembre 1929, 5)

“Y hay que imponerse ejerciendo acción común pro-arte musical. Todos los esfuerzos aunados bajo el pabellón del progreso artístico-musical, en nuestro pueblo, algún día serían comprendidos por los que para desgracia nuestra se han mostrado siempre como los más perfectos escépticos y que también por desdicha han creado un sin fin de prosélitos”.

(Calvo, *Boletín Musical*, Enero 1929, 22)

Durante el siglo XX el desarrollo y expansión de la prensa musical estuvo determinado por diferentes causas como la “mejora de la instrucción pública, al incremento de inversiones en el sector, a los avances técnicos e industriales acompañados de una segunda revolución industrial, y en definitiva, al empuje que la burguesía, interesadamente, le confirió” (Gimeno, 2010, 54-55). En este periodo ya no predominaron las publicaciones de índole política, se ampliaron los campos temáticos, también existió un nuevo uso y concepción de la publicidad con innovaciones en el diseño gráfico con el objetivo de captar la atención de los lectores para obtener así un mayor número de ventas, reportando mayores beneficios económicos. Fue *Boletín Musical* un ejemplo de esa publicidad que durante muchos números sostuvo los pilares de la revista. Dentro de estos campos temáticos existió un notable esfuerzo por “conseguir que la música recibiera la misma atención que las artes plásticas y la literatura” (Nagore & Piquer, 2010, 144). La prensa de esta época dejó reflejada numerosos datos concretos sobre la vida cultural y social española, así como la “evolución del interés de los españoles por la política, por la cultura, por la medicina o por los avances técnicos” (Ortiz de Urbina, 2010, 277).

LA PERCEPCIÓN DE LAS VARGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA

Uno de los temas en los que la crítica focalizó su atención de forma específica desde sus inicios fue el desarrollo del Wagnerismo “concebido desde los años sesenta del siglo XIX como la vanguardia musical, frente a la tradicional escuela italiana” (Ortiz de Urbina, 2010, 278). La música del compositor creó “enfrentamientos a través de la diarios y revistas de la época, así como su repercusión en la estética musical y artística y en la formación de un grupo de apasionados defensores de su obra” (Ortiz de Urbina, 2010, 278), que utilizaron la prensa para conseguir los propósitos que perseguían. Por otro lado, otro de los focos temáticos fue el eterno asunto de la ópera española y de la música sinfónica motivada por los conciertos de la Sociedad de Conciertos, entre otros, aunque bajo en el influjo de la generación de los maestros como Falla y de los compositores como el Grupo de Madrid, adquirió el “idioma sinfónico como un reto para el compositor y como símbolo de la perfección formal del espíritu clásico” (Piquer, 2005, 995). Espíritu que la prensa reflejó en su constante por hacer brillar estos géneros musicales. La revista cordobesa fue testigo de todos estos focos temáticos, así como de las corrientes nacionalistas, así como la influencia de los principales compositores que sentaron las bases de esta época.

“Y un siglo después nacía en Cádiz Manuel de Falla, el artista que tanto enaltece la música española con producciones que le han colocado entre los más altos universales de la composición musical contemporánea”

(Subirá, *Boletín Musical*, Agosto 1929, 7)

“¿El teatro lírico, a qué ha quedado reducido después del teatro wagneriano, como afirma con sincero convencimiento la crítica francesa más comprensiva y competente?”

(Villar, *Boletín Musical*, Julio 1929, 8)

Tanto periódicos como revistas, fueron los vivos testimonios del “pulso musical del periodo” (Casares, 1987, 262). La revista se convirtió en un órgano de expresión a tres niveles, por su información como órgano de expresión estética, por su valor musicológico y por su lugar como fuente científica,

LA PERCEPCIÓN DE LAS VARGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA

puesto que recogió los frutos de la actividad musicológica del momento, la estética y la percepción de sus protagonistas. Tomando como referencia la mayoría de las revistas de la época existió una mejoría en determinados parámetros; “una mayor y más variada actividad sinfónica y camerística, un afán de lucha, de estudio y de producción de textos musicales, así como un interés por la creación de una música española” (Carredano, 2004, 125) que siguió como referencia las formas, modelos y procedimientos compositivos de las grandes escuelas progresistas de Europa. *Boletín* se ubicó dentro de estos desarrollos temáticos, apostando también por otros géneros, por su actualidad y su compromiso social. Un resumen de estas ideas se refleja a través de las palabras de Alonso:

“Han de merecer toda clase de consideraciones, simpatía y respetos aquellos compositores que laboren en pro de nuestro nacionalismo musical, ya que el arte popular, según expresión de Wagner, es «la manifestación inconsciente del espíritu del pueblo por la facultad artística», y considerando con Goethe «que la música litúrgica y la popular son las dos bases sobre las que debe fundamentarse el arte musical»”

(Alonso, *Boletín Musical*, Marzo 1931, 3)

El poder de estas revistas para manipular la conciencia de las masas fue de incalculable valor, puesto que el público se orientaba hacia donde lo conducían. Según el testimonio de Titurel en *Boletín Musical* en diciembre de 1930, este público se encontraba orientado hacia lo populachero en lugar de hacia lo artístico, por tanto, fue necesario reelaborar el compromiso de la crítica a pesar de los esfuerzos, para orientar al público para que invirtiera en la cultura del patrimonio musical en lugar de otras aficiones que no perdieron popularidad. A su voz se unieron otras en diferentes números de la revista que reclamaron las mismas posiciones.

“¿Y la prensa? Para asuntos que no tienen ni remotamente la transcendencia que éste dedican columnas y aun páginas. Yo espero que también en nuestro favor, emprenderán una eficaz campaña... si las Empresas les retiran sus anuncios y favores”.

LA PERCEPCIÓN DE LAS VARGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA

(Moreno, *Boletín Musical*, Febrero 1931, 2)

“El Orfeón Pamplonés su último concierto a precios populares el cual fue un desastre económicamente como los anteriores, en los cines de moda sonoros de nuestra docta metrópoli se pagaron las localidades, si no me han engañado, a doce pesetas, y el foot ball, cuya entrada mínima no bajaba de cinco pesetas, según apreciaciones, no bajó la entrada de cincuenta mil personas. En cambio ¡oh paradoja! Si nuestras orquestas de conciertos fracasan ellas eximia metrópoli de las Españas económica y artísticamente, en las humildes provincias triunfan en todos conceptos. ¡Y aún queremos que suba la peseta...! Los portavoces de la voz del pueblo tienen la palabra; la Crítica y la Prensa madrileñas”.

(Cuevas, *Boletín Musical*, Enero 1931, 4)

Fueron los periódicos y las revistas los que recogieron “una información básica sobre la vida musical: estrenos, intérpretes, conciertos, críticas, escritos, manifiestos y algunos documentos económicos” (Casares, 1987, 277). La prensa describió todo lo que rodeó la vida musical de una nación o región, en forma de noticias, artículos, crónicas, ensayos, concursos, misceláneas, folletos, editoriales, fonografía, publicaciones recibidas, cartas, partituras, análisis de teoría contenido musical la vida musical de España se recreó a través de la prensa dibujando una silueta de su realidad, abriendo la nación a un nuevo periodo. Un periodo donde el sector empresarial se desarrolló, las ciudades mejoraron sus servicios, la población accedió a mejores condiciones laborales y las tasas de analfabetismo se redujeron notablemente.

El periódico se convirtió en un medio al que muchos más pudieron acceder porque podían comprarlo y podían leerlo, la cultura, la música empezó a cobrar importancia entre sus páginas. Aunque este tipo de iniciativas tuvieron su razón de ser más por “cuestiones puramente artísticas o filarmónicas de sus promotores que por un afán mercantilista o de obtener grandes beneficios económicos” (Gimeno, 2006, 255). A pesar de todo, las revistas musicales españolas apenas pudieron cubrir gastos, por su debilitada renta y suscripción. En líneas generales los artistas leían poco. El desarrollo de su arte lo individualiza todo, con poco tiempo para leer sobre sus propias cuestiones. Los

LA PERCEPCIÓN DE LAS VARGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA

eruditos de la crítica a pesar de esta realidad siguieron reclamando la implicación y el compromiso de los profesionales en el desarrollo de las revistas orientadas a desarrollar su arte. La realidad a pesar de la lucha situó al arte en general y a la música en particular en lugar de desventaja. A pesar del interés por la creación y desarrollo de revistas profesionales, el logro de las mismas estuvo ligado más a las campañas de prensa que lo alimentaban. Así lo manifestaron algunos críticos de la publicación cordobesa.

“Además al vivir poco, dejaban en el reducido núcleo de sus lectores la natural desconfianza que servía de obstáculo al iniciador de una nueva publicación”.

(Miedes, *Boletín Musical*, Abril 1930, 9)

“De la eficacia de la prensa, no olviden que una revista profesional es tan necesaria como la profesión que ejerce”.

(Berenguer, *Boletín Musical*, Noviembre 1930, 1)

Boletín Musical fue una revista que trató la música de forma específica, aunque sus críticas abarcaron temas musicales de gran interés popular como por ejemplo la música de banda. La mayoría de sus artículos sentaron las bases sobre cuestiones para eruditos musicales y profesionales. La precariedad laboral de la mayoría de los músicos hizo que las suscripciones de esta revista y la mayoría de las que cubrieron líneas temáticas similares fuera escasamente reducida por lo que muchas perecieron en el intento de sobrevivir no más de unos años.

**3. 10. LA RECEPCIÓN DE LA CRÍTICA VANGUARDISTA: DE LA CRÍTICA ABIERTA AL
CRÍTICO SUMERGIDO**

Los primeros años del siglo XX definieron a España, en comparación con otros países europeos, como una nación con un contexto social y político poco preocupado por el desarrollo artístico, dejando claro un notable retraso con respecto a otras naciones y culturas que valoraron el desarrollo artístico, lo potenciaron y lo hicieron crecer. Dentro de este desarrollo, "la música no fue propiamente el plato fuerte de aquella rancia intelectualidad" (Carredano, 2004, 124). La evolución musical no se consideró uno de los temas urgente en sus agendas intelectuales y artísticas de los gobiernos que se encontraron en un continuo cambio de régimen. A pesar de esto, como se ha citado anteriormente, la creciente burguesía con su desarrollo y amplia reestructuración subrayó la importancia del arte y la cultura, quedando estos ideales también reflejados en la prensa. Así pues, estuvo el periodismo alentado por la "naciente pequeña burguesía urbana confiada en un afán de revalorización cultural, pero sin claros apoyos institucionales" (Gimeno, 2006, 255).

A pesar de todo esto nuestro país, se subió al carro de la vanguardia,

LA PERCEPCIÓN DE LAS VANGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA

“siendo más receptivo a estos movimientos en los años que siguen a la Primera Guerra Mundial, e intensificando el contacto con el continente a través de artistas e intelectuales concretos” (Cabrera, 2008, 306). Las vanguardias llegaron a España y también a su crítica, coincidiendo con el clima favorable que propició la Dictadura de Primo de Rivera, cuya sociedad “asistió impotente al fin de una era que originaría, en breve plazo de tiempo, la disolución de la armonía tonal y las formas al uso” (Sancho, 2015, 128). La recepción de la nueva música creó un intenso debate entre defensores y detractores dentro de la prensa. Estas ideas tuvieron un importante calado “en algunos críticos tradicionalistas al tratarse de una buena justificación para apostar por un arte más conservador sin perder el rumbo de la modernidad” (Cabrera, 2008, 296). La crítica también fue reflejo de la tardía incorporación de las vanguardias a la música española causada por distintos factores, “la falta de infraestructuras adecuadas, la escasa preparación del público hacia la música moderna, la ausencia de grupos adiestrados en la interpretación de esa música, la impopularidad de arte nuevo y el alejamiento del gran público de la música orquestal” (García, 2005, 1349).

Muchos críticos quisieron estampar un sello de carácter internacional para definir la música de vanguardia con un valor positivo, mientras que otros lo consideraron como una amenaza, como un “sinónimo de seguir unos modelos y modas foráneos, extraños a lo español y privativo de ciertas élites o círculos de iniciados minoritarios (Cabrera, 2008, 292). En este momento, la crítica fue crucial no sólo por el advenimiento de las vanguardias artísticas sino también por la necesidad de universalización de la música española. Fue la crítica la que “jugó un destacado papel en la dinamización y difusión de la música nueva en España” (Nagore & Piquer, 2010, 145). Se crearon, por lo tanto, ciertos condicionamientos que propiciaron la llegada y presencia de este tipo de música, el más influyente de ellos tuvo que ver con la creación de una crítica seria y especializada, sobre todo a partir de 1915 donde se favorecieron los “juicios de valor más positivos hacia la música moderna y formas de recepción más cercanas hacia las vanguardias” (García, 2005, 1351).

LA PERCEPCIÓN DE LAS VANGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA

En la década de los veinte los críticos comenzaron a reflexionar sobre la música de Debussy, abriendo así el “debate en torno a la importancia del Impresionismo, como paradigma de la modernidad musical y de la apertura a Europa” (García, 2005, 1349). En esta época la crítica se dividió entre vanguardia y anti vanguardia, la España activa caminó “en la defensa de los mismos ideales estéticos que se vivieron en la Europa de entonces de cuño neoclásico, estética que se presentó entonces como símbolo de vanguardia” (Casares, 1987, 283). Aunque a pesar de los tintes modernos con los que una parte de la prensa de esta época se caracterizó siempre quedó presente de forma subliminal la dimensión nacional de los acontecimientos políticos, ideológicos, sociales vividos: “la crisis de la monarquía, la dictadura, la proclamación de la República y la crisis en el seno de la misma al avanzar hacia un sistema político de izquierdas y derechas que intentaron ejercer una influencia en la sociedad con la autoridad de la letra impresa” (Cabrera, 2008, 307). Hechos que salpicaron al mundo del arte musical y que influyeron en su desarrollo.

En este contexto vanguardista, muchos de los noveles críticos que comenzaron su carrera dentro de las páginas de *Boletín Musical* y otras revistas, persiguieron ubicar la música en el lugar que se merecía a pesar de poseer trabajos precoces y cuestionados por los mismos compañeros de su gremio. Otros críticos se convirtieron en filósofos musicales de una época y dejaron huella a través de sus escritos, hoy considerados como grandes pensadores, musicólogos y humanistas.

“Algunos escritores de prestigio que diariamente llenan algunas columnas de la Prensa Madrileña con la mixtura de unos títulos tan vagos como indefinibles en lo que respecta al carácter sintético que en sí debe exhalar la verdadera crónica, provistos del apoyo divulgatorio que les ofrece la tribuna del periódico en que colaboran”.

(Cuevas, *Boletín Musical*, Noviembre 1930, 13)

LA PERCEPCIÓN DE LAS VANGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA

La labor y el trabajo de un crítico musical “no era perseguir la información, sino mostrar los resultados que tuvieran algún valor, algún peso, que significaran algo, que representaran algo” (Nagore & Piquer, 2010, 144). Su trabajo, sus críticas se convirtieron en “un medio de difusión y amplificación del arte de vanguardia” (Nagore & Piquer, 2010, 144), entre otros. El peso de una crítica fue muy respetado por el propio compositor que en ocasiones también en esta época se convirtió en crítico, por lo que ésta fue “más allá de sus funciones normales y se convierte en auténtica fuente histórica” (Casares, 1987, 281). Muchos compositores también complementaron sus estudios musicales con carreras universitarias con formación humanística destacada, de aquí la abundante “producción ensayística y literaria de muchos de ellos, en el ejercicio de la crítica periodística, como segundo oficio y por fin en su relación específica y fuerte con los medios intelectuales” (Casares, 1987, 292). El propósito de todos los que se dedicaban a esta profesión, así como su mayor preocupación en este ámbito era “conseguir que la música recibiera la misma atención que las artes plásticas y la literatura” (Nagore & Piquer, 2010, 144). Estos problemas afectaron por igual a la mayoría de sectores artísticos y musicales.

En otras ocasiones, la profesión del crítico de música en muchos casos fue protagonizada por cualquier persona que sin conocimientos musicales exhaustivos se permitió el lujo de marcar opiniones fallando con rotundidad por su desconocimiento de la causa. Algunas veces mezclando unas ramas artísticas con otras. El crítico tuvo que categorizarse como escritor docto de la disciplina, en la que emitía sus opiniones muchas veces mezclándose unas con otras, dejó a un lado sus cualidades de erudito para dejar paso a la pedantería sin peso y sentido.

“Algunos escritores de prestigio que diariamente llenan algunas columnas de la Prensa Madrileña con la mixtura de unos títulos tan vagos como indefinibles en lo que respecta al carácter sintético que en sí debe exhalar la verdadera crónica, provistos del apoyo divulgatorio que les ofrece la tribuna del periódico en que colaboran, como chiquillos inconscientes y traviosos, hace su irrupción en el campo

LA PERCEPCIÓN DE LAS VANGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA

de la crítica científica de la música”

(Cuevas, *Boletín Musical*, Noviembre 1930, 13)

“De Música, todo el mundo entiende y puede desertar. Todo el mundo, menos los músicos profesionales”.

(Miedes, *Boletín Musical*, Agosto 1929, 1)

Al juicio de la mayoría de los autores que participaron en las páginas de *Boletín Musical*, entre ellos el destacado Mariano Miedes, todos reclamaron la profesionalización del crítico musical puesto que cualquier persona se consideró libre para elaborar desacertadamente este tipo de crítica. Era necesario realizar una independencia crítica entre el periódico que se publicaba diariamente destinado a la lectura del gran público y las revistas profesionales que concretaron el desarrollo de las críticas de un arte, que, aunque intentaron ampliar su recepción, iban destinadas a un grupo de lectores más selecto. En calidad literaria siempre fue mejor una revista que la hoja diaria, sin embargo, el complicado engranaje económico de las grandes ciudades en las que la prensa se desarrolló, a veces colocaron al crítico en un papel cuya misión le dificultaba ejercer esta independencia.

“Desde tiempos remotos, al tratarse de Arte Musical no hay ser humano que deje de considerarse competente para emitir juicios y fallar con rotundidad de infalible sapiencia”.

(Miedes, *Boletín Musical*, Agosto 1929, 1)

Algunos lo consiguieron como Adolfo Salazar, “único representante legítimo de las vanguardias, que había proferido contra todos los críticos de medios conservadores” (Parralejo, 2009, 552). Salazar tuvo presencia dentro de *Boletín Musical*, aunque no de forma directa sus palabras y críticas si fueron citadas y renombradas en muchos artículos de la publicación. “La crítica desde este punto de mira ha de tener unos fines y unas metas, un evangelio que cumplir, que en Salazar como es de sobra conocido es la nueva música y sobre todo la nueva música española” (Casares, 1987, 283). Sus críticas

LA PERCEPCIÓN DE LAS VARGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA

contribuyeron de una manera notable a la sensibilización del público hacia todo lo nuevo. También se convirtió en “el principal formador del juicio estético musical en España en estos años, y que todos conocieron la música moderna a través de sus críticas y reseñas en la prensa diaria, en las revistas y en sus libros” (García, 2005, 1351). Adolfo Salazar fue el “gran crítico musical de la Edad de Plata” (Nagore & Piquer, 2010, 141).

Salazar en su labor como crítico se situó en un “plano de primerísima magnitud, que le llevó a ejercer una considerable influencia sobre las líneas de pensamiento de la época” (Prieto, 2015, 183). Gracias a sus esfuerzos unidos al de otros críticos se consiguió que una importante parte “público melómano estuviera dispuesto a estar atento a algunas manifestaciones ultramodernas de arte” (Cascardo, 2009, 499). Con el tiempo creció el distanciamiento entre una élite intelectual que apoyaba la música vanguardista y el consumo musical de masas que prefirió otras alternativas musicales para ocupar su ocio, causando de esta forma el “tópico del divorcio entre la música contemporánea y el público” (Cascardo, 2009, 499).

En la misma línea que el trabajo de Salazar destacó el célebre músico, también crítico Joaquín Turina que participó en numerosas ocasiones en *Boletín Musical*. Este realizó algunas aproximaciones que versaron sobre el desarrollo de la prensa musical. Turina habló sobre la cargada agenda de trabajo del crítico que durante todo el año asistió a conciertos para avalar su validez y calidad musical. Sin embargo, por este exceso de trabajo al llegar la primavera se encontraba en completo estado de pelele.

LA PERCEPCIÓN DE LAS VARGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA



Figura 5: Joaquín Turina, célebre compositor, intérprete y crítico.
(*Boletín Musical*, Junio 1929, Portada)

Por esta razón el compositor constantemente reclamó la necesidad de investigación y análisis para realizar una buena crítica, porque la labor y el trabajo de estos profesionales fueron poco considerados, porque las palabras de los periódicos se perdían con el tiempo, eran tiradas, rotas y olvidadas. Tampoco los grandes trabajos fueron remunerados y distinguidos, lo usual en revistas y periódicos era un simple acercamiento poniendo en relieve la estructura de la obra sin análisis exhaustivos.

“Se suele decir por todas partes que es mucho más difícil escribir o interpretar una obra que criticarla. Esto es indudable; pero no se nos negará que la verdadera crítica, que no hay que confundirla con la crónica o siempre reseña, se hace en ocasiones, no ya difícil, sino imposible. Analizar detenidamente y con todas las de la ley una obra nueva, supone, por lo menos, cierto tiempo y el auxilio de la reflexión”.

(Turina, *Boletín Musical*, Marzo 1930, 5)

LA PERCEPCIÓN DE LAS VARGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA

“Por acá no acostumbramos a criticar sin documentación adecuada a ningún artista. Menos a una nación entera. Y jamás a poner en entredicho valores que precisamente por conocer- ensalzamos”. Bien a la inversa de lo que ocurre con nuestros méritos, pequeños o grandes, condicionados a un control severo y no siempre ecuánime”.

(Gálvez, *Boletín Musical*, Enero 1929, 1)

También Joaquín Turina nos habló del estado y de la evolución de crítico musical a lo largo de las temporadas. El número de conciertos en la sociedad madrileña aumentó con el paso del tiempo y aunque se consideró trabajo de enorme dificultad componer e interpretar las obras, de igual forma encontrar las perfectas palabras para describir un juicio sobre ellas se convirtió en una tarea de difícil desempeño. Teniendo en cuenta en esta comparación a las verdaderas críticas profesionales, no a las crónicas y reseñas que en la mayoría de los casos ocuparon las páginas de los periódicos por falta de profesionales cualificados o de tiempo disponible de las plumas que ejercieron una perfecta labor crítica. El trabajo analítico de una obra requería de tiempo, reflexión, puesto que, en este ejercicio de laboratorio, de descomposición de la estructura de la obra, de su inventiva y su inspiración personal, formaba parte de la construcción del discurso que enmarcó la crítica musical. Ese espíritu del crítico se movió lentamente, se debió crear un ambiente oportuno para que se desarrollara porque

“el crítico está profundamente cansado, oyendo, dentro de su cerebro, los ecos de la orquesta, el austero aparato del cuarteto de cuerda, los manotazos del pianista, los fuegos artificiales del violinista. El crítico está sumergido”.

(Joaquín Turina, *Boletín Musical*, Marzo 1930, 6)

En la mayoría de las ocasiones, las palabras de críticos que descansaron bajo el soporte de una revista fueron superiores en calidad comparándola con aquellas escritas sobre la hoja diaria. Las condiciones de esta última evitaron que el verdadero trabajo pudiera realizarse rigurosamente. De aquí que el público más selecto acudió en busca de la autenticidad a las revistas y las

LA PERCEPCIÓN DE LAS VARGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA

críticas de las páginas periodistas se leyeron de forma rápida, sin detenimiento. De todas formas, las revistas musicales españolas apenas sobrevivieron por la falta de suscripción y la venta reducida que no cubrió los gastos necesarios para publicar con periodicidad anualmente. Por su corta existencia y el contenido de sus páginas crearon un círculo de los lectores más elitistas, la desconfianza por realizar una apuesta sólida hacia este tipo de publicaciones fue una constante. A esto se unió el limitado interés del propio artista profesional por la lectura y crítica musical.

“Si esto ha sucedido siempre, actualmente pudiera ir agudizándose, pues al ser arrollados arte y artistas por la avalancha que lo industrializa todo y de la que nadie se verá libre, al tener que defenderse el artista, el arte, aunque no desaparezca, irán perdiendo paulatinamente importancia y méritos, colocando al artista en una situación desalentadora, con menos tiempo y entusiasmo para leer sobre cuestiones artísticas, desviándole como cosa irremediable de lo que algún día pudo ser su predilección”.

(Miedes Aznar, *Boletín Musical*, Abril 1930, 9)

La difusión de las revistas profesionales fue tan necesaria como el desarrollo de las mismas, en ella numerosas profesiones se dieron a conocer y reflejaron el fruto de su trabajo a través de sus palabras. También fueron los críticos y la crítica un medio para orientar al público hacia un determinado producto musical, categorizando como mediocres todas aquellas actuaciones de corte popular y apostando por el compromiso con el arte. Las ideas fragmentadas sobre el papel debieron orientar e insinuar al receptor para que

“rechace firmemente a los autores malos, a los que no sabiendo hacer otra cosa, quieren triunfar y salvarse, al conseguir el aplauso mediante complacencias de rebajamiento”

(Titurel, *Boletín Musical*, Diciembre 1930, 7)

Durante los años veinte y treinta del siglo XX se produjo la verdadera revolución de la crítica musical. Esta asumió un “carácter luchador” (Casares & Alonso, 1995, 491), adquiriendo compromiso con la “modernidad, lo europeo,

LA PERCEPCIÓN DE LAS VANGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA

lo internacional”, pero también con “lo autóctono, la tradición, lo español” y por último como fuente del testimonio de una época la crítica se comprometió con el arte, “la cultura con la política y la ideología” (Cabrera, 2008, 289). Con el tiempo la prensa se convirtió en un “arte de compromiso que es a la postre el gran cambio que inician los treinta, a caballo entre el radicalismo político y la militancia del artista” (Casares, 1987, 316). Estos compromisos le otorgaron un carácter especial en la crítica de finales de los años veinte y treinta, y sobre todo en un determinado sector de críticos e intelectuales que se van a comprometer con los desarrollos políticos de nuestro país y que van a manifestar su militancia o afinidad con las dos macro ideologías, izquierda y derecha” (Cabrera, 2008, 290).

Además del debate surgido en torno a las vanguardias, las críticas de las revistas también analizaron el interés de los compositores por la música del pasado ya fue como propósito para investigar la historia o para componer siguiendo unos determinados ideales. Algunos de los principales focos temáticos fueron: La polémica entre el XVIII y el XX, la música del pasado, la música del futuro en la que tanto intelectuales como críticos discutieron insistentemente. La prensa en líneas generales no tuvo un “carácter definido, dada su experimentación vanguardista y dada precisamente su necesidad de mirar al pasado” (Piquer, 2014, 167). Con el paso de los años, estos testimonios cobraron importancia puesto que en ocasiones fueron la única fuente sobre ciertas obras, creadores, respuestas del público, discusiones, luchas internas, pensamientos estéticos... “La crítica fue de este modo, una especie de gran antejo por el que se observó el siglo” (Casares & Alonso, 1995, 463). El análisis de estas fuentes provocó una nueva reformulación del discurso histórico y musical puesto que se podían establecer “vínculos hasta el momento ocultos” (Parralejo, 2009, 541). De aquí que la lectura y el estudio de estas revistas se convierta en una temática que causa mucha más expectación por la construcción del discurso histórico en la actualidad que en la época que les vio nacer.

LA PERCEPCIÓN DE LAS VARGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA



Figura 6: Manuel Bores, crítico musical de *Boletín Musical*
(*Boletín Musical*, Marzo 1929, 7)

A pesar de los esfuerzos de los críticos de esta época, las atenciones del público en líneas generales hacia la música fueron mínimas. Por un lado, los grandes géneros musicales compitieron contra otras artes escénicas como el cine y el teatro. Pero las grandes apuestas orientadas al ocio de la sociedad española son protagonizadas por deportes como el fútbol, por muy económicas que se presentaron el resto de las propuestas, los intereses sociales fueron muy difíciles de cambiar. Estas circunstancias se definieron claramente en las grandes ciudades españolas y muchos más en las pequeñas provincias donde costaba enraizar cualquier manifestación artística. Algunos críticos musicales como Paulino Cuevas, confesaron que la situación era complicada remarcando las posibilidades que tenía la prensa para cambiar el discurso de los acontecimientos históricos. De igual forma Mariano Miedes, comparó la cantidad de páginas que fueron dedicadas al desarrollo de ciertas cuestiones y condenó a las empresas para que retiren su apuesta sobre la publicidad de las mismas.

“En cambio ¡oh paradoja! Si nuestras orquestas de conciertos fracasan en la eximia metrópoli de las Españas económica y artísticamente, en las humildes provincias

LA PERCEPCIÓN DE LAS VARGUARDIAS: CONVERGENCIAS, DIVERGENCIAS, MELÓLOGOS Y CRÍTICA

triunfan en todos conceptos. ¡Y aún queremos que suba la peseta...! Los portavoces de la voz del pueblo tienen la palabra; la Crítica y la Prensa madrileñas”.

(Cuevas, *Boletín Musical*, Enero 1931, 4)

“¿Y la prensa? Para asuntos que no tienen ni remotamente la trascendencia que éste dedican columnas y aun páginas. Yo espero que también en nuestro favor emprendan una eficaz campaña... si las Empresas les retiran sus anuncios y favores”.

(Moreno, *Boletín Musical*, Febrero 1931, 2)

Todos estos artículos fueron el testimonio del “púlpito de las discusiones estéticas, de las luchas de capillas, de la expresión de los nuevos ideales” (Casares, 1987, 278), siendo el cambio musical no solo protagonizado por las partituras y obras de los compositores sino también por la crítica y sus críticos porque estas despertaban las conciencias de músicos, escritores y reflejaban el sentir del público. La prensa consiguió dar a la música una de las mayores aportaciones de su época, le concedió una auténtica proyección social al “insertar la música en la intelectualidad del momento” (Casares, 1987, 280). A pesar de ser “una época de nuestra historia infravalorada durante mucho tiempo” (Gimeno, 2006, 258), el análisis de las diferentes fuentes cada vez *más* considera de formas más rotunda y unánime a este periodo como “la edad de oro de la crítica musical española” (Casares, 1987, 276).

BOLETIN MUSICAL

4. EL GÉNERO LÍRICO
ESPAÑOL:
ESCENA,
AGRUPACIÓN
Y FUENTES DE ESTUDIO



4. EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

4. 1. LA TEORÍA DE LA MULTIPLICIDAD: ESCULPIR EL ALMA DEL TEATRO LÍRICO NACIONAL

Durante la primera mitad del siglo XX proliferaron en España diferentes géneros líricos que aunaron distintas ramas artísticas. A lo largo de estas décadas, la historiografía musical española puso en relieve la importancia de esta época por su desarrollo lírico, pero también por su reivindicación de un lugar “para la música hispánica dentro de los circuitos europeos, tomando como referencia la música popular, tratándose así, una elaboración culta del folclore” (García, 2009, 2). El género lírico en esta época fue encrucijada de tendencias, vanguardias, idealismos y algunas utopías. Se trató de una revolución artística que puso de manifiesto el sentir de España a través de la unión de palabra y sonido. Esta unión de la música y el texto se convirtieron en uno de los medios que mejor expresaron el

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

sentir nacional: “lo que los poetas escribieron con letras, los músicos lo escribieron con sonidos” (García, 2009, 2).

Boletín Musical reservó un lugar y un espacio para una sección dedicada completamente a tratar los temas relacionados con el género lírico español, concretamente con la vida musical desarrollada en sus teatros. Voz y palabras que, en forma de breves artículos cargados de opinión, se manifestaron en esta sección denominada como teatros, con la presencia como principal crítico de Arturo Mori. Este autor tocó diferentes aspectos líricos y musicales, en la mayoría de las veces con un tono pesimista, manifestando su descontento con la situación y reivindicando nuevas mejoras con la intención de potenciar la creación, representación e interpretación de música lírica exclusivamente nacional.

“BOLETÍN MUSICAL acaba de desplegar esa bandera y me ha hecho a mí el abanderado. En la prensa madrileña he roto muchas lanzas por el teatro nacional, pero ya no se trata de romper nada sino de llegar al ánimo colectivo con la esperanza de convencer”.

(Mori, *Boletín Musical*, Abril 1928, 5)

La importancia del género lírico en la sociedad española no fue un hecho relevante únicamente de esta época, ya desde finales del siglo XIX y también en los albores y el desarrollo del XX se produjo el nacimiento de la modernidad vocal en España. A niveles artísticos se entrecruzaron “tres brillantes generaciones creativas, propiciando un rico humus cultural: los veteranos ensayistas del 98, los europeístas del 14 y los vanguardistas del 27” (Losa, 2016, 7). Estas generaciones dieron lugar a la “mayor parte de los movimientos estéticos que convivieron ya en España con esta tendencia: Nacionalismo vanguardista, Impresionismo, Neoclasicismo” (Casares, 1987, 287). Estas generaciones también adquirieron en común su compromiso con las corrientes culturales del momento, todos los

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

literatos, músicos y artistas de las diferentes corrientes se unieron para innovar y para proyectarse con una mirada desde lo interior hacia lo exterior. Desde el interior porque intentaron rescatar lo puramente nacional desde la música, pero con una herencia y una proyección hacia los movimientos culturales y artísticos internacionales donde la lírica también se convertiría en el as de la baraja. Los ideales de estas generaciones, con un profundo interés por el hecho musical, cuyos autores enamorados de la música tuvieron como objetivo subrayar el valor de la música española, ideas que expresó Arturo Mori con su iniciativa mensual por resucitar el género lírico español de la oscuridad en la que se encontraba en aquellos momentos.

“Quisiéramos que el porvenir nos respondiese con una negociación rotunda. Aunque, de todos modos, algo se ha de sacar de la reiteración periodística, de la consecuencia de unos cuantos optimistas enamorados de la música española, como este cronista que se comunica con los lectores de BOLETÍN MUSICAL, de mes en mes”.

(Mori, *Boletín Musical*, Febrero 1930, 16)

“Propagando estas ideas, que tengo por sensatas, comencé a colaborar en BOLETÍN MUSICAL y no me importan las repeticiones; que no se trata aquí de modelar la actualidad, sino de influir un poco en los públicos teatrales ofreciéndoles, al mismo tiempo, amenidad y doctrina”.

(Mori, *Boletín Musical*, Junio 1928, 6)

En el ámbito escénico ya desde el siglo XVII, el teatro popular español estuvo acompañado de la presencia de la música a través de bailes y piezas cantables. Se “entonaron estribillos, villancicos, tonadillas y, después, las piezas que triunfaron en la zarzuela o en el género chico” (Barreiro, 2005, 40). Durante la década de los veinte, la música humanística se erigió mirando al pasado como “objeto de estudio esencial para la Historia por sus implicaciones sociales, políticas... y, en definitiva, culturales” (San Narciso, 2015, 865),

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

también fueron muchos los compositores que descubrieron “la importancia de la tradición popular del arte y supieron elaborar el germen popular a partir de un lenguaje universal” (Moreno, Ortega & Vicente, 2014, 85). Fue así de este modo que la creación española experimentó un período de fecundidad musical muy parecido al desarrollado durante el Renacimiento. Esta mirada hacia el pasado nos las describe Alonso en la publicación cordobesa unida a los ideales nacionales tan presentes en el momento.

“La teoría del nacionalismo en la música, podrá ser moderna como sistematización; pero es muy antigua en la práctica, y es en la que se apoya toda la historia de nuestra música popular. La constante tradición de cinco siglos, el resultado mismo que tocamos en la época presente parece marcar esa tendencia como base del porvenir”.

(Alonso, *Boletín Musical*, Marzo 1931, 1)

El género lírico ya experimentó en la España del XIX una clara acogida, la música italiana protagonizó la cartelera de los teatros, representando la opción más apoyada, aunque surgieron géneros puramente nacionales como la producción de la gran zarzuela dirigida a grandes masas y la canción de salón, destinada a pequeños cafés que contaron con un auditorio muy reducido. La vida musical española presentó un desfase en comparación con el resto de las urbes europeas donde la variedad de estilos y géneros musicales, así como el auge del sinfonismo o la producción del gran drama musical, pudieron tener cabida en grandes escenarios, auditorios y palacios. En el ambiente de “una España agitada, jalonada de acontecimientos trágicos, se produjeron importantes cambios que marcaron profundamente el devenir de nuestra historia a lo largo del siglo XX” (Losa, 2016, 7). Debido a esta situación la prensa se convirtió en un lugar que reclamaba el valor de algunos géneros para ubicarlos en el lugar que merecían dentro de la sociedad española. Reclamación que

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

se convierte en un constante entre las exigencias de Arturo Mori dentro de las páginas de *Boletín Musical*.

“De todo esto hablaremos procurando que no caigan en saco roto las lamentaciones. Pero la primera impresión quiero que sea puramente periodística. La chimenea está apagada: hay que encenderla para que no sigan muriéndose de frío las buenas intenciones”

(Mori, *Boletín Musical*, Abril 1928, 5)

El género lírico tuvo dentro de este contexto una época dorada cuyas bases fueron sentadas por Barbieri y Pedrell porque ambos sobre todo el último, partió de la inspiración del folclore autóctono. Fueron muchos los compositores, maestros del Nacionalismo los que promocionaron el género lírico entendido como una “emanación culta de la canción popular, en el que hallaron la posibilidad de la condensación dramática y la íntima unión de texto y música en un todo indisoluble” (Moreno, Ortega & Vicente, 2014, 85). El género lírico fue un medio artístico en el “que mediante la unión de música y poesía se pretendió transmitir la misma idea, con la salvedad de que se trabajó con dos artes de distinta naturaleza: una utilizó el sonido y la otra la palabra” (García, 2009, 13). Este desfase afectó directamente a la evolución de la música española de producción propia, sufriendo menos popularidad que los repertorios llegados del extranjero. Una de los factores principales fue la falta de lugares donde realizar la puesta en escena de los nuevos repertorios, lugares también para dar a conocer el trabajo de los músicos. Esto es lo que advierte Mori en el *Boletín* cuando se queja amargamente de la inexistencia de lugares adecuados para este género musical:

“Pero el hecho es que, fuera de ese local, no hay ningún otro en Madrid que contribuya a favorecer ese cometido artístico. Ninguno. Y algo parecido ocurre en el resto de España. La falta de locales, albergue de la zarzuela española es el problema más grande, más pavoroso que se presenta al Teatro Lírico Nacional, precisamente cuando las figuras

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

líricas de la escena están en mejores condiciones que nunca para hacer revivir nuestras viejas glorias, adaptadas al gusto, a las normas, a las exigencias de hoy”.

(Mori, *Boletín Musical*, Octubre 1930, 18)

“Los músicos españoles necesitan un tablado para dar a conocer sus producciones y no es justo que se lo arrebaten los viejos maestros italianos resabidos y ya casi olvidados”

(Mori, *Boletín Musical*, Octubre 1928, 6).

El tema de la creación de un género lírico puramente nacional se convirtió en un debate constante que se inició en el XIX para extenderse hasta la primera mitad del XX, en ocasiones se trató de una “obsesión cuando se intuyó desde aquí que a la postre cada país trataba por ello las discusiones” (Casares, 1987, 272) sobre la lírica de una forma distinta. Fue su transcendencia tal, que casi todos los autores dedicaron algunas líneas para hablar de este tema. La prensa fue testigo de este florilegio de opiniones en el que defensores y detractores llegaron a escasos nexos comunes. Otro testimonio del *Boletín* insiste en esta vacilación a la hora de apoyar la música española y contribuir a su desarrollo, valorando sobre todo aquellas obras españolas que toman como base el folclore.

“Pero contra lo qué hay que ir, principalmente, es contra la peligrosa teoría de la multiplicidad que es este año una de los gallardetes más chillones de la iniciación otoñal. Multiplicidad, en el caso presente, equivale a vacilación, y los negocios de teatros se resienten siempre de las vacilaciones. El teatro lírico nacional ha de surgir de las cenizas de esas multiplicidades. Por lo tanto, no es conveniente desconfiar de nada ni de nadie. ¿Hemos dicho de nadie?”.

(Mori, *Boletín Musical*, Agosto 1929, 6)

“La música de teatro de hoy, debe atender, antes que, a nada, a la orquesta, que es la base de toda la composición. Hacemos estas consideraciones en momento de transición de la música española y para contribuir, de algún modo, a que la transición no pierda el instinto

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

folklórico, al mismo tiempo que entierra para siempre las vulgaridades y las imitaciones tradicionales. También para la zarzuela y para la ópera española, es justo que pase el tiempo y se impongan las renovaciones”.

(Mori, *Boletín Musical*, Septiembre 1930, 19)

De esta forma el “teatro lírico y la polémica en torno a él estuvieron insertos en los debates sobre la identidad de España” (Pérez, 2006, 151). Del tema de la ópera se habían ocupado no sólo Barbieri y Pedrell, sino prácticamente todos los escritores del momento. Más allá de la discusión en sí, lo cierto es que el tema fue “igualmente interesante porque en esta época se intentó por última vez la creación de una ópera propia, o de otra manera, la solución del viejo problema, solución que no convenció y, desde luego a la generación de la República, tanto a la madrileña como a la catalana, dejó de interesarle el tema operístico” (Casares, 1987, 273). Este problema con el tiempo, tropezó con la indiferencia del público, de los gobiernos, de la nación, de la prensa y la crítica, de los artistas e incluso de algunos compositores. Todo esto sirvió para concluir que el problema no tenía solución, puesto que por un lado los planteamientos formaban parte del pasado por lo que detrás de cualquier intento de crear “una ópera existió un fracaso que podríamos denominar social, debido a la nula respuesta del público, intelectualidad e instituciones” (Casares, 1987, 275). Reavivar la vieja polémica sirvió de poco puesto que aquellos moldes añejos no eran fructíferos para los nuevos jóvenes músicos. Entonces para potenciar el desarrollo del género lírico y resolver parte del problema, se trató de “ofrecer a los nuevos compositores los teatros necesarios para experimentar con géneros menores (entremeses, bailetes) y también con la zarzuela y la ópera cómica como pasos previos para la elaboración de un teatro lírico de gran altura” (Pérez, 2006, 151).

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

“El público español — en igualdad de circunstancias prefiere lo suyo a lo extranjero por la razón obvia de que aquí somos tan patriotas aproximadamente como en cualquier parte”.

(Gálbez, *Boletín Musical*, Diciembre 1929, 2)

A pesar de todo, uno de los problemas que afectó al género lírico fue la representación de sus obras en lugares dignos de actuación. Los teatros del momento, considerados como “templos de arte” (Blasco & Bueno, 2013, 18), “fueron convertidos en cajón de sastre de todo tipo de actividades de ocio” (Blasco & Bueno, 2013, 15) zarzuelas, obras teatrales, óperas, comedias, géneros de menor envergadura incluso de funciones del cinematógrafo. La misión de los teatros contenía una finalidad didáctica se trató de educar al público en el arte del drama y la comedia por lo fueron considerados como “escuelas de buenas costumbres” (Blasco & Bueno, 2013, 17). Algunas obras de este género vocal compartieron escena también con salones, academias y cafés que “sacaron estos géneros musicales del teatro estricto” (Barreiro, 2007, 87). El café como establecimiento evolucionó “teniendo una clara función social, de creación y fomento de relaciones, a la vez que representaba una nueva cultura del ocio” (Salinas, 2014, 302). Pero, además, los cafés constituyeron un lugar determinante para las “artes escénicas, y en especial para la música, convirtiéndose así, al margen de su perfil hostelero, en centros de actividad musical de primer orden” (Salinas, 2014, 303). El desarrollo de los cafés como centros escénicos supuso para la música culta una ambigüedad porque fueron focos de música mediática y popular, además representaron una vía de escape para una sociedad que contó con pocos apoyos gubernamentales para el desarrollo artístico. Por ello, insistía Gómez en el *Boletín* que,

“El compositor que hoy quiera componer zarzuelas, contando para ello con la suficiente preparación técnica, con el preciso conocimiento del

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

oficio, puede, si quiere, fundar su estética y elaborar sus formas conforme a una larga y clara tradición”.

(Gómez, *Boletín Musical*, Octubre 1928, 7).

Como una de las posibles soluciones a todos estos problemas, el idealista Arturo Mori desde *Boletín Musical* propuso la creación de un Teatro lírico Nacional, demandando al gobierno la parte de responsabilidad que le correspondía para la organización de la administración y burocracia del mismo. Un teatro donde se potenciaría la creación española de sus músicos más maduros, pero también dejando un lugar para las intérpretes, músicos, batutas y plumas más recientes. El gobierno debería apostar por una propuesta de música lírica nacional porque también las orientaciones y la demanda de aquellos que ocuparon las butacas españolas. Julio Gómez en uno de sus artículos de *Boletín Musical*, también nos manifestó su opinión sobre el tema realizando un recorrido histórico del género lírico nacional y alabando el progreso, así como la situación actual, interesada en favorecer poco a poco a los compositores. Como prueba de lo dicho obsérvense estos dos textos de Mori sobre la misma cuestión:

“Algunas voces bien timbradas se alzarán en España, para invocar la necesidad del teatro lírico nacional; pero el eco que las multiplicó, primero con cierta pomposidad, las entregó luego al aire para que se perdieran. Y continuo en los archivos la ópera española y al abrirse las puertas del teatro de la Zarzuela para mostrar las glorias de nuestro género lírico y estimular las creaciones presentes fue fatal el fracaso, que los mismos hubieran de sufrir las consecuencias de su falta de organización”.

(Mori, *Boletín Musical*, Abril 1928, 5)

“La reafirmación de un teatro lírico Nacional es obra de muchos, pero depende de un solo factor: la voluntad. El dinero, que tanto sirve para todo, no representa en este caso más que un elemento secundario y

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

sometido precisamente a la voluntad de los que marchen heroicamente en la vanguardia”.

(Mori, *Boletín Musical*, Junio 1930, 17)

Fruto del desarrollo de la escena lírica nacional inspirada en parte en la depuración o elevación del canto popular” porque era ahí donde radicó “el nacimiento del verdadero concepto de Nacionalismo musical” (Moreno, 2014, 32), surgieron nuevas formas en parte más atractivas para el público por el precio asequible de las actuaciones que proporcionaron. El lied, incluso traducido al catalán, “tuvo como resultado un movimiento lírico mayor que en el resto de las provincias españolas, superando incluso a la capital española” (Moreno, 2014, 34). El lied ibérico, llevado por algunos autores entre ellos Turina como una “sutil mixtura de folclore sintético, pincelada costumbrista y aderezo impresionista” (Alonso, 1997, 485). La opereta, que removi6 las “concepciones acerca de la temática imperante en los espectáculos escénicos” (Encabo, 2008, 166). El cuplé, “plebeyo y burgués, drama en miniatura, fusionó ritmos de danza exóticos y folclore, vital y de una gran capacidad ecuménica” (Alonso, 1997, 485). Este último también dio a “la canción su carta de naturaleza” (Barreiro, 2007, 98). A pesar de la variedad, muchas fueron las “voces que hicieron referencia a la ansiada restitución del género zarzuelístico como contraposición a otros espectáculos” (Ahulló, 2015, 470). Todas estas pequeñas formas vocales, despertaron el interés de muchos pobres curiosos que querían formar parte de las costumbres musicales de la alta sociedad sin poner en peligro su precaria economía. Estas formas constituyeron el caldo de cultivo de una tendencia que terminaría por abandonar el consumo de música lírica culta para apostar por otros géneros que, relacionados con el arte musical, se caracterizaron por alejarse de la élite y la intelectualidad.

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO



Figura 7: Maestro Willem van Warmelo, dedicó su vida al desarrollo de la interpretación de la música española.

(Boletín Musical, Abril 1931, 9)

Los cambios producidos en esta puesta en escena de la lírica nacional, acentuados sobre todo en contextos urbanos, se sumaron con una demanda de nuevas formas de entretenimiento, además de la creación de diferentes espacios para el ocio y el desarrollo de las distintas actividades. En este momento surgieron “la proliferación de los cafés como nuevos lugares de reunión y esparcimiento, al margen de los locales ocupados por las sociedades de recreo” (Salinas, 2014, 679), estos lugares tendrán una gran actividad cultural y social puesto que en ellos también cultivaron las pequeñas formas caricaturas del género clásico, que nacieron en el género lírico. Estos cafés fueron a convertirse en parte esencial de la actividad social y cultural de las ciudades. Su principal novedad radicó “en la apertura hacia un espectro de la sociedad mucho más amplio, trascendiendo el corporativismo, la exclusividad y el elitismo de la mayoría de las asociaciones de ocio” (Salinas, 2014, 301). Este fenómeno obligó a “la distinción entre teatros, no sólo por el tipo de espectáculos que presentaron, sino también por las clases sociales que los frecuentaron” (Casado, 2017, 16).

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO



Figura 8: To van der Sluijs, notable soprano que colaboró con el maestro Willem va Warmelo para la divulgación de la música española.

(Boletín Musical, Abril 1931, 9)

Por estas razones durante el primer tercio del siglo XX el género lírico sufrió una profunda crisis, causada por diferentes factores que desplazaron el gusto del público que había dedicado gran parte de su tiempo de ocio al consumo de este género, y ahora apostó por otros, por lo que “el interés por otro tipo de espectáculos copaba la atención de la mayor parte de la masa social” (Ahulló, 2015, 469). Parte de esta responsabilidad recayó sobre la crítica porque reorientó el consumo musical de determinadas obras según el juicio que realizó de las mismas. Sin embargo, para juzgar el correcto trabajo de un crítico fue necesario en palabras de Mariano Miedes Aznar, situarse en la mentalidad de la época:

“La primera condición para emitir un juicio acertado sobre una obra artística, es el de situarse cerebralmente en la época en que fue creada, indagando la opinión que mereció a los de su tiempo. Si la obra fue

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

circunstancial, eco-del ambiente, su gran éxito lejano no bastará para que lleve a sucesivas generaciones la emoción o entusiasmo que otros sintieron, sin confundir este juicio crítico”.

(Miedes, *Boletín Musical*, Septiembre y Octubre 1929, 4)

En el plano político social de los primeros años de la década de los veinte se produjo un “incremento de la crisis gubernamental que desembocó en un cambio de sistema, con la instauración de la dictadura de Primo de Rivera en 1923” (Ahulló, 2015, 467). Esta época política estuvo marcada por un ideal conservador, nacionalista y militar que justificó la intervención en la mayoría de los ámbitos del ser humano. Por otro lado “el descontento de la población por el empeoramiento de las condiciones económicas había activado los resortes del movimiento obrero” (Ahulló, 2015, 467). Estas condiciones políticas influyeron notablemente en la historia del teatro lírico nacional y la forma en la que el gobierno intervino en su evolución. La ideología y el apoyo gubernamental también se vio reflejada en el apoyo de unas formas líricas sobre otras, de aquí que algunas fueron consideradas como arte menor o rebajado, y otras “las formas de teatro cómico-lírico por su inevitable y dañosa comparación con su hermana cristiana y decente, la ópera sería” (Mejías, 2008, 147). Arturo Mori consideró que además de los gobiernos, la prensa también fue responsable de la crisis del teatro nacional.

“Los periódicos son, y no crean ustedes que no me duele decirlo, culpables de que el teatro nacional haya resultado para todos, una ilusión pasajera. El ilustre Bretón me decía abundando este criterio: ¿Tan malos somos los músicos de España que no hay música en el Real un hueco para nosotros?”

(Mori, *Boletín Musical*, Abril 1928, 5)

La visión de la época de forma general consideró que a grandes rasgos el teatro lírico nacional fue un teatro-oficina con un carácter

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

monopolizador que intentó poner sobre relieve determinados sentimientos nacionales. La crítica a pesar de las posturas políticas de la época, puso de manifiesto esta realidad y subrayó la necesidad de subvención de esta causa, porque dentro del teatro lírico nacional existieron numerosos subgéneros, pero los principales fueron ópera y zarzuela, ambos necesitaron ayuda por sus dimensiones de producción. Según las demandas de *Boletín* los gobiernos deberían ir al auxilio de ambos:

“El teatro lírico nacional según algunos, es un local, costado por el gobierno, con elementos directivos y organización burocrática” ... “Como existe el tesoro y lo que hace falta es que la gente lo conozca, lo más urgente es la alta propaganda asesorada por quien puede hacerlo y amparada por los Gobiernos”.

(Mori, *Boletín Musical*, Mayo 1928, 16)

“Me preocupan el hoy y el mañana. El pasado mañana pertenece a nuestra generación venidera. Consolidemos, de una vez, un teatro lírico; intereseamos a los poderes público”.

(Mori, *Boletín Musical*, Enero 1929, 14)

La crítica musical del momento analizó las actuaciones, realizando una percepción completa de todos los factores que intervinieron, su función y su capacidad se centraron, por tanto, en valorar las “producciones musicales y establecer, en base a un método objetivo de comparación, quizás aquellas que de alguna manera sobrevivieron en la historia” (Lolo, 1991, 345). La crítica musical periodística nació “de la necesidad por conjugar el interés de promotores y artistas en difundir y publicitar sus propuestas artístico-musicales” (Blasco & Bueno, 2013, 121). Este trabajo quiso sin analizar en profundidad, ofrecer un producto accesible al público con una radiografía de los eventos musicales de forma inmediata a su actuación. La crítica musical periodística, por tanto, se “distinguió de la crítica publicada en revistas especializadas porque más allá del

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

rigor del análisis buscó ser inteligible para el lector” (Blasco & Bueno, 2013, 122).

La crítica del género lírico comenzó en España, con el estreno de las primeras obras del popular compositor Gioachino Rossini, “prácticamente de forma simultánea a la del resto de Europa, respondiendo a los mismos patrones y objetos culturales” (San Narciso, 2015, 868). Será con el declive de esta música cuando aparecieron las primeras voces que apostaron por el género lírico nacional. Esta crítica fue especialmente exigente a la hora de valorar el producto musical español, sobre todo con la “llegada de la nueva zarzuela que marcó el inicio de un cambio de tendencia” (Oliver, 2005, 423). Aunque también en esta, estuvo presente “el viejo tema de la ópera nacional arduamente discutido entre otras en la Revista Musical” (Casares, 1987, 263). A grandes rasgos, la visión de la lírica desde la mirada del crítico era mucho más rica en revistas específicas que en la prensa, en los periódicos semanales y diarios. En estas publicaciones más generales sólo quedó espacio para pinceladas informativas menos ricas en juicios y opiniones.

En ocasiones estas críticas no pudieron permitirse ofrecer demasiados datos como los cantantes, las compañías teatrales, los anuncios previos, las obras representadas. El crítico escribió muchas veces “con gran premura; pues debía entregar su crónica en la misma noche que había tenido lugar la representación” hecho que influyó en el resultado (Blasco & Bueno, 2013, 122). Dentro de este marco también fueron muchas las ideas que preocuparon a los críticos líricos del momento “la supuesta crisis teatral, la situación del género chico y el largamente anunciado declive de la zarzuela, la preocupación en el entorno teatral por este estado y la intención de algunos autores por hacer un frente común ante el avance imparable de otros espacios de sociabilidad con el fin de recuperar el género

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

que antaño llenaba teatros” (Ahulló, 2015, 469). Dentro de esta preocupación común en el sector, hubo que tener en cuenta que muchas de estas artes líricas y escénicas fueron consideradas artes menores, por la misma crítica que en otras ocasiones alababa sus proezas. A pesar de esta indiferencia con “el paso del tiempo y su reconsideración han demostrado la importancia que tuvieron en la formación del imaginario cultural español” (Losa, 2016, 8). Arturo Mori con sus críticas también se unió a la preocupación del momento por resucitar este género a través de los compositores españoles.

“No es que esperemos la vuelta al triunfo de los autores consagrados. No importa que la juventud anónima se aproxime a la notoriedad. El caso es que aparezca la obra, la obra maestra y redima al teatro lírico nacional. Aparte de que, en las actuales circunstancias, hay que esperar más de los nuevos que de los consagrados”.

(Mori, *Boletín Musical*, Agosto 1930, 15)

Un ejemplo de esta crítica del género lírico nacional se encontró en las palabras de Arturo Mori. Este autor no aceptó cualquier producción española, fue exigente en cuanto a las fuentes de inspiración, puso de relieve la calidad, la riqueza musical, las obras innovadoras, el folklore como fuente de inspiración y la importancia del gusto del público que debió estar orientado hacia la buena música. Arturo Mori afirmó con dureza que los compositores en ocasiones se habían dedicado a tejer tapices musicales con el objetivo de agradar al público. Las raíces populares de la música española tuvieron un bagaje rico y variado sin embargo las nuevas corrientes musicales tomaron de estas raíces la sabia que necesitaron, sin exceso y sin sometimiento.

“Música española no quiere decir cultivo de la canción ni populachería. Casticismo no significa repetición ni copia. Música española la que nace en las fuentes de la melodía popular, tomando la definición en su más

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

amplio y elevado sentido. Se impulsa y ordena la obra lírica, sin que sufra menoscabo la originalidad del compositor. Música española es la que piensa y siente en español”.

(Mori, *Boletín Musical*, Junio 1928, 6)

“El teatro lírico nacional, brota del folklore; pero sin el sinfonismo, sin la sabiduría y la inspiración del músico, es sólo una serie de tonadas más cerca de la feria del pueblo, que de las solemnidades de la escena”.

(Mori, *Boletín Musical*, Septiembre 1930, 18)

Dentro de la crisis en la que se encontró el género lírico por falta de apoyos sobre todo económicos, surgieron factores que potenciaron su mejora. Por un lado, la clase social burguesa constituyó “un nuevo público que demandó nuevas formas de entretenimiento y que, a su vez, reivindicó su papel protagonista a través del acceso a nuevas formas de ocio” (Salinas, 2014, 302). Algunos burgueses fueron responsables de impulsar determinadas actuaciones dentro de salas de concierto y teatros con la acogida de un público con un espectro social cada vez más amplio. Dentro de estas ideas Alonso desde *Boletín* nos define como el drama lírico haría sentir a este nuevo público, a estos espectadores que asistían para escuchar este género.

“La misión especial de la música en el drama lírico es de colocar directamente al espectador con los sentimientos del personaje, iluminar las sinuosidades de su pensamiento, hasta hacerlo transparente para los oyentes”.

(Alonso, *Boletín Musical*, Marzo 1931, 1)

Los espectáculos apoyados por la burguesía, que se programaron fueron diversos “representaciones dramáticas, zarzuela, música instrumental y otros espectáculos de diversa naturaleza, como los de magia o los circenses” (Salinas, 2014, 436). El género lírico nacional se convirtió en una auténtica fuente de ingresos para algunos empresarios que explotaron los teatros. Los lugares donde se

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

desarrolló este arte también aumentaron su popularidad y beneficios, los numerosos cafés ofrecieron actuaciones además de relacionadas con la voz, con el baile como acompañamiento, hecho novedoso puesto que hasta entonces, “la danza académica se confinaba en los cuerpos de baile de grandes teatros, acompañando muchas veces a óperas o interpretando piezas de herencia romántica” (Murga, 2009, 12). El baile en España fue tanto o más “importante que la canción para el gusto del público” (Barreiro, 2007, 90). Este apoyo burgués al género supuso que llegara su interpretación a cualquier público, sobre todo por la difusión del mismo y la representación fuera del hermetismo de los teatros. Mariano Miedes Aznar apoyó esta causa expresando la importancia del conocimiento del arte por parte del pueblo.

“Cada país tiene la obligación ineludible de procurar que el arte en todas sus manifestaciones, pueda llegar a las multitudes, no siendo el exclusivo patrimonio de unos pocos, pues al llamado *pueblo*, se le achaca frecuentemente su ignorancia y barbarie en cuestiones artísticas, sin tener en cuenta que pocas naciones y autores se preocupan por educarlo e imbuirle tendencias selectas”.

(Miedes, *Boletín Musical*, Mayo 1930, 6)

Dentro del género escénico también sobresalió la danza como una de las disciplinas artísticas donde la mujer cobró un especial protagonismo sobre todo en la interpretación, puesto que otras tareas “del medio escénico fueron terreno exclusivo de los hombres: desde el coreógrafo hasta el empresario teatral, pasando por el compositor, el escenógrafo, el diseñador del vestuario y el libretista” (Murga, 2014, 181). A partir de los años veinte se produjo un especial calado en la figura de la mujer a nivel profesional puesto que obtuvo una imagen más polifacética de una “mujer moderna’, independiente y profesional, auto representada, que creó y produjo” (Murga, 2014, 182). Aquí nacieron a la luz, las primeras investigadoras,

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

musicólogas, maestras, intérpretes y compositoras. Fueron mujeres que representaron un contraste con el ideal milenario de mujer que siempre había sobrevivido desde la oscuridad. Este proceso fue bastante duro para las mujeres, existieron muchos obstáculos en el camino, pero la solución fue seguir luchando para poder equipar derechos. Dentro de esta línea de pensamiento aparecen las palabras de Martínez:

“Lo hecho, hecho está ¿a qué volver sobre ello? No lloremos sobre la Jerusalén derrumbada. Tratemos de reedificarla con nuevos bríos y sobre tierra nueva y con absoluta independencia ante todo y, sobre todo. ¿El medio de hacerlo? Aportemos todos, ideas y caminos y a algo llegaremos. Por lo pronto a que dejen de reírse tan descaradamente de nosotros los que a base de descatos al Arte lograron su bienestar”.

(Martínez, *Boletín Musical*, Febrero 1930, 7)

En este ámbito marcado por la revolución burguesa, feminista y artística, desde las páginas de la publicación cordobesa también se ofrecieron además de críticas sobre toda esta situación de la lírica nacional, algunas propuestas para posibles soluciones, porque nuestro país no sólo tuvo que intentar que sus propias manifestaciones estuvieran al alcance de todo el público, sino de diversificar, ampliar e intentar ser cabeza de las nuevas corrientes. Desde el alcance periodístico se propuso la participación de la prensa y de la crítica de forma constructiva para que apoyara notablemente cualquier ideal que emprendiera un compositor nacional para favorecer el género lírico de su país. De aquí el ideal surgido en el XX de intentar educar a las masas a través de la música vocal ya fuera interpretada por el propio pueblo o escuchada. La cultura en general y el género vocal cobraron importancia como transmisor de textos se convirtieron en una apuesta del estado para fortalecer los nexos de unión de un país, así como las “alianzas entre las culturas, las regiones y las nacionalidades que compusieron el Estado” (Encabo,

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

2006, 61). En las nuevas producciones se demandó cuidar también otros aspectos como los visuales además de prestar “atención primordial a la composición musical, el libreto y la coreografía” de las grandes producciones líricas nacionales” (Murga, 2009, 14). Por otro lado, como demanda política se propuso la nacionalización de los teatros para que de forma justa pudieran participar todos los compositores nacionales independientemente de los ingresos que repercutieran en sus obras.

“Ha faltado el alma de esa formidable empresa nacional en la que deben ir aparejados y el patriotismo, empresa titánica, pero más de corazón que de cabeza y más de voluntad que de tiempo”.

(Mori, *Boletín Musical*, Abril 1928, 5)

“La nacionalización bien estudiada, es lo acertado. Pero al nacionalizar un teatro, hay que estar bien prevenido para que éste no se transforme viciosamente en una oficina más en el refugio de la eterna tramitación de lentitud desesperante, en un centro burocrático de expedienteo, con sus inevitables patronatos vitalicios, asesores de nómina y comisiones o camarillas de amigos, en las que aunque sus componentes, a veces, sean muy estimables personalmente, puedan carecer de las imprescindibles dotes de competencia, organización meditada, sin trámites de leguleyo y amplio criterio artístico”

(Miedes, *Boletín Musical*, Mayo 1930, 6)

De igual forma se propuso aumentar el tiempo de permanencia de las obras en cartel. La agrupación de los individuos asociados que trabajaron por y para el teatro, acompañadas de críticas, donde el principio de la labor fue duro por diversos factores. Muchos de ellos puestos en relieve por la publicación cordobesa.

“Quiero decir que la crítica con su apoyo incitará a que las obras siguieran más tiempo en los carteles; que los empresarios o directores de compañías, debían de distinguir, cuando montan una obra, lo que es

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

una zarzuela hecha por un coplero y lo que es una zarzuela hecha por un zarzuelero de temperamento teatral operístico”

(Cuevas, *Boletín Musical*, Mayo 1930, 8)

“¿No podríamos si en nuestro trabajo tenemos fe, laborar lenta, pero eficazmente en pequeños grupos de artistas verdaderos, no de vividores del arte y formar una especie de colonia espiritual de artistas?”

(Martínez, *Boletín Musical*, Febrero 1930, 7)

Poco a poco el público fue respaldando el desarrollo de un género lírico nacional, conociéndolo y exigiendo su producción y representación. Este crecimiento demandó “cantantes, actores españoles” (Oliver, 2012, 271) y compañías que se encargaron de la producción.



Figura 9: Cantante española que triunfó a nivel internacional sobre todo en el género operístico. (*Boletín Musical*, Septiembre y Octubre 1929, 11)

Esta nueva generación de músicos cuya formación fue más completa que la de las anteriores generaciones, porque además de estudiar en academias especializadas muchos de ellos “viajaron frecuentemente a Francia para tomar contacto con las nuevas

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

tendencias vanguardistas y dar a conocer su trabajo compositivo” (García, 2008, 172). Arturo Mori resume estas ideas con sus palabras dentro de la revista:

“Es que, si no ocurre así, los músicos autores de teatro tendrán que quemar sus naves, aunque en este caso no se llamen más que partituras”.

(Mori, *Boletín Musical*, Enero 1929, 14)

“Si en una temporada lírica, se abriera la mano para los noveles, dicho sea esto en el mejor sentido — que ya se sabe que hay noveles profesionales y noveles de verdad— seguramente se daría con el filón. Y sobre todo, no nos encontraríamos, como ahora, sin obras, sin teatros de género lírico y sin empresarios, que quieran cultivarlo”.

(Mori, *Boletín Musical*, Agosto 1930, 16)

Fue con la llegada del XX en la que se produjo un “cambio en la concepción del músico: desde un puro hacedor musical similar a un artesano, el compositor español se convirtió en un intelectual, un humanista, preocupado por las distintas artes” (García, 2009, 1). El teatro lírico español necesitó a este nuevo grupo de artistas nacionales que se especializaron en su repertorio y pudieron así extender sus peculiaridades por todo el mundo. El estado debió garantizar el mantenimiento y la formación de esta cantera de músicos, así como la difusión de escuelas especializadas que aportaron una educación musical a las nuevas generaciones.

“Creo que las canteras regionales de España no se agotarán nunca y que deben ser trabajadas constantemente por nuestros músicos, más sin someterse a ellas, como única razón de existencia del autor”.

(Mori, *Boletín Musical*, Junio 1928, 5)

“Si cuando aparece en España un divo de gran potencialidad, y otro, y otro, hubiera quien pensase en atraerlos a la música nacional sin lo que

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

llaman algunos el menoscabo del género zarzuelero, con muy poca lógica, hubiéramos logrado reconstruir, remozar, crear de nuevo, nuestro teatro lírico, para el cual sobran afanes de autores, pero faltan posibilidades de interpretación”.

(Mori, *Boletín Musical*, Diciembre 1928, 12)

Las campañas musicales iniciadas por *Boletín Musical* en boga del asociacionismo musical se convirtieron en un símbolo y en un ideario que la revista demandó para numerosas facetas y géneros musicales. Sin embargo, además del apoyo notable a las jóvenes promesas según el testimonio que el autor manifestó, hizo falta en la España de esta época, un impulso del asociacionismo a nivel estatal, el apoyo empresarial a la causa y la cooperación entre unos sectores y otros. Todas estas demandas fueron también fruto del trabajo de la publicación cordobesa.

“Más trabajo, más perseverancia, más método, más disciplina personal. Y, sobre todo, más espíritu de cooperación; que, si supieran lo que les conviene, no acudirían a los negociantes de compañías para presentarse en un teatro, sino que emprenderían sus campañas a todo evento y por su cuenta”.

(Mori, *Boletín Musical*, Septiembre y Octubre 1929, 14)

“Obra terminada, obra estrenada. Este aforismo, no reza más que con las primeras, figuras, pero a ellas nos referimos nosotros. Si al principio de la temporada, se encontrasen los empresarios con diez o doce grandes zarzuelas, harían sus cálculos en relación con ellas. Ahora no tienen, cuando toman posesión del teatro, ni promesas; y se ven obligados a acudir a los géneros más fáciles y corrientes. Hay que descargar un poco de culpas a los empresarios, aunque manteniendo íntegra su responsabilidad”.

(Mori, *Boletín Musical*, Agosto 1929, 6)

La música vocal española del siglo XX dio un nuevo papel más humano a sus voces, que quedaron desprovistas de la sofisticación del bel canto. En este nuevo repertorio “el texto adquirió relevancia

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

no ya como vehículo semántico, si no por sus cualidades puramente musicales” (Pérez, 2007, 533). A pesar de este avance, las voces que ejecutaron los papeles protagonistas dentro del género lírico español fueron las principales, porque a pesar de todas las revoluciones vocales “un divo acaparaba la atención, independientemente de su tipología vocal” (Bueno, 1997, 30). También las voces de los divos y sus interpretaciones fueron temas “ampliamente glosados por la prensa” (Bueno, 1997, 30). El apoyo a los divos fue una empresa bien estudiada por las compañías italianas sobre todo las de ópera, estas compañías estuvieron muy presentes en la vida musical española del XX, de aquí se convirtieron en una de los factores que impidieron “el sólido nacimiento de una ópera nacional (Bueno, 1997, 39).



Figura 10: Miguel Fleta, uno de los tenores españoles más reconocidos a nivel nacional e internacional.

(*Boletín Musical*, Agosto 1928, portada).

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

A pesar de estos problemas existió una tendencia y un afán por “rescatar ese patrimonio nacional musical al que se comenzó a dar importancia en las primeras décadas del siglo XX” (Murga, 2015, 135), donde las voces únicas de los cantantes profesionales fueron el foco de atención, también sus huellas, sus nombres pasaron a la historia como parte del género lírico nacional. La crítica hacia la figura del divo y lo que representa es un recurso que utiliza Mori en varios de sus artículos:

“Muchas veces hemos hablado de lo peligrosos que son los divos para una temporada vacilante. Pero, cuando aquella marcha por senderos luminosos, ellos lo son todo. Y en un caso y en otro hay que contar con el privilegio de su voz”.

(Mori, *Boletín Musical*, Abril 1930, 15)

Por otro lado, la cuestión económica derivada de este falso protagonismo, puesto que los grandes cantantes, los grandes divos cobraron por sus actuaciones precios desorbitados que encarecieron las obras y convirtieron algunas de ellas, en productos menos accesibles para un público humilde. “Los precios, lo problemas de los empresarios en sus balances económicos, los salarios, en especial los referentes al caché de los divos, la falta de producciones” (Ahulló, 2015, 469), hicieron grandes mellas en el crecimiento del género vocal español. Los empresarios también realizaron sus apuestas para invertir su dinero de forma sabia, para que les generara los mayores beneficios, así le dieron cada vez menos peso a la búsqueda de escenarios para representar obras líricas. Sus pretensiones radicaban en buscar autores consagrados, hechos a medida para que pudiera garantizarse un éxito al dinero que invirtieron.

“El teatro lírico español tendrá varias salidas triunfales. No desmayen ustedes. Si faltan los divos consagrados, nacerán otros, no menos grandes, a la vida del triunfo, juventud, brío, es lo que hace falta. ¡Y músicos que trabajen! ¡Y empresarios que no le tengan demasiado

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

apego al dinero! El ejemplo del Real estimulará a los remisos y acabará de convencer a los entusiastas”.

(Mori, *Boletín Musical*, Diciembre 1930, 11)

“A los autores jóvenes en España no nos queda otro recurso que emprender nuestro viaje al Parnaso de pie y sin dinero; esto es, sin apoyo de nadie y por la calle de en medio, como Dios nos dé a entender”.

(Martínez, *Boletín Musical*, Febrero 1930, 6)

“El particular, al arriesgar su capital, tiene que administrar un teatro con el proyecto definido de beneficiarse con el lucro que le rinda su capital exponente, y para que así sea, por mucho que ofrezca cumplir siempre se lo impedirá la realidad, teniendo forzosamente que desistir de los grandes planes artísticos, como igualmente el que, por los precios inmoderados, precisos para una nivelación económica, el espectáculo carezca de la amplia difusión conveniente a la cultura general”.

(Miedes, *Boletín Musical*, Mayo 1930, 6)

Frente a estas ideas, surgió la crítica comparando los desorbitados sueldos que cobraban algunos músicos, mientras que los que se encontraban empezando sus carreras estaban desprovistos de ayudas, apoyo y bagaje. En aquellos tiempos constaba mucho trabajo hacerse un nombre viviendo de la música lírica como compositor y músico. Estas ideas quedan reflejadas constantemente en las páginas de *Boletín Musical*:

“Hace bastante tiempo que en los periódicos de Madrid se planteó el viejo, aunque siempre nuevo, tema de los noveles. En esa campaña, pensaban sus organizadores ofrecer al público, entre otras novedades, unas cuantas obras musicales de noveles, interpretadas por un conjunto artístico irreprochable”.

(Mori, *Boletín Musical*, Mayo 1930, 12)

“Repetimos que esta temporada lírica no ha sido fructífera artísticamente. Los músicos han trabajado poco y a los noveles no se les

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

deja entrar. Piénsese un poco en este segundo punto y no se tardará en dar con una causa funesta de decadencia del arte lírico español”.

(Mori, *Boletín Musical*, Mayo 1930, 12)

En distintos países europeos el trabajo de los compositores del género lírico fue a la par del desarrollo de un público instruido y receptivo. España por tradición desde el Renacimiento fue un país con un “prolífico en cantares y referentes musicales” (Moreno, Ortega & Vicente, 2014, 84). Ya en el siglo XX fueron muchos los grandes compositores, los que participaron en la creación de un género lírico nacional a través de la “armonización de cantos populares, en su doble vertiente de nacionalismo retrogrado o regionalismo y el nacionalismo universal” (Moreno, Ortega & Vicente, 2014, 85), pero también “a través del color modal, la rítmica, y especialmente por un tratamiento del acompañamiento pianístico totalmente innovador en las canciones” (Moreno, Ortega & Vicente, 2014, 85). *Boletín Musical* al igual que otras publicaciones de la época, subrayó la importancia del desarrollo del género lírico, también puso en relieve la labor que realizaron ciertos compositores ilustres para apostar por la música teatral y escénica. La mayoría de estos compositores aparecieron nombrados en artículos cuyos autores fueron anónimos y pretendieron más informar de algún concierto que construir una crítica sólida de la producción del artista. Uno de los que citó Arturo Mori en su trabajo fue el maestro Amadeo Vives.

“En los grandes músicos, por muchos que sean los planos de su inspiración, hay un sentido regional que los abarca todos, aunque no se manifieste desde el primer momento. El maestro Vives, es hoy una de las figuras de más relieve del teatro lírico español, como Falla es el número uno de los músicos sinfónicos. Pero Vives no es un folklorista, sino un músico con toda la extensión de motivos y de escuelas de los músicos que, se sienten universales”

(Mori, *Boletín Musical*, Noviembre 1928, 10)

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

“Él ha llegado a la cumbre sin necesidad de utilizar los materiales de su región, y no quiere descender en la escala natural de la carrera artística, sin haber dado al teatro una obra catalana”.

(Mori, *Boletín Musical*, Noviembre 1928, 11)

Pero quizás el ejemplo más notable redactado en las páginas de la publicación cordobesa fue el de la figura de Isaac Albéniz, cuyo recorrido musical fue analizado durante varios artículos dentro de la revista. Este compositor manifestó un claro interés por todo el arte español y lo reflejó en todas sus obras a lo largo de toda su carrera. Durante su vida gran parte de obra lírica fue prácticamente olvidada, también pasó Albéniz las incertidumbres de la mayoría de los autores de género teatral del momento.

“A Isaac Albéniz no le ofrecieron libros los afamados, los que tenían la llave de muchos teatros. Siempre el monopolio—y no en manos de los mejores — factor primordial de la decadencia lírica, por la escasa variedad de firmas. Quién sabe si al proceder entonces de otra manera, la lírica teatral tendría hoy algunas joyas más, de las que tan carentes estamos”.

(Miedes, *Boletín Musical*, Septiembre y Octubre 1929, 4)

Con la falta de apoyos su trabajo dentro del campo lírico fue muy poco interpretado durante su vida, a pesar de que su obra fue el resumen del trabajo de un compositor bastante entregado y con un amplio bagaje en los lenguajes modernos. El público y la crítica de su época aplaudieron el estreno de su obra sin embargo no duró la representación mucho tiempo dentro de cartel.

“Cuando Isaac Albéniz intenta la realización de sus proyectos teatrales, está llegando a la edad madura, cuando efectivamente el artista sabe lo que quiere por la plena confianza en su valer, en su justo equilibrio, sin presunciones ostentosas ni estridencias de reflejo, siempre frecuentes en la edad excesivamente juvenil, cuando al neófito del arte le subyuga el espejismo de sus excesivas aspiraciones, haciéndole ver en sus

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

creaciones obras grandiosas, donde solamente existen reminiscencias exageradamente acentuadas de todo lo que oyó”.

(Miedes, *Boletín Musical*, Enero 1930, 9)

“Esta desviación crítica que se repite en todas las generaciones, hace que los precursores de mérito casi nunca hayan obtenido el éxito completo en vida, al atraer la atención ruidosa los creadores de obras circunstanciales, deleite del público heterogéneo. El precursor, al no ser defendido no triunfa. A Isaac Albéniz no le preocupó ni el defenderse ni el que lo defendieran. Ni sus ideas ni su carácter de alegre indiferencia, era propicio para ello. Era compositor por sentimiento íntimo, y renovador — de ideario estético — sin proclamas ni complicaciones técnicas”.

(Miedes, *Boletín Musical*, Septiembre y Octubre 1929, 5)

“Si los ingleses, resignados y corteses como pocos, no se avinieron a sufrir la fecundidad lírica y el pálido color de la música del señor Albéniz; ¿cómo pudo pensar este que nuestro carácter, alegre al modo de unas castañuelas y vivo cual la misma pólvora, se presentaría a sufrir ese chaparrón mejor dicha diluvio, de notas que caen sobre el pentagrama y le ponen como borriquillo de carga que no puede con la que lleva y hace su camino arrastrándose pesada y fatigosamente?”

(Miedes, *Boletín Musical*, Enero 1930, 10)

Los verdaderos enemigos de las artes escénicas musicales de España fueron otros géneros que, aunque desde la ilegitimidad buscaron la forma de nacer para permanecer vivos eternamente. De aquí que, el desarrollo de la música escénica se vio notablemente afectado por un lado por el jazz, una nueva música de consumo popular, y por otro lado por el desarrollo del cine, un espectáculo audiovisual fascinante para las masas, ambos muchos más accesible para todas las clases sociales. El “jazz y el cine español tuvieron una relación apasionante y poco conocida” (Sánchez, 2014, 513), que en España se vio frenada por la irrupción de la Guerra Civil y de la dictadura, ambas retrasaron y dificultaron su difusión, aunque durante los años veinte “nuestro país no estuvo tan alejado de los

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

movimientos y tendencias culturales que se dieron en Europa” (Sánchez, 2014, 514). Con estas palabras Martínez reflejó los problemas con que contó el desarrollo lírico frente a las nuevas músicas y su creciente popularidad.

“Acaso alguna vez surge un empresario de verdad que quiere hacer las cosas bien en todos los sentidos y se gasta lindamente las pesetas en montar algunas obras que lo merecen y otras que no lo merecen, desde luego, y, naturalmente, a mucho gasto se hace imprescindible mucho ingreso y se elevan las localidades en su precio sobre el nivel de los cines y el público se va al cine y el empresario a su casa renegando del público y de los autores, y los autores a la suya renegando del empresario y del público”.

(Martínez, *Boletín Musical*, Febrero 1930, 6)

El jazz penetró en España “fundamentalmente desde Francia, donde hubo algunos decisivos compositores de música culta que se interesaron por los ritmos nacidos en los burdeles de Nueva Orleans y entre los esclavos negros trasladados a América” (Sánchez, 2014, 514). En los cafés se sustituyeron algunas piezas procedentes del género lírico nacional por otras con ritmos primigenios del jazz, coincidiendo en España con el desarrollo de la dictadura de Primo de Rivera y con la Generación del 27. En los años treinta heredados de la moda francesa los llamados Hot Clubs, fueron “apasionados coleccionistas de discos de jazz, y tiendas especializadas” (Sánchez, 2014, 517). Con estas palabras Mariano Miedes Aznar expresa como el jazz se desarrolló en algunos países rápidamente tras la guerra, también lo que supuso este tipo de música para el hombre moderno:

“Los teatros donde se cultivaba la ópera cesaron en casi todas las naciones. Cuando pasados cuatro años llega el armisticio, han sufrido una gran transformación radical las costumbres, la ética y el arte. El afán de olvidarse de todo y de vivir rápidamente con cierta alegría atolondrada e inconsciente - como si temieran las muchedumbres que

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

otra catástrofe bélica les arrebatase la vida al instante — hizo nacer una modalidad nueva; una combinación de ruidos, muecas y contorsiones; música incolora, de armonías sucias, arrítmica, que es de buen tono que guste a la fuerza, pues al que no le agrada el *jazz*, con sus payasadas inherentes propias de un circo de pueblo, no se le puede clasificar de hombre moderno...”

(Miedes, *Boletín Musical*, Agosto 1930, 4)

Durante mucho tiempo se debatió con una profunda crisis interna si la ópera o la zarzuela deberían primar en los escenarios españoles, pero con la aparición de otro tipo de músicas escénicas ambas quedaron desplazadas a un segundo plano, puesto que no podían competir con la novedad, los precios y los efectos que ofrecían estos nuevos géneros y con el consumo de esta música popular protagonizada principalmente por las bandas de jazz, pero también por las salas de cine y las representaciones audiovisuales que poco a poco fueron llegando en estas década. Estos autores relatan la difusión del cine sonoro, haciendo mención tanto a defensores como a detractores de esta causa.

“La arrolladora difusión de las películas sonoras, deciden a algunos artistas españoles de género lírico a tomar parte en ellas. Los escrúpulos de la gente de teatro, son, todavía, grandes, porque el *cine* representa una franca hostilidad al arte escénico. Pero frente a lo inevitable, se organiza la defensa. Y no es que el teatro hay de desaparecer; el teatro será a pesar del cine y por encima del cine, una realidad nacional. El caso está en la defensa actual de los artistas líricos y dramáticos contra una posible etapa de comosimismo estético”.

(Mori, *Boletín Musical*, Julio 1930, 16)

“En los cines de moda sonoros de nuestra docta metrópoli se pagaron las localidades, si no me han engañado, a doce pesetas, y el foot ball, cuya entrada mínima no bajaba de cinco pesetas, según apreciaciones, no bajó la entrada de cincuenta mil personas. En cambio ioh paradoja de las paradojas! si nuestras orquestas de conciertos fracasan en la eximia metrópoli de las Españas económica y artísticamente, en las

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

humildes provincias triunfan en todos conceptos. ¡Y aún queremos que suba la peseta...! Los portavoces de la voz del pueblo tienen la palabra: la Crítica y la Prensa madrileñas.

(Cuevas, *Boletín Musical*, Enero 1931, 4)

“Del maestro Lassalle es también la idea de dignificar la música de los cinematógrafos, proponiendo para algunos de ellos, orquestinas bien conjuntadas y cuyo repertorio responda a un interés eminentemente artístico, componiendo, por su parte, el insigne director varias partituras apropiadas a películas. Y conste que hemos hecho una derivación al concierto, saliéndonos de nuestro marco teatral, exclusivamente para destacar la personalidad de un músico que, al acercarse al *cine* con ánimo regenerador, eleva el tono de esos espectáculos, no enemigos, sino complementarios del teatro”.

(Mori, *Boletín Musical*, Octubre 1928, 6)

Otro de los elementos importantes que cambio e influyó en las formas de ocio de la sociedad de comienzos del siglo XX fue la aparición del fonógrafo “los nuevos sistemas de reproducción sonora, la posterior aparición de la radio, y la mercantilización de las actividades deportivas, en las sustanciales transformaciones en los hábitos y formas de ocio de la sociedad contemporánea” (Salinas, 2014, 140). Los avances tecnológicos produjeron la llegada del gramófono y las grabaciones de los conciertos en discos, por lo que en muchos lugares fueron sustituidos los músicos figurativos por los aparatos que reproducían música, también para los intérpretes de lírica supuso el gramófono una fuerte crisis laboral, un aparato sustituía el trabajo específico de miles de músicos instrumentales y vocales, que a pesar de ser únicos e irrepetibles si fueron sustituibles. Una música grabada que favoreció a los compositores, pero no a los intérpretes del género lírico que vieron muy reducida sus funciones y trabajos. De nuevo Arturo Mori crítica duramente la irrupción de este tipo de música como amenaza para el desarrollo del género lírico nacional.

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

“El teatro lírico nacional le debe al ilustre músico, por lo menos, un grito de rebeldía, contra lo que empieza a ser una costumbre, entre tantas y tantas pláticas de paz”.

(Mori, *Boletín Musical*, Noviembre 1930, 19)

En el entorno del espectáculo escénico, “la evolución o transformación del gusto del público, la conversión de locales en salas de cine o varietés, el fracaso de empresarios de compañías, o el cierre de teatros son algunos aspectos que marcaron la producción lírico-teatral del conjunto del estado español” (Ahulló, 2015, 467). El cinematógrafo penetró “en los coliseos, frente al cual la ópera y la zarzuela no pudieron competir como espectáculo por su mayor carestía” (Blasco & Bueno, 2013, 19), de aquí que fuera este uno de los principales responsables de la crisis teatral. Esta fue una de las razones intervinientes en la crisis teatral. Algunos empresarios que en un pasado apostaron por la lírica se pasaron a invertir en el nuevo invento, estas sesiones dieron menos problemas infraestructurales, y mucho mayor beneficio por su creciente popularidad. La llegada del cine, amenazó directamente a la música teatral puesto que asistir a las funciones de las películas se convirtió en el nuevo entretenimiento de las sociedades, funciones donde la música apareció incorporada y no necesitaba de unos músicos que actuaran en directo con continuidad. Las agrupaciones tomaron con el tiempo otros caminos para poder permanecer en un mundo que amenazó con eliminarlas.

“Cuando hojeamos la prensa diaria o asistimos a estrenos de esta índole; cuando el timbre orquestal llega a nuestros oídos y en vez de orquesta dulce y sonora donde debía imperar el sonido de la cuerda como en realidad requiere, pues para eso es orquesta, oímos la altisonante enjundia de la trompetería y el ensordecedor estruendo del bombo, caja y timbales; cuando en un teatro de la Corte donde actúa una compañía de comedia fina o dramática observamos que un público al parecer delicado por la calidad de espectáculo a que asiste acepta el

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

enjambástico ruido de un altavoz que suple la afectuosa intimidad del cuarteto o sexteto; cuando en los cafés se soporta el acompañamiento zumbón de toda una batería de *jazz band* para amenizar la delicada tesitura de un piano y violín-, entonces una duda nos asalta como fantasma que tiende un tétrico velo sobre nuestro pasado y sopla levantando ventiscas en la ruta de nuestro porvenir, haciéndonos reflexionar si en realidad nuestros compositores se han desviado del camino roturado de la tradición zarzuelística o el gusto popular se ha adulterado hasta el envilecimiento”.

(Cuevas, *Boletín Musical*, Mayo 1930, 7)

Con la llegada de la década de los 30 el género lírico sufrió un cambio de “escenario de profundas revoluciones sociales, políticas e ideológicas que trajeron consigo un cambio de régimen en 1931, la Segunda República, truncado por la Guerra Civil (1936-1939) y a su fin, la implantación de un régimen totalitario, el franquismo” (Pérez, 2006, 145). Este último régimen “excluyó, reprimió y llevó al exilio a los vencidos e implantó un modelo único de convivencia y de cultura coherente con la ideología en ambas décadas” (Pérez, 2006, 154). Dentro de este contexto el único escenario viable que encontró la lírica nacional fue aquel en el que tuvo “su representación como discurso legitimador del alzamiento” (Álvarez, 2013, 65). Los grandes ideales perseguidos durante años en la búsqueda constante de un género innovador, vanguardista, nacional, popular y sobre todo libre paso a unos cánones donde “la importancia del pueblo fue sustituida por la exaltación de la nación, identificada con el imperio, la religión y la jerarquía, sin que fuese posible la manifestación pública de la disensión” (Pérez, 2006, 154).

4. 2. LAS INFLUENCIAS NACIONALES DE LA LITERATURA MUSICAL TONADILLESCA: JUICIOS, CRÍTICA Y SÍNTESIS

La historia y la investigación sobre el origen de las formas más características del género teatral español quedaron reflejados de forma constante en las páginas de *Boletín Musical*, quizás esta importante presencia coincidió con la fuerte implicación del crítico José Subirá entre las páginas de la publicación cordobesa, cuyos artículos fueron una muestra más del fruto de las investigaciones que realizó para divulgar la riqueza del pasado del patrimonio español. Entre estas riquezas sobresalió su estudio sobre la tonadilla escénica definiendo esta forma como una especie de ópera cómica muy similar a los intermezzos italianos, pero como un fondo musical español. El autor no tuvo fácil la investigación sobre este género porque en el contexto en el que vivió, la profesión de musicólogo carecía de remuneración y "el acceso a fuentes musicales sacras fue complejo para un investigador laico" (Cáceres, 2011, 839). Además, la escasa atención que recibieron algunos géneros "por parte de público y crítica, hasta finales del siglo XX dejó en el terreno de la indeterminación y del olvido una parte sustancial del teatro español del Siglo de Oro" (Egido,

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

2009, 134). A pesar de esto, el musicólogo hizo un trabajo que también se sumó a las investigaciones de otros muchos autores del pasado, Mariano Soriano Fuertes, Emilio Cotarelo, Felip Pedrell y Rafael Mitjana, estos también fueron muy “insistentes en la españolidad de la tonadilla en contra de la nefasta influencia italiana” (Pessarrodona, 2007, 12).

José Subirá además de crítico y musicólogo defendía ideales de reivindicación de valor de la música en la sociedad, para él esta, “debía desempeñar un papel central en el medio laboral, en el ocio, la estética y en la educación en valores de la juventud” (Cáceres, 2011, 853). En pleno desarrollo del Neoclasicismo musical, las investigaciones de José Subirá coincidieron con un interés por la música del pasado y por la recuperación de la música del XVIII además de la intención de resucitar los géneros populares españoles. La música y el canto acompañaron desde la Edad Media las piezas teatrales, pero fue en el Barroco “cuando el teatro fue más allá del texto hablado para apoyarse en el juego escénico y en la música con mayor o menor intensidad, a tenor de los géneros y de las circunstancias de la representación” (Egido, 2009, 137). Por un lado, se incrementaron “las ediciones musicales y se incorporaron estos repertorios al relato histórico de la música nacional, y, por otro lado, se revalorizó su potencial estético como música de concierto y como material para la composición contemporánea” (Cáceres, 2011, 844).

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO



Figura 11: José Subirá, uno de los principales críticos de la revista, desarrolló una de las principales líneas de investigación del estudio de la tonadilla escénica.

(Boletín Musical, Marzo 1929, 5)

La tonadilla cuya importancia fue indudable puesto que supuso el “espejo lírico-escénico, más o menos deformante o clarividente, de la realidad española del setecientos” (Pessarrodona, 2015a, 336). En este período barroco nos encontramos con “un alto grado de profesionalización de los actores, que eran a la vez músicos y utilizaban tonos al declamar, además de cuidar el timbre” (Egido, 2009, 144). La tonadillera o tonadillero fue aquella persona que cantaba o componía estas obras en sus orígenes adquirió un significado bastante distinto, en la mayoría de los casos ni siquiera se conocía el autor. Con su trabajo Subirá “demostró que detrás de estos libretos anónimos se encontraban buena parte de las plumas literarias más significativas de la segunda mitad del siglo XVIII”. (Lolo, 2002, 449). Todos los trabajos de este autor estuvieron orientados a producir una radiografía sobre la etimología y el desarrollo de la tonadilla en España, para ello elaboró “una historia social de la tonadilla en la que analizó las instituciones, los cambios

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

de gusto del público y las tradiciones teatrales asociadas al género” (Cáceres, 2011, 843).

A través de las diferentes fuentes que consultó, se nutrió de la vida de los compositores y su relación con libretistas, músicos, actores y actrices porque fueron “muchos los documentos, incluidas las acotaciones escénicas, que nos avisan de la importancia que poco a poco fue adquiriendo la música, aunque esta no lograra desplazar, sino potenciar, a la palabra, lo mismo que la escenografía, y de un modo que quiso ser cada vez más armónico” (Egido, 2009, 144). La tonadilla fue un género “cuyos dominos se van a extender hasta 1850” (Romero, 1991, 108), siendo un modelo musical de raíces populares que a pesar de ello tuvo un calado importante en las principales ciudades españolas. En las primeras reflexiones que aparecieron en el *Boletín Musical* de Córdoba el mismo Subirá se cuestionó y preguntó sobre el concepto de Tonadilla.

¿Qué es la tonadilla? ¿Es una canción? ¿No es nada más que una canción?

(Subirá, *Boletín Musical*, Junio 1929, 2)

El mismo autor intentó aclarar el concepto y evolución del género, dando respuesta a los interrogantes que planteo inicialmente. La tonadilla surgió desde mediados del siglo XVIII se trató de una literatura musical escénica con más de un millar de obras. Al igual que la tonadilla, numerosos términos como la “zarzuela, comedia, fiesta teatral, ópera, semiópera, fiesta cortesana, fiesta de aparato y otros más, que en el siglo XVII gozaban de una semántica mucho más amplia que la actual y no siempre bien definida” (Egido, 2009, 135). Las tonadillas se interpretaron de forma similar que los intermezzos italianos, escritas para uno o varios personajes cuya longitud dependía del número de participantes en la pieza.

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

En el siglo XVIII, una tonadilla era definida como una “canción suelta que se interpretaba al final de entremeses, sainetes y danzas durante los entreactos de obras escénicas mayores y para concluir villancicos y jácaras” (Cáceres, 2011,843). Con el tiempo las tonadillas fueron adquiriendo un matiz distinto por su contenido y su extensión. A finales del XVIII, las tonadillas se convirtieron en pequeñas óperas cómicas que con el paso del tiempo dejaron de representarse. En este estancamiento que sufrió la canción española con el cambio de siglo fueron tres los principales factores que influyeron: “el gusto populista de la corte española, la influencia del italianismo, y, por último, la gran pobreza en la música culta que llevó a nuestros músicos a confundir nacionalismo con folclorismo o populismo” (Moreno, Ortega & Vicente, 2014, 85).

La tonadilla escénica fue un espectáculo dramático-musical con una duración aproximada de veinte minutos. Algunos autores delimitan su origen en la jácara barroca que en su época experimentó un desarrollo dramático, “género teatral breve, eminentemente urbano y de consumo inmediato, donde están presentes numerosos elementos temáticos, literarios y musicales que ponen de manifiesto la riqueza de los intercambios culturales” (Fernández, 2007, 437). Todos estos elementos cohesionaron de una forma peculiar puesto que a pesar de ser un “género de raíces populares tuvo una especial transcendencia precisamente en las ciudades más cultivadas del país” (Romero, 1991, 108). La evolución de las principales formas teatrales de la época, fue “consecuencia del papel cada vez más importante que va a desempeñar la parte cantada y bailada dentro del discurso teatral en el que se fundamenta la escenografía del Barroco” (Romero, 1991, 106). Por otro lado, poco a poco, “el estilo monódico, dulce y cuidado, se apoderó de la escena y la polifonía pasó a segundo término, pues los actores vieron en la monodia una manera de mover los afectos” (Egido, 2009, 145).

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

“Farinelli, explotando su prestigio en la corte, mató a la zarzuela española, y que sobre las ruinas de ésta surgió un género inferior: la tonadilla, que constituía una degeneración digna del menosprecio”.

(Subirá, *Boletín Musical*, Agosto 1929, 3)

“Hay dos modos de escribir la historia. Uno, conociéndola. Otro, inventándola”

(Subirá, *Boletín Musical*, Agosto 1929, 3)

Dentro de la riqueza del género lírico español también se encontró la tonadilla, así lo demostraron los estudios históricos de Subirá que analizaron todas las posibles influencias y herencias de este género en el pasado, presente y para el futuro de las nuevas generaciones. Según sus testimonios gran parte de esta riqueza vino por influencia de varias fuentes y etapas históricas. Por un lado, tomó su base en la herencia medieval de la música escénica, más tarde por las influencias del teatro calderoniano y por último convivió con la restauración de la zarzuela de manos de Don Ramón de la Cruz. Este último contexto fue germen para la tonadilla escénica. La inclusión de la música “ya desde finales del XVI, usando de la guitarra y las castañuelas, el canto y el baile, y adquiriendo un alto nivel literario que resaltó y consolidó” (Egido, 2009, 143) este género. La música dentro de esta forma teatral como acompañamiento de parte de los textos dramáticos estuvo “motivada por el reclamo del público y por su necesidad para efectuar el cambio de tramoyas en un tipo de teatro que se fundamentaba esencialmente en discursos espectaculares” (Romero, 1991, 107). Existieron diferentes tipos de tonadillas entre ellos, las tonadillas de pasos (obras de gran espectáculo) y las tonadillas fines de fiesta (algunas compuestas para la realeza). Una de las formas más extendidas tuvo una base tripartita: introducción, coplas y final. El autor no sólo describió las características y sus formas, también argumentó cómo se

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

interpretaba la tonadilla cuya forma la hacía característica y cómo evolucionó la tonadilla a lo largo del tiempo.

“Bajo cuatro formas aparecen acuñados los atributos nacionales en la literatura musical tonadillesca; primero, mediante el carácter melódico o rítmico que delata una filiación folklórica indiscutible; segundo, mediante declaración expresa que fija su sello específico (fandango, folias, zorongo, etc...) tercero, mediante los instrumentos usados para acompañar las melodías (guitarras o también instrumentos de arco que se deben tocar rasgueados, punteados o según declaman muy frecuentemente como guitarra, y cuanto mediante los números no escritos que se introduzcan tomándolos del repertorio callejero”.

(Subirá, *Boletín Musical*, Julio 1928, 3)

La tonadilla también se convirtió en un reflejo de la historia, polémicas y críticas de la época en la que le tocó vivir, fue por tanto un “catalizador emblemático de ese planteamiento inicial con el que caracterizábamos la complejidad de la Ilustración Española” (Romero, 1991, 105). La tonadilla escénica fue un género breve cuya dramaturgia verbal, gestual y musical quedó condicionada por su carácter reducido, esta forma también quedó definida en función de su esencia dramática como “comedia, sainete o acción mezclada de aires de canto” (Romero, 1991, 105). Su ritmo fue uno de los elementos más característicos de la tonadilla de la segunda mitad del siglo XVIII, “no solo como representación de aires y bailes de moda, sino también como organizador de la narración teatral y como eficaz transmisor de ideas al público” (Pesarradona, 2015, 87). A pesar de que una parte de la crítica “seguía atenta a la interpretación musical y glosaba las directrices que debía tomar la recuperación sonora de aquel patrimonio”. (Cáceres, 2011, 845). Otra parte más conservadora se mostró reacia a este tipo de recuperación, puesto que no contó con el apoyo del público. “Esa opinión de arte “rebajado” o “menor”, teñida en nuestro caso por un discurso de herida nacionalista” será la que predominará en torno a la mayoría de

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

las “formas del teatro cómico-lírico por su inevitable y dañosa comparación con su hermana la ópera seria” (Mejías, 2008, 147).

“Y estaban tan arraigadas las tonadillas, que hasta se las llegaron a escribir para que intermediasen, no tan solo las comedias del repertorio habitual, sino incluso zarzuelas escritas a la sazón por compositores ilustres. Porque, contra lo que algunos creen, el farinellismo no mató la zarzuela, para crear de sus ruinas las tonadillas, sino que, por el contrario, la tonadilla fue elevándose, pues dejó de ser la canción y sencilla y vulgar de tiempos anteriores - como dice en su norma «La Música» don Tomás de Iriarte, al gran tonadillófilo — y se convirtió en una obra en un acto, coincidiendo su cultivo con un renacimiento de la zarzuela”.

(Subirá, *Boletín Musical*, Junio 1929, 2-3)

Durante la segunda mitad del siglo XVIII existió mucha controversia entre la zarzuela, la tonadilla incluso la ópera. Puesto que se denominaron falsamente las obras teatrales compuestas en lenguaje español. Dentro de estos límites entre lo verídico y lo falso Subirá se pronunció abiertamente, explicando que más allá de las historias heredadas sobre la vida de Farinelli, sobre la zarzuela, sobre la tonadilla, todas convivieron en el tiempo y fueron aplaudidas por el público con la misma popularidad.

No solo en los artículos de *Boletín Musical* Subirá realiza un despliegue de sus estudios, también las conferencias que realiza en el extranjero son transcritas y publicadas en la revista. Con el título de “La tonadilla escénica del siglo XVIII” fue la conferencia celebrada en el Instituto francés de Madrid donde este autor vuelve a definir la forma escénica:

“Fue *tonadilla* la colección de canciones constituida musicalmente por varios números heterogéneos, a los que presidian ciertas unidades de orden superior, formando *villancicos* que se cantaban en el templo”.

(Subirá, *Boletín Musical*, Abril 1928, 4)

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

“La tonadilla escénica no gozó de longevidad excesiva. Así ocurrió, en efecto, pues la historia demuestra que la tonadilla escénica tuvo un nacimiento oscuro, una evolución rápida, una boga efímera, y como remate un olvido absoluto. Fluctúa su cultivo entre los años que inauguraron la segunda mitad del siglo XVIII y lo que abrieron la primera mitad del XIX”.

(Subirá, *Boletín Musical*, Abril 1928, 4)

Subirá no solo trabajó analizando el formato de las tonadillas escénicas, también descubrió los principales personajes que giraron en torno a ellas. La principal fue la tonadillera considerada como aquella persona que componía o cantaba estas obras. Esta “cantaba, bailaba y hacía percutir los palillos o castañuelas, presumiendo del uso en escena de giros rotundos y castizos en el hablar, estilizando lo popular en mudanzas y desplantes” (Pérez, 2009, 40). La mayoría de las obras de este género fueron creadas para que sus protagonistas fueran las mujeres que las cantaban e interpretaban. Resulta significativo que el término femenino se utilizó para designar a la forma y la cantante que las realiza y el “término tonadillero suele usarse para referirse al compositor de tonadillas dieciochescas” (Pessarrodona, 2016, 212). Se trató de un ejemplo en el que las mujeres adquirieron protagonismo exclusivo, siendo también un símbolo la tonadillera de mujer trabajadora, de mujer libre, de artista por excelencia en un mundo musical dominado casi en exclusividad por el género masculino. Uno de estos ejemplos, lo protagonizó María del Rosario Fernández, inmortalizada por Goya y conocida como La Tirana, ilustre tonadillera. La Tirana también fue el tema principal de algunas tonadillas, como aquella conocida como la Tirana del Trípili, que se extendió por todo el continente europeo, influyendo en alguna obra de Mozart y en las *Goyescas* de Granados puesto que con sus tonadillas en estilo antiguo “inició la restauración de un tipo musical imperante en aquel siglo XVIII que suelen despreciar quienes apenas

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

lo conocen” (Ruiz, 1962, 50). La tirana también fue una danza andaluza, nacida del fandango y transformada en antigua seguidilla que puso de moda la ilustre tonadillera. En palabras del investigador esta célebre artista destacó:

“tanto por la gracia que desplegaba al ejecutar esta danza como porque ella era una verdadera tirana de los corazones”.

(Subirá, *Boletín Musical*, Febrero 1930, 4)

Trípili, trípili,
Trápala, trápala
que esta tirana
se canta y se baila.

(Subirá, *Boletín Musical*, Julio 1928, 4)

El contexto en el que surgió la tonadilla estuvo marcado por una situación compleja en el que convivieron muchos géneros con grandes similitudes y diferencias. Fue en estos momentos cuando el viaje entre “los corrales de comedias y el teatro cortesano se dio en doble sentido, así como el que se hizo entre lo popular y lo culto, a veces entrelazados ambos sin apenas fronteras que los separasen” (Egido, 2009, 142). También apareció en este momento la llamada “zarzuela antigua que desde el punto de vista literario venía a repetir los cánones del siglo XVII y desde el punto de vista musical fórmulas análogas” (Romero, 1991, 107).

En este momento el género se desarrolló como una “reacción estética frente al agresivo predominio de otras fórmulas musicales de origen extranjero en el panorama teatral español, formas esencialmente italianas y francesas” (Romero, 1991, 108). Fueron estas formas las que finalmente con su trayectoria porque en “esta evolución del género se consideró que el causante principal del fin de la tonadilla fue la influencia de la música italiana” (Pessarrodona,

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

2007, 14). Con la llegada de formas escénicas exportadas de Francia e Italia que se convirtieron en el eje y el referente del consumo teatral español de aquella época la tonadilla terminó por desaparecer. Tendencia propia de la sociedad española y su gusto artístico donde por tradición se solía y se suele valorar más lo que viene de fuera que el producto artístico propio. Quedaron las fuentes y registro de la tonadilla, como patrimonio musical histórico que Subirá estudió y analizó, en la Biblioteca Municipal de Madrid entre otros lugares. Este autor nombró a esta tonadilla como escénica para diferenciarla de la canción suelta declarándola como uno de los “géneros más originales del panorama lírico-musical español” (Pessarrodona, 2015, 179), aunque ha recibido por parte de la investigación musical un trato desigual en comparación con otros géneros líricos de su momento. Dentro del campo de la musicología y la investigación del pasado se ha puesto de relieve el estudio de determinados géneros y autores por encima de otros. “Frente al creciente interés que se ha venido observando por el estudio de la música teatral que se desarrolló en España en siglo XVIII, zarzuela, y ópera preferentemente, el conocimiento de la tonadilla como parte fundamental del repertorio lírico ha merecido muy escasa atención” (Lolo, 2002, 440), a pesar de poseer un amplio catálogo de fuentes instrumentales. Con estas palabras Subirá subrayó la importancia de recuperar la tonadilla como parte del patrimonio nacional.

“Merecen una rehabilitación que los saques del olvido en que se los tiene por doquier, pues algunas de sus obras son digna de figurar al lado de otras, contemporáneas suyas, actualmente muy aplaudidas por los auditorios selectos”.

(Subirá, *Boletín Musical*, Marzo 1928, 3)

En las investigaciones sobre la tonadilla escénica también incluyó Subirá a los personajes históricos que las compusieron, analizando parte de su vida, sus obras, sus críticas y reclamando el estudio de

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

sus obras desde el campo musicológico. Fueron autores desconocidos hasta el momento que vieron la luz gracias a su labor investigadora.

“Tres son las figuras más sobresalientes de aquella manifestación teatral que se llama tonadilla, y que se cultivó en los escenarios madrileños de la Cruz y del Príncipe durante la segunda mitad del siglo XVIII y albores del XIX. Estos músicos se llamaban Don Luis Misón, Don Pablo Esteve y Don Blas de Laserna”.

(Subirá, *Boletín Musical*, Marzo 1928, 3)

“En el siglo XVIII, músicos y literatos tuvieron comentarios, no siempre muy elogiosos, para la música tonadillesca. La primera censura conocida fue bien acremente formulada por el compositor Don Pablo Esteve. Ello sucedió cuando la tonadilla escénica se hallaba en el periodo de crecimiento y juventud, siendo curioso que la formulase uno de los más fecundos cultivadores de ese género teatral, y acaso el más inspirado de todos ellos”.

(Subirá, *Boletín Musical*, Junio 1928, 4)

“«A los maestros — agrega Esteve más adelante — hay que juzgarlos por obras bien importantes, pero tonadillas donde se gradúa el gusto por el mayor desentono, ¿cómo han de engrandecer el ingenio?». Cuando Esteve escribió esto llevaba la experiencia de ocho años de ejercicio en los teatros de la Corte» — como dice aquel folleto - y aún seguiría desempeñando esas funciones, que le obligaron a producir centenares de tonadillas, durante otro cuarto de siglo. No es muy consecuente consigo mismo Don Pablo Esteve, pues por los años que formulaba tan severos juicios contra la tonadilla había compuesto la música — y acaso la letra también — de esa clase de obras”

(Subirá, *Boletín Musical*, Junio 1928, 5)

La palabra tonadilla también conocida como canción, se introdujo en las obras teatrales poco a poco y adquirió envergadura con el tiempo hasta considerarse como un género específico, similar a una ópera cómica. Con una estructura y organización variada y compleja, la tonadilla fue una fórmula “con variedad de escenas, de personajes

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

y a veces hasta de lugares de acción, y, sobre todo, y esto es lo principal, dividida en distintos aires o piezas musicales, que unas veces se cantan seguidas y otras con intermedios recitados" (Romero, 1991, 106). Desde el siglo XVIII, la tonadilla fue una forma propia tanto de la "península como de la América española, un elemento imprescindible con el cual se exornaba los entreactos de toda comedia o drama puesto en escena. Después cayó en el olvido" (Ruiz, 1962, 46-47).

En resumen, durante la segunda mitad del siglo XVIII se produjo un importante desarrollo en la música teatral española causada por la variedad y riqueza de géneros cultivados, la música y el texto se complementaron en todo momento en esta época porque "no hubo música sin teatro ni teatro sin música" (Egido, 2009, 137). La publicación cordobesa tuvo el placer de ser testigo de las conclusiones del trabajo de Subirá, pero también fue seguidora de su trayectoria, porque numerosos críticos citaron en sus artículos resúmenes de las conferencias, reuniones, presentaciones que tuvo Subirá en la sociedad intelectual española del momento. En todas ellas al igual que en *Boletín Musical* se concluyó con las mismas intenciones de valorar e incrementar la conservación del patrimonio musical español para su futuro estudio.

"Consérvense, sí, todos esos documentos de nuestra creación artística, y póngase a la disposición de quienes quieran examinarlos con tanto celo como el que puso Pedrell al examinar los de la tonadilla escénica, aunque solo lo hizo en pequeña medida porque, según su propia declaración, llegó demasiado tarde, lamentando no poder dedicar a tales tareas el tiempo y el esfuerzo a que se hacían acreedoras esas joyitas musicales de nuestro teatro lírico del siglo XVIII".

(Subirá, *Boletín Musical*, Enero 1930, 5)

"Consérvense, pues, todos esos cuartetos españoles, en parte inéditos, de nuestros zarzuelistas de los siglos XIX y XX. Y consérvense también

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

otras producciones musicales, para mayor provecho de los musicólogos futuros. Pero, ¡por Dios!, que no se lleven al Archivo Municipal, depósito de papeles administrativos en su mayor número, sino a la Biblioteca Municipal, para acrecentar el vasto caudal en ella existente de música madrileña compuesta por los siglos XVIII y XIX. Este último es el destino que legítimamente les corresponde, y en ninguno otro podrían desempeñar mejor la misión que habrán de deparar a la ciencia musicológica en el porvenir”.

(Subirá, *Boletín Musical*, Enero 1930, 5)

4. 3. LA HUELLA DE UN SÍMBOLO MUSICAL PURAMENTE ESPAÑOL: LA ZARZUELA

La zarzuela originada en España fue un "entretenimiento en el que se mezcló la tradición musical y teatral española con la operística italiana" (Egido, 2009, 158), se trataba de una forma del género musical escénica que alternaba en su producción partes habladas y cantadas. Sus raíces fueron sembradas en el Barroco, en aquellas actuaciones teatrales que empezaron adornarse con música. Su creación se ubica a mediados del siglo XVII. Sin embargo, en sus comienzos esta música nacida en el teatro fue "reflejo de un hibridismo hispano-italiano en el que fue difícil decir si hablamos de semi-ópera, drama mitológico, zarzuela o fiesta cantada, pues los límites tardaron en fijarse y la terminología fue a veces muy confusa" (Egido, 2009, 153). En el siglo XVII las zarzuelas eran "piezas mitad cantadas y mitad habladas (como las semi-óperas), pero que tenían generalmente dos actos y un carácter menos serio que el de las comedias mitológicas y las óperas, pues se intercalaban pasos graciosos y elementos cómicos en el entreacto dentro de una temática eminentemente pastoril" (Egido, 2009, 158).

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

Durante la época isabelina la zarzuela se convirtió en género musical de mayor éxito, "el género según avanzamos en el siglo XIX va decayendo, a pesar de una cierta vitalidad hasta la mitad del siglo y con prolongaciones que alcanzaron el siglo XX" (de la Fuente, 1992, 66). Hacia finales del XIX, las partituras lírico-teatrales que integraron el género chico comenzaron a alejarse de forma gradual del costumbrismo, adquiriendo un lenguaje más universal y dramático" (Blasco & Bueno, 2014, 196). En estos años la zarzuela adquirió un nuevo impulso relacionado con un fuerte movimiento conservador, tradicionalista que defendía por encima de todo, la raza, la historia, la nación y la lengua, este "fuerte movimiento de construcción de identidad nacional, fenómeno caracterizado por una ideología promovida por el Estado liberal y los valores de la clase social impulsora de este, es decir, la burguesía" (Encabo, 2012, 174). Estos ideales tuvieron su reflejo en todas las artes plásticas, musicales y escénicas. Con esta estrategia se intentó resolver la "problemática creación de señas de identidad españolas, para lo que era necesario fabricar símbolos que constituyeran las unidades semánticas básicas del proceso de construcción nacional" (Piñeiro, 2018, 227).

La zarzuela dio respuesta a todos estos cánones y representando un símbolo nacional de construcción de identidad muy propio de la época, representando el lado más humano, más común de la figura de un español. "La zarzuela y el género chico ofrecieron una vertiente regionalista, en la que, junto a la vaga definición de lo que el español fue" (Encabo, 2012, 174). Sin embargo, languideció el género chico más o menos en la década de los veinte porque se "había producido en España la recuperación de la zarzuela grande" (Blasco & Bueno, 2013, 27). En este momento, la zarzuela "grande llegó a una nueva etapa de esplendor e inició ya una cierta decadencia que se agudizó

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

considerablemente durante y después de la contienda” (Alier, 2002, 104).

“La base de la buena zarzuela es una buena orquesta, porque este espectáculo teatral, ante todo, es específicamente lírico”.

(Cuevas, *Boletín Musical*, Mayo 1930, 8)

Boletín Musical surgió en esta última época en la que la zarzuela floreció con más fuerza, convirtiéndose en los años veinte en un género muy popular. Se trató de un arte de escena que, a pesar de primar por el protagonismo de sus voces, necesitó una buena orquesta para su completa interpretación y una notable inversión para su producción. La composición de otras obras del género lírico pudo abordarlas cualquier compositor sin embargo la creación de una zarzuela requería mayor habilidad, destreza e inspiración. También, la zarzuela tuvo que convivir con otras formas vocales que en la época tuvieron auge sobre todo por presentar precios más económicos para su ejecución. Así, Subirá dice que frente a

“Los escombros dorados de revistillas y otros géneros de poca monta se alza la gracia de una buena zarzuela, el público lo abandona todo por ella y enriquece a sus autores. Hoy más que nunca, la zarzuela es el único género teatral que da dinero de verdad a autores, empresarios y cantantes, aunque, naturalmente con más trabajo. Una revista la escribe cualquiera; los números de sainete no requieren más que interés y habilidad. Una partitura de zarzuela, una gran partitura de zarzuela...”

(Subirá, *Boletín Musical*, Enero 1930, 5)

“se han quedado con la Zarzuela, pero no con el propósito de cultivar solo el teatro lírico nacional, sino para alternar la zarzuela con la opereta y la revista”.

(Mori, *Boletín Musical*, abril 1929, 12)

La “crisis del tránsito del siglo XIX al XX generó un debate acerca de la situación de España” (Piñeiro, 2018, 221), se creó un

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

movimiento intelectual que reflexionó sobre las necesidades del panorama del país. Dentro de este círculo surgieron las reclamaciones que demandaron una mayor presencia de los géneros teatrales propiamente españoles en la escena nacional. Esta reclamación fue el reflejo de la situación en la que se encontraba el teatro lírico nacional.

“Pidamos que vuelva la ópera; pero pidamos, sobre todo, que no se hunda la zarzuela que es, en cierto modo, la ópera española”

(Mori, *Boletín Musical*, Julio 1929, 14)

“con toda su ejecutoria gubernamental de «Teatro lírico nacional» se encuentra, artísticamente hablando, en el peor lugar de los lugares: en el limbo”.

(Cuevas, *Boletín Musical*, Julio 1930, 15)

A través de la zarzuela se consiguió ofrecer “un espectáculo, en la mayoría de los casos costumbrista y humorístico, pero que, a la vez, importaba nuevas corrientes y hábitos procedentes de Madrid o de las principales capitales españolas” (Fernández, 2014, 186). Durante esta época las reivindicaciones sobre una mejor producción de zarzuela sacudieron la vida musical de las grandes ciudades de España. *Boletín Musical* se unió a estas reivindicaciones, donde se exigía la valía del género lírico español y la escasez del desarrollo de su producción, causada por el auge de otras formas musicales: nuevas formas teatrales y escénicas, el cine como medio audiovisual, el jazz... Todos ellos con un consumo e interés por parte de la población más elevado.

“Cuando empezó la temporada teatral madrileña, no se hablaba de la zarzuela. Al contrario: creías en la carencia de una verdadera temporada de teatro lírico, para mucho tiempo. El panorama, por consiguiente, era desolador. Revista, género picaresco y variedades. Jazz Band en todas partes”.

(Mori, *Boletín Musical*, noviembre 1929, 12)

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

“Conste, pues, que, hasta el momento de escribir estas líneas, el amor de los madrileños a la zarzuela española, no ha tenido más lugar de acción que tal cual teatro dedicado a *cine* hace poco. Lo cual no es obstáculo para que sigamos creyendo en la resurrección briosa del género, por una coyuntura cualquiera, cuando menos lo esperemos, a renglón seguido, quizá, de una fracasada temporada de verso porque varios autores, en buena disposición económica, tengan la misma son y patriótica ocurrencia que los que acaban de arrendar el Alcázar para ensayo de negocio y satisfacción de su conciencia”.

(Mori, *Boletín Musical*, noviembre 1929, 12)

La revista también fue testimonio de duras críticas hacia el género. Existió escasez de compositores que se dedicaron a la producción de zarzuela y pocos de los que hacían se ganaban dignamente la vida con ello. Por otro lado, la producción de obras de calidad también fue bastante escasa. Arturo Mori y Mariano Miedos Aznar resumieron estas ideas con sus palabras dentro de la publicación cordobesa:

“Estamos perdidos. Los músicos no escriben zarzuelas y las únicas compañías líricas que actúan son compañías sin cantantes. Nosotros, los leales del género lírico, acabaremos por dedicarnos a otra cosa”.

(Mori, *Boletín Musical*, agosto 1930, 15)

“La poca inventiva y originalidad” de la mayoría de los autores de zarzuelas, les hace repetirse, copiándose unos a otros incesantemente”.

(Miedes, *Boletín Musical*, Octubre 1930, 11)

Las compañías de zarzuela que representaron estas obras viajaron de ciudad en ciudad ofreciendo conciertos que supusieron una “ventana abierta a las nuevas tendencias, modas, valores y convenciones sociales provenientes de las principales capitales españolas, constituyendo un foco educativo y a la vez modernizador de la sociedad local” (Fernández, 2014, 186).

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

“Por lo que respecta a España, el profesor de orquesta no tiene otro porvenir que la zarzuela, pues los Conciertos suponen un sacrificio para las entidades. Ahora bien, la zarzuela anda muy medianamente. A media docena de compositores no llegan los que tienen acaparado el género lírico; y como estos compositores lo que desean, ante todo, es hacerse ricos, halagan cuánto hay de mal gusto en la naturaleza humana. Dicho procedimiento trae, forzosamente, en un plazo más o menos largo, un descenso de nivel tal, que, ya está ocurriendo, la zarzuela grande llega a confundirse con la musiquilla de revistas, la cual no es otra que la de «variedades» trasplantado a más lujoso marco”.

(Turina, *Boletín Musical*, Noviembre 1930, 2)

“No ha de pasar mucho tiempo sin que se sienta la necesidad de la buena música nuestra, del cultivo de las ricas modalidades nacionales”.

(Mori, *Boletín Musical*, Agosto 1930, 15)

El género de la zarzuela a lo largo del XIX y parte del XX creó cierta polémica y debate estético entre músicos, críticos y pensadores intentado dar respuesta a la supremacía de la ópera sobre la zarzuela y viceversa. Todos buscaron un lugar para cada género, la representación, interpretación y composición del mismo. Corrieron ríos de tintas debatiendo sobre esta cuestión y el XX heredó la temática del XIX, pasando años, décadas y más de un siglo sin encontrar una visión común ni una respuesta unánime. Algunos afirmaban que la zarzuela había quedado como un espectáculo o teatro únicamente vivo por las subvenciones del Estado. Otros proponían la reconversión de parte de las óperas ya compuestas en zarzuelas, los más arriesgados propusieron una unificación de ambos con el objetivo de resurgir de sus cenizas al teatro lírico nacional a través de una regeneración artística como revisión del género pero también como novedad, puesto que “la fabricación de una renovada definición nacional requería referencias populares, que se edificaron sobre un casticismo estilizado que se nutría de costumbres del pueblo

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

llano y de la pequeña burguesía urbana” (Piñeiro, 2018, 227). A pesar de las dificultades derivadas del debate social, surgieron otras relacionadas con la composición directa de las obras, los compositores, libretistas, músicos que las interpretaron y lugares de actuación.

“No la escriben; esperan que les encarguen obras urgentes las empresas, no se asocian al escritor; huyen de él; con excepciones, como es natural; y así ocurre que los verdaderos autores no sienten la menor inclinación al género, cosa de bastante gravedad para el porvenir”.

(Mori, *Boletín Musical*, Marzo 1930, 13)

“Escribir la música de una zarzuela no es hacer un mueble de encargo. Es pensarla, enamorarse de un asunto, vivirlo, completar la originalidad del escritor”.

(Mori, *Boletín Musical*, Marzo 1930, 13)

La crítica de *Boletín Musical* anunció una cruzada a favor de la zarzuela y del género lírico, cruzada en la que los músicos tuvieron un papel protagonista porque su consagración como compositores e intérpretes dependió del triunfo de la misma. Se demandó por un lado la implicación del gobierno para subvencionar y promocionar la vida lírica de los teatros nacionales, por otro la implicación de los músicos en la mejora de las interpretaciones con el objetivo de convertir la música en una religión.

“Dios le ayude en tan noble cruzada, pues al fin la música es una segunda religión merecedora, si no de culto, de cultivo”.

(Cuevas, *Boletín Musical*, Julio 1930, 16)

“Y lo peor es que los músicos que empiezan su carrera, si triunfan, tendrán los mismos vicios que los consagrados, porque de ellos, y solo de ellos, aprenden ahora. El teatro lírico nacional necesita tanto de la protección oficial y del público, como de la actividad de los buenos

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

músicos. De su entusiasmo, de la suavización, evolutiva, al menos, de su mercantilismo”.

(Mori, *Boletín Musical*, Marzo 1930, 13)

“El Estado estaba obligado a hacer un esfuerzo tanto por las temporadas de verso del español como por las temporadas líricas de la Zarzuela. Madrid debe tener un teatro lírico garantizado por los poderes públicos; un teatro lírico español, sin perjuicio de que proteja también, por tradición y prestancia conveniente, la ópera extranjera”.

(Mori, *Boletín Musical*, Marzo 1929, 13)

La capital lírica nacional se ubicó en Madrid durante esta época, aunque también en Barcelona se desarrolló este género sobre todo muy ligado a la música de vanguardia. El desarrollo de la música lírica estuvo ligado a la evolución de los teatros donde se representaron las funciones. El desarrollo de la zarzuela estuvo ubicado, en escenarios más limitados porque, aunque con el tiempo ganó adeptos siempre fue “considerado como un género minoritario propio de las clases populares” (García, 2012, 139). Los críticos de *Boletín* hablaron en este caso de regeneración de la zarzuela a través de la representación de sus nuevas obras en cartel con el apoyo de los teatros.

“Quizá, por parte de la empresa haga falta, también, un firme espíritu de sacrificio. Porque la admisión de obras fácilmente asequibles al público, es cosa fácil y socorrida, al alcance de cualquier empresario de provincias. Lo interesante es vivir una temporada seria, trascendente, fecunda, pensando menos en el buen éxito de la primera noche que en el resultado de la zarzuela a través de la estética general”.

(Mori, *Boletín Musical*, Febrero 1929, 7)

“Sospechamos que, si líricamente queremos regenerarnos, una nueva orientación radical es indispensable, como la que tan noblemente esperamos de la buena voluntad de nuestro actual ministro de Gracia y Justicia.

(Cuevas, *Boletín Musical*, Julio 1930, 15)

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

La falta de lugares apropiados y sus carencias redujo considerablemente las posibilidades de estreno y desarrollo de estas obras. “Dentro de Madrid y tras el cierre del teatro Real en 1925, el desarrollo de la escena lírica española se ubicó principalmente en el teatro de la Zarzuela que se arbitró para suplir al Real. A nivel nacional, “el cierre del Teatro Real de Madrid supuso un quiebre en el circuito que muchos divos llevaban a cabo alrededor del mundo y que les permitió pasar por nuestro país” (García & Bueno, 2012, 35) y también “dificultó aún más las escasas opciones de estrenar óperas a los compositores españoles” (Sánchez, 2005, 766). Aunque la crítica consideró que era insuficiente para desarrollar toda la producción que los compositores españoles idearon y que otras ciudades europeas se encontraron mejor capacitadas para desarrollar el arte que amaba y componía su pueblo. “A la zarzuela desde entonces se le habían cortado las alas gravemente. Una vez más el arte era víctima de motivaciones financieras” (Fernández-Cid, 1975, 173).

“Todos los indicios son favorables a esa aspiración nuestra. En Madrid hay y habrá otros teatros destinados al género lírico. Entre ellos se puede cultivar el sainete, la comedia lírica, el acto frívolo, etc. La Zarzuela debe ser para los grandes acontecimientos; una escuela de arte y de buen gusto, en la que aparezcan los primeros brotes de la nueva afición popular a la buena música española”.

(Mori, *Boletín Musical*, Febrero 1929, 7)

La crítica también tuvo responsabilidad en el desarrollo y la mejora de la zarzuela. “Prensa, tribunas públicas, discursos políticos, la crítica especializada se unieron para proyectar una imagen y transmitir una serie de valores y creencias al servicio de la sociedad a la que se dirigía” (Encabo, 2012, 174). En el reparto de géneros, los críticos titulares de los periódicos optaron por géneros instrumentales y por la ópera antes que, por la zarzuela, cuya crítica era realizada por auxiliares en la mayoría de los casos. Al igual que ocurriría con

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

otros géneros musicales, “los críticos de zarzuela tuvieron un papel secundario en comparación a aquellos que escribieron sobre ópera. Su difusión en los medios de comunicación resultó irregular durante todo el siglo XX”. (García, 2012, 140). La publicación cordobesa nos habla de las revistas de actualidad, del periodismo musical y del papel de un perfecto crítico definiéndolo como la unión entre un músico y un escritor.

“Una revista nueva de Madrid: *Actualidad*, confeccionada según todas las exigencias del periodismo moderno, ha empezado una campaña digna de todos los encomios, por la prosecución de la temporada de ópera de Madrid”.

(Mori, *Boletín Musical*, Julio 1929, 13)

“Sólo la unión perfecta de escritores y músicos ilustres para la preparación de obras líricas definitivas, atraerían el interés preferente de la prensa lírica de zarzuela, y, por tanto, el de la opinión”.

(Mori, *Boletín Musical*, Septiembre 1928, 8)

Por otro lado, “el crítico escribía con gran premura; pues debía entregar su crónica en la misma noche que había tenido lugar la representación” (Moreno, 2013, 94), por lo que la calidad de los textos musicográficos fue escasa. Según Arturo Mori, hicieron falta publicaciones que se comprometieran con la causa y apoyaran ésta con sus reivindicaciones en forma de campaña donde de forma periódica si se insistiera en el tema con diversas aportaciones para concienciar a las masas. El autor exigió a la crítica que fomentara el teatro lírico porque se trataba de no sólo una necesidad social y cultural sino una necesidad de espíritu, para impulsar a las masas, también responsabilidad hacia el estado para que apoyara dicha iniciativa. Con la idea de formar a un nuevo público que se interesara por el teatro lírico, proponen los críticos de *Boletín* una cruzada a favor de esta causa:

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

“Nunca fue tan necesaria como ahora una cruzada en favor del buen arte zarzuelístico por parte de la crítica musical como hoy”.

(Cuevas, *Boletín Musical*, Mayo 1930, 8)

“del verdadero público que pide su entrada en la taquilla y no del que asiste a los espectáculos con la versatilidad de la moda”.

(Mori, *Boletín Musical*, Junio 1929, 7)

“el público no iba al Teatro; y todavía no ha llegado el feliz momento en que los poderes oficiales amparen el arte puro, aunque le suponga un desembolso de alguna consideración

(Mori, *Boletín Musical*, Junio 1929, 7)

La crítica también fue responsable porque tenía el poder de reorientar a las masas hacia el consumo de zarzuela, reorientar el gusto del público que cambió con bastante facilidad, porque de este dependía de forma directa el consumo que se hacía en la época del género lírico. A través de una buena crítica se podría conseguir “una nueva manera de entender el espectáculo de zarzuela y que lograra masivamente el favor del público”. (Mejías, 2008, 125). Aunque no resultó una empresa sencilla puesto que este mismo público “podía elegir entre una enorme variedad de géneros (comedias, dramas, sainetes, zarzuelas, variedades, circo, magia... hasta teatros privados o íntimos, en los que se podía ver aquello que los comerciales no daban” (Oliva, 2001, 83). La decisión del público no fue fácil porque la lírica se convirtió cada vez más en un arte elitista y más las grandes producciones de zarzuela cuyo coste de entrada era muy superior comparándolo con otros géneros del momento, quedando reservado cada vez más este consumo para la aristocracia, los eruditos e intelectuales.

“Este público, orientado hacia la verdadera depuración musical, sería el agro donde nuestros conspicuos zarzueleros depositaran la semilla tradicional que los Arrietas, Chapís... nos llegaron, mejorándola y adaptándola según las exigencias de los tiempos que corren”.

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

(Cuevas, *Boletín Musical*, Mayo 1930, 8)

“El teatro es realidad humana y vive solo de eso. Ahora bien; los gustos del público varían; el mundo lleva desde la guerra una marcha bastante precipitada y no hay que ser esclusa, si se quiere ser lancha de salvación”.

(Arturo Mori, *Boletín Musical*, Enero 1929, 13)

Los músicos también tuvieron un papel muy importante en la revitalización de la zarzuela, a pesar de los inconvenientes puesto que la mayoría de las veces no contaron “con el visto bueno de gran parte de la nobleza, los compositores de zarzuela se encontraron con que en las programaciones de temporada no se contaba con este género” (García, 2012, 139). La crítica de *Boletín* culpabilizó a los libretistas autores que representaban mucho más valor que los propios compositores siendo este un género musical por un lado y por otro la ausencia de los mismos, puesto que pocos estaban dispuestos a desempeñar este trabajo.

“Ninguno de ellos desea de verdad el concurso de un gran escritor o de un gran poeta. Leen que el público ha de ir al teatro, solo por ellos y que el libro es menester secundario, o complementario, para que suene mejor. Y se equivocan de una manera lamentable. El teatro lírico zarzuelero está en un tono más bajo del que le corresponde, y el motivo está en la calidad deficientísima de los libros, en la poca solvencia de los autores que aún figuran antes que los músicos en los carteles, lo único que les queda para no ser la última palabra del Credo”.

(Mori, *Boletín Musical*, Septiembre 1928, 8)

“Quiere decirse que no careceremos de temporadas líricas y que todo eso de que el género ha perdido terreno y está llamado a desaparecer, es jerga de sastre barato. Pero, ¿dónde están los libretistas? Hay que buscarlos con un candil, en las noches húmedas, como a los caracoles, y aun así, no se les encuentra”.

(Mori, *Boletín Musical*, Septiembre 1928, 8)

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

La revista también reclamó que los compositores nacionales se interesaran por el género, para ello debería darse la opción de abrir varias temporadas para desarrollar y potenciar el género, esta última voluntad debía ser de los teatros para que abrieran todas sus puertas a la zarzuela. De igual forma, la publicación es consciente de las dificultades que tienen los músicos que quieren dedicarse a este género. Así lo manifiestan estos críticos dentro de la publicación cordobesa:

“El compositor que hoy quiera componer zarzuelas, contando para ello con la suficiente preparación técnica, con el preciso conocimiento del ocio, puede, si quiere, fundar su estética y elaborar US formas conforme a una larga y clara tradición”.

(Gómez, *Boletín Musical*, Octubre 1928, 7)

“Hay músicos de muy feliz inspiración; lo que no hay son ánimos, fe en el género, ganas de poner la pluma en el papel pautado. Esperamos que no se repetirá lo de este año. Nosotros anunciamos la apertura de varias temporadas líricas a golpe de bombo y roce de platillos, y por eso la insistencia en el pobre resultado de aquéllos ha sido mayor. Poniendo el dedo en la llaga, se produce el grito, y el enfermo se da cuenta de que tiene daño, y llama al médico enseguida”.

(Mori, *Boletín Musical*, Marzo 1930, 13)

“No podemos atribuir a falta de personalidad ni a pérdida de aptitudes el que si los músicos zarzueleros triunfaron antes con suma facilidad no lo consigan ahora igualmente, no. Demasiado sabemos que la madurez del artista, generalmente, da frutos más jugosos que la enverada juventud porque los cuida con más asiduidad, con más ternura, con más delicadeza; y necesariamente han de ser más dulces, sabrosos y jugosos al paladar”.

(Cuevas, *Boletín Musical*, Mayo 1930, 8)

Unida a este tipo de crítica apareció otra en la que se manifestó el desarrollo de un género como la revista, catalogado como de menor importancia y calidad musical, pero por su popularidad alcanzó

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

notable presencia en las temporadas del momento. Dentro de este mismo apartado se amplió la crítica hacia otro tipo de música consumida por las masas como fue la música de las bandas municipales y militares, la música del circo, la música que se interpretaron en las corridas de toros y el jazz. El mundo evolucionó y algunos compositores se unieron pronto a estas nuevas vías de desarrollo, la mejora de los transportes sirvió para hacer visible su música por todos los rincones de las ciudades españolas. También se difundió la zarzuela a través de la grabación de "discos fonográficos, cada vez más perfeccionados, especialmente desde que en 1925 se introdujo el sistema eléctrico de grabación" (Alier, 2002, 105).

"Pero eso de que casi toda la producción actual se reduzca al revisterismo, es cosa poco halagüeña para los mantenedores del prestigio que le queden al Teatro Lírico Nacional".

(Mori, *Boletín Musical*, Mayo 1929, 5)

"La revista puede ser género de grandes músicos. *Las Maravillosas* que ofreció Velasco en Madrid, original de Soutullo y Vert, marca un paso hacia adelante en la incorporación del buen gusto musical a la revista. Más, en general, cultivan esa manera de teatro en todo el mundo, músicos de ritmo callejero, simples melodistas de jazz-band".

(Mori, *Boletín Musical*, Mayo 1929, 5)

"Tres teatros de importancia cultivan la zarzuela española: el Calderón, inaugurado en su nueva propiedad, con Sagi-Barbay, Felisa Herrero; Price, con Marcos Redondo, y la Zarzuela. Esto sin contar Eslava y los teatros menudos de revista, que no he nombrado por considerar que la revista no tiene categoría suficiente para figuraren el buen tono lírico de una temporada".

(Mori, *Boletín Musical*, Abril 1930, 15)

La zarzuela fue un género en el cual la sociedad del momento se sintió bastante identificada, se trataba de un género peculiar, pero

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

desgraciadamente experimentó su momento más álgido en esta época, para poco después precipitarse hacia el vacío ya que la base ideológica que lo hizo popular fue la misma que tomaron otras alternativas que más eficazmente pudieron sacar más consumo y rendimiento a bajo coste. Con estas palabras se personifica a la perfección las circunstancias que vivió el género y como este conflicto de intereses entre aquellos partidarios, otros revolucionarios y otros más críticos lo expresaron en las páginas de *Boletín*.

“Melodía, melodía y melodía. Que sea ella el punto de partida de toda obra de teatro. Que no se la mixtifique con nada ni en nombre de nada. Melodía y humanidad acompañado de estas dos virtudes ha podido Guridi batirse con los reacios a la música selecta, venciendoles a los primeros embates, haciéndoles comprender que el charanguismo no debió salir nunca de los circos, de las bandas militares y de las plazas de toros”.

(Mori, *Boletín Musical*, Enero 1929, 13)

4. 4. LA ESCENA OPERÍSTICA NACIONAL: EXPRESIONES Y DISYUNTIVAS

La ópera en España se desarrolló ampliamente durante el XIX alcanzando su época de esplendor en las primeras décadas del XX. Durante gran parte del XIX hubo una atracción focalizada hacia la música operística procedente de Italia, también “durante los primeros años continuó el interés hacia la producción italiana y francesa” (García & Bueno, 2012, 33). Estos hechos distanciaron la apuesta de un público hacia otra música que no fuera la de su nación.

También a finales de los años 20, llegaron otros fenómenos artísticos y audiovisuales como el cine que mermaron su consumo. “Tanto las masas populares como la alta burguesía vieron en el cine una nueva vía de entretenimiento con mayores posibilidades económicas y de ocio que las presentadas por la ópera” (García, 2012, 138). Con estas palabras Mariano Miedes Aznar resume un hecho histórico que afectó a la época en la que al crítico le tocó vivir.

“Un reducido grupo de compositores españoles se pasaron la segunda mitad del siglo XIX trabajando denodadamente pro-ópera nacional”.

(Miedes, *Boletín Musical*, Julio 1930, 10)

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO



Figura 12: Giovanni Manurrita, cantante con origen español que desarrolló su carrera internacional, destacó su trabajo en el liceo de Barcelona.

(*Boletín Musical*, Septiembre-Octubre 1929, 11)

Boletín Musical se convirtió en el reflejo de las tensiones estético-musicales producidas por la representación operística y los géneros líricos que giraron en torno a esta forma musical. La revista recogió multitud de citas relacionadas con el mundo operístico español: sus teatros, sus debates, sus influencias, sus consecuencias, las causas de su declive, los precios, las nuevas producciones, las nuevas composiciones, el lenguaje, las demandas, las exigencias y las previsiones de futuro.

“Los músicos que manejan la zarzuela, quisieran llevar la ópera, en español, a sus teatros; pero esto mataría definitivamente las temporadas de óperas que, según rumores, se suspenderán por dos años en Madrid, en tanto no esté el Real en condiciones de ser utilizado”.

(Mori, *Boletín Musical*, Agosto 1928, 8)

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

Uno de los primeros ejes en torno al cual giró el desarrollo de la ópera española fue su lugar con mayor representación: El teatro Real. Este lugar fue el edificio de la capital madrileña dedicado a la representación de óperas principalmente, sin embargo, en 1925, se vio obligado a cerrar por problemas estructurales del edificio entre otros. Estos hechos fueron narrados en numerosas crónicas que demandaron su reapertura constantemente. Los viejos temas como “el de la ópera nacional y la nefasta administración del Teatro Real, auténtico monopolio del italianismo y su consecuente desprecio por la música española” (Carredano, 2004, 127) continuaron vigentes durante mucho tiempo en las revistas de corte más conservador. Los autores, compositores, críticos que vivieron en torno al Real conocieron “el teatro y esto les permitió caminar con segura planta, sin vacilaciones, sin infantilismo, sin inexperiencias” (Barba, 2013, 167). El cierre de este teatro, también fue un cierre simbólico que afectó a la producción operística nacional. En la publicación cordobesa son numerosas las ocasiones en las que se cita este teatro, su posible reapertura y los futuros proyectos que deberían interpretarse.

“Una noticia grata. Es muy posible que el teatro Real pueda inaugurarse la temporada próxima. Suponemos que a su dirección irán algunos de los elementos de antes y otros de carácter renovador que pongan de nuevo a tono a nuestra capital con las primeras del Mundo”.

(Mori, *Boletín Musical*, Febrero 1930, 15)

“Pero los tiempos cambian, y ahora es el público el que solicita la transfusión de sangre española en las temporadas de ópera del Real”.

(Miedes, *Boletín Musical*, Julio 1930, 9)

Entre las líneas críticas de los principales escritores que apoyaron la redacción de *Boletín Musical* existió una demanda común en referencia al desarrollo del género lírico: la reapertura del Teatro

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

Real. España junto a otras ciudades europeas perdió parte de su interés por las óperas nacionales puesto que, aunque se estrenaron obras en cartel, pero sobre todo el gran protagonista fue el repertorio italiano durante el XIX y wagneriano en las postrimerías de este y en los inicios del siguiente. Muchos críticos reivindicaron su interés por la producción nacional con “el temor a la desnaturalización, esto es, la pérdida irreversible de la identidad autóctona a manos de una cultura ajena, importada del exterior” (Sancho, 2013, 270). Muchas de estas voces manifestaron que las obras se produjeron con pérdidas de cantidad y calidad, la nación necesitó una regeneración lírica principalmente por parte del público que la consumió.

“Más el público aristocrático de lo corte española fue la prerrogativa-de patrocinar este culto espectáculo que es dechado de tradición por sus motivos escénicos de Historia; su procesional boato y su ferviente exaltación guerrera o mitológica rememorando el manantial de donde surgieron las estirpes nobiliarias, diríase que lo mira con la misma impasibilidad o indiferencia que a su valetudinaria y vecina mansión donde, al parecer, se albergaba la infalible y postrera sanción de nuestros designios nacionales: el Senado ¿Acaso estamos en los albores de una regeneración democrática ante tales apariencias?”

(Cuevas, *Boletín Musical*, Julio 1930, 14)

“Y este ambiente sigue agudizándose cada vez más. Estamos viviendo la época de lo banal, de lo anodino, de la ñoñez musical. Enviciado el público por haber estragado incesantemente y por no haber combatido con el silencio a los que a ello contribuyen, representan una minoría los que aún tienen despierto el sentido de lo selecto, los que pueden percibir conscientemente lo que significa para la cultura de una nación, una serie de conciertos o una temporada de ópera”.

(Miedes, *Boletín Musical*, Agosto 1930, 4)

En este contexto muchos autores compusieron nuevas óperas españolas, desde los recordados, como Albéniz que mantuvo durante toda su vida una insistente inclinación por los géneros escénicos,

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

aunque mucho de los “resultados operísticos, por desgracia, nunca llegaron a materializarse” (Torres, 1991, 168). También se ubicaron en estas producciones los conocidos “Granados y Falla hasta los adscritos a las vanguardias” (Siemens, 2008, 243), muchos de ellos procedentes de la generación de la República. Todos compartían el “deseo de construir una ópera nacional” (Catán, 2008, 250).



Figura 13: Isaac Albéniz, ilustre compositor nacional. La revista intentó resucitar su poco reconocida obra de género lírico.

(*Boletín Musical*, Septiembre 1928, portada)

El recorrido que realizó la ópera española por constituirse como un género de amplia producción en nuestro país no fue frenado por los esfuerzos de los compositores sino más bien por el “el total desinterés del ambiente musical hacia la producción nacional” (Barba, 2013, 184). Por otro lado, a pesar de este esfuerzo quedó siempre pendiente el proyecto de construcción de un drama nacional, frustrado miles de veces puesto que la prensa “española hizo correr ríos de tinta, sin llegar a articularse en ningún corpus teórico unificado que hubiera dotado de coherencia y legitimidad a la

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

empresa" (Sancho, 2013, 263). *Boletín Musical* fue partícipe en la idea de construir un corpus teórico sobre el desarrollo de la ópera en su época.

"El teatro lírico nacional está enfermo por falta de protección oficial y artística y no es contando las óperas en español como ha de remediarse su crisis de tantos años".

(Mori, *Boletín Musical*, Agosto 1928, 8)

"Mientras esto subsista y el Estado español siga permaneciendo sordo a los problemas de la intelectualidad artística, seguiremos rezagados. Podremos seguir hablando de «opera española» fantásticamente, pero será un mito".

(Miedes, *Boletín Musical*, Agosto 1930, 4)

En los artículos que redactó Arturo Mori en *Boletín Musical*, también se abrió el debate arrastrado del XIX sobre la producción de una ópera propiamente española, cantada en el idioma nacional. El autor criticó la intención de traducir al español, las obras y óperas extranjeras escritas en otros idiomas. El italiano se ha difundido como idioma principal dentro de las óperas por las características y la entonación peculiar de su lengua. Tanto la ópera extranjera como el género lírico nacional fueron manifestaciones de gran interés artístico y cultural, ninguna superó a la otra. Dentro del género nacional se incluyó la ópera española y la zarzuela. Sin embargo, surgió aquí el debate entre los defensores de una forma y otra. La falta de apoyo por parte de los gobiernos para potenciar las diferentes manifestaciones artísticas contribuyó a que los desacuerdos se incrementaran.

"Los músicos que manejan la zarzuela, quisieran llevar la ópera, en español, a sus teatros; pero esto mataría definitivamente las temporadas de óperas que, según rumores, se suspenderán por dos años en Madrid, en tanto no esté el Real en condiciones de ser utilizado.

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

A todos los cantantes españoles les parece muy bien cantar las óperas en castellano, porque decirlo es casi una obligación patriótica”.

(Mori, *Boletín Musical*, Agosto 1928, 8)

“Es realmente una cosa inconcebible, el que sea España la única nación de Europa en la cual se canten las óperas en idiomas extranjeros y es más inconcebible todavía, el que sea precisamente España, Nación madre de Naciones y que tiene un idioma tan rico y en el que tantas obras prodigiosas se han escrito, la que tolere cosa tan lamentable y vergonzosa, ya que en las otras naciones de Europa se cantan en el idioma nacional y en las que se habla más de un idioma, como por ejemplo en Bélgica, se cantan las óperas en francés o en flamenco, según en qué ciudad se cantan”.

(Martra, *Boletín Musical* Julio 1929, 14)

“Aún hay quien piensa que «ópera española», es la obra escrita por «autor nacido en España, libro de asunto español y cantada en idioma castellano, llevando su equivocación a un límite más exagerado, como es, el pretender que todas las universales que se canten en escenarios españoles sean previamente traducidas — «por un literato de fama» - como si el incógnito literato, sin saber música, pudiera resolver artísticamente las enormes dificultades que se presentan al cambiar un texto musical, desquiciando el ritmo, la línea melódica y el carácter expresivo de la obra. Algunas óperas se oyeron así hace varios años y alguien recordará semejante atentado”.

(Miedes, *Boletín Musical*, Julio 1930, 9)

Con el lema de construir un deseado drama musical español, existió durante gran parte del XIX y una parte del XX una corriente de pensadores, músicos e intelectuales que impulsaron una corriente nacionalista donde se pusieran de manifiesto subrayar y rescatar los elementos culturales que identificaban a una nación. “El debate sobre la creación de una ópera española, sobre todo en la segunda mitad del siglo XIX, es bien conocido, como conocida es también la frustración de todos los intentos” (Siemens, 2008, 241) que intentaron realizarse posteriormente. Las principales confrontaciones

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

surgieron puesto que existió un importante grupo de intelectuales entre la mayoría músicos que defendieron la supremacía del género lírico y operístico español por encima del extranjero. Por un lado, la corriente italiana “no se limitó a lo meramente musical, sino que acabó impregnando las formas más elementales de la cotidianidad” (San Narciso, 2015, 870). La ópera italiana y toda la moda que arrastró, impregnó salones, reuniones familiares, fiestas, se convirtió en un modelo a imitar a través de los gestos, el canto, los modales... La adoración no sólo se centró en el maestro Rossini, sino en todo lo que condujese a Italia, sus cantantes, su moda, ropa, tendencias, encendiendo las voces de las plumas más críticas del país. “Las primeras quejas, contemporáneas al fenómeno, provinieron del mundo del teatro o, en su defecto, de gente estrechamente relacionada con el mismo, principal competidor de la ópera en este mercado cultural” (San Narciso, 2015, 870).

“Queremos la primacía de la música de casa, más por lo mismo que nos gusta darle todo cuanto le pertenece, sentimos que un exceso de celo patriótico eche a perder la bondad y pureza de nuestros ideales”.

(Mori, Boletín Musical, Julio 1928, 7)

Por otro lado, ya hacia finales de siglo, y en los albores del XX, la llegada de la corriente wagneriana, representó una auténtica fiebre donde la música de Richard Wagner se interpretó en conciertos y teatros de ópera y la cuestión wagneriana fue debatida más allá de los círculos musicales” (Sánchez, 2010, 161). En este foco existieron controversias puesto que mientras “unos prefirieron ensalzar su figura, otros abogaban por criticar su figura y su producción” (García & Bueno, 2012, 31). Con este germen de influencias tuvo que lidiar la producción lírica española caracterizada por su variedad, grandes y pequeñas formas, desde la ópera a la zarzuela hasta género de corte menor como la revista, la opereta, “un tipo de teatro musical que contaba el argumento de una manera inverosímil y disparatada”

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

(García & Bueno, 2012, 30). Otro de los problemas fue que los papeles en escena se centraron en los grandes divos, porque jugaron “un papel esencial en la representación de una obra” (García, 2012, 150), la crítica responsable en su medida y las grandes empresas apostaron por conciertos de menor duración con representación de piezas cortas pero virtuosas en lugar de la puesta en escena de las grandes producciones.

El debate perdió fuelle pasada la década de los veinte, principalmente por la caída de la representación del género. Las compañías operísticas vivieron una realidad económica precaria impidiendo que alargasen los carteles durante temporadas completas. El auge del género cinematográfico, causó “auténtico furor en los países más industrializados y supuso una nueva forma de entretenimiento más económica en comparación a la ópera” (San Narciso, 2015, 870).

“Hasta ahora, la «ópera española» no existe. Ni hay producción para considerarlo así, ni ambiente propicio para que los compositores aptos intenten crearla”.

(Miedes, *Boletín Musical*, Agosto 1930, 4)

“El trabajo fomentador fue inútil, sin que por ello se les reste simpatía recordatoria de nuestra parte, al reconocer su preocupación ideal, artística, exenta del corriente y burdo afán de explotar la musiquita teatral”.

(Miedes, *Boletín Musical*, Julio 1930, 10)

Boletín Musical fue reflejo de todas estas pinceladas. En los años en los que fue escrita, esta publicación mostró a la ópera española como un ejemplo donde además de recoger la modernidad, el color, el arte y la evolución, resumía las costumbres, los signos de identidad, los rasgos étnicos propios de España, representados por su lenguaje y por la personificación de los ideales nacionales.

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

“Cuando en el año que sea, se reinaugure el Teatro Real, volverá a circular la eterna disertación de la ópera española”.

(Miedes, *Boletín Musical*, Julio 1930, 10)

“Cantar todas las óperas en español, es punto menos que imposible. En Francia, empezó por ahí la nacionalización del alto género lírico. España ha de empezar por otro lado, si no se empeña en caer en el ridículo”.

(Mori, *Boletín Musical*, Julio 1928, 6)

Los grandes problemas para producir y desarrollar un género propiamente nacional calaron en un trasfondo social y económico heredado del pasado. Por un lado, España no supo “exportar sus productos culturales, lo cual está relacionado, en gran medida, con la falta de empresas editoriales que promocionaron a nuestros creadores. (Siemens, 2008, 241). Aunque pasadas las épocas de crisis se intentó “apostar por la producción nacional” (García & Bueno, 2012, 35), su sociedad siguió prefiriendo todo el tiempo convertirse en “receptora y consumidora de lo ajeno” (Siemens, 2008, 242). En un principio se acusó a las fuertes influencias de la música italiana, alemana y francesa que ejercieron sobre el público español, sobre todo de las primeras puesto que se impuso “el estilo italiano en la composición, el gusto e, incluso, en los libretos, obligando a los artistas españoles a componer óperas en italiano y dentro de la estética italianizante, aunque con temáticas más o menos nacionales” (San Narciso, 2015, 871), por otro lado, la continua fuga de genios que buscaron otros países para desarrollar sus producciones y adquirir una mejor formación. También fue causante, “la falta de un apoyo estatal que limitase la injerencia extranjera y premiase a los autores y compositores nacionales” (San Narciso, 2015, 872). Por último, fue interesante la invasión artística que realizaron las óperas extranjeras al intentar neutralizar la cultura nacional, declarándose como imperios musicales.

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

“Es, las tribulaciones, o vicisitudes y miserias que tiene que soportar el compositor español que sabe y sintiéndose héroe se lanza a escribir una ópera, ya, aunque llegue a estrenarla, se muere de hambre...”

(Miedes, *Boletín Musical*, Julio 1930, 10)

“El compositor de significación artística suele vivir mezquinamente. Si no posee un destino o trabajo anexo a sus tareas musicales, o alguna casa editorial extranjera le protege pecuniariamente y le edita las obras para su difusión”.

(Miedes, *Boletín Musical*, Agosto 1930, 4)

Por todas estas razones la problemática no sólo vino encaminada por la falta de lugares para realizar una representación idónea, la empresa de componer una ópera en la España de esta época fue una aventura arriesgada, los músicos especializados se decantaron por otro tipo de repertorios extranjeros, los editores no apoyaron la causa, las empresas tampoco la subvencionaron y las interpretaciones quedaron prácticamente reducidas al estreno y algunos números más. Fueron muy pocos los afortunados que pudieron dedicarse de forma exclusiva a la composición musical. La poca estabilidad de la profesión hacía que los músicos comenzaran a elaborar producciones cuyo coste de representación fuera bajo y otros géneros como el instrumental o el camerístico dieron menos margen de riesgo. Por otro lado, algunos conocidos compositores desde las sombras dejaron huella en el género cinematográfico tan duramente criticado en su época por la música culta.

“En España, el que escribe una ópera, solo puede pensar en dos teatros: el Real (cuando exista) y el Liceo; pues los intentos en otras salas siempre serán eventuales. Referente al Teatro Real de Madrid, en el recuerdo de todos está el poco aprecio que siempre hizo de los compositores españoles. El que conseguía salvar el difícil escollo de forzar la puerta y estrenar una ópera, lo veían realizado en los últimos días de la temporada, con ensayos precipitados, decoraciones viejas e

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

intérpretes de segunda fila, pues con lógica irrefutable, las primeras figuras — los divos — se negaban a estudiar una «ópera española» por saber positivamente que no iba a salir de Madrid”.

(Miedes, *Boletín Musical*, Agosto 1930, 4)

“Así es que si un compositor español, sintiéndose héroe, se decide a escribir una ópera, no puede tener la seguridad de que su obra ha de llegar a conocerse. Después del trabajo enorme que representa el escribirla y los conocimientos a conciencia que supone — nunca al alcance de todos - no tiene el creador una garantía que le sirva de premio a su plausible intento”.

(Miedes, *Boletín Musical*, Agosto 1930, 3)

Durante mucho tiempo en España al igual que en gran parte de Europa, la ópera fue el consumo artístico identificativo de las clases altas. En una sola actuación se asistió a una representación escenográfica que también fue cantada, por lo que “acudir a un evento de este tipo suponía gozar de un status superior, a la par que disfrutar con un género musical amplio” (García, 2012, 136). La ópera en plena fase de élite, se convirtió en la protagonista musical de las urbes implicando “la distinción entre teatros, no sólo por el tipo de espectáculos que presentaban, sino también por las clases sociales que los frecuentaban” (Casado, 2017, 16), convirtiéndose así en “pasatiempo preferido de las clases dominantes” (Aviñoa, 1987, 330). Dentro de la crítica también se distinguió entre aquellos que se dedicaron exclusivamente a realizar reseñas sobre el género lírico principal y otros considerados de segunda fila porque “escribieron sobre otros géneros musicales que no gozaron de tanto prestigio o con una menor asistencia de público” (García, 2012, 136-137).

La sociedad poco a poco va aceptando todas las reformas y problemáticas derivadas del género operístico español, la mayoría entendidas como problemas sociales más que musicales, por lo que gradualmente se fue “estimulando una cierta transformación del

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

público y de sus gustos musicales” (Aviñoa, 1987, 332). Todas estas voces incluidas las de *Boletín Musical* dedicaron sus esfuerzos en iniciar un proceso que “redundaría en beneficio de sus descendientes: recuperar el patrimonio folclórico conservado entre la población no contaminada de los pueblos” (Aviñoa, 1987, 337). Aunque a pesar de los esfuerzos la educación de las futuras generaciones que consumirían ópera quedaría bastante dañada por todos efectos degenerativos que tuvo la lírica en su momento. Las voces que quisieron formar su capacidad y proyección acudieron a las escuelas del extranjero sobre todo escuelas italianas. Por otro lado, fue importante que las mismas escuelas favorecieran las óperas propias y creadas en los límites de sus países.

“Futuros artistas que en la actualidad acuden a Milano desde todo el mundo para perfeccionar sus estudios, formar su repertorio y buscar la manera de abrirse camino, todos entonces acudirán a España, porque en España será en donde se formen más compañías, porque nuestro mercado será superior al de las otras naciones, ya que en España se formarán todas las compañías que hayan de actuar en el gran número de naciones de nuestra habla”

(Martra, *Boletín Musical*, Julio 1929, 15)

Por último, la crisis económica del 1929 que afectó a numerosos países y sectores, también afectó al género lírico operístico puesto que las entradas eran excesivamente caras para ser consumidas, cerrándose así muchos coliseos y teatros. La década de los treinta con la llegada de la Guerra Civil supuso un declive absoluto para el género, el público ya no pudo asistir de forma regular. Aunque a mediados del siglo XX volvió el interés por las representaciones líricas “la ópera no gozará del interés que le caracterizó a principios de siglo” (García, 2012, 139). “El desinterés popular hacia la ópera fue un hecho evidente” unido al hecho de que “algunos coliseos culturales abogaron por programar zarzuela o teatro, limitando la programación

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

de ópera a ocasiones en las que cantaría una voz de reconocido prestigio internacional” (García & Bueno, 2012, 34). Mariano Miedes Aznar resume estas ideas con su crítica:

“Se había de tener la completa seguridad, de que compositor español apto se lanzase a escribir una ópera, contase con la lógica consecuencia de estrenarla en buenas condiciones, difundiéndola después con la edición bien presentada — partitura y material de orquesta —”.

(Miedes, *Boletín Musical*, Agosto 1930, 3)

Finalmente, la ópera nacional no fue una empresa fácil, no fue fácil para sus compositores porque arriesgaron en ocasiones más que lo que produjeron, no fue fácil para sus intérpretes porque no hubo casi ninguna producción que permaneciera en cartel para mantener su salario, no fue fácil para los empresarios porque no consiguieron beneficio del dinero que arriesgaron, no fue fácil para un público popular que no tuvo medios para pagar sus entradas. Tan sólo fue fácil para unos cuantos privilegiados que por su condición social se encontraron por encima de las dificultades. Pero estos, aunque en minoría, fueron mayoría para escoger apostar por un género operístico nacido fuera de sus fronteras.

4.5. EL ORFEÓN COMO AGRUPACIÓN, EDUCACIÓN, GERMEN SOCIAL Y PROVINCIAL

La introducción del orfeonismo en España se produjo durante el último tercio del siglo XIX. Este movimiento “entendido desde el punto de vista musical como grupo coral organizado compuesto por numerosos cantores, en una primera fase solamente hombres, se introdujo de España por influjo centroeuropeo” (Salinas & Zabala, 2017, 2). Se trató de un movimiento de cohesión social y búsqueda de la identidad nacional, que tomó la herencia de otros países europeos donde surgió anteriormente. Los nacionalismos “fueron un factor determinante en el desarrollo de los coros masculinos en el centro de Europa” (Fernández-Herranz, 2019, 153). Aunque no se manifestó en todas las zonas de la misma forma debido a “contextos sociales y económicos diferentes, de culturas diferentes, y de diferentes maneras de expresión de objetivos, experiencias e ideales, y en definitiva de concepciones de la sociedad diferentes” (Carbonell, 2003, 502).

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

Este siglo coral, también fue el siglo de las veladas poéticas, los conciertos en los pequeños cafés, en los salones burgueses, de los Juegos Florales, los "casinos, ateneos obreros, ateneos católicos, sociedades corales, orfeones, llenaron la nación, especialmente la franja que partiendo de Barcelona llega a ocupar por el sur la costa mediterránea, más las islas" (Casares, 1987, 271). Todas estas actividades fueron promovidas por las asociaciones locales y urbanas. La proliferación en España de asociaciones, culturales, artísticas, literarias, musicales fue un hecho que comenzó en el XIX este siglo fue el del "progreso y la educación, en el que, en cada pensamiento o acción artística, sus protagonistas se deslizaron, conscientemente o no, de la ética a la estética. Siglo romántico, artístico, musical... y coral" (Encabo, 2012a, 145).

La difícil historia española de siglo XIX también afectó a los géneros musicales y a las agrupaciones que los desarrollaron, se trató de un periodo de exacerbación nacionalista. Este periodo gestó nuevas tendencias marcadas por la revolución industrial, política, económica, estas tendencias dieron lugar a la creación de grupos corales y orfeones donde el canto colectivo fue el protagonista, no sólo por el hecho del desarrollo musical sino por el crecimiento experimentado a través del ámbito social, puesto que se unieron para cantar diferentes clases sociales populares, trabajadoras y burguesas, creando grupos tímbricos diversos de un repertorio específico. Será sobre todo la clase media, "la responsable de la aparición del movimiento coral ligado a las clases obreras. En su afán de dar solución a la necesidad de ofrecer espacios de ocio tras las largas jornadas laborales al proletariado" (Fernández-Herranz, 2019, 154). También "la intelectualidad de la ciudad a la que pronto se unió la nueva burguesía, promovió diversas actividades culturales entre las que la música fue una de las más importantes" (Reina, 2007, 422).

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

Por otro lado, debido a la caída del sustento de las capillas musicales, la formación de músicos eclesiásticos decayó al igual que los coros especializados de las iglesias, por estas razones aumentaron las agrupaciones durante mediados del XIX, para acoger en su seno al numeroso grupo de músicos vocales especializados procedentes del género eclesiástico, por lo que se puede afirmar que existió “con anterioridad una actividad coral” (Nagore, 1991, 127), tanto en la música popular como sobre todo en la religiosa. De aquí que procedente del mundo religioso existieran secciones de música que “entonasen coros de ópera, así como arias, dúos y piezas de conjunto operísticos con acompañamiento coral”. (Sancho, 2007,104). De las diferentes procedencias de las voces de los coros nació una agrupación rica por su diversidad con un fuerte poder para difundir ideas. La iglesia vio en este movimiento un acierto para apoyar la causa; por un lado, añadía voces formadas en su seno y permitió seguir cultivando parte de su repertorio, pero, por otro, también pudo utilizar estos grupos “como herramienta doctrinaria entre las clases menos favorecidas, en aras de difundir el ideario cristiano como alternativa a las nuevas ideas socialistas” (Salinas & Zabala, 2017, 3).

Los músicos que dirigieron las grandes corales del XX fueron formados en las pequeñas del XIX, de aquí la riqueza de la música española de la década de los veinte y treinta, puesto que contó con abundantes frutos “unos madurados durante él, pero nacidos al calor del siglo anterior; otros, auténticamente de este siglo, mas nacidos de las semillas en aquel otro plantadas” (Casares, 1987, 265).

La revista *Boletín Musical* se convirtió en un reflejo del desarrollo de la música coral nacional. Esta publicación manifestó el retraso económico que sufrió la vida coral, comparado con otros países

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

Europeos, teniendo como consecuencia que el desarrollo social y cultural no estuviera a los mismos niveles que estos países, produciéndose un retraso cultural muy acentuado causado en su mayoría por razones económicas. También la realidad política del XIX y del XX fue bastante convulsa; monarquías absolutistas, revoluciones, restauraciones monárquicas, repúblicas y dictaduras. De aquí que fueron muchos los "grupos políticos de la época que aprovecharon esta circunstancia de manera favorable a sus objetivos y fueron muchos los orfeones que se crearon con el propósito de difundir el ideario socialista, carlista o nacionalista" (Salinas & Zabala, 2017, 1-2). Numerosos críticos participaron narrando la historia de las corales que aparecieron en sus ciudades. Las agrupaciones de esta categoría tuvieron como objetivo reunir al pueblo para cantar, también educar a la población en el arte de la música y en otras áreas que fueron intrínsecas dentro de esta enseñanza, algunas puramente musicales como el solfeo, la vocalización, la historia de los compositores y su repertorio, la polifonía. Otras relacionadas con el ámbito del patrimonio, folclore, cultura popular, historia de la música y, por último, aquellas cuyos aspectos que se relacionaron directamente con la cultura del ocio, del canto común, de la sociabilización, de la proyección social...

Las primeras agrupaciones corales se desarrollaron en el ámbito urbano, creando un "fenómeno de sociabilidad musical que constituyó uno de los mecanismos más importantes de difusión y contacto con la expresión musical" (Salinas & Zabala, 2017, 1). La agrupación vocal más significativamente citada en la publicación fue el orfeón, se trató de una agrupación de cantantes en coro sin instrumentos que realizaron el acompañamiento. Estos orfeones se convirtieron en un símbolo nacional.

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

“No van a ser nuestras palabras las que proclamen lo que en la realidad es ya: modelo de orfeón, son los hechos que, en su sencilla forma literaria narran el historial más deseable que en favor de la cultura musical puede escribir un pueblo: y así, como los hombres son juzgados por sus obras, este Orfeón ha laborado eficazmente para merecer la admiración de España”.

(Anónimo, *Boletín Musical*, Marzo 1928, 16)

“A lo largo del tiempo y ya próximo a cumplirse el XXV aniversario de su fundación, esta Sociedad Coral no sólo ha observado escrupulosamente los preceptos de las bases sobre las que fue levantada, sino que, en una demostración verdaderamente gallarda y juvenil, ha superado sus propias iniciativas”.

(Anónimo, *Boletín Musical*, Julio 1928, 17)

En España la actividad coral no “empezó hasta los años cincuenta del siglo XIX, tuvo un primer periodo de florecimiento en los setenta y un desarrollo mucho mayor a partir de los ochenta. Fue Cataluña la región donde tuvo un mayor desarrollo” (Nagore, 1991, 127). “Las primeras sociedades corales en España nacieron en Barcelona alrededor de 1850” (Fernández-Herranz, 2019, 157). José Anselmo Clavé, Luis Millet y Amadeo Vives, serán las principales voces que gestaron el Orfeón Catalán, esta fue la agrupación más antigua e importante de nuestras sociedades corales en activo.

“*Orfeó Cántala*, la primera entidad musical de Cataluña, representa una obra de alta idealidad y de alta cultura artística realizada inteligentemente, sin desmayos ni vacilaciones y con una fe y una perseverancia a toda prueba, coordinando el amor, la voluntad, el afán de estudio, el fervor y el esfuerzo cotidiano de toda una masa anónima, ferviente y disciplinada, escogida directamente del pueblo, y haciendo de esta masa de cantores el más sublime, el más ideal, el más espléndido, el más rico y refinado instrumento sonoro que imaginarse pueda”.

(Anónimo, *Boletín Musical*, Abril 1928, 18)

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

“El *Orfeón Catalán* arranca del pueblo; entre el pueblo nació y se crio, y con el pueblo y por el pueblo ha sabido remontarse, victorioso y noble, hasta las más elevadas cimas del arte y del refinamiento espiritual.

(Anónimo, *Boletín Musical*, Abril 1928, 22)

El orfeón catalán que apareció en las páginas de *Boletín Musical* fue aquel que se “materializó en 1891 bajo la dirección de Luis Millet” (Mackay, 1963, 34). Este fue una de las agrupaciones corales pioneras a nivel autonómico y nacional, convirtiéndose en un referente fundamental para el panorama musical y un ejemplo a seguir.



Figura 14: Luis Millet, fundador y director del orfeón catalán.

(*Boletín Musical*, Abril 1928, portada)

Esta agrupación consagró su vida a la restauración musical nacional y a la difusión de los repertorios corales. También se convirtió en uno de los primeros referentes corales que revolucionaron la agrupación con la inclusión de nuevas voces entre ellas las femeninas, dentro del elenco de cantantes. La crítica de la revista comparó al Orfeón con la Sagrada Familia y a Millet con Gaudí. Con estas palabras queda descrito en el *Boletín Musical*:

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

“Esto fue un nuevo estímulo para Millet y dio lugar a que el *Orfeón Catalán* adquiriese su forma definitiva y se completase con las secciones de señoritas y de niños. Con su masa completa de orfeonistas de ambos sexos, con sus tres secciones, el *Orfeón* adquirió enseguida una indiscutible preponderancia en la vida musical de Barcelona y de toda Cataluña”.

(Anónimo, *Boletín Musical*, Abril 1928, 19)

“Si esplendorosas son siempre las audiciones públicas del Orfeón Cátala, bien podemos decir con Samper que “sus interpretaciones más estupendas son las que pueden saborear el coro y su director, y algunos familiares de la casa, cuando reclúyanse todos en la sala de ensayos, sustrayéndose a la vista del público. Pero, verdad es que merecen plenamente la recompensa de su extrema labor”.

(Gimbert, *Boletín Musical*, Mayo 1928, 22)

“El *Orfeón Catalán* no ha dejado un solo momento de prodigar sus conciertos por las principales ciudades de Cataluña, y en todas partes es recibido triunfalmente y en extremo agasajado”.

(Anónimo, *Boletín Musical*, Abril 1928, 20)

El Orfeón Catalán del XX vivió en una Barcelona cuya “burguesía había crecido con la industrialización, necesitaba una expansión” que consiguió con el desarrollo de conciertos por numerosas ciudades españolas. *Boletín Musical* también fue testigo de los conciertos que dio el orfeón catalán en la capital andaluza, en su trayecto pasó por Córdoba por el interés cultural que sus componentes tenían hacia la catedral de la ciudad. La revista describió el interés de la ciudad por acoger a los músicos sobre todo al director de la agrupación, Millet. El maestro de la capilla de la catedral de Sevilla, Eduardo Torres describió su percepción sobre el concierto de la agrupación.

“De cuantos acontecimientos musicales presenció Sevilla de algunos años a esta parte, ninguno como los conciertos del *Orfeón Catalán* llegó a tener el carácter de exaltación apoteósica, el unánime entusiasmo,

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

tanto de las clases elevadas como de las populares, acompañó a la celebérrima agrupación, y la ciudad ha vibrado al unísono para aclamar a las huestes de Millet”.

(Torres, *Boletín Musical*, Mayo 1930, 14)

“Gracias a la magnanimidad de la Diputación de Barcelona ha podido Sevilla admirar al Orfeó Cátala y saturarse de arte puro del que tan necesitados estamos en Andalucía”.

(Torres, *Boletín Musical*, Mayo 1930, 14)

Esta agrupación fue pionera por muchas razones: por un lado, se caracterizó por poseer “un rigor interpretativo muy propio del historicismo musical que apareció con fuerza a finales del siglo XIX” (Aviñoa, 1987, 326). También este orfeón se convirtió en pionero al integrar “una sección de mujeres de forma estable, formando un coro mixto” (Fernández-Herranz, 2019, 161). Por último, pero no menos importante, la difusión del trabajo de esta agrupación no sólo fue realizada por revistas del perfil de *Boletín Musical* de Córdoba, el propio orfeón contó con su propia revista con el nombre de *Revista Musical Catalana* cuyo propósito fue sacar a la luz todo el trabajo de la agrupación. Creada en 1904 fue un ejemplo de publicidad, crítica musical y representación.

“Imposible seguir paso a paso la labor de la «Revista Musical Catalana» en sus veintitrés años que ya lleva de existencia. Ella ha recogido y continúa recogiendo, con amor incansable, todas las palpitaciones de la vida musical en Cataluña”.

(Anónimo, *Boletín Musical*, Abril 1928, 20)

El movimiento coral nacido en Barcelona pronto se extendió “hasta el resto de Cataluña e impulsó el desarrollo de orfeones en otras regiones” (Nagore, 1991, 127). El orfeón catalán fue uno de los primeros de España, pero a él le siguieron muchos, los primeros en las principales ciudades desarrolladas de España como Madrid, y más

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

tarde se extendió como un fenómeno provinciano donde al menos en cada provincia o gran ciudad existía un coro, orfeón o coral en cada una de las ciudades de la nación. Se “experimentó un desarrollo más notable en aquellos lugares que tuvieron un tejido industrial lo suficientemente evolucionado como para dar cabida a las dos clases sociales en las que el movimiento coral se desarrolló principalmente: la burguesía y el proletariado” (Fernández-Herranz, 2019, 157). Las zonas rurales quedaron al margen del coralismo. Los grandes orfeones se desarrollaron en las principales ciudades españolas: “Barcelona (1850), Valencia (1861), Bilbao (1862), Valladolid (1863) o Zaragoza (1863)” (Salinas & Zabala, 2017, 3). Este fenómeno también se extendió hacia el norte de la península. Así, “en 1865 se funda el Orfeón Pamplonés.



Figura 15: Remigio Múgica, director del orfeón pamplonés.
(*Boletín Musical*, Marzo 1928, 15)

En 1881, la Sociedad Coral Polifónica El Eco, de La Coruña. En 1886, el Orfeón Bilbaíno, posteriormente transformado en la Sociedad Coral de Bilbao. En 1887, el Orfeón Unión Orensana” (Palacios, 1993,

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

288) y en 1897 el Orfeón Donostierra. Así este movimiento adquirió mayor fuerza “en el este y el norte de España, concretamente en la zona mediterránea (Cataluña y Valencia) y la atlántica (Galicia, País Vasco, Asturias, León, norte de Castilla y Cantabria), zonas en las que se concentraron la mayor parte de las sociedades corales españolas” (Nagore, 2015, 106).



Figura 16: Jesús Guridi, director de la Masa Coral de Bilbao.
(*Boletín Musical*, Abril 1928, 23)

Boletín Musical recogió el testimonio de muchos de ellos, aunque el canto coral “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 surgió” (Carbonell, 2003, 502).

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO



Figura 17: Coral de Santander. (*Boletín Musical*, Enero 1931, 17)

Algunos de ellos fueron; la sociedad coral de Bilbao dirigida por el maestro Zabala, que puso su alma en la representación de diversas obras que se estrenaron en los coliseos nacionales, la Real Coral de Zamora, El Orfeón pamplonés, la Coral de Santander, Masa coral de Madrid, la Sociedad Coral de Torrelavega, Sociedad Coral de Castro Urdiales, la Coral vallisoletana, la Coral Palentina, la Coral de Zamora, el Orfeón leonés, el Orfeón gijonés, la Coral Filarmónica palentina, la Coral Madrileña...

“La airosa aventura del «Orfeón pamplonés» de hace tres años, cuando su sacrificio se recompensó en la Corte con una bien merecida victoria artística y una insignificante propina económica, cuyos riesgos, como en la empresa de ahora, iban por su cuenta”.

(Cuevas, *Boletín Musical*, Enero 1931, 3)

“El acontecimiento musical en Gijón ha sido la presentación del Orfeón Gijonés. Hace bastante tiempo que el maestro Ángel Embil estaba trabajando por constituir un orfeón, lo que era su sueño dorado, y después de mil sinsabores y trabajos sin fin ha conseguido su ideal, presentándonos un nutrido Orfeón, en el que sobresalen las voces blancas”.

(Martínez, *Boletín Musical*, Octubre 1930, 15)

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

“Los ignoro; mas presumo que han de ser muy poderosos y razonables, para que la entidad coral madrileña no haya confirmado las justificadas esperanzas que habían puesto en ella los amantes de la música castellana, máxime estando regida por la batuta de tan excelente maestro”.

(X.Y.Z. *Boletín Musical*, Enero 1931, 14)

En las últimas décadas del XIX y las primeras del XX, se desarrollaron en las ciudades españolas la industria y la cultura, y se mejoró la conexión entre unas y otras con la creación de un “importante nudo ferroviario” (Reina, 2007, 421). En este contexto se produjeron la creación de las corales de cada una de las ciudades desarrolladas. “Este nuevo intento coral de la ciudad se enmarcó dentro de lo que sería la segunda y definitiva etapa de la incorporación española al canto coral y en ella tuvo lugar la creación de los que el tiempo definiría como los coros más antiguos del país” (Reina, 2007, 422). Un ejemplo de este progreso se puede apreciar en las palabras que Paulino Cuevas le dedica a la ciudad de Madrid, capital de la nación, también capital a nivel musical:

“Más Madrid, cuna adoptiva de todas las regiones españolas, núcleo de gestas heroicas que definieron la independencia nacional solar donde se acendrarón las egregias inteligencias científicas y artísticas, modelo de avance europeo en lo que respecta al deslumbramiento de sus ultramodernas construcciones urbanas, contrastada psicológicamente, parece un trasunto, un símil de la frívola mecanógrafa de labios pintados al rojo subido, ficticia elegancia y hueca fanfarronería intelectual, cuando la ocasión se presenta de demostrar el abolengo y fama de su ejecutoria de paternidad intelectual nacional”.

(Cuevas, *Boletín Musical*, Enero 1931, 3)

La música coral nacional se convirtió en el reflejo de lo que ocurrió en Europa así las “primeras manifestaciones corales que se dieron en la Península se enmarcaron en la línea europea” (Carbonell,

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

2003, 492), por esta razón el análisis de “los coros españoles debería hacerse dentro del contexto europeo” (Navascues, 2001, 25). La creación de “activos núcleos musicales supuso en cada ciudad el nacimiento de grupos, salas de concierto, revistas, y sobre todo provocó la creación de un amplísimo estilo musical coral, en general definible siempre por su regionalismo” (Casares, 1987, 271).

Por otro lado, la constante creación de orfeones fue el resultado del complejo entramado social popular que se despertó en las nuevas ciudades, por lo que la creación de estos coros se movió en parte por la “fuerza de manifestaciones que necesitaron una expresión colectiva: el corporativismo obrero, los ideales de fraternidad universal, el patriotismo o el nacionalismo” (Nagore, 2015, 106). Estas ideas demostraron que este movimiento coral tuvo mucho más calado en los lugares “donde la problemática clase obrera y el nacionalismo-regionalismo fueron más importantes. Estas circunstancias favorecieron la formación de agrupaciones corales, que arraigaron más fácilmente en núcleos urbanos industrializados, en un medio social obrero y pequeño burgués” (Nagore, 2015, 107).



Figura 18: Coro Montañés. (*Boletín Musical*, Abril 1930, 18)

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

Con el crecimiento de las principales ciudades españolas en las tres primeras décadas del XX, debido al apoyo de la nueva burguesía se crearon en ellas sociedades filarmónicas orientadas a impulsar la cultura musical de las mismas, pero también tuvieron estas "asociaciones musicales obreras patrocinadas por la burguesía, un claro contenido paternalista y de control" (Carbonell, 2003, 498). Dentro de estas sociedades se crearon la base y los cimientos de la actividad cultural de las urbes. En un principio, se subrayó el liderazgo de algunas agrupaciones como rondallas y bandas sinfónicas puesto que las ciudades provinciales raramente poseían orquesta sinfónica y con el tiempo se dio paso a las corales cuyo repertorio era de "canciones a una o dos voces como mucho, acompañadas por alguna de las agrupaciones citadas" (Reina, 2007, 427). Dentro de estas agrupaciones se introdujo de manera gradual la inclusión de voces mixtas, aunque "no se dio en la misma medida ni con la misma cronología ni criterio en todas las zonas" (Carbonell, 2003, 502). En la década de los años veinte comenzó a encontrarse de manera gradual mujeres cantando en los coros. "Este hecho marcará una profunda diferencia entre el modelo decimonónico de orfeón y la más moderna coral polifónica" (Fernández-Herranz, 2019, 161). Este avance nacido también de la lucha de un pueblo que reivindicó ubicar a las mujeres en el lugar que se merecieron en condiciones igualitarias en el trabajo, en la formación, en la cultura y el arte.

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO



Figura 19: Pedro Carré, director del Coro Montañés.
(*Boletín Musical*, Abril 1930, 18)

El canto coral se convirtió en un esfuerzo colectivo, “cuyos logros e ilusiones se hacen extensivos a la comunidad de la que nace el coro y que se siente representada por sus cantos” (Carbonell, 2003, 486). Este coro se convirtió en un símbolo de expresión cultural que contribuyó a tejer su propio destino histórico. Las sociedades también ofrecieron multitud de posibilidades para que los nuevos compositores, dieron a conocer sus obras, a los jóvenes músicos, sus interpretaciones y a las corales con sus versiones de voz más acompañamiento pianístico en la mayoría de los casos. Gracias a este esfuerzo “el público comenzó a familiarizarse con el *lied*, en un principio cantado en francés, y, paulatinamente, en su lengua patria” (Moreno, 2014, 33). Los repertorios también “tendieron a dar preferencia a los temas populares o de signo folklórico junto con obras de compositores europeos, desde la polifonía del siglo XVI hasta fragmentos operísticos” (Carbonell, 2003, 499).

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

Dentro de estas agrupaciones la crítica de la revista subrayó con especial importancia todas aquellas corales procedentes del centro peninsular, de la denominada Castilla. Las fuentes consultadas indican en su mayoría que tanto Andalucía como Castilla fueron zonas poco coralizadas tradicionalmente. Sus coros "inicialmente de aficionados, no profesionales, cuya finalidad no era pura y exclusivamente artística o estética, sino pedagógica, social y aun política en el más amplio sentido. (Palacios, 1993, 288. Algunos autores afirmaban que Castilla no tuvo costumbres tradicionales ni interesantes, no tiene fueros ni amor regional; su valor histórico pereció. (Palacios, 1993, 292).

"Castilla musical está falta de propaganda y los muchos centenares de bellos ejemplos encuentran lugar muy adecuado en las Sociedades Corales. ¡Bien venidas sean, y honor a los maestros compositores que llevan al pentagrama el sabor musical del terruño sobre artística armonía y emprenden tan noble cruzada!"

(González, *Boletín Musical*, Septiembre y Octubre 1929, 15)

"Siendo de notar que no solamente son las capitales de provincia las que se suman a la cruzada castellanísima, sino que también acuden al festín musical castellano, pueblos olvidados en la llanura austera y viril, donde unos directores abnegados ejercen el sacerdocio rural del mas excelso de los artes, haciendo intérpretes de las melodías del terruño, a los mismos actores de tostadas frentes y curtida piel".

(X.Y.Z. *Boletín Musical*, Febrero 1931, 14)

"La Coral reafirma, cada día su personalidad. La Península canta por su periferia y por sus mesetas, y Palencia debe esforzarse para que su Coral vaya en crescendo, ya que al entusiasmo del director hay que agregar la cooperación de los coralistas que, con la seriedad de los amantes de Orfeo y la dulzura de las voces blancas de las ondinas egeas, continúan la labor educativa de la Grecia clásica".

(Sansalvador, *Boletín Musical*, Noviembre 1930, 20)

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

Estas agrupaciones surgieron con un creciente interés por resucitar no sólo el desarrollo de las voces sino el repertorio popular de la zona para darle difusión a través del canto del pueblo. "Fue una necesaria obligación suya el conseguir que su canción popular fuera conocida y admirada en España" (Palacios, 1993, 293).



Figura 20: Joaquín Manceñido, director del Orfeón Leonés.
(*Boletín Musical*, Junio 1930, 18)

Según los numerosos testimonios de *Boletín Musical* sí existió una representación coral en Castilla, sobre todo en sus principales ciudades, aunque no se pudo cuadrar el círculo con precisión todas ellas tuvieron los mismos ideales y de aquí el testimonio de sus voces:

"El pueblo leonés, al apreciar la labor artística de las huestes zamoranas — que la batuta del venerable folklorista maestro Haedo ha llevado a la perfección — se dio cuenta que sus cantos raciales los cantaban en las comarcas de la periferia regional; en cambio León, viviendo de su gloriosa tradición de capitalidad de un reino medieval, se había cruzado

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

de brazos y se había dormido (sin altivez) en el sueño eterno de su personalidad histórica”.

(Sansalvador, *Boletín Musical*, Junio 1930, 17)

“Allá en las sombrías naves de la vetusta Catedral burgalesa, orgullo de nuestro suelo, entre el severo y monótono canto de la salmodia, se deja oír el suave y dulce canto de la argentada voz de unido de coro”

(M. de O.M. *Boletín Musical*, Septiembre 1928, 19)

“Valladolid dormía en las manifestaciones Orfeónicas desde hace años. El Sr. García Blanco fue quien despertó del sopor el arte que dormía en su letargo y triunfó con la «Coral», porque quito con su férrea voluntad y con su arte y con su ciencia, porque querer es poder, se ha dicho; alentado por el emblema de la «Coral»”.

(M. de O.M. *Boletín Musical*, Septiembre 1928, 20)

“De pronto, surge en Zamora una Coral que al llevar a la Corte la fragancia exquisita, el aroma dulce de la Canción Castellana, rompe con la tradición infamante, asombra a los críticos, convierte a incrédulos y pone la piedra primera a un edificio que rápidamente se va construyendo y hermoseando”.

(X.Y.Z. *Boletín Musical*, Abril 1930, 16)



Figura 21: Orfeón Leonés. (*Boletín Musical*, Junio 1930, 18)

León, Burgos, Palencia, Zamora, Valladolid en todas estas pequeñas ciudades comienza a surgir la actividad coral, y el objetivo de recuperar el patrimonio de esta provincia se convierte en uno de

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

los pilares que las sostiene. *Boletín* describió la actividad de estas agrupaciones, las actuaciones, los conciertos, las memorias de sus actos, la historia de su recorrido, de los directores que las formaron y lucharon por ellas. Por esta razón, aunque en la periferia por el fuerte movimiento obrero la actividad coral se desarrolló y brilló con más fuerza. Estas pequeñas corales también existieron, también cantaron, también formaron parte del desarrollo coral nacional.

“Las Corales castellanas han salido por el fuero de sus valores armónicos y pronto veremos la preponderancia legítima que ha de ejercer esta orientación en el desenvolvimiento de la música nacional”.

(X.Y.Z. *Boletín Musical*, Abril 1930, 17)

“Es una equivocación suponer que las mesetas ibéricas no cantan, pues el canto es simultáneo al lenguaje articulado y es una de las mejores manifestaciones raciales de la personalidad de cada pueblo. Las Mesetas cantan”.

(Sansalvador, *Boletín Musical*, Junio 1930, 18)

La prensa también tuvo una notable influencia porque fue la pantalla sobre la que se proyectaron las actividades corales de las ciudades. El cultivo del canto fue también un lugar de recreo, de instrucción y de consuelo para el hombre y la prensa utilizó este trasfondo para dar brillo a las formaciones. “Los diarios subrayaron la acción educadora y moralizadora de la enseñanza del canto” (Sancho, 2007,0107) y la responsabilidad que tuvieron corales y orfeones en este trabajo. Los textos periodísticos cantaron una realidad, la realidad de un pueblo que creó su propio “repertorio de cantos que fuera adecuado con el mensaje que se quería difundir” (Ruíz, 2014, 123). *Boletín Musical* como parte de este círculo periodístico puso su grano de arena porque al igual que lo hizo con otras campañas de reclamación del valor de la música y músicos, prestó su apoyo a la causa de los orfeones y agrupaciones corales, manifestando en todo momento alabanzas hacia el trabajo de músicos, directores y

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

asociaciones que los sustentaron. Además de las revistas específicas que apoyaron tales iniciativas también la prensa se convirtió en protagonista en un espacio que tenía la fuerza de influir sobre las masas.

"BOLETÍN MUSICAL contribuye a él con el mayor entusiasmo, con toda admiración que siente por estas admirables entidades corales, llevadas a su perfección por el esfuerzo, por el genio indiscutible de estos dos músicos españoles".

(Anónimo, *Boletín Musical*, Abril 1928, 24)

"¿Y Id Prensa? Para asuntos que no tienen ni remotamente la trascendencia que éste dedican columnas y aun páginas. Yo espero que también en nuestro favor emprendan una eficaz campana... si las Empresas les retiran sus anuncios y favores".

(Moreno, *Boletín Musical*, Febrero 1931, 2)

"Apareciendo con tal motivo un número único de una revista titulada «El Duero» y en la que las autoridades e intelectuales zamoranos dedicaron grandes elogios, en prosa y en verso, a los orfeonistas".

(X.Y.Z. *Boletín Musical*, Febrero 1931, 12)

El incremento de la población urbana obligó a las ciudades a ampliar sus cascos urbanos con la construcción de barrios residenciales destinados sobre todo al desarrollo laboral de la burguesía, hoteles, comercios, pero también teatros, cafés y lugares para realizar actividades culturales en expansión. Es este "nuevo espacio ciudadano el que conquistaron las agrupaciones corales y las bandas de música, dos fenómenos paralelos en esta época" (Nagore, 2015, 112). Para el desarrollo de estas agrupaciones formadas en su mayoría por individuos que carecían de conocimientos musicales, se crearon de forma paralela centros de enseñanza "donde se aprendió a cantar y algo de solfeo, y se difundió la música gratuitamente o a precios asequibles" (Nagore, 2015, 109). A estos centros asistieron

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

principalmente una base social “obrera y popular deshumanizada en la sociedad industrial, necesitada de referentes culturales y de ocio, necesitada también de estructuras que encauzaron su toma de conciencia de clase en vistas a jugar su papel en el proceso de crecimiento y construcción nacional” (Carbonell, 2003, 487).

Según la mirada de *Boletín Musical*, uno de los principales propósitos de los orfeones fue la educación musical del pueblo, la mayoría de sus componentes aficionados a la música llamaron a las puertas de estas agrupaciones con el interés de aprender, pero sin la base para leer música, impostar la voz, vocalizar, cantar en varios idiomas, a varias voces. El canto coral constituyó en esos momentos “una importante forma de sociabilidad y un medio de entretenimiento, pero también un eficaz vehículo de enseñanza y formación musical y de progreso social” (Nagore, 2013, 257-258).



Figura 22: Orfeón “El Eco”. (*Boletín Musical*, Abril 1930, 20)

Los orfeones abrieron sus puertas e invitaron a sus casas a todos los que quisieron cruzarlas, la voluntad se convirtió en el pilar sobre el que se sostuvo la causa porque este tipo de formación buscó sobre todo “el beneficio de la sociedad al extender la educación a todas las

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

capas populares y, al mismo tiempo, ofreció una sólida formación a los futuros profesionales de la música” (Gracia, 1991, 102). La masa social en su “inmensa mayoría fue analfabeta, cumplía horarios laborales abusivos y no disponía de medios para el ocio y la cultura” (Carbonell, 2003, 489). La instrucción musical a una población trabajadora que, de otro modo, “no hubiera podido acceder a este tipo de enseñanzas, canalizando, al propio tiempo, sus sentimientos y satisfaciendo sus necesidades de ocio por medio de la música” (Sancho, 2007, 125).

“Cantemos en la escuela de párvulos a unísono; en el instituto y universidad a dúo; en los centros obreros y profesionales a coro; porque la música, al entonar, ha de unir: es el único lenguaje espiritual común a todos los individuos, pueblos y razas sin distinción de matiz político o religioso”.

(Cuevas, *Boletín Musical*, Junio 1930, 11)

“habiendo recibido desde el principio con gran asiduidad las enseñanzas de nuestro Director, han conseguido adiestrarse en el divino arte del canto formando nuestro numeroso cuerpo Coral”.

(Anónimo, *Boletín Musical*, Junio 1928, 11)

Uno de los objetivos de la formación de las masas corales fue cubrir estas deficiencias que el sistema tuvo, los mismos ensayos se convirtieron en una instrucción popular, hubo muchos coros que contaron con un local social donde se reunieron para ensayar estudiar, incluso algunos contaron con biblioteca, teatro, zona de ocio... La “educación y la expansión de la lectura a vista entre las clases más bajas provocó la aparición de diferentes métodos de enseñanza musical y aceleró de tal manera la propagación de coros” (Fernández-Herranz, 2019, 154) en las zonas urbanas. En otros casos, con grandes esfuerzos se construyeron academias con clases improvisadas donde se impartió solfeo y otras materias por comprometidos profesores.

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

“No obstante, nuestros coralistas, con sus entusiasmos, concurren a él y como todos son aplicados y de una gran intuición musical, sobre todo las señoritas, allí conviven y dan sus clases de solfeo; condición absolutamente precisa para poder incorporarse al coro”.

(Álvarez, *Boletín Musical*, Enero 1931, 17)

“La Sociedad ha organizado y se dan en su domicilio clases permanentes de solfeo, impostación de voz, canto, piano y violín, siendo idea fija de su Junta Directiva ampliar hasta el límite de lo posible el número de estas clases. No hay que decir que los profesores que desempeñan su cometido, con el mayor entusiasmo, lo hacen de un modo exclusivamente gratuito”.

(Anónimo, *Boletín Musical*, Junio 1928, 10)

“Nuestro cuerpo coral conoce el solfeo perfectamente y está técnicamente preparado para estudiar y ejecutar todas las obras de su repertorio, en el que se ha atendido y se atiende a la interpretación de la música popular y muy especialmente de la montañesa”.

(Martínez, *Boletín Musical*, Mayo 1930, 15)

Durante las primeras décadas del siglo XX se sucedieron numerosos “concursos, de ámbito nacional o internacional, en diversos puntos de la Península, coincidiendo con la época de mayor auge del coralismo” (Nagore, 2015, 112). Aunque también durante este periodo, algunas “agrupaciones corales decidieron abandonar la vía de los concursos, fatigosa y poco enriquecedora, en aras de un trabajo más cuidado desde el punto de vista artístico” (Nagore, 2015, 114). Los certámenes, pero sobre todo los concursos fueron una de las maneras en las que estas agrupaciones líricas exhibían sus voces, dotes, desarrollos y repertorio. Todo esto manifestó “la popularidad de las sociedades corales, erigidas en símbolos de la localidad o región respectiva y recibidas apoteósicamente a la vuelta de una gira o certamen” (Nagore, 2015, 113). Algunas de ellas “llegaron a un

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

nivel destacable como se plasmó en concursos de nivel internacional” (Carbonell, 2003, 499).

Los concursos tuvieron la principal finalidad de proporcionar “a las agrupaciones corales estímulo y galardones en el caso de que obtuvieran alguna distinción” (Nagore, 2015, 111), que en la mayoría de los casos fueron sencillas medallas, aunque en algunos eran premios en metálico orientados a sufragar los gastos de los desplazamientos. La envergadura de los concursos fue “tal que se movilizaban miles de personas, entrando en juego los intereses de comerciantes y hosteleros” (Nagore, 2015, 111). De forma interna también los propios coros pidieron a las asociaciones y autoridades de su entorno que “organizaran concursos para no quedarse atrás respecto a otros países europeos” (Nagore, 2015, 110) o incluso otras provincias o comunidades. Con estas actuaciones, estas “sociedades adquirieron un papel simbólico de representación local o territorial de gran fuerza mediática, al estilo de los actuales equipos de fútbol, especialmente cuando concurrían a concursos o certámenes musicales, ya que sus triunfos redundaron inmediatamente en gloria y consideración para la comunidad a la que en cierto modo representaban” (Nagore, 2015, 107).

“En Inglaterra, como en otros pueblos, la agrupación musical no se concibe bajo un aspecto de rivalidad artística como desgraciadamente ocurre en algunas de nuestras poblaciones donde hay más de una banda, degenerando en secta política. La institución de los certámenes, cuando es sana, es el verdadero aliciente para que las aldeas, los pueblos, las ciudades, las regiones se conozcan”.

(Cuevas, *Boletín Musical*, Junio 1930, 11)

“El Ayuntamiento de Valladolid, con muy buen acuerdo artístico, celebró un concurso de Corales castellanas, que ha servido para unir, aún más, los lazos de confraternidad entre las diversas provincias de la Meseta”.

(X.Y.Z. *Boletín Musical*, Septiembre 1930, 19)

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

“Los orfeonistas en número de unos cien, abogados, literatos, periodistas, comerciantes, industriales, artífices, obreros, en una palabra, la enciclopedia del saber humano y de las artes y profesiones, cantaron con valentía y entusiasmo enormes, para ser ungidos por el fallo del Jurado que les adjudicó el premio de Honor”.

(Anónimo, *Boletín Musical*, Abril 1928, 23)

La revista se convirtió en un medio para anunciar estos concursos, pero también para apoyar la campaña de reagrupación coral y difusión de repertorio que conllevaron y de paso felicitar las batutas de quienes los dirigieron, porque un coro, cuando “actúa y, sobre todo, cuando sale fuera de su ámbito local, provincial, regional o nacional, tendía a ser considerado como una representación de su localidad, provincia, región o país” (Nagore, 2015, 114). La función representativa de un coro pudo “llegar a ser especialmente intensa debido al poder de la música para provocar sentimientos de pertenencia a un grupo” (Nagore, 2015, 118). En los artículos, aparecieron todo tipo de informaciones; bases de los concursos, obras de obligada representación, resultados de los premios e incluso críticas sobre las desventajas, inconvenientes y propuestas de mejora para el futuro.

“BOLETÍN MUSICAL, se congratula del éxito que ha obtenido el Concurso de Corales en la población castellana y al mismo tiempo felicita de manera cordialísima a los señores García Blanco, Sáez de Adana, Arturo Dúo, Guzmán Ricis, Lázaro y directores de las Corales de Burgos y Salamanca, por el triunfo obtenido”.

(X.Y.Z, *Boletín Musical*, Septiembre 1930, 19)

“Es de desear que se repitan estos certámenes; más nunca en lugares abiertos han de verificarse. Lo primero ha de ser escogidas las condiciones acústicas del local y luego es llegado el momento de poder apreciar la verdadera actuación de los cantantes. En una Plaza de Toros, muy bien pueden concurrir Bandas de Música, en las que la sonoridad es más intensa; pero nunca Orfeones y Corales, porque es perder galanura

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

y matices inapreciables y necesarios para llegar a formar el exacto juicio de sus méritos y valía”.

(X.Y.Z. *Boletín Musical*, Septiembre 1930, 20)

“El concurso se dividirá en dos secciones: en la primera todas las Corales ejecutarán, como obra impuesta, «El calandrejo», danza burgalesa, por el padre N. Otaño (S. J.), seis voces mixtas; y en la segunda ejecutarán una obra de libre elección”.

(Anónimo, *Boletín Musical*, Agosto 1930, 16)

El canto coral fomentó el interés por el llamado fenómeno de asociacionismo nacido en el XIX y desarrollado ampliamente en el XX. En un principio fue claro “el objetivo de difundir la música clásica entre sus asociados” (Gómez, 2016, 524), con el tiempo se amplió el campo de actuaciones hacia otras clases sociales. El “campo musical no quedó ajeno a este proceso” (Cortizo & Sobrino, 2001, 11). La significación social, cultural o política de este asociacionismo fue muy diversa: “la educación del obrero a través del canto, la búsqueda de una forma de distracción o un lugar de reunión, la expresión de los sentimientos nacionales o de una ideología política, la práctica y difusión de la música coral” (Cortizo & Sobrino, 2001, 14). El establecimiento de estas sociedades se encontró “con el mismo arco que la actividad coral, aunque esta se extendió algo más hacia el sur del Mediterráneo, y claramente con el círculo burgués industrial que coincidió con la zona más industrializada de entonces” (Casares, 1987, 269). Por otro lado, también influyeron la diversidad dentro de los propios coros puesto que los resultados fueron distintos dependiendo de la condición social de los miembros, la organización, el repertorio o la actividad artística, de esta manera fueron “numerosas las cofradías de músicos que, a lo largo y ancho de toda España, se organizan con estos fines” (Saavedra & Siemens, 2005, 271). En los diferentes conjuntos corales nacionales de esta época se dieron “diferentes experiencias corales, con cronologías y ritmos

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

distintos, concepciones distintas, modalidades de estructura y fondos ideológicos distintos” (Carbonell, 2003, 501). En muchos de ellos el canto coral se convirtió en “un medio de control de la conducta social que contó con la aceptación y aprobación tanto de los empresarios como de la iglesia” (Fernández-Herranz, 2019, 154). Estas ideas son resumidas en algunas críticas que aparecen en las páginas de *Boletín Musical*.

“«No sólo es labor buscar y recopilar; también lo es divulgar y dejar que todos puedan saborear los finos manjares que el arte del pueblo creó» escribe Juan Manuel Prieto y confesemos que ésta ha sido la tendencia del ilustre director de la «Real Coral Zamora»”.

(X.Y.Z. *Boletín Musical*, Marzo 1931, 12)

Una de las influencias directa de la regeneración coral en la España de la época fue la recuperación del folclore musical de los pueblos y ciudades, puesto que cada coro intentó interpretar aquellos repertorios propios de la zona donde habitaba, donde había crecido con el objetivo de que no desaparecieran. Su trabajo tomó “inspiración folclórica, normalmente copia melódica estricta del folclore, armonía bien sonante y fácil de cantar, ritmos populares, ámbito o extensión de las voces contando con las posibilidades de la voz del pueblo no educado” (Casares, 1987, 271). Algunas “sociedades corales fueron creadas con la finalidad específica de cultivar y difundir la música autóctona” (Nagore, 2015, 119). Con esta música se crearon sentimientos con una identidad, un trasfondo regionalista y nacionalista puesto que se trató de recuperar el folclore autóctono de cada zona, transcribirlo musicalmente y grabó las interpretaciones del mismo. Las agrupaciones corales recuperaron el folclore, pero lo adaptaron al tipo de voces que contaron en sus orfeones realizando determinadas instrumentaciones o armonizaciones, y en algunos casos incluyendo las voces femeninas. En este sentido, se realizó “una recreación del folclore por parte de

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

los compositores y de una reinterpretación por parte de las agrupaciones corales, que convierten el material folclórico en obra popular de concierto” (Nagore, 2015, 122).

“Las federaciones corales, especialmente en Francia y Alemania, han tenido siempre una influencia decisiva en la cultura popular”.

(Cuevas, *Boletín Musical*, Junio 1930, 10)

“El canto popular periódicamente debe desplazarse de las aldeas a las ciudades y viceversa, para que éstas no olviden su origen popular y no se nieguen a representar la personalidad comarcal definida que históricamente les corresponde”

(Sansalvador, *Boletín Musical*, Junio 1930, 18)

El coro como símbolo folclórico supuso la expresión de voluntades colectivas aunadas por un objetivo común mucho más favorable en las zonas donde brotó una “sensibilidad hacia un determinado proyecto cultural o nacional; o bien en aquellos colectivos necesitados de un instrumento de cohesión como el movimiento obrero” (Carbonell, 2003, 500) Tomando también como referencia el trabajo que realizaron otras naciones recuperando sus patrimonios a través de la lírica.

“La incultura es el campo más propicio al germen y desarrollo del odio y del rencor mientras que la cultura es todo lo contrario, cuando es sana es manantial de amor; lo evidencia el hecho de que, a medida que los pueblos progresan, se olvidan mutuamente y antes los males inferidos, como lo revela el estado actual de amistad entre Francia y Alemania”.

(Cuevas, *Boletín Musical*, Junio 1930, 11)

“que supo levantar los ánimos en sus magníficas presentaciones y — por tanto — infundir la fe en nuestro venero popular, tanto olvidado, dando lugar a que directores, aficionados y público, crearan colectividades que laboraran en este sentido, recogiendo y adaptando canciones a coros,

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

reintegrando, en esta forma, el nivel cultural de Castilla al puesto de honor, que por mandatos imperiosos de la tradición le corresponde”

(X.Y.Z. *Boletín Musical*, Febrero 1931, 14)

Al igual que en otro tipo de agrupaciones de músicos; religiosas, militares, bandas, orquestas, música de cámara... Los músicos de la época en la mayoría de las ocasiones trabajaron en condiciones bastante sacrificadas y obligándose muchos de ellos a ocupar distintos puestos de trabajo para conseguir un sueldo digno. Las empresas que organizaron los eventos musicales eran las grandes enriquecidas con el beneficio que obtenía el desarrollo de los conciertos. Aunque el trabajo de los orfeones y corales fue protagonizado por músicos aficionados en su mayoría también se vio afectado. Sin embargo, la mayoría de la crítica de la revista alentó a sus lectores para que buscaran el asociacionismo para mejorar su causa.

“No quise creer el contenido de la frase, por estimar que todo artista, como cultivador de algo inmaterial y puramente espiritual, ha de estar por encima de muchas miserias y tener la grandeza de alma suficiente para volar muy alto, muy alto...”

(X.Y.Z. *Boletín Musical*, Marzo 1931, 14)

“Tengan autoridad plena para poder imponerse a aquellas empresas que sólo miran sus intereses particulares, con vista a la taquilla, importándoles un ardite el arte ni los intereses del público, que al fin y al cabo es el amo y señor. Pero para poder dar esta batalla a las empresas es preciso que tanto los maestros como los profesores de orquesta sólo llevemos, en la bandera que hemos de tremolar en el combate, un solo lema: ¡Trabajo! Si lo hacemos o si, podemos tener fe en el triunfo, pero si continuamos con el consabido estribillo: «¿Cuánto pagan?», entonces lo derrota será segura”.

(Martínez, *Boletín Musical*, Octubre 1930, 16)

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

El fenómeno coral fue enriquecedor no sólo por la recuperación del folclore sino también porque contribuyó a dinamizar la escena musical nacional, a través de “articular nuevos espacios urbanos de sociabilidad musical, como los teatros y especialmente, los lugares públicos al aire libre, calles, jardines, paseos y plazas- sobre los que girará la vida musical ciudadana” (Sancho, 2007, 125). “Todo orfeón, sea cual fuere su naturaleza e idiosincrasia, se erigió en emblema de la ciudad, dotando de una función marcadamente representativa, circunstancia que fue aprovechada por el gobierno local para brindar su apoyo y protección, esgrimiendo de razones de corte paternalista, como el tan aludido carácter moralizador y educador del canto coral” (Sancho, 2007, 125). El ayuntamiento de algunas localidades apoyó la causa porque consideraba las actuaciones “beneficiosas, no solo en un sentido moralizador, sino como agentes que pudieran embellecer las solemnidades ciudadanas, éste no se tradujo en un apoyo real y financiero a las mismas” (Encabo, 2012 a, 171). El movimiento coral también benefició la sociedad en la que se desarrolló su actividad puesto que en ocasiones participó en actos benéficos, patrióticos y humanitarios sin recibir remuneración alguna por su trabajo.

Por otro lado, la influencia de la nueva música llegó a afectar a las nuevas corales que mayormente interpretaron repertorio popular y clásico. La publicación cordobesa demandó la implicación del gobierno para que se favoreciera el desarrollo de conciertos, subvencionando la causa.

“para resolver la grave crisis que nos abruma, diré que el Gobierno es quien, a mi juicio, puede y debe, por lo tanto, poner remedio a este mal, como lo han hecho los Gobiernos de otras naciones. Bien gravando fuertemente las películas sonoras (que según mis informes viajan por España como si fueran turistas); no permitiendo que los teatros sean dedicados para cines (en esto es la Sociedad de Autores la que tiene la palabra); obligando a que en los locales donde haya Sonoro, una

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

orquesta haga un intermedio de cuarenta y cinco minutos (como en la Gran Bretaña); y, en fin, otras medidas que caben, enérgicas y amplias como reclaman los cientos de profesionales parados. También la Sociedad de Autores podría ayudarnos muy eficazmente; pero les interesa más el negocio que el Arte”.

(Moreno, *Boletín Musical*, Febrero, 1931, 1)

También se convirtió el cine, en un enemigo de los orfeones puesto que el pueblo prefería consumir este tipo de ocio que los conciertos que ellos mismos ofrecieron. También las mismas asociaciones que promovían la música vocal de las ciudades donde cantabas los orfeones apostaron por otras representaciones líricas. Estas contaron “con una programación variada y continua de zarzuela, teatro, variedades, conciertos, ópera y proyecciones cinematográficas, con la participación de compañías que presentaban obras de actualidad. Además, fue habitual encontrar locales con música en directo, ya fuese música ligera, clásica o jazz” (Gómez, 2016, 547).

“Hoy en los campos de Castilla no reina «un silencio como de muerte». Las nuevas corales que siguen sus huellas, educan una generación de jóvenes entusiastas, que olvidarán el «couplet» de mal gusto y cantarán tonadas de arar, de vendimia, de trilla, de siega, de ronda gentil y bulliciosa bajo el misterio de las noches castellanas...”

(X.Y.Z. *Boletín Musical*, Marzo 1931, 14)

“No hay duda de que nuestros amantes compatriotas se sorprenderían ante la magnificencia de sus rascacielos y el estruendoso rumor del trapeo de sus avenidas; y no faltaría alguno que otro madrileño, o provinciano con ejecutoria de cortesano, de esos que son flor y nata de bares, centros, teatros, y aun de los que forman la falange de los cañoneros del aplauso en las salas de conciertos cuando surge alguna audición ultra vanguardista, que compasivamente los mirara ante la sorpresa arrobadora con que contemplaban tal pasmo de urbe de estructura internacional”.

(Cuevas, *Boletín Musical* Junio 1930, 9)

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

El desarrollo de esta actividad se vio truncada “bruscamente en julio de 1936 al comenzar la Guerra Civil, enmudeciendo el Orfeón, lo mismo que otras muchas entidades y sociedades culturales de la ciudad” (Reina, 2007, 425). Por otro lado, el movimiento coral que se gestó en Europa y en España posteriormente llegó a América del Norte causado por los movimientos migratorios. “Habrá que esperar a mediados del siglo XX para que el movimiento coral empiece también a desarrollarse en otros continentes” (Fernández-Herranz, 2019, 152).

Desde el comienzo del siglo XX hasta la llegada de la Guerra Civil se erigió una época en la que se constituyó “la edad de oro de los coros y las sociedades corales en Europa y más allá del continente” (Fernández-Herranz, 2019, 156). Tanto coros como orfeones se convirtieron en este momento, en vehículos para la representación tanto en espacios como en territorios y transmisores de ideologías religiosas, políticas y sociales. Cada agrupación se ocupó del espacio en el que surgió y de las prácticas que desarrolló. En la época se sostuvo “la firme creencia en los orfeones como elementos moralizadores y beneficiosos para el pueblo, en consonancia con la fe tardo romántica en el progreso y el movimiento regeneracionista finisecular” (Encabo, 2012a, 171). La influencia y el trabajo de estos fueron “premisas para impulsar una renovación musical en España y su influencia sobre los jóvenes artistas de su tiempo” (Gracia, 1991, 103). Pasados estos años la creación de coros comenzó a decaer debido a la “complicada situación política, la aparición de nuevas alternativas de ocio como el cinematógrafo, la comedia y la revista, el auge de la zarzuela, y muy especialmente, el denominado género chico” (Fernández-Herranz, 2019, 162).

EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL: ESCENA, AGRUPACIÓN Y FUENTES DE ESTUDIO

El desarrollo de las agrupaciones vocales en la España de los años 20 supuso una revolución sin precedentes, revolución sellada en las páginas de *Boletín Musical*. Esta fuente por una parte constató una buena base informativa, puesto que en la mayoría de sus volúmenes aparecieron citados la actividad de los más sobresalientes coros y orfeones nacionales, y algunos internacionales, incluyendo los repertorios que interpretaron en los distintos conciertos, certámenes y concursos. Por otro lado, se desarrolló una crítica, una crónica, una historia de vida de su evolución como agrupación. Boletín siguió el proceso, lo describió con cariño como el hijo que se ve crecer dentro del hogar, puesto que muchos crecieron en los años en los que Boletín tuvo producción. Fueron los orfeones los encargados de resucitar de las cenizas el espíritu de una época porque tuvieron el arma y el poder de educar a un pueblo en el arte musical, la educación los hizo más libres y la música les dio el alma para esculpir y brillantar esas voces que marcaron la edad dorada de la música vocal nacional, que con el tiempo, bajo el yugo de una guerra, se perdió y tardó en recuperarse. Quien dirige un coro puede oler el sudor frío del arduo trabajo que supone sacar a la luz los cimientos de una novel agrupación para llevarla a lo más alto. La victoria, el cariño, la esperanza, la ilusión que supone nacer, crecer y formar una sola voz de la unión de muchas. Cada coro y cada orfeón experimentó en los veinte estos sentimientos aglutinantes y aprendió a compartirlos con una sociedad que los escuchó desde el corazón porque revivieron lo que desde el corazón cantaban.

SEGUNDA PARTE

BOLETIN MUSICAL

5. RESURRECCIÓN
DEL GÉNERO
OLVIDADO: MÚSICA
INSTRUMENTAL,
SOCIEDADES, ORQUESTAS
E INTÉRPRETES



5. RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

5.1. IN MEMORIAM: CENTENARIOS, RECUERDOS Y HOMENAJES A LOS GRANDES GENIOS DEL PASADO

La crítica de *Boletín Musical* dedicó un lugar muy especial para recordar a los grandes compositores de su época, pero también para nombrar a los del pasado, ya sea por el aniversario de su defunción o nacimiento, por su efeméride, por la resurrección de alguna de sus obras o el descubrimiento de algún hecho de su vida relevante para la prensa. La historia de la música se ha construido durante siglos a través del legado de sus compositores y sus obras. Sin embargo, la prensa específica y la percepción de esta, también realizaron alguna aportación a la construcción de este discurso histórico, de tal forma que a través de la publicación cordobesa también se conocieron facetas de estos hombres y mujeres, relevantes, sugerentes, inspiradoras y con ferviente interés histórico musical.

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

Una de las primeras figuras analizadas desde el prisma histórico de la revista fue Johann Sebastián Bach. Fue Juan María Thomas, crítico de notable presencia en *Boletín Musical* en el apartado de música religiosa, quien realizó un singular recorrido sobre la vida del compositor alemán mostrando algunas cualidades desconocidas del compositor. Una muestra de estas citas sugerentes, se encontraron en las siguientes palabras:

“Afortunadamente, este desierto ha ido poblándose de entusiastas admiradores, y a los pies de esta esfinge, han brotado multitud de flores que embellecen la vasta llanura, por manera que, si Bach pudiese volver al mundo, verla como la arena ingrata que tuvo que pisar durante su vida, se ha convertido, después de su muerte, en oasis de gloria e inmortalidad donde las rosas van multiplicándose a medida que pasan sobre ellas los años y los siglos”.

(Thomás, *Boletín Musical*, Agosto 1928, 2)

La publicación cordobesa pasó de la descripción del Barroco prácticamente al Romanticismo, a la excepción de algunos comentarios sobre Beethoven pero insertos en noticias de otras temáticas, sobre todo porque fue 1927, año anterior al comienzo de la publicación cordobesa, el año del centenario de la muerte del gran compositor alemán. Muchos compositores fueron citados en artículos que trataron diversos focos temáticos. Sin embargo, hacia el final de la publicación con la mayoría de las referencias históricas sobre los compositores, prácticamente finalizadas, comienzan a aparecer distintos títulos que mencionaron la música del Romanticismo como estética de una época. Durante el XIX, siglo por excelencia del Romanticismo hubo un interés especial de los compositores internacionales por la nación española, caracterizada por su exotismo sobre todo cultural. “El gusto por lo pintoresco llevó a tratar de reproducir lo más fielmente posible los rasgos típicos de lo hispánico

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

que cristalizaron en una serie de clichés, prototipo de la España costumbrista, frecuentemente identificada o reducida a Andalucía" (Otaola, 2007, 40). Durante el XX, se volvió a poner de moda lo español retomando estos ideales en los que se inspiraron los grandes compositores.

La mirada hacia el Romanticismo tuvo en esta época una doble lectura, por un lado, se buscó la resurrección de la música del pasado, siendo la música del XIX, la más cercana para revivir. Por otro lado, porque este tipo de música todavía dio sus últimos coletazos en el primer tercio del XX en forma del conocido Posromanticismo, vertiente a la que algunos compositores de renombre se unieron. Por último, como manifestación de la reacción o afirmación al estilo, muchos críticos adheridos a la vanguardia necesitaron del Romanticismo para sentirse reafirmados, negando la existencia de la nueva música; aunque, por otro lado, subrayaban la música romántica del XIX, como carente de valor, por simbolizar todo lo contrario que la vanguardia perseguía. Unida a esta corriente romántica surgió otra de forma paralela, el Nacionalismo, que desde el punto de vista musical "intentó recrear el ritmo de las danzas españolas, las fórmulas melódicas de acervo popular, el color y la armonía de la música folklórica española y más concretamente andaluza" (Otaola, 2007, 40). Este cambio entre unos estilos y otros, definiendo por encima de todo lo romántico fue definido por la revista:

"Bien sabido es que el movimiento romántico fue la lucha renovadora contra el Clasicismo, agudizada con el Neo-clasicismo del siglo XVIII que, al finalizar, encuentra a su paso las ideas de los Enciclopedistas, ruta inicial de la transformación de Europa".

(Miedes, *Boletín Musical*, Febrero 1930, 7- 8)

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

Se produjo en el año 1930 el centenario del Romanticismo de aquí que los críticos de la revista aunaron esfuerzos para servirlo en bandeja. En las palabras de *Boletín Musical* fueron Chopin, Berlioz, Liszt y Wagner los grandes Románticos, puesto que durante su vida vivieron este estilo desde su biografía, desde su intelecto y desde la impulsividad de su temperamento. En primer lugar, fue Mariano Miedes Aznar quien definió estos ideales románticos, pero desde un punto de vista musicológico, como historia de la música del pasado. Sin embargo, unos meses después José Subirá atacó con un artículo cargado de crítica hacia la música contemporánea de su época, por querer liquidar y quebrar el Romanticismo, denominándolos alborotadores del siglo XX, por querer borrar los nombres de los compositores y las obras del XIX, como si en el arte no hubiera lugar para todos.

“La Música carente de significación determinada quedaba desterrada. No era Arte. Este fue el lema estético de los compositores románticos”.

(Miedes, *Boletín Musical*, Febrero 1930, 9)

“A diferencia de algunos artistas de nuestros días, ansiosos de matar lo romántico, en nombre de lo moderno, es decir de lo neoclásico; sino para hacer vivir y convivir en alianza fecunda las creaciones clásicas y las románticas sin distinciones, exclusivismos ni fingidas exaltaciones o mal reprimidos odios de capillita megalomaniaca corta por sus miras y también por sus alcances”.

(Subirá, *Boletín Musical*, Mayo 1930, 6)

Fruto del centenario de la muerte de Franz Schubert, el 19 de noviembre de 1828, justo un año después que Beethoven, se realizaron en las páginas de *Boletín Musical* de Córdoba varios artículos para resucitar al gran romántico olvidado del XIX. No sólo fue una tendencia de la publicación cordobesa este hecho se convirtió en un interés creciente de la prensa musical por la estética romántica por lo que aparecieron numerosas “programaciones de obras de

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

Beethoven o Schubert en las Veladas Musicales del Ateneo, en la programación de la Sociedad de Conciertos y de la Filarmónica madrileña” (Ortiz de Urbina, 2003, 486).



Figura 21: Franz Schubert.

(*Boletín Musical*, Noviembre 1928, Portada)

Según los estudios que se realizaron desde la publicación fueron varios los factores por los que este genio del lied fue incomprendido en su época, a pesar de su extensa producción, a pesar de su muerte precoz. Por un lado, uno de los grandes factores se asoció a sus condiciones personales, sus vicios y su vida desordenada según los desagradables testimonios de sus contemporáneos, y por otro lado, otros factores se relacionaron con su humilde herencia, hecho que le ubicó en el panorama musical con unos estudios y formación extremadamente prudentes para el bagaje que algunos de los grandes compositores tuvieron la suerte de poseer. Franz Schubert fue una de las figuras que mejor respondió “al espíritu de la naciente era romántica, traspasando el umbral formal y expresivo del clasicismo vienés para penetrar en el corazón mismo de la nueva sensibilidad estética” (Casablanca, 1997, 84). Fueron Robert Schumann y Clara Wieck quienes interpretaron su obra y resucitaron

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

el género a partir de las bellas melodías shubertianas. Subirá se unió algunas voces del pasado para subrayar la valía del genio vienés, porque, aunque su música se caracterizó por la repetición constante de pequeños motivos musicales, estos se convirtieron en la expresión de sus ideas. De igual forma, Miedes Aznar se dedicó a subrayar la obra del gran compositor vienés con algunas bellas citas:

“Todo lo que él creó, está la huella de su gran temperamento de artista, más intenso por su sencillez de elementos, por su síntesis arquitectural. Podríamos asegurar que él ya lo sabía y se murió con esa convicción, sin un reproche, estoicamente, sabiendo que su otra vida sería eterna: su otra vida reflejada en sus creaciones, siempre admiradas”.

(Miedes, *Boletín Musical*, Diciembre 1928, 7)

“Este sirve de agente expresivo a las ideas y éstos no se sacrifican estrictamente a una supuesta eufonía armónica desvirtuando la psicología del arte sinfónico que, dado sus briosos embates, pronto izará bandera feudal en el palenque del campo musical, erigiendo, como el clasicismo heleno, la vestal de Milo de incomparable belleza y virginal albura, la magna delicadeza de la «Incompleta» de Schubert”.

(Cuevas, *Boletín Musical*, Junio 1928, 4)

La obra musical de Schubert según los testimonios de *Boletín Musical* se caracterizó por su deslumbrante improvisación, por su riqueza temática y por su variedad de géneros. Estas fueron las ideas que ilustre musicólogo Jean Chantavoine, secretario del conservatorio nacional de París mostró en un artículo de bastante duración y calidad científico-histórica. José Subirá por otro lado, realizó un estudio bastante interesante criticando duramente los centenarios de los músicos que se quedaban exclusivamente para vender recuerdos y postales, más que para rendir homenaje a la trayectoria de su música a través de la interpretación de sus obras.

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

“Un manantial tan amplio no puede florecer más que al primer impulso, sin dudas, sin obstáculos ni barreras. Schubert es sin duda alguna, el más grande, o si se quiere, el más fecundo melodista de Alemania. Los cantos nacen en su alma como las flores en la pradera. No se preocupa de cultivarlos, se limita a recogerlos y a lanzarlos en pródigas brazadas”.

(Chantavoine, *Boletín Musical*, Diciembre 1928, 10)

“Viena prepara solemnemente el centenario de Schubert. Tarjetas postales, litografías, cromos, bronces, cajas de bombones, envolturas de chocolates, mil artículos diversos, de utilidad no siempre muy comprensible, prodigan la efigie y el nombre de este adorado músico. Pero al lado de estos Schuberts condenados a destrucción rápida en buena parte, la posteridad anhelosa de profundos fervores artísticos, podrá experimentar emociones intensas oyendo las obras del más insigne músico vienés”

(Subirá, *Boletín Musical*, Noviembre 1928, 2)

Al igual que la figura de Schubert, que no fue comprendida por la mayoría de la sociedad en la que vivió, otros nombres brillaron en las páginas de la revista, por las mismas causas. Sus biografías y las percepciones de los historiadores que estudiaron su vida se centraron en ocasiones más en la parte emocional y personal del hombre, que en la música del genio. A veces se elaboró cierta literatura que puso en entredicho el renombre del artista. Fue el caso de Frederic Chopin que mantuvo una relación con George Sand, causando una verdadera polémica más por su vida personal que por la música que compuso en sus últimos años. Mariano Miedes así lo criticó, exponiendo que para escribir sobre un autor era necesario conocer su vida, su temperamento fielmente, las costumbres de la época en las que les tocó vivir, sin dejarse influir por los datos emocionales que pudieron surgir. El crítico sostuvo que sería difícil borrar todas aquellas faltas biografías del compositor, puesto que no había datos auténticos que las contractaran después haber pasado décadas de lo ocurrido. Pero tampoco era adecuado admitir como verídicos aquellos hechos, que

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

habían pasado a la historia sin validar su veracidad. Habría que seguir investigando para dar muestra de ello. Un ejemplo de estas falsas tendencias se puso de manifestó a través de sus palabras:

“Al pronunciar «Chopin», la fuerza sugestiva de una tradición más o menos fantástica, nos hace ver al soñador de gran laxitud nerviosa, al abúlico decadente, al artista dominado por una mujer de esas que no se pueden quitar de encima; sugestionador hasta quizá experimentando el goce masoquista, peculiar del hombre débil ante la mujer dominadora, avasallante, que juega con su temperamento y le humilla con el atractivo de su sensualidad complicada, frívola”.

(Miedes, *Boletín Musical*, Mayo 1929, 4)

Uno de los ejemplos claves del culmen del último Romanticismo que revolucionó la panorámica musical sobre todo por la estética de sus principios fue Richard Wagner, cuya contribución y legado tuvo un notable peso en la publicación cordobesa. Aunque gran parte de la obra de Richard Wagner fue expresamente orientada hacia el género de la lírica, creando una nueva forma según sus palabras: un nuevo drama musical. Su influencia, su forma de componer, su lenguaje y el impacto social que causó no sólo en su época sino durante años y décadas posteriores a su muerte, también dejaron huella sobre otros géneros en concreto sobre el género instrumental, porque este nuevo lenguaje musical afectó a las nuevas corrientes y generaciones. Este hecho hizo que muchos lo admiraran, pero también otros lo criticaron con fuerza. Esta influencia se presentó como “un fenómeno social consolidado y la presencia gráfica e iconográfica de Wagner en la prensa periódica fue cada vez más frecuente” (Ortiz de Urbina, 2003, 484). Así lo describió Paulino Cuevas, como símbolo de la época que le tocó vivir:

“Ricardo Wagner, indiscutiblemente, como lo atestiguan sus datos biográficos, fue un ingenuo convencido como lo fueron y lo serán las

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

grandes figuras de talla genial. Fue de su época, del verdadero apogeo del Romanticismo”.

(Cuevas, *Boletín Musical*, Octubre 1931, 7)

Son muchos los artículos en los que apareció Wagner como protagonista, algunos de carácter histórico, otros de carácter más actual, puesto que la interpretación de su gran música en España se trasladó prácticamente a las primeras décadas del siglo XX. Al igual que ocurrió en otras capitales europeas, la recepción de la música de este compositor en España “se caracterizó por una fuerte incidencia social y se documentó no sólo en la música sino también en otras manifestaciones culturales, particularmente en la estética del arte, en las artes plásticas y en la literatura” (Ortiz de Urbina, 2003, 479). Fue en este momento, cuando surgieron las asociaciones que defendieron el desarrollo de este lenguaje musical, cuando casi a la vez en Europa se intentaron buscar otras formas de hacer música. Uno de los artículos de contenidos más musicológico y crítico, puesto que compara los pensamientos musicales de dos grandes compositores Palestrina y Wagner, a simple vista opuestos, advierte, no obstante, que Palestrina fue para Wagner un modelo a seguir por la forma de expresar en su obra un detallado fervor religioso. En palabras del crítico:

“Puede ser muy bien que alguien al leer unidos estos dos nombres gloriosos en la Historia de la Música, pero distantes y de manifestaciones diferentes, quede sorprendido. Porque, en verdad, ¿puede un genio dramático, el más dramático (musicalmente hablando) que ha pasado por la historia, como lo era realmente el de Wagner, tener algún punto de contacto con el inmortal Palestrina, el suave, el místico, el religiosísimo polifonista del siglo XVI?”

(X, *Boletín Musical*, Noviembre 1929, 8)

De igual forma la revista se centró en publicar características sobre la música y temperamento del autor, hechos que influyeron en

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

la forma de interpretar su legado para ser lo más fieles posibles a la mentalidad del compositor. De esta manera los medios de comunicación escrita condicionaron al público, preparándole para la comprensión de la simbología, argumentos y la música de su obra. Este análisis de la "recepción wagneriana a principios de siglo puso de manifiesto el papel educativo y formativo de la misma, al introducir paulatina e insistentemente la obra de Wagner a través no sólo de revistas musicales sino, sobre todo, a través de la prensa diaria" (Ortiz de Urbina, 2003, 516). Los críticos de *Boletín Musical* no sólo se centraron en los conciertos nacionales también subrayaron el trabajo que realizaron aquellos músicos que salieron fuera de las fronteras españolas para ver como el genio fue mitificado por los músicos internacionales. Mariano Miedes Aznar se convirtió en el principal crítico que estudió con cariño la obra del compositor intentado en todo momento, rescatar su figura como músico que debería pasar a la historia.

"La nueva tendencia orquestal de Wagner, borrando el individualismo solista, usado exclusivamente en cohesión escénica y haciendo de todos los instrumentos el sólido engranaje de su máquina de sonoridad - hoy, ya combatida, por los compositores de «última hora», tenía que causar cierta extrañeza hasta en los intérpretes. La obertura se debió de ensayar bien, poniendo todos, el máximo interés, para que, llegado el momento, la seguridad de un trabajo sin vacilación ayudase a la claridad del oyente, que asistiría al concierto *con prejuicios* de propagación contra la obra".

(Miedes, *Boletín Musical*, Junio 1928, 1)

"Todo es aquí penuria y menosprecio. Todo allí abundancia y consideraciones. Yo concibo que España pueda producir genios a lo Wagner; lo que no me pasa por la imaginación es la posibilidad de que se hallen aquí los medios necesarios, y menos aún los amigos y protectores para la representación de obras de las dimensiones y circunstancias de Los Nibelungos".

(Miedes, *Boletín Musical*, Octubre 1928, 5)

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

El 1 de abril de 1930, falleció Cósima Wagner, *Boletín Musical* rindió un profundo homenaje a la que fue la mujer de Richard Wagner, porque consiguió proyectar su obra durante los años póstumos a la muerte del gran compositor. También coincidió este homenaje a la tendencia de la revista cordobesa por ensalzar las figuras femeninas que se dedicaron a la música, hecho que resultó innovador puesto que fue una época donde la mujer consiguió abrirse paso en una profesión como fue la música, donde sólo brillaron los hombres.



Figura 22: Cosima Wagner.
(*Boletín Musical*, Abril 1930, 6)

Un pequeño porcentaje de mujer urbanita española de la década de los veinte comenzó a "separarse de los cánones tradicionalmente establecidos, alcanzando, como creadora o intelectual, un lugar reconocido en la cultura; participando en las tertulias de los cafés y en los centros culturales del momento; accediendo progresivamente, a la educación superior universitaria en todos los ámbitos y en algunos casos, emancipándose y viviendo bajo

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

modelos y premisas masculinos” (Sánchez, 2011a, 3). Aunque todavía en esta época fueron pocos, casos excepcionales “en que estas mujeres podían acceder a una educación más esmerada, se completaba su formación con un poco de geografía, historia, francés, dibujo y música” (Sánchez, 2011a, 2), siendo la música más una formación de adorno en la mayoría de los casos. Pero, por otro lado, la música fue para las mujeres “un medio y resquicio extraordinariamente útil, ya que le permitió desarrollarse y situarse no solo dentro de la ciudadanía, sino también profesionalmente, venciendo los tópicos y las expectativas asignadas a su sexo” (García & Pérez, 2014, 172). *Boletín Musical* le rindió homenaje algunas de esas grandes mujeres de su época.

“B O L E T Í N me invitó a hacer una biografía de Cósima Wagner, mas apenas recibí la que acaban de leer, de mi amigo Alavedra, literato y traductor, publicada en «Mirador» (Barcelona), me gustó tanto que pensé ahorrarme el trabajo de hacer una y pedirle el permiso de traducción al que accedió gustoso. Sólo añadiré unos datos que he sacado de la prensa alemana. La muerte fue para la ilustre dama, casi una liberación, pues con ella terminó un sufrimiento largamente prolongado. Se puede decir que vivió más de un año, como Titurel, en un estado de inconsciencia, ciega, fuera ya de este mundo. Murió el 1 de abril y sus restos mortales fueron bendecidos solemnemente en «Wahnfried» y luego conducidos al crematorio de Coburgo. La urna con sus cenizas fue enterrada en la misma tumba de Ricardo Wagner. Durante la ceremonia se ejecutó la Marcha de los peregrinos del Tannhäuser y los «Encantos del Viernes Santo del Parsifal»”

(Ribera, *Boletín Musical*, Abril 1930, 7)

“Para él, como para todo hombre de corazón, no hubo ni Minna ni Cósima, hubo humanidad, amor, que los tradujo en cariño a los que en su existencia le rodearon y en producción y trabajo en bien del género humano, con el que contrajo sus primeras e indisolubles nupcias, como todos los grandes hombres, apenas vino al mundo”.

(Cuevas, *Boletín Musical*, Octubre 1931, 8)

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

Al igual que los genios internacionales también en las páginas de *Boletín Musical* se ven reflejados estudios y críticas sobre los autores nacionales, uno de ellos fue el joven Arriaga, conocido ya en esta época como el Mozart español. El siglo XX según las páginas de *Boletín Musical* también se convirtió en una época preocupada por resucitar las páginas compuestas y olvidadas del joven músico español.



Figura 23: Juan Crisóstomo Arriaga.
(*Boletín Musical*, Mayo 1928, 7)

Muchas de sus obras se hallaban aún inéditas, por lo que se creó una comisión permanente de la que formaron parte críticos y músicos adscritos a *Boletín* para dar a conocer la obra de Arriaga y de igual forma para valorar a jóvenes músicos comprometidos con la causa.

“Lo que Arriaga pueda tener de Mozart no es otra cosa que el estilo imperante de época, pues sabido es que la música, igual que la literatura y las demás artes, refleja en cada época el espíritu dominante

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

que dirige las ideas y las costumbres de un pueblo; este arte el más poderoso, ya que parece resumir a los otros, hace sensible, por así decir, el lado pintoresco del espíritu humano y da, al observador atento, la fotografía de la fisonomía móvil y variada de los tiempos que se suceden”.

(Alonso, *Boletín Musical*, Febrero 1931, 12)

“Un crítico musical -Emilio Arrieta- decía de Juan Crisóstomo de Arriaga, que era el Mozart español nacido a orillas del Nervión. Nada más cierto, añadimos nosotros, que la feliz comparación de Mozart con Arriaga. Y si hemos de seguir la imagen literaria, permítasenos decir de Arriaga que era *el Chopin* del violín. Su propio temperamento, tan romántico como apasionado, llegó a crear en el joven compositor bilbaíno la espiritualidad de un alma, tan ligeramente encadenada a esta vida, que, apenas la juventud llenó el néctar de su existencia, voló, con el rico trofeo de sus inspiradas musas, a la Región Eterna”.

(Bores, *Boletín Musical*, Mayo 1928, 7)

“Aparte de la finalidad principal de la Comisión permanente Arriaga, ésta llevará sus esfuerzos al noble empeño de dar a conocer compositores ignorados, señaladamente españoles, cuyos méritos merezcan a juicio de esta Comisión los honores del público conocimiento; así como de los artistas que sin ser compositores hayan sobresalido en otras manifestaciones de las Bellas Artes”.

(Bores, *Boletín Musical*, Enero 1929, 8)

Otro de los ilustres músicos citados en la publicación cordobesa de la segunda década del XX fue Pablo Sarasate. La figura de Pablo Sarasate fue una de las más importantes en la transición del XIX al XX, fue un “niño prodigio, virtuoso del violín, dinamizador de la creación musical y compositor” (Nagore, 2009 a, 547) cuyo carácter abierto y generoso unido a su sorprendente técnica le proporcionó amistad con las grandes personalidades musicales de su época. Desaparecido en los comienzos del siglo XX, sin embargo, su obra, su nombre y su legado fueron citados en una constante por mantener vivo su nombre. La revista le rindió homenaje en muchas ocasiones

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

porque fue “conocido y reconocido a nivel mundial, siendo uno de los compositores españoles más interpretados internacionalmente en el ámbito del violín” (Nagore, 2009, 250). Dos críticos el señor Rubio y Miedes son los encargados de recordar al músico pamplonés.

“En Pamplona descansa embalsamado el cadáver del llorado músico; en el Ayuntamiento de la ciudad, entre los curiosos objetos y valiosas alhajas que constituyen el «Museo Sarasate», hay un violín cuyo seno alberga dos almas; una, la del instrumento, la material, la pieza cilíndrica de madera que Stradivarius colocó al construirlo y que el artista hizo vibrar con su arco mágico, interminable, haciendo también vibrar de entusiasmo las almas de todos cuantos tuvieron la dicha de oírle tocar; la otra alma es la suya, la del virtuoso, condensada en arte exquisito, arte puro y suave... tan suave que en vida cambió su nombre por el de Pablo, porque así le sonaba mejor a él, le parecía más suave, más melódico”...

(Rubio, *Boletín Musical*, Diciembre 1930, 9)

“Quizá haya usted oído hablar de esa facilidad tranquila del que luego fue conocido por Don Pablo. Ni gestos, ni contorsiones acrobáticas, ni síntomas de esfuerzos en pasajes difíciles. No adoleció de ninguno de los defectos tan corrientes en otros grandes violinistas. Su serenidad, fue deducción de un dominio temperamental de su arte. Viéndole tocar el violín y sentir - no fue virtuoso externo - daba la sensación de que lo que estaba haciendo él, era una habilidad relativa, factible a todos los que le oían”.

(Miedes, *Boletín Musical*, Marzo 1928, 7)

Rozando los principios del siglo XX bajo el legado de los grandes artistas del pasado, surgieron en España, grandes figuras, grandes compositores que también fueron protagonistas dentro de la publicación. Bajo la sombra de los citados anteriormente, surgieron otros que tomaron la base, en algunos casos las enseñanzas puesto que bebieron de la sabia que el mismo pasado les enseñó. Ejemplo de ellos fueron los pertenecientes al grupo de Madrid, “autores que

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

empezaban sus carreras en años en que se imponían nuevas tendencias en el arte” (Carredano, 2008, 77), cuya presentación oficial “en los primeros tiempos de la segunda República tuvo lugar en la Residencia de Estudiantes, el importante centro cultural madrileño” (Carredano, 2008, 77). Todos ellos formaron parte de “los puntales prácticos y teóricos de la renovación musical española que se ha venido en llamar Edad de Plata de la música española” (Suárez, 1996, 31). La prensa española tuvo juicio para todos ellos, incluso los importantes desde “Verdi a Albéniz, paseando por Debussy o Dukas se vieron asaltados por las críticas incluso Richard Strauss, Ravel, Falla o Turina” (Ibarni, 1997, 160). Rogelio del Villar en uno de sus artículos recordó a los principales y les rinde homenaje.

“Durante mucho tiempo se ha venido creyendo que España no producía compositores de categoría; se sabía en Europa que teníamos concertistas universales de la talla de Sarasate. Monasterio, Casals, Manen, Iturbi, Bordas, Vines, Casanx, Cubiles, Casado, Nin, Llobet y Segovia, cultivadores los dos últimos del instrumento nacional, la guitarra, que han ennoblecido. Después de Albéniz y Granados, Falla, del Campo, Esplá, Pérez Casas, Turina. Morera, Pahissa, Lamote de Grignon y Halffter entre los más jóvenes con obras muy notables en varios aspectos, representan valores efectivos en nuestra música”.

(Del Villar, *Boletín Musical*, Mayo 1929, 2)



RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

Figura 24: Enrique Granados
(*Boletín Musical*, Enero 1929, Portada)

En las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, se “produjo una renovación de los lenguajes artísticos que marca el nacimiento de una nueva estética” (Otaola, 2007, 41). Los cambios innovadores en la música y en el arte vinieron acompañados de un cambio en la organización de las ciudades que fueron testigos y “partícipes de muchos de los acontecimientos culturales que jalonaron la transición entre los siglos XIX y XX, y el primer cuarto de este último siglo” (Ramos, 2015, 72). La recepción de las vanguardias asociadas al nuevo estilo simbolizada entre otros, la obra de Debussy fue “alterando completamente la percepción que se tenía en las páginas pianísticas del compositor francés y por ende de la música moderna en general” (Casado, 2005, 959). Poco a poco sobre todo entre las líneas compuestas por compositores nacionales que defendieron las vanguardias, se produjo “la asimilación de técnicas impresionistas, un nuevo Nacionalismo, la aceptación del lenguaje de Stravinsky y un naciente Neoclasicismo español” (Palacios, 2008, 500). De esta forma, se convirtió en tendencia, “la obra de los compositores franceses y rusos modernos en especial la de Debussy, Ravel y Stravinsky por aquella época iconos de la modernidad en España” (Alonso, 2015, 48). Aunque a principios del siglo XX se quiso “dar una alternativa al ya agónico Romanticismo” (Álvarez, 2005, 241), las nuevas corrientes nacionales fueron “unas vanguardias moderadas, fuertemente unidas a la tradición clásica y cargadas de eclecticismo” (Palacios, 2008, 522).

“Los llamados nuevos. Stravinsky, Hindemith, Ravel, Debussy, abandonaron sus ensayos renovadores y vuelven vencidos, a la rigidez de las normas clásicas. La última sonata para piano del genial Stravinsky está escrita sin matización de pedales, en una retrogradación escéptica al dulce clavicordio pretérito. Es la desorientación de estos

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

nobles espíritus luchando por reproducir con majestad y probidad la armonía que sus temperamentos perciben sutilmente en el universo sonoro, y cautivos dentro de un sistema precario, sin matices, que no puede expresar lo inexpressivo”.

(Anónimo, *Boletín Musical*, Noviembre 1928, 5)

Estos compositores del género instrumental principalmente tomaron la huella de algunos de sus contemporáneos, pero también hicieron alusión al pasado en la figura de Scarlatti o el padre Soler. Esta síntesis creó un movimiento español como “un producto híbrido, fruto de la combinación de la objetividad del Neoclasicismo europeo con la de emotividad y expresividad de la música española, tal como lo sostenía Adolfo Salazar en la década de 1920” (Ogas, 2010, 330). Desgraciadamente la guerra civil truncó los buenos propósitos de una generación de compositores españoles que representaron “todas las múltiples facetas de un país contradictorio, reflejo crispado de una Europa que atravesaba el periodo más crítico de su existencia moderna” (Suárez, 1996, 25). Todo quedó interrumpido “en pleno proceso de renovación de la música española que comprendió la ruptura del aislamiento intelectual y la apertura hacia las corrientes contemporáneas del resto de Europa” (Heine, 1996, 239).

España como símbolo de la vanguardia también fue nación sobre la que se hospedaron los grandes compositores internacionales que sentaron las bases de estos movimientos musicales renovadores, y que vieron en nuestra nación un lugar exótico sobre el que inspirarse. Stravinsky y Ravel fueron algunos de ellos, los que además de visitar la nación, tuvieron el privilegio de tocar en sus principales salas. Sin embargo, algunas de estas obras tardaron en ejecutarse en las principales ciudades españolas. Interesante la apreciación que realizó este crítico sobre Ravel, puesto que por un lado alabó con bastante habilidad su forma de interpretar y tocar música, y por otro, criticó y cuestionó el lenguaje musical de su obra. Crítica dentro de la

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

vertiente natural de la revista que, aunque manifestó la llegada de las vanguardias a nivel sinfónico e instrumental, fue dura en sus apreciaciones.

“Ravel hombre, es todo simpatía y atractivo; su presentación modesta; sin pose; su figura, su sonrisa, todo en él es atrayente; hasta la nieve que cubre su cabeza contribuye al éxito en su presentación. Ravel solista, interpretando sus obras, es el desiderátum del ejecutante; hace sentir lo que se propuso al escribir y lo hace sin esos ridículos manoteos y esas no menos ridículas sacudidas de cabeza de algunos artistas, que consideran como parte integrante de su interpretación toda esa extravagante e innecesaria mímica. Ravel acompañante, nos satisfizo menos. Nos pareció a veces que el piano se oía más de lo que convenía al violín, aun cuando hay que advertir que el sonido de éste no era muy voluminoso. Ravel autor, es un enigma y hay que considerar aisladamente su música orquestal y su música para piano su orquestación hace aquélla más comprensible y superior a ésta, que, con sus continuos cambios de tonalidad y ritmo, desconcierta a quien no tiene el hábito de audición necesario para comprenderla. Parece más ultramoderno en el piano, en el que muestra una marcada preferencia por las octavas de la mano derecha, aun para acompañar agudos del violín, preferencia cuya repetición insistente, produce cierta fatiga. No nos consideramos capacitados para juzgar la música ultramoderna; oímos con avidez cuanto podemos, sin rechazar nada a priori; pero con toda clase de respetos para los autores y sus paladines, creemos que esa música, no alcanzará la longevidad de la de Beethoven”

(Sol-feo, *Boletín Musical*, Noviembre 1928, 13)

Dentro de los grandes genios de la música española del XX aparecieron con fuerza en *Boletín Musical* por un lado la notable figura de Isaac Albéniz, investigado por un lado por su insólita herencia en la lírica mucho menos productiva dentro de sus obras en género instrumental. En este último ámbito, “Albéniz abordó también muchas otras facetas de la composición musical en las que, si no dejó la trascendente huella que marcó su obra pianística, alcanzó en ocasiones niveles de la más alta calidad” (Torres, 1990, 279). Su

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

música superó al “costumbrismo y de la estética pintoresquista” (García, 2007, 283) que caracterizó a gran parte de la escuela nacionalista española. La música para piano de Albéniz se ubicó en los límites del Impresionismo por su “recreación de atmósferas y yuxtaposición de imágenes y colores sonoros, apoyándose en el elemento popular español” (García, 2007, 283). Este repertorio pianístico cuya interpretación de la música española se consolidó en el siglo XX, “en especial tras la suite *Iberia* de Isaac Albéniz, catalán de nacimiento, quien proponía una visión estilizada y evocadora de Andalucía que tendría importantes consecuencias” (Giménez, 2000, 26).



Figura 25: Isaac Albéniz.

(*Boletín Musical*, Septiembre y Octubre 1929, 4)

Todo eran alabanzas para Albéniz, “Su carrera internacional lo consolida pronto como el punto de referencia de los músicos (y también de algunos pintores) que se trasladan a la capital francesa” (Sanz, 2010, 114), para descubrirlo. Ya en Francia, “el fallecimiento del carismático compositor Albéniz en 1909” (Perandones, 2011, 230) influyó notablemente sobre todos los compositores que siguieron de cerca sus pasos. Desde *Boletín*, los avanzados estudios críticos e

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

históricos de Mariano Miedes Aznar nos descubrieron un nuevo Albéniz, avanzando más allá del músico y llegando al hombre, exponiendo las dificultades que sufrió a causa de su temperamento dogmático y de sus ideas artísticas bastante avanzadas para su época. Tal es así que los últimos años de su vida decidió pasarlos en el extranjero donde se sintió entre amigos, con una mayor acogida de su trabajo.

“Siente el arte musical español diferente a todo lo que le rodea. Su disconformidad, la pagará con el tributo de la indiferencia, consecuente exacto de todos los artistas que, aunque acierten o no, tienen el mérito de ser independientes. Únicamente, a los pocos años de morir estalla la traca española, el apercibimiento unánime, esa efusividad ibérica que hace el estar repitiendo incesantemente un apellido, en compensación a no haberlo pronunciado nunca cuando lo teníamos cerca”.

(Miedes, *Boletín Musical*, Septiembre y Octubre 1929, 5)

“Desde este momento, puede decirse que su misión en España ha terminado. Vuelve de vez en cuando a Madrid o Barcelona, donde tampoco entusiasma su obra *Pepita Jiménez*. Pasa por Madrid por última vez hacia 1905. Después, otra vez Londres, Bruselas, Niza, París. Estrecha su amistad con Fauré, Dukas, D'Indy y Debussy, que fraternalmente le llaman le petit maître exquis. Esta amistad parece influir en otros derroteros estéticos. Y una primavera, al descansar en Cambó le sorprende la muerte. Es en mayo de 1909. Los grandes proyectos a realizar quedan interrumpidos. El destino ha truncado una vida a los cuarenta y nueve años”.

(Miedes, *Boletín Musical*, Enero 1930, 10-11)

Manuel de Falla cuya formación inicial fue principalmente española “se matriculó oficialmente en el Conservatorio en la clase de Tragó y termina los siete cursos de piano en dos años” (Sánchez, 2005, 1605), posteriormente obtuvo el primer premio de piano en dicho conservatorio. Falla obtuvo el Primer Premio de piano del conservatorio de Madrid en 1899. En cierto sentido, la música de

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

Manuel de Falla supuso “en Europa la continuación de la estela iniciada por Albéniz y Granados, aunque también añade una tendencia hacia la modernización” (Giménez, 2000, 131). Sin embargo, el compositor gaditano dio un paso más en la utilización de los nuevos lenguajes europeos, fue así que se vio fuertemente influenciado por un “deseo afín a las innovaciones escénicas que se estaban llevando a cabo en la música europea” (Torres, 2005, 856). Esta nueva concepción no sólo de la música sino también del arte hija de esta época, constituyó “la disciplina con la que Falla identificó esta definición de música nueva con su propio proceso creativo” (Casado, 2013, 181). El ilustre Manuel de Falla, apareció citado en varias páginas y con varios artículos específicos sobre su persona y obra. Los años de la publicación cordobesa coincidieron con una de las épocas más creativas y productivas de Falla, para la nueva generación se convirtió en un maestro en el guía espiritual de los compositores más vanguardistas.

“Y un siglo después nacía en Cádiz Manuel de Falla, el artista que tanto enaltece la música española con producciones que le han colocado entre los más altos valores universales de la composición musical contemporánea”.

(Subirá, *Boletín Musical*, Septiembre y Octubre 1929, 7)

La música de Manuel “lejos de cansar al público, fomentó el deseo de explorar un mundo sonoro exótico y ligado a una identidad nacional” (Otaola, 2007, 40), también se vio influenciada por la gran corriente que formaba parte de los crecimientos de las ciudades, de sus “diversas tendencias e ideales, las grandes figuras de uno y otro campo Fauré y D’Indy, Debussy y Ravel, la campaña españolista de Albéniz; todo ellos formaban un ambiente musical de enorme atractivo y de gran fuerza” (Pérez, 1982, 131). Todos ellos influyeron en la obra de Falla, de distintas formas porque fueron sus “contenidos extra-musicales, bien porque se inspiraron en un texto literario, bien

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

porque procuraron pintar, a través del discurso musical, toda una serie de eventualidades y características del lugar, ambiente, persona o actitud al que se aludieron en el título de la pieza” (Pérez, 2012, 17).

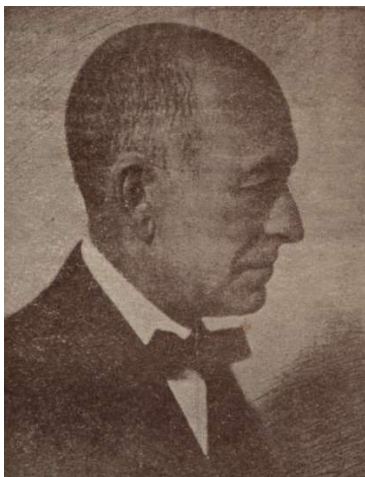


Figura 26: Manuel de Falla
(*Boletín Musical*, Marzo 1928, Portada)

Más allá de la naturaleza de sus influencias, el compositor gaditano se convirtió en el símbolo de una era, por un lado, porque, “su participación en las instituciones culturales de los distintos regímenes fue del dominio público” (Christoforidis, 2009, 586); pero, también por otro lado, porque condujo a la “música española, y sus lecturas de la identidad nacional, del andalucismo impresionista iniciado por Albéniz” (Sanz, 2010, 132) hacia la vanguardia sobre todo neoclásica. Considerándose parte de la llamada generación de los maestros también ejerció notable influencia sobre todos los jóvenes compositores porque su herencia fue también indirecta “a través del análisis minucioso de sus obras, de la lectura meditada de sus escritos sobre música y músicos” (Casares, 1987, 303) y del respeto que les inspiró su humanidad. Estos nuevos compositores aspiraron a crear una nueva música, porque “tras la Primera Guerra Mundial, en España surgió una prometedora cantera de jóvenes compositores que tuvieron como ideal estético” (Álvarez, 2005, 239)

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

las huellas de este compositor. Manuel de Falla junto con Ravel y Stravinsky se convirtió en una de las figuras más sobresalientes de la música contemporánea, por su forma de concebir la orquesta, de jugar con los timbres, por sus brillantes sonoridades, por la elección de ritmos más complejos y por el elevar el sabor popular, el sabor nacional e integrarlo dentro de la música clásica construyendo un perfume que caracterizó y personificó toda su obra. Tomó la influencia de sus predecesores Pedrell, Albéniz y Granados combinando esta herencia con el nuevo lenguaje musical francés, cuna de gran parte de su formación.

“Y esto lo consigue Falla por medio de su sacrificio, poniendo al servicio del arte una idealidad, una alteza de miras y nobles aspiraciones de lo que hoy no es corriente. Si no fuera posible hallar méritos más sobresalientes en su producción por esta sola virtud merecía la admiración y respetos más absolutos. Falla trabaja y triunfa fuera de España, y como de fuera llegan hasta nosotros los clamores de su fama, forzoso es conocer lo que tanto interés y admiración despierta en Paris, Londres, Nueva York etc., etc”.

(Algibez, *Boletín Musical*, Marzo 1928, 1)

“Su técnica moderna, impecable, su innato buen gusto, que le salva de las deformaciones y extravagancias sistemáticas e inexpressivas de cierto sector de la música actual, pues lo que sólo es «cascara sin fruto» en otros compositores del día, es en Falla, por lo menos, por, merced a la cantera de la música popular ibérica, de la cual ha extraído el jugo”.

(Del Villar, *Boletín Musical*, Mayo 1929, 1)

Aunque no destacó durante su vida por la composición musical, sí fue una notable figura en la educación, en la publicación de tratados de pedagogía, armonía y musicología, realizando una notable investigación sobre la vida de algunos compositores. Brilló dentro su época por su erudición técnica, histórica y estética, escribiendo luminosos ensayos. Cumpliendo una década de su muerte, al igual lo hace con otras figuras ilustres, *Boletín Musical*

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

rindió homenaje a Riemann con varios artículos que describieron su trabajo y obra.



Figura 27: D. Antonio Ribera, director de orquesta y traductor de las obras de H. Riemann.

(*Boletín Musical*, Julio 1929, Portada)

Los críticos y traductores más ilustres se pusieron a trabajar en esta conmemoración, de esta forma recordaron a este maestro; Don Antonio Ribera (traductor de sus obras al castellano), Alfredo Heus, Rogelio Villar y Juan del Brezo entre otros.

“El sentimiento de cohesión con la colectividad musical, era lo que hacía feliz a Riemann; su corazón y su arte formaban un todo con sus tratados de armonía, cuya esencia no consiste en otra cosa que en enseñar a pensar armónicamente. También aquí ha sido él quien ha enseñado a pensar musicalmente, a pensar siempre en lugar de proceder por instinto, cada cual, podrá adoptar la posición que quiera, frente Riemann como historiador. Este empezó con la publicación de las obras musicales antiguas, sin pensar primeramente en hacer una labor histórica”.

(Heus, *Boletín Musical*, Julio 1929, 1)

“Riemann era desconocido en España para la generalidad de los músicos. Era ya hora de que se divulgasen entre nosotros los

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

excelentes manuales técnicos de uno de los musicólogos de mayor autoridad de la época contemporánea”.

(Villar, *Boletín Musical*, Julio 1929, 8)

“Los periódicos profesionales de música, con gran admiración y respeto conmemoran estos días, el décimo aniversario de la muerte de un musicógrafo: Hugo Riemann”.

(Del Brezo, *Boletín Musical*, Julio 1929, 9)

Por último, dentro de los homenajes destacó la figura de Cipriano Martínez Rücker compositor y músico español, fundador del conservatorio de su ciudad natal, director, catedrático, profesor de armonía y coetáneo de algunos críticos, redactores y del director de *Boletín Musical*, porque Córdoba fue la ciudad que lo vio nacer, crecer y morir. Este compositor realizó notables aportaciones en el campo de la música a través de la fundación de distintas agrupaciones en las que se “organizaba veladas literario-musicales, en las que se escuchaban música o se leían composiciones poéticas ante un selecto y concurrido público” (Árgueda, 2002, 38). Córdoba a través de su revista musical lo recordó pocos años después de su muerte.

“Yo quiero, puesto que la ocasión se me ofrece, rendir merecido tributo a Cipriano Martínez Rücker, que es el autor a quien aludo, afirmando, que en el recogimiento de su modestia y en la buena ley de su inspiración, hizo por la escuela musical andaluza, más, mucho más, que algunos cuyos nombres resuenan como interesantes, no siendo más que atrevidos turiferarios que medran por la osadía y triunfan de la incultura. No he de continuar estas líneas para cumplir la cortesía de la brevedad y para terminar solo diré, que el maravilloso renacimiento de nuestra música es una realidad que existe y se impone y cuya luz ilumina con claridad, no sólo en España, sino que se proyecta fuera de ella como afirmando, que a pesar de verse en la indiferencia y en el abandono de la mayoría, tiene sobrados atributos de eterna universalidad para vivir, desarrollarse e imponerse, aun negándola al aire de la protección y el estímulo del aplauso”.

(Vidaurreia, *Boletín Musical*, Enero 1930, 4)

5.2. ASOCIACIONISMO Y FILARMONÍA: EL LEGADO NACIONAL DEL FERVOR SINFÓNICO

El género instrumental comparado con el lírico tuvo una menor aceptación entre ciertas élites de la época. Tuvo que ir abriéndose paso poco a poco porque fue la "música lírica destacada por la crítica de un tiempo en el que la parte más funcional de la profesión musical era la que tenía que ver con el teatro" (Suárez, 1996, 27). También las nuevas voces de los genios nacionales que apostaron por este género tardaron en ser reconocidos, porque en este tiempo "la creación musical madrileña se disoció de la enseñanza oficial impartida en un conservatorio donde no se involucraron Manuel de Falla, ni Joaquín Turina" (Suárez, 1996, 31) entre otros.

Este género fue tratado por *Boletín Musical* de distintas maneras, existió en la publicación una sección fija donde se expuso de forma objetiva las agrupaciones instrumentales, el tipo de repertorio, el lugar de actuación y la fecha. Se trataba de datos puramente informativos que se exponían en el mes siguiente de la fecha del

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

acto. Pero también por otro lado, se encontraron diversos artículos de opinión donde aparecieron comentarios sobre algunos de estos conciertos. En ellos el crítico trataba algunos de los problemas de un género que, aunque surgió con fuerza durante esta época, estaba bastante del protagonismo que vivió en el resto de Europa. Por un lado, aparecieron noticias donde se reflejó la actuación de solistas nacionales e internacionales que causaron gran impacto en la sociedad del momento. Por otro lado, se describió el día a día de las orquestas de las principales ciudades con los elogiados trabajos de sus directores. También en estas noticias existió un espacio para los homenajes a los grandes músicos, maestros, compositores y personajes del género instrumental nacional.

“El maestro Palau dirige la orquesta con sobriedad, y posee además el gesto adecuado y una gran claridad. Su flexibilidad de director se puso bien de manifiesto al obtener sonoridades que parecían de orquestas diferentes en la «Sonata» de Corelli y en las coloristas «Acuarelas» de Chavarri”

(Anónimo, *Boletín Musical*, Abril 1929, 12)

“Se celebró en Madrid un homenaje al maestro don Emilio Serrano, el decano de los compositores españoles y profesor de Composición que fue durante varios lustros en el Conservatorio de Madrid. Patrocinó ese festival la Unión Española de Maestros Directores, Concertadores y Pianistas, con el concurso de la Orquesta del Palacio de la Música que dirige el Maestro Lassalle Después de trazar Subirá los aspectos que presenta la personalidad de tan ilustre artista, concluyó su semblanza con estas palabras cordiales: «El homenaje que en este acto rendimos al maestro Serrano no puede ser más justo. Con la emoción propia de alumnos agradecidos por sus enseñanzas artísticas y sociales, tributamos acatamiento a un artista que como compositor supo unir la capacidad con la modestia, como profesor supo unir la inteligencia con la probidad, y como hombre supo unir la bondad con la sencillez. Inteligencia y corazón; gran inteligencia y gran corazón; todo ello se alberga en este artista que puede llevar la frente muy alta a los ochenta

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

años de edad - y a quien deseamos muchos más de vida-, pues en él tuvieron un incansable sembrador el Bien y la Belleza.»

(Anónimo, *Boletín Musical*, Diciembre 1929, 9)

Muchos de los artículos dedicados al género instrumental lo hicieron de forma exclusiva para un tema relacionado de forma concreta con este género, otros trataban diversidad de temática e hicieron alguna referencia a la interpretación de algún solista, de algún grupo de cámara o la actuación de una orquesta. La prensa fue consciente de los problemas que afectaron al repertorio instrumental y así se redactó en los artículos. *Boletín Musical* así lo manifestó con su crítica hacia la elección de los programas, proponiendo que se presentaran obras más nuevas e innovadoras. Para propiciar tanto la composición como la interpretación también existieron críticos que propusieron la creación de salones específicos la exhibición de este tipo de repertorio.

“La renovación en los programas siguiendo la ruta de la transformación creadora, es un deber artístico de las agrupaciones orquestales presentar obras nuevas, con eclecticismo en su elección, es el trabajo más meritorio y desinteresado de una orquesta; es el ideario plausible para guiar al público, desposeyéndole de su sobresalto ingenuo frente a la innovación sana, alentándole para que amplíe de vez en cuando el criterio tradicional de lo aceptado sin discusión”.

(*Boletín Musical*, Marzo 1928, 8)

“ha tenido una feliz idea instituyendo el Salón Internacional de la Sinfonía, la cual, pueden concurrir compositores de cualquier país con el envío de sus obras. No hay pues qué dudar de la divulgación que beneficiarán, como tampoco de la facilidad con que serán imprimidas por propio interés de las casas editoriales”.

(Gálvez, *Boletín Musical*, Julio 1929, 12)

Dentro de las actuaciones que realizaron las grandes orquestas una de las cuestiones que consiguió más críticas fue la selección del

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

repertorio escogido para ser interpretado. Poco a poco y debido al acceso de los pequeños círculos musicales de vanguardia comenzaron a interpretarse repertorio de mayor actualidad. La música instrumental española del momento se caracterizó por "su nuevo concepto de forma, evitando tanto lo rapsódico, como las grandes formas consagradas e imponiendo en cambio la pequeña forma, la concisión, la negación de las grandilocuencias" (Casares, 1987, 302). Esta nueva producción evitó "las grandes formas sinfónicas, la expresión concisa, la aproximación al folclore irónica e intelectual, la condensación del material y evitación de lo rapsódico, la orquestación luminosa" (Casares, 1987, 303) también la limpieza tímbrica, eliminando los signos de pomposidad y frondosidad. Estos nuevos compositores que en vida estrenaron sus propias obras dentro de los escenarios españoles, algunos imitaron las nuevas tendencias de los grandes compositores europeos, donde el sistema compositivo atacó de raíz "tanto las tendencias neorrománticas, como las nacionalistas en las que la carga literaria y la macro forma parecieron realidades incuestionables" (Casares, 1987, 302). La riqueza de esta etapa denominada la Edad de Plata de la música española se caracterizó por la existencia de un gran talento musical entre sus filas, por el impulso y la unión de sus músicos por renovar el arte español de una forma similar a las distintas artes, provocando un sentimiento de unidad con un inteligente despliegue propagandístico con una "producción controlada que hiciese a la opinión pública preocuparse de la nueva música y reeducara sus hábitos de consumo" (Suárez-, 1996, 32).

"En el momento presente es otra la moda; los modelos de los jóvenes son con preferencia Ravel y Strawinsky. Y en justicia hay que decir que los imitan mejor que aquellos que imitaban a Strauss. Pero mientras no hagan más que imitar procedimientos, sin llegar a decir su palabra propia, aunque sea modesta, no podrán hacer obra duradera. Y con decir que las sociedades, Filarmónica y de Cultura, siguen su tarea de importación de ejecutantes extranjeros y que en los teatros líricos se

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

respiran miasmas de muerte y putrefacción, hemos cumplido nuestros deberes informativos”.

(Gómez, *Boletín Musical*, Noviembre 1929, 16)

Retomando las ideas de Julio Gómez, el desarrollo de las agrupaciones instrumentales en España no hubiera sido posible sin el trabajo y el apoyo de multitud de asociaciones culturales y artísticas que apoyaron a la música. La “proliferación en España de asociaciones, no sólo musicales sino también artísticas y literarias” (Saavedra & Siemens, 2005, 270) fue un fenómeno que se originó en el Antiguo Régimen, fueron muchas las “cofradías de músicos que, a lo largo y ancho de toda España, especialmente donde había catedrales con capilla de música, se organizan con estos fines” (Saavedra & Siemens, 2005, 271). Posteriormente, el siglo “romántico en España fue testigo de la creación de numerosas organizaciones sociales, dedicadas a la música prologándose muchas de ellas, con los lógicos altibajos, a lo largo de la siguiente centuria” (López & Tordella, 2008, 525). Estas sociedades se convirtieron en “espacios y formas de sociabilidad de una ciudad determinada que nos revelaba innumerables aspectos de las inquietudes culturales y sociales, las formas de vida, y las interrelaciones e intereses de su población en un momento concreto de su devenir histórico” (Valero, 2015, 51). Estas “mantenían un propósito educativo, recreativo y de expansión del saber” (López & Tordella, 2008, 524) cuyo objetivo principal era extender la cultura en un sentido amplio por toda la sociedad. Las distintas asociaciones musicales fomentaron la programación de distintos repertorios como “síntoma de modernidad y de apertura a las estéticas europeas, así como algunas interpretaciones historicistas; y por ende formaron parte de esa conciencia crítica sobre los retornos musicales, especialmente a partir de su repercusión en las crónicas de prensa” (Piquer, 2014, 170).

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

La evolución musical de este momento fue bastante rápida y la vida musical muy activa ya que estas sociedades impulsaron masas "sinfónicas, masas corales y orfeones, bandas, sociedades wagnerianas, que actuaban con retraso, pero con fuerza, al mismo tiempo que una actividad crítica en periódicos y revistas especializadas sin precedentes, y todos conscientes de la necesidad del cambio" (Casares, 1987, 268). Las sociedades también simbolizaron los nuevos cánones de "modernidad y de apertura a las estéticas europeas, así como algunas interpretaciones historicistas; y por ende formaron parte de esa conciencia crítica sobre los retornos musicales especialmente a partir de su repercusión en las crónicas de prensa" (Piquer, 2014, 170). La burguesía que se originó en muchas ciudades fue la responsable de la creación de la mayoría de las sociedades, también por esta razón, "el consumo de cultura se desplazó hacia la nueva clase burguesa y que los componentes de este estamento social buscaron formas colectivas de acercarse a unos productos y a un mercado que, a su vez, necesitaron de nuevos clientes para subsistir" (López & Tordella, 2008, 524).

Dentro de este fenómeno asociativo hay que citar dentro de este contexto a la Asociación de Cultura Musical (ACM) cuya "vocación verdadera fue la de hacer llegar conciertos de música de cámara a todas las provincias españolas, tal y como recogían sus estatutos" (Gómez, 2016, 524). Esta asociación tuvo una sede centralizada y después una serie de delegaciones repartidas por las principales capitales de provincia. Estas fueron creadas "con el ánimo de dar a conocer los mejores artistas mundiales y las más notables obras clásicas y modernas que formaron el acervo musical de la humanidad" (Valero, 2015, 219). "Este tipo de asociaciones, que permitían el acceso a conciertos con artistas ampliamente conocidos en Europa y a un repertorio, en ocasiones, inaccesible por otros medios, fueron un ejemplo de la nueva realidad social de España de

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

los años 1920" (Clares, 2016, 560). El éxito de este tipo de asociación centralizada con delegaciones, que se extendieron por muchas ciudades españolas durante gran parte del siglo XX tuvieron como finalidad ofrecer "mayores posibilidades económicas que permitieron contratar grandes solistas y grupos extranjeros y fácil acceso a conciertos de gran nivel en poblaciones pequeñas e incluso apartadas de los círculos habituales" (Valero, 2015, 220) que de otra forma no hubiera podido disfrutar de estos conciertos.

A las dos grandes capitales como precursoras le siguieron también "Sevilla, Granada, Zaragoza, Málaga, Toledo, Valencia, etc., la red de asociaciones musicales iría creciendo hasta alcanzar una notable densidad" (López & Tordella, 2008, 525), con este crecimiento se consiguió que una gran proporción de población tuviera acceso a las manifestaciones musicales. Lo que distinguió a estos organismos del resto de las asociaciones musicales de la época es que consiguieron abrir más de cincuenta delegaciones en las principales ciudades españolas. Este hecho "posibilitó que llegase a ellas la música de gran relevancia, jóvenes que alcanzaron los primeros puestos de los escalafones de la interpretación, así como conjuntos de cámara la mayoría de los cuales eran conocidos en toda Europa" (López & Tordella, 2008, 534). Todos ellos pudieron ser escuchados en pequeñas poblaciones. Las bases de los conciertos de las asociaciones culturales musicales fueron "recitales de piano, violín, violonchelo, canto y actuaciones de agrupaciones de cámara especialmente cuartetos y alguna actuación de coros" (López & Tordella, 2008, 538). Las orquestas requirieron un mayor presupuesto que en la mayoría de las ocasiones era inalcanzable. También tuvieron una programación bastante "variada y continua de zarzuela, teatro, variedades, conciertos, ópera y proyecciones cinematográficas" (Gómez, 2016, 527). A diferencia "de otras asociaciones de carácter elitista y aristocrático, la Cultural estaba

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

concebida para un público de clase media cuya característica más novedosa consistía en llevar a prestigiosos intérpretes de fama internacional- como Rubinstein, Bralowsky, Claudio Arrau o Andrés Segovia, hasta las poblaciones más distantes del país” (Clares, 2016, 560).



Figura 28: Andrés Segovia, guitarrista español
(*Boletín Musical*, Marzo 1928, 13)

El factor principal de la corta vida de muchas de estas delegaciones estuvo relacionado con la “falta de tradición de la escucha de la música clásica en la mayoría de esas poblaciones, lo que motiva el cansancio temprano de los socios” (López & Tordella, 2008, 536) y con la falta de los socios, no existieron fondos, ni capital para mantener a flote los ideales de estos organismos. Con el tiempo el público abandonó los conciertos de las asociaciones culturales por muchos factores, entre ellos por “otras distracciones en pleno auge como fueron la radio, las tertulias en los cafés, el fútbol y, sobre todo, el cine, que se impuso como forma de ocio superando a otras

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

tan relevantes como el teatro” (Gómez, 2016, 547). “El auge de otras formas de ocio y entretenimiento de la clase acomodada como fueron el cine, el fútbol o la radio debieron ser igualmente determinantes en la progresiva apatía del público” (Clares, 2016, 571). A pesar de los inconvenientes y de su extinción con la llegada de la Guerra Civil su trascendencia fue crucial para la vida musical española del primer tercio del XX porque “contó con intérpretes internacionales de primer nivel y fue un importante vehículo de promoción de compositores y artistas españoles noveles. Su amplio alcance, característica distintiva de esta asociación, favoreció la difusión de un repertorio moderno, tanto español como europeo” (Clares, 2016, 582).

En las páginas de *Boletín* con un contenido puramente informativo apareció anunciada la actividad musical de algunas de los programas de estas asociaciones culturales, que permitieron “la difusión de la música clásica en poblaciones donde nunca o de forma muy restringida se había escuchado este tipo de música” (López, 2010, 78): asociación de cultura musical de Mahón, Melilla, Toledo, Santander, Valladolid, Jerez de la Frontera, Salamanca, Málaga, Tortosa, Granollers, Madrid, Granada, Cádiz, San Fernando, Gibraltar, Jaén, Almería, Murcia, Cartagena, Lorca, Alicante, Irún, Palma de Mallorca, Huelva... Normalmente citadas en un apartado denominado conciertos donde se expusieron las actuaciones de música clásica que se realizaron a cargo de estas asociaciones. Un ejemplo más concreto de la actividad de estas asociaciones concretamente, la asociación de cultura musical en la delegación de Jerez de la Frontera, fue descrita con estas palabras por Germán Álvarez Beigbeder delegado de esta institución, además de un notable musicólogo, compositor y director de la época:

“La Asociación va a entrar en su sexto curso, es decir, que durante los cinco años anteriores, o sea desde Septiembre de 1923, en Jerez han

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

venido celebrándose conciertos que han alcanzado el número de 89 a cargo de los más famosos artistas españoles y extranjeros, gracias a los cuales llegaron a nosotros las más fieles interpretaciones de esa música de sociedad aristocrática, música para la intelectualidad, no para las masas que tuvo su más adecuado marco en los siglos XVII y XVIII en las cámaras de los grandes señores”.

(Beigbeder, *Boletín Musical*, Septiembre 1928, 14)



Figura 29: Germán A. Beigbeder, crítico y compositor español.

(*Boletín Musical*, Marzo 1930, 11)

Por otro lado, se crearon asociaciones específicas con algún objetivo en concreto y otras generadas al amparo de las clases más adineradas de las grandes ciudades financiadas por sus socios y distintas empresas artísticas, culturales y musicales. Algunas de estas surgieron de forma más específica para interpretar algún género concreto o simplemente para reivindicar las necesidades laborales del gremio. Una de ellas la Sociedad Nacional de Música (1915-1922), que pasó a la historia no sólo por su “labor en pro de la divulgación de la música francesa contemporánea, sino también por su apertura hacia otros compositores europeos del momento (Stravinsky, Bartok, Kodaly, Scriabin) y, sobre todo, por su esfuerzo en pro de la difusión

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

de la nueva música española” (Ortíz de Urbina, 2003, 504). La Sociedad de Conciertos de Madrid fue la primera agrupación fundada por personas pertenecientes al gremio musical, al margen de entidades ajenas al gremio que lo único que perseguían eran beneficios económicos. Por otro lado, esta sociedad impulsó “la toma de conciencia de la necesidad de una restauración musical, una idea que llevaba latiendo desde hacía años en la intelectualidad de la época, algo por lo que la Sociedad trabajó desde sus inicios, constituyendo, en definitiva, una poderosa vía para la afirmación de la música española y las nuevas músicas europeas” (Ferreiro, 2017, 799). Quizás lo que más la caracterizó fue que se convertiría en un vehículo para la defensa de la nueva música española, ideal que aunaron los esfuerzos de las tres generaciones artísticas y musicales que protagonizaron la escena musical de la península en el primer cuarto del XX.

Otro de los ejemplos lo constituyó el Circulo de Bellas Artes que “estableció la fórmula de los conciertos populares con la intención de difundir la forma más elevada y pura del arte lírico entre la gran masa española” (Martínez, 2011, 29). Este organismo se caracterizó por poseer una “voluntad conciliadora, interdisciplinar por emplear un término moderno, de unión entre las distintas artes” (Valero, 2015, 70). Los conciertos populares del Círculo en su origen “constituyeron un proyecto muy novedoso en Madrid, donde en ese momento había una escasa tradición sinfónica y las pocas actuaciones orquestales que la ciudad ofrecía no se dirigían a un público tan amplio” (Martínez, 2011, 31). La realización de ciclos regulares de conciertos orquestales, a precios modestos, con “la voluntad de abrir en ellos un hueco para los autores nacionales serían motivos suficientes para apreciar las iniciativas del Círculo de Bellas Artes” (Martínez, 2011, 50).

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES



Figura 30: Sr. Conde de las Infantas, director General de Bellas Artes
(*Boletín Musical*, Julio 1928, Portada)

Dentro de las asociaciones musicales con un carácter más específico las páginas de *Boletín Musical* subrayaron la labor de algunas de ellas como: la asociación Bach por la música antigua y contemporánea, el Club Abandotarra de Bilbao, la Asociación general de profesores de orquesta y música de Madrid, la Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy, la Asociación obrera de concerts... Ejemplos de algunos ideales de estas asociaciones se escribieron con estas palabras en *Boletín*:

“Con motivo del final de estos conciertos se oyeron muchos elogios para la «Asociación Bach» organizadora de los mismos, elogios a los que nosotros nos sumamos al propio tiempo que recomendamos a la novel entidad persista en su loable labor emprendida como medio de implantar la buena música en Palma”

(Más Porcel, *Boletín Musical*, Febrero 1929, 8)

“Para la difusión de sus obras, los autores actuales cuentan con el apoyo material de instituciones musicales que favorecen la audición primera. Bajo este aspecto, nos hallamos en un plano mucho más cómodo que las generaciones que nos precedieron”.

(Gálvez, *Boletín Musical*, Julio 1929, 11)

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

Desde finales del siglo XIX en nuestro país “las sociedades musicales, en especial las más numerosas, las Sociedades Filarmónicas, han llevado a cabo una labor extraordinaria a favor de la difusión de la música” (López, 2010, 78). Dentro de las principales ciudades surgieron estas conocidas sociedades filarmónicas que pretendieron subrayar la labor musical de forma específica creando y apoyando orquestas, coros, corales, orfeones, agrupaciones camerísticas y actuaciones de solistas. “Adolfo Salazar en 1930, definió las sociedades filarmónicas como «los principales órganos de difusión de la música en España», indicando así la innegable importancia de las mismas para el conocimiento de la evolución musical de comienzos del siglo XX en nuestro país” (Pérez, 1996, 203). A la primera de todas fundada en San Sebastián se unirá a esta causa, otras ciudades como Bilbao, Madrid, Vitoria, La Coruña... Existieron muchas pero las citadas en el *Boletín* por su renombrada actividad fueron la Sociedad filarmónica de Córdoba, Oviedo, Valencia, Málaga, Palencia, Valladolid, Zaragoza. Burgos, Tarragona, Palamós, Tortosa, Palafrugell, Irún, Barcelona, Madrid, Pamplona, León, La Coruña, Segovia, Castellón de la Plana... Aunque la actividad de estas asociaciones, en la mayoría de los casos se resumió en la revista, con la presentación del concierto realizado y apoyado por la misma asociación. En algunos casos se habló de su trayectoria, se felicitó a los músicos que defendían sus agrupaciones y se demandó la mejora de alguna de sus finalidades. El crítico Arturo Lapuerta en uno de sus artículos de opinión demandó la creación de una orquesta nacional que reunificara toda la gran actividad que se realizó en las pequeñas filarmonías y que simbolizara un ejemplo y referente musical para todas ellas.

“Se fundó una nueva sociedad titulada: *Internacional, música de Cámara*, cuya utilidad consiste en hacer, precisamente, lo que las otras sociedades abandonan. Así pues, la flamante *Internacional* tocará nuevo

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

repertorio extranjero y música española, interpretada por artistas españoles”.

(Turina, *Boletín Musical*, Agosto 1928, 5)

“España, este pueblo que hace todo lo que hacen los demás y lo que España, este pueblo repito, musical cual ninguno, dejaría, y es de suponer que para siempre, de ser la Cenicienta musical europea... y como por mucho que grite no llegará mi voz a donde deba llegar, me permito pedir ayuda a los insignes compañeros de nuestra Unión, para quienes en el mundo hay algo más que «cocido», así como a los grandes cronistas y críticos musicales que tanto se ocupan y preocupan del arte musical, y veamos si con tan poderosos micrófonos se llega a donde se debe llegar; a conseguir una gran orquesta nacional”.

(Lapuerta, *Boletín Musical*, Julio 1929, 13)

Relacionado con las palabras de Lapuerta surgieron otras críticas similares demandando la necesidad de creación de una orquesta nacional, profesional y especializada donde los compositores noveles tuvieran espacio para presentar sus obras, obras que fueran apoyadas también por las asociaciones específicas de música. Esta tendencia por intentar valorar la música instrumental que realizaron la nueva generación de compositores se convirtió en un ideario que continuamente fue reclamado entre las páginas de la publicación. Juan del Brezo realizó una de estas críticas hacia la nueva música de esta generación, haciendo una apreciación sobre la obra de Ernesto Halfter.

“Porque parece, es muy triste decirlo, pero así es; parece que, en lo que a los músicos se refiere al menos, hay decidido empeño en nuestro país de ahogar toda tendencia de lucha noble y a cara descubierta; claro que de ser así no podrían *fabricarse* compositores, ni cantantes, ni pianistas, a espaldas del sentido artístico y hasta del sentido común muchas veces”.

(Baltrán, *Boletín Musical*, Julio 1930, 3)

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

“Por lo mismo he querido señalar perentoriamente, en la obra de Ernesto Halfter, antes que nada, esa vida fogosa de que viene dotada, esa intuición, que nos la hace aparecer como hija de una necesidad imperiosamente sentida y que excluye el capricho, la veleidad. «La Sinfonietta», seguramente su composición más lograda hasta ahora, el ballet «Sonatina», L'automne malade», «La muerte de Carmen». Vitalidad que supone un orgánico correlato entre su contenido y su forma. Forma avenencia a las prescripciones y necesidades tectónicas, que la hacen objeto; contenido, substancia con que la forma se colma”.

(Del Brezo, *Boletín Musical*, Mayo 1928, 6)

El concierto público fue un fenómeno entendido como un espectáculo musical donde se interpretaban una serie de piezas cuyo público pagaba una entrada para acceder a ese auditorio, fueron varios factores los que influyeron en el desarrollo de los conciertos por un lado “la existencia de un público que disfrutara oyendo música y pudiera permitirse la libertad de costear esta afición, y por otro la presencia de una autoridad municipal o entidad privada dispuestas a subvencionar este tipo de actos” (Sancho, 2004, 23). Este fenómeno se desarrolló ampliamente en la España de esta época porque los auditorios fueron accesibles para todo tipo de personas. También fue un hecho constatado en la prensa musical de la época y la revista cordobesa se convirtió en un ejemplo de ello porque presentó de forma mensual en la mayoría de sus números un apartado denominado conciertos donde aparecieron citadas las actividades de todas estas asociaciones. Este apartado dentro de *Boletín Musical*, presentó también una evolución. En los primeros números de la revista se convirtió en una sección con notable peso donde además de la presentación de los conciertos a nivel informativo se encontraron algunas críticas y algunas historias de vida de muchas de sus agrupaciones, orquestas, sociedades y escuelas. El tipo de letra que utilizó fue distinto a la que presentaba el grueso de la revista y de tamaño más reducido.

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

Con el tiempo esta sección fue perdiendo peso. En febrero de 1930 la sección pasó de estar entre las últimas páginas de la publicación a ocupar el principio, a modo de presentación incluso antes, de la que fue nombrada como primera página de *Boletín Musical*. No presentando numeración en cuanto a sus páginas y acompañada de algunos fragmentos de publicidad. Al ocupar en la revista, esta sección la parte que antes se le otorgó a la publicidad y al ir acompañada de la misma, se leyó entre líneas que parte del objetivo de estos conciertos informativos era convertirse en anuncios de parte de la actividad de las sociedades que subvencionaron parte de la suscripción de la publicación. Dentro de la sección de conciertos también aparecieron citadas las actividades musicales de algunos de los teatros más importantes de España. También cuando los números se acercaron a la muerte de la revista comenzaron a aparecer anunciados los salones y los hoteles de algunos lugares significativos de las grandes ciudades. Esta estrategia pudo unirse al objetivo de promocionar ciertos lugares, por la publicación a cambio de rentabilizar parte del coste. Entre los más citados se encontraron: los teatros de Milán, París, Santa Cruz de Tenerife, Teatro de la Comedia de Madrid, Teatro de la zarzuela, Palacio de la música catalana, Teatro Calderón de Madrid, Sala Rigat, Teatro Cervantes, Sala Mozart, Sala Wagner, Teatro Iris, Salón-Teatro Condal de Ripoll, Hotel Montagut, Hotel Riget, Teatro Gran Metropolitano...

El desarrollo de las principales orquestas quedó focalizado en las dos grandes ciudades nacionales, sin embargo, este fenómeno se extendió por toda la nación, sus objetivos fueron la recuperación de parte "del sinfonismo decimonónico, como en ser exponentes del nuevo sinfonismo que se desató en España a inicios de siglo, especialmente en la línea del poema sinfónico o de música rapsódicas, conciertos y suites" (Casares, 1987, 270). Muchos de los repertorios eran transcritos de música sinfónica para banda con el

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

objetivo de hacer llegar a todas las poblaciones el culto y el interés por la música clásica por lo que de esta forma se contribuyó "a su divulgación y al mismo tiempo al desarrollo de la música sinfónica" (Ballesteros, 2012, 253). Creció el hábito de escuchar estos repertorios porque en las grandes ciudades una gran proporción del público asistía a los conciertos de las orquestas sinfónicas además de a los organizados por las distintas bandas. También se adaptaron para el desarrollo de este género, "piezas del repertorio de óperas y zarzuelas al piano o a conjuntos instrumentales con escaso número de miembros (Alén, 2000, 466). Fue tal el fenómeno que se denominó como "edad de oro de estas fundaciones orquestales a los veinte avanzados y los treinta" (Casares, 1987, 270).

Este fenómeno se plasmó en las páginas de la publicación cordobesa a través de otra sección mucho más efímera, relacionada directamente con el género instrumental y denominada como Orquestas aunque con una duración menor, tuvo dos fases la primera de abril de 1928 hasta noviembre del mismo año, con una extensión más profunda que la siguiente que abarcó de marzo de 1929 hasta junio de 1929, esta segunda fase se va extinguiendo poco a poco perdiendo calidad y cantidad de artículos, noticias y anuncios conforme avanzó en el tiempo.



RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

Figura 31: Orquesta "Españoleto" de Játiva.

(*Boletín Musical, Septiembre 1928, 10*)

En esta sección aparecieron citadas la actividad de las siguientes orquestas; las sinfónicas de Bilbao, San Sebastián, Zaragoza, Madrid, Gerona, también la filarmónica de Madrid y la clásica de Madrid. Pero también se citaron otras orquestas con menos peso musical en la nación como fueron la Orquesta Pablo Casals y la Orquesta "El españolito" de Játiva. De esta última se recogió el siguiente testimonio del crítico José Fabra:

"Játiva, que tiene desde tiempo inmemorial dos Bandas civiles —y ahora otra militar—, gracias a la abnegación de un músico setabense ha conseguido también tener una Orquesta que lleva el nombre de aquel genio de la pintura; de aquel otro setabense que asombró a la Italia de principios del siglo XVII con sus maravillosos lienzos y que fue conocido con el nombre de «el Españolito»".

(Fabra, *Boletín Musical, Septiembre 1928, 9*)

"En estas otras Orquestas en que la mayoría de sus componentes son obreros manuales, hay que procurar también corregir la inseguridad y los defectos de ejecución de los que carecen de la necesaria preparación. El 25 de enero del año 1920 daba La Sinfónica Setabense «El Españolito» su primer concierto en el Gran Teatro y fue una revelación de sus posibilidades, aun para los que desconfiaban de que tuviera vida en Játiva una Sociedad de Conciertos. Hoy tiene ya arraigo La Sinfónica y son notables sus progresos. A nadie que tenga una superior cultura musical dejará de sorprenderle el vasto repertorio de esta orquesta, que sólo cuenta dos años de vida, y la perfección que se ha conseguido en la ejecución de muchas de sus obras".

(Fabra, *Boletín Musical, Septiembre 1928, 9*)

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES



Figura 32: Vicente Terol, director de la Orquesta "El Españolito"
(*Boletín Musical*, Septiembre 1929, 9)

Dentro del género instrumental de esta época cobró especial protagonismo la difusión de la música de cámara, por un lado, como símbolo de esta nueva concepción estética en la que el pequeño grupo, la pequeña forma, la claridad y la sencillez volvieron a brillar y por otro lado puesto que fue mucho más factible llevar este tipo de música a todos los públicos por el reducido número de músicos que se implicaron en la actuación. El desarrollo de este tipo de música "desempeñó un papel determinante en los gustos estéticos de los aficionados ya que marcó el comienzo de una nueva etapa en el cultivo de la música instrumental y de cámara" de la nación (Vargas, 2016, 142). Las pequeñas agrupaciones fueron muy habituales en la España del primer cuarto del siglo XX, "porque podían realizar cualquier tipo de conciertos, bien formado parte de todo tipo de manifestaciones culturales o lúdicos en una época donde la música en directo no había sido todavía sustituida por la música grabada" (Valero, 2015, 273-274). El consumo de unas u otras agrupaciones de cámara se determinó por diferentes factores, entre ellos: "el gusto del auditorio y la infraestructura cultural que había en cada una de las ciudades" (Vargas, 2016, 139). *Boletín Musical* también recogió

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

diferentes citas de prensa que hablaron sobre conciertos de música de cámara citando el cuarteto milanés y el cuarteto de la Haya. De igual forma, fue interesante el estudio que realizó la publicación cordobesa sobre el paso de la orquesta de cámara catalana por diferentes ciudades donde tocó su repertorio. Se citaron apreciaciones de los siguientes periódicos: El castellano de Burgos, El Noroeste de Gijón, La región de Oviedo, El Correo Gallego de Terrol, y El noticiero de Zaragoza.

“BOLETÍN MUSICAL, consecuente en su deseo de divulgar la labor de las Orquestas españolas y poder contribuir a su mayor radio de acción, con sumo gusto publica los juicios que a la Prensa en general ha merecido la actuación artística de la Orquesta de Camera de Barcelona, que dirige el entusiasta maestro Gálvez Bellido”.

(Anónimo, *Boletín Musical*, Noviembre 1928, 15)

La música escénica tuvo un gran peso sobre la era decimonónica, sin embargo, en las primeras décadas del XX, “la ópera, la zarzuela y la canción van dando paso a un mayor interés por la música instrumental, sea de cámara o sinfónica” (Alén, 2000, 466). Dentro del desarrollo de grandes agrupaciones que representaron el espíritu de la música instrumental, fue notable el “retraso que experimentó nuestro país con respecto a Europa, en la recepción de la modernidad musical y de las primeras vanguardias” (García, 2005, 1348). Muchos fueron los cambios producidos durante el primer tercio del siglo XX “tanto en los mecanismos de producción musical, como en la creación, la interpretación, recepción y valoración crítica de esta realidad” (Sobrino, 2004-2005, 156). Estos cambios influyeron en el completo desarrollo del género, algunos de los factores fueron: “la falta de infraestructuras adecuadas, la escasa preparación del público hacia la música moderna, la ausencia de grupos adiestrados en la interpretación de esa música, la impopularidad de arte nuevo y el alejamiento del gran público de la

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

música orquestal” (García, 2005, 1349). Algunos fueron cambiando conforme se crearon los condicionamientos necesarios para la creación de las principales orquestas y los grupos de cámara especializados. Estas agrupaciones especialmente focalizadas “en Madrid y Barcelona por causas económicas” (Casares, 1987, 270) comenzaron a ser escuchadas por todo tipo de público de aquí que en parte se denomine este fenómeno como una “democratización de la música sinfónica en España” (Sobrino, 2004-2005, 158). De esta forma, Madrid se convirtió en la capital nacional para la música, pero también el reflejo del cambio del gusto social y musical, de las nuevas tendencias del ocio, de la crítica a los programas extranjeros y a los directores que ocupaban esos puestos.

“En plena época de Foot-Ball, de Rubryk y de Boxeo, un premio de fabricantes de calzado piensa en una función benéfica para su Montepío y contrata nada más, ni nada menos, que a nuestra Orquesta Sinfónica para dar un concierto en el Cine Monumental. El programa, integrado por autores excelsos, Wagner, Listz, Beethoven, Rimski, etc., no se confió al buen gusto y saber de músico alguno. Fueron los émulos del inmortal Hans Sachs los que le confeccionaron y ellos también, los que en ausencia del maestro Arbós, pretendieron que el maestro Villa dirigiera la orquesta. Y se llenó el Monumental, que ya es llenar, y en algún momento la ovación cerrada al Director y dirigidos fue tan ensordecedora que apagó los ecos de la orquesta”.

(Campanone, *Boletín Musical*, Diciembre 1930, 10)

Dentro del clima de regeneracionismo que surgió en la ciudad madrileña, se creó una importante iniciativa orquestal apoyada en gran parte por el desarrollo industrial y el nuevo acceso de la burguesía, clase social que controló y apoyó las actividades culturales de las ciudades. Con estas iniciativas la música se acercó al pueblo, puesto que estas orquestas además de ofrecer precios más económicos por sus entradas, también tocaron en lugares de acceso público, conciertos benéficos, fiestas, ferias, parques... En los años en

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

los que la publicación cordobesa fue impresa, fueron tres las orquestas que funcionaron en Madrid. Por un lado, se encontró la Orquesta Sinfónica de Madrid (1903-1936), que interpretó repertorio sinfónico en la capital y en las principales ciudades nacionales.

La Orquesta Sinfónica de Madrid se presentó “bajo la batuta de Arbós el 16 de abril de 1905, celebrando una serie de cinco conciertos en el Teatro Real, que lograron un gran éxito” (Sobrino, 2004-2005, 160). Esta agrupación marcó un importante y significativo momento “en la evolución del sinfonismo madrileño del siglo XX, por coincidir varios elementos que van a adquirir especial relevancia en el desarrollo de las formaciones orquestales” (Sobrino, 2004-2005, 162).



Figura 33: Fernández Arbós, Director de la Orquesta Sinfónica de Madrid.
(*Boletín Musical*, Junio 1928, Portada)

Esta agrupación se encargó de recuperar el verdadero significado del sinfonismo además de realizar constantes temporadas de ópera, zarzuela y conciertos por todas las provincias. Su repertorio tuvo una importante presencia “de músicos españoles, si bien hay que tener en cuenta que el número de obras interpretadas pertenecientes a estos autores fue muy inferior al de la suma global de la de los germanos,

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

franceses y rusos” (Alén, 2000, 481). La Orquesta Sinfónica de Madrid celebró en estos años sus bodas de plata. Gracias al trabajo de esta orquesta las inmortales partituras adquirieron un nuevo color al ser tocadas en España.

“En fin; un triunfo para la magistral flexibilidad de la eminente Orquesta Sinfónica, una revelación para el pueblo madrileño de que cuenta con un docto director de bandas y orquesta entre sus hijos, una satisfacción moral para el maestro Vega rebatiendo con hechos palpitantes y rotundos ciertos infundios, y demostrando que el movimiento se demuestra andando, y una orientación para la Orquesta Sinfónica y demás orquestas en lo que respecta a la dirección; que cuando somos gratos, nada hay tan bueno y sabroso como lo de casa”.

(Cuevas, *Boletín Musical*, Noviembre 1930, 17)

“Es notable que siempre haya actuado la Orquesta con su director, Fernández Arbós, y que justamente, desde que llegó la deseada y justa subvención, el maestro Arbós se aleja de la Orquesta y deja el paso, porque de acuerdo con él se hace, y así consta en el programa; deja el paso, repetimos, a los maestros extranjeros, que, en buena moneda estabilizada, consumirán importante porción de la subvención del Estado”.

(Barroso, *Boletín Musical*, Noviembre 1930, 20)

Por otro lado, la orquesta filarmónica de Madrid, “creada en 1915, estuvo dirigida por Bartolomé Pérez Casas durante treinta años, hasta 1945” (Ballesteros, 2012, 239), este director realizó un importante trabajo de selección del repertorio dando nombre a compositores nacionales totalmente desconocidos y presentando estilos vanguardistas de la contemporaneidad europea. El papel desempeñado por la filarmónica fue esencial para la renovación musical de este momento puesto que supo realizar con éxito la “inclusión de un repertorio novedoso de forma habitual en su programación logró que se difundiera una gran parte del repertorio contemporáneo de la época, tanto de autores extranjeros como

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

españoles (Ballesteros, 2012, 261). Aunque “la presencia de la música española en el repertorio de la Filarmónica de Madrid fue escasa en relación con la procedencia extranjera” (Pérez, 1996, 212). Esta agrupación impresionó al público “madrileño con una verdadera avalancha de conciertos, aumentando notablemente el número de series orquestales por temporada” (Sobrino, 2004-2005, 164). La orquesta Filarmónica de Madrid “contribuyó a consolidar una escuela sinfónica nacional, estrenando con regularidad nuevas obras y repitiendo las ya conocidas” (Martínez, 2011, 29).

El círculo de Bellas Artes se convirtió en uno de los principales promotores que apoyaron su causa. Este apoyo venía condicionado por el hecho de que los precios de las entradas deberían estar accesibles para todo tipo de público. Su creciente popularidad permitió “apoyar nuevas actividades culturales, entre las que destacaron las relacionadas con la música, y se llegaron a programar todo tipo de conciertos, tanto de primeras figuras españolas o extranjeras como de jóvenes músicos” (Sobrino, 2004-2005, 163).



Figura 34: F. Manrique de Lara de la Academia de Bellas Artes de Madrid.
(*Boletín Musical*, Marzo 1929, Portada)

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

La popular orquesta “multiplicó los conciertos hasta entonces proyectados en la capital madrileña y otras ciudades españolas, inaugurando un brillante periodo de la música sinfónica en España” (Ballesteros, 2012, 240). La filarmónica contó con el apoyo de ilustres compositores como Turina y Falla, apostando por los repertorios nacionales y de vanguardia. Fueron numerosos los artículos que pusieron en relieve la interpretación de repertorios más modernos por parte de esta orquesta, pero pese a todo lucharon con bastantes dificultades por su supervivencia. Los críticos de *Boletín* con sus hábiles palabras expresaron que la creación de la orquesta Filarmónica de Madrid potenció cierto efecto de competitividad entre las agrupaciones instrumentales, mejorando la vida artística nacional.

“La orquesta de Pérez Casas, ya conocida y apreciada por los aficionados de Pamplona, ha mejorado notablemente desde su última actuación en esta ciudad y puede asegurarse que tiene su puesto entre las primeras de Europa: cohesión, ajuste perfecto, matiz excelente, sonoridad adecuada y solistas virtuosos, entre los que se destaca el violín concertino por su finura y elegancia en la dicción, su arco ponderado y su porte digno y modesto”

(Sol-feo, *Boletín Musical*, Agosto 1928, 11)

“Los compositores españoles han figurado continuamente en los programas de la «Orquesta Filarmónica», de Madrid, proyectándose hasta el intento de dar algunos conciertos exclusivamente de música española. De Giménez, Chapí y Bretón, se han interpretado obras sinfónicas o las páginas más apropiadas para concierto de sus producciones teatrales. De Falla, se dio a conocer en Madrid «El retablo de Maese Pedro» y «El sombrero de tres picos» y con frecuencia se oyen obras de Albéniz, Granados, Usandizaga, Guridi, Turina, Pahissa, Esplá, etc. Con esta franca acogida que tienen en los programas los compositores, españoles, procura la «Orquesta Filarmónica» y su director el maestro Pérez Casas, que este aliciente sirva de estímulo para que la producción sinfónica en España vaya adquiriendo la

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

importancia y mérito artístico que le corresponde dado el prestigio de los compositores contemporáneos.

(*Boletín Musical*, Marzo 1928, 8)

La Orquesta Lasalle, que recibió el nombre de su director, José Lassalle, nació en 1920, también amplió y enriqueció el panorama sinfónico de la ciudad de Madrid y ayudó "a consolidar el cambio de mentalidad que sobre la música tiene lugar en los albores del siglo XX" (Sobrino, 2004-2005, 157). Esta agrupación surgió de forma paralela a la publicación cordobesa coincidiendo con una fructífera actividad sinfónica en muchas ciudades nacionales, pero principalmente en Madrid, todas las agrupaciones de la ciudad funcionaban a buen ritmo, incluida esta orquesta que seguía "brillando asimismo a buen nivel" (Oviedo, 2004, 327). A pesar de que en este momento se empezó a debatir sobre la existencia de un número mayor de orquestas que de público interesado en consumir música clásica, la agrupación Lasalle tuvo un efecto interesante en la interpretación del repertorio "dedicado a la vanguardia" (Casares, 1987, 270). Esta orquesta apareció con bastante frecuencia en las páginas de *Boletín*, aunque fue la más joven de las tres madrileñas se caracterizó por una profunda actividad, interpretando obras de conocidos compositores españoles como Halfter o Esplá.

"La primera serie de conciertos de las huestes del maestro Lassalle obtuvo el éxito artístico y de taquilla que merecen un tesón nada común y a prueba de sin sabores para el trabajo y un optimismo admirable para el sostenimiento del ideal, lo que en los tiempos corrientes puede calificarse de verdadera maravilla. Otra cosa que el cronista lamenta muy de veras y con el cronista buen número de los asistentes a los conciertos, es la exigua cantidad de obras españolas habidas en esta primera serie de conciertos".

(Campanone, *Boletín Musical*, Enero 1931, 12)

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

“El maestro Lassalle ha estrenado una obra sinfónica en Madrid. Seguiremos no obstante los profesionales llamándole «mirlo», no por lo que haya compuesto – que a buen seguro no será mejor ni peor que lo que hacen otros de esos muchos que por no ser conocidos íntimamente obtienen sino los sufragios, la beligerancia — sí que, porque es ya inveterada la costumbre de juzgarle como a un amateur distinguido. Sin embargo, el maestro Lassalle lleva — si la memoria no me es infiel — más de treinta años dirigiendo orquestas. Á pesar de todas las restricciones se le ha concedido siempre el otorgamiento de poseer el, «don de la batuta»”.

(Gálvez, Boletín Musical, Enero 1930, 8)

“Los sacrificios del tenaz maestro Lassalle, sacrificando su propio peculio y su ardua labor en pro del arte sinfónico y en beneficio de los profesores de orquesta bajo sus auspicios, merecen toda clase de consideraciones”

(Cuevas, Boletín Musical, Junio 1929, 6)

Pero también hubo una cuarta orquesta menos conocida. La orquesta clásica de Madrid, dirigida por el compositor Arturo Saco del Valle. Saco del Valle, fue un compositor y director cuya carrera se desarrolló en la transición del XIX al XX, “la formación de una agrupación fue madurando en el músico desde el mismo momento en que vio clara su vocación por la dirección, pero, sobre todo, tras el cierre definitivo del Teatro Real en 1925, desgraciado suceso que vino a privar al artista de uno de sus principales vehículos de expresión” (Oviedo, 2004, 325) puesto que estuvo al frente de la agrupación del coliseo madrileño. La crítica coincidió en “captar los progresos realizados por la Orquesta en su conjunción y detalles, en las sonoridades armónicas y en la pureza de las líneas melódicas y los ritmos, destacando el esplendor conseguido una vez más con los instrumentos de cuerda” (Oviedo, 2004, 345). En las críticas que realizó la publicación hacia esta orquesta apareció reflejada la carencia de una cuerda de viento metal segura de sí misma, efectos

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

también causados por la falta de ensayos. Los críticos coincidieron en la admiración del trabajo que realizó el director.

“Es desde todos puntos de vista digna que el mayor encomio la labor realizada por la joven entidad, cuarta de las orquestas madrileñas, que dirige la serena y sobria batuta del maestro Saco del Valle”.

(Campanone, *Boletín Musical*, Diciembre 1930, 9)

“La Orquesta Clásica, que ha formado y dirige con tanta competencia el maestro Saco del Valle ha comenzado su actuación pública con la mejor fortuna. Se trata de una corporación de treinta y tantos profesores en plantilla parecida a la habitual en los sinfonistas del gran período clásico. Pero no se limita a esto su actividad, sino que da a conocer obras modernas de la importancia del «Tríptico Botticelliano» de Respighi y algunas nacionales como los afortunados «Bocetos castellanos» de Conrado del Campo. Hasta pudiéramos decir que en las audiciones hasta ahora celebradas han sido superiores las interpretaciones de la música moderna que las de la antigua, lo cual debe congratularnos a los compositores, ya que el maestro Saco del Valle se propone dar amplio lugar en sus programas a la música española. Hasta ahora ha interpretado obras de Turina, Rodrigo, Paiau y Conrado del Campo”.

(Gómez, *Boletín Musical*, Enero 1930, 13)

En otras ocasiones nos encontramos otras críticas dentro de *Boletín Musical* que fueron referidas a la interpretación de estas orquestas de los nuevos repertorios, los nuevos géneros protagonizados principalmente por los compositores del 27, aquellos músicos “prácticos y teóricos de la renovación musical española que se ha venido en llamar Edad de Plata de la música española” (Suárez, 1996, 31). Una de las temáticas más polémicas dentro del momento fue la demanda de la resurrección de los géneros y compositores nacionales. Temática que también encontró su ubicación dentro de la línea crítica de la editorial de *Boletín Musical*, en relación también con las principales orquestas nacionales. Con estas palabras así lo expresó Julio Gómez en una de sus aportaciones:

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

“Nosotros, que creemos que ahora más que nunca están las Orquestas de concierto obligadas a estimular la producción nacional en el género sinfónico, a fomentar por todos los medios la creación de un repertorio autóctono, repitiendo hasta popularizarlas aquellas obras de nuestros compositores que sean bien recibidas por el público, no podemos menos de dolernos de que la decana de nuestras agrupaciones sinfónicas, haya inaugurado el nuevo régimen desentendiéndose por completo de su principal finalidad”.

(Gómez, *Boletín Musical*, Noviembre 1929, 14)

“Un trozo de música *tan fácil* melódica y armónicamente, *pero con alma* en contraposición de las *tabarras* llenas de *erudición y lucubraciones poli-tonales*, que nos quieren imponer ciertos compositores ultramodernistas”.

(Rebollo, *Boletín Musical*, Julio 1930, 18)

No solo brillaron por la batuta de los directores que las fundaron también llegaron a ellas grandes directores internacionales, invitados para determinados conciertos y músicos ilustres españoles como el maestro Ribera. En estas palabras de Juan del Brezo se resumió el paso de Rivera por la dirección de la orquesta. De igual forma Arturo Lapuerta hizo énfasis en esta idea de recaudar dinero a través de los directores extranjeros.

“Se ha reparado en cierta medida la injusticia de tener al maestro Ribera completamente apartado de la dirección de las orquestas. La Sinfónica ofreciéndole gentilmente la batuta para que le dirigiera el concierto del último domingo pasado. Ribera, tras de haber dirigido durante varios años consecutivos en los principales teatros de Alemania, Austria, Polonia, etc., fue empujado por la guerra, como otros tantos náufragos en sus calamidades y dolores, hacia la tabla de salvación de las Españas, que lo acogió propicia, pero que no se mostró pródiga en depararle coyuntura para que mostrara su capacidad y los concienzudos estudios que hizo de Wagner en Bayreuth y de la música en general con el gran profesor Riemann, del que es hoy su traductor a la lengua patria”.

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

(Del Brezo, *Boletín Musical*, Diciembre 1929, 9)

“Siempre que a dirigirles ha llegado un maestro extranjero se ha dado el pintoresco espectáculo de que ningún ensayo terminaban todos. Los maestros, un tanto extrañados ante aquella fuga inesperada de los profesores, preguntaban por la causa, y se enteraban de que iban a sus teatros ya que con los conciertos solamente no podían, por desgracia, habérselas cara a cara con la vida, teniendo que dejar el ensayo para ir a cumplir sus deberes profesionales”

(Lapuerta, *Boletín Musical*, Julio 1929, 12)

No solo la capital contó con orquestas de renombre, la actividad instrumental se extendió por toda la nación y fueron muchas las ciudades que tuvieron su propia orquesta con la presencia de notables músicos entre sus plantillas. Uno de estos ejemplos lo constituyó la orquesta de cámara de Barcelona al frente como director del maestro Gálvez Bellido formando una de las agrupaciones con más nivel de la España de esta época.

“La «Orquesta de Cámara» constituye hoy, en su género, una de las Agrupaciones de cuerda más interesante de la Península y puede ser decididamente puesta al lado de las mejores instituciones similares extranjeras. Gracias a una disciplina sólidamente establecida y a la íntima compenetración que bajo la acertada dirección del maestro Gálvez Bellido reina entre sus componentes, estos jóvenes artistas realizan un conjunto de una homogeneidad notable”.

(*Boletín Musical*, Junio 1928, 6)

En Sevilla, la Orquesta Bética fue creada en 1924 por Falla, se especializó en el repertorio clásico de Scarlatti, Bach, Haydn y Mozart como símbolo de la recuperación de las formas clásicas en las nuevas líneas vanguardistas y neoclásicas en las que el maestro gaditano fue precursor. En un principio se fundó para el estreno de una de sus obras, pero debido al éxito la agrupación siguió su curso bajo la dirección de Ernesto Halffter. La orquesta también “desarrolló un

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

importante trabajo de divulgación de su obra orquestal” (Ballesteros, 2012, 246). Esta agrupación fue una de las más sobresalientes en el panorama sinfónico “cuya transcendencia fue de sobra conocida” (Casares, 1987, 270). De igual forma recibió la ayuda de Eduardo Torres, hombre de prestigio y sólida cultura musical de la ciudad. Sin embargo, a la agrupación también le afectaron los problemas que sufrieron muchas orquestas y agrupaciones de las ciudades de esta época: la pluralidad laboral de los músicos, la falta de apoyos económicos adecuados...

“Dos circunstancias importantes ocasionan este contratiempo: por una parte, el no tener Sevilla, como hemos dicho anteriormente, de ese núcleo de aficionados que dan vida próspera en otros sitios menos importantes a una «Sociedad Filarmónica», de conciertos o de Cultura Musical que, con el Estado, Provincia o Municipio son las llamadas a dar medios y calor a estas agrupaciones; y por otra, el residir su director Ernesto Halffter en Lisboa”.

(Mayoral, *Boletín Musical*, Junio 1930, 14)

“La orquesta formada a base de excelentes músicos; pero dispersos por los distintos teatros, cines, etc., etc., necesita, como toda agrupación de esta índole, una más constante disciplina artística que la pueda llevar a una labor todavía más depurada”.

(Mayoral, *Boletín Musical*, Junio 1930, 14)

A la formación y fundación de la Bética se unieron otras ciudades cuya actividad orquestal se había iniciado en el siglo anterior pero que se desarrolló con mayor profesionalidad durante estas décadas y fueron otras, las ciudades en las que la actividad orquestal se despertó. Pero todas ellas, a pesar de los ideales de la motivación, de la intención de hacer llegar la música clásica a todos los rincones, presentaron los mismos problemas. Alicante y Valencia fueron uno de los ejemplos que aparecen en *Boletín* que reclamaron estas demandas. Otras orquestas como las de Bilbao resaltan por las actividades benéficas que organizan.

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

“Doblemente joven esta orquesta por su corta existencia y por la edad de sus componentes, su decisión, su espíritu orientado en un sentido ampliamente moderno, y su gran amor al estudio, hacen de ella indudablemente uno de los más interesantes organismos que en su género existen hoy en España”.

(El Corresponsal, *Boletín Musical*, Agosto 1928, 8)

“Inútil decir a usted que tanto yo, cuanto la ASOCIACIÓN BENÉFICA DE PROFESORES DE ORQUESTA DE VALENCIA, hemos de colaborar con el mayor entusiasmo con BOLETÍN MUSICAL para la verificación de cuanto redunde en dignificar y proteger a los profesores músicos españoles tan dignos de consideración y protección, máxime en las circunstancias actuales en las que la avalancha del maquinismo amenaza por doquier a unos intereses que son al mismo tiempo el ejercicio de una de las más elevadas actividades humanas la Interpretación musical”.

(Campos, *Boletín Musical*, Julio 1930, 2)

“Los distintos personajes, de ambos sexos, que tomaron parte en estos festivales fueron todos de la más rancia aristocracia de Bilbao. Tan es así, que según nuestras noticias será muy fácil que se reprise estos programas en Santander ante Sus Majestades en su próximo veraneo a la capital de la Montaña. Aún no se sabe el beneficio líquido obtenido, aunque se calcula que la cifra es muy crecida”.

(*Boletín Musical*, Mayo 1928, 25)



Figura 35: Manuel Palau Boix, pedagogo y compositor valenciano.

(*Boletín Musical*, Mayo 1929, Portada)

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

Algunos críticos afirman que la solución se encontraría en seguir luchando de forma constante para que poco a poco a través de los esfuerzos de todos se pudiera colocar a cada una de las sociedades filarmónicas de las ciudades españolas en el lugar que se merecían. La actividad de estas orquestas también se centró en estrenar, rescatar y revalorar las obras propias de cada provincia, así como sacar a la luz a los personajes olvidados o a los noveles que comenzaron a brillar. *Boletín* fue el canal en el que se volcaron todos los agradecimientos y apoyos. Pero también fue el lugar que muchas agrupaciones utilizaron para volcar sus quejas, sus peticiones y sus demandas ejemplos de estas iniciativas los encontramos en el País Vasco y en Zaragoza.

“La labor cultural que ha desarrollado esta Orquesta desde su fundación ha sido muy intensa, y sus resultados artísticos no han podido ser más halagüeños; por ella se han podido dar a conocer al público obras importantísimas del País Vasco, como son las obras de Sorozabal, la sinfonía sobre Cantos Vascos de Pagola y la Salve para Orquesta, órgano y coro de Almandez. El éxito de estos conciertos ha trascendido fuera de esta región, como prueba el haber sido solicitado el maestro Larrocha para dirigir dos conciertos en Bilbao, y el maestro Sorozabal para dirigir un concierto vasco en Madrid, cuyo concierto celebrado el día 8 de enero del corriente año, constituyó un éxito muy halagador para Sorozabal y los compositores vascos. La Orquesta Sinfónica de San Sebastián envía un cariñoso saludo por medio del BOLETÍN MUSICAL, a todas las agrupaciones similares de España”.

(Boletín Musical, Mayo 1928, 9)

“BOLETÍN MUSICAL, deseoso de contribuir en la medida de sus fuerzas al resurgimiento pleno de todas aquellas manifestaciones musicales dignas de apoyo, tiene el honor de dirigirse al Sr. Alcalde del Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza, en solicitud de que proteja por medio de una subvención decorosa, el esfuerzo de esa pléyade de músicos que en unión del ilustre maestro Aula, tan alto colocan el pabellón cultural de su patria chica. Esa subvención por parte del Ayuntamiento, será el

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

reconocimiento de los méritos de la Orquesta Sinfónica, consiguiendo así su estabilidad, única forma de que pueda realizar su cometido artístico en las mejores condiciones posibles.”

(Boletín Musical, Mayo 1928, 10)



Figura 36: Francisco Moreno Aznar, Presidente de la Asociación de Profesores Músicos de Zaragoza
(Boletín Musical, Febrero 1931, 1)

Por último, la ciudad de Córdoba también tuvo su propia actividad instrumental. Bajo la batuta de Aurelio Cantero. La orquesta de esta ciudad contaba con buenos músicos en su plantilla e interpretaba muchas obras del repertorio sinfónico, celebrando conciertos de forma periódica gracias a la protección de los socios que sustentaron la sociedad filarmónica de la ciudad. Pero también fueron notables los intérpretes que pasaron por sus salones gracias al apoyo de la misma sociedad. Córdoba en esta época se convirtió en una ciudad provincial donde la música clásica cobró cada vez más fuerza gracias a la lucha de sus instituciones.

“Con constante unión y trabajo asiduo, llegará esta institución musical de Córdoba, a conseguir el ideal que con tan gran entusiasmo y buenos

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

comienzos pretende alcanzar. BOLETÍN MUSICAL, felicito a su director Aurelio P. Cantero y a los profesores que componen la orquesta, alentándoles si su cordial ayuda sirve para ello—para que, empresa de tanta importancia, cristalice en una realidad definitiva”.

(Boletín Musical, Marzo 1928, 9)

“En la segunda quincena del pasado mes de marzo, la «Orquesta Córdoba» siguiendo la costumbre de celebrar periódicos conciertos en honor de sus socios protectores, celebró el correspondiente a dicho mes en el Teatro de las Damas Catequistas”.

(Anónimo, *Boletín Musical*, Marzo 1929, 13)

“Enrique Iniesta y su concienzudo y notable acompañante al piano don Luis Serrano, nos ofrecieron una interpretación verdaderamente admirable. Culminó ésta en el andante con variaciones y en su Presto final. Sobresalió un inteligente dominio y aplicación tanto del «pianissimo como en el fuerte» destacándose por el admirable empleo de estos medios expresivos el claro-oscuro. El público premió con insistentes aplausos la labor de estos dos notables artistas. Se cerró el programa con la Playera y Capricho Vasco de Sarasate, más otras de Mendelssohn y Bazzini”.

(González, *Boletín Musical*, Abril 1928, 14)

5.3. ESBOZOS PANORÁMICOS, CRISIS E HISTORIAS DE VIDA: MALETAS DE VIAJE DE MÚSICOS RECORDADOS

En el género instrumental existió un perfil de músico que evolucionó a lo largo de toda la primera mitad del XX. En la década de los años veinte poco a poco se fue gestando una red de primeros conservatorios provinciales donde estudiaron los hombres y algunas mujeres que formarían parte en su mayoría de las plantillas orquestales que surgieron en este momento, los más afortunados hicieron carrera como solistas y otros dedicaron su vida a la enseñanza musical. Sin embargo, al igual que en otros géneros, la vida laboral de estos músicos se caracterizó por su pluralidad. Salvo honrosas excepciones la mayoría tuvieron que compaginar varios trabajos para poder subsistir.

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES



Figura 37: Jaime Martínez Sánchez, Gerente de la Sociedad de Profesores de Gijón
(*Boletín Musical*, Agosto 1930, 2)

La crisis que sufrió el profesional de la música no fue una mera transición. Fue un hecho determinante que afectó a muchos géneros musicales, aunque de forma más drástica perjudicó a los músicos de las orquestas. La mayoría de estos músicos trabajaron en las principales orquestas, aunque tuvieron beneficios, subvenciones y bastante trabajo que generó fondos, estas orquestas se caracterizaron también por el “pluriempleo al que estaban sometidos sus músicos” (Ballesteros, 2012, 242). Un ejemplo fue la Orquesta Sinfónica de Madrid en la que la agrupación funcionó como “una sociedad limitada en la que los socios eran los músicos y su salario estaba en función de los beneficios obtenidos por la Sociedad” (Suárez, 1996, 32). Los principales directores de estas agrupaciones manifestaron constantemente duras críticas sobre la situación que sufrían sus compañeros que trabajaban en cabarets, casas de tangos, juegos, cafés para poder hacer rentable su profesión, a causa de ello “los músicos empleados en estos menesteres rentables no tenían

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

tiempo para ensayar” (Casares, 1987, 271). El instrumentista “engrosaba la nómina del teatro con un salario equiparable al de coristas, operarios técnicos o comparsas, trabajadores de segunda clase en la escala social de la empresa” (Sancho, 2004, 29). A pesar de la crisis, los músicos de este momento estuvieron mucho mejor formados que sus antecesores. Existió una apuesta real por los nuevos “conservatorios y las asociaciones culturales de diversos tipos” (Sánchez, 2010, 121) para formar a las nuevas generaciones para mejorar y divulgar la cultura artística. La carencia de trabajo melló la moral de este colectivo puesto que realizaron grandes esfuerzos para conseguir una formación adecuada, con una vida de sacrificio y estudio. Esta situación de vulnerabilidad profesional del músico fue definida por Turina y Aroca que describieron esta realidad, preocupándose por las circunstancias que afectaron a sus compañeros de profesión. Ambos reclamaron la idea del trabajo de la colectividad a pesar de los inconvenientes.

“El profesor de orquesta, suele ser casi siempre individualista, poco partidario de la acción conjunta, de todo lo que represente colectivismo. Su individualismo, le ha hecho creer en todas las épocas que podía vivir solitariamente, sin el apoyo de nadie. Este criterio equívoco, anticuado, de fantástico aristocratismo que siempre será rechazado por todo el que se sienta hombre actual, poseedor del concepto social en que hoy tiene que estar organizada la vida, ha sido la causa principal del atraso económico-social de los profesionales de la música”.

(Aroca, *Boletín Musical*, Junio 1930, 1)

“Figuraos que los ensayos, anunciados para las diez de la mañana, comienzan muy cerquita de las once, faltando por lo general un tercio de orquesta”.

(Turina, *Boletín Musical*, Junio 1929, 1)

Boletín Musical fue conocedor de esta causa, e intentó realizar campaña para demandar las mejoras salariales en los trabajos

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

remunerados de los músicos. Estas ideas se resumieron en los comentarios de los críticos Campos y Cuevas. Este último además de demandar condiciones mejores para los intérpretes, reclamó una mejora en las infraestructuras de los teatros, para que pudieran acceder todas las clases sociales con una rebaja en los precios de las butacas, para que existiera un mayor consumo a bajo coste.

“Cumpliendo gustosamente una misión que nos confiara la Dirección de BOLETÍN MUSICAL, hemos visitado a Don Emilio Campos, Presidente de la Asociación Benéfica de Profesores de Orquesta de Valencia para entrevistarle en lo referente a la serie de problemas que afectan al profesional músico en la época actual y cuyo estudio (si no su solución) estima BOLETÍN MUSICAL un ineludible deber”.

(Campos, *Boletín Musical*, Julio 1930, 1)

“Harto conocidos son los sacrificios de los heroicos profesores de las orquestas de Conciertos en Madrid. Si no fuera por la verdadera vocación de sus directores y de ellos, tiempos ha que no subsistirían tan útiles corporaciones, dado el trabajo ímprobo que desarrollan para hacerlos compatibles con los teatros donde se ganan el pan de *cada día* con mil penalidades, pues los ensayos de los Conciertos exigen un trabajo meticuloso y concienzudo, y todo por una retribución que, dado la categoría del espectáculo, avergüenza indicarla”.

(Cuevas, *Boletín Musical*, Julio 1928, 2)

A estas últimas ideas se unieron varios críticos en la demanda de la mejora de los locales y teatros para el desarrollo de la música orquestal, así como las ayudas estatales para subvencionar la causa. Estas ayudas tardaron, pero cuando llegaron pudieron evitar en parte este problema. Las “primeras ayudas estatales reflejaron un momento cultural desde el punto de vista musical óptimo” (Casares, 1987, 271), puesto que el estado comenzó a preocuparse por realizar algunas inversiones para mejorar la cultura y la infraestructura musical. De igual forma, gracias a la evolución que presentó la educación musical en las primeras décadas del XX, se formaron

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

agrupaciones que pudieron abordar las grandes obras maestras nacionales e internacionales a pesar de todas las dificultades técnicas que pudieran tener, encontrándose perfectamente capacitados para enfrentarse a cualquier obra incluso las compuestas bajo los nuevos lenguajes de la vanguardia. Bartolomé Pérez Casas, director de la orquesta filarmónica de Madrid, resumió estas ideas a través de sus palabras, afirmando la necesidad de un mayor número de conciertos para que los directores y músicos pudieran dedicarse de forma exclusiva a la agrupación a la que pertenecieron, en lugar de buscar trabajos por horas en otros lugares.

“Por otra parte, la falta de locales apropiados, de grandes salas de conciertos en donde puedan éstos producirse con independencia de los demás espectáculos y en aquellos días y horas que más convengan, con la libertad, en fin, del que se halla en su propia casa, amplifica las grandes dificultades ya apuntadas para que puedan organizarse conciertos con la conveniente frecuencia, haciéndose así aún más irreal la legítima esperanza de que éstos pudieran vivir de sus propios recursos”.

(Pérez, *Boletín Musical*, Septiembre 1928, 2)

“cuando menos un cierto número de conciertos todos los años, hecho que ha tenido gran importancia en nuestra vida musical, puesto que, en mi opinión, ha preparado y contribuido en parte muy principal al resurgimiento de los conciertos. La iniciativa de Madrid fue secundada por algunas provincias y desde entonces las audiciones periódicas de las admirables obras de música de cámara han ejercido su bienhechora acción educativa y han preparado a los públicos para la comprensión del género sinfónico que ha dado a conocer en provincias la Orquesta Sinfónica primero, y la Orquesta Filarmónica después, con entusiasta aceptación y admirable comprensión de esos públicos”.

(Pérez, *Boletín Musical*, Septiembre 1928, 1)

Este hecho también repercutiría sobre los compositores nacionales puesto que al ver interpretadas con más frecuencia sus

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

obras se preocuparían de ofrecer al género una mayor producción, afectando este hecho de igual forma a las editoriales porque verían su producción incrementada en beneficios, cantidad y calidad de obras nacionales. En ese momento las grandes editoriales pertenecían a firmas internacionales. Estas ejercieron un gran control sobre los pocos compositores que se atrevieron a luchar por el género. El compositor tuvo que aceptar todo lo que le imponían en relación a los arreglos de su época. Los grandes compositores tuvieron cierto peso para la toma de estas decisiones, pero no los noveles que comenzaron sus carreras. En estas palabras que aparecieron en las páginas de la publicación cordobesa se detalló la crítica hacia esta causa.

“Protocolo de pura fórmula, dice el editor al autor novel, costumbre tradicional, estilo propio de toda clase de contratos del que no hay que hacer caso, pues es completamente inofensivo: una firma, un puñado de pesetas exiguo siempre, y la obra musical, hija querida cuyo parto costó dolores y vigilias, se despide de quien le dio el ser y pasa a ser propiedad del editor. ¿Qué importancia tiene esto? Artísticamente, ninguna; material, inmensa. Con razón un gran maestro, una de las más puras glorias musicales del presente, nos decía que cada vez que tenía que escribir a su editor, pesaba y repesaba largas horas el valor de las palabras que iba escribiendo”.

(A.B.C, *Boletín Musical*, Agosto 1930, 11)

Por esta y otras razones se demandó desde la revista la necesidad de que todos los compositores formaran un bloque para defender sus derechos, con propuestas solidas hacia los gobiernos para que legislaran sobre su situación. Las demandas se centraron en apostar por la música sinfónica y por la música de cámara para que estos repertorios pudieran llegar a todas las familias. Los críticos de *Boletín Musical*, apelaron a que el concierto era una actividad en la que toda la familia podría unirse para compartir música, para adquirir formación, para fomentar un ocio cultural y con esta apuesta se

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

garantizaba el desarrollo de grandes artistas y profesionales. En esta demanda también surgieron las ideas de asociacionismo, alabando las hazañas de las grandes sociedades filarmónicas que ya caminaban juntas para fomentar el consumo del género. El asociacionismo musical fue uno de los fenómenos que impulsó el consumo y la proyección del género instrumental en España. La música instrumental entre otras, se convirtió “en uno de los protagonistas de la oferta de ocio de las asociaciones, que aportaron una gran diversidad” (Salinas & Zabala, 2014, 280) a las ciudades y a sus músicos.

“Es mi opinión que el profesor de orquesta forme parte de las Asociaciones obreras porque, indudablemente, son las que en la actualidad dan poder y fuerza”.

(Sandoval, *Boletín Musical*, Noviembre 1930, 2)

“Toda la labor que han realizado y realizan esas Sociedades Filarmónicas y las Orquestas de Conciertos, a la que han unido sus entusiastas esfuerzos la extinguida Sociedad Nacional de Música y hoy la reciente Asociación de Cultura Musical, con sus numerosas delegaciones provinciales; toda esa labor en pro de la difusión de los conciertos es de lo más serio y trascendental que se haya podido hacer por la cultura musical del público ya que a mi juicio el número y calidad de los conciertos pueden servirnos de norma para conocer y apreciar el grado de adelanto en que se halla la educación de un pueblo”.

(Pérez, *Boletín Musical*, Septiembre 1928, 1)

Centrada en la valoración de la personalidad profesional del músico, destacó la revista la implicación y trabajo de la federación de directores de orquesta y pianistas de Madrid. Fue mutuo el apoyo puesto que la misma federación alabó los trabajos e intentos de la revista cordobesa por unificar a los músicos a través de campañas que defendieran sus propuestas.

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

“La junta Directiva de esta entidad, en sesión celebrada en el día de ayer, acordó unánimemente felicitar a usted por la feliz iniciativa exteriorizada en el último número de su brillante publicación, en cuanto hace referencia a la idea de impulsar la música sinfónica en nuestro país. Idénticamente adoptó el acuerdo también unánime de ponerse a la grata disposición de su Boletín para cuanto haga referencia a la organización del concurso, nombramiento del jurado, depósito de fondos y demás que comporte tan simpática y plausible idea”.

(Hernández, *Boletín Musical*, Noviembre 1928, 13)



Figura 38: Jesús Aroca, Presidente de la Asociación de Profesores de Madrid.

(*Boletín Musical*, Junio 1930, 2)

También otras entidades como la nombrada en la publicación, Pro Música, entidad formada en Nueva York para el cultivo de la música moderna y antigua. Con el objetivo de hacer brillar autores desconocidos, esta entidad contó con sedes en numerosas ciudades americanas y europeas. Tomando los ideales y siguiendo la estela de la revista cordobesa, Bernardino Gálvez Bellido manifestó la necesidad que tuvo España de unirse de forma paralela al trabajo de esta entidad.

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

“Y si esto es así y la música española atraviesa un periodo de franca preponderancia ¿por qué no llevar a término la constitución de esta rama que, aunque radicada en Barcelona, habría de repercutir en el resto de España para beneficiar a los músicos con el horizonte abierto a través de las fronteras?”

(Gálvez, *Boletín Musical*, Junio 1929, 1)

Durante las décadas de 1920 y 1930 se realizó en España un intenso proyecto de reavivar la cultura musical del país y mejorar las condiciones de los músicos nacionales, por lo tanto, existió un impulso para potenciar la creación musical y para poner la nación a la cabeza de las vanguardias europeas con una importante presencia de la música española. Para los nuevos músicos nacionales, el “interés por la música tradicional se convirtió en una declaración de identidad, un símbolo de libertad y reivindicación” (Pérez, 2009, 5). Aunque el proyecto se gestó durante toda la década de los veinte no fue hasta la llegada de la República cuando los ideales empezaron a tomar forma, ideales que persiguieron “la tendencia a la europeización y el retorno a las fuentes culturales autóctonas” (Piquer, 2014, 158). La prensa se convirtió en uno de los referentes porque demandó la mejora desde sus inicios y porque dio testimonio “transmitiendo todo lo que sucedía en la música europea y provocando el auge crítico y cultural que se da en torno a la música en ese momento”. Estos artículos representaron una puerta abierta para la música española en Europa (Giménez, 2000, 141). La crítica expresó en palabras lo que la nueva música emitía con sonidos buscando la “síntesis entre lo europeo y lo español, lo nacional, como búsqueda de la tradición propia y lo universal” (Piquer, 2014, 159).

Esta reivindicación del nuevo músico español coincidió con la entrada de distintas corrientes musicales que buscaron alejarse del mundo tonal, del lenguaje heredado del Romanticismo para buscar

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

nuevas formas de expresión artística. Esta corriente tuvo tanto defensores como detractores, y fueron las páginas cordobesas las que recibieron críticas y opiniones. Entre estas críticas destacó la mirada de Luis Alonso Abaitua, porque reflejó que durante mucho tiempo en España si las partituras sinfónicas no eran similares a la línea bethoveniana, no eran aceptadas.

“Sería menester que las revistas como el «Boletín Musical» emprendan una campaña demostrando la equivocación de esta conducta recalcitrante, y el mejor medio consistiría en demostrar que las obras que tan poco les place inscribir en sus programas obtienen gran éxito de público y crítica en países extranjeros”.

(Salazar, *Boletín Musical*, Noviembre 1928, 12)

“Si ellos me pusieran en una de sus cátedras sagradas de enseñanza, quizá se maravillarían aún más al tener que hacer constar con cuanta cordura y prudencia enseñaría a sus alumnos el empleo de los efectos armónicos; como regla primera les diría que no se salieran de una tonalidad hasta que no hayan dicho todo lo que deben decir en la misma. Si se observara esta regla, quizá tuviéramos un día la satisfacción de oír sinfonías y otras obras, donde se pudiera decir algo sobre ellas, ya que ahora nada en absoluto podemos decir sobre nuestras sinfonías modernas”.

(Ribera, *Boletín Musical*, Noviembre 1930, 6)

“Nuestro siglo intenta emanciparse en la historia musical y algunos de sus secuaces dicen no necesitar de guardadores, que velen por las clásicas formas. Conocida es la trayectoria evolutiva de la técnica en el arte musical: homofonía, diafonía, armonía, polifonía y politonía; sin contar para nada con el atonalismo humorístico de un Schoenberg, y cuyas obras semejan juegos de niño en el papel pautado. La música contemporánea presenta modalidades bien diferentes y cuyo principal interés estriba en los procedimientos”.

(Alonso, *Boletín Musical*, Noviembre 1930, 7)

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

Los problemas que tuvieron los compositores españoles de esta época fueron “un claro reflejo de la asimilación de las estéticas musicales europeas que la música española recibió en las primeras décadas del siglo XX” (Neri, 2010, 558). A pesar de las dificultades muchos consiguieron que sus trabajos fueran defendidos por algunas agrupaciones como la orquesta filarmónica de Madrid. Muchos fueron los nombres de “autores jóvenes españoles dado a conocer por esta agrupación, brindándoles su primera oportunidad de acercamiento al gran público asistente a los conciertos orquestales” (Ballesteros, 2012, 262). De esta forma, este grupo de músicos constituyeron una generación “plenamente regeneracionista que se empeñó en poner al día a España en el ámbito de la música sinfónica y camerística, lo que hace que su repertorio orquestal” (Ballesteros, 2012, 257), fuera relevante. También fue un sello de identidad, una fusión que se expresó “con un lenguaje sonoro nuevo en el que siguieron persistiendo algunas señas de identidad” (Otaola, 2007, 50). Una de esas señas, quizá la más significativa fue “el estudio del folclore que constituyó uno de los pilares” (Alonso, 2015, 48) sobre los que se sustentó el Nacionalismo.

Boletín Musical reflejó estos ideales nacionalistas y vanguardistas que afectaron al músico a través de sus campañas, centrándose en la consideración del papel del músico a nivel profesional sobre todo el intérprete, porque en este momento tuvieron grandes dificultades estos compositores, sobre todo aquellos pertenecientes a las nuevas generaciones que quisieron crear música a través de lenguajes más modernos. En una de las críticas aparecieron citados todos los grandes compositores de esta época y como ninguno de ellos, tuvo cabida en el citado festival. Todos ellos con el tiempo a pesar de las dificultades, pasaron a la historia por su nueva forma de hacer música y *Boletín* fue testigo de ese nuevo lenguaje que en estos años se gestó en la sociedad nacional.

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

“Facilitar los medios para conseguir que puedan estrenar todos aquellos que tengan méritos reconocidos y los nuevos valores positivos — que afortunadamente tenemos en España — que están perdiendo entusiasmos cuando más falta les hace el estímulo para que perseveren en el estudio y en el trabajo. Fomentar los concursos, creando premios espléndidos y con derechos a estrenos inmediatos”.

(Cortés, Octubre 1930, *Boletín Musical*, 1)

“Actualmente, el arte de componer música, en España sí que parece a veces divertimento de rapaces vanos y presuntuosos hijos de padres *nuevos ricos* tan pobres de intelectos como sobrados de bolsillo; porque, si bien nos fijamos, veremos que en nuestra patria, con muy honrosas excepciones, el arte de componer, mediante bien pagadas lecciones a tal o cual maestro, de los que verdaderamente lo son o de los que a sí mismo se lo llaman, se ha hecho *burgués*, que es lo peor que el Arte puede hacerse”.

(Campanone, *Boletín Musical*, Enero 1931, 13)

La entrada de los nuevos ideales vanguardistas, llegaron a España porque muchos músicos y compositores viajaron a Europa para adquirir formación y trajeron los nuevos lenguajes como base de la formación adquirida. Este desplazamiento de las grandes mentes musicales del XX hacia otras naciones, se vio forzado por el estancamiento cultural que padeció la nación durante todo el siglo anterior, “ahora los compositores intentaron la conexión con Europa y especialmente con Francia” (Heine, 1997, 173). En concreto se señaló “primeramente el contacto con la música y los músicos españoles en París” (Otaola, 2007, 50). Fueron muchos los músicos que atravesaron las fronteras españolas para viajar a las tierras francesas para tomar “contacto con las nuevas tendencias vanguardistas y dar a conocer su trabajo compositivo” (García, 2008, 172). Por otro lado, la presencia de músicos españoles en la capital francesa “fue uno de los factores que contribuyó a dar a conocer nuestra música nacional, fomentando la atracción por lo español” (Otaola, 2007, 40). De su

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

prolongada “estancia en aquel país se pusieron al corriente de las innovaciones musicales de la época” (Heine, 1997, 174). París se convirtió en la cuna de los artistas para completar sus estudios, allí volvían a nacer para familiarizarse con los nuevos horizontes estéticos, “siempre desde el intercambio con el arte y la intelectualidad francesas” (Sanz, 2010, 132). París llegó a ser “la meca tanto de los músicos europeos como de los americanos” (Pérez, 1982, 131). Sin embargo, a pesar de la amplia formación, con que contaron estos compositores, muchos de ellos tuvieron grandes problemas para que su música fuera aceptada incluso en los grandes Festivales de la materia.

“Tampoco salió favorecida la música española contemporánea en el susodicho Festival. Hubo espacio para gentes de las más variadas procedencias, desde ingleses a rusos, desde suizos a rumanos, desde belgas a polacos; pero no se reservó un huequecito — por ínfimo que hubiera sido — para algún compositor ibérico, a pesar de los Falla y los Turina, los Esplá y los Mompou, los Bacarises y los Blancafort, los Bautista y los Toldrá, autores de obras más interesantes que algunas de las oídas en ese Festival, y que no hubieran hecho”.

(Subirá, *Boletín Musical*, Octubre 1930, 10)

Fueron varias las compositoras de la nueva generación que fueron citadas en las páginas de la publicación con artículos de temáticas comunes o de forma personalizada para alabar su trabajo. Dentro de este elenco de artistas destacó una noticia referida a una compositora: María de Pablos Cerezo. En esta época las mujeres poco a poco empezaron a formar parte de algunos círculos de las artes, letras y ciencias. Durante el pasado aquellas mujeres que brillaron en la música fueron las que vivieron a la sombra de las figuras masculinas o se valieron de estas figuras para poder brillar con una luz tenue. Estas figuras femeninas sobre todo se dedicaron a “impartir clases particulares de piano o canto o a regentar academias

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

privadas de música que tuvieron mucha importancia en la difusión de la educación musical entre las niñas” (Sánchez, 2011a, 3). De esta manera, se “produjo un proceso por el que se multiplicó progresivamente el número de mujeres dedicadas a la música que, explotando los prejuicios masculinos, convirtieron esta disciplina en su dedicación profesional” (Sánchez, 2011a, 3). A pesar de los esfuerzos hasta bien entrado el siglo XX la mayor parte de las fuentes conservadas informaron “sobre actividades musicales profesionales y públicas cuyo acceso era restringido para las mujeres: capillas musicales, orquestas, teatros de ópera, escuelas de música y editoriales” (Ramos, 2013, 220). Uno de los ámbitos cuyo acceso estuvo limitado, fue la composición.



Figura 39: Emma Boynet, Notable pianistas francesa que actuó en España.

(*Boletín Musical*, Marzo 1928, 11)

María de Pablos Cerezo después de abrirse paso en el conservatorio de Madrid por sus excelentes resultados, también tuvo

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

la suerte de ganar una beca a Roma para poder perfeccionar su técnica como músico. *Boletín Musical* se convirtió también en una revista que fue eco de las voces femeninas musicales por lo que se dedicó de forma exclusiva un artículo para describir la carrera de María. Con estas palabras de Mariano Miedes Aznar se resumió lo que supuso parte de su legado:

“María de Pablos Cerezo confía en su porvenir. Entusiasta de su arte, con criterio propio, poseyendo la confianza en sí misma, piensa trabajar durante su pensionado. Sus obras, las creará mediante el impulso espontáneo de su temperamento, sin imitar, sin dejarse influir. El formarse una personalidad es la idea-obsesión de todo artista consciente. Y en sus ojos brilla una mirada interrogante, como un intento en descifrar el porvenir, la agradable ignorancia de lo que nos ha de suceder, lo siempre desconocido, lo enigmático...”

(Miedes, *Boletín Musical*, Agosto 1928, 3)



Figura 40: María de Pablos Cerezo, notable compositora española
(*Boletín Musical*, Agosto 1928, 3)

Una de las formas de valoración de los músicos y de las agrupaciones a las que pertenecieron fueron los concursos que supusieron una “de las actividades del círculo que más estimularon la

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

creación artística en todas las disciplinas, con la participación de artistas locales y foráneos” (Valero, 2015, 149). Los concursos fueron organizados a lo largo de toda la nación, interesados en la mejora de la música sinfónica a través de cuantiosas dotaciones que en ocasiones fomentaban los valores para seguir creciendo. Dentro de las páginas de la revista, se encontraron todo tipo de referencias en relación a los concursos, existieron críticos que simplemente se limitaron a anunciarlos, otros que cuestionaron su valía, otros que apoyaron y engrandecieron sus logros.

“El Ateneo de Sevilla convoca un concurso musical para otorgar en el presente año, con arreglo a las siguientes bases, el «Premio JOSÉ MARÍA IZQUIERDO», creado en memoria del insigne escritor sevillano. El Ateneo de Sevilla concederá un premio de *dos mil pesetas* al autor de la mejor composición inédita que se presente, para orquesta de Cámara”.

(Anónimo, *Boletín Musical*, Enero 1931, 16)

“Desde tiempo inmemorial, los concursos musicales —de obras— suelen ser completamente ineficaces en lo referente al desarrollo y progreso artísticos. No sabemos de ningún gran compositor que «haya salido» de los citados concursos. Las dificultades de justa realización que se han presentado en ellos, cada día más complicados por el mayor número de artistas anónimos, hacen frecuentemente que la coacción, el barullo disimulado o la influencia amistosa, urdan el nunca mejor llamado «tinglado de la farsa», fallando numerosas partituras precipitadamente, a simple vistazo, o sea sin rectificación auditiva, y relegando — en el caso de que exista— al hombre de buena fe que alguna vez forma parte del jurado y se opone a la arbitrariedad, el cual, suele quedarse sólo con su justa opinión y sin ganas de volver a meterse en tales líos”.

(Titirel, *Boletín Musical*, Marzo 1931, 4)

“Por considerarlo de interés para nuestros lectores, copiamos de la «Revista Musical Catalana», las bases de un importante concurso musical de 1.000 dólares de premio para el año 1929, organizado por la sociedad de L'Hollywooo Bowl (Premio concebido generosamente por la

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

señorita Katherinc Yarnell), ajustándose a las siguientes Condiciones: La composición objeto de este Concurso ha de ser una «Suite escrita para gran Orquesta Sinfónica, no habiendo de durar su ejecución más de quince minutos»

(Anónimo, *Boletín Musical*, Octubre 1928, 5)

En octubre de 1928 existió una propuesta de forma anónima en la que *Boletín Musical* hizo un llamamiento a todas las editoriales nacionales principales, así como a las más destacadas sociedades musicales para convocar un concurso nacional con el objetivo de fomentar la composición de música sinfónica y de cámara. De esta forma se intentó apoyar las iniciativas de los nuevos compositores que tantos obstáculos padecieron en sus inicios. Estos concursos apoyaron este género que, aunque creció durante esta época, sufrió un gran abandono por la sociedad nacional, puesto que esta apostó durante mucho más tiempo al género lírico. Los concursos consiguieron en parte impulsar este género. La revista de forma personalizada apoyó notablemente estas iniciativas.

“BOLETÍN MUSICAL propone que, dada la escasa protección que en España tiene el género sinfónico y música de cámara, se establezca un concurso anual para premiar las obras de los compositores españoles e hispano-americanos. En el primer concurso podrá premiarse la mejor Sonata para piano, en el siguiente, la de igual estructura musical para violín y piano, y en los sucesivos concursos, premiar composiciones para trío, cuarteto, siguiendo la Suite, Sinfonía, etc., para Orquesta”.

(Anónimo, *Boletín Musical*, Octubre 1928,13)

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES



Figura 41: José Antonio Moreno, premio Concurso Nacional de Música
(*Boletín Musical*, Febrero 1929, Portada)

Durante el siglo XIX en España ya existieron músicos que se ganaron la vida interpretando un instrumento en conciertos, salones, impartiendo docencia musical, por lo que apareció una “literatura musical de salón, esencialmente pianística o para canto y piano, destinada a cubrir las necesidades de músicos” (Vázquez, 1991, 225). Los pianistas principalmente combinaron su actividad musical “con clases particulares, o audiciones pianísticas” (Sánchez, 2005, 1604) donde se les pidió su opinión sobre alguna interpretación. Este interés musical se extendió al siguiente siglo, con la demanda de construcción y compra de nuevos instrumentos. Los talleres españoles “desbordados ante la demanda de instrumentos requerida por la sociedad de la época, limitaron su cometido, y comenzaron a importar los mecanismos de los pianos ya manufacturados” (Alemany, 2007, 346). Todo esto influyó potencialmente, por un lado, en la revolución de las academias y conservatorios a los que llegaron nuevos alumnos y por otro, al interés de músicos aficionados por escuchar a intérpretes reconocidos a nivel nacional o internacional. Aunque “la contratación de un virtuoso u otro debió de responder a los intereses de la empresa teatral, antes que a los propios gustos del

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

auditorio" (Sancho, 2004, 41). También las revistas se convirtieron en el lugar donde se plasmaron todas esas iniciativas. Se reflejaron los conciertos que daban los músicos y las percepciones de los críticos ante la audición de las piezas.

Dentro de *Boletín Musical*, las críticas a las grandes agrupaciones orquestas y orfeones fue una constante, pero de igual forma surgieron algunas apreciaciones a conciertos realizados por solistas de forma individual, sobre todo se subrayaron aquellos músicos nacionales que consiguieron salir del anonimato para forjarse una carrera ilustre. Dando a conocer el repertorio nacional destacó la figura de Joaquín Nin, que perfeccionó "su formación en la Schola Cantorum de París" (Díaz, 2016, 214), fue notable pianista del momento. En el lado femenino, destacó Maruja Ara y por último, en repertorio de tecla, pero de forma específica para órgano, se afirmó que existió un importante núcleo de compositores de música religiosa, de entre todos, destacó Don Eduardo Torres, maestro de capilla de la catedral de Sevilla, maestro del conservatorio y crítico musical.

"Porque Nin es un enamorado de la música antigua, en la que busca hondas y prístinas raíces del arte honrado para remozarlas en la hora presente y lograr su renacimiento en una suprema floración. Esta evocación inteligente hace de Nin un intérprete singular de Scadatti, Rameau, Couperin y los viejos clavecinistas. Pero aún es más grato para nosotros el fervor con que aplica esta retrospección a escrutar los tesoros de la vieja música española, que desde hace cuatro años está difundiendo por todas partes".

(Anónimo, *Boletín Musical*, Marzo 1928, 4)

"A cada una de sus actuaciones en público, Maruja Ara nos muestra mayor dominio en la técnica de su arte. Está poseída de un laudabilísimo deseo de adquirir cada día mayor cultura artística. No se resigna a ser tan solo una maestra de piano. Quiere ser, además, una maestra del

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

piano, estamos plenamente convencidos de que, hace un año, Maruja Ara, no hubiese interpretado con la propiedad y maestría que lo hizo la otra noche, el soberbio preludio de Debussy, titulado «Ce qu'a vu le vent d'Oueste».

(Lefranc, *Boletín Musical*, Octubre 1928, 17)

“Asombra su maravillosa versatilidad, su gran originalidad, su dominio de la armonía y la exquisita belleza de muchas de sus obras. A la música antigua española se presta en aquel país un gran interés que debiera entenderse asimismo a la música religiosa, para que fuera debidamente apreciada por todos los amantes de este género”.

(Anónimo, *Boletín Musical*, Abril 1928, 13)

En el apartado de la cuerda destacaron el gran chelista Pablo Casals, destacado interprete por el trabajo que realizó con “la difusión de la obra de J.S. Bach” (Saenz, 2017, 1), por otro lado, también “fue capaz de desarrollar tanto su propia técnica instrumental como su propio estilo musical hasta cierto punto de manera autodidacta” (Saenz, 2017a, 11). “Schoenberg guardó siempre un gratísimo recuerdo de Barcelona” (García, 2000, 205) en parte por la admiración que tuvo hacia el violonchelista. Este músico fue citado en varias ocasiones por la revista formando parte de su portada y de algunos artículos específicos sobre su figura. *Boletín Musical* aplaudió la figura del violonchelista Pablo Casals, en muchas ocasiones calificándolo como el educador del pueblo porque supo llevar su música a casi todos los rincones de la nación.

“En su edad madura — cuenta actualmente alrededor de los 50- como en sus épocas de fogosa juventud, le acompaña inseparable LA INQUIETUD, esa maga que actúa consciente sobre los espíritus aptos azuzándoles para el saber, sensibilizándoles para la emoción y fortaleciéndoles para la lucha. Reciente de unos pocos años la realización del sueño de toda su vida, la creación de una gran Orquesta Sinfónica, evidencia el gesto y la consecución, el temple de su alma”.

(Anónimo, *Boletín Musical*, Diciembre 1928, 1)

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

“La labor de Casals, llegó al límite de la perfección humana, y el público premió con largas ovaciones la interpretación que dio al Concierto de Haydn y al Adagio de Bach. El resto del programa, compuesto de obras de Albéniz, Granados. Turina, Falla, fue digno acompañamiento a tan espléndida solemnidad artística”.

(Anónimo, *Boletín Musical*, Mayo 1928, 11)



Figura 42: Pablo Casals, violonchelista
(*Boletín Musical*, Diciembre 1928, Portada)

Alumno de Casals, Gaspar Cassadó también fue considerado uno de los grandes violonchelistas de su tiempo, *Boletín Musical* tuvo la suerte de rendir homenaje al músico con un artículo que realizó un recorrido biográfico sobre su carrera musical acompañándolo de una crítica sobre uno de sus conciertos. En las palabras de Modesto Rebollo se apreció la enorme iniciativa interés de Cassadó por revalorizar la música española. Modesto Rebollo

“Con motivo de sus recitales en la Sociedad Filarmónica, de los que más adelante hablaremos, tuvimos la satisfacción de cambiar unas impresiones artísticas con el genial violonchelista catalán que tanto ha honrado a España en ambos continentes, bien como instrumentista, bien como compositor, pues aunque poco conocido en este aspecto por sus compatriotas, *cosa rara*, ha contribuido, con sus obras, a la difusión de la música española, ya que, ferviente

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

admirador del canto popular, se inspira, sin limitación de regiones, y adopta para sus obras motivos raciales, los que manejados con una gran técnica, los que debe, parte, a los sabios consejos de sus maestros”

(*Boletín Musical*, Mayo 1930, 8)



Figura 43: Gaspar Cassadó, violonchelista español.

(*Boletín Musical*, Mayo 1930, 9)

Por otro lado, también se aplaudió iniciativas de jóvenes músicos, promesas que comenzaron a alcanzar la fama durante esos años, como la ilustre figura del violinista Antonio Alvira.

“La impresión que este muchacho causa a quien lo escucha por primera vez es la de ser un artista que, si no ha llegado a la cumbre de su arte, está muy próximo a llegar. Los que le oímos con alguna frecuencia, encontramos en cada nueva audición, nuevo encanto, porque su sonido es más limpio, aterciopelado, acariciador, vibrante, su expresión más ajustada a la frase, más elegante, los armónicos más agradables... En una palabra, es un artista en plena ascensión y para el que ya no tiene secretos el violín”.

(*Sol-feo, Boletín Musical*, Mayo 1928, 17)

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES



Figura 44: *Antonio Alvira, violinista*
(*Boletín Musical*, Agosto 1928, 11)

Por último, en la ciudad cordobesa al igual que resultó crucial la actividad de su orquestas y coros, también destacó la presencia de los conciertos de solistas, por un lado, aquellos internacionalmente conocidos que eligieron la ciudad para mostrar su arte y también aquellos nacidos y formados en las aulas cordobesas que constituyeron un orgullo para la ciudad por llevar el arte musical a su mayor nivel. Se ilustraron estas ideas con dos ejemplos extraídos de las páginas de *Boletín Musical*. El primero hizo referencia a un concierto celebrado en Córdoba protagonizado por el conocido tenor español Miguel Fleta y el último de ellos fue una figura cordobesa que estuvo bajo la protección de Gómez Camarero. Se trató de la joven promesa Joaquín Villatoro. Córdoba también se convirtió en uno de

RESURRECCIÓN DEL GÉNERO OLVIDADO: MÚSICA INSTRUMENTAL, SOCIEDADES, ORQUESTAS E INTÉRPRETES

los centros nacionales más influyentes en el desarrollo del género instrumental.

“Con extraordinaria concurrencia se celebró el pasado domingo día 16 y en la Plaza de Toros de esta localidad, el anunciado concierto en el que tomó parte Crisena Galarti v Miguel Fleta. Puede considerarse su actuación en Córdoba como una de las muchas jornadas gloriosas que cuenta en su historia artística el divo español Miguel Fleta”.

(Anónimo, *Boletín Musical*, Agosto 1928, 19)

“El día 1 se celebraron en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid las oposiciones a premios que al final de la carrera otorga el mencionado Centro, siendo requisito indispensable haber obtenido la calificación de sobresaliente en el último curso de la misma. Dicho laborioso joven, natural de Castro del Río, hace dos años se matriculó en las enseñanzas gratuitas que el Ayuntamiento sostiene incorporadas al Conservatorio Oficial de Música de nuestra capital, en la enseñanza de Harmonía, formando parte de ese plantel de músicos cordobeses que no tardarán en dar pruebas de su valer”.

(Anónimo, *Boletín Musical*, Julio 1930, 19)

BOLETIN MUSICAL

6. LAS BANDAS
DE MÚSICA:
CONTRUYENDO
IDENTIDADES
DE UN PUEBLO



6. LAS BANDAS DE MÚSICA: CONTRUYENDO IDENTIDADES DE UN PUEBLO

6. 1. LAS ENTRAÑAS DE LA MÚSICA ESPAÑOLA: EL INICIO DE UNA CAMPAÑA

Las bandas de música experimentaron una gran popularidad en las primeras décadas del siglo XX, así como la progresiva “asimilación por parte del ámbito civil, en el cual las bandas se propagaron en forma de agrupaciones tanto profesionales como amateurs” (Fernández, 2010a, 496). Este hecho favoreció que los ayuntamientos de los diferentes municipios asumieran en parte la responsabilidad que les correspondía. Por otro lado, la prensa del momento realizó una verdadera ilustración de la vida de las agrupaciones, principalmente los movimientos internos y externos que llevaban a cabo en sus municipios.

Las funciones que poseía una agrupación musical local se centraron en ofrecer música en determinados oficios religiosos, fiestas locales, actos oficiales, ofrecer una formación musical y realizar

LAS BANDAS DE MÚSICA: CONTRUYENDO IDENTIDADES DE UN PUEBLO

actuaciones para entretener al pueblo ya se fuera en espacios abiertos o cerrados. La banda en esta época se convirtió en el primer vehículo para acercar la música al pueblo, interpretando todo tipo de repertorio desde el popular hasta el clásico. “El interés principal de esta banda radicaba sobre todo en estar presente en la vida social de la ciudad en innumerables actos religiosos populares e institucionales” (Cansino, 2012, 55), además de la participación en actos públicos y políticos. De igual forma divulgaron todo tipo de repertorio musical, gracias a la labor de los directores y las transcripciones que realizaron de todo tipo de obras y estilos. De tal forma que los programas habituales de la Banda “incluían obras españolas y extranjeras, mezclando nuevas obras con fragmentos conocidos, realizando así una gran labor en la educación del público” (Sobrino, 2004-2005, 173), formando un repertorio culto y popular cuidadosamente seleccionado entre los diferentes estilos y géneros musicales.

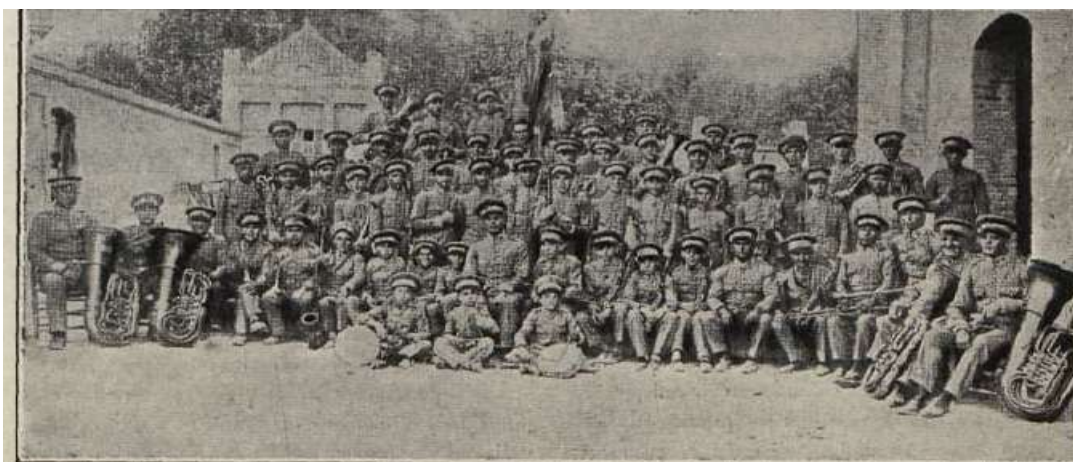


Figura 45: Banda Municipal de Villanueva de Castellón
(*Boletín Musical*, Septiembre 1928, 17)

El desarrollo de estas agrupaciones, supuso una vía para educación musical del pueblo, como única posibilidad en muchas localidades para iniciar y establecer un acercamiento al desarrollo de habilidades instrumentales y musicales. Por esta razón muchas se convirtieron en centros “de enseñanza musical en un tiempo donde la

LAS BANDAS DE MÚSICA: CONTRUYENDO IDENTIDADES DE UN PUEBLO

formación académica de instrumentos de viento y percusión no estaba aún integrada en las academias de música de la ciudad” (Cansino, 2012, 55). Sus miembros que carecieron de profesionalización, dedicaron su tiempo de ocio al desarrollo del aprendizaje musical, llegando a interpretar repertorios de compleja dificultad debido a su entusiasmo y compromiso. Dentro de estas agrupaciones el liderazgo fue asumido por los directores que ejercieron los puestos de mayor responsabilidad, siendo los encargados de además de dirigir las diferentes obras en conciertos, procesiones y pasacalles, los de educar a la mayoría de los músicos en nociones relacionadas con el lenguaje musical y con la técnica interpretativa. El director de banda se convirtió en la figura esencial de la cultura del pueblo, especialmente en las zonas más aisladas y menos desarrolladas “sin embargo, la situación laboral en la que algunos trabajaban era deleznable” (Rincón, 2013, 384). Por encima de estos acontecimientos cumplían con sus obligaciones y enriquecían el patrimonio de las agrupaciones realizando los arreglos correspondientes para adaptar las partituras a la dificultad que pudieron ejecutar sus miembros o a la plantilla específica que tuvieron a su disposición. Por último, catalogaron, ordenaron y cuidaron los archivos musicales de la agrupación, buscando la adquisición de nuevas obras nacionales e internacionales.



Figura 46: Eduardo Escobar, Director de la Banda de Liria
(*Boletín Musical*, Septiembre 1928, 18)

LAS BANDAS DE MÚSICA: CONTRUYENDO IDENTIDADES DE UN PUEBLO

En definitiva, se trató de desarrollar como principal fruto la difusión musical manteniendo “viva la afición y desarrollando vocaciones artísticas entre los más jóvenes de la población” (De Moya, Bravo, García, Zagalaz, 2008, 143). Estas décadas se constituyeron como “la verdadera época de oro de las agrupaciones bandísticas”, no tanto por su desarrollo organizativo, sino por el prestigio social que recibieron “a falta de transmisiones radiofónicas y grabaciones se erigieron como el principal vehículo transmisor de la música culta a través de numerosas y magníficas transcripciones de obras del repertorio sinfónico orquestal” (Fernández, 2010a, 501).

La revista *Boletín Musical* (1928-1931) fue el espejo donde las bandas se vieron reflejadas. Esta publicación trató como uno de sus temas preferentes la situación de las Bandas de Música nacionales, priorizando este colectivo como una de las principales agrupaciones musicales de España. Pero no fue la única, a pesar su notable, iniciativa existieron en España publicaciones que manifestaron con una intensa labor, la implicación de este colectivo en la vida artística del país. Entre otras cabe destacar, la revista *Boletín musical* editado en Valencia que “se erigió a partir de 1927 en portavoz de los directores de bandas, sobre todo rurales, que estuvieron condenados a un cierto aislamiento y ostracismo en el mundo musical” (Ayala, 2014, 111). De forma anterior y posterior ya que mostró una larga trayectoria como publicación, la revista *Harmonía* se ubicó como un órgano que mostraba a través de diferentes fuentes, distintas informaciones sobre las bandas de música en España desde 1916 hasta 1959. *Harmonía* fue una “verdadera obra de cultura y educación musical, olvidada en exceso por quienes creían que la vida musical de un país se podía restringir a unos pocos teatros y salas de concierto” (Martínez, 1998, 249). Al igual que el *Boletín Musical de Córdoba* reunió en sus páginas a las mejores firmas del momento, con una gran función como

LAS BANDAS DE MÚSICA: CONTRUYENDO IDENTIDADES DE UN PUEBLO

“principal editora de música de banda en España junto con otras editoriales de prestigio como Unión Musical Española o Música Moderna” (Ayala, 2011, 120). Este conjunto de muestras periodísticas sentó las primeras bases para definir el papel de las bandas, su pueblo y sus directores.

Dentro de la publicación que ofrecía *Boletín Musical* de Córdoba con sección definida y dedicada a las Bandas de Música, existieron diferentes artículos y categorías; en algunos números destacaron artículos de opinión que trataron la temática desde la visión de los críticos que se manifestaron. Pero se encontraban también artículos de carácter informativo que principalmente anunciaban vacantes y oposiciones para las diferentes agrupaciones nacionales, detallando la dificultad de los ejercicios, los requisitos de los aspirantes y las funciones que ocuparon en sus cargos.

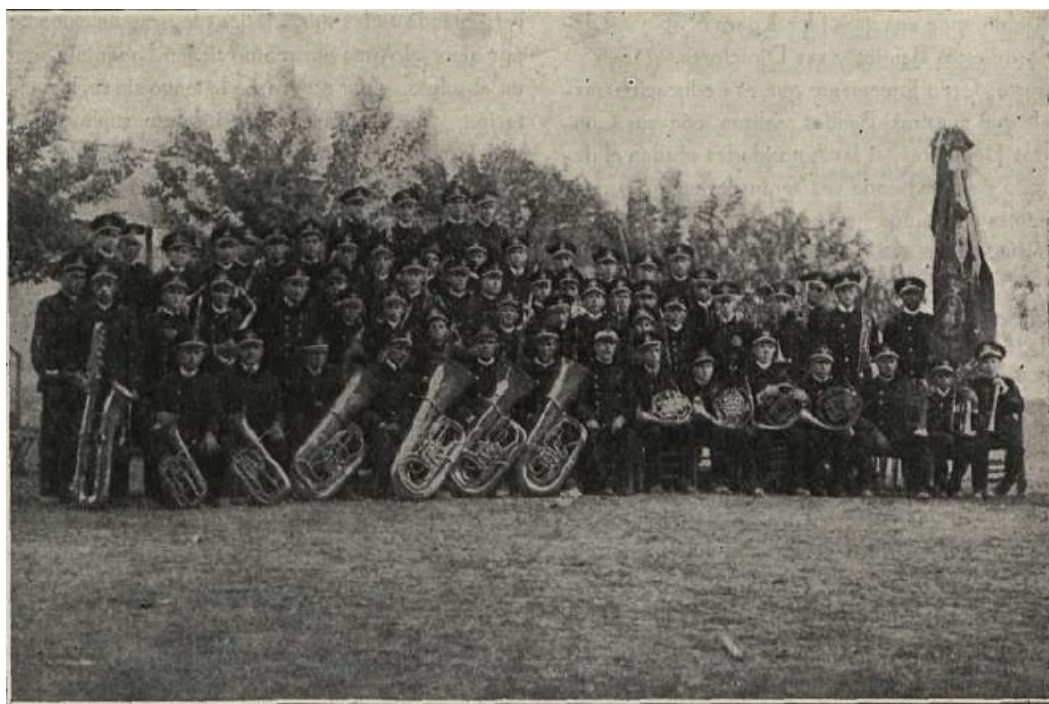


Figura 47: Grupo de profesores que componen la Banda de Liria.
(*Boletín Musical*, Septiembre 1928, 18)

Dentro de las páginas de la revista, aunque existió una sección

LAS BANDAS DE MÚSICA: CONTRUYENDO IDENTIDADES DE UN PUEBLO

definida dedicada a las Bandas de Música, en algunos números aparecieron artículos de opinión que trataron la temática desde la visión de los críticos que se manifestaron. También, se encontraron en las páginas de *Boletín Musical*, artículos de carácter informativo que sobre todo anunciaban vacantes y oposiciones para las diferentes agrupaciones nacionales, especificando la dificultad de los ejercicios, los requisitos de los aspirantes y las funciones que ocuparían en sus cargos. Sin embargo, existió una sección que adquirió un carácter peculiar puesto que la editorial propuso a través de sus páginas, tituladas *El Inicio de una Campaña*, dar respuesta a los interrogantes y problemáticas que afectaron a las agrupaciones, concentradas en mejorar las condiciones de sus músicos y sobre todo las competencias de su director. Esta campaña aunque fue recordada hasta los últimos números de la revista, se desarrolló principalmente durante un año, desde Mayo de 1928 hasta Mayo de 1929. *Boletín Musical* propuso a los directores de las Bandas de España, la participación en sus páginas a través de sus palabras y de sus opiniones, por esta razón se abrió el debate con una serie de interrogantes que resumían las dudas y las propuestas novedosas que afectaron a este colectivo. Las cuestiones que aparecieron contestadas directamente encabezando la mayoría de la redacción de los artículos de esta temática durante los números fueron:

- 1." ¿A su juicio, cual ha de ser el sueldo mínimo que debe percibir un director de banda de un pueblo de 10.000 habitantes?
2. ¿Qué medio se le ocurre a usted para llegar a conseguir la seguridad en el pago de sus haberes por parte de los ayuntamientos a los señores directores de bandas, únicos elementos que sufren hoy en día este inconveniente?
3. ¿Cree usted en la eficacia de reglamentos que fijen estos derechos, deberes y obligaciones de los señores directores de bandas y profesores con los ayuntamientos, con tantos manifiestos, abusos por parte de aquellos?
4. ¿Considera usted eficaces los concursos de bandas?

LAS BANDAS DE MÚSICA: CONTRUYENDO IDENTIDADES DE UN PUEBLO

5. ¿Cree usted la creación de una junta central creativa a base de Madrid, Barcelona, Valencia, por ser estas las bandas mejor organizadas y de mayor fuerza, junta que atendería en cuantos asuntos se refieren a bandas municipales, siendo en su funcionamiento y marcha administrativa idénticas a otras juntas ya creadas de profesiones liberales y de carácter técnico?

6. ¿Qué opinión tiene usted formada del porvenir musical en España, de estas manifestaciones musicales de carácter popular llamadas bandas?"

(Boletín Musical, Marzo 1928, 19-20)

Una de las principales voces que se sumaron a las reivindicaciones de la campaña fue la de José Subirá, considerado en su época, como un excelente musicólogo, investigador, editor, historiador y catalogador, destacó también por "su faceta de gestor y mediador en iniciativas de interpretación musical" (Cáceres, 2016, 148), entre estas hay que subrayar su actuación como miembro y testigo del desarrollo de la música de las bandas españolas. Enorme gratificación recibió Subirá, al pertenecer a los jurados que analizaron y evaluaron la capacidad de interpretar de dichas agrupaciones. El músico, aunque defendió la excelencia musical a través de la educación del canon musical "consideraba que todas las manifestaciones musicales, las cultas y las populares, formaban parte de la realidad y por tanto debían recogerse en los relatos históricos de una época" (Cáceres, 2011, 855). De igual forma valoró el trabajo de sus contemporáneos, directores, compañeros y amigos aplaudiendo la iniciativa de llevar la música a los rincones locales que no tenían la oportunidad de admirarla. El afán de superación de sus componentes llegaría a producir en ocasiones resultados muy profesionales por parte de aquellos que no lo eran. De aquí la cita que expresó Subirá, recogida en uno de sus artículos, donde quedó reflejado el espíritu de lucha y el compromiso de entrega hacia una campaña que abarcó más de lo que las palabras pudieron describir.

"Pero reconozco que tampoco lo merecía, porque las demás la superaron, y esa rectitud del fallo es un estímulo para que trabajemos con más ardor

LAS BANDAS DE MÚSICA: CONTRUYENDO IDENTIDADES DE UN PUEBLO

y en otro año podamos presentarnos en mejores condiciones que ahora”

(Subirá, *Boletín Musical*, Septiembre 1928, 5)

A lo largo de los números siguientes de la revista aparecieron numerosas intervenciones de directores que enviaron sus respuestas a la editorial y expresaron su opinión abiertamente a través de sus palabras firmándolas y apoyando la iniciativa que alabaron por su genialidad. Las voces más distinguidas pertenecieron a las figuras: C. Pedrosa, J. González, R. Villa, A. Guzmán, E. Pérez, M. González, L. Gimé, González, L. Rodríguez, M. Juaneda, E. Camisón, M. Carvajal, F. Moral, J.A. Veiga, M. Gómez, E. Lloret-García, L. Prados, A. Zuluaga, S. Pérez, N. Cabañas, S. López, L. Lázaro, V. Murcia, J. Mohedo, J. Pérez, J. Gutiérrez, E. Escobar, J. Fayos, M. Navarro, A. Fuentes, F. López, J. Lamote de Grignon, M. Martí, E. Hernández, M. San Miguel, F. Ochoa, J. Ronquillo, J.A. Veiga...

Las competencias del director de la banda dependieron directamente de la magnitud de la agrupación, de las responsabilidades que defendieron su cargo y por supuesto directamente estaban relacionadas con la amplitud de la población a la que pertenecieron. La cuestión inicial referida al dinero que cobraba un director, cuestionaba cual debería ser el sueldo mínimo para un cargo directivo de una población de unos 10.000 habitantes. Las respuestas fueron variadas, pero la mayoría de ellas consideraron 4.000 pesetas como sueldo mínimo, que podía ir cambiando dependiendo de las aptitudes artísticas del músico y el trabajo impuesto. Para garantizar la estabilidad del puesto de director de Banda y el pago de los haberes correspondientes por parte de los ayuntamientos, los directores respondieron que estos debían ser miembros estables de la plantilla municipal, como empleados técnicos, exigiendo los mismos beneficios y prioridades que otros cuerpos como secretarios, arquitectos y funcionarios, con el nombramiento

LAS BANDAS DE MÚSICA: CONTRUYENDO IDENTIDADES DE UN PUEBLO

correspondiente recogido en bases legales que dieron credibilidad a su labor docente y musical.



Figura 48: Director de la Banda de Cullera.
(*Boletín Musical*, Septiembre 1928, 17)

En líneas generales, salvo honrosas excepciones la mayoría de los directores cobraron bastante poco para la formación y el tiempo que les exigía el desempeño de su trabajo, se vieron obligados sobre todo en los pequeños municipios a compaginar su labor musical con otras fuentes de ingresos. De aquí que la mayoría de las opiniones criticaron esta cuestión y demandaron que los sueldos estuvieran directamente relacionados con el poder adquisitivo de los municipios. Casi ninguno de los músicos fundadores vivió de la música como única dedicación, la mayoría de ellos "tenían profesiones muy diversas que iban desde administrativos hasta industriales pasando por las actividades mecánicas, artesanales, constructivas o agrarias" (Cansino, 2012, 11), e incluso algunos de los directores y principales profesores de las bandas también formaron parte de otras agrupaciones.

LAS BANDAS DE MÚSICA: CONTRUYENDO IDENTIDADES DE UN PUEBLO

“El sueldo de un director debe estar en relación con su suficiencia y con la prosperidad del pueblo”

(Villa, *Boletín Musical*, Mayo 1928, 20)

“Todos me parecen pocos”

(González, *Boletín Musical*, Mayo 1928, 20)

“Opino que el sueldo de director de banda, debe de estar en relación con la importancia del presupuesto total de la banda, ya que este se hallará en relación con el general de ingresos y gastos del Municipio”.

(Lázaro, *Boletín Musical*, Agosto 1928, 16)

“El director debe disfrutar un sueldo relacionado con el trabajo que se le imponga, con su suficiencia artística y con arreglo a la categoría de su banda”.

(Escobar, *Boletín Musical*, Septiembre 1928, 16)

Otra cuestión planteó los medios que debían barajarse para conseguir la seguridad en el pago de sus haberes por parte de los ayuntamientos a los señores directores de bandas, únicos elementos que sufrían este inconveniente. La garantía de la seguridad en el pago de los haberes por parte de los ayuntamientos, aunque de forma muy reducida, se manifestó a través de algunos ejemplos que cumplieron unos requisitos mínimos. Cabe destacar que durante aquella época hubo muchas agrupaciones municipales en las que el ayuntamiento se hizo cargo de los gastos de la agrupación, “solamente percibía un sueldo por parte del consistorio el rector; los demás músicos eran de carácter aficionado” (Astruells, 2003, 46). En algunos ayuntamientos, aunque en muy reducidos ejemplos, se cumplió con los requisitos que demandaba su banda; sin embargo, las peticiones en líneas generales exigieron a los Ayuntamientos mayor implicación, nombrando a los directores funcionarios municipales con oposiciones de acceso justas y dignas, reglamentarios, contratos donde los derechos y deberes de los músicos quedarían garantizados.

LAS BANDAS DE MÚSICA: CONTRUYENDO IDENTIDADES DE UN PUEBLO

“Interesar a los señores concejales en la labor que el director hace en la banda, invitándoles asistan de vez en cuando a los ensayos”.

(Lázaro, *Boletín Musical*, Agosto 1928, 16)

“La unión de todos los Directores de Bandas civiles constituidos en Sociedad y adheridos a otras que puedan defender judicialmente nuestros sueldos hasta el último día de nuestro cese o plazo concertado”

(López, *Boletín Musical*, Febrero 1929, 10)

“La mejor seguridad en el pago de los directores de Banda sería el que los Alcaldes, como tales y por sí propio, respondieran con contrato ante Notario, a la atención de este fin”.

(Saavedra, *Boletín Musical*, Marzo 1929, 18)

“Que se ingrese por oposición y figuren como empleados municipales con todos los derechos y deberes que enumera el Estatuto municipal y los reglamentos de funcionarios técnicos”

(Guzmán, *Boletín Musical*, Mayo 1928, 20)

“Creo muy difícil conseguir, por ahora, figurar en el escalafón de Empleados del estado, pero no tanto conseguir de los ayuntamientos que los sueldos de todos los elementos que formen dichas bandas, figuren en los correspondientes presupuestos”

(Moral, *Boletín Musical*, Junio 1928, 9)

Boletín Musical también planteó la necesidad de la elaboración de un marco legislativo donde figuraran unos reglamentos comunes para las agrupaciones musicales, las competencias de los directores, los derechos, deberes de sus miembros y de las instituciones que apoyaban sus iniciativas. La opinión de los directores exigió la elaboración de dicho reglamento por figuras cualificadas que conocieran la realidad para que se pudiera plantear su contenido con rigurosidad. Dichos reglamentos deberían estar abalados por el Gobierno que los gestionaba y deberían cumplir el objetivo que planteaba cada uno de sus apartados. En esta cuestión hubo opiniones

LAS BANDAS DE MÚSICA: CONTRUYENDO IDENTIDADES DE UN PUEBLO

dispares, todos partían de la base que debían ser sólidos para ser cumplidos. Los Ayuntamientos tendrían todo el poder sobre esta solicitud, de aquí que algunos reclamaran la necesidad de asociación para construir leyes hechas por músicos y para los músicos.

“Fijando los derechos, deberes y obligaciones son papeles mojados, puesto que los Ayuntamientos se reservan el derecho de separar al director, así como este lo tiene para dejar el cargo cuando le convenga”

(González, *Boletín Musical*, Mayo 1928, 20)

“Creo que debería existir reglamentos que fijen los derechos y deberes de cada uno, para que exista orden y disciplina, siempre que los reglamentos estén redactados con mucha experiencia en estos asuntos de bandas y se apliquen luego con todo rigor”.

(Prados, *Boletín Musical*, Julio 1928, 14)

“El reglamento lo creo de una utilidad grande, pero necesitamos estar muy unidos y para ello enlazo la pregunta siguiente: creando la Junta Central y que ésta nos apoye y apoye a todos, no solo a los Directores sino también a los profesores o primeras partes de las bandas”.

(Cabañas, *Boletín Musical*, Julio 1928, 15)

Los concursos de música se plantearon como el objetivo para buscar una mejora de los resultados. España necesitó dar proyección regional, nacional e internacional de su música y músicos por lo que consideró oportuno la realización de diferentes concursos que potenciaron las nuevas creaciones de los compositores noveles, la participación de las agrupaciones y la interpretación de un producto con señas de identidad nacional. Un hecho que destacó por ayudar “a mantener e incluso a superar el nivel musical de las bandas fueron los certámenes musicales” (Astruell, 2003, 31). En el ámbito de la música regional y de la música de bandas, los concursos locales y de menor categoría, consiguieron reunir agrupaciones de diversos municipios y potenciar la mejora de sus condiciones a través del esfuerzo por alcanzar la victoria, los mejores resultados y la superación de las

LAS BANDAS DE MÚSICA: CONTRUYENDO IDENTIDADES DE UN PUEBLO

dificultades. La mayoría de los directores aprobaron esta iniciativa porque supuso un gran estímulo para los músicos, que influyeron directamente en la educación artística y musical de los pueblos, aunque algunos miembros se manifestaron contrarios a esta propuesta, puesto que consideraron que en ocasiones los jurados no respondían a las expectativas que se les exigía y los premios recaían inadecuadamente en las manos de las agrupaciones que menos merecían aplausos. El debate surgió entre la continuidad de la propuesta, pero con intenciones de ubicar en los jurados a figuras profesionales e imparciales, o buscar otras respuestas que garantizaran la motivación y el trabajo de las agrupaciones evitando prácticas mafiosas e improcedentes.



Figura 49: German A. Beigbeder, Director de la Banda Municipal de Jerez de la Frontera

(*Boletín Musical*, Diciembre 1930, 14)

Los concursos fueron un arma con dos filos por un lado eran positivos puesto que despertaron interés en las bandas a través de la competencia, el anhelo de superación y fomentaron la capacidad del trabajo bien hecho. Sin embargo, no fueron justos puesto que muchas veces comparaban al mismo nivel, bandas con distinto personal,

LAS BANDAS DE MÚSICA: CONTRUYENDO IDENTIDADES DE UN PUEBLO

cualificación y medios. De igual forma los tribunales y procesos carecieron de suficiente transparencia y rigor en ocasiones. Se propusieron como alternativas la organización de certámenes y Alardes Musicales.

“Considero eficaces los concursos de bandas y útiles para la propagación del entusiasmo y cultura musical pero que los jurados hagan siempre estricta justicia y los directores de banda acaten y respeten sin la menor discusión sus fallos”

(González, *Boletín Musical*, Mayo 1928, 20)

“No Veo bien que obliguen a un director como ocurre en otros pueblos que asista una banda a un concurso sin elementos posibles para que su misión artística adquiera el mérito y suficiencia que requieren estas pruebas musicales”.

(Pérez, *Boletín Musical*, Julio 1928, 15)

“Los concursos sirven de estímulo a directores y bandas. Y entiendo deben existir hasta que se implante otro medio más eficaz para apreciar el mérito de las mismas. Este podría ser el Alarde Musical que han propuesto algunos compañeros y todavía mejor la visita de inspección detenida y consecutiva de un tribunal a las Bandas en sus respectivos pueblos, con lo que podría aquilatarse con más exactitud de juicio la obra y merecimientos de ellas”.

(Murcia, *Boletín Musical*, Agosto 1928, p. 16)

Las sociedades artísticas, culturales y musicales españolas que se originaron en el XIX, quedaron extendidas en el XX por casi todas las capitales de provincia españolas. El desarrollo de las agrupaciones y la actividad musical de estas ciudades, estuvo ligada a la evolución de sus sociedades. Los músicos españoles comprendieron que con las actuaciones individualizadas e independientes conseguían menos proyección que con el apoyo de una sociedad que velara por sus intereses y potenciara sus habilidades. Esta intención corporativista y colectiva también contaminó la dirección de la evolución de las bandas

LAS BANDAS DE MÚSICA: CONTRUYENDO IDENTIDADES DE UN PUEBLO

de música, por esta razón la propaganda iniciada por *Boletín Musical*, buscó unir direcciones, acortar caminos y plantear la posibilidad de asociacionismo entre los directores musicales. Las respuestas fueron las esperadas, puesto que los directores se apoyaron en esta campaña y plantearon la posibilidad de mejoras a corto plazo. La asociaciones de directores de banda debieron defender los servicios necesarios para el desarrollo del trabajo como director, las grandes agrupaciones pudieron ser el amparo de las pequeñas, las reclamaciones fueron escuchadas y atendidas, las bases principales se situaron en las grandes ciudades como Madrid, Valencia y Barcelona dejando margen para la cobertura de delegaciones en las provincias o pequeñas ciudades y el control, así como la elaboración de reglamentos mantuvo de forma legal las condiciones de los trabajadores.

La unión hizo la fuerza por lo tanto todos los directores que aquí participaron, coincidieron en la necesidad de crear una asociación que se encargara de garantizar los servicios mínimos de los músicos de la banda. Se propuso que participaran todos por igual desde los directores de grandes ciudades a los de pequeñas poblaciones rurales que carecían de garantías para subsistir. Se apreciaba la petición reiterada de que *Boletín Musical* fuera la publicación que aunara y personificara esta asociación cuyo presidente se propuso por gran unanimidad: el maestro Villa.

“Será muy conveniente que los directores de las bandas de Madrid, Barcelona, Valencia, San Sebastián, Bilbao, Sevilla y otros al frente de esta noble campaña tendiendo una mano a los muchos, no me atrevo a decir sus compañeros, porque no se me oculta que están en un plano infinitamente superior a la mayoría de nosotros”

(Pedrosa, *Boletín Musical*, Mayo 1928, 21)

“Debería existir hace tiempo la junta central que aunara todos los trabajos de la colectividad. Si no procuramos una unión grande con la que

LAS BANDAS DE MÚSICA: CONTRUYENDO IDENTIDADES DE UN PUEBLO

podamos colocarnos al nivel medio de la vida moderna, las bandas de los pueblos serán siempre “agrupaciones de aficionados, expuestas a las censuras de los que saben de todo, y que no tiene noción de las agrupaciones musicales llamadas bandas”

(Gimé, *Boletín Musical*, Junio 1928, 8)

“Sería un gran paso para los modestos directores y contaríamos con un apoyo de muchísima importancia y más aún, si el eminente maestro D. Ricardo Villa la presidiese”.

(Lloret-García, *Boletín Musical*, Julio 1929, 14)

“La unión hace la fuerza”

(Zuluaga, *Boletín Musical*, Julio 1928, 15)

“No me explico cómo hemos permitido indiferentes ante el movimiento de asociación que todas las profesiones liberales, hace tiempo han iniciado. Adelante y no desmayar, que a los que somos los verdaderos propulsores del divino arte de los sonidos, del lenguaje del alma por excelencia, no ha llegado la hora de enmendar esa indiferencia nuestra, que es personificación de la individualidad que a nada bueno conduce”

(Camisón, *Boletín Musical*, Junio 1928, 9)

Las bandas constituyeron uno de los medios más positivos para educar al pueblo. Algunos directores miraron al pasado y afirmaron que la evolución fue positiva. Cada día se crearon más bandas y estas agrupaciones fueron amadas y respetadas por el pueblo al que pertenecían. Sin embargo, se debió demandar cualificación profesional a los directores de banda, apoyo económico, laboral y jurídico a los ayuntamientos que las formaban y asociacionismo a los músicos que pertenecieron a ellas. Las bandas de música también desempeñaron “una función pedagógica, ya que en muchas de estas agrupaciones funcionaron escuelas de música antes de la creación de los Conservatorios” (Astruell, 2003, 32). Sus directores poseían el dominio de casi “todas las especialidades instrumentales no de forma especializada, pero si de un modo generalista” (Cansino, 2012, 59).

LAS BANDAS DE MÚSICA: CONTRUYENDO IDENTIDADES DE UN PUEBLO

“El porvenir de las bandas en España es pésimo dado su poco aprecio y ventajas que estimulen el estudio, pues cualquier obrero gana más sin necesidad de estudiar música”

(González, *Boletín Musical*, Mayo 1928, 20)

“La juventud de los pueblos inclina sus aficiones hacia ese deporte que llaman Foot-bal. Si queremos nutrir nuestras bandas y reponer los elementos gestados, es necesario y obligados estamos a educar musicalmente a la infancia, solicitando de los Ayuntamientos incluyan obligatoriamente, entre las asignaturas de la primera enseñanza, la de Música”.

(Lázaro, *Boletín Musical*, Agosto 1928, 16)

“El porvenir musical pasa a marchas agigantadas hacia el precipicio, por falta de proyección y disciplina”.

(Navarro, *Boletín Musical*, Septiembre 1928, 17)

“El porvenir musical de España se conseguiría obligando a los ayuntamientos y Diputaciones a sostener capaces de ellos a un verdadero representante del arte, que desde luego sería director de la academia y Banda municipal”.

(Guzmán, *Boletín Musical*, Mayo 1928, 20)

El desarrollo de las bandas de música como agrupaciones estables debió ser considerado como prioritario ya que fueron las responsables de cuidar, mantener y conocer el patrimonio popular, musical de las pequeñas y grandes regiones de España. La opinión de los directores sobre el futuro de sus agrupaciones, fue alentadora y esperanzadora, ya que muchos miraron al pasado, analizaron la evolución y las mejoras conseguidas, proyectando para el futuro sus mejores intenciones y deseos. Las responsabilidades del director aumentaron, así como la formación y titulación que se les exigía para adquirir el puesto y desarrollar el trabajo. Ellos fueron los formadores musicales de las futuras generaciones, por lo que las bandas de los pueblos, también fueron escuela, además de agrupación. Los músicos exigieron a los ayuntamientos y al gobierno el apoyo exhaustivo e incondicional, para

LAS BANDAS DE MÚSICA: CONTRUYENDO IDENTIDADES DE UN PUEBLO

poder administrar los mejores recursos humanos y materiales. La cercanía de estas entidades con la población hizo de su trabajo un éxito garantizado.

La campaña que inició *Boletín Musical* dio sus resultados a corto plazo. Los directores siguieron manifestando sus opiniones a través de los siguientes números y se unificaron como parte de la sociedad: *Unión Española de Maestros Directores-Concertadores y Pianistas*. Esta organización se hallaba establecida sobre la base de un régimen de secciones autónomas e independientes. Estas secciones fueron cuatro; la primera los maestros de ópera y concierto, la segunda de maestros de zarzuela y opereta, la tercera de maestros de variedades y la cuarta fueron pianistas, armonistas y organistas en general.



Figura 50: Antonio Guzmán Ricis.
(*Boletín Musical*, Enero 1929, 20)

En enero de 1929 se constituyó la Junta Accidental para redactar las bases y reglamentos por los que se ha de regir la federación de Directores de Bandas Municipales y Civiles de España. Integraron la Junta accidental Don Cipriano Pedrosa, director de la Banda municipal de Sama de Langreo (Oviedo), Don José A. Veiga Paradís, nombrado recientemente director de la Banda municipal de Ribadavia (Orense),

LAS BANDAS DE MÚSICA: CONTRUYENDO IDENTIDADES DE UN PUEBLO

Don Antonio Guzmán Ricis, director de la Banda de Palencia y Don Agustín Zuluaga, director de la Banda municipal de Hibar (Guipúzcoa).



Figura 51: Agustín Zuluaga
(*Boletín Musical*, Enero 1929, 20)

En marzo de 1929, la revista cordobesa se atribuyó la propiedad intelectual de la junta de directores sin citar la labor de otras publicaciones y asociaciones, este mensaje quedó descrito en dos artículos de Manuel Hernández publicados en *Boletín Musical*; uno extraído del *Boletín de la Federación Española de Maestros Directores de Orquesta y Pianistas* y otro una carta abierta del mismo autor donde se reclama un acuerdo común para las diferentes aspiraciones que reivindican el valor de la profesión del director de banda. Esta dualidad puso de manifiesto la idea de que a pesar de los logros “la polémica fue in crescendo y, una vez publicadas las bases de este primer embrión de Asociación de directores, los distintos frentes quisieron atribuirse el mérito afanándose todas las publicaciones en patrocinar la idea” (Ayala, 2014, 117).



Figura 52: José A. Veiga Paradis.
(*Boletín Musical*, Enero 1929, 19)

En febrero de 1930 *Boletín Musical de Córdoba* describió con imágenes y palabras la asamblea de los Directores de Bandas Municipales de la Región Vasco-Navarra, situación en parte contextualizada por María Nagore Ferrer (2002). Esta asamblea tuvo lugar en el local de la Academia Municipal de Durango, bajo la presidencia de Don Regino Ariz y Don Pedro J. Iguain (miembros de la Junta Accidental pro- Directores de Bandas de la región Vasco-Navarra). Se hizo la lectura del reglamento y se aprobó. *Boletín Musical* se unió participando al final de la noticia felicitando la iniciativa de la asamblea.

“Debiéramos en esta ocasión excedernos en el comentario que tal hecho nos sugiere si pudiéramos dejar correr la pluma a impulsos de bien vehemente anhelos, pero creemos preferible dar cuenta — casi escuetamente— a nuestros lectores, y especialmente a los Directores de Bandas, de lo hecho por sus compañeros de la región Vasco-Navarra, y si los siguen con el ejemplo, eso será el mejor comentario, el más acertado juicio que nos merezca a todos, el acto de haberse celebrado en Durango la primera asamblea de Directores de Bandas Municipales”.

(La dirección, *Boletín Musical*, Febrero 1930, 13)



Figura 53: Pedro Iguain, secretario de la Junta accidental pro Directores de
Bandas
(*Boletín Musical*, Febrero 1930, 12)



Figura 54: Regino Ariz, presidente de la Junta accidental pro Directores de

LAS BANDAS DE MÚSICA: CONTRUYENDO IDENTIDADES DE UN PUEBLO

Bandas

(*Boletín Musical*, Febrero 1930, 12)



Figura 55: Asamblea de Directores de Bandas Municipales de la región Vasco-Navarra.

(*Boletín Musical*, Febrero 1930, 11)

Además de la noticia descrita en Córdoba, la revista *Ritmo* se unirá a la cruzada publicando lo largo de los años siguientes extractos de las reuniones generales de dicha asociación. “La guerra entre boletines y posicionamientos sobre las vías de federación de directores de bandas no tardará en estallar” (Ayala, 2014, 123). Por un lado, “no existía un líder que llevara a cabo las reformas con ahínco, que dispusiera de los recursos, o conociera a las personas necesarias; y quien más posibilidades tenía de conseguirlo, veía peligrar sus propios intereses” (Rincón, 2013, 385). De igual forma existió muy poca comunicación o posibilidades de la misma entre unos municipios y otros algunos de ellos aislados geográficamente y por último la batalla abierta protagonizada por el mundo editorial “que reparó en la posibilidad de sacar crédito de las circunstancias: el medio que cubriera las noticias generadas por los directores vendería un número considerable de suscripciones” (Rincón, 2013, 386).



Figura 56: Asamblea de Directores de Bandas Municipales de la región Vasco-Navarra.

(*Boletín Musical*, Febrero 1930, 11)

Este espíritu de asociación no sólo repercutió directamente sobre las bandas de música, locales y municipales, sino que despertó las intenciones de reivindicar su espacio, lugar y reconocimiento a otras agrupaciones similares como las bandas militares y los *Músicos Mayores* que ejercieron la dirección de las mismas, pero carecían de la calidad que sus hermanas mayores comenzaban a alcanzar. *Boletín Musical* también fue testigo y objeto de estas nuevas exigencias, constituyendo un medio de difusión, unión de los músicos y directores de banda, originando un encuentro y un lugar donde sentirse identificados para perseguir los ideales, evolucionar y seguir soñando.

“Creo de imprescindible la necesidad de asociación de los Directores de Banda, bien formando una sociedad independiente, o mejor aún, como propuso mi buen amigo Mariano Gómez Camarero, uniéndose a la Asociación de Maestros directores y pianistas, como sección especial, que de esta forma se simplifican todos los trámites de preparación, siempre molestos y engorrosos, y al mismo tiempo tomaría más fuerza por

LAS BANDAS DE MÚSICA: CONTRUYENDO IDENTIDADES DE UN PUEBLO

pertenecer a una sociedad que en la actualidad la integran la inmensa mayoría de los maestros de España”.

(Rebollo, *Boletín Musical*, Enero 1929, 18)

La campaña iniciada por *Boletín Musical* dio en gran parte los resultados esperados, aunque no viviría para verlo. Unos años después nacería un movimiento pro-directores en nuestro país que daría lugar en 1931, pocos meses más tarde de la proclamación de la Segunda República, ser produjo la creación de la primera Asociación Nacional de Directores de Banda, con el Maestro Villa como presidente. La unión dio su fruto y sería durante la República cuando la gran labor de la asociación se produjo, creándose el Cuerpo Técnico de Directores de Bandas Civiles en el mes de diciembre de 1932, consiguiendo en los siguientes años publicar el Reglamento (en 1934) y el Escalafón (en 1935), ofreciendo un marco legal que no culminó sus expectativas ni se desarrolló hasta la etapa franquista, temática estudiada por Gemma Pérez Zalduondo (2002) en su tesis *La música en España durante el franquismo a través de la legislación (1936-1951)*. En esta última etapa, fue en la que se puso de manifiesto la construcción de una legislación que dio relevancia a los directores convirtiéndose en “una de las más loables salidas profesionales para los músicos de cierta valía” (Rincón, 2013, 401). Con el tiempo el asociacionismo quedó vigente pero los padres que lo idearon formaron parte del olvido. Únicamente la revista *Ritmo*, sobrevivió a la intensa y fructífera campaña.

6.2. RAZONAMIENTO, ENTUSIASMO Y PRUDENCIA: LAS AGRUPACIONES DE MÚSICA MILITAR, SUS CAMPAÑAS Y REFORMAS

Uno de los grandes temas olvidados en la investigación musicológica es el que afecta a las músicas militares. Este es uno de los capítulos desterrados dentro de la historia de la música española, no sólo por el estudio de obras, compositores e intérpretes sino a los aspectos organizativos, funcionales y estructurales que giraron en torno a sus figuras. "Pese a que se hace difícil concebir la imagen de un Ejército sin la compañía de sus correspondientes bandas de música y, pese a que parece lógico suponer, por tanto, que detrás de ellas hay un grupo humano sujeto a sus propios problemas y peculiaridades" (Prieto, 2001, 149). Este colectivo fue protagonista en la historia de la música española por su transcendencia musical y sociocultural, sin embargo, no ocupó el lugar que merecieron sus esfuerzos.

En la época dorada de la música española, su siglo de oro "la música se encontraba muy atrasada si se comparaba con la europea, sobre todo en el terreno militar" (Lolo, 2007, 237). Las guerras provocaron principalmente cambios constantes dentro de las

LAS BANDAS DE MÚSICA: CONTRUYENDO IDENTIDADES DE UN PUEBLO

profesiones musicales a través de un “trasvase masivo de miembros de formaciones musicales de carácter civil hacia las de carácter militar creadas por cada milicia de origen político-sindical” (Vargas, 2010, 239), característica a las que se le unió una tradición republicana que emergió desde un marcado y radical liberalismo. Más tarde, a mediados del XIX la música militar sufrió una profunda decadencia, causa derivada de la ausencia de batallas bélicas, de esta manera las bandas militares ocuparon un puesto “superfluo en toda la sociedad europea. Se escuchará su música pacíficamente, en los jardines al aire libre, en las plazas, en los desfiles de tropa o en cualquier homenaje patriótico” (Roales, 1996, 83). Posteriormente la etapa histórica que abarcó desde el inicio del reinado de Alfonso XII al comienzo de la República, se caracterizó por la ausencia de conflictos bélicos en el territorio español, sin embargo, fue una época de floreciente desarrollo de las agrupaciones militares.

Las bandas militares constituyeron el símbolo de la soberanía española en manos del rey apoyado por su ejército y, por otro lado, por la creación de reglamentos que abarcaron desde el *Real Decreto de 10 de mayo de 1875* hasta el *Decreto de 13 de agosto de 1932*, que subrayaba la labor de los músicos en las bandas del ejército. Sin embargo, no todo fue un camino de rosas en el reconocimiento de las condiciones socio-laborales de los músicos. En este contexto, las “quejas de los músicos militares fueron una constante en las publicaciones musicales de los años de la Restauración. Al respecto sólo hay que acercarse “a la gran cantidad de artículos publicados en revistas como *España Musical*, el *Boletín Musical de Madrid* o el *Boletín Musical de Valencia*” (Oriola, 2014, 174).

Boletín Musical de Córdoba marcó durante los números correspondientes a un año de publicación, el inicio de otra campaña en defensa de la agrupación y asociación musical caracterizada por la

LAS BANDAS DE MÚSICA: CONTRUYENDO IDENTIDADES DE UN PUEBLO

lucha reivindicadora por los derechos de las diferentes profesiones relacionadas con la música. Sin duda, fue una campaña que heredó las mismas ventajas e inconvenientes que la anterior, por un lado, un marcado espíritu que reivindicó la mejora de las condiciones laborales de músicos, pero también por otro, una lucha interna de poderes para ganar popularidad en suscripciones, lecturas y protagonismo periodístico. En este caso, la defensa por las músicas militares se extendió desde diciembre de 1929, hasta diciembre de 1930. De forma anónima, en Mayo de 1930 se describió el estado de la cuestión de dicha reivindicación, definiendo sus metas, objetivos y propuestas. "Rafael Serrano, director de la revista *Boletín Musical*, en la que también colaboró Mantecón, empezó a pulsar la opinión de los Músicos Mayores, muchos de ellos prestigiosos compositores e instrumentistas en otros ámbitos musicales fuera del Militar" (Prieto, 2001, 151), todos abanderaron una intensa defensa de su programa de reclamaciones. También se describió este trabajo en la revista *Ritmo*, reconociendo con orgullo y simpatía esta iniciativa.



Figura 57: Joaquín Santos García-Conde, director de banda militar.
(*Boletín Musical*, Abril 1931, 17)

LAS BANDAS DE MÚSICA: CONTRUYENDO IDENTIDADES DE UN PUEBLO

El tema principal de las reivindicación y común en todas las críticas fueron las oposiciones a Músicos Mayores celebradas en 1915, 1917 y en los últimos años de la década de los veinte, en las primeras, “estuvo en vigor un programa de exámenes, preparado, al parecer, por Pérez Casas” (Fernández, 1997, 409), con los siguientes apartados; exámenes previos de cultura general, ejercicios prácticos musicales (composición, transcripción, instrumentación y dirección, ejercicios oral con preguntas sobre solfeo, armonía, contrapunto, fuga, formas, instrumentación, organización de bandas, historia de la música), finalmente un ejercicio de concertación y dirección de una obra compuesta previamente. A través de la crítica se manifestó abiertamente el deseo conjunto para reformar el programa de oposiciones para el cuerpo de directores de Bandas Militares. Comparando la situación laboral de los directores con los mismos cargos en países europeos, que habían llegado a España con motivo de las Exposiciones de Barcelona y Sevilla. Su situación en Francia fue distinta, cuando llegaban a comandantes tenían un mejor retiro y sueldo, en Italia llegaron a sueldos de coronel, de la misma forma en Austria. Por último, en Inglaterra tuvieron asignados sueldos de mejor condición que los jefes y oficiales.

“Tal como existen hoy las músicas militares (que son una verdadera parodia de banda) valía más suprimirlas de un plumazo para no hacer el ridículo ante las alemanas, francesas, italianas y las mismas portuguesas, en las que los músicos directores, son comandante, capitán o teniente música y los menores ascienden por oposiciones hasta Contramaestre (subdirector en categoría de suboficial), y de esta clase por antigüedad rigurosa a Maestro (director)”.

(González, *Boletín Musical*, Septiembre 1930, 16)



Figura 58: Williams G. Stannar, Director de la "United States Army Band" de Washington.

(*Boletín Musical*, Abril 1929, Portada)

Desde *Boletín Musical de Córdoba* se analizó el programa de oposiciones reflexionando sobre la forma más adecuada para seleccionar fielmente al mejor candidato como director, de igual forma se "plantearon cuestiones como el estado de las bandas y las posibles medidas a adoptar para contribuir a su resurgimiento" (Prieto, 2001, 153). Fueron numerosas las cartas recibidas a la redacción de la revista subrayando la importancia de este principio y sumándose a la iniciativa. En España las condiciones fueron muchos peores, de aquí que la crítica se manifestó negativamente puesto que los sueldos no se encontraron en proporción con el esfuerzo y los conocimientos que requerían para superar el programa actual de oposiciones para Músicos Mayores.

"Como nuestro BOLETÍN MUSICAL, nació a la vida periodística con la misión de defender la Música y los Músicos, tenemos a bien ser un

LAS BANDAS DE MÚSICA: CONTRUYENDO IDENTIDADES DE UN PUEBLO

modesto portavoz de todos los sectores musicales. Ha sido muy reducido el número de músicos mayores que ha contestado a nuestra encuesta profesional, por lo que insistimos nuevamente, desde las columnas de Boletín Musical, para que cada cual aporte su valiosa opinión. Confiadamente esperamos que todos los músicos mayores nos contesten, los cuales tienen la palabra.

Cuestionario:

¿Adoptaría usted en su totalidad el programa impuesto en Francia, Inglaterra o Alemania para oposiciones a Músicos Mayores?

¿Qué modificaciones haría usted al programa que rige en España?

¿Cree usted que las músicas militares dependen del programa de oposiciones a Músicos Mayores?

¿A qué es debida la falta de asimilación militar definida del Músico Mayor?

¿A qué causas obedece el estado actual de decadencia artística de las bandas militares?

¿Para este resurgir y ayuda a lo nuestro tiene usted alguna idea de fácil realización y de utilidad manifiesta?

(Anónimo, *Boletín Musical*, Mayo 1930, 5)

Las demandas de los músicos militares se incrementaron de forma incandescente formando una chispa que se manifestó a través de la prensa musical de la época en forma de una insólita campaña de prensa que comenzó en el año 1929 y se mantuvo con intensidad hasta el comienzo de la República. Los protagonistas fueron los Músicos Mayores del Ejército. Aunque a pesar de este protagonismo, el cuestionario planteado por *Boletín Musical de Córdoba*, no fue respondido con exactitud ni por la totalidad de los implicados, como en otras campañas similares trabajadas en torno a la música de agrupaciones de bandas municipales. Sin embargo, sí fue tratado en líneas generales por cada una de las opiniones de las figuras que de forma individualizada fueron nombradas, relatando por ellas mismas a lo largo del año en el que se desarrolló este movimiento: Rivas, Pérez, Del Brezo, Sansalvador y las reiteradas presencias de Jossach D'Alacant y Paulino Cuevas.

LAS BANDAS DE MÚSICA: CONTRUYENDO IDENTIDADES DE UN PUEBLO

Según las palabras de Rivas los críticos musicales eran responsables de la iniciativa para reformar el programa vigente de las oposiciones a Músicos Mayores, se cuestionó esta iniciativa y se recomendó a los críticos que conocieran de primera mano la organización interna de las músicas militares: Plantilla, sueldos y reorganización. Proponían con sus palabras escritas en mayúscula, puesto que la doble profesionalidad de los músicos fue muy variada además de:

“DIRECTORES de Música Militar se distinguen como: TRANSCRITORES, PEDAGOGOS, FOLKLORISTAS, INDUSTRIALES, COMISIONISTAS, ALMACENISTAS, ORFEONISTAS, COMPOSITORES, INSTRUMENTISTAS, SINFÓNICOS, MICROFONISTAS, etc. y otras profesiones más”.

(Rivas, *Boletín Musical*, Julio 1930, 7)

“Varias generaciones de Músicos Mayores han pasado y seguirán pasando, sin que la asimilación militar llegue, hasta que se convenzan (los de arriba y abajo, los ególatras y altruistas, los soberbios y humildes, los sabios e ignorantes) de que NO ES CUESTION DE PROGRAMA DE DIRECCIÓN DE MÚSICA MILITAR. SINO DE DIGNIFICACIÓN HUMANA DE UNA CLASE SOCIAL POSTERGADA”.

(Rivas, *Boletín Musical*, Julio 1930, 7)

Las funciones del Músico Mayor eran variadas, su figura tenía la responsabilidad de custodiar los instrumentos de la agrupación y los diferentes efectos de la academia, se encargaba del mantenimiento del archivo de música, realizaba los ensayos correspondientes previos a los conciertos, educaba a los alumnos y definía las obras adjudicadas en los programas de conciertos. También, “el Músico Mayor era el jefe artístico de la música y banda de guerra, aunque no desaparecía la existencia de un oficial militar adjunto del cual dependían, estipulándose que cuando se reuniese la banda, éste iría subordinado al Capitán ayudante u oficial que mandase la fuerza” (Oriola, 2014, 185).

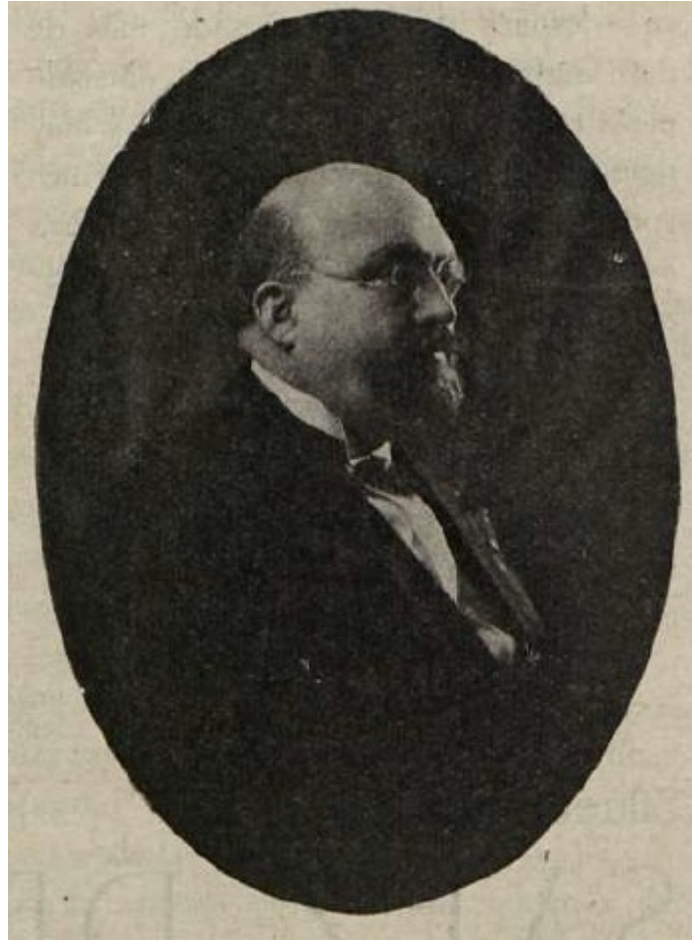


Figura 59: Ramón Sáez de Adana Lauzurica.
Director y compositor de banda militar.
(*Boletín Musical*, Octubre 1930, 14)

Juan del Brezo intervino refiriéndose a la presión que a veces los puestos de mayor rango ejercían sobre los pequeños músicos, puesto que en la mayoría de las ocasiones la disciplina, la obediencia y la sumisión les obligaba a mantener una postura silenciosa, pero en el fondo pensaban que sus servicios y profesiones no se encontraban estimados adecuadamente. La reforma, aunque construida por todos, críticos, músicos y expertos intentó colocar al personal en las condiciones de igualdad que se merecía contribuyendo de esta forma a potenciar el arte musical español.

“Los concursos vienen a ser unos anzuelos de hierro viejo que las Entidades organizadoras de festejos (Ayuntamientos, empresas o

LAS BANDAS DE MÚSICA: CONTRUYENDO IDENTIDADES DE UN PUEBLO

sociedades) hacen para sacar el mayor partido en el río revuelto de la pobreza social de las clases musicales”.

(Del Brezo, *Boletín Musical*, Octubre 1930, 3)

La aportación de Pérez también pidió a los altos poderes lograr presupuestos coherentes, aumentar los músicos y agrupaciones. Los directores fueron artistas valiosos y no se les atribuyó la validez de su trabajo, aunque esta importancia sí era reconocida:

“En los presupuestos los que empuñan la espada y no a quienes empuñan la batuta, que no es un palitroque cualquiera, sino algo que hace su papel ante el papel de la partitura”.

(Pérez, *Boletín Musical*, Agosto 1930, 8)

La figura de Torró reivindicó la eliminación y supresión de los concursos. Según sus criterios en ellos los elementos musicales que sirvieron de espectáculo de festejos, también pagaron los platos rotos y constituyeron fuente de ingresos a las Entidades organizadoras. Estos ingresos estuvieron orientados para agrupaciones industriales y comerciales que pudieran crear puestos de trabajo y condiciones dignas para los músicos.

“Los *concursos* vienen a ser unos anzuelos de hierro viejo que las Entidades organizadoras de festejos (Ayuntamientos, empresas o sociedades) hacen para sacar el mayor partido en el río revuelto de la pobreza social de las clases musicales”.

(Torró, *Boletín Musical*, Octubre 1930, 17)

Una de las propuestas más sólidas y constructivas de la campaña fue la protagonizada por el Director de la Banda de Música Militar Justo Sansalvador Cortés. En cuanto a la reivindicación de cambiar el programa de oposiciones no lo consideró necesario, porque siempre salieron buenos músicos de estos accesos, según su testimonio influyeron en gran parte las cualificaciones que el músico poseía: gusto

LAS BANDAS DE MÚSICA: CONTRUYENDO IDENTIDADES DE UN PUEBLO

refinado, oído exquisito, conocimiento de las obras y de la dirección. Las agrupaciones de bandas crecieron día a día porque la música fue necesaria para la vida emotiva de los pueblos, pero la dura realidad para las bandas militares fue que en la mayoría de los casos las civiles absorbieron en gran parte la cantera de músicos que en el pasado se orientaban a las bandas militares. Aunque a pesar de todo, "algunos compositores escribieron grandes misas cantadas con coros acompañadas de bandas militares" (Astruell, 2003, 29).



Figura 60: Justo Sansalvador, Director de banda militar.
(*Boletín Musical*, Enero 1930, 6)

De igual forma la presencia de las bandas militares quedó vigente en la ópera donde directores y libretistas aprovecharon para incluirlas dentro de la misma escena convirtiéndose este hecho en demanda popular, este uso comenzó a "evolucionar hasta el punto de alternar con la orquesta del teatro, como si fuese una antífona" (Astruell, 2003, 30). En otras ocasiones predominaron los instrumentos de viento puesto que la verdadera intención era imitar o "reflejar los sonos militares del ambiente guerrero, la lucha y desolación" (Lolo, 2007, 239). Por último, "los directores de estas bandas en sus orígenes nacían de los mismos músicos que las componían" (Astruell, 2003, 42). Sin embargo, las nuevas críticas propusieron cualificar al personal

LAS BANDAS DE MÚSICA: CONTRUYENDO IDENTIDADES DE UN PUEBLO

militar por secciones, directores y músicos instrumentistas, las músicas militares pertenecerían al arma de infantería constando de directores, inspectores y académicas regionales de preparación musical, en cada una de ellas habría un copista que cobraba por horas de trabajo, encargado del archivo.

“El ideal sería tener las bandas de música militares a la altura de las grandes bandas municipales, para lo cual, habría necesidad de un nuevo reglamento y de una nueva organización que llenase las numerosas lagunas artístico-culturales, económico sociales y cívico-militares que la actual legislación musical militar tiene, por que no se ha adaptado a los tiempos musicales modernos, ni a las constantes evoluciones de las cosas y de las instituciones”.

(Sansalvador, *Boletín Musical*, Enero 1930, 6)

Denominadas “Charlas” con un interesante metafórico, burlesco y humorístico Jossach D’Alacant escribió una serie de entrevistas donde dos personajes, el tío Vicente y Joanet, dialogaron sobre diversos temas de la actualidad musical, preferentemente sobre la música de bandas y bandas militares. El tío Vicente representó al pasado y en ocasiones añoró esta época donde la música militar según sus testimonios tuvo mayores privilegios que la desarrollada en la época en la de Joanet se expresaba:

“No te quepa duda, Joanet. Las bandas y orquestas actuales no son como las de mis años mozos; entonces no se cobraba nada al Municipio ni al Estado. Vivíamos del Arte puro sin pretender ser una carga pesada para ninguna institución”.

(D’Alacant, *Boletín Musical*, Enero 1930, 11)

Joanet defendió la necesidad del músico para atender lo mismo a su cuerpo que a su alma. Los músicos necesitaron, como anteriormente hemos citado, para vivir del arte y por el arte ser multi-profesionales y multi-instrumentales. Por un lado, tuvieron la necesidad de buscar otras profesiones para poder cobrar un sueldo

LAS BANDAS DE MÚSICA: CONTRUYENDO IDENTIDADES DE UN PUEBLO

digno para vivir; sin embargo, su labor musical continuó enriqueciendo su alma porque a través de la música adquirieron formación, sensibilidad, reflexión...

“El músico-artista tiende a desaparecer substituido por el músico-mecánico. ¡Adiós Arte! Ya ves los contrabajos y violonchelos, las batutas y partituras, las arpas y trompas, los timbales y clarinetes en las casas de compra-venta”. ¡Viva el jazz-band!”

(D’Alacant, *Boletín Musical*, Mayo 1930, 11)

Esta postura fue atacada fuertemente por el tío Vicente. Especificando la cantidad de músicos profesionales y melómanos, que existieron en España y la falta de revistas específicas que describieron y dieron respuestas a la intelectualidad de dicho grupo. Todo fue música en la vida, sin embargo, los propios músicos sólo tuvieron de su disciplina el conocimiento de forma fragmentaria, desconociendo las ciencias y artes musicales. A la falta de fuentes hubo que unir la incapacidad de la difusión de las mismas, tampoco toda la población leía, analizaba y estudiaba los pocos medios periodísticos que trabajaron y defendieron los ideales musicales.

“Che, Joanet, pregúntaselo al Director de la revista musical cordobesa, o a su Cuerpo de Redactores, ya que, por el gran número de suscripciones, ellos saben que los músicos y las agrupaciones musicales no leen mucho, sino *que soplan*”.

(D’Alacant, *Boletín Musical*, Abril 1930, 13)

Por otro lado, Vicente también criticó la música de los compositores modernos, según su testimonio, estos escribieron con notas amontonadas y en tropel. De igual forma suprimieron las bandas de música populares y con ese dinero que ellas mismas recaudaron se propusieron construir instituciones para construir hospitales, albergues y manicomios.

LAS BANDAS DE MÚSICA: CONTRUYENDO IDENTIDADES DE UN PUEBLO

“Dando mientras tanto, a Dios y al César lo que a cada uno corresponda”.

(D’Alacant, *Boletín Musical*, Febrero 1930, 10)

Jossach D’Alacant atribuyó la autoría original de la campaña a Juan del Brezo, cuya reclamación estuvo plasmada en las columnas de *La Voz* el 17 de noviembre de 1929. El pretexto o la base de sus palabras fueron unas oposiciones que se convocaron por *Real Orden circular el 22 de febrero de 1929*, siendo el tema de las oposiciones una continua reivindicación dentro de las páginas de la publicación. En el artículo se puso “en cuestión la idoneidad de algunas de las pruebas que rigieron el programa, en concreto el carácter eliminatorio del primer ejercicio, un test de cultura general, y de aquellos destinados a mostrar las habilidades compositivas de los futuros directores”. Sin embargo, aunque en ese artículo se defendió la reforma de la oposición de las Músicas Militares para resolver el problema que atendió a estas agrupaciones, D’Alacant declaró que las raíces fueron algo más complejas y se resumieron desde la organización de las músicas, la mejora social, económica y militar de los músicos, especialmente de los directores.

“Si las músicas militares suenan desafinadas musicalmente, con estas *desafinaciones* se darán cuenta enseguida los lectores de BOLETÍN MUSICAL que los Directores de música militar no son culpables del estado actual de las músicas militares, porque las *desafinaciones* que se notan, aunque musicales públicamente, no son sonoras, y, por lo tanto, no son de la jurisdicción de los Directores. Se trata de *desafinaciones* económicas, como hemos expuesto, en las que la Batuta es incapaz de corregirlas”.

(D’Alacant, *Boletín Musical*, Marzo 1930, 7)

El crítico también defendió la necesidad de unión por parte de los Directores de Agrupaciones Militares, estos debían crear una conciencia colectiva, sus problemas solo les interesaron a ellos mismos, y muchos de estos pensaban más en efímeras glorias artísticas que en predicar

LAS BANDAS DE MÚSICA: CONTRUYENDO IDENTIDADES DE UN PUEBLO

en un desierto donde podían quedarse solos. Los directores de estas agrupaciones deberían dejar de ser egoístas y más comprensivos con los problemas sociales de los músicos.

“Nuestro problema es de educación colectiva y por lo tanto todos para uno y uno para todos. Hace falta aplicar la Harmonía de que tanto hacemos uso en las partituras, en armonizar nuestros corazones y nuestras conciencias”.

(D’Alacant, *Boletín Musical*, Septiembre 1930, 14)

“Mientras no tengamos músicas, ni dirección absoluta, las partituras y las batutas serán juguetes de bajo precio, aunque nuestros amigos nos obliguen a gastar barba, siempre, el respetable público distinguirá de entre sus filas a los falsos apóstoles por el colorido de la barba artificial”.

(D’Alacant, *Boletín Musical*, Octubre 1930, 17)

“Los tiempos que vivimos son del imperio maquinista de la polca, del engranaje, del mostrador, de la bolsa, del automóvil, de la gramola, del avión y de la radio. Mientras los directores de música no pongamos en nuestros Conservatorios y Escuelas profesionales algunas asignaturas que hablen de economía, de dignidad profesional y de las enfermedades antisociales que corroen a la profesión musical, como son la avaricia y la envidia entre otras, auguramos que los modernos y futuros trovadores del arte sonoro vivirán al margen de la realidad como nosotros estamos viviendo”.

(D’Alacant, *Boletín Musical*, Noviembre 1930, 16)

Uno de los referentes críticos de la revista fue Paulino Cuevas, que también apareció en estas publicaciones con el objeto de defender la reforma del sistema de acceso y oposición al cuerpo de Músicos Mayores, según sus palabras en las oposiciones de este cuerpo siempre intervinieron los más prestigiosos y brillantes individuos. El sistema de oposición fue el más eficaz para seleccionar los mejores candidatos con base de cultura general y musical. Para el desarrollo de la oposición propuso eliminar los ejercicios de cultura general exigiendo el título de bachiller entre los opositores. También pretendió rescatar los ejercicios

LAS BANDAS DE MÚSICA: CONTRUYENDO IDENTIDADES DE UN PUEBLO

tradicionales como la transcripción para banda de una obra de piano y el ejercicio de dirección, porque para ser buenos directores era necesario la práctica de esta disciplina. De igual forma, citó los ejemplos de los maestros Pérez Casas y Saco del Valle con experiencia como Directores de Agrupaciones Militares. A través de estos exámenes se podría:

“Descubrir en ocasiones personalidades dignas de brillar en esfera superior, que permanecían en la obscuridad”

(Cuevas, *Boletín Musical*, Enero 1930, 2)

“Las reformas del programa de oposiciones no creo que sean de una indispensable necesidad. El buen músico mayor, el que le tiene amor a su oficio y un poco de conciencia, hace banda con los elementos que tiene; ahora bien: como el desenvolvimiento artístico musical de la banda municipal en España va tomando un gran incremento, la reforma de las nuestras es necesaria si queremos conservar el prestigio musical militar que existe en las demás naciones y debe de seguirse en nuestra Patria. Creo que estos problemas deben de resolverlos las primeras figuras de la música militar española, los que en los tribunales de oposiciones demuestran más actitudes y cuya cultura está reconocida por todos los de nuestra corporación. Como ve deseo un cambio que haga de la banda militar lo que debe ser y el lugar que debe ocupar dentro de la vida artística musical nacional; pero creo firmemente que los músicos hemos de reivindicar nuestras aspiraciones empuñando con dignidad la batuta: es la única arma que nos enseñaron a esgrimir”

(Cuevas, *Boletín Musical*, Septiembre 1930, 1)

Paulino Cuevas también defendió la necesidad de dotar a las bandas de una remuneración que cubriese sus exigencias vitales. Lo primero que necesita un director era una buena banda, para establecer los cimientos sobre los que construir su labor artística. En el extranjero una banda militar era prestigiada por su gran popularidad, mientras que en España:

LAS BANDAS DE MÚSICA: CONTRUYENDO IDENTIDADES DE UN PUEBLO

“El BOLETÍN MUSICAL y la revista «Ritmo», de Madrid, el primero con su encuesta acerca de los músicos mayores de la guarnición de la Corte y el segundo con sus declaraciones referentes a las prerrogativas que gozan estas corporaciones en los demás países de Europa con quienes artísticamente debemos compararnos, han traído sobre el tapete del pupitre de la policía musical militar un tópico que, como los demás, desgraciadamente, se ahogará en el inconmensurable mar de nuestra endémica apatía”.

(Cuevas, *Boletín Musical*, Febrero 1930. 2)

“El músico es ante todo músico, y por encima de su amor propio, prurito, vanidad o lo que sea, están la defensa de sus intereses artísticos y económicos, los que obtendrá cuando unidos todos, perseveremos sin decaer jamás en nuestra unión poniéndonos en cuerpo y alma sin exclusivismos ni miramientos Al servicio de la Música”

(Cuevas, *Boletín Musical*, Agosto 1930, 7)

Según la opinión que reflejó *Boletín Musical*, las carencias de formación podrían resolverse con la creación de un Centro Oficial de Instrucción Musical Militar que formara a los diferentes músicos de los distintos cuerpos militares. De igual forma con el apoyo del estado en relación a la formación de los músicos militares se popularizó la agrupación, la profesión, extendiéndose su difusión tanto en capitales como en grandes poblaciones, actuando como parte de la educación musical del pueblo.

“La organización de nuestras bandas debe ser un ideal para crear órganos de cultura nacional capaces de divulgar nuestro arte, y de crear artistas ejecutantes, no una empresa de cierto carácter comercial”.

(Cuevas, *Boletín Musical*, Junio 1930, 5)

Para los críticos que cuestionaron la validez de las agrupaciones musicales militares, la publicación amablemente les rogó que conocieran debidamente la materia antes de juzgar. La crítica también pudo ser un vehículo para que el Músico Mayor reivindicara su

LAS BANDAS DE MÚSICA: CONTRUYENDO IDENTIDADES DE UN PUEBLO

personalidad, a niveles musicales o militares. La lectura de las revistas profesionales que tan abandonada se encontró en esta época, debía ser fomentada como vehículo de transmisión y reflexión de ideas comunes, como patrimonio donde dejar huellas de sus ideas.

“Un obrero manual impone y hace cotizable su valor social por la indispensable materia nutritiva que produce; un músico no puede imponerse sino a fuerza de perseverar en la expansión nutritiva artística y espiritual que difunde, pues la Humanidad, por ahora, y desgraciadamente, tiene más de materialista que de espiritual, como lo evidencian los embates que el arte musical sufre de los aparatos mecánicos de marchamo sonoro”.

(Cuevas, *Boletín Musical*, Agosto 1930, 6)

Las condiciones de los Músicos Militares gracias a las intensas campañas donde participaron tanto críticos, como profesionales, mejoraron considerablemente en cuanto a la “relación con los salarios, las pagas de viudedad y orfandad, los retiros y las jubilaciones” manifestados a través de avances legislativos. Sin embargo, “el tira y afloja entre las autoridades militares y los músicos denotó la falta de un deseo real por parte de los primeros a lo largo de la contemporaneidad por desarrollar un verdadero Cuerpo musical” (Oriola, 2014, 186). La publicación en sus últimos suspiros recibió “el reconocimiento y el aplauso de los Músicos Mayores, que ven en su pluma, ahora sí, un aliado incondicional”. Sin embargo, no sería hasta la II República cuando se dictó un “Decreto por el que se reorganizó todo el personal de las músicas militares, desde el director hasta el educando, con sus respectivas asimilaciones y equiparaciones de orden moral y material” (Prieto, 2001, 163).

6. 3. FLORILEGIO DE OPINIONES: LOS MÚSICOS MAYORES DICEN...

Aunque la situación de los Músicos Mayores fue defendida por numerosas críticas y perspectivas de crítica desde la revista *Boletín Musical de Córdoba*, existió un apartado específico donde fueron los mismos Músicos Mayores los que hablaron haciéndose eco de las ideas que la publicación defendió sobre sus derechos. Para dotar de la popularidad que se mereció, la editorial ocupó esta serie de artículos escritos en primera persona en la página primera de cada mes, desde diciembre del 1929 hasta octubre de 1930, casi un año de apariciones en la mayoría de los números. La publicación se convirtió en un lugar donde darse a conocer y ser reconocidos, porque la situación de los Músicos Mayores fue un proceso gestado desde en el anonimato en la mayoría de los casos. En 1875 se dictaminó "mediante Decreto que su consideración militar no podría pasar nunca de la del último segundo teniente, habrían de pasar treinta y seis años hasta que el entonces Ministro de la Guerra, Agustín Luque, propusiera al Rey Alfonso XIII un proyecto de ley contemplando sustantivas mejoras y previendo la futura concesión de derechos pasivos para las viudas y huérfanos de

LAS BANDAS DE MÚSICA: CONTRUYENDO IDENTIDADES DE UN PUEBLO

esta clase" (Prieto, 2001, 153). Las críticas planteadas fueron comunes a las ideas de otros colectivos musicales nacionales e internacionales, los Músicos Militares en primera persona cuestionaron la falta que sufrían, la oficialidad y asimilación de los puestos profesionales y militares, la necesidad de solucionar distintos problemas de su gremio, entre ellos uno de los de más importancia "la situación de viudas y huérfanos, las jubilaciones o las condecoraciones" (Oriola, 2014, 174).

Las primeras declaraciones reflejadas en *Boletín Musical de Córdoba* fueron las de Francisco Calés, Músico Mayor del Regimiento de León, su opinión gestó el embrión de la temática de lo que a partir de esta fecha se convirtió en una cita constante "el problema de las bandas militares no estaba en la dificultad de la oposición o en la cualificación profesional de sus directores, sino en las condiciones laborales y económicas que estos padecieron" (Prieto, 2001, 152). Estas dificultades ya encontradas en las bandas de música previamente y analizadas por la misma publicación, abarcaron a la mayoría de los instrumentistas del momento puesto que no contaron con suficientes medios para desarrollar su trabajo profesional como músicos de una forma digna y completa, debían recurrir a otros trabajos para subsistir. El primer artículo de la revista que hace relación a las músicas y músicos militares lo presentó Titurel, en la primera página correspondiente al número de diciembre de 1929. En este artículo se subrayó el trabajo del músico, docente y compositor Francisco Calés, Director de Banda del Regimiento de León. A lo largo de su carrera este músico pudo coincidir con diferentes profesionales con categorías de perfección, condiciones, temperamentos, estudios y requisitos distintos. Afirmó que a pesar de las diferencias una notable formación era fundamental, en las disciplinas de armonía, contrapunto, fuga e instrumentación, sonoridad instrumental y concepto estético de obras.



Figura 61: Emilio Vega Manzano, Director de la Banda del Real Cuerpo de Alabarderos.

(*Boletín Musical*, Octubre 1928, Portada)



Figura 62: Franciso Esbri, Músico Mayor

(*Boletín Musical*, Junio 1930, 4)

LAS BANDAS DE MÚSICA: CONTRUYENDO IDENTIDADES DE UN PUEBLO

El músico presentó un precedente que se copiaría en varios números de la revista, todos titulados *Los Músicos Mayores dicen...* En enero de 1930, Paulino Cuevas habló sobre D. Emilio Vega, en junio de D. Francisco Esbri y en septiembre de 1930 sobre D. Alejandro Contreras. En marzo se relató de forma anónima de D. Pablo Cambronero y en mayo J. Torró Jordá describió el trabajo de Don Juan Viñolo Gaforio. Este grupo de músicos construyeron su discurso enlazando con las temáticas planteadas en el cuestionario que propuso *Boletín Musical*, pero argumentándolas desde su historia de vida. Muchos de ellos vivieron sus años de apogeo en los principios del siglo XX y hablaron con añoranza de sus experiencias, donde las músicas militares fueron distinción de sello artístico.

“En mis tiempos había grandes músicas militares y no había críticos, ahora hay musiquillas militares y hay críticos. Valga lo uno por lo otro. A medida que el presupuesto municipal ha ido *en crescendo* las músicas municipales han ido aumentando en proporción directa; en cambio al subir a las nubes el presupuesto estatal de Guerra, han ido bajando al fondo de la tierra, las músicas militares. Sigán los críticos musicales jugando a la peonza y empeñados en hacer bailar las batutas, no lo conseguirán hasta que las batutas no se conviertan en peonzas”.

(Torró, *Boletín Musical*, Mayo 1930, 3)



Figura 63: Juan Viñolo, Músico Mayor del ejército.

(*Boletín Musical*, Mayo 1930, 1)

LAS BANDAS DE MÚSICA: CONTRUYENDO IDENTIDADES DE UN PUEBLO

El esquema de este mismo artículo apareció en otros números de la revista, pero fueron los mismos directores los que firmaron sus palabras: Rebollo, Mayoral, Terol, Ponsa y Berenguer. En febrero lo hará Modesto Rebollo, criticando que cualquier soldado podía acceder a las oposiciones de Músico Mayor. Este músico propuso para la oposición unos exámenes de carácter específico; cultura general musical, composición e instrumentación sobre temas dados, transcripción para banda de partituras de orquesta, dirección de obras... Además, defendió que los interesados presentaran un título de Bachiller que debía exigirse para poder tomar parte de la oposición.

“Un certificado de cualquier Conservatorio oficial, en el que se demuestre que el interesado tiene aprobados, oficial o libremente, todas las asignaturas correspondientes a la carrera de Maestro Compositor”.

(Rebollo, *Boletín Musical*, Febrero 1930, 1)



Figura 64: Modesto Rebollo, Músico Mayor del ejército
(*Boletín Musical*, Marzo 1930, 1)

En Abril D. Julián Sánchez Mayoral, aportó ideas que trataban sobre la realidad de los músicos y directores. Especificó que las

LAS BANDAS DE MÚSICA: CONTRUYENDO IDENTIDADES DE UN PUEBLO

aspiraciones debían ser modestas y encaminadas a conservar lo que ya poseían más que reclamar nuevas aspiraciones. Era raro y difícil que un Director de Música Militar consiguiera destacar en terrenos profesionales individuales como director, compositor o pedagogo porque:

“Las músicas militares no pueden considerarse en la actualidad, desde ningún punto de vista, como agrupaciones organizadas con arreglo a las exigencias artísticas modernas y aún dentro de su misión especial o si se quiere principal, su organización es muy deficiente. En esto coinciden todos los consultados que están directamente en contacto con las mismas y se verá sucesivamente es opinión general que fundamentarán con múltiples y poderosos razonamientos”.

(Mayoral, *Boletín Musical*, Abril 1930, 1)



Figura 65: Julián Sánchez Mayoral, Músico Mayor.

(*Boletín Musical*, Abril 1930, 1)

En julio D. José Terol desde otro punto de vista contrario a la postura de Mayoral, reivindicó la figura del Músico Mayor desde el cuerpo militar, porque la situación en la que se encontraban, se les

LAS BANDAS DE MÚSICA: CONTRUYENDO IDENTIDADES DE UN PUEBLO

restaba bienestar a sus familias, no se dignificaba dentro de la sociedad, dentro del ejercicio, como docentes de sus alumnos, como maestros. En octubre de 1930 D. Feliciano Ponsa, reclamó las mismas cuestiones:

“El estado actual de las Músicas Militares no es cosa que se debe achacar a la mayor o menor capacidad o competencia de los Músicos Mayores — hoy día, por fortuna, esa capacidad o competencia es más que suficiente en la generalidad de los casos — sino, principalmente, a la manifiesta insuficiencia de las plantillas de nuestras bandas”.

(Terol, *Boletín Musical*, Julio 1930. 4)

“Hágase justicia y resurgirán las bandas militares Dese al cargo de músico mayor todo el prestigio que por su doble condición de jefe y maestro le corresponde. Concédasele por lo menos la asimilación que tenga el más modesto cuerpo auxiliar o político militar. Dese a los músicos, los derechos que por su asimilación les pertenece y seguramente no se harán esperar los buenos resultados que, de tomar en consideración esta pequeña y fácil reforma, se han de obtener”.

(Ponsa, *Boletín Musical*, Octubre 1930, 3)



Figura 66: José Terol, Músico Mayor del ejército.
(*Boletín Musical*, Julio 1930, 4)

LAS BANDAS DE MÚSICA: CONTRUYENDO IDENTIDADES DE UN PUEBLO

En noviembre y en diciembre de 1930 Berenguer terminó concluyendo de forma constructiva, su discurso desde la eficacia de las revistas profesionales, porque a través de sus campañas se pudo mejorar las condiciones de los músicos. El rey mediante circular concedió a los Músicos Militares las categorías que le correspondían dentro del ejército. El texto de la Real Orden que cita Berenguer es extraído de D.O. n.º 237, publicado el 14 de noviembre de 1930.

“El Rey (que Dios guarde) ha tenido a bien disponer que, en el presupuesto de 1930, se incluya el crédito necesario para que, desde primeros de enero de dicho año, y sin efectos retroactivos, se abone a los Músicos Mayores de plantilla, en la sección tercera, la misma gratificación de servicios en filas que perciben los subalternos, etc.”

(Berenguer, *Boletín Musical*, Noviembre 1930, 1)

Justo antes del final de la campaña en noviembre de 1930 la directiva de la revista realizó una aportación resumiendo la trayectoria de la misma, se reconoció que el inicio de la campaña pretendía que los Músicos Militares, participaron de forma activa en la redacción de la publicación y a través de las suscripciones. Las exposiciones de estos músicos de forma pública formaron parte de la evolución de los organismos musicales que sirvieron en el ejército Nacional. La dirección afirmó que la música del ejército necesitó una reforma radical para mantenerse con vida. Las Músicas Militares no fueron organismos cerrados, su situación ideal debió ir en paralelo con la evolución artística de la sociedad. En el mes de mayo se ofreció la posibilidad a través de un cuestionario para que los diferentes directores participasen con sus argumentos.

“La unión hace la fuerza, dice un proverbio societario. Nuestra finalidad es llegar a unir mediante una táctica que, llevada en pleno día, trasluzca el malestar que sufren las clases musicales para que sea puesto sobre el tapete el problema músico-militar, y así, los que permanezcan

LAS BANDAS DE MÚSICA: CONTRUYENDO IDENTIDADES DE UN PUEBLO

refractarios, verán como su personalidad ciudadana queda reducida a lo que la realidad describe en su vida cuartelera. Mientras el Músico Mayor carezca de ASIMILACIÓN MILITAR no será posible la reorganización de los organismos Músico-militares. Para nosotros es una prueba de confianza y sociabilidad la depositada por algunos Directores de las Música» Militares que te complacen, de vez en cuando, en dejar sus poemas sinfónicos para abrir las hojas de nuestro BOLETÍN MUSICAL que, sin bombo, platillos, castañuelas y campanas, dan un concierto cada mes para que los profesionales y los diletantes conozcan las raíces humanas de la Música terrena”.

(La dirección, *Boletín Musical*, Noviembre 1930, 15)

Si analizamos en profundidad el contexto político de la época con el objetivo de encuadrar las causas que justificaron la aparición de un discurso crítico musical y militar en *Boletín Musical*, podemos destacar que “en los años finales del reinado de Alfonso XIII, es decir, los que trascurren entre el fin de la guerra de África y la proclamación de la República, encontramos una amplia producción de Música Militar” (Fernández, 1997, 453). Se trató de una de las épocas de mayor esplendor en cuanto a producciones musicales, existieron obras de todo tipo; himnos y cantos; canciones populares, pasodobles de inspiración militar y hasta letra para la marcha real. A pesar de los avances sufridos en las últimas décadas del XIX, los verdaderos cambios no llegaron hasta la década de 1910 “gracias a los *Reales Decretos de 16 de agosto de 1911 y 20 de junio de 1914*, que pasaron a contemplar su división en categorías y comenzaron a resolver sus ansiadas demandas de asimilación” (Oriola, 2014, 184). Otras de las normativas significativas fue el *Real Decreto de 6 de septiembre de 1928*, que aumentó la edad de jubilación de los Músicos Mayores en dos años más de los sesenta a los sesenta y dos. La normativa militar evolucionó notablemente en las primeras décadas del siglo XX, en primer lugar, hay que subrayar el *Real Decreto de 16 de agosto de 1911* sobre reorganización del personal de músicos mayores, esta normativa suponía “la presentación a las Cortes de un proyecto de ley

LAS BANDAS DE MÚSICA: CONTRUYENDO IDENTIDADES DE UN PUEBLO

concediendo derechos pasivos a las viudas y huérfanos de dicha clase” (Fernández, 1997, 403). Sin embargo, para concesión de estas peculiaridades se necesitaba volver a reorganizar al personal de las agrupaciones. Tan sólo unos años más tarde con la normativa del 27 de marzo de 1915 se fijaron las “funciones del personal de músicos mayores del Ejército en los cuerpos, centros y dependencias donde han de prestar sus servicios”. (Fernández, 1997, 406).

Finalmente, con la llegada de la II República en abril del 31, “las estadísticas militares reflejaban la existencia de cien Músicos Mayores en activo distribuidos en veinte de primera clase veintiocho de segunda clase, treinta y ocho de tercera clase categoría A y catorce de tercera clase categoría B”. Por otro lado, el número de músicos militares alcanzó un “total de mil quinientos noventa y uno divididos en doscientos ochenta Músicos de primera, quinientos sesenta y cinco de segunda y setecientos cuarenta y seis de tercera” (Oriola, 2014, 185). Con la proclamación de la República, fueron grandes los cambios experimentados por el panorama de nuestra Música Militar, las agrupaciones de música militar reflejaron importantes cambios, en primer lugar “desaparecieron numerosas páginas que tenían como fuente de inspiración la Monarquía, la Corona o la propia Historia de España” (Fernández, 1997, 473). Las principales formas musicales como himnos, toques de ordenanza y marchas ligadas a épocas anteriores, fueron olvidadas y nuevas incorporaciones ocuparon las primeras filas de los repertorios de los ejércitos españoles.

Aunque el marco legal principal surgió antes de los felices veinte no fue hasta la década de los treinta, meses después de la campaña de *Boletín Musical*, cuando se produjeron los grandes cambios, sin embargo, los propios acontecimientos políticos impusieron un lógico compás de espera, debido al conflicto bélico la situación cambió encontrando posiciones “parecidas a las que se daban en el último

LAS BANDAS DE MÚSICA: CONTRUYENDO IDENTIDADES DE UN PUEBLO

cuarto del siglo anterior, de ahí que el sentimiento de agravio fuera aún mayor de lo que sería si no se hubieran dado estos pasos intermedios en direcciones tan opuestas” (Prieto, 2001, 159).

BOLETIN MUSICAL

7. LA RESURRECCIÓN DE LA MÚSICA RELIGIOSA



7. LA RESURRECCIÓN DE LA MÚSICA RELIGIOSA

7. 1. SIGNOS DE UNA REFORMA EN LA EDUCACIÓN MUSICAL RELIGIOSA DEL CLERO Y EL PUEBLO

A lo largo de la publicación mensual (1928-1931), *Boletín Musical* subrayó una sección denominada Música Religiosa, que trató diversos temas de actualidad relacionados con el título de dicha sección. De forma más regular apareció en el primer y segundo año de la revista. Sin embargo, en los números finales apenas existieron un par de artículos que casi reiteraron las mismas temáticas centrales. Los escritores encargados de la sección referente a la música religiosa demandaron a través de sus escritos la mejora de las medidas económicas y profesionales de los músicos vinculados con la iglesia. La música religiosa española atravesó en este momento, un profundo estado de crisis, si comparamos su situación con la práctica musical y valoración de sus repertorios en los siglos anteriores, aunque marcada por un interés de renovación y reforma marcada por el *Motu Proprio* redactado en los albores del siglo XX. Las diferentes voces reconocieron las pérdidas y reclamaron soluciones con la

LA RESURRECCIÓN DE LA MÚSICA RELIGIOSA

intención de popularizar el repertorio, profesionalizar musicalmente al clero, investigar y divulgar el patrimonio musical religioso a niveles nacionales e internacionales.

Desde los inicios de la religión cristiana en Europa las relaciones entre música y religión no siempre fueron positivas, los Padres de la Iglesia y varios concilios condenaron "el uso de los instrumentos musicales en la Iglesia, siendo estos asociados al paganismo o a la expresión de las pasiones humanas. La iglesia consideraba que la música era un apoyo indispensable para el culto, pero también un peligro potencial para el creyente" (Nommick, 2004, 127). Durante el siglo XIX se observó una decadencia progresiva de la música litúrgica muy alejada de las características de los ritos del culto. Los compositores románticos estrenaron grandes obras religiosas más propias de las salas de conciertos que de los templos, y en otras ocasiones la composición decayó sobre autores secundarios que utilizaron recursos y elementos propios de la música teatral y profana. En esta época se "marcó el inicio de un proceso de decadencia irremediable de la organización musical de las catedrales, con estructuras heredadas del Antiguo Régimen profundamente afectadas por el proceso desamortizador, el advenimiento de una nueva estética compositiva marcaría la ruptura con los estilos, formas y usos anteriores" (Sanhuesa, 2006, 178). El debate sobre la música religiosa versó principalmente sobre "la contaminación que esta recibió por parte de la profana y la poca relación de la misma con el culto, sin embargo, a esta problemática se unió la falta de preparación de los maestros de capilla relacionada con la falta de recursos de las que disponían las mismas capillas" (Nagore, 2004, 214).

Dentro de este contexto surge una corriente que centró sus ideales en recuperar las características de la música religiosa

LA RESURRECCIÓN DE LA MÚSICA RELIGIOSA

procedentes de la historia y la tradición. No sólo se recuperó la parte histórica medieval también se focalizaron las miradas hacia la práctica de la polifonía clásica del siglo XVI, cuyo movimiento fue "liderado por Alemania bajo la denominación de Cecilianismo" (Virgili, 2004, 31). La sociedad Ceciliana "se desarrolló muy rápidamente mediante la publicación de numerosas obras musicales adecuadas al culto, la edición de varias revistas y la adhesión de muchos músicos y suscitó la creación de sociedades similares tanto en Europa como en Estados Unidos" (Nommick, 2004, 128). La recuperación de la práctica del canto gregoriano, fue una corriente que coincidió con los ideales románticos que intentaron resucitar la música antigua desarrollada en el marco de la historia. La práctica de este tipo de música dentro de la liturgia fomentaba la participación del pueblo a través de sus voces, los educaba, los adoctrinaba y los nutría del fervor religioso a través del canto.

Por otro lado, se recuperaron las partituras donde el órgano acompañó las voces, desarrollando instrumentos, escuelas y repertorios. Bebiendo de estas premisas surgió un nuevo estilo de composición musical donde la "Iglesia no puso cortapisa a lo que era verdadero arte y a lo que contemplaba la funcionalidad para la que estaba destinada la composición" (Virgili, 2004, 32). La historiografía dedicada a la interpretación del canto gregoriano era escasa, aunque en la mayoría de las iglesias se disponía de una capilla musical y de coro para los oficios, dedicados en su mayoría a la interpretación de la música religiosa, "la mayoría de parroquias insertaron la música en sus cultos como un elemento litúrgico más, disponiendo casi todas de órgano y organista y, por supuesto, de clérigos que hicieron uso del canto en las celebraciones" (Pérez, 2013, 71). A pesar de que España contaba con estos recursos, las demandas sobre la reforma del canto gregoriano tardaron en llegar, "parte de este abandono vino marcado en el siglo XIX por la falta de vocaciones religiosas en iglesias,

LA RESURRECCIÓN DE LA MÚSICA RELIGIOSA

conventos y las fuertes desamortizaciones” (Fernández, 2004, 59). La música sacra tomó los modelos del pasado puesto que durante esta época se consideró la música religiosa contaminada por las formas profanas y teatrales. La música sacra intentó tomar ejemplo de la autenticidad de la música religiosa del pasado, quizás porque en esta época estuvo contaminada por formas profanas herederas del bel canto.

En Europa estos movimientos reformistas con carácter religioso fueron un germen paralelo que influyó notablemente sobre la sociedad española, el monasterio francés de Solesmes se encargó de la recuperación de las melodías gregorianas con un sentido científico, de igual importancia al movimiento cecilianista alemán. “Al calor de este impulso se celebraron varios congresos que reflejaron las inquietudes y el compromiso de un cada vez más vasto movimiento por la regeneración y dignificación de la música litúrgica” (López, 2014, 47). Estas iniciativas se vieron reflejadas en España a través de la figura de varios músicos: Hilarión Eslava, José Inzenga, Francisco Asenjo Barbieri o Eustaquio Uriarte. Todas estas voces condenaron “en el plano litúrgico y estético a las derivas profetizantes y teatrales a las que se había abandonado la música sacra, conviviendo con las denuncias sobre las penosas circunstancias en la que se encontraban las estructuras musicales eclesiásticas como consecuencia del empobrecimiento que la propia Iglesia había experimentado con el correr del siglo” (López, 2014, 49). Conforme avanzó el siglo surgieron otras voces intelectuales como Pedrell, Jesús de Monasterio, Uriarte, Esperanza y Sola o Menéndez Pelayo todos ellos participaron en la creación de un reglamento sobre música sagrada y varias revistas donde tuvieron notable participación como *La Música Religiosa de España* (1896) y la *Capilla Isidoriana* (1899).

LA RESURRECCIÓN DE LA MÚSICA RELIGIOSA

Dentro de este grupo de voces destacó la figura de Hilarión Eslava porque se convirtió en un defensor a medio camino entre las dos corrientes, apostando por un "estilo mixto que aunó la severidad del contrapunto antiguo, con la brillantez melódica y la libertad armónica de las composiciones modernas" (Fernández, 2004, 59). Eslava a través de sus escritos defendió "al igual que los reformadores de otros países, que la música religiosa debía tener un carácter diferente al de la música profana, propugnaba como modelo el estilo de Palestrina" (Moreno, 2004, 186) prefiriendo las composiciones a voces solas y el acompañamiento orquestal de forma reducida. También movido este autor, por el afán de salvar las obras del patrimonio sacro "fue el primer en publicar un interesante caudal de música religiosa española desconocida, en una singular colección de diez tomos, titulada *Lira Sacro-Hispana*" (Llorens, 1989, 75). El compositor empezó a canalizar las inquietudes de la época a través de algunas iniciativas: composición de formas religiosas asociadas al culto, publicación y estudios musicológico sobre las obras de los polifonistas españoles del Renacimiento, reformas a través de diferentes instituciones, sociedades, asociaciones, coros, orfeones, publicación de sus ideas a través de la prensa... Estos esfuerzos comenzaron a dar fruto a finales de siglo, coincidiendo con la etapa de regeneracionismo "con su insistencia en aprovechar la enseñanza que brindaba el pasado histórico y en potenciar la formación cultural o la consolidación del nacionalismo musical" (Nagore, 2004, 214). En España a pesar de los intentos reformistas de Eslava unida a la de otros músicos como Barbieri, la música de iglesia siguió prácticamente igual que antes, aunque se notaron ciertas mejoras, estas no cambiarían sustancialmente el panorama. A pesar de sus esfuerzos su época estuvo marcada por la enorme influencia que el estilo operístico italiano ejerció sobre la mayoría de las formas musicales.

LA RESURRECCIÓN DE LA MÚSICA RELIGIOSA

En esta línea de trabajo también destacó la figura de Felipe Pedrell con la fundación de la Asociación Isidoriana para la reforma de la música religiosa (1895). Este compositor llevó a cabo una obra metódica, porque sus esfuerzos a favor de una renovación de la música religiosa española dejaron huella en la historia musical del género. Pedrell encabezó "un movimiento renovador de la Música litúrgica, animando y promoviendo las composiciones adecuadas en todos sus discípulos. Será la denominada Generación del Motu Proprio" (Ripollés, 2004, 569). Por último, el espíritu regeneracionista también se manifestó a través de las ideas de Francisco Barbieri, el mismo defendió un espíritu nacionalista y regionalista, donde los compositores españoles aunaron esfuerzos para producir una música a medio camino entre el estilo sacro del Renacimiento y los nuevos elementos armónicos e instrumentales de la música moderna.

Durante gran parte del XIX el desarrollo de la música sacra no fue exclusivamente un problema eclesiástico de un sector de la sociedad, entre un concreto círculo de intelectuales del clero, existía un deseo conjunto para una completa reforma de la música sacra porque correspondía a una realidad social. Se añadió a la decadencia el desarrollo de las "festividades religiosas cuyo problema fundamental no correspondió a cuestiones estéticas sino económicas, ya que los recursos destinados a la música del culto habían ido languideciendo después del desmantelamiento de las capillas musicales" (Myers, 2004, 94). Los monjes de Silos estuvieron influenciados por las reformas pioneras de los monjes Solemnes, aunque la difusión de estas ideas encontró grandes dificultades. Una de las principales fue que en la música religiosa España se ubicó dentro de un contexto el "canto llanístico cuya herencia en el pasado encontraba con maneras de hacer completamente opuestas a los nuevos postulados de más allá de los Pirineos" (Asensio, 2004, 78). A pesar de la labor restauradora de las décadas anteriores, salvo en

LA RESURRECCIÓN DE LA MÚSICA RELIGIOSA

raras excepciones no existió una preocupación por parte de los principales círculos culturales, eclesiásticos por la enseñanza y la investigación musical religiosa. Las principales causas de este deterioro procedían de las "circunstancias personales de los artistas, otras del estado precario en que se encontraban los maestros de capilla y organistas en relación con la cultura musical" (Asensió, 2004, 82) y, por último, por la constitución de los Cabildos. Por otro lado, si surgió con bastante arraigo a raíz de los movimientos sociales cierto asociacionismo decimonónico que proponía la implicación del pueblo en la liturgia a través de la música, se trataba de una preocupación por la participación activa de los fieles, a través de la creación de orfeones católicos vinculados a la clase obrera, unidos por finales sociales.

España quedó aparentemente retrasada en la evolución musical durante casi todo el siglo XIX, a la situación política marcada por constantes disputas bélicas y luchas de poder se unieron los problemas económicos que causaron las desamortizaciones eclesiásticas e influyeron notablemente sobre las capillas musicales y la producción musical de sus músicos. "Siendo un país donde la enseñanza y la producción se centraban en la iglesia, la guerra de independencia y las posteriores desamortizaciones dejaron en la ruina a una gran parte de las parroquias y catedrales españolas" (Peque, 2012, 354). Esta circunstancia propiciará cada vez más el uso de los orfeones de la ciudad para fines religiosos, por lo que algunos autores subrayaron la importancia de los coros en el movimiento de renovación de la música sacra. Por otra parte, la falta de una "red de conservatorios y la terrible crisis económica en la que se vio inmersa la Iglesia, no facilitaba en nada la formación y el trabajo de los músicos, suponiendo un freno importante a las posibles innovaciones" (Peque, 2012, 355).

LA RESURRECCIÓN DE LA MÚSICA RELIGIOSA

A pesar de la reforma religiosa elaborada durante años la revista describió la situación en la que se encontraba el canto religioso como deplorable, a pesar de los esfuerzos de algunas revistas, centros docentes, conferenciantes, conciertos que se realizaron en el pasado existió la necesidad de una formación y propaganda artístico-religiosa. El clero en líneas generales ignoró el conocimiento del arte sacro musical. Entre las principales medidas para la resolución de estos problemas relacionados con la música religiosa se encontró; la concienciación del pueblo de la importancia de la música religiosa dentro de sus actos, para ello debía fomentarse la restauración de los viejos instrumentos, y construcción para los lugares que carecieron de ellos, y, por otra parte, la profesionalización musical de los sacerdotes y párrocos. Vilanesa a través de sus palabras en varios artículos subrayó la presencia de músicos que profesan la religión dentro de las iglesias.

“Falta lo importante, mejor diré, lo esencial; falta que en cada parroquia y en cada convento haya uno, como mínimo, que, además de tener buena voluntad, esté capacitado, esté en condiciones de poder enseñar a cantar, por lo menos. Son los sacerdotes quienes han de poner mayor empeño en que las funciones del culto católico sean dignas”

(Vilanesa, *Boletín Musical*, Julio 1928, 13)

Las primeras décadas del siglo XX, fueron la síntesis de las reformas e iniciativas del siglo anterior, se introdujo el repertorio ceciliano acabando con la notable influencia operística sobre la música sacra, se restauró el uso del gregoriano y la polifonía renacentista como ejemplo de música coral. Esta reforma fue tomando cuerpo gracias a la colaboración de algunas autoridades religiosas y músicos de envergadura comprometidos con la causa. Sin embargo, el verdadero cambio vino “sólo cuando la Iglesia identificó como suyos los ideales estéticos del Cecilianismo y los impulsó universalmente a través del *Motu Proprio* de 1903” (Legasa, 2006,

LA RESURRECCIÓN DE LA MÚSICA RELIGIOSA

676), se produjo por tanto un cambio radical en el repertorio y a los protagonistas de este cambio se les denominaron Generación del *Motu Proprio*. Aunque “muchos apóstoles de su difusión, se encuentran hasta el momento poco y desigualmente estudiados tanto en su vertiente humana como artística” (Garbayo, 2004, 315). La instrucción sobre Música Sagrada “brindó un campo inmenso de posibilidades a los compositores que alcanzó la plenitud de sus realizaciones” (Crivillé, 2004, 138).

Esta reforma supuso en realidad “la culminación de toda una serie de ideas reformistas que habían sido asumidas a lo largo de la segunda mitad del XIX por los movimientos de recuperación de la polifonía clásica, llevados adelante en Alemania e Italia fundamentalmente y por el redescubrimiento paralelo del canto gregoriano, liderado por la abadía de San Pedro de Solesmes en Francia” (Garbayo, 2004, 525). Sin embargo, “la conflictiva relación que desde el siglo XIX se estableció entre iglesia y cultura moderna hizo además que muchos autores defendieran la reforma litúrgico-musical con un tono virulento” (Legasa, 2006, 676), puesto que la consideraban a la iglesia poco tolerante por rechazar la evolución de la cultura y de la sociedad de su tiempo. Por esta razón hubo ciertas posturas a la defensiva con estos ideales, puesto que “se trababa de imponer en los templos un tipo de música que intentaba erradicar el repertorio romántico, música muy difícil de asimilar por los oídos del pueblo de principios del siglo, sino más bien orientada hacia eruditos de lo material” (Nagore, 2004, 230).

Se inició una campaña para intentar promulgar esta nueva música, sin embargo, tuvo más éxito en unas ciudades que en otras sobre todo aquellas ciudades en las que la burguesía industrial tuvo un fuerte peso, así como el movimiento coral y asociacionista. Durante la segunda década del siglo XX “las tendencias modernistas

LA RESURRECCIÓN DE LA MÚSICA RELIGIOSA

comenzaron a abrirse camino dentro del panorama de la música religiosa española, aunque en una línea mucho más conservadora que la que era visible en algunas composiciones profanas de la época” (Legasa, 2006, 677). Se inició un debate entre las tendencias más puristas y modernistas para delimitar cual era el estilo más idóneo que se ajustaba más a las directrices del Motu Proprio.

El Motu Proprio tuvo una gran influencia en la música sacra, se trataba de un notable “refrendo por parte de la máxima autoridad de la Iglesia de una corriente renovadora que había ido tomando cuerpo en diversos países europeos durante el siglo XIX” (Nagore, 2004, 212). Desde su promulgación el interés general, fue acatar la normativa y ponerla en práctica a través de diferentes asociaciones, escuelas, revistas, publicaciones, congresos... El documento estaba orientado a “recuperar en la liturgia la Música Sagrada, eliminando las melodías que tenían connotaciones teatrales y profanas y promoviendo una profunda renovación litúrgica por medio de lo que él llamó la participación activa de los fieles en la liturgia” (Carrascal, 2008, 50). Los cambios establecidos por San Pio X en la liturgia musical, también marcaron la concepción de la educación impartida en los seminarios con la inclusión y el interés por el estudio de la música, se trataba de una reforma de la música con una “vuelta al pasado para que no se viera contaminada con las formas modernas, principalmente profanas” (Fernández, 1989-1990, 25).

El canto gregoriano deberá interpretarse conforme a la antigua tradición, al igual que se imitarán los modelos de polifonía clásica heredados de Palestrina. Hijos de este pensamiento fueron “los maestros de capilla de las catedrales, monasterios y centros eclesiásticos en general, volvieron los ojos al pasado para imbuirse de la religiosidad de esta música, y para repetir los sagrados modelos en el nuevo mundo litúrgico que ya había desechado las

LA RESURRECCIÓN DE LA MÚSICA RELIGIOSA

contaminaciones pasadas de los siglos XVIII y XIX” (Fernández, 1989-1990, 26). Con el tiempo y como reflejo de las palabras que constan en *Boletín Musical*, algunas mejoras se realizaron a lo largo de las primeras décadas del siglo, a través de la labor impartida en los centros docentes religiosos donde la música cobró presencia como disciplina reclamando su verdadera importancia:

“Para ello se requiere que la asignatura de la música no sea considerada como la menos importante entre las accesorias. La reforma de costumbres en un pueblo ha de ser iniciada en la niñez y llevada a término por medio de la juventud”

(Vilanesa, *Boletín Musical*, Octubre 1928, 18).

Fue el mismo día de santa Cecilia, 22 de noviembre, cuando Pío X promulgó el decreto que dejaba señalada la doctrina que debía llevarse a cabo para la interpretación y composición de la música sagrada: no se podían alterar el orden, ni omitir, ni cambiar los textos litúrgicos para la composición, este debía ser escrito en latín, se debían respetar las partes de la música para dar unidad y forma a la obra, estas piezas debían estar basadas según la estructura de la tradición eclesiástica, por lo que las formas clásicas románticas no podían adaptarse para ser empleadas en el templo. El acompañamiento musical debía estar protagonizado por el órgano principalmente, aunque se podían añadir o sustituir por instrumentos de viento similares a este, las voces femeninas estaban prohibidas tanto en el coro como en la capilla musical... El objetivo de la reforma fue sustituir la música de estilo operístico que se estaba imponiendo en los templos por una más adecuada asociada estrictamente con el culto divino. El Motu Proprio de Pío X se consideró como la Magna Carta de la restauración del coral gregoriano. Sin embargo, durante este periodo quedó claro la “contraposición entre dos tendencias: por un lado, estuvo la investigación científica según el método histórico-crítico y, por otro, el uso de una práctica para la liturgia actual, la

LA RESURRECCIÓN DE LA MÚSICA RELIGIOSA

uniformidad de los ritos eclesiásticos y la autoridad en Roma” (Schnorr, 2004, 206).

Las ediciones de partituras nacidas de este seno tuvieron como principal objetivo, más allá de la recuperación del coral gregoriano como un monumento patrimonial construido sobre un fundamento histórico, la práctica de un canto vivo en la iglesia. La música compuesta dentro de los cánones del Motu Proprio tuvo que excluir “todo lo profano, tomar como modelos el gregoriano y la polifonía clásica, mantener la norma de unidad de composición en el ordinario de la Misa, alternar polifonía con canto gregoriano, introducir los solos con sencillas frases melódicas sin predominar dentro de una composición coral y acompañar el canto con el órgano sin forzarlo ni oprimirlo” (Muñoz, 2004, 347). Esta música también tuvo que ser entendida como un tipo de música “funcional, dado que estuvo realizada sólo y exclusivamente para el oficio litúrgico y tiene prohibido todo influjo profano” (Romero & Benatzi, 2004, 459). A través de esta música se revistió el texto litúrgico tratando de “comentar, es decir, de sugerir, a través del sonido, los sentidos de los misterios que la propia liturgia evoca, fundamentalmente, mediante la palabra” (Gregori, 2004, 469). Los mejores músicos españoles de la época “tuvieron que aplicar las disposiciones papales, para ello trataron de conciliar las obligaciones que se desprendían de estas con el uso de algunos de los recursos que les ofrecía la vanguardia del momento” (Nomnick, 2004, 134). Muchos de ellos trataron de desarrollar todo su potencial a través de una música instrumental con tintes impresionistas y neo-nacionalistas. Aunque la composición de una misa o cualquier forma sacra dentro de estos nuevos cánones “supuso un reto para aquellos autores que pretendieron realizar una obra musical de cierta calidad artística, más allá de la mera funcionalidad del género” (Fernández & Ramos, 2004, 163).

LA RESURRECCIÓN DE LA MÚSICA RELIGIOSA

La Iglesia llevaba décadas "luchando contra la inclusión de la música profana y los instrumentos en la liturgia de hecho el Motu Proprio vino a poner orden en la liturgia" (Ripollés, 2004, 568), sin embargo, la "publicación del Motu Proprio por el papa Pío X, no resolvió entre los clérigos españoles la cuestión del canto llano" (Fernández, 2004, 63). Su fin principal fue conseguir repertorios que bebieran del aire "la inspiración y el sabor del canto gregoriano, es decir, participaran de la condición de su sacralidad (Gregori, 2004, 474). No existió en España un completo caldo de cultivo para defenderlos, ni personalidades ilustres que lo abanderaran. No obstante, si hubo actuaciones puntuales como la campaña realizada en el monasterio de Silos, como la publicación de manuales, libros y conferencias que versaban sobre la temática.

Los principios establecidos por Pío X fueron aceptados en su mayoría por el conjunto católico con un gran espíritu por llevar a cabo las cuestiones a las que afectaba la reforma. La música compuesta debería tener un carácter verdadero, atemporal, universal y formar parte de una vocación compartida que abanderaran todos los compositores que persiguieran esta cruzada. Esta cruzada "buscaba con fuerza la dignificación de un arte, considerado por muchos decadente y degradado" (Gutiérrez, 2004, 296). "Con su rescripto, el santo Padre pretendía lograr la restauración final del espíritu imperecedero de la auténtica música sagrada y de manera especial el del canto litúrgico" (Garbayo, 2004, 524). Con sus disposiciones se intentó rescatar la artesanía musical en una época en la que la mayoría de las corrientes vanguardistas defendieron la libertad sonora y formal.

La reforma partió "en sus orígenes del entorno cultural más tradicional y tradicionalista en el cual estos movimientos de

LA RESURRECCIÓN DE LA MÚSICA RELIGIOSA

renovación de la música religiosa se gestaron, nacieron y posteriormente adquirieron su mayoría de edad" (Bruach, 2004, 254). También llegaron en un momento en el que muchos compositores buscaron respuestas en la cultura nacional y en la tradición del pasado por lo que tomaron como modelo "los modos gregorianos, la polifonía medieval y renacentista porque eran un buen terreno de conquista, y se recuperaron abriendo nuevas posibilidades para la evolución del lenguaje musical" (Nagore, 2004, 233). Las huellas de la reforma también quedaron latentes en las críticas de *Boletín Musical* puesto que consideraron la formación musical del clero vital para desempeñar los requisitos papales, analizando la situación de este mismo clero la mayoría de ellos carecían de conocimientos profesionalizados de carácter musical.

"Dadme un punto de apoyo y una palanca, y con ellos, dijo Arquímedes, removeré la tierra entera, acomodando la expresión a mi propósito, me permito decir: dadme un sacerdote, a quien, por su interés en el culto católico, podamos aplicar aquello del profeta David: *el celo de tu casa me devora*, y veréis realizado el deseo de la Iglesia Católica: el resurgimiento del arte sacro-musical asociado al de la Liturgia, para engrandecerla sacándola de la postergación en que se halla actualmente".

(Vilanesa, *Boletín Musical*, Octubre 1928, 17)

"Exigiendo a todo el que aspire al sacerdocio, por regla general, un conocimiento lo más completo que sea factible en el canto gregoriano y figurado, y una mediana competencia, por lo menos, en el órgano o harmonium".

(Vilanesa, *Boletín Musical*, Octubre 1928, 18)

El Muto Propio constituyó un punto de inflexión histórica, puesto que "la jerarquía eclesiástica cerró una etapa al asumir las nuevas propuestas litúrgico-musicales generadas por determinadas corrientes renovadoras, y traducirlas en preceptos legales de obligado

LA RESURRECCIÓN DE LA MÚSICA RELIGIOSA

cumplimiento” (López, 2014, 53). La enseñanza fue uno de sus principales ideales porque lo que se trataba era de difundir el aprendizaje del canto gregoriano entre el pueblo. Ya desde el siglo XIX se habían publicado en España “varios métodos de canto gregoriano, como los de Juan García, Román Jimeno o Eustaquio de Uriarte” (Sanhuesa, 2006, 195). Con el paso de los años la propia generación supo orientar su mirada hacia el pasado sin aislarse de la cultura de su época de esta forma “consiguió dotarse a sí misma de un espacio creativo original en constante tensión y diálogo entre un pasado subliminado y una modernidad percibida como amenazante” (Legasa, 2006, 677).

Los principales puntos propuestos por el Motu Proprio son subrayados por *Boletín Musical* a través del apartado temporal que hace relación a la música religiosa, se trataba de reorganizar la composición de las formas musicales sacras, los cantores, los instrumentos, las comisiones, las agrupaciones musicales como las Scholas Cantorum y las sociedades musicales. El objetivo principal de la reforma fue “propiciar un mayor protagonismo del pueblo, buscando medios para una participación más activa y fomentando con ello el sentido de pertenencia a la comunidad celebrativa” (Virgili, 2010,177). El fondo argumental del Motu Proprio consideró que el “género principal de la música sagrada era el gregoriano, el cual constituyó formalmente una ley general de la Iglesia” (Ramos, 2004, 113), por lo tanto, las composiciones musicales fueron más religiosas conforme se acercaron a los principios estructurales del canto llano.

En una posición inferior se encontró la música polifónica clásica y en un nivel más bajo la música moderna que sólo fue admitida cuando existieron claras alusiones a la litúrgica, es decir todos los textos sagrados definidos por las Iglesia. Los actores en su interpretación fueron el coro y el pueblo con el posible

LA RESURRECCIÓN DE LA MÚSICA RELIGIOSA

acompañamiento del órgano, nunca el de instrumentos ligeros como el piano o las bandas de música, en ocasiones determinadas si podían aparecer instrumentos de viento o agrupaciones para las procesiones. Con las formaciones específicas vocales, denominadas Scholas Cantorum a la larga se pudieron llegar a recuperar el esplendor del culto, de igual forma los autores Vilanesa y Fernández, propusieron buscar cantores y orquestas para determinadas fiestas litúrgicas con el objetivo de atraer a los fieles a las ceremonias, para borrar también los prejuicios etiquetados en contra del canto y la música instrumental religiosa. Se necesitó sacudir la ignorancia con pruebas prácticas y darle a la música el valor que se merece dentro del rito.

“El entusiasmo, el arrepentimiento que nos sobreviene después de escuchar la palabra de Dios, o el júbilo que nos invade al terminar una procesión, reclaman un complemento: el canto”.

(Vilanesa, *Boletín Musical*, Noviembre 1928, 19)

“Trabajen pues con todo ahínco los Ordinarios y los Párrocos en constituir en todas partes, si posible fuera *Scholas Cantorum* atendiendo con predilección al canto llano Gregoriano”.

(Fernández, *Boletín Musical*, Enero 1929, 16)

Boletín Musical coincidió con los principales temas y cuestiones orientadas a reformar la música religiosa en España en las primeras décadas del siglo XX: “organización de congresos de música religiosa, difusión y propaganda en revistas sacras, creación de Scholae Cantorum y formación musical de los seminaristas, gestación de organizaciones censoras como la Asociación Ceciliana Española o formativas como la Escuela Superior de Música Religiosa, recuperación de la polifonía vocal religiosa y la música para órgano de los compositores del Siglo de Oro” (García, 2013, 971). Entre todos ellos la sabia voz de Juan M^a Fernández puso en relieve la importancia del canto gregoriano como vehículo para acercarse al pueblo, a través del mismo, la sociedad católica podría participar de

LA RESURRECCIÓN DE LA MÚSICA RELIGIOSA

forma activa en los distintos ritos. Algunas formas sencillas del Credo y de los Responsorios escritas a forma de secuencia pudieron explicarse a través de una exposición del texto con cursos y conferencias. Muchas melodías fueron extraídas del canto popular por lo que ayudaron a despertar la inteligencia de la fe y el deleite por el canto litúrgico. Si el pueblo no cantaba estas piezas era porque no las oía no por la dificultad en la entonación afirmación errónea.

“El pueblo quiere, sí, tomar parte en la liturgia, quiere participación en el ministerio sagrado; no puede ya contentarse con ser mero espectador”.

(Fernández, *Boletín Musical*, Diciembre 1930, 11)

Estas afirmaciones realizadas totalmente por Juan María Fernández se contrapusieron a las opiniones de Vilanesa en los primeros números de la revista donde afirmaron que únicamente se les debía demandar formación gregoriana, según sus palabras a las personas ligadas directamente con la iglesia por sus funciones sacerdotales, el resto del pueblo a pesar de la formación que poseyeran o de sus buenas voluntades no eran los más competentes para este ejercicio.

“Los cantores y organistas que no sean del clero (hablo en general) no pueden solucionar la dificultad, porque, aun teniendo, como muchos tienen, buena voluntad, no se les puede exigir lo que es propio del que ha sido ordenado para el culto”.

(Vilanesa, *Boletín Musical*, Noviembre 1928, 18)

Dentro de la sección de música religiosa también se subrayó la labor de párrocos, compositores y maestros sacros de forma genérica, también de forma individualizada, un ejemplo de los fallecimientos quedó constancia ante la pérdida del Padre Luis Iruarrizaga, el 13 de abril de 1928, subrayando su labor como músico, artista, su vivacidad y movimiento.

LA RESURRECCIÓN DE LA MÚSICA RELIGIOSA

“Como compositor fue competentísimo en todas las ramas del arte sacro. Guiado más bien por el instinto interior, comenzó a sentir desde su niñez los aleteos de la inspiración; educado luego en la polifonía clásica, vació una serie no pequeña de composiciones severas, pero hermosas; adueñado, por fin, de los recursos modernos fue con el Maestro Torres, de Sevilla, el abanderado del modernismo en la música religiosa”.

(Fernández, *Boletín Musical*, Mayo 1928, 18)

7. 2. LA MÚSICA RELIGIOSA EN LOS CONGRESOS, OFICIOS Y SUS DERECHOS DE AUTOR: TARDÍAS GLORIFICACIONES

Una de las fuentes de mayor interés para el análisis y repercusión de la reforma de música religiosa en España fue la "documentación emanada de los Congresos de Música Sagrada, que se organizaron en este período y que estuvieron directamente vinculados con el movimiento reformista" (Virgili, 2010,180), documentación que se pone de "manifiesto en las Actas respectivas" (Costa, 2004, 437). Cuatro fueron los congresos de música sagrada celebrados en la primera década del siglo XX entre los años 1907 y 1928, todos ellos "articulaban y desarrollaron los diversos aspectos y apartado del Motu Proprio de Pío X" (Ripollés, 2004, 570).

Todos ellos fueron el reflejo que la madurez del Motu Proprio experimentó en España tratando de "integrar historicismo, sinceridad creativa e innovación, todo ello sin violentar los gustos musicales del público un intento de renovar los viejos clichés cecilianos buscando formas expresivas que se ajustaron a la normativa eclesiástica, sin perder el contacto con la tradición y siendo a la vez expresión

LA RESURRECCIÓN DE LA MÚSICA RELIGIOSA

auténtica de su época” (Legasa, 2006, 691). Se trató de dar “un golpe mortal a las formas operísticas tan en uso, quebrándose poco a poco la oposición de ciertos maestros de capilla reticentes por lo que parecía una innovación” (Muneta, 2012, 141). La generación del Motu Proprio tuvo una presencia activa en estos congresos inculcando a través de sus doctrinas los caminos a seguir para un adecuado uso de la música en la liturgia.

Este grupo representó a personajes con formación eclesiástica además de musical “que intentaron adaptar las directrices religiosas y combinarlas sagazmente con las inquietudes musicales de su tiempo para lograr el objetivo principal de todo el movimiento, devolver el esplendor musical a la liturgia e incentivar el canto en la vida religiosa católica” (Aviñoa, 2004, 396). Esta generación se vio identificada con el grupo de los seis por buscar la “simplicidad, claridad y brevedad en la expresión musical cualidades concordantes con las promulgadas por el Motu Proprio” (Olmos, 2004, 276).

Una de las figuras principales de la reforma religiosa en España fue el padre Nemesio Otaño, “inspirador y el organizador de los Congresos de Música Sagrada que tanto habrían de contribuir a la renovación de la misma” (Muneta, 2012, 140), que tomó los ejemplos de su maestro Pedrell, referente al que invitó en la celebración del I Congreso de Música Sacra en Valladolid, que organizó con “la autoridad y experiencia que encaminaban sus pasos en plena juventud” (Subirá, 1955-1957, 36), pero ante su ausencia le pidió una carta de adhesión para añadir a las actas que se publicarían en la publicación creada por el mismo, revista *Música Sacro-Hispana*. De esta manera consiguió “su implicación en el congreso, aunque sólo fuera con su nombre, ayudando así a darle mayor realce y difusión” (García, 2013, 977). Entre su legado existieron varios documentos “bajo el título *La Música Religiosa y la Legislación Eclesiástica*, añadió

LA RESURRECCIÓN DE LA MÚSICA RELIGIOSA

como apéndice la *Carta Pastoral* del Cardenal SARTO y las 'conclusiones' de los Congresos de Música Sagrada tenidos en Valladolid, Sevilla y Barcelona" (Muneta, 2012, 136). Otaño se definió "de por vida como 'jaleador de la reforma' de la música sacra, tarea que se inició en 1905 con un acto público" (Muneta, 1983, 132).

En 1907 se celebró en Valladolid el I Congreso Nacional de Música Sagrada, tres años después de la proclamación del Motu Proprio "todos los elementos que integraban las ideas reformistas estaban claramente presentes" (Virgili, 2010,180). El congreso de Valladolid tuvo lugar "entre el 26 y el 28 de abril de 1907 y se desarrolló en aquella ciudad gracias a la presencia en ella de Nemesio Otaño, que presidió el certamen, el alma de los congresos de música sagrada en España" (Aviñoa, 2004, 386). "Las apreciaciones más entusiastas y optimistas quisieron ver y trasladar la idea del Congreso como el preludio de una obra monumental, la de la regeneración de la música religiosa en España" (López, 2014, 252-353). El fin de este congreso fue deliberar sobre las principales reformas que establecieron las directrices del Motu Proprio, pero especialmente se analizó el uso del órgano dentro de la liturgia, "la literatura escrita para el mismo, las características sonoras de los distintos tipos de órganos, la restauración, reforma o desecho de los instrumentos barrocos, la posible compra de nuevos órganos o armónicos y la formación organista" (Elizondo, 2007, 483). El objetivo principal de sus responsables fue crear una "estructura de alcance general español con centro en Valladolid, y tomando como fundamento lo dispuesto en su provincia eclesiástica" (López, 2014, 368).

El segundo Congreso de Música Sagrada tuvo lugar en la capital andaluza, Sevilla, del 13 al 16 de noviembre de 1908, justo un año después que anterior. Sin embargo, la participación no fue la esperada debido a la elevada cuota de inscripción, con la suma de los

LA RESURRECCIÓN DE LA MÚSICA RELIGIOSA

gastos de estancia, dietas y viajes unida a la "precaria situación económica y laboral de los músicos que ejercían su profesión en templos de inferior categoría y parroquias que hacía absolutamente imposible su participación" (López, 2014, 405). Como testimonio fue el propio Otaño, "quien describió la cruda situación de los músicos eclesiásticos de la mitad sur peninsular en la memoria que presentó al Congreso de Sevilla, la remuneración económica que recibían estos músicos era absolutamente insuficiente para la supervivencia" (López, 2014, 407). Como temas destacados dentro del congreso destacaron la ocupación del canto gregoriano en el nuevo orden musical, "la obligatoriedad de su enseñanza en los seminarios, se recomendó que el clero catedralicio y parroquial aprendiese a cantar y se animó al fomento del canto del pueblo sobre la base de repetir una y otra vez misas gregorianas o de canto figurado" (Aviñoa, 2004, 389).

Los días 21, 22 y 23 de noviembre de 1912 tuvo lugar el III Congreso Nacional de Música Sagrada en Barcelona, en este congreso destacó la presencia de Millet que pronunció en el congreso una "conferencia sobre *La música popular religiosa* en la que hizo un recorrido histórico por aquellas formas litúrgico musicales que él considero que habían sido creadas por o para el pueblo en el transcurso de la Historia de la Iglesia" (Virgili, 2010, 181). En Barcelona se reafirmaron temas tratados en los anteriores congresos, "sobre todo en lo concerniente al estudio y práctica del canto gregoriano, polifonía y música figurada-moderna en los seminarios" (Muneta, 2012, 140). Se trataba de que el canto gregoriano llegase al pueblo para ello se propuso la "edición de manuales de canto, la formación de núcleos de cantores y una política de promoción del mismo entre los fieles. Se animó a los compositores a introducir músicas populares religiosas en estado natural armonizadas o música de nueva creación siguiendo los patrones canónicos" (Aviñoa, 2004,

LA RESURRECCIÓN DE LA MÚSICA RELIGIOSA

391). Como novedad dentro de las conclusiones del mismo, se insistió en la creación de una Escuela de música Sagrada en Barcelona y se encargó a Millet, Pujol y Gibert que se ocuparan de ello. Dicha escuela fue uno de los grandes temas aparcados a lo largo de los años "porque se establecieron muchos de los requisitos organizativos, planes de estudio, pero en realidad no llegó a funcionar nunca" (Miserachs, 2004, 264).

El IV Congreso Nacional de Música Sagrada fue celebrado en Vitoria durante los días 19 al 22 de noviembre de 1928, una vez más coincidiendo con la celebración del día de Santa Cecilia, patrona de la música, el motivo del siguiente encuentro fue el aniversario de los veinticinco años de la promulgación del Motu Proprio. Los principales objetivos del congreso fueron pastorales dando prioridad al canto gregoriano, canto popular y polifonía sagrada. Se subrayó la idea de la necesidad de catalogación de los archivos de las catedrales, también por otro lado una parte importante de sus participantes rechazaron de forma oficial "las composiciones de factura correcta, ausentes de inspiración y se pronunciaron a favor de la inclusión de técnicas compositivas modernas" (Legasa, 2006, 681).

En este congreso también se debatió sobre las pésimas condiciones laborales de la mayoría de las profesiones musicales que trabajaron en iglesias, parroquias y catedrales. Las preocupaciones por un lado fueron orientadas para asegurar su profesionalidad, pero, por otro lado, también había la voluntad de hacer propuestas y medidas para mejorar sus condiciones de vida. Desde un espíritu crítico se buscaron las causas de las deficiencias y problemas de esas imperfectas condiciones laborales como "falta de preparación y formación, falta de interés y dedicación a medias, el comportamiento poco cívico e inmoral a veces, o sus dudosas capacidades y talento" (López, 2014, 415). A pesar de los esfuerzos de los organizadores del

LA RESURRECCIÓN DE LA MÚSICA RELIGIOSA

congreso hubo que tener en cuenta “la escasa proyección que tuvo la música religiosa en un mundo cambiante, en la que la actividad musical estaba ganando adeptos en proporción geométrica gracias a los medios de difusión de masas como la fonografía y el cine” (Aviñoa, 2004, 394).

Las páginas del *Boletín Musical* hablaron de la organización de congresos, cursos y conferencias donde las principales figuras musicológicas de España demandaron una apuesta por la investigación y producción musical orientada hacia sus fines religiosos. Algunos de los congresos que aparecieron citados entre las páginas de la revista son; El XIV Congreso Nacional de la Asociación Italiana de Santa Cecilia, que reclamó la presencia de la buena música religiosa sobre todo del Canto Gregoriano dentro de los actos litúrgicos y el IV Congreso Nacional de Música de Música Sagrada, celebrado en Vitoria que trató temas como la función de canto de las mujeres en las iglesia, la prosperidad económica, moral y artística que necesitaban los organistas y los músicos de la iglesia, la catalogación de los archivos sacro-musicales, la inspección de la música sagrada, la elaboración de los reglamentos, la revisión de los cancioneros religiosos, la organización de la asociación española de Santa Cecilia y la utilidad del canto popular en el templo. Todas las fuentes críticas consultadas coincidieron en el profundo carácter práctico del congreso. Las temáticas se dividieron entre la diversidad de personas que integraron el pueblo, hombres, mujeres, seminaristas, religiosos... Cada una de las conferencias constituyeron un buen ejemplo de propaganda religiosa y artística. La ciudad, Vitoria acogió de buen grado la ubicación de este curso, acompañando el programa de diversos festejos.

“Brillantes han sido los festejos celebrados en Vitoria con motivo del Congreso de Música Sagrada allí convocado. Han contribuido al relieve

LA RESURRECCIÓN DE LA MÚSICA RELIGIOSA

del conjunto el número y valía de los congresistas, el esplendor de las sesiones solemnes, el interés y buena armonía de las de estudio no menos que varias solemnidades litúrgicas”.

(Fernández, *Boletín Musical*, Diciembre 1928, 19)

La situación crítica que padeció el contexto musical religioso se justificó por la miserable dotación del clero y del culto, causada entre otras razones por el encarecimiento de la vida tras la guerra europea. Los temas del Cuestionario realizado por la revista, miraron todos a la realidad. Dentro de la redacción y exposición de los temas, la polifonía ocupó un lugar preferente en el Congreso. En el caso de la polifonía se creyó conveniente dejar libertad para las orientaciones compositivas de corte modernistas. Por otro lado, destacaron otras líneas como la mejora artística, económica, moral de los organistas y cantores, la revisión del pasado sacro-musical, la catalogación de archivos sacro-musicales y capillas. Para el desarrollo del Canto Gregoriano dentro de las iglesias se recomendó vivamente a todos los Ordinarios y Párrocos su enseñanza en Seminarios y Feligresías. Para la puesta en práctica fue necesario que todos los Ordinarios actuaran con insistencia, pero también el gobierno debió asumir la responsabilidad de la parte que le correspondía, incrementando la dotación al culto.

“¿Esa necesaria colaboración de las altas dignidades eclesiásticas y civiles se realizará? Esperamos que sí. Buen augurio son las Pastorales y Circulares de buen número de señores Obispos, que no solo han incluido en sus Boletines las mentadas conclusiones, sino que las han urgido especialmente, nombrando comisiones para inspeccionar la música sagrada, redactar reglamentos, componer cancioneros populares religiosos”.

(Fernández, *Boletín Musical*, Enero 1929, 17)

Entre los diferentes apartados, que el Motu Proprio de Pío X estableció, destacó la forma de regular la participación de los

LA RESURRECCIÓN DE LA MÚSICA RELIGIOSA

cantores en los coros y capillas, estableciendo en el artículo trece que “las mujeres, que eran incapaces de desempeñar tal oficio, no podían ser admitidas a formar parte del coro o la capilla musical” (Oriola, 2009, 90). Será en el IV Congreso celebrado en Vitoria en noviembre de 1928, recogido en las páginas de la revista cordobesa, “cuando se produjo un verdadero posicionamiento sobre la problemática de los coros femeninos” (Oriola, 2009, 93).

En los documentos religiosos quedó recogido que las mujeres podían participar de la música del culto siempre que se encontraran dentro del conjunto de los fieles; sin embargo, se prohibió la profesionalización de estas voces a través de coros, capillas musicales o Scholas Cantorum. En algunas excepciones se podía formar un coro femenino “debería estar resguardado de la vista del público, y a él no podría acceder ningún hombre; se suprimirían los solos; y siempre cantarían piezas fáciles” (Oriola, 2009, 94). Uno de los temas tratados de forma principal fue constatar cual era el papel de las mujeres dentro de la música religiosa, aunque se afirmó que mucho tenían adelantado en cuanto a la educación musical y religiosa, su práctica fue censurada cuando se trataba de formar parte del escenario del rito. Se particularizaron los casos con exactitud en los que las mujeres pudieron cantar en la iglesia, denunciando los enormes abusos que se cometían en contra de estas estipulaciones. Las opiniones de uno de los congresistas apoyaron este criterio exaltando de forma burlesca que sólo hacía falta que las mujeres entonarían el *De Profundi*.

“Hágase reflorar, en torno del altar según la idea de PÍO X, el tradicional Coro de hombres y niños, eliminando el abuso de que núcleos de niñas o señoritas, aunque ellas sean las más devotas y santas Hijas de María, se arroguen el derecho de formar el Coro”

(Fernández, *Boletín Musical*, Septiembre 1928, 15)

LA RESURRECCIÓN DE LA MÚSICA RELIGIOSA

En este congreso celebrado en el País Vasco en 1928, se consolidó la música de Bach dentro del acervo musical católico, a pesar de que en su origen parte de la música de este compositor no perteneció al catolicismo, su aceptación fue porque "se vinculó su música a las líneas directrices Motu Proprio" (Rifé, 2004, 415). Con los mejores deseos Juan María Fernández, declaró en la revista que esperaba, que se cumplieran aquellos sueños esbozados durante el Congreso.

"Quiera Dios que la labor del IV Congreso Nacional de Música Sagrada no se reduzca al ruido de hermosos discursos y sonido de preciosos cantos, sino que sea él principio de una era nueva de restauración en el arte sacro-musical de nuestra patria"

(Fernández, *Boletín Musical*, Diciembre 1928, 20)

Una de las figuras claves como defensor de "la música de órgano de Bach en el seno de la iglesia católica fue sin duda la del presbítero mallorquín Joan María Thomas, que habló de la influencia de los recitales en la educación musical y litúrgica de los fieles" (Rifé, 2004, 410). Fue este músico, crítico, musicólogo, organista, creador de la Asociación Bach por la música antigua y contemporánea, uno de los principales colaboradores de la crítica musical de *Boletín Musical*. Con estas palabras manifestó su compromiso con la publicación:

"El BOLETÍN, hoy por hoy, es la única revista propiamente musical, escrita en castellano, que se publica en España. Desde el primero al último de los músicos españoles, todos hemos de considerar la prestación de nuestro apoyo, como un deber profesional".

(Thomas, *Boletín Musical*, Marzo 1929, 4)

LA RESURRECCIÓN DE LA MÚSICA RELIGIOSA



Figura 45: Juan M. Thomás, crítico musical colaborador de la revista.
(*Boletín Musical*, Marzo 1929, 4)

Las primeras décadas del siglo XX también constituyeron una época en la que los estilos de música religiosa fueron juzgados y "censurado tanto por el *Motu Proprio* de su S. Pío X como por los documentos pontificios posteriores y los Congresos Nacionales de Música Sagrada" (Muneta, 1983, 135). Entre otras censuras, la iglesia dentro sus intenciones por regular la música en sus espacios, autorizó a los autores y compositores a cobrar cierto beneficio para la interpretación de las obras de reciente composición, dentro de los espacios litúrgicos, principalmente en los funerales y bodas. De igual forma, también limitó las obras y estilos de los repertorios que debieron interpretarse en los lugares sagrados. Prohibió aquellas obras de carácter profano derivadas de los repertorios teatrales. La música de la iglesia debía ser religiosa y escrita por los grandes compositores de la historia vinculados a la religión. Las composiciones de aquellos autores que se consideraron de dominio público, tampoco tuvieron cabida dentro de los actos litúrgicos. De esta reivindicación quedó constancia en una carta del Cardenal Dubois acerca de los programas musicales en las Funciones

LA RESURRECCIÓN DE LA MÚSICA RELIGIOSA

Religiosas, publicada dentro de una crítica realizada en Mayo de 1928.

“Proscribimos rigurosamente de los programas musicales en las iglesias que dependen de nuestra diócesis, aun en el órgano u otros instrumentos, tanto en los oficios dominicales y de las festividades como en las bodas, en los funerales y en los oficios solemnes, toda derivación de los repertorios teatrales. La música religiosa ha de ser santa, declara Pío X. y debe excluir todo carácter profano. No se debe, pues, oír en las iglesias fragmentos de ópera ni obras profanas que se toquen en los salones y en las fiestas mundanas, y sobre este punto nuestra prohibición es absoluta”

(Anónimo, *Boletín Musical*, Mayo 1928, 18)

El intenso debate sobre los derechos de autor apareció reflejado en la publicación a lo largo de diferentes números en la sección de la música religiosa también se subrayó que este interés, estos derechos recayeran directamente en los familiares de los músicos fallecidos, por lo que la iglesia debía elevar los costes de las piezas que se interpretan bajos estos criterios. En la crítica denominada Signo de los tiempos: Los derechos de autor en la iglesia, se cita la fuente *Boletín Religiosa de Comoedia* en Paris, las palabras de Monseñor Curien, obispo de La Rochela:

“El principio de la legitimidad de los derechos de autor, es incontestable y la ley autoriza a las Sociedades de autores dramáticos o líricos a percibir esos derechos por toda ejecución. La aplicación de los mismos no nos parece exagerada”.

(Anónimo, *Boletín Musical*, Marzo 1928, 14)

Durante los años de la II República la música religiosa se difundió gracias al “éxito de los conciertos de música sacra, coral y de órgano que tuvieron una importante repercusión en la prensa” (Myers, 2004, 97), pero también en la transmisión radiofónica que emitió varios de ellos a través de Radio España, novedad que no sólo

LA RESURRECCIÓN DE LA MÚSICA RELIGIOSA

se impulsó en nuestro país sino en toda Europa. Todas estas prácticas se hicieron populares debido a la participación de forma activa del pueblo a través del canto, ya fuera de forma directa a través de las interpretaciones que de forma indirecta escuchándola e interiorizándola, se formaron para estos desempeños coros, corales y orfeones como agrupaciones que simbolizaron ideales, dogmas y objetivos comunes, de esta manera el canto convirtió en “la herramienta más apta para instruir en el espíritu de la litúrgica. A la vez se convirtió en la herramienta más apta para instruir en el espíritu de la liturgia” (Egido, 2004, 425). Conforme fue pasando el siglo todas estas prácticas se convirtieron en novedades. “Las grandes obras del género sacro poco a poco fueron perdiendo su funcionalidad litúrgica y asumiendo un lugar en la sala de concierto” (Myers, 2004, 98), cambiando notablemente la funcionalidad de la música sacra.

7. 3. LA RESTAURACIÓN RELIGIOSO-MUSICAL: SITUACIÓN DE ÓRGANOS, ORGANISTAS Y ORGANEROS

Las religiones cristinas no vieron nunca con buenos ojos la presencia de los instrumentos en los ritos a excepción del órgano, puesto que consideraron que lo fundamental "en el ritmo de la iglesia eran el Sacramento y la Palabra" (Gutiérrez, 2004, 307). Por esta razón el alma musical de las pequeñas y grandes fueron los órganos. Estos quedaron como los instrumentos por excelencia para transmitir los mensajes divinos a través del culto y la música, también se convirtieron en el medio a través del cual los compositores escribieron un repertorio de notable interés en las últimas décadas del siglo XIX y en las primeras del XX: "bajo la influencia básica del Motu Proprio de Pío X, pero también en ocasiones de la música popular" (Elizondo, 2006, 617). Durante todo el siglo XIX, "la Iglesia acuciada por la necesidad de superar la decadencia en la que había caído la música religiosa, acogió desde el primer momento al órgano romántico sin reservas de ningún tipo" (Elizondo, 2002, 491). Esta decadencia trajo consigo que "elementos como la organería no evolucionaron lo suficiente, con lo que innovaciones que en Europa ya

LA RESURRECCIÓN DE LA MÚSICA RELIGIOSA

estaban consolidadas como el *pedalier* cromático tardaron bastante en introducirse en España” (Peque, 2012, 354). La falta de estos avances limitó considerablemente las posibilidades de ejecución y composición.

Dentro de este contexto destacó la figura de Hilarión Eslava, entre sus numerosas funciones profesionales destacó su enorme iniciativa por otro impulso a la creación de la primera cátedra del órgano en el conservatorio de Madrid, durante su carrera animó en todo momento a “los compositores para que escribieran una música más adecuada al ámbito religioso” (Elizondo, 2006a, 123). Eslava impulsó diversas e importantes iniciativas con tendencia a superar la situación decadente de la música religiosa en España, todas ellas tuvieron “una influencia fundamental en el desarrollo y evolución del órgano, de su construcción y de su enseñanza y de la música escrita para este instrumento” (Elizondo, 2004, 359). Una de ellas, aunque desarrollada con plenitud en años posteriores fue la posibilidad de incorporar el estudio del gregoriano en academias especializadas, propuesta realizada ante las dificultades “de poder recuperar el estudio del canto gregoriano en los Seminarios, podría contemplarse la opción de introducirlo en los planes de estudio de los Conservatorios” (Gregori, 2004, 478).

Sin embargo, pasadas las décadas a pesar de los esfuerzos del ilustre compositor según la visión ofrecida por *Boletín Musical* de Córdoba estos instrumentos musicales carecieron de privilegios sin una ejecución adecuada y sin una persona cualificada que se hiciera cargo de dicha ejecución. Con la llegada del Motu Proprio en España no se expresó con suficiente claridad la “necesidad de una buena música de órgano para la liturgia, las jerarquías se despreocuparon de que hubiera buenos organistas. Muchos por dignidad profesional se las arreglaron como pudieron para conseguir un nivel artístico

LA RESURRECCIÓN DE LA MÚSICA RELIGIOSA

decente. Pero la gran mayoría de las iglesias se las arreglaron con los servicios de su sacristán” (Gutiérrez, 2004, 310).

La crítica reclamó la necesidad de un profesor de órgano que prestara sus servicios a cada una de las parroquias. Desde la publicación se inició una campaña con el objetivo de crear conciencia entre los lectores, profesionales de la música para que a través de sus propuestas e inquietudes pudieran solucionar esta problemática. La revista no poseyó intereses individuales en esta campaña, su prioridad fue que la sociedad y la iglesia razonaran sobre la importancia del órgano y las funciones que poseía dentro de los ritos litúrgicos. La recuperación de los repertorios organísticos y los órganos de tubos, fue un aspecto que no adquirió tanto protagonismo “pero que fructificará en iniciativas de gran interés” (Virgili, 2010,178), como la expuesta en las páginas de la revista para todos los afectados donde se abrió el debate para que desde el más ilustre profesor de órgano hasta el más modesto aportaran sus ideas.

“BOLETÍN MUSICAL se dirigirá a los elementos precisos para que dichas soluciones puedan llegar a ser un hecho. Consígalo o no, a esta revista musical le cabe la satisfacción de haber iniciado esta campaña dentro de sus modestos medios y que tanto puede contribuir al mejoramiento económico de los organistas españoles”.

(Anónimo, *Boletín Musical*, Marzo 1928, 14)

“BOLETÍN MUSICAL, consecuente con su ideología y propósitos, hace nuevamente el llamamiento por segunda vez, insiste, con esa insistencia desinteresada del que quiere laborar por realizar algo útil, por el que desea elevar el prestigio de un sector de la colectividad musical”.

(Anónimo, *Boletín Musical*, Mayo 1928, 18)

El trabajo de Eslava y de la mayoría de los compositores de música religiosa españoles tuvieron “su refrendo años más tarde en los Congresos de Música Religiosa convocados como consecuencia de

LA RESURRECCIÓN DE LA MÚSICA RELIGIOSA

la publicación del Motu Proprio de Pio X en 1903” (Elizondo, 2002, 491). “Esta serie de organistas se cierra con la figura del padre Nemesio Otaño cuya labor se extendió a lo largo de comienzos del siglo XX” (Elizondo, 2002, 490). El padre Otaño se convirtió en el máximo impulsor porque apoyó la música de órgano durante toda su vida promoviendo la creación de una literatura musical para órgano, construida sobre las bases del canto gregoriano. “Al igual que Hilarión Eslava, el padre Otaño fue un hombre de enorme capacidad de trabajo e iniciativa, además de organista y compositor de gran reputación. Presidió, promovió y participó en diversos Congresos de Música Religiosa que se celebraron en diferentes capitales españolas” (Elizondo, 2006a, 124). En estos Congresos celebrados se impuso el modelo de órgano romántico y postromántico, los órganos modernos fueron sustituidos por el órgano moderno.

Dentro de esta línea de reformas de los órganos aparecieron en *Boletín Musical* las palabras del ilustre y notable organista don Vicente M. de Gilbert, crítico musical del periódico barcelonés *La Vanguardia*, haciendo hincapié que los feligreses debían darse cuenta de la importancia del órgano, como el único instrumento digno dentro de la iglesia, de igual forma los organistas tendrían que hacerse cargo de la alta dignidad artístico-religiosa de la que eran responsables. Las iglesias debían reclamar la construcción de nuevos órganos y reformar los que se encontraban deteriorados. Como posibles soluciones que se unieron a la campaña los beneficios obtenidos por el concierto realizado en mayo de 1928 dirigido por el organista de la Schola Don Victor Zubizarreta.

Los años precedentes y posteriores al Motu proprio la Iglesia va “promulgando una serie de Normas y Decretos relativos a la consideración y características que debían poseer la música en el templo” (Elizoldo, 2004, 359). Juan María Fernández, músico y crítico

LA RESURRECCIÓN DE LA MÚSICA RELIGIOSA

que participó notablemente en dicha reforma, dedicó algunos artículos al estudio y reivindicación del órgano, argumentando desde el pasado, no sólo por el patrimonio musical heredado en España si no por ser esta nación, cuna de grandes músicos organistas: Francisco de Salinas y Antonio Cabezón, Correa Araujos y otros extranjeros como: Oxinaga, Boíllmann, Lefébure-Weiyy, César Franck, Frescobaldi, Capocci y Bossi, dirigidos todos por el inmortal Bach. De igual forma comparó la situación que el instrumento vivió en otros países occidentales como en Estados Unidos, donde el órgano se utilizó para unificar todos los instrumentos de la orquesta mediante reducciones. La iglesia consideró al órgano como único instrumento capaz de comunicar al pueblo con Dios, no permitiendo otros instrumentos propios de agrupaciones como la banda; instrumentos de viento metal y percusión. También se valoró el poder simbólico de este instrumento cuyos repertorios se focalizaron generalmente hacia lo tradicionalmente religioso, aunque de una rica literatura en cuanto a su repertorio, obras, métodos, investigaciones históricas, transcripciones... Todas ellas fueron capaces de producir emociones en los auditorios, por su habilidad para resumir en un solo instrumento las cualidades de un conjunto con gran riqueza tímbrica y variedad de combinaciones.



LA RESURRECCIÓN DE LA MÚSICA RELIGIOSA

Figura 46: Juan M. Fernández, crítico de la sección de música religiosa de la revista.
(*Boletín Musical*, Marzo 1929, 6)

La financiación de estos instrumentos se realizó en parte “gracias a las aportaciones de personas privadas, ayuntamientos, párrocos, religiosos y otras instituciones, además de las oportunas suscripciones populares” (Elizondo, 2002, 492), aunque según la crítica de la revista no fue suficiente la gran responsabilidad y el mantenimiento del órgano que se produjo gracias a la labor de los organistas y organeros. El trabajo de estos últimos se convirtió en el arte de seleccionar, curar y labrar la madera con la precisión que requieren los tubos para dar las diversas notas limpias y hermosas, con la justeza que requerían, los secretos y válvulas para no dejar escapar el aire; arte de tratar el zinc, estaño y otros materiales, arte de registrar los graves y ampliarlos. El organista debía saber perfectamente el solfeo y conocer la técnica de la pulsación con manos y pies, poseer nociones más que regulares de literatura instrumental específica, adquirir habilidad en el manejo y combinación de los diversos recursos de su instrumento.

“El órgano vivirá en el templo católico alentando y sublimando la sagrada liturgia; probablemente continuará también endulzando los disfrazados ritos de las creencias disidentes indudablemente seguirá también llenando con sus multiformes y majestuosas voces las salas de concierto para el goce estético de cuantos sienten placer por la música”.

(Fernández, *Boletín Musical*, Agosto 1929, 10)

Los críticos consideraron que los organistas se encontraron infravalorados a pesar de las enormes dificultades de la ejecución de su instrumento, trabajaron en condiciones precarias recibiendo por su labor como docentes de órganos unas 50 pesetas mensuales. No sólo los organistas también los organeros pensaban que merecían que el pueblo conociera las dificultades de su empeño. El trabajo de un

LA RESURRECCIÓN DE LA MÚSICA RELIGIOSA

organero, como ya hemos dicho, conllevó enormes responsabilidades puesto que estos tuvieron que labrar la madera con precisión y afinar los tubos para que obtuvieran las notas adecuadas, a pesar de la variedad de los mismos y sus registros. Por último, además de los músicos, el órgano constituyó un patrimonio real como instrumento de valor incalculable en las iglesias españolas, también como instrumento en el que los nuevos compositores pudieron agregar a la orquesta por su colorido instrumental, por su multitud de timbres. Para el desempeño de la ejecución técnica de este instrumento también se desarrolló una literatura organística y tratados históricos que pudieran ser de utilidad para los nuevos ejecutantes y pedagogos del instrumento. En la primera mitad del siglo XX "la enseñanza del órgano apareció claramente influenciada por las escuelas belga y francesa representadas por las importantes figuras de Lemmens, Widor y Dupré, quienes, a través de sus métodos, escritos y la publicación de ediciones, determinaron de manera sustancial el tipo de enseñanza que se aplica en los Conservatorios españoles" (Elizondo, 2002, 492).

7. 4. FINALIDAD, EFECTIVIDAD DE LAS REVISTAS Y EDITORIALES RELIGIOSAS

En las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX surgieron en España un conjunto de revistas con especialización musical, debido, por un lado, al auge y desarrollo que experimentó la prensa, y por otro, debido a creciente interés social por la cuestión de la reforma musical eclesiástica. El periodismo musical experimentó notables avances durante la Restauración, gracias a factores “como la consolidación de una burguesía próspera, la proliferación de asociaciones musicales tanto profesionales como de aficionados, la consideración del conocimiento musical como signo de distinción social, o la dependencia de muchas editoriales de negocios de venta de partituras e instrumentos” (López, 2014, 441). Dentro de estas fuentes también se pudo extraer las percepciones sobre una época y la forma en la que la reforma se llevó a cabo de manera activa. A pesar de que gran parte de la bibliografía de parroquias y catedrales esté documentada y catalogada apenas existieron estudios sobre “el contexto histórico o estético en el que la actividad musical” (Ros-

LA RESURRECCIÓN DE LA MÚSICA RELIGIOSA

Fábregas, 1998, 71) y religiosa tuvo lugar. El análisis de esta prensa supuso un reflejo para completar este discurso histórico.

Existió una notable relación entre la publicación, dirección y participación en las revistas de música sacra, y el liderazgo ejercido a nivel social y profesional para llevar a cabo las reformas, de igual forma las líneas editoriales ejercieron influencia sobre el resultado final, por otro lado, la convocatoria de Congresos Nacionales para tratar la temática influyó en las líneas de redacción y en las críticas de los artículos de dichas publicaciones. Las revistas dieron la posibilidad de obrar una "influencia fáctica sobre una buena porción de ese universo, pues fueron potentes medios de difusión de las propias ideas, perspectivas y teorías, e incluso de material necesario para la reforma, junto con su inseparable valor comercial" (López, 2014, 471). Uno de los objetivos de estas revistas fue influir notablemente sobre los párrocos de las diferentes parroquias para que pudieran derivar la importancia que la música religiosa mereció dentro del culto, limitando el presupuesto en otras cuestiones como flores, electricidad u ornamentación para reservarlo a cuestiones meramente musicales. De igual forma estos párrocos tuvieron que buscar entre los fieles con buena posición social aportaciones y ofrendas para poder sostener las actividades que propiciaron la reforma. De esta manera, "los nuevos críticos musicales desarrollaron una importante labor pedagógica con el objetivo de determinar en sus comentarios eruditos sobre el repertorio, los criterios de juicio y valoración sobre música" (López, 2014, 324).

En los últimos años del siglo XIX se celebró en Madrid uno de los congresos católicos donde las palabras de Pedrell ejercieron notable influencia de aquí el surgimiento de la Asociación Isidoriana, de esta asociación surge el fruto de la creación de la revista *La Música Religiosa en España* que "se convertirá en altavoz de estas

LA RESURRECCIÓN DE LA MÚSICA RELIGIOSA

inquietudes reformistas" (Virgili, 2010, 178). En esta publicación, aparecieron temáticas que después surgirían en el reconocido *Motu Proprio*, "recomendación del gregoriano, la polifonía clásica, prohibición de cantos profanos, preocupación por la formación de los clérigos y prohibición de la improvisación del órgano" (Virgili, 2004, 35). Otras publicaciones de la época fueron el *Boletín de Santo Domingo de Silos*, la *Revista Montserratina* y la *Revista Musical Catalana*.

Una de las conclusiones del I Congreso Nacional de Música de Valladolid fue la creación de una publicación específica para la difusión y correcta realización de la reforma de la música sacra, denominada *Música Sacro-Hispana*, nacida en el año 1907 y dirigida por unas de las figuras más sobresalientes del congreso y de dicha reforma; el padre Nemesio Otaño "joven jesuita, aun no sacerdote, profesor en el Colegio de S. José, fundó la revista y luego siguió dirigiendo desde su nuevo destino de Oña, en Burgos" (Carrascal, 2008, 50). *Música Sacro-Hispana* a través de "sus suplementos tanta influencia tuvo en la música española hasta su desaparición en 1922" (Elizondo, 2007, 484). Sus páginas se abrieron a la participación de "los maestros consagrados y a los noveles compositores, en forma de artículos, composiciones, armonizaciones y edición de obras antiguas" (Muneta, 2012, 141). En sus últimos números se formó "un frente en defensa de la composición litúrgica moderna y desde la revista *Tesoro Sacro Musical* se defendió abiertamente la incorporación de elementos originales y modernos en la composición religiosa" (Legasa, 2006, 681).

Boletín Musical recordó la memoria de la importante publicación *Tesoro Sacro Musical*, agradeciendo la colaboración de sus críticos religiosos y apoyó la campaña que reclamó sus demandas específicas. Para estos cometidos demandaron los críticos la función de la prensa

LA RESURRECCIÓN DE LA MÚSICA RELIGIOSA

como vehículo de propaganda, criticando sus actuaciones innobles y por otro lado el apoyo del estado a nivel económico. También fue de especial atención la publicación de determinadas revistas específicas sacros musicales para constituir un medio más, para la difusión de nuevas composiciones musicales y la reedición de obras de los clásicos. Una de ella fue:

“La Revista *Tesoro Sacro Musical*, que viene realizando desde 1917 en pro de la música popular religiosa: tanto más cuanto en España no hay ninguna otra revista redactada en castellano que trate exclusivamente del arte sacro-musical”

(Fernández, *Boletín Musical*, Diciembre 1928, 19-20)

Las revistas contaron con un colectivo de personal de distintos perfiles interesados en la reforma de la música religiosa, creando espacios y vehículos de relación social, musical y religiosa, “capitales simbólicos y económicos como liderazgos, capacidad de influencia, prestigio, intereses comerciales, así como las distintas posiciones relativas a ocupar dentro de esta estructura se pusieron en juego” (López, 2014, 593). La lucha de intereses en ocasiones, derivaron en roces y disputas reflejo de un momento con transcendencia histórica de reforma de la música sacra. De estas diferentes visiones fue testigo *Boletín Musical*, indicando cuales debieron ser los principales objetivos que movieran a la prensa.

Además del desarrollo de revistas específicas que trataron de forma específica la reforma religiosa, se fomentó la creación de una editorial de Música Religiosa para la edición de obras de polifonistas clásicos y modernos. A los actuales periodistas se les rogó que recibieran el asesoramiento sobre si la música que se interpretaba en determinadas fiestas religiosas era digna de alabanza. Al igual que en otros apartados la profesionalización y especialización del crítico quedó vigente.

LA RESURRECCIÓN DE LA MÚSICA RELIGIOSA

“Si la prensa fuera como debía ser, el molde de la opinión, había de silenciar estos luctuosos casos, para que no se escandalicen los observantes de la ley, o sentenciarlos con la censura merecida, o cuando menos callar el comentario. ¡Ojalá estos casos fueran cada vez más raros y el buen sentido sacro-musical inculcado por el Papa más frecuente entre todos los católicos españoles!”

(Fernández, *Boletín Musical*, Enero 1929, 18)

BOLETIN MUSICAL

8. LA EDUCACIÓN POR LA MÚSICA: DE LA ESCUELA A LA ACADEMIA



8. LA EDUCACIÓN POR LA MÚSICA: DE LA ESCUELA A LA ACADEMIA

8.1. EN TORNO A LA OFICIALIDAD DE LAS ENSEÑANZAS EN LOS CONSERVATORIOS: BUROCRACIA Y ACADEMICISMO

Las páginas del *Boletín Musical* de Córdoba ofrecieron en la mayoría de sus números una sección denominada Educación musical que versó sobre diferentes temas relacionados con la pedagogía musical en España; las enseñanzas y reglamentos de los conservatorios, las memorias de los actos más destacados durante su curso escolar, concursos para engrandecer a sus más altas figuras musicales, la enumeración y exaltación de academias, institutos, centros educativos y numerosos conservatorios que cada vez alcanzan la oficialidad de sus estudios y forman las futuras generaciones musicales de la España del siglo XX.

LA EDUCACIÓN POR LA MÚSICA: DE LA ESCUELA A LA ACADEMIA



Figura 47: García-Reliegos, inventor de la máquina de escribir de música
(*Boletín Musical*, Febrero 1931, 2)

Las décadas previas a la creación e institucionalización de los principales conservatorios nacionales, surgieron focos de enseñanza musical sobre todo en centros privados normalmente religiosos. La música se trató como una asignatura complementaria que supuso un adorno a la formación completa de las clases altas y que cubrió de rango y distinción a quien la cursaba. Las sociedades nobles y burguesas financiaron determinados aspectos de la cultura y el arte que las "instituciones públicas no atendieron, a través de la creación en sus sedes de escuelas musicales, cubrieron parte del vacío existente en la enseñanza y mediante conciertos, la divulgaban a la sociedad" (Fontestad, 2007, 27).

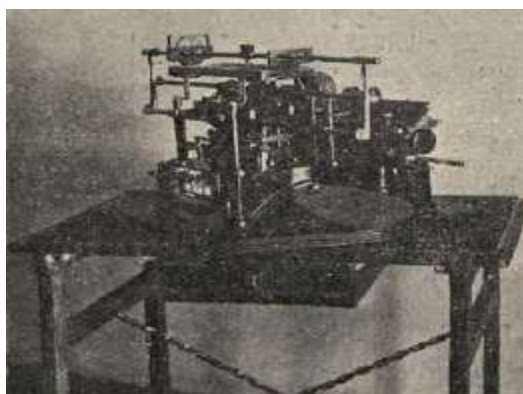


Figura 48: Máquina de escribir de música de García-Reliegos.
(*Boletín Musical*, Febrero 1931, 3)

LA EDUCACIÓN POR LA MÚSICA: DE LA ESCUELA A LA ACADEMIA

Aunque los principales artículos de crítica del *Boletín Musical* reflejaron de forma general la problemática de los conservatorios y la organización de sus enseñanzas, también hay una notable información sobre cuáles fueron los centros protagonistas de la enseñanza musical española, elogiando sus logros, su profesorado y sus convicciones. Entre estos centros destacaron: El Conservatorio de Madrid, Málaga, Sevilla, Granada, Murcia, Córdoba, La Escuela Industrial de Arte de Badajoz, la Academia Municipal de Música de Santa Cruz de Tenerife, la Real Academia Filarmónica de Santa Cecilia, el Conservatorio vizcaíno de música y el Instituto Catalán de Rítmica y Plástica que es iniciadora de las nuevas corrientes pedagógicas europeas con la introducción del Método de Solfeo y Rítmica Jacques-Dalcroze.

El primer conservatorio nacional que adquirió la oficialidad de sus estudios fue el Conservatorio ubicado en Madrid, fundado en 1830, denominado Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina, debido al interés de la reina por esta disciplina. Paralela a esta creación se produjeron otras similares en distintas capitales de provincia; el Liceo Dramático de Aficionados (1837) en Barcelona, el Conservatorio de Valencia en 1879 y un año más tarde el de Málaga. La democratización de la música que se inició en el siglo XIX, junto a la creación de las diferentes escuelas, se relacionó también con la "paulatina desacralización de la música que fue paralela a la pérdida progresiva del poder y control que la Iglesia había ejercido durante siglos en la educación musical" (Fontestad, 2007, 29).

A lo largo del citado siglo la música se extendió por el resto de ciudades y comarcas. Sin embargo, no fue hasta las primeras décadas del siglo XX, cuando este conjunto de escuelas y academias adquirieron el carácter de oficialidad de los estudios que impartían.

LA EDUCACIÓN POR LA MÚSICA: DE LA ESCUELA A LA ACADEMIA

Boletín Musical fue testigo de este proceso, así lo relató entre sus páginas detallando los datos históricos de fundación de algunos de los conservatorios de diferentes ciudades. En su primera publicación en marzo de 1928, subrayó la importancia del conservatorio malagueño fundado en 1871. "El antiguo conservatorio fue, gracias entre otras cosas, al mecenazgo de Eduardo Ocón, uno de los pilares culturales más significativos de la Málaga de finales de la centuria decimonónica" (Barco, 2012, 40). Los elementos de vida que sustentaron el Conservatorio consistieron en el patrocinio moral y material de la Sociedad Filarmónica que les cedió el local y subvencionaba los gastos junto con el Ayuntamiento y la Diputación. Con la llegada de la oficialidad de los estudios Elementales hacia 1926, se abrió un peculiar periodo de transición. Málaga al igual que otras ciudades tuvo que ajustarse a las normativas impuestas desde Madrid, en relación a la remuneración y especialidad del profesorado.

"Después de medio siglo de brillante labor en la enseñanza ha merecido el apoyo y tutela del Estado reconociendo validez oficial a los estudios que en él se cursen según Real Orden del 21 de Mayo del año 1926"

(Anónimo, *Boletín Musical*, Marzo 1928, 10)



Figura 49: Emilio Serrano, catedrático de piano del conservatorio de Madrid

(*Boletín Musical*, Diciembre 1929, 9)

LA EDUCACIÓN POR LA MÚSICA: DE LA ESCUELA A LA ACADEMIA

El conservatorio Provincial de Música y declamación de Murcia fue inaugurado en octubre de 1918 en este centro comenzaron su labor docente un número elevado de profesores. “Tras numerosas gestiones oficiales, el 11 de septiembre de 1931, un Decreto del ministro de Instrucción Pública determina que el Conservatorio alcanzara la denominación de Centro Oficial del Estado” (García, 2015, 82), misión por la que había luchado durante trece años el patronato fundacional. Según las referencias de *Boletín Musical* en el curso 1925/1926 se incrementaron el número de matrículas, el resumen ofrecido a la revista detalla las inscripciones del citado curso:

“Se han matriculado doscientos siete alumnos oficiales, con un total de doscientos cuarenta y cinco y ciento cincuenta y cuatro libres, con un total de trescientas diecinueve inscripciones”.

(Anónimo, *Boletín Musical*, Marzo 1928, 10)

A esta iniciativa se unió el 4 de junio de 1928 la escuela de música de Valladolid, a través de la normativa citada “que concedió la validez oficial a los estudios impartidos en la Escuela, el claustro del centro sufrió más cambios al tener que ajustarse a la legalidad vigente” (Nieto, 2014, 454). Por lo tanto, algunas de las materias impartidas en la Escuela fueron eliminadas y otras ampliadas e incluidas como la asignatura de violín. *Boletín Musical* felicitó el trabajo del profesorado de estos centros subrayando sus desvelos en la enseñanza y deseándoles una feliz etapa.

“Boletín Musical recoge con sumo gusto la noticia de que la Sección Artístico- Musical de Badajoz, se convierte en Conservatorio Provincial de Música, acuerdo que honra sobremanera a los señores que integran la Comisión Permanente de la Excelentísima Diputación, ya que supone un interés en cultivar la enseñanza musical con el rango e importancia que ésta merece”.

LA EDUCACIÓN POR LA MÚSICA: DE LA ESCUELA A LA ACADEMIA

(Gil, *Boletín Musical*, Marzo 1931, 16)

Dentro de la realidad vasca, la publicación subrayó la inauguración del conservatorio de Vizcaya reflejando algunos datos como las instalaciones en nuevos locales y el aumento de matrícula derivado de la oficialidad de sus estudios. Se homenajeó no sólo al conservatorio, también a la ilustre personalidad Don Jesús Guridi, profesor del mismo. De igual forma la revista reconoció el trabajo de las diferentes agrupaciones artísticas de la ciudad, la sociedad coral y la Schola Cantorum, las cuales realizaron un trabajo excepcional en el reconocido Congreso de Música Sacra de Vitoria. Estas agrupaciones difundieron, la mayor parte de su repertorio "sobre todo en el siglo XX, tras el Motu proprio" (Nagore, 1997, 613). De forma anónima se dedicó un artículo en la sección de Educación Musical para describir la nueva realidad del conservatorio:

"Así sucedió con el Conservatorio vizcaíno, hasta que por fin se le ha alojado en un edificio de moderna construcción, propiedad de la Excma. Diputación provincial. Terminadas las instalaciones, la inauguración ha tenido lugar en Enero del corriente año, con gran ceremonia".

(Anónimo, *Boletín Musical*, Enero 1929, 14)

Dentro de Andalucía fueron varios los conservatorios que gestaron su oficialidad dentro de estos años, uno de ellos el de Sevilla, aunque no consiguió este derecho hasta la República. Fue con el Decreto del 15 de noviembre de 1933 con el que se "elevó al nuevo Conservatorio a la categoría de "Superior" y creó una serie de Cátedras de enseñanzas que hasta entonces no existían: Conjunto Vocal e Instrumental, Composición, Contrapunto y Fuga, Música de Cámara e Historia de la Música" (García, 2014, 133). Por otro lado, también fue de reconocido prestigio el Conservatorio Oficial de Música de Cádiz, fundando por Alejandro Odero, conocido por ser profesor del gran artista gaditano Manuel de Falla, de cuya evolución si dio

LA EDUCACIÓN POR LA MÚSICA: DE LA ESCUELA A LA ACADEMIA

testimonio *Boletín Musical*. Este centro contó con un profesorado selecto; Germán A. Beigbeder, Carmen del Castillo, Antonio de Rivas... En abril de 1929, la publicación anunció la incorporación a estas filas del notable musicógrafo Antonio Gessa Loaisa, como profesor de estética e historia de la música, el Ayuntamiento reforzó este trabajo subrayando la labor de esta figura.

“El Excmo. Ayuntamiento de Cádiz, con una perfectísima visión de la realidad y en uno de esos gestos meritísimos del ilustre Marqués de Villapesadilla, comprendiendo la importancia excepcional que la enseñanza de la música tiene en las escuelas y al igual que en otras grandes capitales de España, ha creado la plaza de Inspector Municipal de Música, cargo que, en la más estricta de las justicias, le ha sido conferido al excelente profesor”.

(Anónimo, *Boletín Musical*, Abril 1930, 15)

A estas clases se unió el glorioso maestro Manuel de Falla que se comunicaba continuamente con el centro. Este conservatorio ofrecía principalmente los estudios de piano, violín, instrumentos de cuerda, viento metal y madera, armonium, guitarra, arpa e instrumentos de púa. A estas enseñanzas se unieron otras como Solfeo, Conjunto coral, Canto gregoriano. Armonía y Composición, Historia y Estética y Aplicación de la Música a la liturgia eclesiástica. Un centro que contó con unas infraestructuras bastante avanzadas para su época:

“El Conservatorio Otero ofrece a sus alumnos premios valiosísimos, pianos y pensiones en el extranjero, y para el próximo curso inaugurará un local adquirido en sitio céntrico de la capital, de gran capacidad, que en la actualidad se está reformando y será uno de los locales mejores de España: Salón de Conciertos con patio de 400 butacas magníficamente decorado y adoptado, etc”.

(A.G.E, *Boletín Musical* Octubre 1928, 12)

LA EDUCACIÓN POR LA MÚSICA: DE LA ESCUELA A LA ACADEMIA

Fuera de los límites de la península ibérica en los nacionales archipiélagos destacó la escuela de Santa Cruz de Tenerife por sus clases de piano, viento, cuerda, armonía, solfeo, composición y con el interés de aumentar tanto la matrícula como la oferta de materias. Laureano Calvo subraya las ideas, el sentir colectivo de esta institución.

“Nosotros, con el pensamiento puesto en una nueva era de resurgimiento de nuestra querida isla y de su capital, digna por todos conceptos de la consideración de todos por el franco esfuerzo de sus hijos y de sus administradores, no podemos menos que mostrarnos altamente satisfechos por el rasgo que ha tenido la Corporación municipal, en su última sesión”.

(Calvo, *Boletín Musical* Octubre 1928, 12)

La cultura musical en Córdoba además de sobresalir como disciplina en la Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes, se transmitió como enseñanza debido al especial interés social por su aprendizaje. Se trató como signo de distinción el interpretar al piano diferentes piezas. Fue en el último tercio del siglo XIX, cuando surgió en Córdoba una Escuela provincial de Bellas Artes con una sección de música, en la que ocupó el cargo de profesor de canto Rodríguez Cisneros y profesor de Armonía Martínez Rucker. En el comienzo de la década de los veinte, esta sección musical se independizó y se formó el Conservatorio de Córdoba que finalmente tras una incansable carrera de obstáculos en sus solicitudes “consiguió la validez de sus estudios elementales por real orden de 23 de abril de 1922” (Delgado, 2003, 323). Este conservatorio impartirá sus enseñanzas de forma oficial, ofreciendo sus clases a individuos procedentes de clases acomodadas y con procedencia de otras clases con menor favor social.

LA EDUCACIÓN POR LA MÚSICA: DE LA ESCUELA A LA ACADEMIA

La labor de esta sección de música se vio reflejada en la sociedad cordobesa, puesto que sus profesores organizaron conciertos y fiestas literario-musicales que con “frecuencia se efectuaron en el Círculo de la amistad, en el Casino Industrial y en el Gran Teatro” (Árgueda, 2002, 47). A raíz de la especialización de los estudios y la creación del conservatorio salieron de él “alumnos muy aprovechados algunos de los cuales ampliaron sus estudios en Madrid” (De Montis, 1989a, 175). Tras la muerte de su primer director Cipriano Martínez Rücker, durante los años de publicación compartió dirección del centro y de la Revista *Boletín Musical*; Rafael Serrano. Durante estos años apareció en varias noticias subrayando sobre todo la labor de sus docentes; Bares, Vera y Algíbez a cargo de las enseñanzas de los instrumentos de madera y metal y Mariano Gómez Camarero a cargo de las clases de Armonía y Composición.

“Dichas designaciones de personal por parte del Excmo. Ayuntamiento, supone el interés de la Corporación municipal para cuanto redunde a favor de la enseñanza en Córdoba, siendo al mismo tiempo reconocimiento a la labor que viene realizando el profesorado del Conservatorio Oficial. A don Rafael Cruz Conde, su actual Alcaide, y don Rafael M. Vidaurrefa que, de manera tan personal, han trabajado por conseguir tales mejoras, enviamos nuestra sincera felicitación, que hacemos extensiva a los señores designados para tan honrosa misión”.

(Anónimo, *Boletín Musical*, Marzo 1929, 14)

La revista cordobesa también fue testigo de informaciones sobre las características de centros y academias musicales de procedencia internacional. Como dato peculiar en noviembre de 1929, destaca la noticia en la que se anuncia la creación de un Conservatorio de carácter pintoresco en los arrabales de Budapest, este centro se abrió por la implicación de músicos gitanos para las enseñanzas de su etnia. Por una parte, el prestigioso conservatorio

LA EDUCACIÓN POR LA MÚSICA: DE LA ESCUELA A LA ACADEMIA

de París cuyos reconocidos concursos académicos aparecieron citados en la revista en los meses de Julio de 1928 y Junio de 1929.

“Sabido es de toda la excepcional importancia que en el mundo musical tienen los concursos a premios que anualmente se celebran en el Conservatorio Nacional de Música de París, como final de carrera. Pruebas difíciles que se ajustan a un rígido reglamento para llevar de esta manera la seguridad al alumno de que, una vez ganada ya tan honrosa distinción, puede considerarse como profesor en su instrumento y es artista apto para cumplir los más altos empeños que en el ejercicio de su carrera se le puedan presentar”.

(Anónimo, *Boletín Musical*, Julio 1928, 10)

Por otro lado, el recién creado conservatorio de Buenos Aires en 1924, realizó un resumen de las diferentes especialidades (Solfeo, Armonía, Contrapunto, Composición, Piano, Violín, Violonchelo, Contrabajo, Arpa, Canto Coral, Canto Individual) que allí se impartieron, así como el profesorado que es responsable de las mismas. La duración de los estudios fue de cuatro años. Sin embargo, en el caso de la especialidad de composición se alargó a siete años. En la siguiente imagen se especifica la organización de dicha especialidad.

LA EDUCACIÓN POR LA MÚSICA: DE LA ESCUELA A LA ACADEMIA

| | |
|-----------------|---|
| Primer año . . | Armonía (Primer curso) Piano elem. (Primer curso) Conjunto vocal (Primer curso) |
| Segundo año . | Armonía (Segundo curso) Piano elem. (Segundo curso) H. de la música (Primer curso) H. del Arte (Primer curso) Conjunto vocal (Segundo curso) |
| Tercer año . . | Armonía (Tercer curso) Contrapunto (Primer curso) Piano elem. (Tercer curso) H. de la música (Segundo curso) H. del Arte (Segundo curso) Conjunto de Cámara (Primer curso) |
| Cuarto año . . | Contrapunto (Segundo curso) Composición (Primer curso) Gramática (Primer curso) C. de Cámara (Segundo curso) |
| Quinto año . . | Composición (Segundo curso) Gramática (Segundo curso) Literatura (Primer curso) Conjunto de orquesta (Primer curso) |
| Sexto año . . . | Composición (Tercer curso) H. del Teatro (Primer curso) Literatura (Segundo curso) C. de orquesta (Segundo curso) |
| Séptimo año . | Composición (Cuarto curso) H. del Teatro (Segundo curso) Conjunto y Dirección de Orquesta |

Figura: Organización de la especialidad de composición, Conservatorio Buenos Aires.

(Jurafsky, *Boletín Musical*, Agosto 1928, 9)



Figura 50: Carlos López Buchardo, Director del Conservatorio de Música y Declamación de Buenos Aires.

(*Boletín Musical*, Agosto 1928, 10)

LA EDUCACIÓN POR LA MÚSICA: DE LA ESCUELA A LA ACADEMIA

Fuera de la oficialidad de los conservatorios destacaron otras instituciones que, aunque no ofrecieron los títulos, sí una formación musical de excelencia. En primer lugar, bajo las ideas de Sufrago Alcázar en Septiembre de 1928, apareció en un amplio artículo una aproximación a la historia de la Academia Filarmónica de Santa Cecilia de Cádiz fundada por "Luis Odero el principal artífice de la Institución que se caracterizó por la amplitud de su plan de estudios en el que figuraron, por primera vez, materias complementarias como la Historia y la Estética de la Música" (Martín, 2005, 87). La Real Academia Filarmónica de Santa Cecilia, fue fundada "en 1859 y era uno de los centros de enseñanza musical más avanzados de toda España" (Delgado, 2003, 262). Con el tiempo, se convirtió en una de las más longevas de España, allí se estudiaron todas las especialidades instrumentales de nivel inicial y superior con un claustro formado por veinte profesores que realizaron en su mayoría su carrera profesional en el conservatorio de Madrid.

En estas páginas también se especificaron las distintas fases de evaluación del alumnado, así como un detalle de los principales conciertos realizados en el último curso. En segundo lugar, el Instituto Catalán de Rítmica y Plástica Dalcroze de Barcelona, cuyo director Juan Llongueras destacó los excelentes resultados en la enseñanza del solfeo desde una metodología innovadora, también se criticó con fuerza el poco interés de los ayuntamientos por la enseñanza de la educación musical en las primeras edades del niño, para lo que fue necesario formar a maestros cualificados para este desempeño y subvencionar de forma adecuada las academias de centros de formación. *Boletín Musical* se sumó a esta reclamación con sus propias palabras:

"BOLETÍN MUSICAL, se congratula de que tal Centro de enseñanza musical exista en España, y desea, para bien del Instituto Catalán de

LA EDUCACIÓN POR LA MÚSICA: DE LA ESCUELA A LA ACADEMIA

Rítmica y Plástica, vuelva a recobrar los medios indispensables para su total desarrollo, ya que por el acierto y entusiasmo que su ilustre Director Don Juan Llongueras pone en esta obra, se hace acreedor a la subvención del Ayuntamiento y a cuantas ayudas le puedan ofrendar la personalidades y elementos musicales que en Barcelona se preocupan de la enseñanza, y más especialmente, por la que se cultiva en el Instituto de Rítmica y Plástica”

(Anónimo, *Boletín Musical*, Octubre 1928, 12)

Algunas escuelas trataron otros aspectos económicos relacionados con las matrículas, ayudas, becas y diferentes prestaciones... En marzo de 1928 apareció detallado el precio de los derechos de matrícula en la Escuela de Barcelona, entre 10 y 100 pesetas según el importe de la cédula personal del cabeza de familia. Esta escuela fue creada en 1886 y reorganizada en el 99, el número de matrículas fue aumentando con el paso del tiempo, aunque el acceso se encontraba limitado. Otra forma de facilitar la mejora de los estudios instrumentales fue a través de becas, en este caso las becas Arriaga nombradas en la revista en agosto del año 1928, cuya prueba celebrada en la Escuela de Indauchu, de Bilbao valoró las cualidades violinísticas de cuatro alumnas. Recibiendo el premio Carmen Sopeña. Otra de las medidas se ubica en el conservatorio Vizcaíno de Música;

“se le facilitará los alumnos oficiales la adquisición a precios reducidos, de las obras que les son precisas durante sus estudios, y convocado a estos efectos un concurso entre las casas suministradoras de material de música de la villa, fue adjudicado el servicio a la que presentó la proposición más favorable”.

(Anónimo, *Boletín Musical*, Enero 1930, 14)

Como parte de la excelencia educativa musical de los conservatorios hay que destacar la existencia de concursos, donde se preparaban “una pieza las alumnas y otra los alumnos” (Hernández,

LA EDUCACIÓN POR LA MÚSICA: DE LA ESCUELA A LA ACADEMIA

2011, 14), normalmente celebrados al final de curso. Dentro de las páginas de *Boletín Musical* se señalaron celebrados en 1928 en el Conservatorio Vizcaíno de Música, el de orquesta, cuerda y piano del conservatorio de Tarrasa y en febrero de 1930 en Conservatorio de música cordobés. A continuación, se detalla las bases de uno de los concursos citados.

“SOLFEO,

a) Lección a primera vista, acompañada por el profesor del Conservatorio

Señor Arregui.

b) Transporte de unos compases de la misma lección.

c) Preguntas sobre teoría musical.

PIANO,

a) Ejecución de la obra impuesta. «Variaciones serias», de Mendelssohn.

b) Ejecución de una obra de libre elección,

c) Ídem de una obra a primera vista.

ARMONÍA,

a) Armonización de una melodía de carácter instrumental que se facilitará al alumno para su acompañamiento al piano,

b) Armonización de un bajo a cuatro voces”.

(Anónimo, *Boletín Musical*, Agosto 1928, 10)

La implicación de los alumnos en el proceso educativo se aprecia a través de los comentarios que ofreció la revista. Por un parte, se ofrecen datos del incremento del número de matrículas en los conservatorios. En estos datos se detallaban la participación en los estudios musicales tanto de hombres como de mujeres. “La música fue, para la mujer, un medio y resquicio extraordinariamente útil para desarrollarse y situarse social y profesionalmente, venciendo los tópicos y las expectativas asignadas a su género” (García & Pérez, 2014, 171). Por otra parte, se subrayó la implicación del alumnado para ofrecer y recibir conciertos, clases magistrales, becas y ayudas, las calificaciones incluso la crítica.

LA EDUCACIÓN POR LA MÚSICA: DE LA ESCUELA A LA ACADEMIA

“La segunda parte, estaba destinada al piano solo, y en ella Carlos Gacituaga nos demostró que posee la técnica del buen pianista y una depurada escuela, y estas dos importantes cualidades reunidas, dan por resultado una actuación de concertistas de altos empeños”.

(Alumno del 5º año de piano, *Boletín Musical*, Febrero 1930, 18)

“Los diferentes Tribunales de exámenes formados, han podido apreciar la aplicación creciente. de los alumnos ante cuyos méritos se ha dado el caso de no poder suspender a ningún examinando (que no deja de ser grato para todos)”.

(González, *Boletín Musical*, Junio 1930, 17)



Figura 51: Pilar Fernández de la Mora,
profesora de piano del Conservatorio de Madrid
(*Boletín Musical*, Octubre 1929, 2)

También el acceso del profesorado a los diferentes puestos de trabajo que estas academias ofrecieron, quedó vigente en un proceso que tendió a la transparencia por el detalle con el que se analizaron las formas de selección y oposición. Este conjunto de pruebas

LA EDUCACIÓN POR LA MÚSICA: DE LA ESCUELA A LA ACADEMIA

musicales para ofrecer puestos fue marcando un camino hacia lo que posteriormente desarrollará en septiembre de 1931, ordenando a todos los profesores de los Conservatorios de Valencia, Murcia, Córdoba y Málaga, para componer un sólo escalafón. “Esta Orden Ministerial, supone el comienzo de un cuerpo de funcionarios común para todos los conservatorios de España” (Delgado, 2003, 337). Un ejemplo pudo apreciarse en noviembre de 1928, porque apareció detallado el Reglamento por el que se tuvieron que regir las oposiciones para cubrir un puesto de profesor de instrumento de arco en la Escuela de Mahón (Baleares). Dicha convocatoria fue publicada en el Boletín Oficial de la región correspondiente. Para esta plaza la publicación detalló la realización de determinados ejercicios:

“EJERCICIO PRIMERO.

Teoría elemental de la música.

EJERCICIO SEGUNDO.

Solfear una lección con cambios de clave de las 25 que consta el folleto editado por Henry Lemoine & C bajo la dirección de F. A. Gevaert y que desde el año 1871 se utiliza para los concursos del Real Conservatorio de Bruselas.

EJERCICIO TERCERO

Ejecución con uno o varios instrumentos de arco, de una pieza elegida y preparada por el opositor.

EJERCICIO CUARTO

Ejecución de la Danza de las Brujas de Bazzini

EJERCICIO QUINTO

Ejecución a primera vista de una pieza determinada elegida por el Tribunal”.

(Anónimo, *Boletín Musical*, Noviembre 1928, 12)

Entre las actividades de los conservatorios, también alumnado y claustro se unen para conmemorar la vida y obra de los grandes compositores. En el año 1927 se cumplen cien años desde la muerte del ilustre compositor Ludwig Van Beethoven, algunas figuras

LA EDUCACIÓN POR LA MÚSICA: DE LA ESCUELA A LA ACADEMIA

nacionales notables en el campo de la pedagogía y musicología ofrecieron cursos y conferencias para recordar el patrimonio musical de esta figura. Con sede en el conservatorio de Madrid se produjeron los siguientes actos:

La primera conferencia a cargo del profesor de Música de Cámara don Rogelio del Villar, versó sobre «La fonestética beethoveniana», y el sentido rítmico, dinámico y tonal en la obra de Beethoven. El profesor de la clase de Armonía, Don Pedro Fontanilla, leyó la segunda, titulada «Estudio y comentarios acerca de algunas sonatas de Beethoven». Otra tenía, «El Cuarteto», fue tratado por el profesor de Composición y Armonía, Don Conrado del Campo, y el de la clase de Estética e Historia de la Música, don José Forns, habló de «Beethoven como compositor sinfónico y dramático»

(Anónimo, *Boletín Musical*, Marzo 1928, 10)

No sólo existieron reconocimientos a los compositores fallecidos, igualmente a los músicos nacionales se otorgaron premios y nombramientos, por una parte se alabaron la trayectoria profesional como docentes y músicos de los profesores de las mismas escuelas y conservatorios; fue el caso de Bernardino Gálvez Bellido, cuyo concierto aclamó *Boletín Musical* en abril de 1929, subrayando sus cualidades como intérprete pero sobre todo su facilidad para arreglar obras de otros compositores contemporáneos: Falla, Ravel, Albéniz y Casals. Por último, fue Manuel de Falla, figura propuesta para director del Conservatorio M^a Eugenia de Granada. Esta noticia fue brevemente expuesta por la revista en Julio de 1928. Sin embargo, en octubre del mismo año se realizó una corrección de la misma, informando de forma oficial que la dirección del Conservatorio de Granada quedaría en manos del ilustre compositor Ángel Barrios, alabando su personalidad y merecimientos artísticos.

LA EDUCACIÓN POR LA MÚSICA: DE LA ESCUELA A LA ACADEMIA

“Una vez rectificada dicha noticia, tan solo nos resta enviar nuestra cordial felicitación a don Ángel Barrios, así como al claustro de profesores por tan justa y acertada designación”.

(Anónimo, *Boletín Musical*, Octubre 1928, 13)

8.2. LA VIDA INTERNA DE LOS CONSERVATORIOS: DE LA CRÍTICA A LA ORGANIZACIÓN ACADÉMICA

Las percepciones del profesorado de música sobre la organización de los centros, el desarrollo de las disciplinas de las diferentes especialidades, la aplicación de las enseñanzas en academias y conservatorios se pusieron de manifiesto a través de las páginas de la publicación cordobesa. Se trató de la construcción de un discurso histórico desde la opinión de los protagonistas que además de ejercer la docencia se implicaron positivamente en propuestas de mejora o críticas a través de la prensa, lo cual era inusual en la época, puesto que “en las publicaciones musicales españolas, eran infrecuentes los artículos que trataran globalmente los problemas de la educación musical profesional en España” (Delgado, 2003, 338). Las principales críticas se concentraron entre el profesorado perteneciente al Conservatorio de Madrid entidad que fue durante la primera mitad del siglo XX “una institución relevante en la vida musical y cultural a nivel local y nacional” (Fernández, 2012, 5). La mayoría de los músicos de esta época se formaron en sus aulas y muchos de ellos entraron a formar parte de su plantilla,

LA EDUCACIÓN POR LA MÚSICA: DE LA ESCUELA A LA ACADEMIA

aunque muchos de ellos “estuvieron sometidos a los vaivenes de la propia historia de España” (Fernández, 2012, 6).

Rogelio Villar “conocido como el Grieg español, desarrolló una intensa labor como compositor, crítico, folklorista, publicista, profesor del Instituto Escuela de Segunda Enseñanza en Madrid y Catedrático de Música de Cámara en el Real Conservatorio, profesor de música de cámara del Conservatorio de Madrid” (Ugidos, 2014, 701). Este autor participó en uno de los primeros números de *Boletín Musical*, donde apareció ampliamente justificando la importancia de la enseñanza de la música de conjunto. Villar defendió la necesidad de cualquier músico de tocar junto con otros instrumentistas para desarrollar su verdadero sentido musical,

La disciplina que impartía, la llamada música de cámara, estuvo bien orientada bajo los estándares de su época, porque contribuyó notablemente a la completa formación musical del educando. Este autor comparó esta formación camerística española con el peso que sostenía la misma disciplina en otros conservatorios y escuelas extranjeras, donde el número de profesores era mayor que en España, existiendo normalmente especialistas de diferentes instrumentos. A pesar de las críticas del autor, la música de cámara en esta época tuvo un gran peso curricular dentro de los estudios superiores, puesto que “las lecciones de Historia de la Música y las actividades de música de cámara u orquestal fueron opcionales hasta la Primera Guerra Mundial, pero, hacia 1920, formaban ya parte del currículo establecido” (Delgado, 2003, 88).

LA EDUCACIÓN POR LA MÚSICA: DE LA ESCUELA A LA ACADEMIA



Figura 52: Rogelio del Villar, catedrático de música de cámara del conservatorio de Madrid, crítico de la revista.
(*Boletín Musical*, Marzo 1929, 12)

Rogelio Villar también criticó duramente a personalidades españolas que además de dedicar su vida al arte del concierto cubrieron ciertas plazas de profesorado en conservatorios y escuelas, no pudiendo por estas razones ejercer la docencia a la perfección y de forma completa. El maestro volvió a comparar esta situación con los conservatorios extranjeros porque no ocurría de esta forma puesto que las figuras del intérprete y el maestro se encontraban separadas. Con estas palabras se resumían sus ideas:

“Por otra parte, está probado que las notabilidades, cuando se dedican a la enseñanza dan un resultado negativo por carecer de cualidades pedagógicas, aspectos diferentes de la actividad artística que rara vez van unidos; el concertista y el profesor suelen ser dos personalidades distintas”.

(Villar, *Boletín Musical*, Mayo 1928, 14-15)

La enseñanza de la música de conjunto en el Conservatorio de Madrid, no fue la adecuada y no por falta de competencia del

LA EDUCACIÓN POR LA MÚSICA: DE LA ESCUELA A LA ACADEMIA

profesorado responsable. Por una parte, según este autor, no se realizaron conciertos de este repertorio y la biblioteca contó con un número reducido de fuentes musicales para el desarrollo de su docencia. Comenzaron a existir algunos cambios desde la oficialidad de la asignatura y su reconocimiento dentro del marco de estudios para adquirir la titulación. El artículo intenta compartir la esperanza por ampliar la enseñanza de la música de conjunto a otros centros similares a Madrid.

"Como se viene haciendo en el Conservatorio de Madrid y se hace en los Conservatorios mejor organizados de Europa, ningún lugar más adecuado para fomentar la Música de Cámara que el Conservatorio por ser el Centro musical más importante de España por su historia y tradición artística".

(Villar, *Boletín Musical*, Mayo 1928, 15)

"la clase de conjunto instrumental es la sola y verdadera práctica de las enseñanzas que el solfeo nos procuró en teoría".

(Gálvez, *Boletín Musical*, Julio 1928, 9)

Con estas mismas palabras Bernadino Gálvez Bellido, profesor de violonchelo del Conservatorio, director de la orquesta de cámara de Barcelona, inició tres meses más tarde un artículo tomando como base las palabras del texto citado anteriormente de Rogelio Villar. Gálvez expuso claramente las dificultades a las que se ha sometido al alumno al enfrentarse a esta disciplina, la mayoría por falta de hábito a interpretar piezas de forma conjunta. Sin embargo, criticó duramente las palabras de Villar, puesto que este concedió supremacía al piano dentro de la agrupación por su peso al poseer la lectura de todas las voces en la partitura. Bernardino aludió que estos comentarios eran pueriles porque cualquier instrumentista tenía la misma importancia dentro del conjunto. De la misma manera no coincidió con las palabras de Villar en las que ubicó al concertista y

LA EDUCACIÓN POR LA MÚSICA: DE LA ESCUELA A LA ACADEMIA

pedagogo como profesiones separadas. Al contrario, Bellido si consideró que podían llevarse a cabo estas funciones, poniendo como ejemplos naciones a Casals y Manen reconocidos a nivel internacional en ambas cualificaciones.



Figura 53: Bernardino Gálvez Bellido, profesor y director de la orquesta de cámara de Barcelona.

(*Boletín Musical*, Marzo 1929, 2)

Gálvez Bellido volvió a expresar sus opiniones en relación con la enseñanza en los conservatorios en varias ocasiones en la publicación cordobesa. En una de ellas reclamó la importancia de la enseñanza del solfeo en los primeros cursos de iniciación musical. De forma innovadora, planteó la división de su contenido en dos materias para obtener un mejor perfeccionamiento: Ritmo y Afinación. La primera de ellas practicada sin afinación, pero apoyado por la danza. La segunda orientada aprender los intervalos sin medida, sin agilidades de garganta. Con estas palabras se resumió sus ideas:

“La verdadera clase de solfeo no es, en realidad, otra que el conjunto instrumental, donde, se desarrollan simultáneamente todos los conocimientos que son fundamento de la ejecución musical”.

(Gálvez, *Boletín Musical* Agosto 1929, 7)

LA EDUCACIÓN POR LA MÚSICA: DE LA ESCUELA A LA ACADEMIA

La práctica de la música de cámara, así como el repertorio histórico producido en los siglos anteriores fue una tarea en parte olvidada por los músicos españoles. Con la entrada del siglo XX y el gran interés por el crecimiento de la música sinfónica, así como las prácticas camerísticas, se potenció, la creación de nuevas materias relacionadas, así como la creación de nuevos repertorios para estos conjuntos. El Reglamento para el gobierno y régimen del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid creado el 25 de agosto de 1917, se constituyó como fundamental plan legal para el desarrollo educativo de los conservatorios españoles en la primera mitad del siglo XX, asentando una realidad de principios organizativos y de materias curriculares enseñadas con anterioridad pero también de nueva aparición, los mencionados a niveles legales como instrumentistas tendrán que cursar "Solfeo y Teoría de la Música (3 cursos), Curso Compendiado de Armonía (1 curso), Música de salón (1 curso), Conjunto vocal e instrumental (1 curso de vocal y 3 de instrumental), Historia de la Música (especialmente de la española) y Estética (1 curso para las dos) y Enseñanza del instrumento" (Delgado, 2003, 302).

Además de los niveles legales, también en las aulas creció el interés por la práctica de conjunto, ya que según los docentes que la impartieron era fundamental para la formación de un alumno, que en la mayoría de los casos se dedicaría a ejercerla profesionalmente en su futuro como músico. En las palabras de Rogelio Villar se pudo apreciar la importancia de la música de cámara y la necesidad de impartirla correctamente en los centros de música de España:

"La clase de Música de Cámara, desde su creación como asignatura autónoma que por su categoría e importancia la corresponde, contribuye a difundir entre los alumnos la música selecta fomentando en ellos el

LA EDUCACIÓN POR LA MÚSICA: DE LA ESCUELA A LA ACADEMIA

buen gusto por medio de la divulgación de éste género de música, el más elevado y espiritual”.

(Villar, *Boletín Musical*, Mayo 1928, 15)

La docencia de esta materia dio lugar a prácticas concertistas que los conservatorios potenciaron para el desarrollo completo de las habilidades de sus alumnos. En los conservatorios extranjeros la presencia de la música de cámara fue tan importante, que solían incrementar el número de profesores que se hacían cargo de la materia, existiendo un profesor de cada cuerda en función de los instrumentos que poseía el conjunto. No sólo la música de cámara, a través de las demandas de los distinguidos y capacitados profesores de los conservatorios, hay notables intentos de regulación y organización de las enseñanzas, para obtener músicos más formados e intérpretes más cualificados. De aquí el doble debate surgido en este contexto, en el que existieron posturas que defendieron una mejor cualificación cursando materias como armonía, estética e historia de la música y otras que demandaron exclusivamente la especialización del intérprete en el instrumento escogido, alegando que el resto de las materias correspondían a enseñanzas de otras especialidades.

Los sectores que demandaban una mayor especialización afirmaron que las materias teóricas distraían la atención de los alumnos y las prácticas de conjunto o las clases de música de cámara les restaban tiempo que dedicarían al aprendizaje de sus instrumentos. El profesorado también exigió una regulación de las enseñanzas puesto que la mayoría de las asignaturas específicas se cursaban al final de la carrera. Sin embargo, las palabras de Florestán en su crítica hacia las materias en las enseñanzas en los conservatorios, realizaron una comparación clara con la formación de los músicos en el extranjero.

LA EDUCACIÓN POR LA MÚSICA: DE LA ESCUELA A LA ACADEMIA

“En lo referente a esta debatida cuestión, es clarísimo; o se quiere que el alumno que se matricula en los Conservatorios se limite exclusivamente al estudio técnico del instrumento que elija, en cuyo caso están demás las enseñanzas de aplicación y cultura, dando un paso atrás en la legislación sobre cuestiones de pedagogía musical en nuestro país, o bien- como corresponde a la categoría artística de un conservatorio y a las enseñanzas que se dan en otros centros análogos del extranjero- contribuir simultáneamente a la formación integral de su cultura profesional técnica y artística”.

(Florestán, *Boletín Musical*, Octubre 1928, 11)

No sólo la música de cámara se abrió al debate, también aparecieron nuevas materias consideradas ahora obligatorias en el Conservatorio de Madrid para cursar las titulaciones de instrumentales, aunque de forma reducida puesto que defendieron que a un alumno que se especializaba en un instrumento no se le debía exigir enseñanzas completas de otras especialidades. “Escribir sobre las penurias y las glorias del Conservatorio de Madrid constituía un auténtico tópico, un género que reaparecía de cuando en cuando” (Delgado, 2003, 338). Se volvió a iniciar por tanto la polémica en la que la música de cámara debería quedar reducida en el horario por no ser considerada propia de la especialidad instrumental. Sobre esta última, también se incidió en la importancia de que su enseñanza fuera práctica y presencial diferenciándola de otras materias que podrían prescindir de la obligatoriedad de la presencia del alumnado. No sólo se produjo esta organización curricular en la capital de España, sino que es extensible a otras ciudades. En Córdoba la dirección del conservatorio habló de los procedimientos pedagógicos rutinarios y anticuados no por culpa de “un profesorado que mal retribuido y con escaso prestigio, cumplió lo mejor de su cometido, sino de la falta de unidad en los programas y en los textos” (Moreno,

LA EDUCACIÓN POR LA MÚSICA: DE LA ESCUELA A LA ACADEMIA

1997, 15). Uniéndose a la crítica del texto legal se manifestó en la revista la crítica en contra de la incoherente reforma del Reglamento:

“Obligados los alumnos a concurrir a diversas materias complementarias, se contribuye con ello a cimentar su cultura artística en especial con nociones de Historia de la Música e Historia del Arte”

(Jurafsky, *Boletín Musical*, Agosto 1928, 10)

“de interés burocrático más que pedagógico, la aprobación con carácter obligatorio para todos los alumnos de la Sección de Música, de dos cursos de Armonía en vez de uno que se exige en el Reglamento vigente, y la Estética y la Historia de la Música; lo contrario, en lo que a esta última enseñanza concierne de lo acordado en el Claustro de profesores del Conservatorio”.

(Florestán, *Boletín Musical*, Octubre 1928, 8)

El dilema que se abre relacionado con esta cuestión estuvo claro, por un lado, las posturas que defendieron que aquellos alumnos que estudian en los conservatorios se limitaban al estudio técnico del instrumento y por otro, aquellas que intentaron incluir en la legislación nociones sobre pedagogía musical con el objetivo de obtener en el alumnado una formación integral de su cultura profesional y artística. Todavía se debatieron otras cuestiones como por ejemplo si el suspenso en Estética era igual que uno en el instrumento que se ejecutaba. El profesorado no se mostraba receptivo a cursar todas las asignaturas en los últimos cursos de la titulación superior, puesto que la presión era mayor por oposiciones, premios, becas y exámenes, por lo que todavía quedaron muchos aspectos que perfilar de esta reforma, sin embargo, la postura del crítico era palpable:

“Aunque los mejores títulos consistirán siempre en saber formar artistas y profesores que acrediten que lo son y puedan demostrarlo, más serio que alagar la vanidad de los alumnos prodigándolos sobresalientes y los

LA EDUCACIÓN POR LA MÚSICA: DE LA ESCUELA A LA ACADEMIA

premios. No obstante ser la Música un arte libre necesita cauces pedagógicos, planes, programas, métodos — en relación con los progresos de este arte — Porque los Gobiernos tienen también que irse convenciendo de que la música no es un lujo, sino un elemento de cultura indispensable para la vida nacional”.

(Florestán, *Boletín Musical*, Octubre 1928, 9)

La revista no sólo ofreció la crítica sobre el Reglamento Musical en cuestiones relacionadas con el alumnado, también puso de manifiesto las condiciones laborales del docente dentro de escuelas y academias. Un ejemplo lo protagonizó Juan M. Fernández realizando una crítica focalizada en el profesorado, puesto que consideró que cobraban sueldos insuficientes, tenían malas jubilaciones equiparadas con otros trabajos sin cualificación profesional, no podían ofrecer conciertos debido a sus condiciones. El sistema de enseñanza también admitía a todos los alumnos que se presentaban por lo que todos debían entrar en la misma clase diferenciándose notablemente las aptitudes de unos sobre otros. Por estas y otras razones, el autor defendía la necesidad de crear un nuevo reglamento donde se fijarían las edades de ingreso, puesto que “no se establecían límites de edad para el ingreso de alumnos en el Conservatorio. Como excepción, se fijaba la edad de 15 años como mínima para que las alumnas puedan acceder a las clases de Canto”. (Delgado, 2003, 301). Se propuso un sistema de acceso a través de pruebas realistas a través de examen eliminatorio. Las materias debían estar también reguladas y equilibradas con un profesor especialista para cada asignatura, con una mejor retribución y con un número mayor autorizaciones para desarrollar su labor instrumental como concertistas. Además, se exigió una mayor dotación de materiales como bibliotecas, museos musicales y subvenciones por parte de las autoridades.

“Luego es necesario pensar un reglamento que esté a la altura de los grandes centros docentes de España y del extranjero”.

(Fernández, *Boletín Musical*, Septiembre 1930, 18)

8.3. UNA NUEVA FORMA DE PEDAGOGÍA MUSICAL: LAS PUBLICACIONES DIDÁCTICAS Y SU HUELLA EN LA PRENSA

Boletín Musical se convirtió en una revista que sirvió de escaparate para la publicación, crítica y reseña de diferentes libros nacidos en este contexto de regeneracionismo pedagógico. Estos artículos en ocasiones se encontraban en la misma sección dedicada a la Educación Musical que publicó la revista con bastante frecuencia, pero la mayoría de las veces se ubicaron justo al final de los números en sus últimas páginas en un apartado titulado Publicaciones Musicales. Algunos artículos presentaron avanzados estudios de composición, un ejemplo claro fue el trabajo del francés Charles Koechlin *Estudio sobre el Coral de escuela, Tratado del estilo polifónico. Compendio de las reglas del Contrapunto, Tratado de la Armonía*. El trabajo de este autor fue admirable según la crítica porque trató de forma integral todos los elementos armónicos.

“En la hora actual, está bien que un músico que como Koechlin ha sido capaz de gustar ampliamente y de expresar con felicidad la técnica más avanzada diga a los jóvenes impacientes: El lenguaje consonante no es

LA EDUCACIÓN POR LA MÚSICA: DE LA ESCUELA A LA ACADEMIA

una lengua muerta. Por ignorancia, por incapacidad de escribir en este estilo se juzgan infértiles los *campos clásicos*. Jamás una hermosa técnica consonante privaría a nadie de realizar sabrosas armonías en una lengua politonal”

(Palau, *Boletín Musical*, Abril 1929, 14)



Figura 54: Henri Poidras, violinista,
Autor del *Diccionario de Luthiers Antiguos y Modernos*
(*Boletín Musical*, Enero 1931, 2)

Otros estudios trataron sobre la técnica de algún instrumento en particular. En este contexto *Boletín* subrayó el trabajo de Alfred Cortot, uno de los mejor considerados como virtuosos del piano a nivel mundial. Su obra *vanguardista Principes Rationnels de la Technique Pianistique* recogió el máximo rendimiento del estudio para ampliar la comprensión e inteligencia del alumno. El artículo además de recoger esta nueva obra del genio francés, realizó un recorrido por los principales métodos para la enseñanza del piano; de forma negativa el trabajo de arpeggios de Herz, de forma positiva al trabajo de Isidore Phillip, profesor de piano del Conservatorio de París y *Manual del Pianista* de Hugo Riemann. Los progresos más significativos de la enseñanza durante estos años se concentraron en

LA EDUCACIÓN POR LA MÚSICA: DE LA ESCUELA A LA ACADEMIA

reemplazar el ejercicio puramente mecánico por un estudio analítico de la dificultad y su superación de forma razonada.

“Nosotros sabemos bien que la técnica es un factor necesario e indispensable para el músico, sea compositor, sea instrumentista, pero la consideramos como un auxiliar al servicio del pensamiento. Este es el error de muchos profesores que anteponen la técnica al cerebro, y pensando de este modo solo enseñan el mecanismo a sus discípulos”

(Más Porcel, *Boletín Musical*, Septiembre y Octubre 12)



Figura 55: Hugo Riemann, musicólogo y pedagogo.

(*Boletín Musical*, Julio 1929, 2)

Al trabajo de Cortot se unió el de N. Simrock, *Enseñanza viva del piano su metodología y psicología*. Cada nueva obra técnica que nace representa un avance. La autora como fruto de su experiencia proclamó argumentos basados en el conocimiento del espíritu humano y su psicología. Su libro demostró el gran talento diagnóstico de su autora y cómo supo acomodarse extraordinariamente al alma del discípulo.

LA EDUCACIÓN POR LA MÚSICA: DE LA ESCUELA A LA ACADEMIA

“Casi siempre son las mujeres, las que guiadas por un fin más práctico que el nuestro llevan las enseñanzas por el verdadero terreno, que es el positivo”.

(Anónimo, *Boletín Musical*, Diciembre 1929, 11)



Figura 56: Alfred Cortot, pedagogo y pianista
(*Boletín Musical*, Septiembre y Octubre 1929, 12)

8.4. LA DOCENCIA MUSICAL DEL NIÑO: DE LA TIZA AL CANTO

El siglo XX fue para la educación musical una época de notables avances puesto que incorporaron algunos desarrollos en las orientaciones didácticas, en este contexto fueron surgiendo los reconocidos métodos musicales activos, que potenciaron “la investigación sobre la enseñanza de la música porque estuvieron centrados en dotar a la enseñanza de un carácter práctico, activo, creador y dinámico”. (Cuevas, 2015, 37). En la primera década del XX en España, aunque no se promulgó una nueva ley educativa hasta 1945, existieron diversos decretos y proyectos entre ellos el del 18 de abril de 1900, Real Decreto por el que se suprimió el Ministerio de Fomento creando en su lugar dos nuevos marcos legales entre ellos destacó; el de Instrucción Pública y Bellas Artes. Dentro de las Bellas Artes, se “comprenderá a la música, no solo como espectáculo, sino como su enseñanza misma” (Martos, 2013, 45), unido a esta legislación vendrá asumido por el estado el sueldo de los Maestros de las Escuelas Públicas, que anteriormente abonaban los ayuntamientos.

LA EDUCACIÓN POR LA MÚSICA: DE LA ESCUELA A LA ACADEMIA

Poco después aparece la Ley de 1910, donde apareció constituida una escuela unificada con una enseñanza popular, básica, elemental, gratuita, cuyo objetivo será paliar el gran analfabetismo existente. En estas primeras décadas de siglo, la enseñanza de la Música-Canto fue una vaga realidad en las escuelas españolas; sin embargo, sí constaba la obligatoriedad de dicha asignatura en las Escuelas Normales Superiores de Maestros y Maestras. Aunque, la "cualificación profesional de los futuros docentes también repercutió positivamente en la enseñanza escolar de la Música" (Toro, 2006, 379).

En el ámbito educativo, el periodo de 1902 a 1923 arrojó en la enseñanza primaria un balance positivo, aunque todavía estuvo bastante retrasado en comparación con el desarrollo en educación, ciencia y tecnología que presentaba Europa. La educación musical en la enseñanza general no tuvo cabida con carácter oficial en los planes educativos. No fue hasta los últimos años de la década de los veinte, cuando se pudo analizar un relativo avance de la enseñanza musical en la escuela. También hay que subrayar las iniciativas de la JAE (Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas) donde hay que subrayar entre sus personalidades más destacadas a Amelio Gimeno, Santiago Ramón y Cajal, Giner de los Rios y Manuel B. Cossío, su política fue conceder becas para enviar al extranjero a españoles que mejorarán en su formación y a traer músicos extranjeros para que valorarán la grandeza cultural de España (Stravinsky, Sachs, Ravel...) En esta época aparecieron también ciertos cambios en la escuela, enfocados a enriquecer la cultura musical de los alumnos. Fue aquí donde surgieron "las primeras críticas al sistema, a los contenidos de los programas, a las

LA EDUCACIÓN POR LA MÚSICA: DE LA ESCUELA A LA ACADEMIA

canciones, a las intenciones educativas de la Educación Musical” (Romero, 2005, 47).

Numerosas voces dentro de la revista aclamaron la importancia de la educación vocal del niño, como hijo de un pueblo que se veía privado de interpretar lo que sus genios musicales crearon a lo largo de los siglos. El aprendizaje de la música no era recreo, debía ser un coro de voces blancas orgullosas de cantar su patrimonio folclórico. Para maestros y alumnos, para el mismo pueblo se abrieron las puertas de academias y conservatorios en casi todas las provincias nacionales, exponiendo a través de estas páginas sus méritos académicos y el camino hacia la oficialidad de sus estudios; Vizcaya, Málaga, Madrid, Murcia, Cádiz, Barcelona, Valladolid, Granada, Bilbao, Santa Cruz de Tenerife, Badajoz, San Sebastián y Córdoba. Estos centros reclamaban la elaboración de cualificados reglamentos que deberían regular las enseñanzas musicales, normalizar el acceso al cuerpo del profesorado, mejorar sus condiciones laborales y elaborar nuevos paradigmas pedagógicos para formar excelentes músicos a nivel nacional e internacional.

Un ejemplo de estas críticas la constituyeron algunas voces dentro del apartado Educación Musical que ofrece el *Boletín* cordobés, las cuales se unificaron para reclamar la necesidad de la presencia de la música dentro de las aulas de escuelas y colegios, donde esta disciplina dejó de estar al servicio de una élite para ofrecerla y enriquecer al pueblo con su conocimiento. Algunas de ellas miran al pasado con orgullo, al eterno espíritu helénico donde el culto por la enseñanza de la música la convertía en un bello arte, lenguaje y disciplina; desde la poesía cantada, himnos de las victorias ganadas, los bailes nacionales, las solemnes piezas religiosas con las que veneraban a sus dioses. Todo podía enseñarse. Platón reconocía la

LA EDUCACIÓN POR LA MÚSICA: DE LA ESCUELA A LA ACADEMIA

importancia de la música y sus efectos terapéuticos para la cura de enfermedades, su influencia sobre el carácter de las personas.

“Fue el griego un pueblo musical por excelencia y mediante éste bello arte expresó sus más hondos afectos y las puras esencias de su alma egregia. Mediante la música honró a sus dioses y a sus héroes, cantó sus propias hazañas, reverenció las virtudes cívicas Y puso la música al servicio del derecho, promulgando las leyes valiéndose del canto”

(Gil, *Boletín Musical*, Marzo 1930, 14)

No sólo a través de *Boletín Musical*, las noticias en relación a la educación musical y su aplicación en los centros escolares aparecieron en numerosas revistas entre ellas la revista *Pedagogía*, entre las nuevas aportaciones que la crítica aportó a la didáctica de la música, se encontraba la “formación del oído desarrollando en el alumnado la capacidad de oír los sonidos de la naturaleza y la facultad de saber escuchar” (Gallardo & Gallardo, 2009, 52). A pesar de las recomendaciones de las diferentes revistas, el hecho de enfrentarse con el problema de utilizar la música no como recreo sino con una función educativa del sentimiento se convirtió en un símbolo de polémica, porque algunos educadores presentaron desconfianza sobre la enseñanza de la misma de otra forma y con otra misión que la mera de formar sublimes concertistas. Se reaccionó duramente contra estas tendencias que conducían a especializaciones, prematuras, perdiendo el sentido de la generalidad propio de la escuela primaria.

“La música, más técnica que inspirada, es siembra de pedanterías y alejamiento de la Naturaleza, efecto peligrosísimo en tiempos donde reconciliar con ella a las nuevas generaciones encarna el más agudo deber de la educación sentimental e intelectual”.

(Juarros, *Boletín Musical*, Octubre 1928, 1)

LA EDUCACIÓN POR LA MÚSICA: DE LA ESCUELA A LA ACADEMIA

La escuela debía ser una imitación de la vida, de las creencias, del arte, de la actividad, de la ciencia, de los valores, de la naturaleza del ser humano. El mapa musical que ofreció el patrimonio español fue tan variado y rico que cualquier docente tuvo diferentes opciones para escoger cómo nutrir la savia popular de su alumnado, porque el “verdadero sentido de la patria se encontró en nuestro folclore, en el canto natural que nació directamente de la naturaleza y que no era más que una exteriorización cultural de las personas que vivían en las distintas regiones” (Gallardo & Gallardo, 2009, 57). Gil manifestó así estas ideas:

“De todas las injusticias y desigualdades, ninguna es tan cruel como la que priva al hijo del pueblo del goce más elevado que el hombre puede alcanzar, de la emoción más dulce que puede sentir, cantar y oír cantar, interpretar y oír lo que el genio musical de la humanidad ha producido en el transcurso de los siglos”.

(Gil, *Boletín Musical*, Marzo 1930, 16)

Hacia el final de las revistas se encontró de forma reiterada, las justificaciones de la importancia de esta enseñanza. Los primeros cantos aparecieron ligados en la infancia al desarrollo de las primeras palabras. En marzo de 1930, Antonio Gil Muñiz, realizó una extensa justificación de la importancia de la enseñanza musical para el pueblo, como tendencia natural del hombre, como arte, como base en la antigüedad, como enseñanza en el extranjero y como enseñanza nacional centrándose en el aprendizaje del canto.

“No hay educación sin canto y sin música. El canto coral en la educación es el tributo artístico que el individuo rinde a la colectividad”

(Gil, *Boletín Musical*, Marzo 1930, 15)

En la enseñanza en las escuelas de principios de siglo surgieron numerosos pedagogos que sin ser especialistas en la disciplina

LA EDUCACIÓN POR LA MÚSICA: DE LA ESCUELA A LA ACADEMIA

musical dieron importancia a su desarrollo como línea de expresión corporal del niño. Entre ellos, Montessori, Decroly, Claperède, estos fueron ilustres pedagogos y psiquiatras que consideraron la enseñanza del canto en las escuelas una obligación legal. Algunos autores se centraron en la recopilación del folclore comarcal y nacional para ser cantado dentro de las aulas, otros avanzaron un paso más, exigiendo la creación de un coro para reproducir este repertorio. "Las transcripciones que ofrecían eran claras y cuidadas, empleando cambios de compás para reflejar la cohesión de texto y música, buscando reflejar lo más fielmente posible las acentuaciones del ritmo" (Sarfson, 2007, 44). Concretamente se especificó el repertorio popular para las primeras edades del jardín de infancia y el canto de autores clásicos para la adolescencia.

"No creo que la escuela primaria pueda producir nada más bello que una canción armonizada a varias voces e interpretada por un escogido coro de niños de condiciones adecuadas"

(Olivares, *Boletín Musical*, Mayo 1928, 12)

"Como la música posee un idioma especial, a éste hay que confiar su misión genuina de canalizar las emociones, por cauces que la palabra no puede abrir".

(Juarros, *Boletín Musical*, Octubre 1928, 1)

La enseñanza a varias voces no debía realizarse hasta que el oído infantil no hubiera adquirido la suficiente educación y autonomía. Entre el repertorio infantil destacaron las canciones relacionadas con el mundo de la agricultura, las canciones religiosas y aquellas destinadas a ensalzar sentimientos patrióticos. De igual forma, para aquellos niños más aventajados se aconsejó la enseñanza del solfeo, la inclusión en bandas de música, la lectura de biografías de grandes compositores y la audición de sus obras. En los últimos cursos, se debería incentivar las lecturas biográficas de los músicos nacionales e

LA EDUCACIÓN POR LA MÚSICA: DE LA ESCUELA A LA ACADEMIA

internacionales a través de recortes de prensa, libros, audiciones o diferentes actividades que llevarían a los niños a una madurez necesaria para “saborear aquellas composiciones musicales, que en definitiva, eran verdaderos movimientos de la humanidad realizados por hombres que dieron su vida por la música” (Gallardo & Gallardo, 2009, 53).

“la educación musical con la enseñanza de canciones demasiado delicadas, pues no estando aún los alumnos en condiciones para comprenderlas y siendo incapaces aún de experimentar las elevadas sensaciones que el arte puro produce en los espíritus ya cultivados, no podríamos conseguir despertar en ellos el interés pedagógico”

(Olivares, *Boletín Musical*, Mayo 1928, 13)

Para la presencia de esta docencia específica en las aulas se necesitó la formación profesional del docente, la revista ya adelantó pequeños avances, como la inclusión de temario musical dentro de las oposiciones de Magisterio, el impulso de las líneas directivas docentes por incluir la enseñanza del folclore, el aprendizaje y la armonización de estas melodías por parte del profesorado, por lo que fue necesario para desarrollar estas habilidades, realizar formación de un número determinado de cursos en un Conservatorio. También fue necesario que estos docentes incluyeran nuevas metodologías, juegos y recursos en las aulas para la mejora de la enseñanza musical, donde se manifestó “la importancia de la motivación, así como el logro y vinculación positiva de los alumnos hacia la música, enseñada en forma de percepción” (Sarfson, 2007, 40). Un claro ejemplo, anunciado en la revista fue el Dominó musical ideado por don Luis Climent, su finalidad fue desarrollar la imaginación del niño para que adquiriera conocimientos armónicos.

“Debido, a su fácil manejo, puede despertar dormidas aficiones musicales, o desarrollar las que estén en estado embrionario, por lo que,

LA EDUCACIÓN POR LA MÚSICA: DE LA ESCUELA A LA ACADEMIA

el declarar oficialmente de utilidad pública este juego, es conceder a los niños un instructivo medio de indiscutible valor pedagógico”.

(Anónimo, *Boletín Musical*, Noviembre 1929, 13)



Figura 57: Luis Climent, inventor del dominó musical
(*Boletín Musical*, Noviembre 1929, 13)

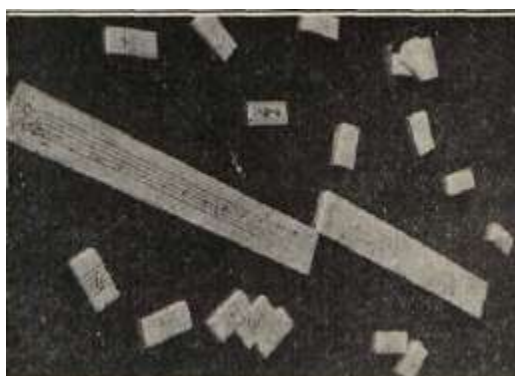


Figura 58: Dominó Musical
(*Boletín Musical*, Noviembre 1929, 13)

Dentro de la sección dedicada a la educación musical, el tema que mayor presencia otorgó a sus páginas, fue el referido a la iniciación musical de los niños y la necesidad de su introducción como disciplina dentro de las aulas, con el objetivo de conseguir una educación más intelectual y variada de las nuevas generaciones. El doctor César Juarros inició la publicación del mes de octubre con la exaltación de la música y unos poderes muy concretos que el mismo le atribuyó:

LA EDUCACIÓN POR LA MÚSICA: DE LA ESCUELA A LA ACADEMIA

“Como la música posee un idioma especial, a éste hay que confiar su misión genuina de canalizar las emociones, por cauces que la palabra no puede abrir”

(Juarros, *Boletín Musical*, Octubre 1928, 1)

La iniciación musical produjo en las escuelas una formación y orientación para un pueblo que buscó en su edad madura la práctica vocal como ejercicio, dentro de academias, orfeones y coros. Es el canto coral un homenaje artístico a la práctica colectiva, como miembros de una sociedad que cantaban y se relacionaban produciendo arte, se alabó de esta forma la importancia del canto colectivo en la escuela porque influyó notablemente en el desarrollo de la sociabilidad y la disciplina, la sensibilización del espíritu, ahuyentando “las ideas perniciosas, ocupando el tiempo dedicado a la diversión, dulcificando las contrariedades, desarrollando la memoria, ayudando a fronterizar con los hombres, olvidando sus diferencias de clase, contribuyendo a madurar la personalidad” (Gallardo & Gallardo, 2009, 55). Sin embargo, para potenciar este desarrollo es necesaria la práctica educativa desde edades muy tempranas.

“Por razón de método, estimamos no deben enseñarse canciones a varias voces, sino cuando se haya llegado ya a conseguir en los alumnos al menos una elemental educación del oído. Huelga decir que el maestro ha de llevar a cabo un verdadero examen de las aptitudes musicales de los alumnos, sobre todo en lo referente a oído, altura de voz, etc., a fin de aprovechar de la mejor manera posible sus aptitudes”.

(Olivares, *Boletín Musical*, Mayo 1928, 12)

La tarea que se le encomendó al maestro fue ardua, ya que tuvo que llevar un seguimiento para la correcta educación del oído. Realizando continuas pruebas de alturas de voz, para mejorar las aptitudes. En los repertorios debían ir incluidos canciones infantiles, religiosas y folklóricas o populares relacionadas con las costumbres

LA EDUCACIÓN POR LA MÚSICA: DE LA ESCUELA A LA ACADEMIA

propias de los lugares de origen. Los alumnos más aventajados debían ir orientados a la formación en otras entidades como la banda de música de la localidad. De igual forma, el colegio fue un contexto idóneo para introducir información sobre la biografía de los grandes autores de la historia de la música. Las consideraciones de R. Olivares en su aportación sobre la educación musical en las escuelas primarias, proponen ideas donde la evolución del aprendizaje se muestra de forma progresiva, puesto que:

“sería contraproducente comenzar la práctica de la educación musical con la enseñanza de canciones demasiado delicadas, pues no estando aún los alumnos en condiciones para comprenderlas y siendo incapaces aún de experimentar las elevadas sensaciones que el arte puro produce en los espíritus ya cultivados, no podríamos conseguir despertar en ellos el interés pedagógico, base científica de la educación”

(Olivares, *Boletín Musical*, Mayo 1928, 13)

Sin embargo, en la mayoría de los centros no se impartió la música con la cualificación oportuna por parte del profesorado. Para la mejora de estas condiciones fue necesario estimular a los docentes para que pudieran realizar estudios musicales y conseguir los certificados correspondientes o considerando la posibilidad de introducir en las escuelas maestros especialistas en música y canto, puesto que se consideraba como una injusticia privar al pueblo de la posibilidad de cantar e interpretar no sólo, lo que los genios musicales habían producido a lo largo de los siglos, sino las prácticas del folklore transmitido durante generaciones por sus propios familiares.

A través de las palabras de estos críticos también se pudo conocer las intenciones del gobierno por regular la música dentro de las enseñanzas musicales exigiéndoles a los propios maestros que

LA EDUCACIÓN POR LA MÚSICA: DE LA ESCUELA A LA ACADEMIA

accedieran a la oposición del cuerpo, el aprendizaje de determinados temas que se relacionaban con la disciplina. Sin embargo, según las referencias la tarea fue de enorme complejidad ya que algunos sectores, incluidos las familias de los alumnos se opusieron en parte a las innovaciones educativas y artísticas.

“La enseñanza del canto en nuestras escuelas es una obligación legal; precisamente el actual gobierno incluyó en el programa de las pasadas oposiciones restringidas a sueldos del escalafón del Magisterio, variados temas referentes a esta materia, siendo de notar la aceptada tendencia, hoy en boga en nuestros elementos directivos docentes, de llevar a la escuela primaria preciadas muestras de nuestro folklore musical, como son las canciones de corro y de cuna, y otras de índole regional”.

(Anónimo, *Boletín Musical*, Abril 1928, 12)

8.5. LA ENSEÑANZA MUSICAL EN LAS UNIVERSIDADES: UNA PROPUESTA DIDÁCTICA DIFERENTE

Boletín Musical dedicó con bastante regularidad su atención al tema de la pedagogía y la educación musical, con el objetivo de extender estas enseñanzas no sólo a los centros específicos y escuelas públicas, sino también a otros centros donde la música fue descatalogada en el pasado y debe ser recuperada. Los profesores de música también se incluirían con el tiempo en el seno de las universidades para la enseñanza de diferentes disciplinas, para la formación de coros y agrupaciones y sobre todo para volver a confiar el desarrollo de la educación musical a ámbitos científicos, humanísticos y específicos de estudios superiores complementados con los conservatorios.

No sólo se reclamó la presencia de la educación musical en la educación general de la infancia. También se volvió a la idea de la presencia e importancia de esta disciplina dentro de las Universidades españolas. La presencia de los agrupaciones vocales y corales dentro

LA EDUCACIÓN POR LA MÚSICA: DE LA ESCUELA A LA ACADEMIA

de este marco se hizo notar en los congresos de carácter internacional que ponían en comparativa los avances educativos de los centros de mayor envergadura. Se propuso por esta razón la creación de un presupuesto para dotar a las aulas de un profesor de música. El profesorado tuvo a su cargo la formación de agrupaciones corales universitarias integradas por alumnado de ambos sexos. El repertorio de estas masas corales abarcó desde los grandes genios universales de la historia de la música hasta el canto popular de las comarcas españolas. Estos docentes se encargaron de recoger estas transmisiones en su mayoría orales y armonizarlas correctamente.

El acceso al cuerpo de estos profesionales fue nombrado por concurso anunciado y resuelto por la Junta de Gobierno de Profesores Oficiales. De igual forma, se encargaron de organizar y difundir a lo largo del curso académico cursillos y conferencias de divulgación de los métodos, estilo y características de la inspiración de las Escuelas y los grandes autores clásicos y modernos, ya fueran nacionales o extranjeros. Las aulas estuvieron dotadas de un piano y el material necesario para impartir la disciplina, estas y otras obras adquiridas por el maestro serían catalogadas como fondos universitarios.

De igual forma se organizaron enseñanzas particulares de Solfeo, Piano, Instrumentos de Cuerda, Armonía y Composición. Dentro de las fiestas universitarias se organizaron conciertos donde el alumnado a nivel instrumental y coral realizaba la muestra de sus aprendizajes, teniendo exclusividad de las mismas. Las salidas fuera de la Universidad serían apoyadas por el Rector. El profesor de música crearía conciencia en el alumnado para su ingreso y participación en diferentes asociaciones locales o nacionales de cultura artística y musical. De forma anónima se ofreció esta amplia visión del papel del

LA EDUCACIÓN POR LA MÚSICA: DE LA ESCUELA A LA ACADEMIA

profesorado de música en las Universidades. Este autor consideró que la educación musical dentro de este marco constituiría:

“estímulos para la formación del ambiente corporativo en torno de cada Universidad porque se fundan en motivos psicológicos que acrecen y conservan a estimación por la Universidad en que se convive y la incorporan después al tesoro de los más gratos y emotivos recuerdos”.

(Anónimo, *Boletín Musical*, Febrero 1929, 6)

El acceso de la educación musical a la universidad también quedó reflejado en la publicación cordobesa. El profesor universitario debería formar coros, ofrecer conferencias de divulgación, fomentar el asociacionismo cultural de sus educandos, catalogar el archivo de sus fondos, recoger, armonizar y enseñar el patrimonio de sus comarcas. También las publicaciones de carácter pedagógico se unieron a esta cruzada, con escritos que subrayaron la importancia del desarrollo de la técnica instrumental unida a la conciencia sensorial y emocional. La creciente sensibilidad musical de principios del siglo XX derivó en una amplia redacción legislativa “sobre la Música en la Enseñanza Primaria y Secundaria, Conservatorios y Universidades, pero desgraciadamente, la Guerra Civil supuso la desaparición de todas estas iniciativas por la muerte violenta, el encarcelamiento o el exilio forzado de sus impulsores” (Martín, 2005a, 68). A pesar de todo, *Boletín* fue testigo de la revolución en la enseñanza musical que protagonizó nuestro pueblo en esta época. Puerta que, superando las grandes barreras, terminaría de abrirse con el paso del tiempo.

BOLETIN MUSICAL

9. CÓRDOBA,
CIUDAD DE
CRECIMIENTO
MUSICAL
A LAS PUERTAS
DE UN SIGLO



CÓRDOBA, CIUDAD DE CRECIMIENTO MUSICAL A LAS PUERTAS DE UN SIGLO

9. CÓRDOBA, CIUDAD DE CRECIMIENTO MUSICAL A LAS PUERTAS DE UN SIGLO

9.1. LA CIUDAD DE CÓRDOBA COMO SÍMBOLO DE UNA CIUDAD EN CRECIMIENTO

La ciudad de Córdoba en las primeras décadas del siglo XX arrastró las características decimonónicas y los problemas heredados del siglo anterior. Los años anteriores que precedieron al cambio político, dejaron a Córdoba como un modelo de ciudad, donde la agonía de la Restauración podía apreciarse a través de la descomposición de un sistema caciquil y oligárquico. Poco a poco “los partidos del “turnismo” oficial dieron muestras de su agotamiento e incapacidad asimiladora de nuevas fuerzas sociales” protagonizadas por “jóvenes corrientes propugnadoras de cambios radicales” (Cuenca, 1993, 176).

Los orígenes del régimen dictatorial quedaron reflejados en un episodio que tuvo lugar en el marco cordobés, puesto que “el horizonte de la dictadura ya estaba en la mente del rey desde varios

CÓRDOBA, CIUDAD DE CRECIMIENTO MUSICAL A LAS PUERTAS DE UN SIGLO

años antes" (AA. VV, 1991, 122). En mayo de 1921 el rey Alfonso XIII realizó una visita a Córdoba con el objetivo de supervisar las obras del embalse del Guadalquivir, problema pendiente en Córdoba. La visita fue de carácter privado, sin embargo, se le rindió con carácter íntimo, una cena en el círculo de la Amistad de Córdoba, con un discurso de recibimiento por parte de Francisco Fernández de Córdoba, el alcalde que gobernaba en aquel momento la ciudad. A sus palabras el monarca se "vio obligado a contestar con un discurso improvisado: el célebre discurso del Círculo de la Amistad" (Palacios, 1990, 352). Lo que podían haber sido unas palabras para contestar amablemente la acogida de la ciudad por parte del monarca, se convirtieron en un discurso de notable importancia histórica donde el rey reflejó las ideas de su pensamiento y donde él mismo proponía hacer frente a la "crisis del parlamentarismo español y solicitaba el apoyo de las provincias" (Palacios, 1991, 135).

Tras esta clara denuncia a la ineficacia del sistema parlamentario, Alfonso XIII reclamó la intervención de un verdadero "cirujano de hierro que neutralizara a los políticos de profesión y conectara con los verdaderos intereses de la España real" (Aguilar, 2009, 217). El discurso impropio por ideología a la figura de un rey constitucional, reflejó el ambiente de agotamiento del propio régimen. A pesar de la intimidad del acto donde se pronunciaron sus palabras, y de la eficacia de algunos miembros para que sus palabras no salieran del círculo donde fueron dichas, estas fueron publicadas al día siguiente en el *Defensor de Córdoba*, provocando un gran impacto sobre la opinión pública nacional.

Años después, en la tarde del 13 de septiembre de 1923, Córdoba recibió la noticia del levantamiento militar protagonizado por Primo Rivera, en esta ciudad al igual que en la mayoría de las

CÓRDOBA, CIUDAD DE CRECIMIENTO MUSICAL A LAS PUERTAS DE UN SIGLO

ciudades españolas la dictadura fue aplaudida por la población a través de una "lluvia de adhesiones y ofrecimientos de cooperación al nuevo régimen provenientes de todos los ámbitos de la vida cordobesa" (Aguilar, 2009, 219). La primera labor del nuevo régimen fue disolver los ayuntamientos y el poder pasó de inmediato al gobernador civil. Sin embargo, aunque el poder pasara a otras manos de distinto origen se mantuvieron similares estructuras organizativas. José Cruz Conde, accedió al ayuntamiento el 1 de abril de 1924 y permaneció en el puesto hasta 1926, convirtiéndose en el personaje clave de la dictadura. En 1927 la alcaldía pasó a las manos del hermano de José Cruz Conde, Rafael que siguió los pasos de su predecesor. De esta forma, la familia Cruz Conde fue la causante de la intensa transformación del municipio a través de diferentes medidas insertas en los "patrones que distinguieron la vasta obra reformita que, en el plano material, llevo a cabo la dictadura" (Cuenca, 1993, 179). También los alcaldes que sucedieron a los Cruz Conde "fueron continuadores de la obra por él emprendida" (Palacios, 1990, 370).

Entre las principales, fue el cambio de concepción del espacio urbano, modernizándolo notablemente y mejorando sus accesos, adoquinado de las calles, mejorando el alcantarillado, la plantación de árboles, creación de nuevas barriadas, plazas y plazuelas, edificios y funcionalidad: Nacieron nuevas barriadas entre ellas la denominada *Parque Cruz Conde*, nuevas calles y avenidas como el *Paseo de la Victoria*, la *Avenida del Gran Capitán*, la *Avenida de Canalejas*, la *Calle Cruz Conde*, *Claudio Marcelo* y *Concepción*, la apertura de la plaza central denominada *Plaza de las Tendillas*, previa impopular demolición del famoso hotel suizo construido desde 1870. Poco a poco quedó constituido un nuevo centro comercial ordenado y organizado. De igual forma con la inminente llegada de nuevos

CÓRDOBA, CIUDAD DE CRECIMIENTO MUSICAL A LAS PUERTAS DE UN SIGLO

habitantes a la capital de provincia, se ideó un “plan de ensanche ante la aparición de zonas periféricas y suburbanas desprovistas de regulación y a veces de estética” (Cuenca, 1993, 172). Por último, este régimen pudo ver finalizado, lo que para los cordobeses era de gran importancia; “el futuro abastecimiento de agua a toda la ciudad, una vez concluidas después de 26 años las obras del pantano de Guadalmellato (1903-1929)” (Aguilar, 2009, 222).

Además del cambio de la fisonomía urbana de la ciudad, esta se convirtió en empresa para la implantación de nuevos servicios públicos: el teléfono, la electricidad, el agua corriente, el alcantarillado y el transporte urbano regular. Fundando para esta última, la empresa *Autobús de Córdoba*, una de las primeras ciudades que desarrolló este tipo de servicios. También con la apertura de la estación de ferrocarril se inició un “proyecto idóneo para poner en funcionamiento la apertura de una ciudad tradicional encerrada en sí misma, hacia el exterior y, más aún, para crear una nueva entrada, un nuevo marco acorde también con los nuevos tiempos” (García, 1992, 239). Dicha apertura apoyada por la burguesía por su conexión directa con el principal espacio urbano y remodelado: el nuevo centro de la ciudad, donde se fundaron los diferentes negocios, bancas, restaurantes, teatros y edificios gubernamentales que consiguieron desarrollar la ciudad e invitar al extranjero a visitar la riqueza cultural y patrimonial que también se mejoró con la restauración de los monumentos y la creación del patronato de turismo.

Los cambios urbanísticos en su mayoría vinieron a dar respuesta a la expansión de una ciudad con un notable aumento demográfico, cuyo padrón de vecinos llegó a doblar sus efectivos, gracias a la disminución de las tasas de mortalidad, a la fuerte inmigración de familias campesinas que evitaron los fuertes conflictos rurales de los

CÓRDOBA, CIUDAD DE CRECIMIENTO MUSICAL A LAS PUERTAS DE UN SIGLO

campos y la búsqueda de trabajos productivos en la nueva ciudad. Por una parte, se aumentó el suelo urbano para acoger a las clases medias y acomodadas, pero también se ensanchó la ciudad convirtiendo suelos rústicos en urbanizables a través de la adquisición de nuevas parcelaciones particulares. "Campo, comercio y burocracia se presentaron como los pilares más firmes de su función de capital de una provincia desangrada por la emigración" (Cuenca, 1993, 170). La estructura social de la ciudad no muy distinta al del resto de las ciudades andaluzas, influyó en los acontecimientos de su historia. Los cambios sociales producidos en los treinta primeros años del siglo XX, fueron acontecimientos que sacudieron al mundo, las clases sociales cobraron un "nuevo aspecto, un sentido corporativo que pasó por diversas evoluciones" (Jaén, 1976, 143), gestando el comienzo de una nueva era.

Las clases acomodadas, apoyaron al nuevo régimen dictatorial con buena acogida. Sin embargo, la mayoría de la población fueron gentes humildes de profesión agraria que demandaban mayores bonificaciones por el trabajo que realizaban en los campos que no les pertenecían. De esta forma, la clase obrera en un gran porcentaje emigró de los campos a las ciudades, porque Córdoba y el desarrollo de sus industrias les convirtieron en un foco muy atractivo para los jornaleros del campo, puesto que sus trabajos les ofrecían estabilidad. Los jornaleros agrícolas encontraron en la ciudad mayor seguridad ya que fueron "épocas de frecuentes revueltas sociales y levantamientos campesinos, particularmente relevantes en esta provincia durante muchos años" (García, 1992, 160-161). Por otro lado, creció en la ciudad una clase social que se enriqueció debido a los progresos y la prosperidad económica: la burguesía. Este grupo vio en la ciudad de Córdoba y su centro, un lugar para desarrollar su influencia, sus valores, su ideología y la representación de su poder.

CÓRDOBA, CIUDAD DE CRECIMIENTO MUSICAL A LAS PUERTAS DE UN SIGLO

De aquí que la remodelación del casco histórico se utilizó más bien para la creación de un espacio burgués por excelencia.

Córdoba también fue escenario de otros proyectos liderados por un grupo minoritario: los intelectuales; escritores, artistas, toreros, literatos, pintores, músicos... Líderes que con sus palabras "generalmente procedentes de las provincias y de las profesionales del mundo intelectual" (Pérez, 1979, 35), tuvieron el poder de remover las conciencias de las poblaciones más necesitadas. Un ejemplo de estas agrupaciones fue el socialismo nacido en Córdoba a finales del siglo XIX y cuya "presencia en la vida de nuestra ciudad no fue muy significativa, no sólo por la hegemonía del anarquismo entre la clase obrera cordobesa, sino también por los efectos de la dura represión que sufrió el obrerismo organizado" (Aguilar, 2009, 212). Con el comienzo de los años 30, la ciudad de Córdoba se encontraba en una grave crisis económica explicada por dos razones complementarias, por una parte, era generalizada ya que su origen era internacional por la caída de Wall Street cerraba, y por otra parte, la economía nacional no ayudaba, pues principalmente por la localización de un sistema agrario arcaico y por el interés de la neutralización del régimen monárquico existía una parálisis política, económica y social. A pesar de la grave crisis que protagonizó el régimen, el nuevo sistema "no supuso, ni mucho menos, la eliminación de los llamados cuatro poderes tradicionales en España: la aristocracia, la burguesía agraria, el ejército y la iglesia" (Moreno, 1983, 11).

CÓRDOBA, CIUDAD DE CRECIMIENTO MUSICAL A LAS PUERTAS DE UN SIGLO

9.2. LA SITUACIÓN DE LA PRENSA CORDOBESA Y EL SURGIMIENTO DE *BOLETÍN MUSICAL*

En líneas generales, y en un primer momento, las editoriales andaluzas brillaron por su ausencia, aunque más tarde asumieron esta labor editorial "organismos más de tutela y encuadramiento que de fomento y estímulo" (Cuenca, 1985, 229). También los Ateneos desempeñaron un papel activo en la concienciación de las regiones, y el desarrollo de la labor de asociación intelectual. Los periódicos de más supervivencia fueron los mercantiles y financieros apoyados por la publicidad que pagó parte de sus gastos. Surgieron también los de tema sensacionalista, cuyo contenido narró los crímenes de su actualidad con el objetivo de despertar la curiosidad de los lectores. En el extremo opuesto de los periódicos mercantilistas se encontró la prensa obrera que rechazó la publicidad y "despreció la información sensacionalista e incluso la información general, limitándose a su objetivo: la lucha contra el capitalismo y la sociedad burguesa" (Sánchez, 1991, 70).

CÓRDOBA, CIUDAD DE CRECIMIENTO MUSICAL A LAS PUERTAS DE UN SIGLO

La especialización de la prensa estuvo marcada por la publicación de diferentes revistas, cuya temática llegó a abarcar grandes géneros con suma complejidad. Algunas “de cierta envergadura surcaron el mar siempre esquivo de las letras andaluzas”. La mayoría, “nacidas ordinariamente al calor del esfuerzo aislado de algún conjunto aficionados a las letras “cuyo cultivo constituyó un medio de perfección individual y colectiva” (Cuenca, 1985, 230). Córdoba durante la dictadura y el gobierno de los Cruz Conde se modeló como un centro de interés, de renovación artística y cultural. Dichas autoridades, amantes de su ciudad, intentaron recuperar sus calles y edificios con un estilo que recordó al arte mudéjar propio de sus grandes días de gloria y no regatearon “esfuerzos ni energías en hacer de Córdoba una capital de primer rango en orden a la oferta monumental y estética” (Cuenca, 1993, 173). La prensa ocupó en estas medidas de dinamización un papel ejemplar como ente vigoroso, informador y portador de la ideología y de los acontecimientos culturales y políticos del momento. Las actas municipales y los periódicos de la época fueron testigos de la emprendedora y diligente actividad registrada en la vida municipal de Córdoba. Los protagonistas de sus páginas nos narraron la historia de la ciudad a través de los hechos más significativos. Los últimos años de la dictadura y el comienzo de la República se localizó en Córdoba las siguientes referencias de prensa: “cinco diarios, veintitrés publicaciones de diversa índole y de otra periodicidad en la capital, otras trece que se editaron en ocho municipios distintos de la provincia y dieciséis boletines, además de editarse durante ese 1931 diez libros, ocho de ellos autores cordobeses y seis además eran de carácter literario” (Vega, 2006, 12). Sin embargo, la riqueza editorial que se vivió en este momento tardaría pocos años en extinguirse.

CÓRDOBA, CIUDAD DE CRECIMIENTO MUSICAL A LAS PUERTAS DE UN SIGLO

La ciudad de Córdoba fue el lugar de origen de las palabras impresas en el *Boletín Musical*, la iniciativa salió de las inquietudes musicales de esta pequeña comunidad formando una auténtica proyección nacional de la opinión pública musical. La vida musical de Córdoba en los años veinte se desarrolló notablemente, aunque los números y artículos del *Boletín Musical* están orientados a las demandas musicales nacionales, si hay constancia de cierta actividad musical reflejada en algunos artículos de información sobre las agrupaciones, sociedades y entidades musicales cordobesas: La orquesta de Córdoba, la banda municipal y el conservatorio.



Figura 59: Banda Municipal de Montoro (Córdoba).

(*Boletín Musical*, Mayo 1929, 9)

A pesar de su carácter específicamente musical, la revista cordobesa tuvo una notable actividad dentro de su ciudad, y una gran repercusión en las grandes ciudades españolas. Tras publicar el primer número del *Boletín Musical*, numerosas entidades, periódicos y críticos respondieron a la iniciativa felicitando a su director y al conjunto de críticos por la apuesta y el contenido de sus páginas. Las felicitaciones vinieron a cargo de importantes periódicos y revistas

CÓRDOBA, CIUDAD DE CRECIMIENTO MUSICAL A LAS PUERTAS DE UN SIGLO

nacionales como *El Debate*, *ABC*, *La Voz* y la revista *Tesoro Sacro-Musical*:

“No, señor, en Córdoba. La patria de los toreros, la corte de Guerrita, en donde se bebe el Montilla y otros asuntos Serios” acaba de darnos una lección de cultura «descentralizada», haciéndonos saber por mediación de su «Boletín Musical» que están «al día» los cordobeses en cuanto atañe al movimiento musical de la Península y del extranjero”

(Anónimo, *Boletín Musical*, Abril 1928, 7)

“Es necesario que vayan en España apareciendo periódicos de este tipo que se pongan al paio de nuestras actuales necesidades musicales”

(Anónimo, *Boletín Musical*, Abril 1928, 9)

“La aparición de *Revista Musical* honra al culto espíritu cordobés, y es, a la vez, una satisfacción para los verdaderos amantes de los progresos musicales”

(Anónimo, *Boletín Musical*, Abril 1928, 8)

“Sale de Córdoba, dirigida por don Rafael Serrano, y en su extenso Programa caben todos los aspectos del arte musical. A juzgar por la elegante presentación, número de páginas, abundancia y calidad de colaboradores y selección de los artículos de muestra, promete días de gloria para nuestra literatura musical”

(Anónimo, *Boletín Musical*, Abril 1928, 9)

También de la voz de los críticos regionales y locales, salió el aplauso de los que se sintieron orgullosos, de que una publicación andaluza causara una gran expectación nacional por su contenido y por su tratamiento específico de la disciplina musical. *Actualidad*, *La Unión de Sevilla* y por último el crítico musical del *Diario de Córdoba*, Ricardo Montis dejarán constancia a través de sus palabras de una profunda felicitación.

CÓRDOBA, CIUDAD DE CRECIMIENTO MUSICAL A LAS PUERTAS DE UN SIGLO

“De periódicos taurinos, de revistas exclusivamente deportistas, está lleno el mundo (sin que lo lamentemos, al contrario, eso no importa). Pero revistas musicales como revistas exclusivamente de pintura o puramente de literatura, hoy bien pocas. Mayor motivo para que desde cualquier rincón del mundo donde nazca una buena revista artística de esta índole reciba el fervor de sus afines y despierte el interés de quien necesita (como el futbolista o el torero) un compendio periodístico de su especialidad”

(Anónimo, *Boletín Musical*, Abril 1928, 8)

“La nueva revista que viene a llenar una necesidad técnica sentida, y más en Andalucía, donde no teníamos una publicación semejante, responde a unos ideales y propósitos envidiables”

(Anónimo, *Boletín Musical*, Abril 1928, 9)

“En Córdoba ha empezado a ver la luz pública una revista que tiene excepcional importancia, pues es un nuevo y valioso elemento de progreso y de cultura para nuestra ciudad”

(*Boletín Musical*, Abril 1928, 8)

Las felicitaciones se transformaron en una motivación extra para seguir trabajando en la misma línea, contando con los mejores críticos para los ensayos, artículos de opinión y con las mejores informaciones de la práctica musical nacional e internacional. Al cumplir un año de la producción de la revista, los críticos se unieron para dar respuesta a las inquietudes que planteó la editorial sobre los temas principales tratados en sus páginas, concibiendo una forma crítica de evaluar el esfuerzo de un loable trabajo.

**CÓRDOBA, CIUDAD DE CRECIMIENTO MUSICAL A LAS PUERTAS DE UN
SIGLO**



Figura 60: Banda Municipal de Baena (Córdoba).
(*Boletín Musical*, Mayo 1929, 9)

CÓRDOBA, CIUDAD DE CRECIMIENTO MUSICAL A LAS PUERTAS DE UN SIGLO

9.3. CARTA ABIERTA AL ASOCIACIONISMO E INSTITUCIONALISMO CORDOBÉS

El renacimiento artístico surgido en el primer tercio del siglo XX se vio reflejado en Córdoba con "la creación y proliferación de centros e instituciones en los que se potenciaron la educación y la cultura" (Toro, 2010, 31). Dentro de este periodo destacó la década de 1920 a 1930 como una de las más brillantes en la vida cultural de la ciudad. Muestra de ello fue la afición de los jóvenes andaluces, de las clases tanto humildes como acomodadas, por la práctica musical dentro de las reuniones, dio lugar a la interpretación al piano o a la guitarra de numerosas sevillanas y soleares "a la vez que repiqueteaban armoniosamente las típicas castañuelas" (Árgueda, 2002, 48). Las noticias sobre las instituciones más antiguas de Córdoba fueron datadas en los últimos años del XIX y recogidas en las crónicas de Ricardo de Montis, señalando como principal agrupación de carácter oficial a la banda de música que "alcanzó una etapa de prestigio y solidez bajo la dirección de Mariano Gómez Camarero". (Nieto, 1999, 965). Sin embargo, también en XIX ya

CÓRDOBA, CIUDAD DE CRECIMIENTO MUSICAL A LAS PUERTAS DE UN SIGLO

funcionó un departamento de música en el liceo artístico y literario dirigido por Soriano Fuertes.

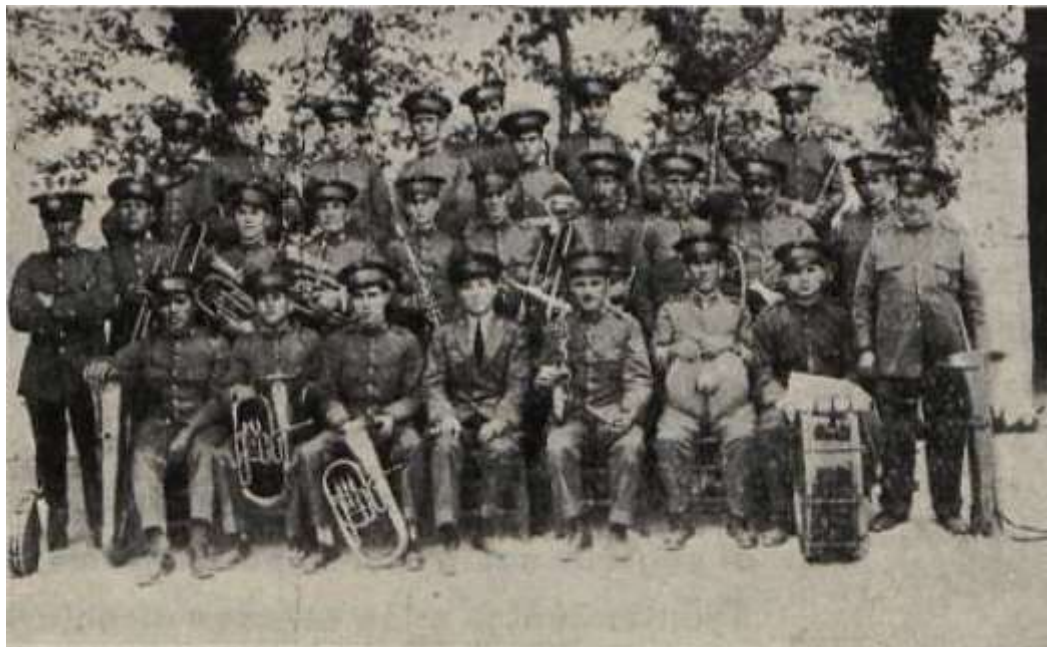


Figura 61: Banda Municipal de Villanueva de Córdoba (Córdoba)
(*Boletín Musical*, Mayo 1929, 9)

Muchas páginas brillantes de la historia musical contemporánea de Córdoba estuvieron escritas y relacionadas con el Círculo de la Amistad. Este edificio rindió culto a las Ciencias, Letras y al Arte, defendió los intereses de la ciudad y dio homenaje a sus personajes más ilustres. El origen de la sociedad se pudo datar a mediados del siglo XIX, en el que se reorganizaron varios distinguidos y aficionados del arte teatral en forma de sociedad y adquirieron un amplio edificio que anteriormente era un monasterio: De las Señoras de las Nieves. "Dicha sociedad obtuvo gran desarrollo en muy poco tiempo y entonces los individuos que la formaron decidieron comprar la finca y construir en ella un gran casino" (De Montis, 1989c, 134), con un gran salón de actos cuyo escenario sirvió como teatro donde se representaron comedias, zarzuelas y óperas, "amplias y cómodas dependencias para reuniones, billares, café, biblioteca, gabinete de lectura, comedor y cuanto se deseara, hermosos patios y jardines,

CÓRDOBA, CIUDAD DE CRECIMIENTO MUSICAL A LAS PUERTAS DE UN SIGLO

interminables galerías en las que poder pasear, un mirador de vistas admirables y cuarto de baños” (De Montis, 1989c, 134).

CÓRDOBA, CIUDAD DE CRECIMIENTO MUSICAL A LAS PUERTAS DE UN SIGLO

9.4. ACCEDIENDO A UNA PETICIÓN: LAS AGRUPACIONES Y LA ENSEÑANZA MUSICAL

Dentro de la capital cordobesa existieron numerosas agrupaciones y centros que se dedicaron al desarrollo de la educación musical entre ellos el conocido como centro filarmónico que fue creado por Eduardo Lucena. En él "figuraban todos los artistas de nuestra población y muchos aficionados a las bellas artes, el cual contribuyó poderosamente al fomento de la cultura" (De Montis, 1989a, 176). A la orquesta originada igualmente por Lucena, dirigida más tarde por su hijo y por Ángel García pertenecieron "profesores muy estimables" (De Montis, 1989b, 154), muchos de ellos aficionados a las bellas artes, lo que produjo el mayor prestigio de la agrupación. Realizando notables aportaciones en el campo de la música, "dicha agrupación organizó veladas literario-musicales, en las que se escuchaban música o se leyeron composiciones poéticas ante un selecto y concurrido público" (Árgueda, 2002, 38).

El repertorio de la agrupación trató tanto compositores andaluces, como nacionales, por lo tanto, tuvo una doble orientación

CÓRDOBA, CIUDAD DE CRECIMIENTO MUSICAL A LAS PUERTAS DE UN SIGLO

estilista: por una parte, la interpretación de obras de los compositores cordobeses como Molina León y Martínez Rucker, y por otras transcripciones de fragmentos de títulos de ópera y zarzuela de moda: Delibes, Adam, Suppe, Mascagni, Bretón o Chapí entre otros. Estos programas fueron muy atractivos para el público por una parte adaptados a las posibilidades vocales e instrumentales de sus músicos, "piezas armónicamente bien sonantes, de fácil melodismo o inspiración popular, y con una cuidada extensión vocal, apta para personas que, en su mayoría no tuvieron educada la voz" (Moreno, 1999, 74). Y por otra parte adaptados también a la funcionalidad de sus actuaciones en pasacalles y serenatas que enriquecieron la vida musical casi diaria de la ciudad. En definitiva, las instrumentaciones y recursos musicales pudieron resultar unas combinaciones poco ortodoxas, pero que cumplieron a la perfección su objetivo principal: "constituir un buen vehículo para la iniciación en la música a cuantos querían acercarse a ella" (Moreno, 1999, 74). El éxito de su agrupación se vio engrandecido con la obtención del favor real, colocando al rey Alfonso XIII como presidente honorífico. Su sede pasó por diversos locales y su nómina de compositores, intérpretes y músicos fue creciendo gracias a la campaña intensiva de actuación de este centro que se convirtió en los años 20 en "un embajador de excepción y una entidad con enorme popularidad (Moreno, 1999, 72).

La orquesta de Córdoba fue otro tipo de agrupación cuya actividad reflejó el *Boletín Musical* mediante algunos de sus artículos. La dirección de dicha agrupación fue depositada sobre la personalidad del joven músico D. Aurelio P. Cantero. El concierto celebrado en el Círculo de la Amistad presentó obras de Keler-Bela, Haendel, Rossini, Schubert y Chapi. Todas las obras fueron ejecutadas con ejemplaridad e incluso alguna fue repetida a petición del público. Por otro lado, también se encontraron reseñadas otras interpretaciones

CÓRDOBA, CIUDAD DE CRECIMIENTO MUSICAL A LAS PUERTAS DE UN SIGLO

de la orquesta sinfónica en el Teatro de las Damas Catequistas. La orquesta de Córdoba realizó diferentes conciertos en honor a sus socios protectores. Entre las cualidades del director de la agrupación cordobesa, Aurelio Cantero, destacaron la interpretación del repertorio histórico español. Un ejemplo fue el concierto en el que se homenajeaba la figura de Arriaga, con su *Obertura para Nonetto* y su escena del drama *Musical Erminia*. En esta ocasión, la agrupación rindió homenaje a Arriaga compositor muy interpretado y conocido por sus músicos. En ambos artículos, la publicación felicitó el trabajo de esta agrupación deseándole una carrera prometedora.

“En el resto del programa figuraban obras bien conocidas de la orquesta, sirviendo su ejecución para que, el entusiasta director Aurelio P. Cantero, recibiera para él, y sus huestes, entusiastas aplausos”.

(*Boletín Musical*, Marzo 1929, 13)

“Con constante unión y trabajo asiduo, llegará esta institución musical de Córdoba, a conseguir el ideal que con tan gran entusiasmo y buenos comienzos pretende alcanzar. BOLETÍN MUSICAL, felicito a su director Aurelio P. Cantero y a los profesores que componen la orquesta, alentándoles—si su cordial ayuda sirve para ello—para que, empresa de tanta importancia, cristalice en una realidad definitiva”.

(*Boletín Musical*, Marzo 1928, 9)

CÓRDOBA, CIUDAD DE CRECIMIENTO MUSICAL A LAS PUERTAS DE UN SIGLO



Figura 62: Orquesta de Sociedad de Profesores de Córdoba

(Boletín Musical, Marzo 1928, 9)

Otro de los centros con carácter mucho más académico fue la Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba “se fundó en noviembre de 1810 por el canónigo D. Manuel María de Arjona, insigne poeta y escritor” (Toro, 2010, 31). La primera publicación del Boletín de esta Academia quedó fechada en 1922. En su origen se celebraron “una serie de brillantes recepciones, efectuadas, con gran solemnidad, en las casas consistoriales” (De Montis, 1989a, 195). Sus miembros definidos por su carácter cordobés siempre prefirieron antes que las exhibiciones en Ateneos y centro análogos, “la reunión íntima en la casa de un amigo, donde hablaban con libertad de todo, cambiaban impresiones y leían sus trabajos, satisfaciéndoles mucho más, el elogio o la advertencia del compañero que el aplauso de un público numeroso” (De Montis, 1989a, 41). Ocuparon su tribuna tanto los artistas y letrados nacidos en Córdoba como diversos literatos extranjeros huéspedes de la ciudad cordobesa de su época. Sus actividades se reflejaron a través

CÓRDOBA, CIUDAD DE CRECIMIENTO MUSICAL A LAS PUERTAS DE UN SIGLO

de la lectura de trabajos literarios o estudios científicos, discutiendo los temas de interés, intercambiando impresiones sobre los asuntos de su actualidad.

La cultura musical además de sobresalir como disciplina en la Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba, se transmitió como enseñanza debido al especial interés social por su aprendizaje. Se trató como signo de distinción el interpretar al piano diferentes piezas. Fue en el último tercio del siglo XIX, cuando surgió en Córdoba una Escuela provincial de Bellas Artes con una sección de música, en la que ocupó el cargo de profesor de canto Rodríguez Cisneros y el profesor de Armonía Martínez Rucker principalmente. En el comienzo de la década de los veinte, esta sección musical se independizó y se formó el Conservatorio de Córdoba que impartió sus enseñanzas de forma oficial, ofreciendo sus clases a individuos procedentes de clases acomodadas y con procedencia de otras clases con menor favor social. La labor de esta sección de música se vio reflejada en la sociedad cordobesa, puesto que sus profesores organizaron conciertos y fiestas literario-musicales que con "frecuencia se efectuaron en el Círculo de la amistad, en el Casino Industrial y en el Gran Teatro" (Árgueda, 2002, 47). A raíz de la especialización de los estudios y la creación del conservatorio salieron de él "alumnos muy aprovechados algunos de los cuales ampliaron sus estudios en Madrid" (De Montis, 1989a, 175).

El Conservatorio de Música de Córdoba cuyos estudios son considerados como oficiales desde los primeros años de la década de los veinte apareció citado en las páginas de la revista en un artículo de la sección de Educación Musical, colocado a la altura de otros grandes conservatorios nacionales: Málaga, Madrid y Murcia. Se detallaron en este testimonio las asignaturas y número de alumnos

CÓRDOBA, CIUDAD DE CRECIMIENTO MUSICAL A LAS PUERTAS DE UN SIGLO

matriculados que se imparten durante el curso 1926/1927: piano, violín, solfeo, canto, acompañamiento de piano, armonía y estética. A lo largo de los números posteriores aparecieron nuevas memorias sobre la intensa actividad musical del centro educativo.

La situación del conservatorio de la ciudad cordobesa también fue motivo de noticia y glorificación para las páginas de *Boletín Musical*, gracias a la ayuda del Ayuntamiento de la ciudad se ampliaron las especialidades compartiendo labores con el ejercicio profesional realizado en la banda de la ciudad, así quedaron cubiertas las especialidades de madera y metal por los profesores solistas Bares, Vera y Algíbez y para el director de la banda Mariano Gómez Camarero se le otorgó la plaza de profesor de Armonía y composición. La redacción de la revista agradeció notablemente estas nuevas especialidades a través de las siguientes palabras:

“Dichas designaciones de personal por parte del Excmo. Ayuntamiento, supone el interés de la Corporación municipal para cuanto redunde en favor de la enseñanza en Córdoba, siendo al mismo tiempo reconocimiento a la labor que viene realizando el profesorado del Conservatorio Oficial. A don Rafael Cruz Conde, su actual Alcaide, y don Rafael M^a Vidaurreta que, de manera tan personal, han trabajado por conseguir tales mejoras, enviamos nuestra sincera felicitación, que hacemos extensiva a los señores designados para tan honrosa misión”.

(Anónimo, *Boletín Musical*, Marzo 1929, 14)

CÓRDOBA, CIUDAD DE CRECIMIENTO MUSICAL A LAS PUERTAS DE UN SIGLO



Figura 63: Banda Municipal de Montilla (Córdoba)

(Boletín Musical, Mayo 1928, 10)

La agrupación musical más antigua de Córdoba fue la conocida Banda Municipal. Por la dirección de esta agrupación destacaron los también profesores: “Juan de la Torre, Eduardo Lucena, Rafael de la Torre, José Molina y Francisco Romero” (Árgueda, 2002, 38). Su director y maestro se encargó de la enseñanza del solfeo y de ofrecer las facilidades para la interpretación de los diferentes instrumentos, desempeñando una función importantísima y casi única. De esta forma, su existencia además de convertirse en un instrumento de enseñanza constituyó un vehículo para la difusión de la música. Otro de los cargos del director fue la ordenación del archivo, dependencia fundamental de cualquier agrupación musical. “Este asunto se orientó en dos direcciones: ordenar y catalogar el revuelto material existente, y adquirir un nuevo repertorio, acorde con la plantilla y con los objetivos marcados” (Moreno, 1999, 115).

CÓRDOBA, CIUDAD DE CRECIMIENTO MUSICAL A LAS PUERTAS DE UN SIGLO



Figura 64: Banda Municipal de Lucena (Córdoba)

(*Boletín Musical*, Mayo 1928, 10)

La banda municipal cordobesa cobró protagonismo en las fiestas populares, fechas en las que constituyó un elemento en la identidad y la vida de los barrios de la ciudad. Además de los “servicios municipales de protocolo, banquetes o recepciones, sus conciertos en diversos paseos y plazas de la ciudad y sobre todo sus actuaciones en las veladas, verbenas y ferias de verano, ocasiones de gran concierto para la agrupación” (Moreno, 1999, 66). Los conciertos fueron realizados en el Paseo de la Victoria, en la Ribera, en los Jardines de la Agricultura, en el Círculo de la Amistad, en el escenario de la Feria de la Salud, en las procesiones de Semana Santa, en la cabalgata de los Reyes Magos y en verbenas de los barrios.

La banda municipal de Córdoba con una intensa actividad durante estos años, fue conocida sobre todo por la labor de su director: Mariano Gómez Camarero, que apareció expresando sus ideas en relación a las bandas musicales, proclamando las mismas

CÓRDOBA, CIUDAD DE CRECIMIENTO MUSICAL A LAS PUERTAS DE UN SIGLO

que mantuvo la editorial de la revista con respecto al asociacionismo de las agrupaciones musicales.

“Va despertando el espíritu de asociación, único medio, a mi entender, de conseguir para nuestra clase todas sus aspiraciones y respetos”

(Anónimo, *Boletín Musical*, Julio 1928, 14)



Figura 65: Banda Municipal de Luque (Córdoba)

(*Boletín Musical*, Mayo 1928, 10)

La banda de Córdoba como cualquier agrupación musical de la época cumplió las funciones que la localidad le demandó. La ciudad cordobesa se preocupó con interés de la creación y desarrollo de una banda de excelencia. Así lo manifiesta su alcalde Cruz Conde mediante la convocatoria de oposiciones para ocupar los diferentes puestos de la banda con la mejor profesional delimitando las especialidades, los requisitos que debían cumplir los aspirantes, los sueldos y categorías a los que pertenecieron su nombramiento. En ocasiones, el profesorado de banda también compartió funciones con el ejercicio de la docencia en el conservatorio de la ciudad. Por otro

CÓRDOBA, CIUDAD DE CRECIMIENTO MUSICAL A LAS PUERTAS DE UN SIGLO

lado, la creciente evolución de la banda musical se demostró a través de la publicación de nuevas vacantes para cubrir su plantilla. El alcalde de Córdoba Cruz Conde convocó oposiciones para cubrir determinadas vacantes dentro de la banda de Córdoba: fiscorno, oboe, fagot, trombón, saxofón, clarinete... Para dicho concurso se demandó la nacionalidad española, no exceder de los 45 años de edad y no haber sido expulsado del ejército. Como requisitos específicos se comprobó que los aspirantes debían tener la certificación de los estudios acabados en un conservatorio o escuela oficial o haber ejercido la misma práctica en una banda militar. Se realizaron pruebas específicas para designar las plazas. A los músicos que trabajaron previamente en la Banda de Música de Córdoba se les reconoció los servicios prestados con anterioridad.

“Esta plaza tiene asignada, además, la gratificación anual de 1.000 pesetas, por la obligación de desempeñar la Secretaría de la Dirección y la clase de Trompeta y fiscorno que el Ayuntamiento tiene establecida en el Conservatorio Oficial de Música”.

(Anónimo, *Boletín Musical*, Febrero 1929, 11)



Figura 66: Banda Municipal de Castro del Río (Córdoba)

(*Boletín Musical*, Mayo 1928, 10)

CÓRDOBA, CIUDAD DE CRECIMIENTO MUSICAL A LAS PUERTAS DE UN SIGLO

Al igual que la convocatoria de plazas *Boletín Musical* también anunció la cobertura de las mismas en algunos concursos, oposiciones y pruebas que se realizaron. En el caso de la provincia cordobesa mereció la pena señalar el siguiente nombramiento:

“En las oposiciones celebradas el 14 de Febrero en el Conservatorio Oficial de Música de esta localidad, para cubrir la plaza de Director de la Banda Municipal de Puente Genil (Córdoba), el tribunal designó a don Rafael de la Torre Brieva que ocupaba igual cargo en Hinojosa del Duque (Córdoba), uniendo con tal motivo nuestra sincera felicitación a las muchas recibidas”.

(Anónimo, *Boletín Musical*, Febrero 1929, 10)

Boletín Musical dedicó un extenso artículo para describir la situación de las bandas de música de Córdoba a través de un concurso organizado en la plaza de toros de la ciudad donde participaron ocho bandas de la provincia. El público fue numeroso y entre los miembros del tribunal destacaron las figuras de Rafael Serrano director del conservatorio, de la publicación y Mariano Gómez Camarero director de la banda municipal. La redacción de la revista aprovechó para mandar un mensaje que reflejó la realidad de las bandas municipales del momento, a raíz de las conclusiones extraídas por el desarrollo del concurso. Los concursos de bandas fueron necesarios en la situación musical del momento, porque obligaron a los Ayuntamientos a equipar a sus agrupaciones de los medios necesarios para el completo desarrollo de las mismas.

“no hay vencedores ni vencidos, por la sencilla razón de que todos y nos referimos naturalmente a directores y profesores de banda no se encuentran en igualdad de circunstancias, condiciones ni posibilidades para ser juzgados al mismo tenor, entendiendo que el principal deber de BOLETÍN MUSICAL es impulsar primero estas fiestas musicales llamadas concursos de bandas, fomentar después, la presentación de mayor número de ellas, para que a su vez, los Ayuntamientos vayan prestando

CÓRDOBA, CIUDAD DE CRECIMIENTO MUSICAL A LAS PUERTAS DE UN SIGLO

mayor interés, conociendo los medios de que precisan dotar a sus bandas para llegar a la igualdad de medios que hagan recibido un premio, y entonces, ni seremos los más parcios en los elogios, ni nos dolerán prendas para exponer nuestro sincero pensamiento”.

(Anónimo, *Boletín Musical*, Mayo 1929, 10)

Don Rafael Serrano además de director de la revista *Boletín Musical* y del Conservatorio de la ciudad, fue jurado del concurso de bandas detallado por la misma publicación. A pesar de los premios obtenidos en este certamen, la revista de Serrano afirmó que no existieron vencedores, ni vencidos, puesto que todos los directores y profesores se encontraron en igualdad de condiciones y posibilidades. Sin embargo, se consideró productiva la organización de los concursos y fiestas musicales para fomentar la práctica musical, así como fue necesaria la participación y apoyo de los ayuntamientos, poniendo como ejemplo la increíble labor que realizaba el Ayuntamiento de Córdoba por las actividades musicales de su ciudad.



Figura 67: Banda Municipal de Priego de Córdoba (Córdoba)
(*Boletín Musical*, Mayo 1929, 9)

CÓRDOBA, CIUDAD DE CRECIMIENTO MUSICAL A LAS PUERTAS DE UN SIGLO

Córdoba, ciudad de artistas y músicos también se proclamó como referente por su legado en el campo de la música popular. La historia de la vida cotidiana y su cultura, nos acercaron a un aspecto musical de Córdoba muy peculiar y característico: El flamenco, el cante, la música de Semana Santa, los toros, las romerías o los peroles que fueron "manifestaciones de la cultura popular" (Palacios, 1991, 147). Los cantes se encontraron escondidos con un carácter confidencial dentro de círculos privados, "en el ámbito de la fiesta íntima, de la juerga del reservado" (Palacios, 1991, 150). El acercamiento a la música popular y su fusión con la música culta vino determinado en gran medida por la agrupación de masas obreras que participaron de forma activa en la vida musical de sus ciudades; agrupaciones corales, rondallas, bandas desarrolladas gracias a la actividad de ateneos obreros, círculos católicos, sociedades corales... La participación del pueblo llano supuso además que la expresión puramente musical se fundamentó en "elementos melódicos y rítmicos de inspiración folclórica; popularismo y regionalismo idiomáticos que tuvieron su reflejo lógicamente en la composición" (Moreno, 1999, 62).

En Córdoba surgió en estos momentos un ejemplo de esta actividad que supo resumir y unificar criterios musicales para dejar huella en las memorias de sus cordobeses a través de sus cantos: Ramón Medina "compositor nacido en 1891, que también colaboró en diversos periódicos de la ciudad" (Nieto, 1999, 965). La presencia del pueblo en el arte musical y el protagonismo de las masas que fueron consideradas como músicos del arte cordobés, necesitaron de la disciplina y la enseñanza musical para poder llegar a profesionalizarse dentro de este ámbito, por esta razón, "una de las vertientes más notorias de estos primeros años fue la pedagógica, en forma de

CÓRDOBA, CIUDAD DE CRECIMIENTO MUSICAL A LAS PUERTAS DE UN SIGLO

enseñanzas teórico-prácticas de nivel elemental para los miembros del cuadro artístico" (Moreno, 1999, 76) de estas entidades.

Los músicos que compusieron y le cantaron a la ciudad de Córdoba, inspirándose en su aire oriental y en la naturaleza de su pueblo, utilizaron un lenguaje sencillo. Las producciones principales de este momento, vinieron de las manos de José Molina León (Ecos de mi tierra, Ole mi Córdoba, la marcha a San Rafael o la jota A Córdoba), Ángel Galindo Castiñeira (Córdoba la Sultana y Dos Medallas), Francisco Romero Gálvez (el pasodoble Musa gitana y la zarzuela El piconero). Y el conocido Cipriano Martínez Rucker (Noches de Córdoba). Este último fue profesor de piano, profesor de armonía, compositor, director y fundador del conservatorio de la ciudad. Esta figura musical cordobesa "escribió muchas obras, bellas inspiradas la mayoría de ellas en el palpitar del alma cordobesa, todas de corte clásico de factura irreprochables, de corrección exquisita" (De Montis, 1989, g, 110).

La música generada en los diferentes locales de Córdoba, derivada de sus actuaciones del característico ámbito socio-cultural, logró que por esta capital desfilaran "grandes eminencias musicales, cantantes de mérito extraordinario" (De Montis, 1989b, 156). En el género camerístico destacó el sexteto a piano dirigido por el flautista Ángel García Revuelto, al que pertenecieron Jacobo Lestón Figueroa, Ángel Galindo Castiñeira y Ángel Villoslada Torres, todos ellos futuros profesores del conservatorio de Córdoba. Dentro del ámbito teatral y lírico destacaron los cantantes Josefa Mora, Don Francisco Grandas, Don Rafael Bezares, Doña Eloisa López, Doña Adelina Gil y el célebre director del conservatorio Don José Rodríguez Cisneros. Rodríguez Cisneros con el objetivo de triunfar como cantante de ópera, recorrió los "principales teatro de España, Portugal e Italia" (De Montis,

CÓRDOBA, CIUDAD DE CRECIMIENTO MUSICAL A LAS PUERTAS DE UN SIGLO

1989g, 136). El amor a su patria y a su familia le hicieron despedirse de los escenarios con un concierto en el Gran Teatro de Córdoba, reconocido por su excelente voz, “no de mucho volumen, pero de timbre agradabilísimo y un dominio absoluto de su arte, interpretando con excelencia lo mismo obras dramáticas que cómicas” (De Montis, 1989g, 137). Además de influir sobre la actividad musical de Córdoba, fue profesor de canto del conservatorio y ejerció el cargo de subdirector y director del mismo.

En el ámbito de la música religiosa destacó la figura de Juan Antonio Gómez Navarro, que ocupó el cargo de maestro de capilla, tras haber estudiado en el conservatorio de Madrid y desempeñar una cátedra de canto gregoriano en Murcia. Este autor compuso “dos espléndidos misereres de concierto y varias misas, así como otras piezas litúrgicas de uso diverso; lamentaciones, plegarias y villancicos” (Moreno, 1999, 61). Según los testimonios de la época las fuentes religiosas más destacadas se encontraron archivadas en la catedral y “las personas conocedoras del archivo de la catedral aseguraban que poseía abundante y buena música, mas no estaba escrita” (De Montis, 1989b, 155) por hijos de la ciudad cordobesa.

Dentro de las aulas del conservatorio de la ciudad cordobesa nacieron y se desarrollaron artistas de notable influencia en la vida artística nacional y musical. Un ejemplo fue la figura del cordobés Joaquín Villatoro Medina, premio de composición del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. El joven de Castro del Río recibió las enseñanzas gratuitas que el Ayuntamiento de Córdoba sostenía en su conservatorio, y formó parte del grupo de músicos cordobeses que no tardaron en dar pruebas de sus vocaciones, conocimientos y destrezas. La revista no sólo aplaudió la

CÓRDOBA, CIUDAD DE CRECIMIENTO MUSICAL A LAS PUERTAS DE UN SIGLO

intervención del músico cordobés, sino que felicitó notablemente la labor de sus maestros.

“Al Ayuntamiento de Córdoba y a los profesores señores Gómez Camarero, de Harmonía, y Don Luis Serrano, de piano, así como al señor Villatoro les enviamos nuestra entusiasta felicitación”.

(Anónimo, *Boletín Musical*, Julio 1930, 19)



Figura 68: Rafael Villatoro, músico cordobés
(*Boletín Musical*, Julio 1930, 19)

Otras de las figuras sobresalientes subrayada dentro de las páginas de la publicación fue la cantante Mercedes López Álvarez, alumna del conservatorio de Córdoba, la editorial felicitó el trabajo de la alumna, pero esta vez realizando un recorrido por toda la crítica recogida en las principales fuentes periodísticas de la ciudad andaluza. Entre ellos *La Voz de Córdoba*, *Defensor de Córdoba*, *Diario Liberal* y el *Diario de Córdoba*, de las críticas expuestas quedó

CÓRDOBA, CIUDAD DE CRECIMIENTO MUSICAL A LAS PUERTAS DE UN SIGLO

recogida la idea de intentar impulsar la carrera de la estudiante andaluza.

“En vista de las excelentes aptitudes de la señorita Mercedes López Álvarez, alumna de primer año de. Canto del Conservatorio de Música, entre los organizadores del festival surgió la idea, a la que nos asociamos nosotros con todo cariño, de pedir a la Diputación Provincial le conceda una pensión extraordinaria para que pueda ampliar sus estudios”.

(Anónimo, *Boletín Musical*, Febrero 1931, 9)



Figura 69: Mercedes López Álvarez, intérprete cordobesa
(*Boletín Musical*, Febrero 1931, 10)

CÓRDOBA, CIUDAD DE CRECIMIENTO MUSICAL A LAS PUERTAS DE UN SIGLO

9.5. SUBVENCIONES TEATRALES: LA MÚSICA DE SUS ESCENARIOS

En el último tercio del siglo XIX se consolidó en Córdoba “la música escénica, abandonando los conciertos que se escuchaban en las grandes solemnidades religiosas” (Toro, 2010, 16). Los conciertos celebrados en los cafés y teatros constituyeron una interesante documentación de la actividad musical de las ciudades, en concreto en Córdoba se registró gracias a estos lugares un interés creciente por la música. “A estos conciertos solía acudir las más distinguidas personalidades de la Córdoba cultural” (Moreno, 1999, 103). En estos lugares actuaron agrupaciones musicales extranjeras y propias de Córdoba contado como músicos con los profesores más notables de su orquesta y sus escuelas.

Debido a este creciente interés musical, se inició en Córdoba el proyecto de la construcción de un teatro para las representaciones principales de la ciudad. Empezaron las obras del edificio en junio del 1871 y acabaron dos años más tarde. La construcción estuvo a cargo del banquero Pedro López Morales, “un hombre benemérito, prototipo de constancia y laboriosidad” (De Montis, 1989e, 15), encargándole

CÓRDOBA, CIUDAD DE CRECIMIENTO MUSICAL A LAS PUERTAS DE UN SIGLO

de su diseño arquitecto Amadeo Rodríguez, artista de gran inspiración. Su inauguración quedó para la noche del 13 de abril de 1873, "con la compañía de zarzuela de Marimón representando la ópera traducida al español Marta, dirigida por el notable músico Napoleón Bonoris" (Árgueda, 2002, 30).

La música cobró protagonismo y presencia en la cartelera de este teatro durante décadas. Se apostó por la variedad y cada año se alternaron en sus escenarios; "carteras, zarzuelas, dramas románticos, melodramas, comedias de costumbre y óperas, teniendo prioridad las obras dramáticas sobre las líricas" (Sánchez, 1991, 198). Con el tiempo llegaron a interpretarse varias funciones, otorgándole preferencia a las zarzuelas. Los precios de las entradas de las diversas actuaciones oscilaron "entre las diez pesetas de proscenios, palcos principales y plateas sin entrada y los cincuenta céntimos de las localidades del paraíso" (Moreno, 1999, 64). Las entradas se abarataron en su precio para aquellas funciones por horas o piezas de un sólo acto.

En el edificio denominado Gran Teatro, se celebraron, grandes festivales, espectaculares funciones conmemorativas para conmemorar el final de la guerra civil y para "despedir a las fuerzas de la guarnición de Córdoba que fueron destinadas a luchar contra los insurrectos cubanos (De Montis, 1989e, 18). Desde su construcción hasta bien iniciado el siglo XX desfilaron por él infinidad de artistas españoles y extranjeros. También actuaron excelentes compañías de género chico, zarzuela, ópera y algunos logrados intérpretes infantiles como Aquiles y Rafael Palop. Así como algunos discípulos de la escuela Provincial de Bellas Artes. La prensa anunció de forma ininterrumpida las obras del teatro, enviando localidades a personas de buena posición. En algunas ocasiones su escenario sirvió para

CÓRDOBA, CIUDAD DE CRECIMIENTO MUSICAL A LAS PUERTAS DE UN SIGLO

convertirse en un comedor para celebrar banquetes a figuras distinguidas de la urbe cordobesa. Además del Gran Teatro, existieron en Córdoba otros teatros que albergaron sobre todo a "la clase media y demás público" (Árgueda, 2002, 30). Entre aquellos recordamos los titulados Principal, El recreo, Iberia, San Fernando, Cervantes, Moratín, Gran teatro, Teatro de Verano, variedades y Teatro-circo del Gran Capitán.

El teatro Principal denominado como el primero de Córdoba fue levantado en 1810, destruido en 1892 por un incendio, este edificio reunió al coliseo aristocrático de la ciudad. En este lugar se iniciaron las funciones por horas y triunfó el llamado género chico. En el Teatro Principal se presentaron "numerosos espectáculos de distintos géneros, se celebraron fiestas literarias, bailes reuniones políticas, banquetes y otros actos" (De Montis, 1989a, 67). Más tarde se levantó otro teatro veraniego, denominado teatro de Variedades, en un salón del Gran Capitán cercano al casino Republicano. En dicho paseo se construyó también el Teatro-Circo. El Teatro-Circo del Gran Capitán que cerró sus puertas durante un tiempo, considerado como teatro de verano, un amplio coliseo rodeado de un hermoso jardín. En este teatro, aunque en la época en la que fue construido "se encontraba en decadencia la zarzuela llamada grande" fueron estrenadas comedias y zarzuelas de autores cordobeses: "Don Francisco Castro Luna, Don Luís Peñalver y Don Antonio Ramírez López" (De Montis, 1989d, 219).

En la mayoría de estos espacios se alternaron las compañías de ópera "llamado hoy zarzuela grande, para distinguirlas de ellas que cultivaron el género chico, y de ellas consagraremos la de Pablo López, que pasaba frecuente y larguísimas temporadas en esta capital" (De Montis, 1989d, 101). Otras de diferente género y

CÓRDOBA, CIUDAD DE CRECIMIENTO MUSICAL A LAS PUERTAS DE UN SIGLO

carácter fueron las "cómicar llenas de gracia, con música retona y alegre, en cuya presentación se hizo un derroche de lujo y de visualidad. Decoraciones fantásticas, trajes caprichosos, brillantes juegos de luces y, sobre todo, una legión de mujeres jóvenes y bellas que tuvieron poca voz, pero muchos encantos que admirar" (De Montis, 1989d, 101). Hubo compañías que hicieron bueno en negocio en esta ciudad, a pesar de los elevados precios que las entradas marcaron en ocasiones, "estableciéndose una corriente de confianza entre los actores y el público, al que se trataban como individuo de una misma familia" (De Montis, 1989a, 66).

También los cafés se convirtieron en centro de reunión, donde los ciudadanos pasaban su tiempo de ocio, deleitándose con la música en directo. Uno de ellos fue el Café Teatro, café democrático de Córdoba, en el que se realizaron las mejores zarzuelas de repertorio clásico y conciertos instrumentales sobre todo de piano, mientras que se disfrutaban de los refrigerios que ofrecía el bar. "En el café del Gran capitán actuaron sobre todo pianistas. En el café-cervecería actuó sobre todo el sexteto dirigido por el maestro Eduardo Lucena" (Moreno, 1999, 103).

Serán los escenarios de Córdoba aquellos lugares donde se desarrolló la mayoría de su música. Por un lado, aquellos salones privados cuyo público escogido tuvo la oportunidad de ver crecer a las jóvenes promesas locales, nacionales e internacionales. Pero el despertar del XX también hizo extensible su música a otros rincones, donde las miradas y los aplausos eran percibidas por cualquier bolsillo, llegaron los escenarios también a Córdoba en los teatros, pero también en los cafés donde el precio de las entradas ofrecía una mayor oportunidad a los artistas para ofrecer nuevas músicas y las sillas que se llenaban con el interés de un público que veía en la

CÓRDOBA, CIUDAD DE CRECIMIENTO MUSICAL A LAS PUERTAS DE UN SIGLO

música una manera de enriquecer sus sentidos. Pequeños escenarios en academias y conservatorios, donde el aprendiz de música jugó a tocar, aprendió el ser escuchado por sus maestros, sus compañeros, por otros artistas. La educación musical se proyectó hacia el exterior gracias a los escenarios, porque la clase también se daba en el concierto y el concierto se convirtió meta final de la clase, de la carrera, del concurso, del premio. Pequeños y grandes escenarios improvisados en los parques y plazas donde las agrupaciones tocaban y cantaban al pueblo la música nacida del mismo. Aquí nacieron y crecieron los músicos locales, aquí también se formaron, en los escenarios de su Córdoba, su ciudad, su cuna.

BOLETIN MUSICAL

10. CONCLUSIONES



5. CONCLUSIONES

El estudio de la prensa como fuente de investigación para la construcción de discursos histórico-musicales, es un foco de investigación musicológico bastante reciente. Aunque en la actualidad experimentó un creciente interés por parte de la comunidad científica nacional, aún sigue necesitando de la minuciosa labor de proyectos de investigación e intelectuales que apoyen su causa. Este trabajo requiere una compleja implicación porque en ocasiones las revistas no están digitalizadas y las noticias de música son a veces un breve apartado del volumen que es necesario consultar en su totalidad. A pesar de todo, este tipo de trabajos descubre un nuevo mundo a la persona que se aproxima a ellos, puesto que entre las páginas de los periódicos y revistas especializadas se encuentran los testimonios, las percepciones, las opiniones sobre las que construir la base de la estética de las sociedades. Por otro lado, otra de las cuestiones que preocupan al investigador es la falta de criterio para citar las bases de datos que nacen derivadas de estos trabajos, la mayoría de ellas no se editan. Tampoco existen facilidades para consultarlas, y así, vaciar posibles fuentes estudiadas, establecer patrones de comparación entre unas y otras, analizar algunos datos descriptivos, físicos, históricos que se relacionen con alguna temática y que aporten distintos aspectos cruciales para las investigaciones hemerográficas.

El estudio metodológico de *Boletín Musical* ha aportado algunos datos interesantes sobre la financiación de la revista, el significado de las portadas e ilustraciones, la organización del espacio por cuestiones estéticas y estilísticas, la división por secciones para darle importancia a cada uno de los ámbitos profesionales de la música y la ordenación de sus firmas por el peso de sus opiniones. De igual forma, la realización del vaciado de la revista ha contribuido a la ordenación y manejo de los datos a través de diferentes sistemas de ordenación que son el medio para realizar las diferentes reflexiones según el camino escogido. En este caso se ha dado prioridad a los ejes temáticos que principalmente trata la revista en sus diferentes secciones: la música de las vanguardias, el género lírico, la música instrumental, las bandas de música, la música religiosa, la educación musical y la historia de la vida musical cordobesa de esta época. De las cuales se derivan las siguientes conclusiones:

CONCLUSIONES

1. La publicación *Boletín Musical* constituyó un referente nacional, testimonio de la percepción de una notable y creciente etapa en la música y la crítica musical española. Dicha publicación abarcó gran variedad de temáticas: Estilos y estéticas musicales, musical sinfónica y vocal, educación musical, música religiosa, música para bandas, musicología, entre otras. Todas ellas ubicadas en el contexto musical de la época, de aquí su riqueza y sobre todo el reflejo de un amplio abanico de posibilidades y temáticas para la investigación musicológica. La publicación escrita en una ciudad provinciana tuvo una proyección nacional e internacional sobre todo por su conexión con Iberoamérica y fue el reflejo de la evolución musical y todos los factores sociales que influyeron sobre su desarrollo.

2. Las páginas de la publicación cordobesa mostraron con rigor y especial clasificación la crítica e información ordenada perfectamente en el espacio. Su estructura informó fielmente sobre la ubicación y dirección de la revista, colocando un lugar específico para la publicidad, principal inversor de la publicación. Los nombres y artículos más significativos cobraron protagonismo en las primeras páginas, cuya letra adquirió mayor volumen para facilitar la lectura y el tratamiento del texto. Las secciones bien divididas adquirieron presencia a través de la variedad de sus contenidos y de la reivindicación constante del desarrollo de unos músicos y música expresamente nacionales, aunque existió presencia de críticos y críticas sobre todo procedentes de Iberoamérica. Los escritos de carácter informativo aparecieron al final de la publicación, dando prioridad a cualquier tipo de noticia relacionada con el contexto musical español. *Boletín Musical* se convirtió en una publicación nacida en España, escrita para españoles que reivindicó un lugar privilegiado para la música de la nación a nivel internacional.

3. En líneas generales *Boletín Musical* defendió una corriente estética y estilística puramente nacionalista donde las vanguardias más extremistas y rompedoras fueron rechazadas por un espíritu musical que inició una apertura hacia el lenguaje musical internacional, pero arraigándose en unas raíces conservadoras derivadas del retraso musical que aún sufrió la nación. Los lenguajes vanguardistas convivieron en España junto al Romanticismo, Modernismo y Nacionalismo, pero también junto a otras nuevas corrientes y medios de difusión musicales nacidas del pueblo y pensadas para el pueblo; el jazz, la radio, el fonógrafo y el cine. Todos estos avances influyeron en el consumo, el gusto y la percepción de un público y sobre la estética musical que convirtió a la

CONCLUSIONES

música clásica en un arte de una élite intelectual que poco a poco se distanciaba del resto. Por otro lado, la crítica de la revista fue una fuente que cuestionó parte del discurso histórico construido hasta el momento. Sus artículos reconstruyeron algunas historias de vida de grandes compositores nacionales e internacionales aportando nuevos matices desconocidos y reflexionando sobre la veracidad de lo conocido. Dentro de los autores internacionales destacaron los homenajes en los centenarios de las muertes de Beethoven, pero sobre todo de Schubert. Richard Wagner, fue otro de los grandes presentes, sirviendo en bandeja de plata los estrenos de sus obras, la presencia de su música en la sociedad española, coincidiendo este trabajo con un interés por dogmatizar su legado asociándole connotaciones progresistas o conservadoras según el prisma desde el que se analicen. Aunque la música de Wagner constituyó una revolución en el XIX por el desarrollo del lenguaje musical y del drama operístico, en plena efervescencia de las vanguardias focalizadas principalmente en Francia, Wagner también fue un símbolo de lo romántico, de lo conservador, de lo alemán, de lo que parte de la sociedad musical quería romper y olvidar.

4. Las páginas de la revista cordobesa son testigos de la problemática que vivió el género lírico español en los últimos años de la década de los veinte. Algunos problemas como la traducción al español de las obras extranjeras, la falta de lugares para la interpretación de las piezas, la invasión de las obras y divos procedentes de otros países y la falta de calidad en los repertorios teatrales. Los escritos reivindicaron constantemente la creación de un género lírico nacional, que incluyó óperas, zarzuelas y obras vocales compuestas y cantadas por españoles. Pero también se convirtió esta publicación, en uno de los referentes que apoyó la resurrección de la tonadilla escénica y la valoración de todas las formas vocales nacionales de su historia.

5. La evolución musical instrumental de España fue detallada a través de las páginas del *Boletín Musical*. Esta revista llegó a ser un escaparate para la vida de las orquestas, agrupaciones, de la música de cámaras, de los solistas, de los músicos de España, que lucharon por su música fuera y dentro del país. Las aportaciones de la crítica musical relacionadas con el desarrollo de las orquestas sinfónicas y su puesta en escena fueron de una profunda calidad, por la descripción de una labor conjunta: dirección y músicos, así como la interpretación de los repertorios orquestales del XIX y del XX y la recepción y manifestación del público que fue educado musicalmente de forma

CONCLUSIONES

progresiva apoyando el desarrollo de este género musical. Este crecimiento del interés del público por la música instrumental estuvo definido en gran parte por la creación de orquestas en la mayoría de las provincias y por la búsqueda de estas agrupaciones de escenarios y precios que llegaran a todos los bolsillos. La revista fue un ejemplo de todo este crecimiento sinfónico y de la apuesta por el desarrollo de la música de cámara experimentando un crecimiento que intentó llegar al máximo número de escenarios y rincones posibles. Pero también se convirtió en un vehículo para establecer vínculos entre unos artistas y otros, para potenciar el asociacionismo de la profesión, para reivindicar la mejora laboral de sus profesionales y para luchar por el consumo y la apuesta por la música con huella nacional. Por último, también la revista puso sobre relieve la labor de las mujeres, las primeras compositoras, maestras, solistas e intérpretes que se formaron en España como símbolos independientes y que se convirtieron en un ejemplo para futuras generaciones de luchadoras.

6. *Boletín Musical* también dedicó un amplio lugar a la información relacionada con las bandas de música, las bandas militares, sus conciertos, oposiciones, concursos y figuras más representativas. A través de una campaña dirigida a los directores de música se liberó un fuerte espíritu hacia el asociacionismo musical, puesto que consideró necesario regular la profesión de todos los músicos al mismo nivel que el resto de los trabajadores de la nación. El rico proceso de retroalimentación que se produjo en su seno demostró la creciente proyección de la publicación, puesto que en ella participaron con sus opiniones músicos procedentes de todos los rincones de España. Los intereses comunes y la orientación hacia las mismas ideas forman un colectivo que nació de las entrañas de la publicación para reivindicar su lugar en la sociedad.

7. La editorial de la publicación cordobesa apoyó la música religiosa con intensidad, explicando la situación que sufrieron sus músicos, la falta de iniciativas y formación de sus sacerdotes, el desarrollo de conferencias y publicaciones específicas y la importancia de la inclusión de algunos instrumentos religiosos como el órgano, dentro de la liturgia. Los escritos correspondientes a la sección de Música religiosa fueron testimonio de una música que sufrió un largo periodo de decadencia pero que en los inicios del siglo XX con la redacción del *Motu proprio*, se marcó un interés de renovación y reforma, apostando por rejuvenecer sus manifestaciones musicales a través de la práctica musical dentro de sus iglesias. Los críticos de esta sección reconocieron

CONCLUSIONES

las pérdidas y reclamaron la necesidad de popularizar los repertorios y mejorar la formación musical del clero hacia su profesionalización. Por último, se manifestó un profundo interés por divulgar el patrimonio musical religioso a través de diversas fuentes: revistas, periódicos, congresos, conciertos y los propios escenarios litúrgicos.

8. *Boletín Musical* se convirtió en el medio de transmisión de una nueva pedagogía musical surgida en el siglo XX, donde la preocupación de los docentes radicó en las formas y los pasos a seguir para una educación progresiva y de calidad. La enseñanza musical en España cobró una amplia importancia en primer lugar por el origen y desarrollo de diferentes agrupaciones musicales como las bandas de música, coros y orfeones que exigieron cada vez más conocimientos específicos a sus miembros. La revista también se convirtió en reflejo y referente de la intensa actividad de sociedades culturales que apoyaron el arte y la música, de la oficialidad de los estudios y creación de nuevos conservatorios y de la difusión de diferentes academias y escuelas de música dedicadas a la formación del pueblo. La sociedad se preocupó cada vez más por la educación musical, considerando que la mejor formación debía ser adquirida de forma progresiva en las escuelas de enseñanza. Los críticos apoyaron esta exigencia indicando que deberían ser maestros específicos de música, los que impartieran estas enseñanzas en escuelas, academias, conservatorios hasta en la universidad. La problemática en torno al papel del educador musical, que dibujó la revista a pesar de casi cien años de historia todavía queda pendiente de resolver: Las nuevas metodologías activas en el aula, el debate sobre la importancia de las enseñanzas teóricas y prácticas en academias y conservatorios, la formación del profesorado que impartirá música en las aulas de primaria y secundaria, el papel del profesorado y de su disciplina en la universidad... Se ha avanzado en algunas cuestiones, pero en otras se dibuja una realidad cuyas palabras permanecen vivas y presentes.

9. El *Boletín Musical* no puede analizarse sin el estudio de la ciudad que lo vio nacer con el impulso de una figura líder en la actividad musical de la ciudad como fue su director: Rafael Serrano, a quien se debe el desarrollo de esta fuente que fue también testimonio de la vida de una ciudad andaluza. La editorial subrayó la importancia y el trabajo de las distintas agrupaciones cordobesas: sus orquestas, bandas, la actividad musical de su conservatorio, de sus solistas, algunos de ellos con proyección nacional e internacional y de los maestros que los formaron, de los compositores locales, también

CONCLUSIONES

de los escenarios donde Córdoba resucitó su música y la convirtió en un signo de un pueblo que sintió halagado al participar de forma activa en desarrollo de su actividad cultural. Una ciudad que miró al pasado orgullosa de su patrimonio artístico. Una ciudad que tuvo la suerte de participar en la creación de una publicación única e irrepetible, una revista que debe ocupar un lugar preferente dentro del marco musicológico nacional.

El presente trabajo de investigación además de estar caracterizado por presentar cualidades como la autenticidad y rigurosidad, presenta algunas ventajas y aportaciones notables para el campo de las ciencias de la música, de la historia de la música y de la crítica musical. En primer lugar, se trata de una aportación a través de un análisis crítico y musical sobre una revista concreta situada en los años finales de la década de los veinte en el siglo XX: El *Boletín Musical* de Córdoba (1928-1931). No existen demasiados trabajos de este tipo, y los más destacados son de reciente publicación, de aquí la novedad del trabajo presentado. La verdadera aportación musicológica de este trabajo es ofrecer a la comunidad científica una visión de conjunto sobre una determinada revista musical y realizar una aportación significativa que sirva de modelo para otros estudios similares.

Este proyecto pretende investigar y narrar la historia de los pensamientos musicales generados en una determinada época, así como su perfecta ubicación dentro del contexto en el que surgieron. Construimos por lo tanto un estudio de la crítica con un carácter biográfico, histórico, estético y musical, realizando una contribución que potencia los estudios relacionados con la prensa y de forma específica con la crítica musical histórica. También valoramos este trabajo por su importancia histórica. La investigación sobre este tipo de fuentes tiende a la desaparición conforme avanza el siglo, ya que las transformaciones de los medios de comunicación a lo largo del siglo XX y más recientemente en el XXI, han ubicado a la crítica musical en otros formatos más diversos y heterogéneos. De aquí que la prensa escrita en el momento estudiado constituye un reflejo claro de las opiniones de la sociedad de una época, de su crítica, una apreciación única no sólo por el formato, sino por el poder de atracción de las masas y el reflejo de una vida profesional, musical y diaria escrita a través de sus palabras. Son por tanto parte de nuestro patrimonio cultural y musical, a veces desconocido por la falta de apoyo y de investigaciones.

CONCLUSIONES

Por último, es necesario subrayar que este tipo de trabajos sirven de apoyo, estudio e investigación a las futuras generaciones de musicólogos por encontrarse incluidos dentro de los objetivos prioritarios marcados para el estudio de las humanidades. Además de convertirse en estudios, de conservación, difusión, divulgación de las artes nacionales y de la prensa histórica como parte de la síntesis del pensamiento y la percepción de los autores, críticos y músicos de una época dorada no sólo por la producción de obras musicales sino por las intenciones que derramaban con la tinta de sus plumas.

La riqueza crítica y musicológica del *Boletín Musical* hace de él un recurso útil para una gran diversidad de investigaciones que puedan hallar entre sus páginas contenidos de interés musical para construir distintos discursos históricos: Los músicos, las agrupaciones, el cine, el jazz, la zarzuela, la ópera, los divos, las bandas de música, la vanguardia, los compositores, los profesores de música, los directores, la música religiosa, las publicaciones, los conciertos, los orfeones y coros, las orquestas sinfónicas y filarmónicas, la música de cámara y la crítica en España. Aunque el presente trabajo se ha centrado en describir en líneas generales la revista *Boletín Musical*, ha focalizado su estudio en la crítica del año 1928. Quedaría pendiente para futuras investigaciones el estudio cuantitativo de la influencia, porcentaje y peso de la publicidad en la publicación y un estudio de los conciertos, repertorios, orquestas y coros que aparecen entre las páginas de la revista. La publicación de *Boletín Musical*, aunque de carácter específico no fue la única contribución a la crítica musical que realizó la ciudad de Córdoba, de igual forma es de interés académico el estudio de la prensa cordobesa de la época, que incluye entre sus páginas información, opinión y el conjunto de percepciones y testimonios que las plumas españolas redactaron sobre la música.

BOLETIN MUSICAL

11. BIBLIOGRAFIA LIBROS



11. BIBLIOGRAFÍA LIBROS

- AA. VV. (1991). *Alfonso XIII y la Segunda República*. Editorial Planeta.
- AA. VV. (1986). *Córdoba y su provincia*. Gever.
- AA. VV. (1981). *Córdoba: apuntes para su historia*. Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba.
- Alemany, R. & Chico, F. (2012). *Literatura i espectacle = Literatura y espectáculo*. Universidad de Alicante.
- Alier, R. (2002). *La zarzuela*. Ma Non Troppo.
- Alonso, C. (2010). *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Alonso, C, Gutiérrez, C. J. & Suárez, P. (2008) *Delantera de paraíso: estudios en homenaje a Luis G. Iberní*. Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

BIBLIOGRAFÍA LIBROS

- Alonso, C. (1997). *La canción lírica española en el siglo XIX*. ICCMU.
- Amar, V. M. (1997). *El cine en Cádiz durante la segunda república*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Amorós, A. & Díez, J.M. (1999). *Historia de los espectáculos en España*. Castalia.
- Arce, J. (2008). *Música y radiodifusión: los primeros años (1923-1936)*. ICCMU.
- Árgueda, M. F. (2002). *Vida y obra del compositor Cipriano Martínez Rücker (1861-1924)*. Universidad de Córdoba, Servicio de publicaciones.
- Aviñoa, X. (1998). *Miscel·lània Oriol Martorell*. Universidad de Barcelona.
- Banús, E. (2002). *El legado musical del siglo XX*. Eunsa.
- Bonnet, D, Chaves, M. J. & Duchêne, N. (2007). *Littérature, langages et arts: rencontres et creation*. Universidad de Huelva.
- Cabañas, M. & Rincón, W. (2015). *El arte y la recuperación del pasado reciente: XVII Jornadas Internacionales de Historia del Arte, Instituto de Historia (CCHS, CSIC)*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Cabrera, L. A. (2005). *Mujer, trabajo y sociedad (1839-1983)*. Fundación Francisco Largo Caballero.
- Caine, B. & Sluga, G. (2000). *Género e historia. Mujeres en el cambio sociocultural europeo, de 1780 a 1920*. Narcea.
- Carbonell, J. (1998). *Els orígens de les associacions corals a Espanya*. Oikos-Tau.

BIBLIOGRAFÍA LIBROS

- Casares, E. (1997a). *La imagen de nuestros músicos: del Siglo de Oro a la Edad de Plata*. Fundación Autor.
- Casares, E. & Alonso, C. (1995). *La música española en el siglo XIX*. Universidad de Oviedo
- Casares, E, Fernández, I. & López, J. (1999-2002) *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. I-X. Sociedad General de Autores y Editores.
- Casares, E. & Suárez, J. (2002). *Música española entre dos guerras, 1914-1945*. Archivo Manuel de Falla.
- Cascudo, T., & Gan, G. (2017). *Palabra de crítico: estudios sobre prensa, música e ideología*. Calanda Ediciones Musicales.
- Cascudo, T. & Palacios, M. (2014). *De literatura y música: estudios sobre María Martínez Sierra*. Instituto de Estudios Riojanos: Universidad de la Rioja.
- Cascudo, T. & Palacios, M. (2012). *Los señores de la crítica: Periodismo musical e ideología en Madrid en la primera mitad del siglo XX*. Editorial Doble J.
- Cavía, V. (2003). *Arnold Schönberg (1874-1951): Europa y España*. Universidad de Valladolid, Centro Buendía.
- Cosano, J. (2009). *Córdoba Contemporánea: Historia, espacio urbano y economía*. Servicio de publicaciones, Universidad de Córdoba: Real Academia de Córdoba de Ciencias Bellas Letras y Nobles Artes.
- Cuenca, J. M. (1993). *Historia de Córdoba*. Librería Luque.
- Cuenca, J. M. (1985). *Notas para el análisis de la cultura intelectual andaluza del s. XX (Filosofía, derecho, economía, historia,*

BIBLIOGRAFÍA LIBROS

periodismo, ensayo, crítica). Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba.

Cuevas, M. C. (2003). *Armonía sin fronteras: Orfeón Donostiarra*. Orfeón Donostiarra.

De la Peña, C, Pérez, M, Albero, M. T & González, J.M. (2009). *Congreso Internacional Imagen Apariencia*. Universidad de Murcia.

De Montis, R. (1989). *Notas cordobesas: (recuerdos del pasado)*. Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba. Vol. 1

De Montis, R. (1989a). *Notas cordobesas: (recuerdos del pasado)*. Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba. Vol. 2

De Montis, R. (1989b). *Notas cordobesas: (recuerdos del pasado)*. Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba. Vol. 3

De Montis, R. (1989c). *Notas cordobesas: (recuerdos del pasado)*. Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba. Vol. 4

De Montis, R. (1989d). *Notas cordobesas: (recuerdos del pasado)*. Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba. Vol. 5

De Montis, R. (1989e). *Notas cordobesas: (recuerdos del pasado)*. Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba. Vol. 6

De Montis, R. (1989f). *Notas cordobesas: (recuerdos del pasado)*. Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba. Vol. 7

De Montis, R. (1989g). *Notas cordobesas: (recuerdos del pasado)*. Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba. Vol. 8

De Montis, R. (1989h). *Notas cordobesas: (recuerdos del pasado)*. Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba. Vol. 9

BIBLIOGRAFÍA LIBROS

- De Montis, R. (1989i). *Notas cordobesas: (recuerdos del pasado)*. Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba. Vol. 10
- De Montis, R. (1989j). *Notas cordobesas: (recuerdos del pasado)*. Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba. Vol. 11
- Español, L. Escribano, J. J. & Martínez, M.A. (2004) *Historia de las ciencias y de las técnicas*. Universidad de La Rioja.
- Fernández, D, Domínguez, M. & Rodríguez, F. (2006). *Campus stellae: haciendo camino en la investigación literaria*. Vol. 2. Universidad de Santiago de Compostela.
- Fernández, R. (1997). *Historia de la música militar*. Pearson New Entertainment.
- Fernández-Cid, A. (1975). *Cien años de teatro musical en España, (1875-1975)*. Real Musical Real musical.
- Ferrer, N. & Sánchez, V. (2014). *Allegro cum laude: estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*. Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Folguera, P, Pereira, J. C, García, C, Izquierdo, J, Pallol, R, Sánchez, R, Sanz, C. & Toboso, P. (2015). *Pensar con la historia desde el siglo XXI: actas del XII Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*. Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- Fraile, T. & de las Heras, B. (2019). *La música en la pantalla*. Síntesis.
- García, A. & Iglesias, N. (2009). *La copla en la Biblioteca Nacional de España*. Biblioteca Nacional.
- García, C, Martínez, F. & Ruiz, M. (2010). *Los músicos del 27*. Universidad de Granada.

BIBLIOGRAFÍA LIBROS

- García, F. (1992). *Córdoba, burguesía y urbanismo: producción y propiedad del suelo urbano: El sector de Gran Capitán*. Ayuntamiento de Córdoba, Gerencia de Urbanismo.
- García, J. A. & Bueno, F. C. (2012). *La ópera de Valencia: El Palau de Les Arts y la crítica musical nacional e internacional*. Sociedad Latina de Comunicación Social.
- García, J.M. (2004). *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas (una antología de textos comentados)*. Doble J.
- García, O. (2014a). *Norberto Almandoz (1893-1970), de norte a sur: historia de un músico en Sevilla*. Libargo.
- García, P, Tejada, P. & Ayelén, R. (2014). *Experiencias y propuestas de investigación y docencia en la creación artística*. Universidad de Granada.
- Gembero, M. & Ros, E. (2007). *La música y el Atlántico: relaciones musicales entre España y Latinoamérica*. Universidad de Granada.
- Giménez, F, López, J. & Pérez, C. (2008). *El patrimonio musical de Andalucía y sus relaciones con el contexto ibérico*. Universidad de Granada.
- Giménez, F. (2002). *La música española desde los orígenes al siglo XX*. F. Giménez.
- Girón, J. (2008). *Un cambio de siglo 1898: España, Cuba, Puerto Rico, Filipinas y Estados Unidos*. Universidad de Oviedo.
- Gómez, C. (2004). *Historia de la música española. Siglo XIX*. Alianza.
- Gómez, J. A. & García-Flórez, Ll. (2015). *El piano en España entre 1830 y 1920*. Sociedad Española de Musicología.

BIBLIOGRAFÍA LIBROS

- Green, L. (2001). *Música, género y educación*. Morata.
- Guerrero, P. (2005). *Lorca, taller del tiempo*. Universidad de Murcia.
- Henares, I. L. & Caparrós, D. (2008). *La crítica de arte en España, (1830-1936)*. Universidad de Granada.
- Izquierdo, R. (2001). *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia*. Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Jaén, A. (1976). *Historia de Córdoba*. Librería Luque.
- Jiménez, A. & Olmedo, A. (2010). *Rumor renacentista el Veintisiete*. Centro Cultural Generación del 27.
- Labajo, J. (1987). *Aproximación al fenómeno orfeonístico en España*. Diputación Provincial de Valladolid.
- Lemus, E. & Álvarez, L. (1998). *Historia de Andalucía contemporánea*. Universidad de Huelva.
- Le Bordays, C. (1978). *La música española*. EDAF.
- Lester, J. (2005). *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*. Akal.
- Lolo, B. & Presas, A. (2018). *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques*. Sociedad Española de Musicología.
- López, J. (2010). *Nemesio Otaño: Medio siglo de música religiosa en España*. ICCMU.
- López, J. (2007). *Manuel de Falla y el cine una relación infructuosa*. Editorial Universidad de Granada.
- López, J, Fernández, I. & Casares, E. (1987). *España en la música de occidente: actas del congreso internacional celebrado en Salamanca*. Vol. 2. Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música.

BIBLIOGRAFÍA LIBROS

- Marín, J. Gan, G, Torres, E. & Ramos, P. (2013). *Musicología global, musicología local*. Sociedad Española de Musicología.
- Marín, M.A. & Carreras, J.J. (2004). *Concierto barroco: estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*. Universidad de La Rioja.
- Moreno, F. (1983). *La República y la Guerra civil en Córdoba*. Ayuntamiento de Córdoba, Delegación de Cultura.
- Moreno, J. M. (1999). *Música y músicos de la Córdoba contemporánea*. CajaSur, Obra Social y Cultural.
- Moreno, J. M. (1997). *Cipriano Martínez Rücker, compositor y fundador del Conservatorio de Córdoba*. Conservatorio Superior de Música de Córdoba.
- Murga, I. (2009). *Escenografía de la danza en la Edad de Plata (1916-1936)*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Nagore, M. (2002). *La revolución coral. Estudio sobre la Sociedad Coral de Bilbao y el movimiento coral europeo (1800-1936)*. Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Nagore, M., Sánchez, L. & Torres, B. (2009). *Música y cultura de la Edad de Plata 1915-1939*. ICCMU.
- Nagore, M. & Sánchez, V. (2014). *Allegro cum laude: estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*. Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Negrín, O. & Álvarez, M.C. (2004). *Historia de la Educación en España*. Uned
- Olarte, M. (2009). *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Plaza Universitaria.

BIBLIOGRAFÍA LIBROS

- Palacios, L. (1994). *Historia del Real Centro Filarmónico de Córdoba Eduardo Lucena (Música, sociabilidad y cultura popular)*. Caja Provincial de Ahorros de Córdoba-Cajasur.
- Palacios, L. (1991). *Andalucía y Córdoba: Secuencias de su historia*. Diputación Provincial de Córdoba.
- Palacios, L. (1990). *Historia de Córdoba: La etapa contemporánea (1808-1936)*. Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba.
- Palacios, M. & Queipo, K. (2019). *El asociacionismo musical en España: estudios de caso a través de la prensa*. Calanda Ediciones Musicales.
- Pérez, G. & Cabrera, M. I. (2010). *Cruces de caminos: intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX*. Editorial Universidad de Granada.
- Pérez, M. (1979). *La conflictividad campesina en la provincia de Córdoba (1931-1936)*. Ministerio de Agricultura, Servicio de Publicaciones Agrarias.
- Ramos, P. (2012). *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*. Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones.
- Rincón, N. & Ferreiro, D. (2019). *Bandas de música: Contextos interpretativos y repertorios*. Editorial Libargo.
- Romero, A. & Moreno, A. (2006). *Manuel García: de la tonadilla escénica a la ópera española (1775-1832)*. Servicio Publicaciones UCA.
- Salazar, A. (2009). *Textos de crítica musical en el periódico El Sol (1918-1936)*. Doble J.

BIBLIOGRAFÍA LIBROS

- Sánchez, A. (1991). *La cultura española desde una provincia: Córdoba (1850 a las vanguardias)*. Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba.
- Sánchez, V. (2014). *Música, prensa y sociedad en la provincia de Jaén durante el siglo XIX*. Instituto de Estudios Giennenses.
- Sánchez, V. & Suárez, J. (2012). *Ruperto Chapí: nuevas perspectivas*. Institut Valencia de la Música.
- Sopeña, F. (1967). *Historia crítica del conservatorio de Madrid*. Dirección General de Bellas Artes.
- Suárez, J.I, Sobrino, R. & Cortizo, M.E. (2018). *Música lírica y prensa en España (1868-1936): ópera, drama lírico y zarzuela*. Ediciones universidad de Oviedo.
- Subirá, J. (1945). *Historia de la música teatral en España*. Labor.
- Temes, J.L. (2014). *El siglo de la zarzuela*. Siruela.
- Toro, O. M. (2010). *La enseñanza de la música en España (1823-1932)*. Universidad de Córdoba.
- Torres, E, Giménez, F. J. & Aguilar, C. (2017). *El amor brujo, metáfora de la modernidad: estudios en torno a Manuel de Falla y la música española del siglo XX*. Centro de Documentación de Música y Danza – INAEM. Fundación Archivo Manuel de Falla.
- Torres, J. (1991). *Las publicaciones periódicas musicales en España (1812-1990): estudio crítico-bibliográfico*. Instituto de Bibliografía Musical.
- Trujillo, M.C. (2008). *Lectores, ediciones y audiencia: la recepción en la literatura hispánica*. Editorial Academia del Hispanismo.

BIBLIOGRAFÍA LIBROS

- Vega, A. (2006). *El papel de la prensa en Córdoba durante la II República*. Rd.
- Vilches, M. F. & Dougherty, D. (1997). *La escena madrileña entre 1926 y 1931: un lustro de transición*. Editorial Fundamentos.
- Viñuela, E. & Fraile, T. (2012). *La música en el lenguaje audiovisual. Aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*. Arcibel Editores.

BOLETIN MUSICAL

12. BIBLIOGRAFÍA ARTÍCULOS, TESIS Y CAPÍTULOS



12. BIBLIOGRAFÍA ARTÍCULOS, TESIS Y CAPÍTULOS

- Agüera, F. (2009). *Historia de la educación musical en la España contemporánea un estudio de política legislativa*. (Tesis Doctoral). Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Aguilar, E. (2009). Una aproximación a la Córdoba del primer tercio del siglo XX. En: Cosano, J. (Ed.). *Córdoba Contemporánea: Historia, espacio urbano y economía*, (209- 230). Servicio de publicaciones, Universidad de Córdoba: Real Academia de Córdoba de Ciencias Bellas Letras y Nobles Artes.
- Ahulló, R. (2015). *El teatro musical de José Serrano (1873-1941) en su contexto*. (Tesis Doctoral). Universidad de la Rioja.
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/tesis/45441.pdf>
- Aleman, V. (2007). La construcción de pianos en Valencia hasta inicios del siglo XX. *Anuario Musical*, nº. 62, (335-364).
<http://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/article/view/28/27>

BIBLIOGRAFÍA ARTÍCULOS, TESIS Y CAPÍTULOS

- Alén, M. P. (2000). Música sinfónica en La Coruña: Los conciertos de la "Orquesta Sinfónica de Madrid y la Orquesta Municipal de Bilbao". *Revista de Musicología*. Vol. 23, nº. 2, (465-508).
- Alonso, B. (2015). *El compositor Emilio Serrano y Ruiz (1850-1939) su compromiso regeneracionista con las instituciones del Madrid coetáneo. Estudio analítico de su producción instrumental y sinfónica*. (Tesis Doctoral). Universidad de Oviedo.
- Alonso, C. (2009). "Mujeres de fuego": ritmos "negros", transgresión y modernidad en el teatro lírico de la Edad de Plata. *Cuadernos de música iberoamericana*. Vol. 18, (135-166).
- Alonso, C. (2009). Música para el espectáculo y la comunicación: Nuevos caminos para la musicología española. *Revista de Musicología*. Vol. 32, nº. 2, (381-396).
- Alonso, C. (2000). Nacionalismo. En: Casares, E, Fernández, I. & López, J. (Coord.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 7. (924-944). Sociedad General de Autores y Editores.
- Alonso, C. (1999). Un legado singular: la música lírica en la corte de los duques de Montpensier, *El Museo Canario*, nº. 54, (447-462).
- Alonso, C. (1993). Los salones: un espacio musical para la España del XIX. *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, nº. 48, (165-206).
- Alonso, D. (2015). *La creación musical de Roberto Gerhard durante el magisterio de Arnold Schoenberg: neoclasicismo, octatonismo y organización proto-serial (1923-1928)*. (Tesis Doctoral). Universidad de La Rioja.
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/tesis/45442.pdf>

- Álvarez, F. J. (2009). *La actividad musical en Salamanca a través de la prensa local: 1900-1910*. (Tesis doctoral). Universidad de Salamanca.
- Álvarez, A. (2005). La sinfonietta de Ernesto Halffter y las formas preclásicas. *Anuario Musical*, nº. 60, (239-251).
<http://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/article/view/55/56>
- Álvarez, A. (2004). *El Neoclasicismo musical en España en torno a 1918 y 1936*. (Tesis Doctoral). Universidad de Sevilla.
- Álvarez, L. (1998). La Dictadura de Primo de Rivera en Andalucía, 1923-1930. En: Lemus, E. & Álvarez, L. (Eds.). *Historia de Andalucía contemporánea*, (361-388). Universidad de Huelva.
- Álvarez, N. (2013). El teatro como arma de combate durante la Guerra Civil en la España sublevada (Valladolid, 1936-1939). *Revista Universitaria de Historia Militar*. Vol. 2, nº. 4, (64-87).
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4723077.pdf>
- Anselmini, F. (2013). Alfred Cortot et la mobilisation des musiciens français pendant la Première Guerre mondiale. *20 & 21: Revue d'histoire*, nº 118, (147-158).
- Arce, J. (2019). Siete escenas en la historia del cine mudo español. En: Fraile, T. & de las Heras, B. (ed.) *La música en la pantalla*, (55-72). Síntesis.
- Arce, J. (2017). El micrófono desmemoriado y los discos inolvidables. Apuntes sobre los archivos sonoros en la radio española. *Artefilosofía*. Vol. 11, (96-109).
<http://www.periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/download/600/556>
- Arce, J. (2014). El auditorio invisible. Música contemporánea y difusión radiofónica antes de la Guerra Civil. *Astórica*:

revista de estudios, documentación, creación y divulgación de temas astorganos, nº. 33, (81-93).

- Arce, J. (2014a). Del teatro por horas a la zarzuela por metros: la modernidad del teatro lírico filmado en la década de 1920. En: Nagore, M. & Sánchez, V. (Coord.). *Allegro cum laude: estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*, (219-226). Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Arce, J. (2012). Chapí y el cine: a propósito de las adaptaciones fílmicas de las obras de Ruperto Chapí. En: Sánchez, V. & Suárez, J. (Coord.). *Ruperto Chapí: nuevas perspectivas*, (513-539). Institut Valencia de la Música.
- Arce, J. (2012). Singin' in Spain. Música y músicos en el Hollywood multilingüe (1929-1934). En: Viñuela, E. & Fraile, T. (Eds.). *La música en el lenguaje audiovisual. Aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*, (1-25). Arcibel Editores.
- Arce, J. (2010). La feliz infancia del cine musical español. En: Alonso, C. (Coord.). *Creación musical, cultural popular y construcción nacional en la España contemporánea*, (187-204). Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Arce, J. (2009). Del kinetófono a "El misterio de la Puerta del Sol": los comienzos del cine en España. *Revista de musicología*. Vol. 32, nº. 2, (623-645).
- Arce, J. (2009a). El origen de la radio y los registros sonoros. *Boletín DM*, nº. 13, (20-28).
- Arce, J. (2009b). La música de las primeras exhibiciones cinematográficas (1895-1896). En: Olarte, M. (Coord.). *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*, (135-149). Plaza Universitaria.
- Arce, J. (2009c). El sonoro antes del cine sonoro: imágenes y música mecánica entre 1895 y 1927. En: Olarte, M. (Coord.).

Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española, (151-166). Salamanca: Plaza Universitaria.

- Arce, J. (2008a). La música en el cine mudo: mitos y realidades. En: Alonso, C, Guiérrez, C. J. & Suárez, P. (Coord.). *Delantera de paraíso: estudios en homenaje a Luis G. Iberní*, (559-568). Instituto Complutense de Ciencias Musicales. http://www.academia.edu/download/28835181/La_musica_en_el_cine_mudo._Mitos_y_realidades.pdf
- Arce, J. (2008b). El barracón cinematográfico, el pianista y su estuche de distracciones. Música, ciudades, redes: creación musical e interacción social. *Conservatorio Superior de Música de Salamanca*, (2-11). <https://core.ac.uk/download/pdf/19712681.pdf>
- Arce, J. (2005). *Música y radiodifusión: la programación musical de Unión Radio (1923-1936)*. (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid.
- Arce, J. (1997). Aproximación a las relaciones entre el teatro lírico y el cine mudo. *Cuadernos de música iberoamericana*. Vol. 2-3, (273-280).
- Arévalo, A. (2019). Boletín Musical de Córdoba (1928-1931) testigo, fuente y campaña del asociacionismo musical. En: Palacios, M. & Queipo, K. (Coord.). *El asociacionismo musical en España: estudios de caso a través de la prensa*, (373-395). Calanda Ediciones Musicales.
- Asensio, J. C. (2004). La recepción del "Motu Proprio" en España: Federico Olmeda y su opúsculo Pío X y el canto romano. *Revista de musicología*. Vol. 27, nº. 1, (77-88).
- Astruell, S. (2003). *La Banda Municipal de Valencia y su aportación a la historia de la música valenciana*. (Tesis doctoral). Murcia: Universidad de Murcia.

- Aviñoa, X. (2012). Ricard Lamote de Grignon: Estendard de la "Generació perduda". *Catalunya música: Revista musical catalana*, nº. 325, (48-49).
- Aviñoa, X. (2005). Modernisme i música una reflexió al cap dels anys. *Recerca musicològica*, nº. 14-15, (107-122).
<https://ddd.uab.cat/record/5011>
- Aviñoa, X. (2004). Los congresos del "Motu Proprio" (1907-1928). Repercusión en influencias. *Revista de musicología*. Vol. 27, nº. 1, (381-399).
- Aviñoa, X. (2001). Sociedades musicales y modernidad en Cataluña en el primer tercio del siglo XX. *Cuadernos de música iberoamericana*. Vol. 8-9, (277-286).
- Aviñoa, X. (1998). La Investigación sobre canto coral en la actualidad. En: Carbonell, J. (Coord.). *Els orígens de les associacions corals a Espanya*, (15 -22). Oikos-Tau.
- Aviñoa, X. (1987). Barcelona del Wagnerismo a la generación de la República. En: López, J, Fernández, I. & Casares, E. (Coord.). *España en la música de occidente: actas del congreso internacional celebrado en Salamanca*, (323-340). Vol. 2. Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música.
- Ayala, M. I. (2013). *Música y municipio: marco normativo y administración de las bandas civiles en España (1931-1986), estudio en la provincia de Jaén*. (Tesis Doctoral). Universidad de Granada.
- Ayala, I. M. (2011). Haydn para todos: La transcripción para banda de música del minueto de la Sinfonía nº 100 "Militar" por Mariano San Miguel (1879 -1935). *MAR – Música de Andalucía en la Red*, nº. 1, (111-133).
http://mar.ugr.es/static/MAR_Revista/*/1/articulos/haydn-para-todos-la-transcripcion-para-banda-de-musica-del-

BIBLIOGRAFÍA ARTÍCULOS, TESIS Y CAPÍTULOS

minueto-de-la-sinfonia-no-100-militar-por-mariano-san-miguel-1879-1935

- Ballesteros, M. (2012). La orquesta filarmónica de Madrid y su labor de difusión de la música española en la primera mitad del siglo XX. *Revista de Musicología*. Vol. 35, nº. 2, (239-262).
- Ballesteros, M. (2010). La orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1945) y su contribución a la renovación musical española. (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid.
- Balboa, M. (1991). Algunas consideraciones musicales sobre el teatro lírico cantado en castellano (1850-1900). *Revista de musicología*. Vol. 14, nº. 1/2, (135-147).
- Barba, A. (2013). Arquitectura teatral, historia y acústica: el sonido de los teatros. *Música oral del Sur: revista internacional*, nº. 10, (147-167).
<http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/export/sites/default/publicaciones/pdfs/arquitectura-teatral-historia-acustica.pdf>
- Barco, L. (2012). "Rescatando documentos": el fondo del Conservatorio María Cristina en el Archivo Histórico Provincial de Málaga. *Isla de Arriarán: revista cultural y científica*, nº. 39, (37-50).
- Barreiro, J. (2007). Los contextos del cuplé inicial: canción, sicalipsis y modernidad. *Dossiers feministes*, nº. 10, (85-100).
- Barreiro, J. (2005). La Fornarina y el origen de la Canción Española. *Asparkia: Investigación feminista*, nº. 16, (27-40).
- Blanco, M. (2005). Música e imagen en las artes gráficas de la Etapa Modernista. *Revista de Musicología*. Vol. 28, nº. 2, (1165-1186).
- Blasco, J.S. & Bueno, F. C. (2014). El triunfo de la zarzuela realista en el teatro lírico valenciano: "Las Carceleras" (1901) y "Rejas y Votos" (1907) de Vicente Peydró Díez y Ricardo

- Rodríguez Flores. *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*. Vol. 30, nº. 1, (195-210).
<https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/34/92/07blascobu eno.pdf>
- Blasco, J. S. & Bueno, F. C. (2013). La prensa y la crítica ante el teatro lírico de Vicente Peydró. *Música oral del Sur: revista internacional*, nº. 10, (121-146).
<http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/export/sites/default/publicaciones/pdfs/prensa-y-critica-teatro-lirico-vicente-peydró.pdf>
- Branciforte, L. (2012). Acción social e identidades políticas de las mujeres en el primer tercio del siglo XX. *Cuadernos Kóre*, nº. 6, (5-10). <http://e-revistas.uc3m.es/index.php/CK/article/viewFile/1565/664>
- Bruach, A. (2004). La restauración de la polifonía clásica del Renacimiento en la Alemania del sur de la segunda mitad del siglo XIX y sus obras corales sacras de Max Reger (1873-1916). *Revista de musicología*. Vol. 27, nº. 1. (237-254).
- Brūzgiené, R. (2007). Musicianship of form in a literary work. *Grove: Working papers on English studies*, nº. 14, (9-22).
<https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/grove/article/view/1248/1037>
- Bueno, F. C. (1997). *Historia de la ópera en Valencia y su representación según la crítica de arte: de la monarquía de Alfonso XIII a la guerra civil española* (Tesis Doctoral). Universidad de Valencia.
<http://roderic.uv.es/handle/10550/38780>
- Cabrera, M. I. (2010). Arte, ideología y compromiso: un debate compartido entre España y la Europa de entreguerras. En: Pérez G., & Cabrera, M. I. (Coord.). *Cruces de caminos:*

- intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX*, (319-356). Editorial Universidad de Granada.
- Cabrera, M. I. (2008). *Crítica de Arte, ideología y compromiso antes de la Guerra Civil*. En: Henares, I. L. & Caparrós, D. (Ed.). *La crítica de arte en España, (1830-1936)* (289-313). Universidad de Granada.
- Cabrera, M.I. (2008a). El poder de las ideas: dirigismo y control estatal de la cultura artística en la Europa de la primera mitad del siglo XX. *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, nº. 39, (197-212).
- Cabrera, M.I. (2005). Nacionalismo o internacionalismo: dos extremos para un debate en el programa artístico español de mediados del siglo XX. *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, nº. 36, (297-311).
- Cáceres, M. (2016). El "revival" de música del siglo XVIII en España durante el período de entreguerras. Cuatro casos de estudio relacionados con la red social de José Subirá. *Revista de Musicología*. Vol. 39, nº. 1, (143-172).
- Cáceres, M. (2014). Musicología, Nacionalismo y Activismo Social en la España de Entreguerras. Una biografía intelectual de José Subirá (1882-1980). *Revista de Musicología*. Vol. 37, nº. 2, (708-714).
- Cáceres, M. (2014a). *Musicología, nacionalismo y activismo social en la España de entreguerras. Una biografía intelectual de José Subirá (1882-1980)*. (Tesis Doctoral). Universidad de Zaragoza.
- Cáceres, M. (2014b). Evaristo Fernández Blanco y la historiografía musical contemporánea. *Astórica: revista de estudios, documentación, creación y divulgación de temas astorganos*, nº. 33, (21-40).

BIBLIOGRAFÍA ARTÍCULOS, TESIS Y CAPÍTULOS

- Cáceres, M. (2011). José Subirá y la recuperación de la tonadilla escénica (1928-1932). *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, nº. 26, (837-856).
- Calmell, C. (2015). El III Congreso Internacional de Musicología en Barcelona 1936, a partir de la documentación guardada en el Fondo Higiní Anglès de la Biblioteca de Catalunya. *Anuario Musical*, nº. 70, (161-178).
<http://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/article/viewFile/186/188>
- Calmell, C. (2005). Un ideari per a la música del nou-cents. *Recerca musicològica*, nº. 14-15, (87-106).
<https://ddd.uab.cat/pub/recmus/02116391n14-15/02116391n14-15p87.pdf>
- Calmell, C. (2004-2005). Pedrell, compositor i musicòleg. *Recerca musicològica*, nº. 14-15, (335-348).
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1993599&orden=92355&info=link>
- Calmell, C. (1999). Ricard Lamonte de Grignon, entre el noucentisme y la contemporaneidad. *Cuadernos de música iberoamericana*. Vol. 7, (175-187).
- Cansino, J. I. (2012). La Banda de Música del Hospicio Provincial de Sevilla. *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, Tomo 95, (288-290).
- Cansino, J. I. (2010). La música en las Reales Sociedades Económicas. *Música y educación: Revista trimestral de pedagogía musical*. Vol. 23, nº. 84, (76-83).
- Canut, R. (2012). El boletín fonográfico: crónica del fonógrafo en Valencia. *Quadriivium*, nº. 3, (20-31).
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3922098.pdf>

- Carbonell, J. C. (2003). Aportaciones al estudio de la sociabilidad coral en la España contemporánea. *Hispania*. Vol. 63, nº. 214, (485-504).
<http://hispania.revistas.csic.es/index.php/hispania/article/download/221/224>
- Carbonell, J. (1994). Los coros de Clavé un ejemplo de música en sociedad, *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne*, nº. 20, (68-78).
- Carbonell, J. (1991). Las sociedades corales en Cataluña: Visión historiográfica y estado de la cuestión. *Revista de musicología*. Vol. 14, nº. 1/2, (113-123).
- Carrascal, L. (2008). La Música Sagrada y su repercusión en Palencia. *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, nº. 79, (35-63).
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3053985.pdf>
- Carredano, C. (2012). La propaganda republicana en París: Adolfo Salazar, la Guerra Civil y Les Archives Espagnoles. *Cuadernos de música iberoamericana*. Vol. 24, (7-44).
- Carredano, C. (2008). Hasta los verdes maizales de México: Rodolfo Halffter y Don Lindo de Almería. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, nº. 93, (69-101).
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3045791&orden=222307&info=link>
- Carredano, C. (2004). Adolfo Salazar en España. Primeras incursiones en la crítica musical: la Revista Musical Hispano-americana (1914-1918). *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, nº. 84, (119-144).
http://www.analesiie.unam.mx/pdf/84_119-144.pdf
- Casares, E. (2018). Crítica y críticos desde la segunda mitad del siglo XIX al siglo XX. Construcción historiográfica, debate estético, recepción y búsqueda del idioma propio a través de

- la crítica madrileña y barcelonesa. En: Suárez, J.I, Sobrino, R. & Cortizo, M.E. (Ed. Lit.) *Música lírica y prensa en España (1868-1936): ópera, drama lírico y zarzuela*, (37-65). Ediciones universidad de Oviedo.
- Casares, E. (2001). La sociedad Nacional de Música y el asociacionismo musical español. *Cuadernos de música iberoamericana*. Vol. 8-9, (313-322).
- Casares, E. (1997). Joaquín Gasca: un músico olvidado de la Generación del 27. *Cuadernos de música iberoamericana*. Vol. 4, (67-88).
- Casares, E. (1987). La música española hasta 1939, o la restauración musical. En: López, J, Fernández, I. & Casares, E. (Coord.). *España en la música de occidente: actas del congreso internacional celebrado en Salamanca*. Vol. 2, (261-322). Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música.
- Casares, E. (1978). La compositora María Teresa Prieto: del postromanticismo al estructuralismo dodecafónico. *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, nº. 95, (715-753).
- Casablanco, B. (1997). Quietud y trance: en torno a la última obra para piano de Franz Schubert. *Quodlibet: revista de especialización musical*, nº. 7, (84-94).
<https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/28191>
- Cascudo, T. (2013). Un arte mágico de evocación: La música nueva según Manuel de Falla. Brocar: *Cuadernos de investigación histórica*, nº. 37, (167-182).
<https://publicaciones.unirioja.es/ojs/index.php/brocar/articloe/view/2544>
- Cascudo, T. (2012). ¿Un ejemplo de modernismo silenciado? María del Carmen (1898), la primera ópera de Enrique Granados, y su recepción madrileña. *Acta Musicológica*. Vol. 84, nº. 2, (225-251).

BIBLIOGRAFÍA ARTÍCULOS, TESIS Y CAPÍTULOS

- Cascudo, T. (2010). Historiografía y composiciones en Portugal en el período de entreguerras: dos casos de estudio. En: Pérez, G. & Cabrera, M. I. (Coord.). *Cruces de caminos: intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX*, (299-318). Editorial Universidad de Granada.
- Cascudo, T. (2009). Los críticos de la "música nueva" la primera recepción de Stravinsky y la organización del campo musical en Madrid. *Revista de Musicología*. Vol. 32, nº. 1, (491-499).
- Cascudo, T. (2006). París en Lisboa: ecos periodísticos de un salón musical de la Belle Époque. *Temas & Matizes*, nº. 10, (15-28).
<http://saber.unioeste.br/index.php/temasematizes/article/download/1486/1206>
- Cascudo, T. (2005). Wagnerismo y nacionalismo musical en Portugal: la influencia del musicógrafo de origen español Antonio Arroyo. *Revista de musicología*. Vol. 28, nº. 2, (951-960).
- Cascudo, T. (2004). "Por amor do que é português": el nacionalismo integralista y el renacimiento de la música antigua portuguesa entre 1924 y 1934. En: Marín, M.A. & Carreras, J.J. (Coord.). *Concierto barroco: estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*, (309-330). Universidad de La Rioja.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=951831>
- Castillo, B. P. (2007). La Voz despojada. Algunos elementos de renovación vocal en la música española. *Revista de Musicología*. Vol. 30, nº. 2, (533-574).
- Castañón, M. R. (2009). El profesorado de educación musical durante el franquismo. *Revista electrónica interuniversitaria de*

- formación del profesorado*. Vol. 12, nº. 4, (97-107).
<https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/3086748.pdf>
- Catán, D. (2008). Ópera en español. *Revista de musicología*. Vol. 31, nº. 1, (249-254).
- Christoforidis, M. (2009). Volver: otra lectura de la ideología político-estética de Manuel de Falla durante sus últimos años. *Revista de musicología*. Vol. 32, nº. 1, (585-593).
- Clares, M. E. (2016). La renovación musical en una capital regional del Levante español: los conciertos de la Asociación de Cultura Musical en Lorca (1924-1930) *Revista de musicología*, Vol. 39, nº. 2, (559-594).
- Claver, A. K., & Mir, F. C. I. (2007). Creación musical e ideologías: la estética de la postmodernidad frente a la estética moderna. *Revista de Musicología*. Vol. 30, nº. 1, (252-262).
- Cortès, F. (2004-2005). El nacionalisme en el context catalá entre 1875 i 1936. *Recerca musicològica*, nº. 14-15, (27-45).
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1993487&orden=92308&info=link>
- Cortès, F. (1991). La Música escènica de Felip Pedrell: "Els Pirineus. La Celestina. El Comte Arnau". *Recerca musicològica*, nº. 11-12, (63-97). <https://ddd.uab.cat/record/13176>
- Cortizo, M.E. (2005). Análisis comparativo de las primeras óperas de Verdi y Solera, e "Ildegonda" de Arrieta. *Revista de musicología*. Vol. 28, nº. 1, (748-763).
- Cortizo, M. E. (2001). Asociacionismo musical en España. *Cuadernos de música iberoamericana*. Vol. 8-9, (11-16).
- Cortizo, M. E. (2001a). El asociacionismo en los orígenes de la zarzuela moderna. *Cuadernos de música iberoamericana*. Vol. 8-9, (41-72).

BIBLIOGRAFÍA ARTÍCULOS, TESIS Y CAPÍTULOS

- Cortizo, M. E., & Sobrino, R. (2001). Asociacionismo musical en España. *Cuadernos de música iberoamericana*, nº. 8-9, (11-16). <https://core.ac.uk/download/pdf/160451512.pdf>
- Costa, L. (2004). El "Motu Proprio" en Galicia: Una alternativa estética musical para el galleguismo conservador. *Revista de musicología*. Vol. 27, nº. 1, (435-454).
- Crivillé, J. (2004). Los elementos del canto gregoriano y de la canción tradicional en las dos series de "Cants espirituals per a ús del poble" de Lluís Millet. *Revista de musicología*. Vol. 27, nº. 1, (137-158).
- Cuadrado, M. D. (2006). *Bartolomé Pérez Casas y la Orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1936)*. (Tesis doctoral). Universidad de Salamanca.
- Cuadraro, M. D. (2005). El músico Bartolomé Pérez Casas y los jóvenes del 27 una relación intergeneracional en la Edad de Plata. En: Guerrero, P. (Coord.). *Lorca, taller del tiempo*, (241-254). Universidad de Murcia.
- Cuevas, S. (2015). La trascendencia de la educación musical de principios del siglo xx en la enseñanza actual. *Magister: Revista miscelánea de investigación*. Vol. 27, nº. 1, (37-43). <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5593193.pdf>
- De Eusebio, S. (2016). *Prensa y música en Asturias: siglo XIX*. (Tesis Doctoral). Universidad de Oviedo.
- De la Fuente, R. (1992). El viaje y la zarzuela fantástica. *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, nº. 2, (65-71). <https://revistas.uca.es/index.php/cir/article/download/420/376>
- Delgado, F. (2006). La construcción del sistema nacional de conservatorios en España: 1892-1942. *Cuadernos de música iberoamericana*. Vol. 12, (109-134).

- Delgado, F. (2003). *Los Gobiernos de España y la formación del músico (1812-1956)*. (Tesis doctoral). Universidad de Sevilla.
- Del Rey, E. (2012). Gerardo Diego y la música. *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, nº. 17, (207-210).
<https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/44829>
- De Moya, M. del V, Bravo, R, García F.J. & Zagalaz, J. (2008). *Música y músicos del Albacete contemporáneo. La vida musical y las Bandas*. Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete, nº. 23, (141-156).
- Díaz, D. (2013). El cuarteto en Mi Bemol en estilo antiguo de Manuel Manrique de Lara. *Revista de Musicología*. Vol. 36, nº. 1-2, (281-306).
- Díaz, D. (2012). La labor de folclorista de Manuel Manrique de Lara en el contexto de su vida y obra. *Cuadernos de música iberoamericana*. Vol. 23, (45-66).
- Díaz, L. M. (2016). El "duelo" entre Joaquín Nin y Wanda Landowska: ¿el viejo clave o el piano moderno? *Revista de musicología*. Vol. 39, nº. 1, (211-234).
- Egido, A. (2009). Zarzuelas y óperas a lo divino ya lo humano de Calderón de la Barca. Castilla. *Estudios de Literatura*, (134-165).
<https://revistas.uva.es/index.php/castilla/article/download/7/7>
- Egido, M.J. (2004). E Tra Le Sollecitudini (1903) a Musicam Sacram (1967). *Revista de musicología*. Vol. 27, nº. 1, (423-433).
- Elizondo, E. (2006). El P. Nemesio Otaño, S. J., principal impulsor del órgano en España en la primera mitad del siglo XX. *Revista de musicología*. Vol. 30, nº. 2, (479-532).

BIBLIOGRAFÍA ARTÍCULOS, TESIS Y CAPÍTULOS

- Elizondo, E. (2006a). La organería romántica en el País Vasco y Navarra. *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*. Vol. 22, nº. 1, (121-130).
https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/23/97/_ebook.pdf
- Elizondo, E. (2006). Cien años de música para órgano en el País Vasco y Navarra (1880-1980). La obra para órgano de Martín Rodríguez, Eduardo e Ignacio Mocoroa, José María Beobide y Tomás Elduayen. *Revista de musicología*. Vol. 29, nº. 2, (617-666).
- Elizondo, E. (2004). Felipe Gorriti, figura clave en la transición del Barroco al Romanticismo en la música española para órgano: Catalogo de su obra organística. *Revista de musicología*. Vol. 27, nº. 1. (357-378).
- Elizondo, E. (2002). *La Organería romántica en el País Vasco y Navarra (1856-1940)*. (Tesis Doctoral). Universidad de Barcelona.
- Encabo, E. (2012). Zarzuelas murcianas. La construcción de una identidad a través de los lenguajes musical y literario. En: Alemany, R. & Chico, F. (Coord.). *Literatura i espectacle = Literatura y espectáculo, (173-182)*. Universidad de Alicante. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/literatura-i-espectacle-literatura-y-espectaculo/>
- Encabo, E. (2012a). Actividad orfeonística en Murcia (1867-1933): de la Sociedad Filarmónica al Orfeón Murciano Fernández Caballero. *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*. Vol. 28, nº. 1, (143-172).
<https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/33/06/06encabo.pdf>
- Encabo, E. (2008). París, siempre París Imagen de la ciudad de la luz en el teatro musical español finisecular. En: Trujillo, M.C. (Coord.). *Lectores, ediciones y audiencia: la recepción en la*

BIBLIOGRAFÍA ARTÍCULOS, TESIS Y CAPÍTULOS

- literatura hispánica*, (163-168). Editorial Academia del Hispanismo.
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/libro/571085.pdf>
- Encabo, E. (2006). *Las Músicas del 98 (re) construyendo la identidad nacional* (Tesis Doctoral). Universitat Autònoma de Barcelona. <https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2006/tdx-0117107-150728/eef1de1.pdf>
- Encabo, E. (2006a). De "La marcha de Cádiz" al "Coro de repatriados": impacto de la Guerra de Cuba en el teatro lírico finisecular. En: Fernández, D, Domínguez, M. & Rodríguez, F. (Coord.). *Campus stellae: haciendo camino en la investigación literaria*, (45-51). Vol. 2. Universidad de Santiago de Compostela.
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/libro/11361/2.pdf>
- Fernández, A. (2017). *Música y política en Madrid, de la guerra civil a la posguerra (1936-1945): propaganda, instituciones, represión y actitudes individuales*. (Tesis Doctoral). Universidad de Oviedo.
- Fernández, A. (2014). *Análisis psicosocial y cultural de la música de los teatros y café-teatros en Córdoba en el último tercio del siglo XIX: Un estudio histórico-crítico*. (Tesis Doctoral). Universidad de Córdoba.
- Fernández, A. (2012). *La actividad del conservatorio de Madrid durante la guerra civil (1936-1939) a través de su documentación administrativa*. (Trabajo Fin de Máster). Universidad de Oviedo.
http://digibuo.uniovi.es/dspace/bitstream/10651/4223/6/TFM_FernandezHiguero.pdf
- Fernández, E. (2016). *Emilio Serrano y el ideal de la ópera española (1850-1939)*. (Tesis Doctoral). Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/37174/1/T37060.pdf>

BIBLIOGRAFÍA ARTÍCULOS, TESIS Y CAPÍTULOS

- Fernández, F. J. (2010). El repertorio camerístico español para clarinete y piano (1900-1950): la influencia de los géneros populares y el contexto de la música para banda. En: Pérez G., & Cabrera, M. I. (Coord.). *Cruces de caminos: intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX*, (471-484). Editorial Universidad de Granada.
- Fernández, F.J. (2010a). *El clarinete en España: historia y repertorio hasta el siglo XX*. (Tesis Doctoral). Universidad de Granada. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/15084>
- Fernández, I. (2004). La reforma del canto gregoriano en el entorno del "Motu Proprio" de Pío X. *Revista de musicología*, ISSN 0210-1459, Vol. 27, nº. 1, (43-76).
- Fernández, I. (1989). La monodia profana en la obra de Higinio Anglès. *Recerca musicològica*, nº. 9-10, (25-35). <https://ddd.uab.cat/record/13238>
- Fernández, J. P. (2007). Sonsonetes y cumbés: aproximación a las relaciones de la tonadilla escénica con el nuevo mundo a partir de algunas obras de Luis Misón (ca. 1720-1766) y Blas de Laserna (1751-1816). En: Gembero, M. & Ros, E. (Coord.). *La música y el Atlántico: relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, (437-454). Universidad de Granada. <https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/6728/Sonsonetes.pdf>
- Fernández, M. J. (2015). *Las agrupaciones corales en la sociedad y en la educación de la provincia de León*. (Tesis Doctoral). Universidad de Valladolid.
- Fernández-Herranz, N. S. (2019). Los orígenes del movimiento coral en España. *ARTSEDUCA*, nº. 23, (148-169). <http://www.e->

revistes.uji.es/index.php/artseduca/article/download/3883/3123

- Fernández, J. P. & Ramos, S. (2004). Las misas de Jesús Guridi un lenguaje personal en el contexto del "Motu Proprio". *Revista de musicología*. Vol. 27, nº. 1, (159-178).
- Ferreiro, D. (2019). La Sociedad Nacional de Música (1915-1922): el viraje ideológico de una institución pensada para todos. En: Queipo, C. & Palacios, M. (Ed. Lit.). *El asociacionismo musical en España: estudios de caso a través de la prensa*, (311-334). Calanda Ediciones Musicales.
- Ferreiro, D. (2017). La Sociedad Nacional de Música (1915-1922) y su papel en la introducción de las nuevas corrientes musicales en España. En: Torres, E, Giménez, F. J. & Aguilar, C. (Eds.). *El amor brujo, metáfora de la modernidad: estudios en torno a Manuel de Falla y la música española del siglo XX*, (799- 830). Centro de Documentación de Música y Danza - INAEM / Fundación Archivo Manuel de Falla.
- Figueres, J. M. (2017). Pau Casals: Music and commitment in the journalism of the Spanish Civil War (1936-1939). *Catalan Social Sciences Review*, nº. 7, (9-42).
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6170385&orden=0&info=link>
- Flores, P. (2016). *Conservatorio de Música de Málaga: Proceso Pedagógico, Historia y género (1869-1959)*. (Tesis doctoral). Universidad de Málaga.
<https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/11547>
- Font, M. (2011). *Blanche Selva y el Noucentisme musical en Cataluña*. (Tesis Doctoral). Universidad de Granada.
<http://digibug.ugr.es/handle/10481/19570>

- Fontestad, A. (2007). *El conservatorio de música de Valencia. Antecedentes, fundación y primera etapa (1879-1910)*. (Tesis doctoral). Universidad de Valencia.
- Fraile, T. (2009). La música como sello de autor en el cine español contemporáneo. *Revista de Musicología*. Vol. 32, nº. 2, (675-68).
- Franco, E. (1999). Rogelio Villar. En: Casares, E. (Coord.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Sociedad General de Autores y Editores. Vol. 10, (934-938).
- Galiano, J. C. (2018). En pro y en contra de las bandas de música: polémicas y repertorio en la revista *harmonía* en 1920. En: Suárez, J. I, Sobrino, R. & Córdizo, E. (Ed. Lit.). *Música lírica y prensa en España (1868-1936): ópera, drama lírico y zarzuela, (153-164)*. Universidad de Oviedo.
- Gallardo, E. & Gallardo, J. A. (2009). Artículos musicales publicados en la Revista de Pedagogía (1922-1936). *Música y educación: Revista trimestral de pedagogía musical*, nº. 79, (50-61).
- Gan, G. (2010). Perspectivas sobre la recepción del repertorio modernista centroeuropeo en la España de entreguerras (1918-1936). En: Pérez G., & Cabrera, M. I. (Coord.). *Cruces de caminos: intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX, (263-298)*. Editorial Universidad de Granada.
- Gan, G. (2009). Crítica musical, conformación estética y orientación política en la labor crítica de Rodolfo Halffter y Gustavo Pittaluga (1931-1936). *Revista de Musicología*. Vol. 32, nº. 1, (553-568).
- Gan, G. (2005). *La obra de Cristóbal Halffter: creación musical y fundamentos estéticos*. (Tesis Doctoral). Universidad de Granada.

BIBLIOGRAFÍA ARTÍCULOS, TESIS Y CAPÍTULOS

- Gan, G. (2004). El pensamiento estético de Vicente Salas Viú durante la Segunda República Española (1931-1936). *Revista de Musicología*. Vol. 28, nº. 2, (999-1016).
- Garbayo, F. J. (2004). Recepción e influencia del "Motu Proprio" de San Pío X en la capilla de música de la catedral de Ourense: Protagonistas y repertorio. *Revista de musicología*. Vol. 27, nº. 1, (313-334).
- García, A. (2019). Anhelos reformistas en torno al "Motu Proprio": la Sociedad Cecilianista Española en la prensa especializada. En: Palacios, M. & Queipo, K. (Ed. Lit.) *El asociacionismo musical en España: estudios de caso a través de la prensa*, (63-84). Calanda Ediciones Musicales.
- García, A. (2018). La música religiosa en España (1903-1922): mecanismos de censura durante la implantación del Motu Proprio. En: Lolo, B. & Presas, A. (Coord.). *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques*, (223-234). Sociedad Española de Musicología.
- García, A. (2015). El músico José María Nemesio Otaño Eguino (1880-1956). Perfil biográfico, pensamiento estético y análisis de su labor propagandística y gestora. *Revista de musicología*. Vol. 38, nº. 1, (339-346).
- García, A. (2014). Luces y sombras en la música española de posguerra a través de la correspondencia entre Nemesio Otaño (1880-1956) y Manuel Falla (1876-1946). *Quadrivium*, nº. 6, (1-13).
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6484179.pdf>
- García, A. (2014a). *El músico José María Nemesio Otaño Equino (1880-1956): Perfil biográfico, pensamiento estético y análisis de su labor propagandística y gestora*. (Tesis doctoral). Universidad de Oviedo.

BIBLIOGRAFÍA ARTÍCULOS, TESIS Y CAPÍTULOS

- García, A. (2013). Sobre la reforma de la música religiosa en España a través de la correspondencia entre Nemesio Otaño y Felipe Pedrell. En: Marín, J. Gan, G, Torres, E. & Ramos, P. (Coord.). *Musicología global, musicología local*, (969-984). Sociedad Española de Musicología.
- García, A. (2012). Contribución de Nemesio Otaño (1880-1956) a la memoria de Tomás Luis de Victoria, paradigma de universalidad. *Revista de Musicología*. Vol. 35, n.º 1, (459-472).
- García, A. (2009). José María Nemesio Otaño Eguino (1880-1956): una aportación a la verdadera reforma de la música religiosa en España. *Revista de Musicología*. Vol. 32, n.º 1, (475-489).
- García, A. C. (2015). *Los pianistas y compositores Manuel y Tomás Fernández: trayectoria artística y labor pedagógica*. (Tesis Doctoral). Universidad de Oviedo.
- García, C., Martínez, F. & Ruiz, M. (2010). "Introducción a los músicos del 27". En: García, C, Martínez, F. & Ruiz, M. (Coord.). *Los músicos del 27*, (7-40). Universidad de Granada.
- García, D. (2009). "Ut musica poiesis": los poemas cantados de la generación del 27 musical. En: De la Peña, C, Pérez, M, Albero, M. T & González, J.M. (Coord.). *Congreso Internacional Imagen Apariencia*, (1- 14). Universidad de Murcia.
<https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/43447/1/CongresoImagen91.pdf>
- García, D. (2008). Cartas que llegaron desde Francia. El universo epistolar de Frederic Mompou durante sus años en Paris. *Revista de musicología*. Vol. 31, n.º. 1, (171-197).

BIBLIOGRAFÍA ARTÍCULOS, TESIS Y CAPÍTULOS

- García, D. & Pérez, C. (2016). Educación musical femenina en el Madrid del siglo XIX, algunos apuntes sobre la asociación para la enseñanza para la mujer (1870-1900). *Dedica. Revista de Educação e Humanidades*, nº. 9, (91-105).
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5429376>
- García, D. & Pérez, C. (2014). Mujer y educación musical (escuela, conservatorio y universidad): dos historias de vida en la encrucijada del siglo XX español. *Dedica. Revista de Educação e Humanidades*, nº. 6, (171-186).
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4733993>
- García, D. & Pérez, C. (2014a). La música en la educación general española del siglo XX a través de la legislación. En: García, P, Tejada, P. & Ayelén, R. (Coord.). *Experiencias y propuestas de investigación y docencia en la creación artística*, (101-114). Universidad de Granada.
- García, E. M. (2015). *El violonchelo en la Región de Murcia: una aproximación histórica y una propuesta didáctica para la enseñanza de Grado Elemental*. (Tesis doctoral). Universidad de Murcia.
- García, J. A. (2012). *El Palau de les Arts a los ojos de la crítica musical*. (Tesis doctoral). Universidad de Valencia.
<https://www.educacion.gob.es/teseo/imprimirFicheroTesis.do?idFichero=rRVEzorT6p0%3D>
- García, J.M. (2005). Nuevas perspectivas historiográficas en torno a la primera recepción de Debussy en España. *Revista de musicología*. Vol. 28, nº. 2, (1347-1364).
- García, J.M. (2000). Compositores de la Segunda Escuela de Viena en Barcelona. *Revista de musicología*. Vol. 23, nº. 1, (187-220).
- García, M. S. (2007). Orfeonismo y canto coral en Valencia (1850-1910). *Revista de musicología*. Vol. 30, nº. 1, (103-126).

BIBLIOGRAFÍA ARTÍCULOS, TESIS Y CAPÍTULOS

- García, O. (2019). *Discursos y prácticas musicales en Sevilla durante la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930): espacios, programación y recepción*. (Tesis Doctoral). Universidad de Cádiz.
- García, O. (2019a). La Sociedad Sevillana de Conciertos, impulsora de la vida musical de la ciudad durante la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930). En: Palacios, M. & Queipo, K. (Ed. Lit.). *El asociacionismo musical en España: estudios de caso a través de la prensa*, (139-184). Calanda Ediciones Musicales.
- García, O. (2016). Del Estado Novo al Nuevo Estado: música, prensa y propaganda en las relaciones entre Portugal y Sevilla durante la Guerra Civil española. *Cuadernos de música iberoamericana*, nº. 29, (111-135).
<https://core.ac.uk/download/pdf/84821771.pdf>
- García, O. (2016a). El compositor Norberto Almandoz (1893-1970), figura central de la vida musical sevillana. *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*. Tomo 99, nº. 300-302, (367-390).
- García, O. (2015). Norberto Almandoz (1893-1970) y el entramado musical sevillano desde los años veinte al inicio de la Guerra Civil. *Comunica, Coneuta, Coneix: VIII Jornadas de Jóvenes Musicólogos*, (99-112).
- García, O. (2014). La recompensa a un esfuerzo colectivo: el nacimiento del Conservatorio de Música de Sevilla. *Diferencias: revista del CSM "Manuel Castillo" de Sevilla*, nº. 4, (119-150).
- García, J.M. (2005). Nuevas perspectivas historiográficas en torno a la primera recepción de Debussy en España. *Revista de musicología*. Vol. 28, nº. 2, (1347-1364).

BIBLIOGRAFÍA ARTÍCULOS, TESIS Y CAPÍTULOS

- García, J. M. (2000). Compositores de la segunda escuela de Viena en Barcelona. *Revista de Musicología*. Vol. 23, nº. 1, (187-218).
- García, P. (2007). *El pianista y compositor Joaquín Malats y Miarons (1872-1912)*. (Tesis doctoral). Universidad de Oviedo. <https://www.tdx.cat/handle/10803/95943>
- Gay, J. & Rabaseda, J. (2004-2005). Ricard Lamonte de Grignon i la Orquestra Simfònica de Girona. *Recerca musicològica*, nº. 14-15, (179-188). <http://ddd.uab.cat/record/5015>
- Giménez, F. (2005). El hispanismo musical francés hacia una revisión de la "españolada". *Revista de musicología*. Vol. 28, nº. 2, (1365-1380).
- Giménez, F. (2000). *Música española fuera de España: Olallo Morales (1874-1957)*. (Tesis doctoral). Universidad de Granada (2000). <https://digibug.ugr.es/handle/10481/4566>
- Gimeno, B. (2010). *Las publicaciones periódicas musicales zaragozanas en la España de la Restauración (1883-1924): un estudio de la sociedad, cultura y actualidad artística locales* (Tesis Doctoral). Universidad de Zaragoza. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/tesis/21920.pdf>
- Gimeno, B. (2006). Sociedad, cultura y actualidad artística en la España de fines del siglo XIX a través de las publicaciones periódicas musicales: Zaragoza y la revista "El Correo Musical", 1888. Anuario musical: *Revista de musicología del CSIC*, nº. 61, (211-262). <http://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/article/viewFile/11/11>
- Gimeno, B. (2005). Sociedad, cultura y actualidad artística en la España de fines del siglo XIX a través de las publicaciones periódicas musicales: Zaragoza y la revista "El Correo Musical", 1888. *Anuario musical: Revista de musicología del*

- CSIC, nº. 60, (169-215).
[https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2308972
&orden=141064&info=link](https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2308972&orden=141064&info=link)
- Golialde, P. (2013). Música popular/músicas urbanas: introducción. *Musiker: cuadernos de música*, nº. 20, (7-18).
<http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/musiker/20/20007018.pdf>
- Golialde, P. (2011). La urbe cosmopolita a ritmo de swing. La música de jazz en la literatura de las primeras vanguardias y de la Generación del 27. *Musiker: cuadernos de música*, nº. 18, (497-520).
<http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/musiker/18/18497520.pdf>
- Golialde, P. (2010). Palabras con "swing". La música de jazz en la obra de Julio Cortázar. *Musiker: cuadernos de música*, nº. 17, (483-496).
<http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/musiker/17/17483496.pdf>
- Gómez, R. M. (2016). La Asociación de Cultura Musical en Cartagena (1922-1930). *Revista de musicología*, Vol. 39, nº. 2, (523-557).
- González, F. M. (2005). Introducción al pensamiento musical de María Zambrano. *Revista de Musicología*, Vol. 28, nº. 2, (1017-1025).
- González, M.D. (2005). Las canciones infantiles españolas desde la perspectiva de género (1900-1950). *Revista de musicología*. Vol. 28, nº. 1, (588-607).
- Gracia, L. (1991). Felip Pedrell y Ruperto Chapí. *Recerca musicològica*, nº. 11-12, (335-344).
<https://ddd.uab.cat/record/13195>

- Gregori, J.M. (2004). ¿Se puede legislar sobre el arte? Reflexiones en torno al "Motu Proprio" de San Pío X. *Revista de musicología*. Vol. 27, nº. 1, (467-519).
- Gutiérrez, A. (2004). El órgano en el "Motu Proprio" y las tendencias estéticas de su contexto histórico. *Revista de musicología*. Vol. 27, nº. 1, (295-311).
- Gutiérrez, G. (2004). El órgano en el "Motu Proprio" y las tendencias estéticas de su contexto histórico. *Revista de musicología*. Vol. 27, nº. 1, (295-312).
- Heilbron, M. (2013). El libreto de ópera en España como fuente para el estudio de la práctica musical: los libretos españoles de la primera mitad del siglo XIX. *Anuario Musical*. Vol. 68, (293-304).
<http://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/article/viewFile/156/157>
- Heine, C. (2013-2014). El pensamiento armónico de Julián Bautista en teoría y práctica: Del Estudio comparativo de los principales Tratados de Armonía (1934-1935) a Suite all'antica y Barrio de Córdoba. *Recerca musicològica*, nº. 20-21, (331-353). <https://ddd.uab.cat/record/128379>
- Heine, C. (2004). "Tres sombreros de copa" de Miguel Mihura, "espectáculo lírico" con música de Salvador Bacarisse: correspondencia de un proyecto frustrado. *Imafronte*, nº. 16, (135-148).
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1126554.pdf>
- Heine, C. (1998). Salvador Bacarisse (1898-1963) en el centenario de su nacimiento. *Cuadernos de música iberoamericana*. Vol. 5, (43-78).
- Heine, C. (1997). El impresionismo musical en tres obras para piano de compositores españoles: Vicente Arregui (1902), Salvador Bacarisse (1922) y Joaquín Turina (1930). *Anuario*

BIBLIOGRAFÍA ARTÍCULOS, TESIS Y CAPÍTULOS

- musical: Revista de musicología del CSIC*. Vol. 52, (173-200).
- Heine, C. (1996). Fernando Remacha (1898-1984): Su despedida de la música. *Revista de Musicología*. Vol. 19, nº. 1/2, (239-243).
- Hernández, B. (2017). *La música de cámara en Madrid a comienzos del siglo XX a través de la prensa periódica: génesis, actividad, recepción y repertorio del cuarteto francés*. (Tesis doctoral). Universidad de Salamanca.
- Hernández, N. (2017). *La educación musical de las mujeres en el conservatorio de Madrid en el siglo XIX y su proyección laboral y social*. (Tesis doctoral). Universidad de Alcalá.
- Hernández, N. (2011). Educación musical y proyección laboral de las mujeres en el siglo XIX: el conservatorio de música de Madrid. *Trans: Transcultural Music Review= Revista Transcultural de Música*, nº. 15. (1-43).
https://www.researchgate.net/publication/292964268_Educacion_musical_y_proyeccion_laboral_de_las_mujeres_en_el_siglo_XIX_el_Conservatorio_de_Musica_de_Madrid_Disponible_en_httpwwwsibetranscomtranspublicdocstrans_15_04_Hernandezpdf.
- Iberni, L. (1997). Un acercamiento a Manuel Manrique de Lara. *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, nº. 52, (155-172).
- Iglesias, I. (2010). (Re)construyendo la identidad musical española: el jazz y el discurso cultural del franquismo durante la Segunda Guerra Mundial. *Cádiz: Historia Actual Online*, nº. 23. (119-135).
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3671074>

BIBLIOGRAFÍA ARTÍCULOS, TESIS Y CAPÍTULOS

- Iglesias, I. (2010a). *Improvisando la modernidad: El jazz y la España de Franco, de la Guerra Civil a la Guerra Fría (1936-1939)*. (Tesis doctoral). Universidad de Valladolid.
- Isusi, R. (2015). Música y diálogo cultural en la Valencia de la Renaixença entre los siglos XIX y XX. *Quadrivium*, nº. 6. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6484180>
- Isusi, R. (2011). El gremio musical en Valencia entre los siglos XIX y XX y el legado Enrique Domínguez Boví. *Cuadernos de música iberoamericana*. Vol. 22, (99-122).
- Kaiero, A. (2007). *Creación musical e ideologías: la estética de la postmodernidad frente a la estética moderna* (Tesis doctoral). Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. <https://www.tdx.cat/handle/10803/5197;jsessionid=E0AAB6B8B4F79B480C3AB59C8F30D99E>
- Lacarcel, J. A. (2016). *Soriano Fuertes y la prensa musical española del siglo XIX*. (Tesis Doctoral). Universidad de Granada. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/43468>
- Le Barbier, E. (2009). Instituciones y Músicos: una relación de poder. *Revista de musicología*. Vol. 32, nº. 1, (395-410).
- Legasa, F. J. (2006). Bonifacio Iraízoz (1883-1951) y el modernismo musical en el contexto del "Motu Proprio". *Príncipe de Viana*. Vol. 67, nº. 238, (675-694). <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2070772.pdf>
- Lerena, M. (2012). El compositor bilbaíno Andrés Isasi (1890-1940) y el Modernismo musical en el País Vasco. *Revista de Musicología*. Vol. 35, nº. 2, (197-237).
- Lolo, B. (2007). La música al servicio de la política en la guerra de la independencia. *Cuadernos Dieciochistas*, nº. 8, (223-246). http://campus.usal.es/~revistas_trabajo/index.php/1576-7914/article/view/775

BIBLIOGRAFÍA ARTÍCULOS, TESIS Y CAPÍTULOS

- Lolo, B. (2002). La tonadilla escénica, ese género maldito. *Revista de Musicología*. Vol. 25, nº. 2, (439-469).
- Lolo, B. (1991). La aportación de Felip Pedrell a la crítica musical en la prensa diaria. *Recerca musicològica*, nº. 11-12, (345-356). <https://ddd.uab.cat/pub/recmus/02116391n11-12/02116391n11-12p345.pdf>
- López, J. (2010). La Generación del 27 y el cine: músicas para un nuevo arte. En: García, C, Martínez, F & Ruíz, M. (Coord.). *Los músicos del 27*, (99-120). Universidad de Granada.
- López, J. (1999). José Subirá. En: Casares, E. & López, J. (Coord.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 10, (84-87). Sociedad General de Autores y Editores.
- López, J. M. (2010). La Asociación de Cultura Musical en Granada (1923-1932). *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz*, nº. 5, (35-80).
<http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/export/sites/default/publicaciones/pdfs/asociacion-cultura-musical.pdf>
- López, J. M. (2008). La asociación de cultura musical (la cultural) en Málaga (diciembre de 1930-mayo de 1934). *Isla de Arriarán: revista cultural y científica*, nº. 31, (157-194).
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4373309.pdf>
- López, J. M. & Murga, I. (2016). La política cultural de la Segunda República. *Letra internacional*, nº. 122, (77-88).
- López, J. M. & Tortella, J. (2008). La asociación de Cultura Musical (1922-1936). Boccherini en algunos de sus conciertos. *Revista de musicología*. Vol. 31, nº. 2, (523-556).
- López, L. (2014). *La composición musical para el cine en la guerra civil española. Música, política y propaganda en cortometrajes y medimetrajes (1936-1939)*. (Tesis

- doctoral). Universitat Autònoma de Barcelona.
<https://www.tdx.cat/handle/10803/314173>
- López, M. (2014). *La aplicación del "motu proprio" sobre música sagrada de Pío X en la archidiócesis de Sevilla (1903-1910): gestión institucional y conflictos identitarios*. (Tesis doctoral). Universidad de Granada.
- López, M. B. (2002). La política educativo-musical en España durante la Segunda República. *Música y educación: Revista trimestral de pedagogía musical*, nº. 50, (15-26).
- Losa, C. (2016). Intermedios. La cultura escénica en el primer tercio del siglo XX español. *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral*, nº. 351, (257-259).
- Llano, S. (2008). Dos Españas y una sola música: Henri Collet, entre el federalismo y el centralismo. *Cuadernos de música iberoamericana*, nº. 15, (75-97).
<https://core.ac.uk/download/pdf/160451484.pdf>
- Llorens, J. M. (1989). La polifonía litúrgica en la obra de Higinio Anglès. *Recerca musicològica*, nº. 9-10, (73-119).
- Mackay, D. (1963). El Palau de la música catalana. *Cuadernos de arquitectura*, nº 52, (34-45).
<https://www.raco.cat/index.php/CuadernosArquitectura/article/viewFile/110561/162725>
- Martín, A. (2005). La enseñanza musical en España en el siglo XIX: el curso completo de música de la escuela normal de Zaragoza (1861) y la historia de la música de la academia Santa Cecilia de Cádiz (1883). *Publicaciones: Facultad de Educación y Humanidades del Campus de Melilla*, nº. 35, (75-108).
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2111289.pdf>
- Martín, A. (2005a). Pasado, Presente y Futuro de la Musicología en la Universidad española. *Revista interuniversitaria de*

BIBLIOGRAFÍA ARTÍCULOS, TESIS Y CAPÍTULOS

- formación del profesorado*, nº. 52, (53-76).
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1343163.pdf>
- Martín, A. (2004). Trascendencia de la educación musical: una breve panorámica histórica. *Eufonía: Didáctica de la música*, nº. 30, (10-22).
- Martín, M. C. (2005). La música pianística de Joaquín Rodrigo. *Revista de musicología*. Vol. 28, nº. 2, (1633-1648).
- Martín, M. C. (2004). La música pianística de Joaquín Rodrigo. (Tesis doctoral). Universidad Autónoma de Madrid.
- Martínez, B. (2011). Música e identidad nacional en la España de entreguerras: los conciertos populares del Círculo de Bellas Artes (1914-1924). *Quintana: revista de estudios do Departamento de Historia da Arte*, nº. 10, (29-63).
<http://www.usc.es/revistas/index.php/quintana/article/view/658/646>
- Martínez, B. (2009). Los lenguajes musicales de la Edad de Plata: Modernidad, Elitismo y Popularismo en torno a 1927. En: Nagore, M., Sánchez, L. & Torres, B. (Coord.). *Música y cultura de la Edad de Plata 1915-1939*, (455- 478). ICCMU.
- Martínez, B. (2009). Música y compromiso social en 1927: la revista "Post- Guerra". *Revista de Musicología*. Vol. 32, nº. 1, (513-536).
- Martínez, B. (1999). Julio Gómez. En: Casares, E. & López, J. (Coord.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 5, (689-704). Sociedad General de Autores y Editores.
- Martínez, B. (1998). La revista *Harmonía* (Madrid 1916-1959). Editora de Música para banda. En: Martorell, O. (Ed.). *Miscel.lánea*, (223-266). Universidad de Barcelona.
- Martínez, B. (1991). Un contrapunto del modelo pedrelliano: el nacionalismo de Julio Gómez. *Recerca musicològica*, nº. 11,

(363-388).

<https://www.raco.cat/index.php/recercamusicalogica/article/viewFile/42826/51666>

Martínez, E. (2000). Imagen y realidad de Bach en la España del siglo XIX. *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº. 604, (109-124).

Martínez, F. (2013). Hacia un saber sobre la música: una perspectiva desde el orfismo de María Zambrano. *Paradigma: revista universitaria de cultura*, nº. 14, (28-34).

<https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/5303/Hacia%20un%20saber%20sobre%20la%20m%c3%basica.pdf?sequence=1>

Martínez, F. (2011). Poesía y música: un ensayo de aproximación a través de la filosofía de María Zambrano. *Paradigma: revista universitaria de cultura*, nº. 10, (17-21).

<https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/4559/Paradigma%2010-8.Poesia%20y%20musica.pdf?sequence=1>

Martínez, F. (2008). *El pensamiento musical de María Zambrano* (Tesis Doctoral). Universidad de Granada.

<http://digibug.ugr.es/handle/10481/1998>

Martínez, F. (2005). Introducción al pensamiento musical de María Zambrano. *Revista de Musicología*. Vol. 28, nº. 2, (1017-1026).

Martínez, F. (2002). La Generación Musical del 27. *El Maquinista de la generación*, nº. 5-6, (119-124).

Martos, E. (2013). La normativa legal sobre la educación musical en la España contemporánea. *Espiral. Cuadernos del profesorado*. Vol. 6, nº. 12, (1-8).

<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4991678.pdf>

BIBLIOGRAFÍA ARTÍCULOS, TESIS Y CAPÍTULOS

- Mateo, J. L. (2017). *La enseñanza del fagot en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid de 1830 a 1966*. (Tesis doctoral). Universidad Alfonso X el Sabio.
- Mejías. E. (2008). La correspondencia de los bufos (1871): ideología de un teatro musical divertido en una España en transformación. *Revista de musicología*. Vol. 31, nº. 1, (125-149).
- Miserachs, V. (2004). La polifonía clásica, punto cardinal de la reforma del "Motu Proprio" de San Pío X. *Revista de musicología*. Vol. 27, nº. 1, (257-272).
- Montabes, F. J. G. (2006). Las reformas de Mariano Tafall y otras intervenciones posteriores en los órganos del coro de la catedral de Ourense (1863-1924). *Porta da aira: revista de historia del arte orensano*, nº. 11, (187-208).
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2483015.pdf>
- Moreno, A. (2013). *Gerónimo Giménez: catalogación y estudio de su producción musical*. (Tesis Doctoral). Universidad de Sevilla.
<https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/72766>
- Moreno, B. (2006). La vida musical de Tafalla (Navarra) en la época de Felipe Gorriti (1859-1867). *Príncipe de Viana*, nº. 238, (561-576).
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2070754.pdf>
- Moreno, B. (2004). Precedentes del "Motu Proprio" en la música religiosa de Felipe Gorriti. *Revista de Musicología*. Vol. 27, nº. 1, (179-194).
- Moreno, M. D (2014). *La canción con piano de Joaquín Rodrigo. Un estudio poético-musical y psicoeducativo*. (Tesis Doctoral). Universidad de Córdoba.
- Moreno, M. D, Ortega, R. & Vicente, E. (2014). Joaquín Rodrigo y el Lied: las canciones de 1934 a 1938. *Música y educación: Revista trimestral de pedagogía musical*, nº. 98, (84-105).

BIBLIOGRAFÍA ARTÍCULOS, TESIS Y CAPÍTULOS

- Muneta, J. M. (1983). El P. Otaño, alma de la reforma de la música religiosa en la primera mitad del siglo XX. *Musiker: cuadernos de música*, nº. 1, (129-151).
- Muñoz, A. (2004). La obra coral y organística de Domènec Mas i Serracant y su relación con los principios estilísticos del "Motu Proprio". *Revista de musicología*. Vol. 27, nº. 1, (335-356).
- Murga, I. (2015). La recuperación del patrimonio dancístico: el caso del Café de Chinitas. En: Cabañas, M. & Rincón, W. (Coord.). *El arte y la recuperación del pasado reciente: XVII Jornadas Internacionales de Historia del Arte, Instituto de Historia (CCHS, CSIC)*, (133-152). Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Murga, I. (2014). Encarnación López "La Argentinita", la bailarina del exilio (1936-1945). *Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda*, nº. 48, (181-193).
- Murga, I. (2012). La Argentina y la Argentinita: bailarinas de la Edad de Plata. *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, nº. 85-86, (11-24).
- Murga, I. (2012). La danza que pintó el exilio: escenógrafos en París. *Anales de la literatura española contemporánea*. Vol. 37, nº. 2, (319-337).
- Myers, S. (2004). El movimiento social en torno al "Motu Proprio". El papel social de la música sacra en Madrid a principios del siglo XX. *Revista de musicología*. Vol. 27, nº. 1, (89-109).
- Nagore, M. (2015). Música coral e identidades en España (1880-1939). En: Pestana, M. R., (Ed.), *Vozes ao Alto: cantar em coro em Portugal (1880-2014)*, (105-127). Movimento Patrimonial pela Música Portuguesa.
- https://www.academia.edu/40732643/M%C3%BAsica_coral_e_identidades_en_Espa%C3%B1a_1880-1939

BIBLIOGRAFÍA ARTÍCULOS, TESIS Y CAPÍTULOS

- Nagore, M. (2013). Santiago de Masarnau, precursor del movimiento coral en España. *Cuadernos de música iberoamericana*, nº 25, (257-274).
<https://core.ac.uk/download/pdf/153338149.pdf>
- Nagore, M. (2013a). Música y músicos navarros en los siglos XIX y XX, *Tk*, nº. 25, (115-122).
https://dialnet.unirioja.es/servlet/ejemplar?codigo=356583&info=open_link_ejemplar
- Nagore, M. (2009). El Centenario de Pablo Sarasate (1844-1908). *Revista internacional de los estudios vascos*. Vol. 54, nº. 1, (249-265).
<http://hedatuz.euskomedia.org/7533/1/54249265.pdf>
- Nagore, M. (2009a). Pablo Sarasate, el violín de Europa. *Príncipe de Viana*, nº. 70, nº. 248, (527-551).
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3212101.pdf>
- Nagore, M. (2007). Del "Gernikako arbola" a la "Marsellesa de la paz". Música, política e ideología en Vizcaya (1876-1914). *Revista internacional de los estudios vascos*. Vol. 52, nº. 1, (107-136).
- Nagore, M. (2004). Tradición y renovación en el movimiento de reforma de la música religiosa anterior al "Motu Proprio". *Revista de Musicología*. Vol. 27, nº. 1, (211-235).
- Nagore, M. (2002). La realidad musical vasca en el periodo de entreguerras. En: Casares, E. & Suárez, J. (Coord.). *Música española entre dos guerras, 1914-1945*, (133-164). Archivo Manuel de Falla.
- Nagore, M. (2001). Un aspecto del asociacionismo musical en España: las sociedades corales. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, nº. 8-9, (211-226).

BIBLIOGRAFÍA ARTÍCULOS, TESIS Y CAPÍTULOS

- Nagore, M. (1998). El Origen de las Sociedades Corales en el País Vasco. En: Carbonell, J. (Coord.). *Els orígens de les associacions corals a Espanya*, (143-156). Oikos- Tau.
- Nagore, M. (1998a). Orígenes y evolución de la Sociedad Coral y la Orquesta Sinfónica de Bilbao. *Bidebarrieta*, 3, (169-184).
- Nagore, M. (1997). Aportaciones al estudio del movimiento coral en España. En: Aviñoa, X. (Ed. Lit.) *Miscel.lania Oriol Martorell*. Universidad de Barcelona.
- Nagore, F. (1997a). Una aportación al estudio de la reforma de la música religiosa en España: El "Congreso Internacional de Música Sacra" (Bilbao, 1986). *Revista de musicología*. Vol. 20, No. 1, (605-615).
- Nagore, M. (1991). Orígenes del movimiento coral en Bilbao en el siglo XIX. *Revista de Musicología*. Vol. 14, nº. 1/2, (125-134).
- Nagore, M. & Piquer, R. (2010). La crítica musical de César M. Arconada, paradigma del intelectualismo vanguardista en los años veinte. *Revista de Musicología*. Vol. 33, nº. 1-2, (139-158).
- Narváez, M. (2005). *L'Orfeó Català, cant coral i catalanisme (1891-1951)*. (Tesis Doctoral). Universidad de Barcelona.
- Náter, M. Á. (2015). Zarzuelas, sainetes, dramas líricos y cómicos (finales del siglo XIX y principios del siglo XX) en el SEMINARIO FEDERICO DE ONÍS. *Revista de Estudios Hispánicos*, (227-241). <http://smjegupr.net/wp-content/uploads/2017/12/15-Miguel---ngel-N--ter.-Zarzuelas-sainetes-dramas-l--ricos-y-comicos-finales-del-siglo-XIX-y-principios-del-siglo-XX-en-el-Seminario-Federico-de-On--s.pdf>
- Navascués, P. (2001). Los coros catedralicios españoles. En: Izquierdo, R. (Coord.). *Los coros de catedrales y*

BIBLIOGRAFÍA ARTÍCULOS, TESIS Y CAPÍTULOS

- monasterios: arte y liturgia*, (23-41). Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Neira, E. M. (2016). *Música popular e sociedade no Val do Ulla de 1920 a 1936: unha visión analítica desde a prensa comarcal*. (Tesis Doctoral). Universidad de Santiago de Compostela.
- Neri, L. (2010). Regino Sainz de la Maza (1896-1981) y el renacimiento guitarrístico del siglo XX. *Revista de musicología*. Vol. 33, nº. 1-2, (555-562).
- Neri, L. (2008). El índice general del Boletín Musical (1928-1931) de Córdoba. *Revista Musicalia*, nº. 6, (73-100). Conservatorio Superior de Córdoba.
<http://es.scribd.com/doc/11479934/Musicalia-6>
- Neves, M. J. (2016). La huella del pensamiento musical de Ortega y Gasset. Sinfonía Virtual. *Revista de música y reflexión musical*, nº. 29, (1-22).
http://www.sinfoniavirtual.com/revista/029/ortega_musica.pdf
- Nieto, A. (2014). *La música en la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid*. (Tesis Doctoral). Universidad de Valladolid.
<http://uvadoc.uva.es/handle/10324/9123>
- Nieto, M. (2012). Recuperación de la figura de Tomás Luis de Victoria desde los primeros años del siglo XX. Una visión a través de los textos de Vicente Salas Viu. *Revista de Musicología*. Vol. 35, nº. 1, (491-501).
- Nieto, M. (1999). Córdoba. En: Casares, E. & López, J. (Coord.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 3, (965-966). Sociedad General de Autores y Editores.

BIBLIOGRAFÍA ARTÍCULOS, TESIS Y CAPÍTULOS

- Nommick, Y. (2005). El influjo de Felipe Pedrell en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla. *Recerca musicològica*, nº. 14-15, (289-300). <https://ddd.uab.cat/record/5025>
- Nommick, Y. (2004). Sobre las implicaciones del "Motu Proprio" de San Pío X en materia de composición musical. *Revista de musicología*. Vol. 27, nº. 1, (125-136).
- Ogas, J. (2010). Elección estilística y procesos de significación en la obra para piano de Rodolfo Halffter. *Revista de musicología*. Vol. 33, nº. 1-2, (329-342).
- Olarte, M. (2009). El ciclo vital musical en imágenes fotográficas: Kurt Schindler y Ruth Anderson como informantes de la actividad musical en la España rural de los años 20. *Revista de Musicología*. Vol. 32, nº. 2, (105-116).
- Oliva, C. (2001). Teatro y sociedad en la España del siglo. En: *Literatura y sociedad, el papel de la literatura en el siglo XX: I Congreso Nacional Literatura y Sociedad*, (77-96). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=596268&orden=417100&info=link>
- Oliver, J. A. (2012). *El teatro lírico en Granada en el siglo XIX (1800-1868)*. (Tesis Doctoral). Universidad de Granada. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/23480>
- Oliver, J.A. (2005). Aproximación al teatro lírico en la Granada romántica (1832-1850). *Revista de musicología*. Vol. 28, nº. 1, (408-425).
- Olmos, M. (2004). La influencia de Orlando Di Lasso en la obra coral religiosa a capella de Francis Poulenc. *Revista de musicología*. Vol. 27, nº. 1, (273-286).
- Oriol, N. M. (2005). La Música en las enseñanzas de régimen general en España y su evolución en el s. XX y comienzos del XXI. *Revista electrónica de LEEME*. Vol. 16, nº. 1, (1-33). <http://musica.rediris.es/leeme/revista/oriol2.pdf>

- Oriola, F. (2014). Las bandas militares en la España de la Restauración (1875-1931). *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, Vol. 30, nº. 1, (163-194).
<http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/34/92/06oriola.pdf>
- Oriola, F. (2009). Los coros parroquiales y el motu proprio de Pío X: la diócesis de Valencia (1903-1936). *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*. Vol. 25, nº. 1, (89-108).
<https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/29/83/06oriola.pdf>
- Ortiz, A. (2010). La vida musical en Córdoba a través de la prensa periódica (1841-1856). José Carlos Gómez Villamandos (Ed.). *I Congreso Científico de Investigadores en Formación*. Universidad de Córdoba, (398-400).
- Ortiz, A. (2007). *La vida musical en Córdoba a través de la prensa periódica (1841-1856)*. (Diploma de Estudios Avanzados). Universidad de Córdoba.
- Ortiz, P. (2010). La imagen de Alemania en España (1860-1920). Resultados de un análisis hemerográfico. *Revista de filología alemana*, nº. 2, (277-287).
<https://revistas.ucm.es/index.php/RFAL/article/view/36551>
- Ortiz, P. (2007). La Primera Guerra Mundial y sus consecuencias: la imagen de Alemania en España a partir de 1914. *Revista de filología alemana*, nº. 15, (193-206).
<https://www.redalyc.org/pdf/3218/321827631012.pdf>
- Ortiz de Urbina, P. (2003). *La recepción de Richard Wagner en Madrid (1900-1914)*. (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/5233/>
- Otaola, P. (2010). La figura del intérprete en la crítica musical de Óscar Esplá. *Cuadernos de música iberoamericana*. Vol. 19, (185-202).

- Otaola, P. (2009). Impresiones de España en la música de Claude Debussy. *Música y educación: revista trimestral de pedagogía musical*. Vol. 22, nº. 79, (62-86).
- Otaola, P. (2008). Oscar Esplá y el nacionalismo musical. *Revista de musicología*. Vol. 31, nº. 2, (453-497).
- Otaola, P. (2007). Imágenes de España en la música de Debussy En: Bonnet, D, Chaves, M. J. & Duchêne, N. (Coord.). *Littérature, langages et arts: rencontres et creation*, (40-51). Universidad de Huelva.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2554420>
- Oviedo, M. D. (2004). Arturo Saco del Valle y la Orquesta Clásica de Madrid (1929-1932). *Madrid: Revista de arte, geografía e historia*, nº. 6, (325-368).
<http://www.madrid.org/bvirtual/BVCM001497.pdf>
- Oviedo, M. D. (2001). Legionarios y Regulares en los 75 años de la gestación de la famosa composición de Saco del Valle. *Militaria: revista de cultura militar*, nº. 15, (143-148).
- Palacios, M. (2019). La legitimación intelectual de la música de concierto en Madrid en la década de 1920 a través de la prensa la Asociación de Cultura Musical. En: Palacios, M. & Queipo, K. (Ed. Lit.). *El asociacionismo musical en España: estudios de caso a través de la prensa*, (335-372). Calanda Ediciones Musicales.
- Palacios, M. (2009). (De)Construyendo la Música Nueva en Madrid en las décadas de 1920 y 1930. *Revista de Musicología*. Vol. 32, nº. 1, (501-512).
- Palacios, M. (2008). Hacia la búsqueda de la belleza: aproximación analítica a la música del grupo de los ocho en la década de 1920. *Revista de musicología*. Vol. 31, nº. 2, (499-522).

- Palacios, M. (2006). Nueva música sinfónica: acogida crítica y análisis de Sinfonietta. *Cuadernos de música iberoamericana*. Vol. 11, (123-140).
- Palacios, M. Á. (1993). El Orfeón burgalés y la música popular castellana. *Boletín de la Institución Fernán González*, nº. 207, (287-298).
http://riubu.ubu.es/bitstream/10259.4/1909/1/0211-8998_n207_p287-298.pdf
- Parralejo, F. (2015). *La política musical durante la II República Española y sus fundamentos ideológicos (1914-1936): Adolfo Salazar y la Junta Nacional de Música*. (Tesis doctoral). Universidad de Salamanca.
- Parralejo, F. (2009). Crítica musical y radicalización política durante la II República el caso de "ABC". *Revista de Musicología*. Vol. 32, nº. 1, (537-552).
- Peque, I. (2012). Nicolás Ledesma (1791-1883) y la producción organística del País Vasco en los siglos XVIII y XIX. *Musiker: cuadernos de música*, nº. 19, (311-359).
<http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/musiker/19/19311359.pdf>
- Perandones, M. (2014). Erotismo y misticismo en la ópera Pepita Jiménez (1896-1905) de Isaac Albéniz: arquetipos de género y discurso narrativo a través de códigos músico-culturales. *Quadrivium*, nº. 5, (1-11).
<http://avamus.org/es/erotismo-y-misticismo-en-la-opera-pepita-jimenez-1896-1905-de-isaac-albeniz-arquetipos-de-genero-y-discurso-narrativo-a-traves-de-codigos-musico-culturales/?pdf=3923>
- Perandones, M. (2013-2014). El compositor catalán Enrique Granados Análisis de tres canciones de concierto: La boyra (1900), Cansó d'amor (1902) y Elegia eterna (1912). *Recerca*

musicològica, nº. 20-21, (277-304).

<https://revistes.uab.cat/recmus/article/view/v20-21-perandones>

Perandones, M. (2011). Enrique Granados en París: la construcción de un icono español en el ámbito musical internacional.

Revista de musicología. Vol. 34, nº. 1, (203-232).

Pérez, B. (2009). Robert Gerhard, 1896-1970. *Revista de la Fundación Juan March*, nº. 387, (2-7).

Pérez, B. (2007). La Voz despojada: algunos elementos de renovación vocal en la música española. *Revista de musicología*. Vol. 30, nº. 2, (533-574).

Pérez, C. (2014). Ramillete de pianistas andaluzas de la Restauración Borbónica (1874-1931). Mujeres frente al arquetipo femenino decimonónico. *Quadrivium*, nº. 5, (1-10).

Pérez, C. (2013). "El nacimiento de la Historiografía Musical Andaluza, la Galería de músicos andaluces contemporáneos de Francisco Cuenca Benet y la reivindicación de la identidad cultural de Andalucía". En: Marín, J. Gan, G, Torres, E. & Ramos, P. (Coord.). *Musicología global, musicología local*, (1599-1620). Sociedad Española de Musicología.

Pérez, C. (2012). Convergencias culturales en la música andaluza para piano entre 1800 y 1925 a través de la Galería de músicos andaluces contemporáneos de Francisco Cuenca Benet (1872-1943). *Dedica. Revista de Educação e Humanidades*, nº. 3, (207-226).

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3825381>

Pérez, C. (2012). Redescubriendo la investigación del patrimonio cultural andaluz: la relación entre Francisco Cuenca Benet y Blas Infante Pérez. En: Peinado, A. (Coord.). *I Congreso Internacional " El patrimonio cultural y natural como motor de desarrollo: investigación e innovación*, (1711-1724).

Universidad Internacional de Andalucía.

https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=510556&orden=1&info=open_link_libro

- Pérez, C. (2011). *Francisco Cuenca Benet (1872-1943) y su aportación a la cultura andaluza*. (Tesis doctoral). Universidad de Granada.
<http://digibug.ugr.es/handle/10481/17609>
- Pérez, C. (2009). Cuando el pianista es el que investiga: Blanche Selva (1884-1942), Un estado de la cuestión. *Revista de Musicología*. Vol. 32, nº. 2, (751-767).
- Pérez, G. (2011). Música, censura y Falange: el control de la actividad musical desde la Vicesecretaría de Educación Popular (1941-1945). *Arbor*, nº. 751, (875-886).
- Pérez, G. (2009). Música, ideología y poder. *Revista de Musicología*. Vol. 32, nº. 1, (353-357).
- Pérez, G. (2008). La crítica musical en la prensa artística y literaria española (1920-1936). En: Henares, I, & Caparrós, D. (Ed.). *La crítica de arte en España (1830-1936)*, (315-336). Universidad de Granada.
- Pérez, G. (2006). Ideología y política en las instituciones musicales españolas durante la segunda república y primer franquismo. Quintana. *Revista de Estudios do Departamento de Historia da Arte*. Vol. 5, (145-156).
- Pérez, G. (2002). *La música en España durante el franquismo a través de la legislación (1936-1951)*. (Tesis Doctoral). Universidad de Granada.
- Pérez, G. (2001). Las sociedades musicales en Almería, Granada y Sevilla entre 1990 y 1996. *Cuadernos de música iberoamericana*. Vol. 8-9, (323-336).
- Pérez, G. (1996). Apuntes para la evaluación de la actividad de las Sociedades Musicales en España (1921-1925). Anuario

BIBLIOGRAFÍA ARTÍCULOS, TESIS Y CAPÍTULOS

- musical: *Revista de musicología del CSIC*, nº. 51, (203-216).
- Pérez, G. (1991). La utilización de la figura y la obra de Felip Pedrell en el marco de la exaltación nacionalista de posguerra (1939-1945). *Recerca musicològica*, nº. 11, (467-487).
<https://www.raco.cat/index.php/RecercaMusicologica/article/viewFile/42831/51671>
- Pérez, H. (2009). Vestir la tonadilla o canción española, también llamada copla. En: García, A. & Iglesias, N. (Coord.). *La copla en la Biblioteca Nacional de España*, (40-51). Biblioteca Nacional.
http://exposicionesvirtuales.bne.es/interactivosBNE2010/int01_lacopla/descargas/vestir_la_tonadilla_o_cancion_espanola.pdf
- Pérez, I. (2015). La Escuela del Hogar y Profesional de la Mujer y las enseñanzas domésticas (1911-1936). *Arenal: Revista de historia de mujeres*. Vol. 22, nº. 2, (313-345).
- Pérez, M. (1999). Joaquín Turina. En: Casares, E. & López, J. (Coord). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 10, (513-525). Sociedad General de Autores y Editores.
- Pérez, M. (1982). Falla y Turina hermanos en el París de sus sueños. La amistad de Falla y Turina en la etapa parisina, documentada a través de sus escritos. *Anuario Musical*. Vol. 37, (129- 148).
- Pérez, V. J. (2013). Historiografía musical de las parroquias en España: estado de la cuestión. *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, nº. 68, (47-80).
- Pessarrodona, A. (2016). La mujer como mujer en la tonadilla a solo dieciochesca. *Bulletin of Spanish Studies*. Vol. 93, nº. 2, (211-238).

https://www.academia.edu/download/47979600/ilovepdf_merged.pdf

- Pessarrodona, A. (2015). Ritmos de tonadilla: algunas consideraciones a partir de la obra conservada de Jacinto Valledor. *Cuadernos de música iberoamericana*, nº. 28, (87-114). <https://core.ac.uk/download/pdf/153338129.pdf>
- Pessarrodona, A. (2015a). La tonadilla hoy: tres visiones desde el extranjero. *Matèria. Revista internacional d'Art*, nº. 9, (179-186).
<http://revistes.ub.edu/index.php/materia/article/download/13661/19777>
- Pessarrodona, A. (2015b). Concertantes, finales y acción en las tonadillas de Jacinto Valledor (1744-1809). *Nasarre*, nº. 31, (101-137).
<https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/36/04/04pessarrodona.pdf>
- Pessarrodona, A. (2014). Una tonadilla ilustrada en contexto barcelonés: «El eclipse» (1778) de Jacinto Valledor. *Cuadernos dieciochistas*, nº. 15, (335-366).
https://www.researchgate.net/profile/Aurelia_Pessarrodona2/publication/279280786_Una_tonadilla_ilustrada_en_contexto_barcelones_El_eclipse_1778_de_Jacinto_Valledor/links/57573ebc08aef6cbe35f5412.pdf
- Pessarrodona, A. (2010). *La tonadilla escénica a través del compositor Jacinto Valledor (1744 - 1809)*. (Tesis Doctoral). Universitat Autònoma de Barcelona.
- Pessarrodona, A. (2007). El estilo musical de la tonadilla escénica dieciochesca y su relación con la ópera italiana a través de la obra de Jacinto Valledor (1744-1809). *Revista de Musicología*. Vol. 30, nº. 1, (9-48).

- Pina, C. I. (2008). La figura del murciano en la música escénica dieciochesca. En: Álvarez, J. & Lolo, B. (Ed. Lit.) *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, (133-148). Universidad Autónoma de Madrid.
https://www.researchgate.net/profile/Cristina_Pina_Caballero/publication/308371711_La_figura_del_murciano_en_la_musica_escenica_dieciochesca/links/57e24def08aed96fbbb23e49.pdf
- Piñeiro, J. (2018). Las huellas del discurso regeneracionista en seis zarzuelas del tránsito del siglo XIX al XX. *Historia 396*. Vol. 8, nº. 2, (221-248).
<http://www.historia396.cl/index.php/historia396/article/download/289/136>
- Picó, M. A. (2004). La aportación musicológica del canónigo Vicente Ripollés Pérez. *Revista de musicología*. Vol. 27, nº. 1, (287-292).
- Piquer, R. (2014). Retornos al XVIII y clavecinismo en las primeras décadas del siglo XX: de Scarlatti a Falla. *Cuadernos de música iberoamericana*. Vol. 27, (157-193).
- Piquer, R. (2013). Neoclasicismo musical en España: discursos filosóficos, estéticos y críticos (1915-1936). *Azafea: Revista de Filosofía*, nº. 15, (139-168).
<http://revistas.usal.es/index.php/0213-3563/article/viewFile/12257/12612>
- Piquer, R. (2012). Ritmo clásico, danza y música en el noucentisme catalán. *Revista catalana de musicología*, nº. 5, (131-161).
<http://revistes.iec.cat/index.php/RCMus/article/viewFile/66457/66307>

BIBLIOGRAFÍA ARTÍCULOS, TESIS Y CAPÍTULOS

- Piquer, R. (2011). *El concepto estético de clasicismo moderno en la música española (1915-1939)*. (Tesis Doctoral). Universidad Complutense de Madrid.
- Piquer, R. (2009). La metáfora: un concepto estético en el "clasicismo moderno de los años veinte: música, artes plásticas y literatura". En: De la Peña, C, Pérez, M, Albero, M.M, Marín, M.T. & González, J.M. (Coord.). *Congreso Internacional Imagen Apariencia*, (1-9). Universidad de Murcia.
https://www.researchgate.net/profile/Ruth_Piquer/publication/28262015_La_metafora_un_concepto_estetico_en_el_clasicismo_moderno_de_los_anos_veinte_musica_artes_plasticas_y_literatura/links/57593dac08aec91374a24b6e.pdf
- Piquer, R. (2009). *El concepto estético de clasicismo moderno en la música española (1915-1939)*. (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid.
<https://eprints.ucm.es/13304/1/T31086.pdf>
- Piquer, R. (2005). Clasicismo, Nuevo Clasicismo y Neoclasicismo. Aproximación al concepto estético de Neoclasicismo musical en España. *Revista de Musicología*. Vol. 28, nº. 2, (977-998).
- Pliego, D. (2009). La Orquesta Ibérica de Madrid. Recuerdos de un músico. *Música y educación: Revista trimestral de pedagogía musical*, nº. 80, (92-103).
- Polanco, R. (2013). La orientación académica y profesional en los conservatorios de música. *Artseduca*, nº. 5, (58-69).
- Polanco, R. (2008). *La crítica musical en la prensa diaria valenciana: 1912-1923*. (Tesis Doctoral). Universidad de Valencia.
<http://roderic.uv.es/handle/10550/15465>
- Prieto, L. (2015). *Archivo Juan José Mantecón: metodología de valorización de archivos personales de naturaleza musical*. (Tesis Doctoral). Universidad Complutense de Madrid.

BIBLIOGRAFÍA ARTÍCULOS, TESIS Y CAPÍTULOS

- Prieto, L. (2001). Los músicos mayores del ejército en el primer tercio del siglo XX. *Militaria: revista de cultura militar*, nº. 15, (149-164).
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=810535>
- Prieto, L. (2001a). Juan José Mantecón: apuntes de un crítico y compositor de la Generación del 27. Madrid: Revista de arte, geografía e historia, nº. 4, (427-448).
<http://www.madrid.org/bvirtual/BVCM001137.pdf>
- Ramos, C. (2015). El teatro en Sevilla durante la celebración de la exposición iberoamericana de 1929. (Tesis doctoral). Universidad de Sevilla.
<https://idus.us.es/handle/11441/39172>
- Ramos, I. (2015). Ángel Barrios: el compositor en su época. (Tesis doctoral). Universidad de Granada.
<https://digibug.ugr.es/handle/10481/40612>
- Ramos, I. (2014). La actividad musical de Ángel Barrios durante la Guerra Civil Española (1936-1939). *Música oral del Sur: revista internacional*, nº. 11, (274-301).
<http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/export/sites/default/publicaciones/pdfs/Ismael-Ramos-actividad-musical-de-Angel-Barrios-durante-la-Guerra-Civil-espanola.pdf>
- Ramos, J. M. (2004). El concepto de música sagrada en el "Motu Proprio" de San Pío X, y su recepción en la teología y el magisterio posteriores. *Revista de musicología*. Vol. 27, nº. 1, (111-122).
- Ramos, P. (2013). Una historia particular de la música: La contribución de las mujeres. *Brocar: Cuadernos de investigación histórica*, nº. 37, (207-224).
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4518925&orden=0&info=link>

- Rebollo, M. L. (2015). *Iberia de Isaac Albéniz: Estudio de sus interpretaciones a través de "El Puerto" en los registros sonoros*. (Tesis doctoral). Universitat Autònoma de Barcelona. <https://www.tdx.cat/handle/10803/315468>
- Reche, J. (2017). *El quartet de trompes de l'orquestra Pau Casals (1920-1937)*. (Tesis doctoral). Universitat Autònoma de Barcelona. <https://www.tdx.cat/handle/10803/565570>
- Reina, E. (2007). El Orfeón Zaragozano y su emblema. *Emblemata: Revista aragonesa de emblemática*. Vol. 13, (421-436). <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/27/25/14.Reina.pdf>
- Riera, E. (2004). Los manuscritos musicales de Luis Villalba Muñoz. En: Español, L. Escribano, J. J. & Martínez, M.A. (Coord.). *Historia de las ciencias y de las técnicas*, (1003-1010). Universidad de La Rioja. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1091228.pdf>
- Rifé, J. (2004). Los congresos del "Motu Proprio" y la música del J.S. Bach. *Revista de musicología*. Vol. 27, nº. 1, (401-420).
- Rincón, N. & Ferreiro, D. (2019). Introducción. Saldando una deuda histórica. En: Rincón, N. & Ferreiro, D. (Ed. Lit.). *Bandas de música: Contextos interpretativos y repertorios*, (11-19). Editorial Libargo.
- Rincón, N. (2019). Fasto tricolor. La contribución de las bandas de música en las políticas de conmemoración de la segunda república española. Rincón, N. & Ferreiro, D. (Ed. Lit.). *Bandas de música: Contextos interpretativos y repertorios*, (221-247). Editorial Libargo.
- Rincón, N. (2013). Nadando entre dos aguas. Los directores de banda en España durante el periodo de entreguerras. Marín, J. Gan, G, Torres, E. & Ramos, P. (Coord.). *Musicología*

BIBLIOGRAFÍA ARTÍCULOS, TESIS Y CAPÍTULOS

- global, musicología local*, (383-401). Sociedad Española de Musicología.
- Ripollés, A. F. (2004). La recepción del "Motu Proprio" a través de la obra de Vicente García Julbe. *Revista de musicología*. Vol. 27, nº. 1, (567-586).
- Roales, A. (1996). La música militar en tiempos del General San Martín. *Aldaba: revista del Centro Asociado a la UNED de Melilla*, nº. 28, 75-86. <http://www2.uned.es/ca-melilla/Webmel1/Aldaba25/NUMERO%2028/REVISTA%2028.pdf>
- Romero, A. (1991). Un ataque a la estética de la razón. La crítica ilustrada frente a la tonadilla escénica: Jovellanos, Iriarte y Leandro Fernández de Moratín. *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo: Revista del Grupo de Estudios del siglo XVIII*, nº. 1, (105-128).
<http://rodin.uca.es/xmlui/bitstream/handle/10498/11097/32083348.pdf>
- Rodríguez, G. A. (2009). *El clarinetista, profesor y compositor Miguel Yuste Moreno (1870-1947) estudio biográfico y analítico*. Tesis Doctoral. Universidad de Oviedo.
- Rodríguez, G. A. (2009a). Miguel Yuste Moreno (1870-1947): Su contribución como clarinetista, profesor y compositor al desarrollo de la música española. *Revista de Musicología*. Vol. 32, nº. 2, (769-785).
- Rodríguez, M. del P. & Alonso J. A. (1999). Evolución histórica de la formación musical de los maestros (1900-1967). *Boletín Millares Carlo*, nº. 18, (87-106).
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1464788.pdf>
- Romero, F.J. & Bilbao, J.B. (2004). La aportación del último maestro de capilla de la catedral de Orihuela a la estética del "Motu

BIBLIOGRAFÍA ARTÍCULOS, TESIS Y CAPÍTULOS

- Proprio" "Tra le sollecitudini": Carlos Moreno Soria (1874-1962). *Revista de musicología*. Vol. 27, nº. 1, (455-464).
- Romero, J. B. (2005). La música en la escuela y su tratamiento histórico. *Música y educación: Revista trimestral de pedagogía musical*, nº. 62, (43-58).
- Ros-Fábregas, E. (1998). Historiografía de la música en las catedrales españolas: nacionalismo y positivismo en la investigación musicológica. *Codex XI*, nº. 1, (68-135).
- Ruiz, A. (2016). La música en la Málaga republicana a través del periódico. *Música oral del Sur: revista internacional*, nº. 13, (155-192).
<http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/export/sites/default/publicaciones/pdfs/6-la-musica-en-la-malaga-republicana-a-traves-del-periodico-el-diario-de-malaga.pdf>
- Ruiz, M. (2019). La Sociedad Filarmónica de Málaga y la prensa malagueña convergencias ideológicas en una época de cambio. En: Palacios, M. & Queipo, K. (Coord.). *El asociacionismo musical en España: estudios de caso a través de la prensa*, (85-114). Calanda Ediciones Musicales.
- Ruiz, J. M. (1962). Artes plásticas y música tonadillesca. *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº. 14, (35-50).
<http://www.cervantesvirtual.com/research/ruiz-morales-jose-miguel-0/026202.pdf>
- Ruiz, N. (2014). Fiestas nacionalistas en Bilbao a principios del siglo XX: La puesta en escena de la nación vasca. *Bidebarrieta*, nº. 25, (118- 127).
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5385467&orden=0&info=link>

- Saavedra, I. & Siemens, L. (2005). El asociacionismo musical en España: El camino hacia un marco legal. *Revista de Musicología*. Vol. 28, nº. 1, (269-279).
- Saenz, I. (2017). Abarzuza Pau Casals y el re-descubrimiento de las Suites para violoncello solo de J.S. Bach. *El artista: revista de investigaciones en música y artes plásticas*, nº. 14, (1-11).
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7242229.pdf>
- Saenz, I. (2017a). Pau Casals (1876-1973), el virtuoso autodidacta. *Artseduca*, nº. 16, (110-129).
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5813540.pdf>
- Saenz, I. (2017b). *Pau casals y el uso de la agógica: un estudio analítico a partir del Prélude BWV 1007 y la Sarabande BWV 1011 de las suites para violoncello solo de J. S. Bach*. (Tesis doctoral). Universidad Pública de Navarra.
<https://academica-e.unavarra.es/xmlui/handle/2454/29036>
- Salas, G. (2005). Análisis de la balada para piano y género afines en el piano romántico español. *Revista de Musicología*. Vol. 28, nº. 1, (774-791).
- Salinas, J. R. (2014). *Ocio y cultura en Huesca durante la Restauración (1875-1902) a través de las publicaciones periódicas locales* (Tesis doctoral). Universidad de Zaragoza.
<http://zaguan.unizar.es/record/15615>
- Salinas, J. R. (2012). Los cafés y su oferta cultural en Huesca durante la Primera Restauración (1875-1902). *Argensola*, nº.122, (291-316).
<http://revistas.iea.es/index.php/ARG/article/viewFile/565/563>
- Salinas, J. R., & Zabala, C. M. (2017). Los inicios del coralismo profano altoaragonés a principios del siglo XX: El orfeón Zaragozano, el primer orfeón Oscense y otros en la

BIBLIOGRAFÍA ARTÍCULOS, TESIS Y CAPÍTULOS

- provincia de Huesca. *AACADigital: Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, nº. 39, (1- 16).
<http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=1320>
- Salinas, J. R. & Zavala, C. M. (2014). Notas biográficas sobre Gabino Jimeno y Ganuzas (1852-1931), compositor y pianista: nuevas aportaciones a la historia de la música oscense durante la primera Restauración (1875-ca 1902). *Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, nº. 124, (273-303).
<http://www.usc.es/revistas/index.php/quintana/article/view/658/646>
- Sánchez, A. (2005). El pianista y compositor español José Tragó y Arana (1856-1934). *Revista de Musicología*. Vol. 28, nº. 2, (1597-1612).
- Sánchez, L. (2011). Manuales de origen krausista para la enseñanza de la Estética y la Historia del Arte y de la Música en los institutos de Bachillerato. *Arbor*. Vol. 187, (535-545).
<http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/viewFile/1324/1333>
- Sánchez, L. (2011a). La actividad musical de los centros institucionistas destinados a la educación de la mujer: (1869-1936). Trans: *Transcultural Music Review = Revista Transcultural de Música*, nº. 15, (1-29).
<https://www.sibetrans.com/trans/articulo/351/la-actividad-musical-de-los-centros-institucionistas-destinados-a-la-educacion-de-la-mujer-1869-1936>
- Sánchez, L. (2010). Giner de los Ríos y la formación de los músicos profesionales. *Revista de Musicología*. Vol. 33, nº. 1-2. (119- 138).

- Sánchez, L. (2006). Ernesto Halffter en su etapa de formación: amistad y creación compartida con Lorca, Alberti y Dalí. *Cuadernos de música iberoamericana*. Vol. 11, (83-110).
- Sánchez, L. (2005). El pensamiento estético del krausismo español y su proyección en la investigación musicológica y la crítica musical. *Revista de Musicología*, Vol. 28, nº. 2, (961-976).
- Sánchez, M.A. (2005). El pianista y compositor español José Trago y Arana (1856-1934). *Revista de musicología*. Vol. 28, nº. 2, (1597-1612).
- Sánchez, R. (2014). El jazz y el cine español. *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, nº. 29, (513-534).
<http://www.unizar.es/artigrama/pdf/29/3varia/12.pdf>
- Sánchez, V. (2015). Dante en la música española: la Divina Comedia de Conrado del Campo, del poema sinfónico a la ópera. *Dante e l'arte*, Vol. 2, (161-186).
<https://revistes.uab.cat/dea/article/view/v2-Sanchez>
- Sánchez, V. (2013). *Jaén y la música en el siglo XIX. La vida musical en una provincia española a través de la prensa*. (Tesis Doctoral). Universidad de Jaén.
<http://ruja.ujaen.es/jspui/handle/10953/856>
- Sánchez, V. (2013a). La recepción del teatro lírico en Jaén en la segunda mitad del siglo XIX. En: Marín, J. Gan, G, Torres, E. & Ramos, P. (Coord.). *Musicología global, musicología local*, (1391-1406). Sociedad Española de Musicología.
- Sánchez, V. (2010). Resonancias tristanescas en la ópera española: Wagnerismo en las óperas de Conrado del Campo. *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, nº 65, (145-170).
<http://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/article/view/116/117>

BIBLIOGRAFÍA ARTÍCULOS, TESIS Y CAPÍTULOS

- Sánchez, V. (2010a). El Germanismo violento de la obra de Conrado del Campo. En: Pérez G. & Cabrera, M. I. (Coord.). *Cruces de caminos: intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX*, (217-262). Editorial Universidad de Granada.
- Sánchez, V. (2005). Análisis de las primeras óperas de Conrado del Campo: entre Wagner y el nacionalismo. *Revista de musicología*. Vol. 28, nº. 1, (764-773).
- Sánchez, V. (1999). Juan José Mantecón. En: Casares, E. (Coord.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 7, (106-110). Sociedad General de Autores y Editores.
- Sánchez, V. (1998). Tomás Bretón y el regeneracionismo: Una reflexión sobre la valoración de la música en el contexto cultural de la España de 1898. *Cuadernos de música iberoamericana*. Vol. 6, (35-48).
- Sánchez, V. (1997). Juan José Mantecón. Crítico y compositor de la Generación del 27. *Cuadernos de música iberoamericana*. Vol. 4, (49-66).
- Sancho, M. (2015). Crítica musical y pensamiento estético en la España de la Restauración: José María Esperanza y Sola (1834-1905). *Anuario Musical*, nº. 70, (117-130).
<http://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/article/viewFile/183/185>
- Sancho, M. (2013). Apuntes sobre la crítica musical en Bretón de los Herreros. *Berceo*, nº. 164, (249-270).
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4477444.pdf>
- Sancho, M. (2008). La obra de Richard Wagner en la Valencia musical de la Restauración (1876-1013). *Archivo de arte valenciano*, nº. 89, (153-162).
https://dialnet.unirioja.es/servlet/ejemplar?codigo=220807&info=open_link_ejemplar

BIBLIOGRAFÍA ARTÍCULOS, TESIS Y CAPÍTULOS

- Sancho, M. (2007). Orfeonismo y Canto coral en Valencia (1950-1910). *Revista de musicología*. Vol. 30, nº. 1, (103-126).
- Sancho, M. (2004). *El sinfonismo en Valencia durante la restauración (1878-1916)*. (Tesis doctoral). Universitat de València.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=7376&orden=0&info=link>
- Sanhuesa, M. (2006). Resonancias del "Motu Proprio" en la diócesis de Oviedo: la capilla catedralicia y el Seminario Conciliar. *Recerca musicològica*, nº. 16, (177-201).
<https://ddd.uab.cat/record/18449>
- San Narciso, D. (2015). Entre Italia, Francia y España: Rossini como mediador cultural En: Folguera, P, Pereira, J. C, García, C, Izquierdo, J, Pallol, R, Sánchez, R, Sanz, C. & Toboso, P. (Coord.). *Pensar con la historia desde el siglo XXI: actas del XII Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*, (865-880). Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
<https://libros.uam.es/?press=uam&page=catalog&op=book&path%5B%5D=10>
- Sanz, L. (2010). Isaac Albéniz y la difusión de la cultura española en París, a través del género epistolar. *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, nº. 65, (111-132).
<http://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/article/view/114/115>
- Sanz, L. (2005). Visiones de lo español en la creación artística y musical de entre siglos (1874-1936). *Revista de Musicología*. Vol. 28, nº. 2, (1649-1662).
- Sarfson, S. (2007). Juan Vancell y Roca: teoría y práctica musical en la formación de maestros. *Música y educación: Revista trimestral de pedagogía musical*, nº. 70, (37-46).

BIBLIOGRAFÍA ARTÍCULOS, TESIS Y CAPÍTULOS

- Schnorr, C. (2004). El cambio de la edición oficial del canto gregoriano de la editorial Pustet/Ratisbona a la de Solesmes en la época del "Motu Proprio". *Revista de Musicología*. Vol. 27, nº. 1, (197-209).
- Sebastián, L. (2010). La Asociación de Chistularis del País Vasco (1927-1936): organización, implantación territorial y trasfondo ideológico. *Musiker: cuadernos de música*, nº. 17, (117-149).
- Sebastián, L. (2001). La asesoría técnica en folklóre vasco del Departamento de Cultura de Euzkadi (1936-1937). *Jentilbaratz: cuadernos de folklóre*, nº. 7, (185-210).
- Siemens, L. (2008). Sobre la ópera española y la ópera en español. *Revista de Musicología*. Vol. 31, nº. 1, (241-247).
- Sirera, B. (2004). *Juan Crisóstomo de Arriaga y Balzola: Análisis y contexto de los tres cuartetos y otras obras instrumentales dentro del Romanticismo*. (Tesis doctoral). Universidad Autónoma de Madrid.
- Sobrino, R. (2004-2005). Paisaje musical de Madrid en el primer tercio del siglo XX: las instituciones orquestales y la Banda Municipal de Madrid. *Recerca musicològica*, nº. 14-15, (155-175). <https://ddd.uab.cat/record/5014>
- Sobrino, R. (1993). Un estudio de la prensa musical española en el siglo XIX: vaciado científico e índices de la prensa musical española. *Revista de musicología*. Vol. 16, nº. 6, (3510-3518).
- Suárez, J. (1997). Pablo Sorozábal en la lírica española de los años 30. *Cuadernos de música iberoamericana*. Vol. 4, (104-144).
- Suárez, J. (1996). El compositor vasco Juan Tellería y su tiempo: Reflexiones después del centenario. *Cuadernos de música iberoamericana*, Vol. 1, (25-62).

- Suárez, J. I. (2011). Polémicas wagnerianas en el siglo XIX en España. *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, nº. 66, (181-202).
<http://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/article/download/128/129>.
- Suárez, J. I. (2009). El wagnerismo como transformador del espectáculo operístico en Madrid. *Revista de Musicología*. Vol. 32, nº. 2, (563-577).
- Suárez, J. I. (2009a). Krausoinstitucionismo y wagnerismo. Nasserre: *Revista aragonesa de musicología*. Vol. 25, nº. 1, (57-72).
<https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/29/83/04suarez.pdf>
- Suárez, J. I. (2007). El estreno de "Parsifal" hace 125 años a través de las fuentes españolas. *Revista de Musicología*. Vol. 30, nº. 1, (207-232).
- Toro, O. (2006). *Documentación de materiales para la enseñanza de la música en España (1823-1932): catalogación, análisis y estudio*. (Tesis doctoral). Universidad de Córdoba.
- Torres, E. (2010). Interrelaciones personales y artísticas entre "les Six" y el grupo de los Ocho de Madrid. En: Pérez G. & Cabrera, M. I. (Coord.). *Cruces de caminos: intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX*, (167-216). Editorial Universidad de Granada.
- Torres, E. (2006). Manuel de Falla y la Sinfonietta de Ernesto Halffter: la historia de un magisterio plenamente asumido. *Cuadernos de música iberoamericana*. Vol. 11, (141-169).
- Torres, E. (2005). Manuel de Falla y "El retablo de Maese Pedro": una reinterpretación del romance español. *Revista de musicología*. Vol. 28, nº. 1, (839-856).
- Torres, J. (1991). La producción escénica de Isaac Albéniz. *Revista de musicología*. Vol. 14, nº. 1-2, (167-212).

BIBLIOGRAFÍA ARTÍCULOS, TESIS Y CAPÍTULOS

- Torres, J. (1990). Un desconocido "Salmo de Difuntos" de Isaac Albéniz. *Revista de Musicología*. Vol. 13, nº. 1. (279-293).
- Torres, J. (1987). "Orquestas y sociedades (1900-1939)", En López-Calo, J., Fernández, Casares, E. (coords.). *España en la música de occidente: actas del congreso internacional celebrado en Salamanca*, (351-368). Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música.
- Ugidos, T. (2014). La labor crítico musical de Rogelio Villar en el diario El País (1910-1918). En: Requeijo, P. & Gaona, C. (Coord.). *Contenidos innovadores en la universidad actual*, (701-710). Mc Graw Hill Education.
- Urchuegia, C. (1996). Aspectos compositivos en las "Siete Canciones populares españolas" de Manuel de Falla (1914/15). *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, nº. 51, (177-202).
- Valero, P. (2015). *De los sextetos a la orquesta sinfónica: la música en el asociacionismo cultural en Murcia (1900-1936)*. (Tesis doctoral). Universidad de La Rioja.
- Vargas, B. (2019). Música, sociedades burguesas y periodismo en el siglo XIX la actividad musical del Liceo de Granada a través de la prensa hasta los inicios de la Restauración. En: Palacios, M. & Queipo, K. (Ed. Lit.). *El asociacionismo musical en España: estudios de caso a través de la prensa*, (255-310). Calanda Ediciones Musicales.
- Vargas, B. (2016). La sociedad de cuartetos clásicos de Eduardo Guervós del Castillo, pionera en la difusión de la música clásico-romántica en Granada. *Música oral del Sur: revista internacional*, nº. 13, (127-154).
<http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/export/sites/default/publicaciones/pdfs/5-la-sociedad-de-cuartetos-clasicos-de-eduardo-guervos-del-castillo-pionera->

en-la-difusion-de-la-musica-clasico-romantica-en-granada.pdf

- Vargas, B. (2012). *La música en la prensa española (1833-1874) fuentes y metodología. Estudio a través de las publicaciones periódicas de Granada*. (Tesis Doctoral). Universidad de Granada. <http://digibug.ugr.es/handle/10481/23756>
- Vargas, B. (2005). La música en el "álbum granadino": Un periódico intelectual de mediados del siglo XIX. *Revista de Musicología*. Vol. 28, nº. 1, (426-442).
- Vargas, F. (2010). La música en el Ejército Vasco (1936-1937). *Musiker: cuadernos de música*, nº. 17, (233-264). <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/musiker/17/17233264.pdf>
- Vázquez, M. (1991). Piano de salón y piano de concierto en la España del XIX. *Revista de Musicología*. Vol. 14, nº. 1/2, (225-248).
- Vega, B. (2010). De «Musicalia» (Madrid,1921) de Ortega y Gasset a «Musicalia» (La Habana, 1928-1932) de María Muñoz de Quevedo: Estéticas que trascienden fronteras. *Revista de Musicología*. Vol. 33, nº. 1-2, (59-176).
- Vierge, M. A. (2015). Nueva documentación contextualizada sobre Fernando Remacha (*1898; †1984). *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, nº. 70, (193-210). <http://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/article/view/188/190>
- Villanueva, C. (2011). El discurso musical como arma política en la obra de Alejo Carpentier. *Arbor*, Vol. 187, (905-916). <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/1359>
- Villanueva, C. (2011a). La flor del agua, zarzuela de Conrado del Campo y Víctor Said. Armesto: notas oportunas al hilo de un

BIBLIOGRAFÍA ARTÍCULOS, TESIS Y CAPÍTULOS

- centenario. *Revista de musicología*. Vol. 34, nº. 1, (167-201).
- Villanueva, C. (2009). Una carta de Conrado del Campo a Víctor Said Armesto con el primer borrador de la ópera *La Flor del agua* (Cascaes, 24 de julio, 1909). *Quintana: revista de estudios do Departamento de Historia da Arte*. Vol. 8, nº. 8, (283-304). <https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/6484>
- Virgili, M.A. (2010). El Canto Popular Religioso y la Reforma Litúrgica en España (1850-1915). *Aisthesis: Revista chilena de investigaciones estéticas*, nº. 47, (175-186).
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3637825.pdf>
- Virgili, M.A. (2004). Antecedentes y contexto ideológico de la recepción del "Motu Proprio", en España. *Revista de musicología*. Vol. 27, nº. 1, (23-39).
- Walker, A. (1997). Liszt y las transcripciones de canciones de Schubert. *Quodlibet: revista de especialización musical*, nº. 7, (95-106).
<https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/28192>
- Yagil, L. (2012). Alfred Cortot, entre mémoire et oubli: le destin d'un grand pianiste. *Guerres mondiales et conflits contemporains: revue d'histoire*, nº. 246, (117-136).