UNIVERSITAT JAUME I
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN

LA MÚSICA PARA PIANO COMPUESTA POR AUTORES CASTELLONENSES HASTA 1936: ESTILOS, ESTUDIO CRÍTICO Y ANÁLISIS MUSICAL DE LAS OBRAS

TESIS DOCTORAL

Presentada por:
OSCAR CAMPOS MICÓ

Dirigida por:
Dr. ANTONI RIPOLLÉS MANSILLA

CASTELLÓ DE LA PLANA, 2014

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN 11

1. Preliminares. 13

1.1. Contenido del trabajo. 13

1.2. Objetivos. 20

1.3. Motivos para la elección del tema. 23

1.4. Metodología y técnicas aplicadas. 30

1.5. Agradecimientos. 37

2. Contexto socio-cultural. 39

2.1. Educación y cultura. 39

2.2. Asociaciones culturales. 46

2.3. Literatura y teatro. 51

2.4. Las artes plásticas. 60

2.5. El cine y las nuevas tecnologías. 62

3. La situación musical. 64

3.1. La evolución de las instituciones de enseñanza. 64

3.2. El nacimiento de la historiografía musical. 72

3.3. El predominio del género lírico. Las representaciones de ópera y zarzuela. Cantantes castellonenses. 75

3.4. Las formaciones orquestales, camerísticas, corales y las bandas de música. 80

3.5. El piano en el contexto musical castellonense. 92

II.TENDENCIAS COMPOSITIVAS Y AUTORES. 101

PRIMER PERIODO (1833- 1900): DE LA INFLUENCIA DE LA ÓPERA ITALIANA AL ESPLENDOR DE LA MÚSICA DE SALÓN.

1. *Antecedentes históricos.* 103

1.1. La música para tecla en el ámbito musical valenciano. El papel de la Iglesia a través de sus capillas musicales. 103

1.2. La música para tecla compuesta por autores castellonenses. 106

1.3. Relación de composiciones musicales de Tomás Ciurana. 117

2. *La instauración del piano en la provincia de Castellón.* 118

2.1. Los efectos del italianismo operístico. 118

2.2. Valeriano Lacruz Argente (*1811; †1885) y la Capilla Musical de la Catedral de Segorbe. 126

2.3. Relación de composiciones musicales de Valeriano Lacruz Argente. 130

3. *De la plena influencia de la ópera italiana a los inicios del baile de salón.* 132

3.1. Romanticismo y música de salón. 132

3.2. Daniel Sebastián Gabaldá Bel (*1823; †1898p) y el entorno musical madrileño de mediados del siglo XIX. 140

3.3. La formación de sistemas metodológicos de enseñanza del piano en el siglo XIX. Los Ejercicios para piano de Daniel Sebastián Gabaldá Bel. 150

3.4. Relación de composiciones musicales de Daniel Sebastián Gabaldá Bel. 167

4. *El auge del piano de salón.* 168

4.1. Las claves del triunfo del piano de salón. La influencia del pianista y compositor Henri Herz (*1803;†1888). 168

4.2. Los hermanos Antonio Pitarch (*1814; †1887), Vicente Pitarch (*1824;†1910), Mateo Pitarch (*1826;1884) y Manuel Zaporta (*1818; †1902). 182

4.3. Relación de composiciones musicales de los hermanos Pitarch de Fabra. 205

4.4. El cantante de ópera José Segarra Segarra. (*1816; †1879). 206

4.5. Bernardo Vives Miralles (*1850; †1921): la creación de la primera escuela de piano en Castellón. 214

4.6. Relación de composiciones musicales de Bernardo Vives Miralles 221

4.7. Ramón Laymaría Pinella (*1853; †1916) y su aportación compositiva al Madrid de la Restauración. 222

4.8. Relación de composiciones musicales de Ramón Laymaría Pinella 230

4.9. Florencio Flors Almela. (1862-¿?) y el recién creado Conservatorio de Valencia. 231

SEGUNDO PERIODO (1900-1936): NUEVAS TENDENCIAS Y LENGUAJES. LOS INICIOS DEL NACIONALISMO 235

Introducción 237

5. *La estética conservadora.* 240

5.1. La estética conservadora a través del piano romántico de salón y la adscripción popularista. La incidencia de los círculos burgueses y de la reforma musical del *Motu Proprio.* 240

5.2. El primer casticismo a través de la obra de José Goterris Sanmiguel (*1873; †1930). 251

5.3. Relación de composiciones musicales de José Goterris Sanmiguel. 259

5.4. Los inicios del repertorio popularista: Fulgencio Badal Molés (*1880; †1967). 260

5.5. Relación de composiciones musicales de Fulgencio Badal Molés. 262

5.6. La transición hacia la modernidad en José García Gómez (*1898; †1958). 265

5.7. Relación de composiciones musicales de José García Gómez 271

5.8. El formalismo romántico en Leopoldo Querol Rosso (*1899; †1985). 272

5.9. Relación de composiciones musicales de Leopoldo Querol Rosso. 279

5. 10. La influencia andaluza en la obra de Perfecto Artola Prats (*1904; †1992). 279

5. 11. Relación de composiciones musicales de Perfecto Artola 285

6. *Los compositores progresistas.* 288

6.1. El primer nacionalismo. 288

6.2. Abelardo Mus Sanahuja (*1907; †1983) y Encarnación Mus Sanahuja (*1905; †2002). La llegada de la modernidad. 311

6.3 Relación de composiciones musicales de Abelardo Mus Sanahuja. 323

6.4. Las nuevas tendencias en la obra de Matilde Salvador Segarra (*1918; †2007). 323

6.5. Relación de composiciones musicales de Matilde Salvador Segarra. 331

III. ESTUDIO DE LAS FUENTES 335
Descripción y análisis crítico de las obras

Introducción. 337

1.Metodología 342

1.1. Descripción de las obras. 342

1.2. Estudio crítico. 347

2. Descripción y estudio de las composiciones del siglo XIX. 349

2.1. CIURANA ARDIOL, Tomás (*1762; †1829). 349

2.2. LACRUZ ARGENTE, Valeriano. (*1811; †1885). 352

2.3. GABALDÁ BEL, Daniel Sebastián (*1823; †1898p). 355

2.4. PITARCH DE FABRA, Antonio (*1814; †1887); PITARCH DE FABRA, Vicente (*1824; †1910) y PITARCH DE FABRA, Mateo (*1826; †1884). 379

2.5. PITARCH DE FABRA, [Vicente] (*1824; †1910). 393

2.6. SEGARRA SEGARRA, José (*1816; †1879). 397

2.7. VIVES MIRALLES, Bernardo (*1850; †1921). 399

2.8. LAYMARÍA PINELLA, Ramón (*1856; †1916). 411

2.9. FLORS ALMELA, Florencio (*1862). 418

3. Descripción y estudio de las composiciones del siglo XX. 421

3.1. GOTERRIS SANMIGUEL, José (*1873; †1930). 421

3.2. BADAL MOLÉS, Fulgencio. (*1880; †1967). 441

3.3. GARCÍA GÓMEZ, José. (*1898; †1958). 455

3.4. QUEROL ROSO, Leopoldo. (*1899; †1985). 467

3.5. ARTOLA PRATS, Perfecto. (*1904; †1992). 471

3.6. MUS SANAHUJA, Abelardo. (*1907; †1983). 474

3.7. SALVADOR SEGARRA, Matilde (*1918; †2007). 491

IV. ANÁLISIS MUSICAL DE LAS OBRAS 495

Estudio estructural, estético y estilístico

Introducción. 497

4.1. FORMAS CLÁSICAS. Sonatas. (1820ca-1837) 504

4.2. PIANO DE SALÓN. (1848-1933) 526

4.2.1. Tema y variaciones. 526

4.2.2. Composiciones definidas por el movimiento o por el ritmo. Bailes de salón europeos: *valses, polkas y sus derivados, galops, americanas, schottisch, rigodones y mazurcas.* 537

4.2.3. Composiciones sin características especiales en cuanto a ritmo y forma. *Fantasías y hojas de álbum.* 647

4.3. ROMANTICISMO TARDÍO. (1916) 671
Composiciones sin características especiales en cuanto a ritmo y forma. *Impromptus.*

4.4. POPULARISMO (1903-1936). 686

4.4.1. Composiciones definidas por el movimiento y el ritmo. 686
A) Casticismo: *Pasodobles.* 686
B) Danzas americanas: *Fox-trot, Two-step, Tangos.* 726

4.4.2. Composiciones sin características especiales en cuanto a ritmo y forma. Casticismo. *Serenatas.* 753

4.5. NACIONALISMO. (1928-1936). 763
Composiciones sin características especiales en cuanto a ritmo y forma. *Hojas de álbum.*

V. CONCLUSIONES. 813

VI. BIBLIOGRAFÍA. 829

VII. ICONOGRAFÍA. 863

ANEXO
VOL. II

TRANSCRIPCIÓN Y EDICIÓN CRÍTICA DE LAS OBRAS

I. INTRODUCCIÓN

---

1. PRELIMINARES
2. CONTEXTO SOCIO-CULTURAL
3. SITUACIÓN MUSICAL

1. PRELIMINARES

1.1. *Contenido del trabajo*

El trabajo que lleva por título *La música para piano compuesta por autores castellonenses hasta 1936*, ha tenido como finalidad la recopilación, el estudio y la edición informática de todas aquellas obras originales compuestas para piano por autores nacidos en la provincia de Castellón, desde la implantación del mencionado instrumento en la provincia hasta 1936.

Tras años de investigación en archivos públicos y privados, en los cuales tuvimos constancia de la existencia de obras pianísticas de autores locales, decidimos acotar el estudio de este trabajo hasta 1936 por los siguientes motivos:

1) La guerra civil iniciada de 1936 supuso un cambio de régimen político-social que interrumpió abruptamente los avances sociales y culturales que, con un importante atraso respecto a Europa, fueron sucediéndose en España desde las primeras décadas del siglo XX. Representó asimismo un hecho traumático para todos aquellos que lo sufrieron directamente que acarreó radicales transformaciones ideológicas, institucionales y sociales. La consecuencia directa en el ámbito cultural, y concretamente en el musical, fueron años de aislamiento y una lamentable pérdida de las oportunidades y posibilidades de desarrollo que se fraguaron durante las décadas anteriores al conflicto.

2) Desde el nacimiento del repertorio pianístico compuesto por autores locales −en 1837 según nuestras investigaciones− hasta 1936, existen un total de cincuenta y cinco obras originales,[1] una de ellas un tratado pedagógico, recabadas en archivos públicos nacionales y franceses y otros privados. Tratándose, muchas de ellas, de composiciones breves, consideramos factible la cifra de cincuenta y cinco

[1] Es necesario aclarar que, en primer lugar, las piezas del manuscrito de Bernardo Vives Miralles (*1850; †1921) que hemos titulado como *Cuaderno para piano* se han contabilizado independientemente y no como una sola obra. Al haberse extraviado la portada del manuscrito, no podemos saber con certeza si las danzas que lo conforman fueron concebidas como una obra unitaria o como partes independientes. En segundo lugar, el políptico titulado *Escenes d´infants* del compositor Abel Mus Sanahuja (*1907; † 1983), formada por doce piezas breves, sí que se ha contabilizado como una sola obra, de acuerdo a la concepción compositiva unitaria manifestada en el título.

para emprender un estudio metódico, pormenorizado y analítico de las mismas.[2] Asimismo, el total de autores castellonenses del mencionado repertorio queda reducido a quince, una cifra también viable que ha permitido un estudio biográfico y de estilo exhaustivo. Las obras localizadas hasta ahora son suficientes como para delimitar la confluencia y evolución de corrientes que se dieron entre los autores locales, no solamente en el ámbito pianístico sino en el musical en general. Esperamos y deseamos que, una vez finalizado este trabajo, continúen surgiendo piezas de autores castellonenses no localizadas hasta ahora en archivos públicos y privados. No obstante, las nuevas piezas que esperamos se incorporen al repertorio pianístico local, raramente desdibujarán la evolución de estilos documentada en este estudio, ya que éstos son, en parte, un fiel reflejo de los gustos españoles y europeos del momento.

3) El desarrollo progresivo de las instituciones de enseñanza, de las sociedades y de las actividades musicales castellonenses desde mediados del siglo XIX hasta su máximo apogeo en los años de la Segunda República es otro de los motivos que nos ha llevado a delimitar nuestro estudio hasta 1936. El novedoso y esperanzador panorama musical castellonense del siglo XX, con la consecuente entrada del modernismo en los años veinte, es el resultado de un proceso evolutivo lento y delicado que, a nuestro juicio, necesita ser estudiado en su totalidad para su mejor comprensión.

De este modo, el trabajo abordado está dividido en cuatro bloques de contenidos:

−En primer lugar se hace necesaria una contextualización, que toma la referencia de la ciudad de Castellón como capital de provincia, y que se organiza desde los conceptos socioculturales más globales hasta los más concretos que tratan sobre la situación musical y pianística. La diferente documentación aportada procura ofrecer una visión global de lo que pudo ser el entorno pianístico castellonense desde la implantación de dicho instrumento hasta 1936.

[2] Somos conscientes de que el corpus de obras pianísticas localizado y reunido en este trabajo no constituye la totalidad de composiciones creadas por autores locales hasta 1936. Tenemos constancia, a través de anuncios de prensa, de la existencia piezas pianísticas de autores decimonónicos como Daniel Sebastián Gabaldá Bel (*1823; †1898p) o Ramón Laymaria Pinella (*1856; †1916) que todavía no han sido localizadas. También, a través de la prensa y del testimonio del pianista y compositor nacido en Almazora Enrique Agut Catalá (*1921; †2012) , supimos del estreno, el 26 de marzo de 1935, de una obra titulada *Danza Oriental* de un autor castellonense, alumno de armonía del Conservatorio de Música de Castellón, llamado Miguel Llansola, tampoco encontrada. (*República*, 1178, 23-3-1935.)

−En segundo lugar, se emprende el estudio de las diferentes corrientes musicales que se sucedieron cronológicamente en las piezas de los autores locales. Dentro del apartado dedicado a cada una de dichas corrientes, se estudia el perfil biográfico de sus autores correspondientes y se aporta la totalidad de obras compuestas por cada uno de ellos. Para poder situar y contextualizar convenientemente la investigación realizada, se aporta documentación sobre los autores de las obras, la mayoría completamente olvidados en la actualidad. Por otra parte, el propósito que perseguimos al presentar la relación total de las obras, organizadas en géneros musicales, no es otro que proporcionar una visión global de las tendencias de cada autor.

−Un tercer bloque de contenidos está dedicado al estudio de las composiciones, que contiene una descripción de las mismas y un estudio crítico. El estudio crítico se impone, en este sentido, como una acción necesaria y previa al análisis musical de las obras, dado el elevado número de errores musicales, tanto en las partituras impresas como en las que permanecen en estado de manuscrito. Del total de cincuenta y cinco obras para piano, treinta y seis de ellas presentan la común característica de haber perdurado en forma de manuscrito y las diez y nueve restantes fueron publicadas. Ello hace que el principal cometido de este apartado sea la habilitación de las obras para la práctica musical –descripción de las mismas, comparación de las copias duplicadas si las hubiese, corrección de manuscritos y publicaciones.

−Finalmente, se emprende el análisis musical comparativo de las piezas, con el fin de justificar la inserción de cada uno de los autores en las corrientes musicales estudiadas. Dicho análisis atiende, por tanto, a los diferentes aspectos estructurales, técnicos y estilísticos de las composiciones. La edición informática de la música con las consiguientes correcciones es lo que ha permitido analizarlas musicalmente, compararlas con la música compuesta fuera de Castellón dentro de los mismos márgenes temporales y difundirlas para que puedan ser utilizadas en aulas o audiciones públicas en función de su calidad o utilidad didáctica.

Los mencionados contenidos de nuestro trabajo permitirán conocer las características que tuvo la música compuesta para piano en la provincia de Castellón y establecer cuál fue la función social que cumplió; comparar los datos obtenidos con los que se poseen sobre la compuesta en otras zonas españolas y foráneas durante el mismo periodo para así poder establecer su grado de actualización; facilitar,

finalmente, la difusión del repertorio recabado que, en función de su calidad o su utilidad pedagógica, podrá ser incorporado al repertorio pianístico español para su interpretación o para su estudio en líneas de investigación transversales.

Los autores castellonenses que, según nuestras investigaciones actuales, compusieron música para piano en el periodo objeto de estudio, se limita, pues, a quince.[3] De los quince, ocho compusieron todas sus obras durante el siglo XIX y, de los siete restantes, se estudiarán sus respectivas composiciones hasta 1936.[4] Los autores a los que hacemos referencia, ordenados cronológicamente por año y lugar de nacimiento, son los siguientes:

Autores del siglo XIX

- Tomás Ciurana Ardiol (*Peñíscola,1762; †Xàtiva, 1829)
- Valeriano Lacruz Argente (*Segorbe, 1811; †Segorbe, 1885)
- Daniel Sebastián Gabaldá Bel (*Vinaròs, 1823; †Madrid?1898p)
- Antonio Pitarch de Fabra (*Sant Mateu, 1814; †Sant Mateu, 1887)
- Vicente Pitarch de Fabra (*Sant Mateu, 1824; †Sagunt, 1910)
- Mateo Pitarch de Fabra (*Sant Mateu, 1826, †Ambert, 1884).
- José Segarra Segarra (* Castelló, 1816; †Castelló, 1879).
- Bernardo Vives Miralles (*Benassal, 1850; †Castelló, 1921).
- Ramón Laymaria Pinella (*Castelló, 1856; †Madrid, 1916).
- Florencio Flors Almela (*Vila-real, 1862; † ¿?).

[3] Hay que puntualizar que los tres hermanos Antonio, Vicente y Mateo Pitarch de Fabra se han contabilizado como uno solo. Como veremos más adelante, las piezas con autoría compartida entre los tres hermanos fueron compuestas en realidad por Vicente Pitarch.

[4] Además de los autores a estudiar en el corpus de este estudio, también parte de la obra para piano del compositor valenciano Vicente Asencio Ruano (*1908; †1979) está especialmente ligada a la ciudad de Castellón. Y, aunque el mencionado autor compuso en esta ciudad durante la Segunda República dos obras: Aragonesa (1934) y Andaluza (1935), no ha sido incluido en el presente trabajo por no haber nacido en la provincia de Castellón, ya que esta condición se ha establecido como prioritaria en el estudio en curso. Asencio fue, además, una persona activa y comprometida con el desarrollo musical de la provincia, pues ejerció como profesor de Armonía, Estética e Historia de la Música en el Conservatorio de Castellón, fundado en 1932. Tanto su personalidad como compositor como su obra han sido recientemente estudiadas por Eduardo Montesinos Comas (Montesinos, 2004). No obstante, la faceta pedagógica de Vicente Asencio y su labor docente en el Conservatorio de Castellón serán tratadas en este trabajo, aunque indirectamente, cuando se proceda a analizar las composiciones de su alumna y futura esposa Matilde Salvador Segarra.

Autores del siglo XX hasta 1936.

- José Goterris Sanmiguel (*Vila-real, 1873; †Vila-real, 1930).
- Fulgencio Badal Molés (*Vall d´Uixó, 1880; †Vall d´Uixó, 1967).
- José García Gómez (*Castelló, 1898; †Castelló, 1958).
- Leopoldo Querol Rosso (*Vinaròs, 1899; †Benicàssim, 1985).
- Perfecto Artola Prats (*Benassal, 1904; †Málaga, 1992).
- Abel Mus Sanahuja (*Borriana, 1907; † Picanya, 1983).
- Matilde Salvador Segarra (*Castelló, 1918; † València, 2007).

El estudio sobre los géneros y los estilos musicales que gobernaron en el panorama musical europeo y la incidencia que tuvieron en los autores castellonenses que compusieron para piano hasta 1936 constituye, en el presente trabajo, un primer paso fundamental para el posterior análisis y comprensión del repertorio pianístico local. La influencia de cada uno dichos géneros y estilos será tratada desde un nivel general, coincidente con las repercusiones que generó en Europa, a un nivel cada vez más particular representado por su influjo en España, en Valencia, y finalmente en Castellón y provincia. Las tendencias o corrientes procedentes de Europa que incidieron en la provincia de Castellón son las mismas, como veremos a continuación, que prosperaron en el conjunto de la geografía española, algunas de ellas con más intensidad y calado que otras. Estas corrientes se sucedieron en el repertorio local con cierto paralelismo al resto de España y con un acusado retraso respecto a otros países europeos, prevaleciendo algunas de ellas en el modus operandi de nuestros compositores cuando fuera de nuestras fronteras ya se habían extinguido por completo. Ello dependió principalmente de factores de orden político social a los cuales haremos referencia puntualmente con el fin de aclarar y comprender el grado de influencia de las corrientes europeas en nuestro repertorio pianístico.

Con el fin de delimitar los inicios del repertorio propiamente pianístico en cuanto a autores castellonenses se refiere, diferenciándolo de aquel destinado a anteriores instrumentos de tecla que precedieron al pianoforte como el órgano o el clavecín fundamentalmente, dedicaremos un primer apartado dirigido a la investigación de los antecedentes históricos y de los compositores que escribieron para tecla. En este apartado se estudiará propiamente el repertorio de tecla y se

establecerán, tras un análisis previo y documentado, los orígenes del repertorio para piano.

En el resto de apartados −destinados a esclarecer cada una de las tendencias que se fueron sucediendo e influyeron decisivamente en el repertorio pianístico local− serán tratados los diferentes compositores que aparecieron adscritos a dichas corrientes. La inserción de los autores en uno u otro estilo compositivo se realizará en base a su repertorio global, es decir, al conjunto de todas sus obras y no sólo las dirigidas al piano, en virtud de las cuales se justificará dicha clasificación. Para ello, tras esgrimir el perfil biográfico de cada compositor, se expondrá la relación de sus composiciones clasificadas por géneros, agrupación instrumental o instrumento solista al que van dirigidas.[5]

La investigación sobre la vida y la trayectoria profesional de los autores castellonenses que escribieron música para piano antes de 1936 es una de las pautas esenciales en el conjunto de este trabajo que servirá, fundamentalmente, para desentrañar las preferencias de cada uno de ellos ante uno u otro estilo. En este sentido, factores geográficos como las comarcas castellonenses donde nacieron y vivieron cada uno de dichos autores puede ser determinante para comprender y aclarar sus preferencias compositivas. Las tensiones políticas que se vivieron en la provincia de Castellón desde 1837 entre las comarcas o poblaciones de tendencia carlista o conservadora −característica de las zonas del interior−, y aquellas de signo liberal o republicano −lideradas por la capital de provincia− desembocaron en las Guerras Carlistas decimonónicas e influyeron en el devenir de muchos de los autores que trataremos a continuación y cuyas secuelas afectaron ideológicamente incluso a aquellos que compusieron en el primer tercio del siglo XX.

También el entorno social y familiar resultaría determinante, como veremos, en el momento en que los autores decidieran el estudio de la música como trayectoria profesional. El nivel cultural de la familia o de la sociedad donde vivieron y el grado valoración y distinción de dicho entorno profesada hacia la figura del músico incidiría en sus respectivas dedicaciones profesionales. Además, conviene considerar una serie de factores adicionales que también inciden en la trayectoria profesional de los compositores, como son el grado de implicación de las instituciones

[5] La relación de las obras compositivas aparece completa en los autores del siglo XX, al existir documentación archivada o publicaciones sobre algunos de ellos. Por lo que respecta a la mayoría de los compositores del siglo XIX, apenas o nunca tratados anteriormente, es la primera vez que se expondremos en este trabajo un índice de sus composiciones. Por esta razón dicha relación de obras −que establece un antecedente para posteriores investigaciones− puede quedar incompleta.

castellonenses en el momento de subvencionar ayudas para la formación de los músicos o el papel ejercido por los centros de enseñanza públicos o privados, las sociedades musicales y las salas de teatro en la práctica musical castellonense de esa época.

En el mismo orden de cosas, es importante precisar que los autores sobre los cuales versa este trabajo son aquellos que tienen compuestas obras para piano hasta 1936, independientemente del estilo de cada una de ellas. No obstante, y como excepción, ha sido incluido también el estudio de tres pianistas −Manuel Zaporta Martí (*1818; †1902), Ramón Segarra Segarra (*1827; †1894) y Encarnación Mus Sanahuja (*1905; †2002)− que, sin haber escrito o sin haber localizado sus obras, jugaron un importante papel en el entorno pianístico de la época en que vivieron y en la biografía de otros pianistas-compositores aquí tratados. Un caso aparte es el del compositor, nacido en Segorbe, Julio Segundo Savater Aucher (*1851; † ¿?)[6], de quien el cronista vila-realense Benito Traver García afirma que "*Sus composiciones musicales son en la mayoría escritas para banda militar y para piano"* (Traver, 1918: 125)[7].

[6] Julio Sabater fue director de bandas civiles y militares. Desde 1867 fue músico militar, cargo que desempeñó en diversas guarniciones de Valencia y Castellón. Esporádicamente dirigió, asimismo, la Banda de Segorbe, su población natal. Fue músico mayor del *Regimiento de Infantería San Marcial en Burgos* desde 1892. En 1895 fue destinado a la Habana, en Cuba, hasta 1899. Ese mismo año regresó a España, donde recibió el cargo de Músico Mayor del *Regimiento de Infantería Otumba*, con guarnición en Castellón hasta 1904. En 1906, tras residir seis años en Castellón, Julio Sabater fue destinado a Teruel, donde se encontraba establecido el *Regimiento Otumba* desde 1904. Se le concedió finalmente el retiro en Valencia en 1911.

La investigación para localización de sus composiciones pianísticas se ha llevado a cabo en las principales instituciones mencionadas en los preliminares de este trabajo, en las cuales se ha fundamentado la búsqueda del resto de obras para piano del presente trabajo. Aparte haber sido llevada a cabo en estos organismos, en el caso particular del músico mayor de regimiento Julio Sabater, la investigación se amplió al *Archivo General Militar de Segovia*, desde donde el Coronel José Ignacio Vázquez Montón nos remitió el expediente del músico de Segorbe. Seguidamente buscamos las obras para piano de Julio Sabater en la Sección de Música del *Instituto de Historia y Cultura Militar de Madrid*, dirigida por Antonio Lillo. Tampoco en la Sección de Historiales de los Regimientos del mencionado instituto, regentada por el comandante De Pablo, localizamos alguna mención u obra del músico castellonense. En el *Museo de Historia Militar de Castellón* la búsqueda resultó también infructuosa. Finalmente, en la *Sociedad de Autores y Editores de Valencia (SGAE)* descubrimos, por mediación de secretaria María Sánchez Verdú, que el nombrado como Julio Sabater Ancher fue miembro de la citada sociedad, aunque no registró ni una sola obra. Este dato relevante nos cuestionó la posible dedicación compositiva del mencionado militar castellonense.

Además del citado libro de Benito Traver García, se encuentran referencias sobre Julio Sabater en las siguientes publicaciones: *Boletín Musical de Valencia*, 1, 31-7-1892:3; *Boletín Musical de Valencia*, 28, 28-2-1894:207; *Boletín Musical de Valencia*, 196, 25-7-1899:1.523.

[7] Aunque en las fuentes bibliográficas, prensa y revistas aparece escrito como Julio Sabater Ancher, en su partida de nacimiento, localizada en la catedral de Segorbe y facilitada amablemente por el responsable del archivo Magin Arroyas, su auténtico nombre y apellidos era Julio Segundo Savater Aucher.

Finalmente, el citado autor no será tratado en el presente trabajo al no haber sido encontrada ninguna composición suya ni haber repercutido directamente en la vida pianística castellonense o en la de aquellos autores con un repertorio compositivo dedicado al piano. Tampoco será incluido en el presente estudio el franciscano vila-realense Buenaventura Meseguer Ortells (*1886; †1956), autor de obras para piano que damos por perdidas por las razones que expondremos en el apartado destinado a estudiar los autores de la generación del *Motu Proprio*.[8]

La ordenación de los autores a tratar será establecida por orden cronológico de nacimiento, dentro del marco del estilo o corriente propia a la que pertenecen. Esta adscripción aparece justificada en los correspondientes apartados a través de un estudio de cada una de las tendencias musicales que influyeron decisivamente en sus respectivas composiciones para piano.

Finalmente, las fuentes documentales y los datos obtenidos en la investigación de cada uno de los autores, serán citados convenientemente en los apartados correspondientes. Hay que puntualizar, en este sentido, la acusada desigualdad en cuanto a la existencia de documentación según cada autor, debido al hecho de que algunos de ellos nunca habían sido investigados con anterioridad, más allá de unas breves líneas biográficas, mientras que otros son tratados en estudios biográficos publicados. También incide, en el presente estudio, la afortunada localización de familiares o herederos de ciertos compositores, quienes nos han proporcionado material procedente de archivos particulares e información oral que ha sido puntualmente incluida.

1. 2. *Objetivos*

Manuel Tuñón de Lara señala que la metodología histórica se fundamenta en la articulación de todos aquellos factores económicos, institucionales, culturales, científicos, literarios o artísticos entre otros, los cuales forman parte de un todo, siendo su relación global necesaria para su absoluta comprensión (Tuñón de Lara, 1973:15). De este modo, el análisis y estudio previo del contexto socio-cultural español en general y castellonense en particular, se manifiesta como una condición

[8] *Cf.* pp. 244-247.

necesaria para la comprensión del tratamiento técnico-estético de las obras objeto de estudio.

La ciencia histórica se apoya en la historia social y, al comprender la estructura social como *"un conjunto orgánico de correlaciones y de coherencia a la vez económicas, sociales y políticas*" (Ibid: 2), se entiende el concepto global de los hechos.

Por otra parte, indica Manuel Tuñón de Lara (Ibid: 14), que la ordenación sistemática de los elementos dados por las fuentes, lo más exacta posible, facilitará la explicación y el entramado de los acontecimientos. Siguiendo estos criterios, el análisis contextual previo al corpus de este trabajo se ha articulado en dos apartados: el primero de ellos hace referencia a todos aquellos hechos de índole socio−cultural ordenados de manera cronológica, según las diversas manifestaciones artísticas y culturales de la ciudad de Castellón como punto de referencia por ser la capital de provincia. El segundo apartado atiende a la situación musical, que abarca los diferentes aspectos educativos o historiográficos y analiza los tipos de formaciones instrumentales o vocales y su repertorio como paso previo a la contextualización propiamente pianística.

Partiendo de los apartados mencionados, se estudiarán todas aquellas medidas de coyuntura económica que determinan el nivel de vida, como son las condiciones de salubridad e higiene, las cuestiones del urbanismo, el progreso técnico de los medios de transporte, las condiciones de trabajo, el nivel cultural y la base demográfica. Además de los factores citados, se analizará asimismo la estructura social según grupos y fuerzas sociales y categorías socio-económicas, así como las organizaciones sociales y los niveles de conflictividad, con el fin de integrar una interdisciplinaridad de materias que permita entender la historia total o global de los hechos.

Finalmente, las fuentes documentales, procedentes de una realidad desvanecida y representadas en este trabajo principalmente por las obras pianísticas recopiladas, adquirirán un dinamismo renovado al recrear el contexto socio−cultural. La asimilación de los hechos históricos acontecidos "*en sus relaciones, sus contradicciones, sus influencias recíprocas, en constante movimiento*" (Ibid, 121) actuará como destello de aquellos acontecimientos pasados, contribuyendo a la comprensión de la concepción y tratamiento estético de las fuentes.

De este modo, los propósitos que se pretenden cumplir en este trabajo pueden estructurarse en dos apartados: el primero comprende aquellos relacionados con la metodología aplicada y se clasifican en los siguientes:

- Reunir, para posteriormente dar a conocer, la totalidad de piezas para piano compuestas por autores nacidos en la provincia de Castellón en el periodo objeto de estudio.
- Determinar la confluencia y evolución de las corrientes musicales que se sucedieron cronológicamente entre los autores locales, tanto en el ámbito pianístico como en el musical en general.
- Elaborar o actualizar las biografías de los autores castellonenses que compusieron para piano y de aquellos otros que, sin haber compuesto o haber localizado sus obras, tuvieron un papel preponderante en el ámbito pianístico de la época.
- Confeccionar, dentro de lo posible, la relación completa de las composiciones de cada autor ordenadas cronológicamente por géneros.
- Proporcionar una visión global de las tendencias de cada autor a partir de la totalidad de sus diferentes géneros de composiciones.
- Estudiar y analizar las fuentes utilizadas (partituras manuscritas o editadas) citando su procedencia (localización en archivos, bibliotecas o colecciones privadas).
- Establecer, si cabe, el grado de difusión que pudieron tener las obras estudiadas en el periodo histórico en que fueron creadas.
- Descubrir el género de obras que se componían para piano en la provincia de Castellón desde la implantación del citado instrumento hasta 1936 y el nivel de singularidad de las mismas a través de un análisis técnico-estético.
- Averiguar, después de analizar musicalmente las obras, el grado de formación musical que poseyeron los pianistas-compositores.
- Valorar la función social que pudieron cumplir estas composiciones realizando una contextualización socio−cultural de la etapa histórica en que fueron compuestas.
- Comparar los datos obtenidos con los que se poseen sobre la compuesta en otras zonas españolas y foráneas durante el mismo periodo para así poder establecer su grado de actualización.
- Sacar conclusiones sobre el grado de originalidad de las obras estudiadas, así como de sus influencias y analogías.

- Valorar el grado de recepción tanto de la literatura para piano como de las tendencias compositivas producidas tanto en España como en Europa.

Un segundo apartado de objetivos, más conciso, que está directamente relacionado con las técnicas aplicadas, comprende los siguientes:

- Realizar una edición crítica de las partituras, tanto publicadas como manuscritas, con el fin de actualizarlas y facilitar su recuperación y difusión, aplicando criterios formales, armónicos, rítmicos y estéticos en general.
- Confeccionar un análisis musical desde la perspectiva tanto formal como armónico / contrapuntística (e incluso estética y estilística) que justifique la inserción de los compositores en los respectivos estilos.
- Facilitar la lectura de las piezas –y posterior difusión– editándolas en soporte informático mediante el programa *Finale 2010*.
- Difundir las piezas a través de la interpretación pública y su registro discográfico.

1. 3. *Motivos para la elección del tema.*

La razón de haber elegido el piano como núcleo de investigación fue debida a nuestra doble función profesional como pianista docente e intérprete. Uno de los principales objetivos perseguidos por el docente dedicado a la enseñanza del piano, como en nuestro caso, es fomentar el interés del alumno por un repertorio más amplio que el se estudia habitualmente en los conservatorios. Ello puede traducirse en la integración −en las respectivas programaciones individuales del alumno− de obras de autores locales como complemento al repertorio habitualmente exigido. Como resultado, los alumnos a nuestro cargo han llegado a estrenar piezas para piano con calidad musical e interés pedagógico. En ocasiones, dicho repertorio ha sido escogido por el mismo alumnado y ha consistido en piezas compuestas por familiares o conocidos suyos, que han sido inhabituales hasta entonces en los programas didácticos pianísticos. Muchas de estas piezas procedían de fuentes

manuscritas, y otras (las menos) habían sido impresas, pero todas ellas eran desconocidas en la provincia de Castellón[9].

Asimismo, en nuestra faceta de intérprete hemos estudiado e interpretado piezas de autores castellonenses (como solista y como pianista acompañante) que tampoco habían sido divulgadas con anterioridad. Algunas de ellas pertenecen al corpus de este trabajo y otras son obras compuestas, tanto para piano como para música de cámara, en periodos posteriores.[10]

Además de los motivos de carácter profesional que acabamos de exponer, existen otros que justifican plenamente la elección del tema y que pueden distribuirse en los siguientes apartados:

MOTIVOS DE ÍNDOLE GEOGRÁFICA E HISTÓRICA. La delimitación geográfica trabajo ha sido determinada teniendo en cuenta dos reflexiones:

1) Los estudios realizados sobre cuestiones relacionadas con el uso del piano en España abarcan fundamentalmente el ámbito general y, por tanto, no ahondan en las características propias e individuales del pianismo practicado en provincias o ciudades concretas. Analizan, fundamentalmente, los rasgos compositivos de un repertorio para piano procedente de todo el territorio nacional sin separar por zonas, provincias o ciudades (Vázquez, 1988), centrándose en muchos casos en Madrid como principal foco de la actividad pianística española (Bordas, 2004), o bien tratan un periodo cronológico determinado (Salas, 1997). Recientemente, la investigación sobre los aspectos fundamentales del piano en la Comunidad Valenciana se ha visto ampliada por nuevos trabajos que tratan sobre la metodología de la técnica pianística y su pedagogía focalizada en la ciudad de Valencia (Alemany, 2007) o atienden a aspectos pedagógicos de la obra para piano de compositores de la Comunidad Valenciana (Álvarez, 2006). También se han acometido investigaciones de índole fundamentalmente biográfica sobre compositores de la provincia de Castellón que tratan de manera tangencial la obra para piano (Masó, 2012). De este modo, un estudio detallado sobre la música para

[9] Una de las piezas que ha suscitado mayor interés, interpretada en el Conservatorio de Castellón por el nieto del propio compositor, fue la titulada *Fantasia Gris* de Enrique Agut Catalá (*1921; †2012), compuesta y publicada por el mismo autor en Madrid en 1952.

[10] Entre las obras interpretadas ajenas al corpus de este trabajo, todas ellas sin publicar, habría que destacar el *Ave María* para canto y piano de Benito Traver García (* 1866; †1933), el *Ave María* para canto y piano del cardenal Vicente Enrique y Tarancón (*1907; †1994) y la obra para piano solo titulada *Tocates del Millars* del compositor vilarealense Enrique Gimeno Estornell (*1945).

piano en la provincia de Castellón desde su implantación hasta 1936 aportaría nueva información susceptible de ser incorporada a la ya existente, tanto en el ámbito de la Comunidad Valenciana como del resto de España, al tiempo que ayudaría a la comprensión global del tratamiento del piano en dicha demarcación geográfica.

2) No existe, hasta la fecha, ningún estudio de carácter científico que trate sobre la música para piano en la provincia de Castellón exclusivamente, ni tampoco musicológico que abarque otros ámbitos en general. El relevante trabajo sobre la obra para tecla del compositor castellonense Tomás Ciurana (*1761; †1829) recientemente difundido (Ros, 2001), puede considerarse como un claro antecedente para la investigación musicológica centrada en el estudio de la música para piano en Castellón. Sin embargo, todavía no se ha acometido un trabajo que trate específicamente del uso del piano en la provincia de Castellón desde que, a principios del siglo XIX, los instrumentistas de tecla se fueran especializando de manera paulatina en la ejecución pianística. De este modo, el presente trabajo recoge y detalla todo el material encontrado en el periodo objeto de estudio, fijando así un punto de partida en la exploración de esta cuestión.

MOTIVOS DE ÍNDOLE CRONOLÓGICA. El periodo objeto de estudio se ha establecido teniendo en cuenta el progresivo aumento de la actividad musical en general y pianística en particular en Castellón y provincia. El trabajo que nos ocupa parte de los antecedentes, que comprenden la escasa música para tecla compuesta por autores locales datadas años antes de la muerte de Fernando VII. La primera de las obras realmente pianísticas localizadas, fechada en 1837, coincidió con el año de la Constitución progresista que, en el caso de la provincia de Castellón, significó el inicio de las guerras carlistas. La fuerte presencia del carlismo, fundamentalmente en las comarcas del interior de Castellón, y la derrota final del general carlista Ramón Cabrera provocó el exilio de algunos de los pianistas compositores y su completo desconocimiento en la capital de provincia. Tras el fracaso de la Constitución de 1837, la cual no cumplió en la práctica los preceptos ideológicos revolucionarios progresistas debido al amplio poder moderador de la Corona, los años del sexenio democrático tampoco fueron favorables al desarrollo cultural de la ciudad. El sexenio, si bien se caracterizó en

Castellón por un clima de estabilidad política, fue un periodo marcado por altos niveles de pobreza entre las clases trabajadoras y por la todavía latente amenaza carlista.

La Restauración supuso, por vez primera, un asentamiento de la burguesía en la ciudad de Castellón −propiciado por el clima de estabilidad política−, así como el primer florecimiento cultural importante hacia 1881, influido por el movimiento cultural catalán de la *Renaixença.* Ello contribuyó en gran manera al incremento de agrupaciones instrumentales y vocales en la ciudad de Castellón −formadas fundamentalmente por aficionados−, así como de diversas asociaciones que tuvieron como principal propósito la instrucción, la difusión y el fomento de la cultura.

A partir de 1915 −año del traslado a Castellón de los restos del guitarrista Francisco Tárrega− se empezó a manifestar en la capital un interés científico por la música que se traducirá, años después, en la creación de centros de enseñanza y asociaciones musicales.

El año 1923 se caracterizó en España por el agravamiento de las tensiones políticas generadas por la crisis en el sistema de alternancia de partidos que había marcado la política española durante la Restauración. La instauración de la dictadura de Miguel Primo de Rivera, que se produjo ese mismo año, supuso importantes cambios políticos a nivel nacional que también influirán decisivamente en la vida política de Castellón y provincia. Paradójicamente, durante 1923 la actividad cultural y musical creció considerablemente en la provincia de Castellón hasta niveles nunca experimentados hasta entonces. En 1923 se estableció en Borriana, ciudad próxima a Castellón, una delegación de la recién creada *Asociación de Cultura Musical*, que fue la primera a nivel provincial en contratar a artistas de renombre, destacando entre ellos el pianista Arthur Rubinstein. También en 1923 se fundó en Castellón la *Sociedad Filarmónica* que atrajo un importante número de socios y que adquirió el primer piano de concierto. A partir de este año desfilaron por la capital importantes pianistas, grupos de cámara y orquestas. Poco después, en 1925, se creó la *Banda Municipal de Castellón*, continuando ese proceso de auge que experimentaba la vida musical castellonense que alcanzó su punto culminante con la fundación de *Conservatorio de Música* en 1932, en plena Segunda República.

Todos los avances culturales que experimentó la provincia desde principios del nuevo siglo se truncaron definitivamente con el estallido de la Guerra Civil en 1936. Teniendo todo ello en cuenta, el periodo cronológico fijado para el presente trabajo se afirma como el idóneo para el estudio de la música en Castellón y provincia, en especial para la dedicada al piano.

MOTIVOS DE ÍNDOLE SOCIOLÓGICA. Al igual que sucedía en el resto de España, el piano fue para la burguesía castellonense un recurso de esparcimiento desde los años de la Restauración Alfonsina, y era el instrumento alrededor del cual tenían lugar las veladas musicales celebradas en las casas acomodadas o en otros escenarios castellonenses como en los casinos, en el entonces llamado *Instituto Provincial de Segunda Enseñanza* y, desde 1894, en el Teatro Principal. El piano también fue, desde el último tercio del siglo XIX, uno de los rasgos distintivos de la educación femenina de las familias burguesas. A la educación musical femenina se podía acceder en Castellón desde finales del siglo XIX en centros de enseñanza religiosos o privados como los Colegios *de Nuestra Señora de la Consolación, del Sagrado Corazón de Jesús, de Nuestra Señora del Lidón, de doña Vicenta Armengot y Vila* y *de doña Vicenta Soriano*. Desde principios del siglo XX, un abanico más amplio de centros de enseñanza englobó la *Escuela Normal* de maestras y la academia privada llamada *La Colonia Educativa,* además del profesorado que se dedicaba a impartir clases particulares. Sin embargo, en los centros citados, la música era todavía una educación complementaria que hacía función, en la mayoría de los casos, de distintivo social para aquellos alumnos que podían acceder a ella (mayoritariamente procedentes de una clase social acomodada). Habrá que esperar, por tanto, hasta 1932 para que la enseñanza de piano se imparta en Castellón de forma especializada.

La creación, desde 1923, de asociaciones como las citadas *Asociación de Cultura Musical* en Burriana, *Sociedad* Filarmónica *de Castellón* o *Banda Municipal de Castellón* es un claro indicativo de la creciente demanda social de actividades musicales generada en las entonces principales ciudades de la provincia, que no sólo son efectuadas por instituciones privadas, sino que también están promovidas por corporaciones municipales. Por otra parte, la posibilidad que tuvieron esas sociedades de ofrecer recitales de piano, una vez adquiridos los

medios materiales necesarios para el desarrollo óptimo de los mismos (una sala de conciertos apropiada, un piano, y dotación económica) generará paulatinamente una demanda social en educación pianística que conducirá a la creación del *Conservatorio de Música* en 1932, a la *Academia Beethoven* en 1933, a la *Academia Tárrega* y a la *Escuela Municipal de Solfeo*, primeros centros de enseñanza especializada en la provincia.

Otra de las perspectivas sociológicas a tener en cuenta en el estudio del periodo abordado es la persistencia de la funcionalidad de la música para piano junto a la aparición de composiciones más próximas a las nuevas tendencias europeas. Las composiciones pianísticas creadas por autores castellonenses decimonónicos se debaten mayoritariamente entre adaptaciones o arreglos de óperas −preferentemente italianas− hasta el último tercio del siglo, y danzas europeas hasta finales del mismo. Tanto unas como otras reflejan las preferencias de la burguesía y conforman el repertorio del llamado piano de salón. Con la llegada del nuevo siglo, los nuevos bailes de moda se unirán a los últimos coletazos del piano de salón, creados ambos con fines de esparcimiento y de interés editorial, tanto por parte de editores como de compositores. Ambas modalidades constituyen un revelador testimonio de los gustos de la sociedad castellonense desde el último tercio del siglo XIX hasta prácticamente 1936. No se trata pues, de composiciones con una finalidad meramente artística, condicionadas por la exploración de nuevos recursos armónicos, dinámicos o sonoros e integradas en una corriente europea específica, sino que simplemente están puestas al servicio de la sociedad del momento sin más preocupación que entretenerla y amenizarla con piezas elegantes, ligeras y despreocupadas (valses, polkas, tocatas-galop, pasodobles, fox-trot, etc.).

Desde 1915 aproximadamente levantan las primeras voces en la provincia que arremeten contra la falta de inspiración y de buen hacer compositivo de aquellos autores que todavía siguen engrosando la música de salón. Estas críticas no parten, como sería de esperar, de los compositores sino de los sectores intelectuales. Es a partir de ese mismo año cuando se despierta un interés científico y no solamente utilitario por la música. Este creciente interés cristaliza en el nacimiento de la historiografía musical castellonense con la publicación en Vila-real del primero de los tres tratados científicos que nombraremos más adelante.

También se observa ya una cierta predisposición, por parte de algunos compositores, a buscar e investigar nuevas armonías y sonoridades en sus composiciones para piano. No se trata de una evolución de la música para piano hacia preceptos acordes con las nuevas corrientes europeas, sino más bien de la aparición de una nueva tendencia compositiva más comprometida con el acto artístico, que corre paralela a la típica música de baile adaptada a la nueva época. Ya desde el umbral del siglo XX, encontramos a compositores que crean obras para piano que han perdido completamente la función social propia de la música de baile. Entre las causas de esta nueva tendencia encontramos una mayor formación musical y cultural de los músicos castellonenses y una mayor sensibilidad y compromiso de las instituciones locales hacia los estudios musicales. Este compromiso por parte de los organismos oficiales se refleja en las subvenciones otorgadas por la *Diputación Provincial* a determinados estudiantes para el perfeccionamiento de estudios musicales fuera de Castellón y en la creación, como patronato, del *Conservatorio de Castellón*.

No obstante, y por encima de todas las características sociológicas expuestas, ha subyacido en el periodo estudiado una indiferencia, no sólo a nivel local sino nacional, por dar a conocer y difundir las obras compuestas por autores españoles. Esta desidia no ha hecho sino alimentar la producción por las obras de tipo utilitario, a falta de un interés real de la burguesía y de las clases sociales dominantes por el fomento del verdadero arte musical. El musicólogo valenciano Blasco Medina describe con contundente transparencia este hecho sociológico diciendo que *"Lamentable es en extremo que los españoles, principalmente los interesados en demostrar lo que han valido sus compositores, nos contentemos con hablar de oídas y no saquemos de los archivos las obras de nuestros antecesores, dando lugar, con nuestra apatía, a que algún historiador extranjero diga que no tenemos más que agradables zarzuelas."* (Blasco, 1896: 50-51).

1. 4. *Metodología y técnicas aplicadas.*

El proceso seguido en la elaboración del presente estudio, y la aplicación de las pautas técnicas correspondientes, se ha realizado sistemáticamente según que se describe en los apartados que se tratarán a continuación:

RECOPILACIÓN, INVENTARIO Y CATALOGACIÓN DE FUENTES MUSICALES.

Las primeras investigaciones, previas a la realización del presente trabajo, partieron de la consulta y del estudio de las fuentes bibliográficas que recogían datos sobre compositores castellonenses pertenecientes al siglo XIX y al primer tercio del XX. Los libros consultados para este fin fueron básicamente los ya históricos de documentación musical valenciana escritos por Francisco Javier Blasco Medina (Blasco, 1896), José Ruiz de Lihory (Ruiz de Lihory, 1903) Benito Traver García (Traver, 1918), Francisco Escoin Belenguer (Escoin, 1919), Vicente Ripollés Pérez (Ripollés, 1935), junto al más actual publicado por Bernardo Adam Ferrero (Adam, 2003) y los diccionarios de la música española e hispanoamericana (Casares, 1999) y de la música valenciana (Casares, 2006) de Emilio Casares Rodicio.

Con la información obtenida en dichas fuentes confeccionamos una relación de aquellos músicos que fueron pianistas o que desarrollaron cierta actividad compositiva en el periodo que nos ocupa, y los distribuimos en las poblaciones donde nacieron y donde desenvolvieron una vida profesional o realizaron sus estudios musicales.

Con la relación de compositores, que según estas fuentes, compusieron o pudieron haber compuesto obras para piano, confeccionamos un listado de archivos públicos y eclesiásticos y de bibliotecas públicas donde creímos probable localizar obras y documentación referente a los mismos. A medida que realizábamos nuestras investigaciones, fuimos informados asimismo de archivos musicales privados −algunos de ellos pertenecientes a descendientes o herederos de los correspondientes compositores− así como de catálogos impresos y on-line que serán convenientemente citados en el capítulo dedicado a la bibliografía. Los archivos, bibliotecas y hemerotecas consultadas finalmente a tal efecto fueron los siguientes:

ARCHIVOS PÚBLICOS:

- Archivo General del Palacio Real de Madrid.
- Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.
- Archivo del Instituto de Historia y Cultura Musical de Madrid.
- Archivo General Militar de Segovia.
- Archivo de la Sociedad General de Autores (SGAE) de Valencia
- Arxiu Municipal de Castelló.
- Arxiu de la Diputació de Castelló.
- Arxiu Municipal de Vila-real.
- Archives Nationales de Paris. Centre d´Accueil et de Recherche des Archives Nationales (CARAN)
- Archives de Paris.
- Archives Départamentales du Rhône.
- Archives Municipales de Lyon.

ARCHIVOS ECLESIÁSTICOS:

- Archivo de la Catedral de Valencia.
- Archivo del Real Colegio del Corpus Christi de Valencia.
- Archivo de la Catedral de Segorbe.
- Arxiu de la Parroquia de Santa María de Castelló.
- Arxiu de l´Església Arxiprestal de Vila-real.
- Arxiu de l´Església del Salvador de Borriana.
- Arxiu Històric de l´Església Arxiprestal de Morella.
- Arxiu de l´Església Arxiprestal de Sant Mateu.
- Arxiu de l´Església Parroquial de Vilafranca del Cid.

ARCHIVOS PRIVADOS:

- Archivo de la Congregación de Hijas de María Inmaculada de Vila-real.
- Archivo musical de Alejandro García Guinot.
- Archivo musical de Eva Mus Grande.
- Archivo musical de José Miguel Messeguer Goterris.
- Archivo musical de Carlos Pallarés Esclápez.
- Archivo musical de Enrique Gimeno Estornell.
- Archivo musical de Pere Enric Barreda i Edo.[11]
- Archivo musical de José Miguel Macián Pallarés.

[11] Queremos manifestar nuestro más sincero y especial agradecimiento a Pere-Enric Barreda i Edo, cronista de Benassal y profesor de la Universidad de Barcelona, por haber sido para nosotros de gran ayuda y apoyo en la realización de este trabajo, y quien ha fallecido recientemente, antes de la finalización del mismo.

BIBLIOTECAS PÚBLICAS:

- Biblioteca Nacional de España.
- Biblioteca Nacional de Catalunya.
- Bibliotèque Nationale de France.
- Bibliotèque Nationale de Belgique.
- British Library.
- Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Madrid.
- Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid.
- Fondo Anselmo González del Valle. Bibliotecas del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC)
- Biblioteca del Conservatori Superior de Música de València.
- Biblioteca Musical de Compositores Valencianos del Ayuntamiento de València.
- Biblioteca Valenciana Sant Miquel dels Reïs.
- Biblioteca del Institut Valencià de la Música. (IVAM)
- Biblioteca del Conservatori Professional de Música de Castelló.
- Biblioteca Pública de la Generalitat en Castelló.
- Biblioteca Pública Municipal de Castelló.
- Biblioteca Municipal de Segorbe.
- Bibliotèque Municipale de Lyon. Fonds anciens.
- Biblioteca Nacional del Ecuador.
- Biblioteca de Guayaquil (Ecuador).

HEMEROTECAS:

- Hemeroteca Municipal de València
- Médiathèque Hector Berlioz du Conservatoire Supérieur de Paris.
- Médiathèque Musicale Mahler de l´Ecole Normale de Musique de Paris.
- Médiathèque du Conservatoire de Lyon.
- Médiathèque Nadia Boulanger du Conservatoire Supérieur de Lyon.

DOCUMENTACIÓN SOBRE LAS FUENTES.

Las cincuenta y cinco obras reunidas proceden de algunas de las instituciones o archivos privados anteriormente citados, y serán mencionadas convenientemente en el capítulo dedicado al estudio de las fuentes[12]. Ciertas de las fuentes encontradas se encuentran publicadas y otras permanecen en estado de manuscrito. Las piezas publicadas proceden generalmente de las bibliotecas públicas −a excepción de la *Biblioteca Musical de Compositores Valencianos del Ayuntamiento de Valencia*, en

[12] *Cf.* pp. 340-341.

la que muchas de ellas son copias manuscritas−, y las que se conservan en manuscrito han sido localizadas mayoritariamente en archivos eclesiásticos y privados. El problema principal planteado por los manuscritos es que no todos son autógrafos, sino que también existen copias, anónimas en algunos casos, y por tanto consideradas como fuentes secundarias. En la medida en que ha sido posible, las copias manuscritas más recientes −procedentes de la *Biblioteca Musical de Compositores Valencianos del Ayuntamiento de Valencia*− han sido cotejadas con los correspondientes originales, gracias a la localización de los familiares, herederos o biógrafos, con quienes contactamos a tal efecto, y a quienes agradecemos sinceramente su colaboración en la aportación de información sobre los compositores y obras[13].

Una vez reunidas las partituras originales compuestas en el periodo que nos ocupa, procedimos a recabar datos sobre ellas y sobre sus correspondientes compositores consultando directamente en las bibliotecas y archivos donde fueron localizadas, así como en otras bibliotecas y archivos digitales a través de la red de comunicación informática Internet. Asimismo, continuamos consultando catálogos impresos y on-line con el fin de ampliar la información correspondiente a la descripción de los ejemplares.

TÉCNICAS DE EDICIÓN Y CAUCES METODOLÓGICOS COMPLEMENTARIOS.

La edición en soporte informático de las partituras ha sido elaborada a través del programa de música *Finale 2010*. Una vez hecha esa primera transcripción informática, dichos documentos han sido reconvertidos en nuevos archivos de extensión *TIFF* con el fin de trasladarlos al programa de *Word*. Entre otras aplicaciones, los archivos *TIFF* han sido especialmente útiles para insertar los ejemplos musicales del capítulo de análisis musical en los archivos de *Word*. Todos los archivos en *Word* han sido finalmente reestructurados en PDF para evitar su manipulación o el desplazamiento del contenido y favorecer, de este modo, su final impresión.

[13] En las pp. 37-38, dentro del apartado de agradecimientos, pueden consultarse los datos de los familiares de los autores tratados que, gentil y desinteresadamente, nos facilitaron gran parte de la documentación que incluimos en este trabajo, así como de los biógrafos que tuvimos ocasión de conocer.

El principal criterio que ha regido esta edición informática ha sido la facilitación de la lectura musical y la preservación de toda información complementaria que aparece en las fuentes utilizadas, tanto publicadas como manuscritas. Por tanto, además de la música propiamente dicha se incluyen en nuestra transcripción citas literarias, datos cronológicos y todo cuanto se ha considerado que puede ser útil para su comprensión[14].

Asimismo, se ha efectuado una corrección de los posibles errores y ambigüedades que presentaban las fuentes para facilitar su futura utilización práctica. Los cambios y las aclaraciones pertinentes sobre los mismos se han hecho constar detalladamente en apartados posteriores de este trabajo[15]con la doble finalidad de justificarlos y de que puedan ser mejor comprendidos.

La mayoría de los cauces metodológicos complementarios utilizados se encuentran también en relación con los recursos informáticos. Por una parte, hay que mencionar aquellos medios gráficos utilizados para resaltar las modificaciones que, por cuestiones inherentes al equilibrio del discurso musical, se han realizado en la edición informática respecto de los manuscritos originales. Las herramientas gráficas más comúnmente empleadas en el transcurso del estudio son los corchetes, que enmarcan las correcciones realizadas en la edición informática. Este recurso tiene como propósito fundamental la localización de las enmiendas que afectan al discurso musical, facilitando una futura y deseable impresión y difusión de las obras que permita su inclusión en el repertorio pianístico general español y valenciano, en particular. El resto concierne casi exclusivamente al proceso informático de elaboración de imágenes (fotografía y escáner), recurrentemente utilizado en el capítulo dedicado a la iconografía.

LÍNEAS DE FORMULACIÓN DE HIPÓTESIS DE TRABAJO

Las líneas de formulación de hipótesis que detallamos a continuación han sido organizadas numéricamente con el fin de establecer una correspondencia con las conclusiones del capítulo V. Ello permitirá dilucidar con mayor claridad el grado de

[14] En el caso de la partitura de *Chiquillaes* de Abel Mus Sanahuja (*1907; †1983) se han excluido de la presente transcripción informática los dibujos hechos a mano que decoran el fondo del manuscrito original. Ello se ha debido, fundamentalmente, a la falta de recursos informáticos necesarios para su correcta reproducción.

[15] *Cf*. Estudio crítico, pp. 347-348.

cumplimiento de las mismas al ser comparadas con las correspondientes conclusiones, que seguirán la misma distribución numérica.

1. **Documentación histórica y socio-cultural del período**. Se aportarán, sintetizados y en la medida de lo posible ordenados cronológicamente, los principales factores históricos socio-culturales que pudieron influir en la concepción y tratamiento técnico-estético de las obras musicales seleccionadas con el fin de establecer más claramente una correspondencia que justifique el proceso evolutivo que presentan las composiciones.
2. **Documentación sobre los estilos musicales abordados en el repertorio pianístico castellonense.** Uno de los puntos relevantes de nuestro trabajo es la investigación del grado de influencia que ejercieron sobre el repertorio castellonense las corrientes musicales que imperaron en España y, al mismo tiempo, los gustos europeos del momento. Hay que dilucidar si el mapa de estilos musicales emprendidos por dichos autores evolucionó de manera fluida respecto a los movimientos europeos o con retraso respecto a aquellos. La definición y estudio de estos estilos constituye un paso previo a la comprensión y análisis de las obras, y su tratamiento permitirá también entender las características de cualquier otra manifestación instrumental o vocal creada por autores locales en el mismo periodo.
3. **Información sobre los autores tratados.** Procurando clarificar y ampliar los datos que, al respecto, ofrecen las fuentes documentales habitualmente utilizadas en la investigación musicológica, se elaborarán o actualizarán las biografías de los autores tratados adjuntando una relación de sus respectivas composiciones, ordenada por géneros, ampliada, y corregida en algunos casos, respecto a las fuentes documentales utilizadas.
4. **Comparación y valoración con su entorno pianístico contemporáneo.** El análisis técnico-estético previamente enumerado permitirá conocer el grado de originalidad de las obras y, con ello, podrán concretarse las influencias y analogías que pudieran presentar estas piezas en relación con la música para piano que se componía en el mismo periodo cronológico a nivel nacional y europeo. Para ello, el análisis musical comparativo vendrá acompañado de ejemplos extraídos de obras relevantes de otros autores −externos al corpus de nuestro estudio− que influyeron en los compositores castellonenses o que presentan rasgos similares de estilo. Por el contrario, también se realizará un estudio comparativo de

obras de autores locales que muestran aportaciones creativas precoces, más tarde adoptadas por compositores de referencia europeos.

5. **Descripción y ordenación cronológica de las obras distribuidas por autores**. Ello facilitará la localización de las piezas y permitirá discernir el grado de progreso compositivo y la evolución de las formas adoptadas por cada uno de los autores en el periodo estudiado, si la hubiere.
6. **Análisis musical de las obras recopiladas (estructural, estético y estilístico)** Dicho análisis musical no puede entenderse, adscribiéndose a lo afirmado por Jacques Chailley (Chailley, 1951:3) como un fin en sí mismo, sino como un medio necesario para conocer y desentrañar su esencia musical y favorecer la comprensión e interpretación de las piezas. En el mismo orden de cosas, el estudio musical de las obras favorecerá y ayudará a la comprensión de la evolución técnica y estética que se dio entre los autores castellonenses y demostrará su adscripción a una u otra tendencia o corriente musical.
7. **Transcripción de las partituras en soporte informático, revisión de las mismas y corrección de errores**. Las fuentes recopiladas son manuscritos o primeras ediciones, por lo tanto, revisarlas, corregirlas, actualizarlas y editarlas en medio informático son acciones necesarias y previas para hacerlas accesibles a todo aquel público que, bien por razones puramente interpretativas o musicológicas, deseen conocerlas.

Concluyendo, la elaboración del trabajo está presentada atendiendo a una metodología basada en la investigación sobre los estilos musicales y autores, así como en la recopilación, descripción y análisis crítico y musical de las fuentes. Mediante las técnicas aplicadas de edición informática y la utilización de todos aquellos recursos gráficos complementarios, dicha elaboración tiene como principal propósito abordar por primera vez el estudio de la música compuesta para piano en la provincia de Castellón por autores autóctonos en el periodo comprendido desde la implantación del piano hasta 1936. Ello, según se ha mencionado anteriormente, permitirá la incorporación al repertorio pianístico de aquellas obras que posean suficiente calidad, originalidad y nivel técnico. Con ello deseamos dejar abierta una línea de investigación que posibilite futuras indagaciones musicológicas, insertas o no en el mismo género musical (el pianístico). Esperamos asimismo que las nuevas investigaciones amplíen progresivamente los conocimientos que se poseen actualmente sobre el repertorio musical compuesto en la mencionada provincia,

permitiendo también estudios de tipo transversal que incorporen las aportaciones de nuestro trabajo.

1. 5. *Agradecimientos.*

Este trabajo no hubiera sido posible sin la ayuda y colaboración de muchas otras personas a las que quisiera mostrar mi agradecimiento. En primer lugar, a mi director, el Dr. Antoni Ripollés Mansilla, sin cuyo apoyo y constante ánimo esta tesis no hubiera sido posible. Su consejo y amistad me han acompañado en los momentos difíciles, y sus conocimientos y pedagogía han sido fundamentales para la consecución de este trabajo. No quisiera, sin embargo, dejar de resaltar su valía personal que como amigo y compañero he tenido la suerte de disfrutar.

También quisiera agradecer a la Dra. Victoria Alemany Ferrer, sus consejos y siempre atenta disposición, especialmente en los inicios de esta tesis. Igualmente mencionar el apoyo y consejo del Dr. Antonio Ezquerro Esteban, a quien agradezco sus palabras de ánimo que me han servido de estímulo mientras desarrollaba las labores de investigación.

En cuanto a la obtención del material e información, me gustaría agradecer su colaboración a las siguientes personas: Pascual Parra Albiol, músico de la *Banda Municipal de Castellón*; Rafael Monferrer Guardiola, médico, biógrafo de Perfecto Artola Prats y estudioso de temas castellonenses; Pere-Enric Barreda i Edo, cronista de Benassal y profesor de la Universidad de Barcelona, fallecido recientemente; Carlos Pallarés Esclápez, musicólogo y descendiente de Vicente Pitarch de Fabra; Magín Arroyas Serrano, historiador y responsable del archivo de la Catedral de Segorbe; José Manuel Palacio Bover, biógrafo de Daniel Sebastián Gabaldá Bel; Daniel Gil Gimeno, biógrafo de Abel Mus Sanahuja; Eva Mus, hija de Abel Mus Sanahuja; Cristina Lewinska Mus, hija de Encarnación Mus Sanahuja; Enric Gimeno Estornell, compositor e investigador de la obra de José Goterris Sanmiguel; José Miguel Meseguer Goterris, familiar de José Goterris Sanmiguel; Alejandro García Guinot, pianista e hijo de José García Gómez; Rosa Solbes, periodista y biógrafa de Matilde Salvador Segarra; Mario Masó Agut, investigador experto en la biografía de Leopoldo Querol Rosso; Avel.li Flors Bonet, filólogo y escritor; Otilia Martí Arnándiz, licenciada en historia y profesora de la *Universitat Jaume I de Castelló*; Consol Aguilar Ródenas, profesora de la *Universitat Jaume I de Castelló*; Mº

Carmen García Mallo, profesora de la *Universitat de Barcelona*; Vicent Galvis, profesor de la Universitat de València; Oscar Vives, profesor de la *Universitat de València* y director de la banda de Benassal; Elena Magallanes Latas, directora de la Biblioteca del *Conservatorio Superior de Música de Madrid*; Carlos José Gosález Lara, Director del Departamento de Música de la *Biblioteca Nacional de España*; Clara Costa García, responsable de la *Biblioteca Valenciana Sant Miquel dels Reïs* de València; Elisabeth Missaoui, directora del Departamento de Música de la *Bibliotèque Nationale de France*; Sophie Renaudin, bibliotecaria del Departamento de Música de la Bibliotèque Nationale de France, Dominique Hausfater, bibliotecaria en la *Médiathèque Hector Berlioz* del Conservatoire Supérieur de Musique de Paris; Vicent Gimeno Estornell, sacerdote de la Iglesia Arciprestal de Vila-real; José Manuel Morales, profesor de composición del *Conservatorio de Castellón*; Marcelo Clemente Antón, profesor de armonía y análisis en el *Conservatorio Superior de Música de Valencia*; José Climent, musicólogo y responsable del *Archivo de la Catedral de Valencia*; Vicent Gil, historiador y responsable del *Archivo Municipal de Vila-real*; José Manuel Miñana, secretario del *Conservatorio Superior de Música de Valencia*; Jean Claude Suc, historiador de la región de Auvernia; José Ramón Calpe, alcalde de Borriana; Raúl Marín, profesor de la *Universidad Jaume I de Castellón*, Raúl Sirvent, profesor de música; José Arnau, cronista de Sant Mateu; Daniel Vázquez, organista en la iglesia de Sant Mateu; Julián Pastor, cronista de Morella; Joaquín Ariño, sacerdote de la *Iglesia Arciprestal de Morella*, Ricardo Miravet, organista en la Iglesia Arciprestal de Morella; Enrique Agut Catalá, pianista; María Máñez Verdú, secretaria de la *Sociedad General de Autores* de València; Henri Bouché, director de la Universidad a Distancia (UNED) de Vila-real; Amparo Ranch, hija de Eduardo Ranch; Rosa Amelia Alvarado, bibliotecaria en Guayaquil (Ecuador).

También quisiera agradecer a título personal a mi mujer, María José Esteve Ramos su ayuda y apoyo ofrecidos en todo momento y a mis hijos Laia y Blai, nacidos durante el proceso de elaboración de este trabajo, por la alegría y satisfacción que me ha proporcionado.

2. CONTEXTO SOCIO-CULTURAL.

2. 1. Educación y cultura.

La minoría ilustrada española y los sectores liberales empiezan a manifestar, desde principios del siglo XIX, una creciente preocupación por los problemas educativos, el estado de decadencia y el atraso en que se encontraba el país. El posible acceso por parte de todos los ámbitos de la población a la cultura, la educación y la ciencia, se evidencia como una solución a los problemas por los que el país estaba atravesando (Aguilar, 1985: 9). La educación es considerada de este modo como el cimiento para la reforma y renovación social que implica, para los liberales, la instauración de los principios de libertad e igualdad. Con la revolución septembrina de 1868 la educación adquiere una nueva dimensión basada en el aprendizaje de la libertad, la cual, a través de la Institución Libre de Enseñanza, se hace accesible a amplios sectores de la población.

Cuando Castellón fue declarada capital de provincia en 1833, mostraba un aire rural propio de una ciudad pequeña, agrícola y artesanal, carente de edificios grandiosos representativos de una capital de provincia, así como de las infraestructuras básicas para su desarrollo económico, social y cultural. Ello provocaba entre los habitantes de la recién nombrada capital una sensación de inferioridad que influirá enormemente en la superación de las carencias económicas, sociales y también culturales (Peris, 1994: 227). Es precisamente a partir de la revolución de 1868 cuando la prensa castellonense hace referencia en repetidas ocasiones al bajo nivel cultural de la población, característico de una sociedad rural, que no precisaba de estudios elevados para acometer actividades básicamente agrícolas y artesanales. La instrucción se manifiesta como "la base fundamental de toda sociedad culta, lo mismo que la ignorancia lo es de la corrupción, de los vicios, de la anarquía y del crimen" (*La Revista de Castellón*, 59, 1-6-1883:162). La conciencia del atraso cultural, entendido como causa de corrupción y caciquismo y el afán de superación del mismo son aspectos abordados constantemente por los sectores eruditos castellonenses durante las últimas décadas del siglo XIX:

> *"L´home educat era un home perillós, donat que era capaç de rebel.lar-se contra les situacions injustes, la "massa" educada, preparada, estava menys disposada a obeir sense raonar"* (Aguilar, 1997: 66).

El malestar social se manifestaba a través de los elevados índices de mendicidad, el deplorable estado de los establecimientos benéficos, el abandono de niños que vivían una situación de chabolismo, la falta de higiene en centros públicos de enseñanza (Aguilar, 1985:46-48), los índices de analfabetismo y también la explotación infantil:

> *"Las fábricas donde trabajaban los niños junto a las mujeres, no reunían las mínimas condiciones higiénicas para poder trabajar en ellas, aunque se hiciera en condiciones muy duras de diez o doce horas diarias"* (Ibid: 194).

Los índices de analfabetismo que presenta la provincia de Castellón durante la segunda mitad del siglo XIX son muy elevados respecto a las restantes provincias españolas durante el mismo periodo. Las estadísticas de alfabetización a nivel estatal que se conservan son dispares debido a la desaparición, por causas diversas, de muchos de los archivos del Ministerio del Interior, encargado hasta finales del siglo XIX de la administración escolar (Turin, 1959: 100). Los análisis estadísticos conservados a nivel estatal de 1877 revelan un índice de analfabetismo del 75% sobre una población total de 18 millones de habitantes y los estudios de 1901 tan sólo reflejan una mejora del 5 al 7 % respecto a 1877 (Ibid: 101). Los censos por provincias tuvieron una rápida repercusión en la prensa castellonense en el último tercio del siglo XIX, la cual alertaba del bajo nivel de alfabetización de la provincia y la necesidad de impulsar la instrucción primaria:

> *"Sensible es decirlo; pero entre las provincias españolas, la más atrasada, según datos oficiales, son las de Canarias y Castellón, siendo las más adelantadas las del norte. La provincia de Álava, por ejemplo cuenta el 47 por 100 de habitantes que saben leer y escribir; las provincias centrales y de Cataluña oscilan entre el 30 y el 15 por 100; la de Málaga cuenta el 10, y las de Castellón y Canarias no pasan el 9 por 100". (La Revista de Castellón,* 3, 1-3-1881: 40).

Durante el primer tercio del siglo XX, los índices de analfabetismo disminuyen sensiblemente y en 1932, el número de castellonenses que no saben leer ni escribir desciende al 44´06 % (Reguillo, 2001: 67). Las causas del elevado número de analfabetos en la provincia de Castellón, sobre todo durante la segunda mitad del siglo XIX, es debido principalmente a la anteposición del trabajo, como medio de subsistencia, sobre las necesidades intelectuales. Tanto es así que en ocasiones, los niños de las clases populares más desfavorecidas empezaban a trabajar a la temprana edad de doce años (Aguilar, 1985: 21).

Hasta la llegada del siglo XIX, el sistema educativo uniformemente implantado en Europa Occidental estaba cimentado en los estudios clásicos y era confiado a la Iglesia. El Estado, sin embargo, fue absorbiendo gradualmente a lo largo de los siglos todos los servicios comúnmente ligados a la vida social, asumiendo las competencias militares, judiciales y administrativas hasta llegar a las educativas en el siglo XIX. Pero la Iglesia no se resignó a perder los privilegios sobre la instrucción de los fieles que durante siglos había mantenido y defendió los fines espirituales de la educación frente a la visión laicista del Estado (Turin, 1959: 3).

Hasta mediados del siglo XIX en España, la educación era impartida básicamente por órdenes religiosas, las cuales eran calificadas como instituciones benéfico-docentes y recibían ayudas privadas y públicas, al mismo tiempo que estaban exentas de los impuestos del Estado (Aguilar, 1997: 66). Con la Constitución de 1845, el modelo educativo español, que parece seguir las prerrogativas obtenidas en 1789, se adapta al modelo francés y basa su estrategia en la consecución de una escuela primaria gratuita y general y de una enseñanza secundaria accesible a las clases medias, otorgando a la instrucción un carácter estatal y privándola de los intereses eclesiásticos que habían mantenido hasta entonces (Sanjuan, 1994: 24). No obstante, el reconocimiento de la propuesta privada sobre la enseñanza primaria y media, favorecerá el aumento de la enseñanza eclesiástica durante el periodo isabelino y alcanzará una etapa de auge en la Restauración. Tanto en las congregaciones religiosas como en las escuelas nacionales, la educación será religiosa o confesional hasta la llegada de la Segunda República.

En 1850, la provincia de Castellón cuenta ya con 392 escuelas públicas y 44 privadas (Aguilar, 1985: 12) en las cuales, desde la Ley Moyano de 1857, la educación será obligatoriamente diferenciada para niños y niñas. Dicha ley

decimonónica establece un currículum diferenciado con el fin de proporcionar a la mujer una educación moral para que aprenda a desenvolverse fundamentalmente en ámbitos privados, teniendo dicha educación prioridad sobre la propia instrucción y repercutiendo en el rol social femenino hasta bien entrado el siglo XX. Aún más, la educación de la mujer se diferenciará según vaya dirigida a las clases altas, medias o bajas. Así, a las niñas de clase alta, además de leer y escribir, se las preparará para cocinar, coser, bordar y desarrollarán aptitudes complementarias en geografía, historia, música e incluso en dibujo y francés. Las niñas de clase media sufrirán intereses enfrentados al intentar compaginar educación y la vida laboral y en las clases más desfavorecidas, las mujeres consumarán la actividad laboral propia con el trabajo del marido fundamentalmente (Aguilar, 1997: 504-505).

Los colegios de primaria en la capital de la Plana durante la segunda mitad del siglo XIX y hasta 1936 se clasificarán en estatales, privados religiosos y privados dirigidos por particulares. Entre los centros donde se enseñaban primeras letras en Castellón, cabe destacar la *Casa de Beneficencia* no sólo por la función social que cumplió en el ámbito de la enseñanza, sino también por el estímulo artístico y particularmente el teatral que impulsó y sobre el cual trataremos más adelante.

La *Casa de Beneficencia* de Castellón fue fundada en 1822 por el Ayuntamiento y tuvo como propósito la asistencia a los pobres y la enseñanza más indispensable y necesaria (*BSCC*, V (1924): 127 y 130). La ciudad de Castellón, cuando fue declarada capital de provincia, carecía de inmuebles apropiados para albergar la reciente administración y servicios. A raíz de la desamortización de Mendizábal, se aprovecharon los edificios monásticos desalojados para tal fin (Peris, 1997: 227) y, entre ellos, la *Casa de Beneficencia* se asentó en el Convento de Santo Domingo en 1835.[16] Fue a partir de entonces cuando dicha institución prosperó y alcanzó verdaderos fines sociales nombrando maestros de primeras letras y estableciendo talleres donde se aprendían varios oficios (*BSCC*, VI (1925): 92). En 1860, la *Casa de Beneficencia* es declarada provincial y, absorbida por la Diputación (*BSCC*, VI (1925): 316-317), se reforma y ensancha el área de la institución, dotándola a lo largo de los años de escuelas de ciegos, sordo-mudos, primera enseñanza y de solfeo y música en general (*República*, 1178, 23-3-1935: 28) y alberga, desde 1892, los talleres de artes gráficas que imprimían el *Boletín Oficial de*

[16] El edificio que fuera Convento de Santo de Santo Domingo y posteriormente Casa de la Beneficencia, alberga en la actualidad el Conservatorio de Música de Castellón.

la Provincia de Castellón de la Plana (*Castelló Festa Plena. Magdalena 93* (1993): 91).

El referente de la cultura local hasta las primeras décadas del siglo XX fue el *Instituto de Enseñanza Secundaria* de Castellón. Fundado el año 1846 en el antiguo convento de las Monjas Clarisas con el nombre de *Instituto Provincial de Segunda Enseñanza,* pasó a denominarse *Instituto General y Técnico* en el cambio de siglo y finalmente *Instituto "Francisco Ribalta"* desde 1917 (Sanjuan, 1994: 23-26). El instituto nació del impulso dado a la enseñanza por los gobiernos moderados de Isabel II y del interés mostrado por las autoridades de la Diputación provincial, preocupadas por la formación de las clases productoras. No obstante, la función social concedida a la enseñanza secundaria, y que consistía básicamente en la instrucción de las clases dirigentes, determinó la condición social de los estudiantes, reduciendo el número de matrículas de los estudiantes pertenecientes a las clases medias por la imposibilidad de pagarlas. Con el triunfo de la revolución democrática de 1868, se planteó la enseñanza secundaria como una educación dirigida a la formación y ampliación de la cultura general del ciudadano, pero dicho planteamiento no logró desprender el carácter aristocrático que en un principio habían manifestado dichos estudios, carácter que, insistentemente, continuará manteniéndose durante la Restauración. En consecuencia, una propuesta educativa de estas características no encontró una respuesta masiva de estudiantes ni fue operativa en el marco de la situación social y económica de la provincia (Altava, 1994: 96-104).

Desde su apertura, la función social del instituto no se limitó al marco docente, sino que la actividad de los profesores, de una preparación científica que superaba en muchas ocasiones la mínima exigida por la legislación, abarcó ámbitos políticos, sociales y culturales diversos:

> "*Los profesores del Instituto estuvieron presentes en toda clase de juntas, comisiones, corporaciones e instituciones de la ciudad. Unas veces por razón de su cargo, otras, por propia voluntad"* (Altava, 1994: 115).

En este sentido, Domingo Herrero Sebastián, catedrático de matemáticas del Instituto hasta finales del siglo XIX, fue uno de los principales impulsores, desde la *Junta Provincial de Instrucción*, de la construcción del *Teatro Principal*, que se

inauguró en 1894 (*BSCC*, I (1920): 154-155). La labor educativa del Instituto también dio pie a la formación, en 1868, del efímero *Liceo Escolar Castellonense*, formado por alumnos del centro que, durante la temporada estival, continuaron realizando investigaciones científicas, históricas y literarias, sirviéndose de un *Boletín* o revista quincenal para dar a conocer sus trabajos (*BSCC*, VII (1926): 256-257).

A partir del último tercio del siglo XIX, empezaron a aflorar en la ciudad de Castellón otros centros de carácter privado donde se impartían estudios de segunda enseñanza, entre los que destacaba el *Colegio de la Purísima Concepción*, agregado al Instituto Provincial, donde se enseñaba opcionalmente música y canto (Aguilar, 1985: 63). También surgieron algunas instituciones de enseñanza especializada que comprendían escuelas de comercio e idiomas entre otras. En relación a los centros especializados en estudios musicales en Castellón, habrá que esperar hasta la Segunda República para la gestación del *Conservatorio de Música*, el *Liceo Beethoven* y la *Escuela Municipal de Solfeo* (Aguilar, 1997: 313-320), que fueron las principales instituciones exclusivamente dirigidas a la enseñanza musical que tuvo Castellón hasta 1936.

En cuanto a centros públicos de estudios superiores en Castellón, tan sólo encontramos la *Escuela Normal de Maestras*, institución creada en base a la Ley de Instrucción Primaria de 1838 que configuró el establecimiento de una Escuela Normal Central en Madrid y de Escuelas Normales en las capitales de provincia para la formación de maestros. En 1900 inició su andadura la primera *Escuela Elemental de Maestras* en Castellón, instalada junto al *Instituto* en el antiguo Convento de las Monjas Clarisas y la cual obtuvo el rango de Escuela Superior en 1913 (*BSCC*, LXV (1989): 256). En dicha escuela se impartieron, además de las asignaturas comunes, estudios de música y también se formó un Orfeón de estudiantes.

La lectura, además de la educación, es considerada en Castellón como otro medio para acceder a la ilustración. La libertad de prensa, restablecida con el triunfo de la revolución de 1868, dio pié a enfrentamientos ideológicos entre los defensores de las lecturas y de la prensa de tendencia conservadora y doctrina católica, y aquellos que profesaban unas convicciones liberales:

> *"Uno de los medios por el cual se hace más propaganda para corromper, no sólo a la sociedad de hoy, si que también a la venidera,*

> *a la sociedad naciente, es esa libertad para comunicar el pensamiento que, en mala hora se otorgó hace pocos años, y se ha convertido en lamentable desenfreno que lloran los que de católicos se precian"* (*La Plana Católica*, 56, 12-11-1884: 1).

El Sexenio Democrático, mediante la Constitución de 1869, aseguró la libertad de expresión y la plasmación en la prensa de todas las pugnas de carácter político y social, lo cual favoreció a nivel estatal, y particularmente en la ciudad de Castellón, la proliferación de periódicos y revistas. Las publicaciones castellonenses que hasta entonces eran denominadas "de intereses generales" y que trataban sólo de aspectos económicos, literarios o divulgativos, se manifiestan ahora como prensa política, que en muchos casos defienden marcadas líneas ideológicas e incluso partidistas, aunque también aparecen publicaciones literarias, profesionales −enseñanza o farmacia− y satíricas (Viciano, 1987: 61-70). El florecimiento de la prensa aseguró asimismo el establecimiento de imprentas permanentes en la provincia de Castellón que hasta entonces no contaba con una industria de artes gráficas consolidada, debido a que, en algunos casos, era el impresor quien se trasladaba de una población a otra con herramientas portátiles para estampar un determinado impreso. Tanto es así que se constituyeron imprentas no sólo en la capital sino también en poblaciones, algunas de ellas muy pequeñas, como Morella, Albocàsser, Vistabella y Vinaròs. A finales del siglo XIX y principios del XX también se establecieron talleres de impresión gráfica en ciudades como Vila-real y Borriana (*Castelló Festa Plena. Magdalena 93* (1993): 86-92). La libertad de expresión también facilitó en la provincia la difusión de libros tanto de propaganda católica y religiosa escritos por presbíteros, como de carácter liberal cuya temática oscilaba entre ciencia, ciencia-ficción o aventuras, muchos de ellos traducidos de obras extranjeras (Aguilar, 1985: 169).

Los núcleos bibliográficos que empiezan a aparecer tímidamente en la capital son, al igual que la instalación de la reciente administración y servicios en los antiguos edificios monásticos, consecuencia directa de la desamortización de Mendizábal de 1835. Hacia 1848 se reúnen los primeros fondos bibliográficos de la provincia, dotados de unos 9.000 volúmenes procedentes del *Convento de los Capuchinos* en Castellón, de la *Iglesia de San Pascual* de Vila-real y de la *Cartuja de Vall de Crist*, en el término municipal de Altura. Los primeros emplazamientos de estos fondos bibliográficos se encontrarán en el *Convento de San Agustín* y

posteriormente en el *Instituto de Segunda Enseñanza* de Castellón. A finales del siglo XIX los fondos de la ciudad ascienden ya a 14. 000 volúmenes. Paralelamente, durante la segunda mitad del siglo XIX, prosperan en la capital centros destinados a la lectura situados en librerías, salones de periódicos y asociaciones culturales, aunque no será hasta 1929 cuando se funde en Castellón la *Biblioteca Pública Municipal* (Messeguer, 2003: 193). Con el advenimiento de la Segunda República, el libro es considerado por la prensa castellonense como símbolo de la cultura. El interés por fomentar la lectura e incrementar la cultura general cristaliza el año 1934, al celebrarse la primera *Fiesta del Libro* en Castellón, en la cual participaron el Ayuntamiento, los libreros de la ciudad y el presidente de la *Sociedad Castellonense de Cultura*.

2. 2. Asociaciones culturales.

A lo largo del siglo XIX y principios del XX se produce en Castellón un aumento progresivo de sociedades culturales y recreativas, que contribuirán a la mejora y difusión de la cultura entre las diversas clases sociales. La primera sociedad que se constituyó en Castellón, a raíz de la libertad de asociación decretada por las Cortes de Cádiz de 1812, fue el llamado *Casino de Castellón*, fundado en 1814 y que se conoció posteriormente como *Casino Antiguo*. (*Casino Antiguo de Castellón*, 1991: 11-12). Dicha sociedad, de carácter recreativa, tuvo como primer presidente a D. Francisco Giner y Feliu, Barón de Benicàssim y de la tenencia de Montornés[17] y reunía a las escasas familias pertenecientes a la nobleza castellonense. La índole aristocrática de la sociedad desde su fundación dio pié a que, entre la población castellonense, fuera también conocida como *Casino dels Cavallers* (Mundina, 1873: 195). Su primera ubicación fue el palacio del Barón de Benicàssim, en la calle Caballeros, trasladándose en 1832 a la llamada *Casa del Bale*[18], situada en las Cuatro Esquinas o corazón de la urbe que comprendía las calles Enmedio y Zapateros. En la *Casa del Bale* se alojaron, además de las familias aristocráticas de Castellón, otros invitados como el mariscal francés *Suchet*[19] y su esposa, así como militares

[17]La baronía de Benicàssim y Montornés fue donada por el Rey D. Juan II de Aragón a su vicecanciller y consejero Juan Pagés el mes de agosto de 1467. (*BSCC*, VI (1929): 339-344).

[18]*Bale* deriva de *Baile*, que es el apelativo que recibía antiguamente en el Reino de Aragón el juez de ciertos pueblos de señorío.

[19]Louis Gabriel Suchet (* Lyon, 1772; †Monterdon, 1826), jefe del ejército de Aragón desde 1808 y ascendido a Mariscal en 1810, obedeció órdenes directas de Napoleón. Su campaña en el País Valenciano se destacó por la toma de Morella en junio de 1810, la toma de Castellón y Sagunto en

castellonenses de alto rango (*Casino Antiguo de Castellón*, 1991: 12-13). En 1865, la sociedad se trasladó finalmente al palacio de D. Francisco Tirado[20], a instancias de una descendiente suya, ante la necesidad de ampliar los salones del casino y de impulsar la vida social del mismo. En el extremo del huerto que circundaba el palacio de Tirado y que recaía en la Calle Mayor había un teatro, conocido por los castellonenses como *Teatro del Casino Antiguo* o *Teatro Viejo.* La importancia de este teatro es determinante si se tiene en cuenta que fue el único emplazamiento en Castellón en el que se ofrecieron funciones públicas hasta el año 1872:

> "*Este coliseo, único que dio funciones públicas hasta el año 1872 en que se estableció el Teatro café, tiene una malísima fachada; su interior es pequeño y de regular decoración; y a pesar de su reducido número de localidades, son muy raras las funciones que se ven concurridas con un lleno completo; asistiendo con alguna constancia solo los empleados de crecido sueldo, y unas cuantas familias distinguidas"* (Mundina, 1873: 195).

El célebre *Teatro Viejo* fue vendido hacia el año 1881 y demolido, y en el mismo solar de la Calle Mayor nº 1 fue construida la primera casa de pisos de Castellón (*BSCC*, I (1920): 42). En este mismo lugar se abrió al público el *Café de la Perla* en 1886, (*Casino Antiguo de Castellón*, 1991: 19) aunque el mencionado café estuvo ubicado primeramente en la calle Enmedio, donde fue inaugurado en el mes de diciembre de 1863. El *Café de la Perla* fue en realidad el primer café de Castellón donde se hizo vida social, ya que anteriormente a este establecimiento sólo existieron en la capital los llamados *cafetines*, entre los que destacó el *Cafetín de Simonet.* (*Revista de Castellón*, 34, 31-7-1913:7).

A partir de 1860 se crea en Castellón otro casino que se conocerá con el nombre de *Casino Nuevo.* Centro cultural y recreativo de vida efímera, se encontraba situado en la mansión de la familia Montserrat, en la calle En medio (Mundina, 1873: 196). Frente a la condición aristocrática del *Casino Antiguo*, el *Casino Nuevo* nace ante la necesidad de diversión y expansión de la oligarquía de corte mesocrático,

---

septiembre de 1811 y la conquista definitiva de la ciudad de Valencia en enero de 1812. Su gobierno en el País Valenciano se caracterizó por un resuelto esfuerzo pacificador y estuvo respaldado por la Iglesia y la nobleza. (Mas, XI, 1973: 102-103).

[20]El noble castellonense Francisco Tirado, consiguió, a través de sus gestiones con la Corte, la separación en el siglo XVIII de la acequia Mayor de Castellón de la de Almassora, población cercana a la actual capital. Como agradecimiento, la labranza de Castellón le donó un palacio ubicado en el interior de un amplio huerto (*BSCC*, I (1920): 38).

vinculada a núcleos progresistas, y formada por comerciantes, médicos y abogados principalmente. En uno de los salones del casino se inauguró un teatro la noche del domingo 14 de junio de 1868, (*Crónica castellonense*, 21, 21-6-1868: 2-3) destinado a los socios del establecimiento y en el que se dieron funciones en días específicos por series de abonos. Fue tal la actividad teatral y musical que se desarrolló en aquel escenario que, en la década de 1880, se convierte en *"un teatro único en Castellón y a él aboca toda la gente de viso, amiga de verse y de hablarse, amiga del arte y de sus honestos divertimentos, (…)."* (*BSCC*, I (1920): 117).

A finales del siglo XIX aparecen en Castellón otra serie de asociaciones que tenían como objetivo común la instrucción y el fomento de la cultura entre la clase obrera mediante conferencias, exposiciones de instrumental relacionado con el mundo laboral, clases y veladas. Entre las de signo católico se encontraban el *Patronato y Círculo de Obreros Católicos*, que promovían la doctrina cristiana desde un punto de vista conservador, y el *Círculo Cooperativo Liberal*, formado por católicos liberales. También hallamos otras asociaciones que no profesaban doctrina alguna como el *Círculo de Artesanos* y el *Ateneo Obrero*. Entre las sociedades mencionadas, fue principalmente el *Ateneo Obrero* el que participó activamente en la vida musical de la ciudad a través de conciertos y clases de música (Aguilar, 1985: 149-152).

Ya entrado el siglo XX, asistimos a la creación de las primeras sociedades castellonenses de cierta relevancia científica en estudios literarios, tanto en lengua castellana como catalana. En este sentido, Salvador Guinot[21] funda en 1904 el *Círculo Literario y Artístico* de Castellón y en 1909, con la participación de los valencianistas castellonenses, la *Joventut regionalista*, sociedad eminentemente literaria a través de la cual organiza conferencias sobre temas valencianistas (Ramos, 1989: 157). En 1913, un sector más politizado de esta sociedad crea *La Nostra Terra*, entidad que articula diversos actos públicos como conferencias, excursiones e incluso una escuela nocturna para sus socios en la que se enseña lengua valenciana, entre otras materias. Esta sociedad llegó incluso a publicar una revista mensual llamada también *La Nostra Terra*, escrita íntegramente en catalán, aunque, debido a la corta vida de dicha sociedad, la revista no sobrepasó los cinco números (Ramos, 1989: 65-66).

[21]Salvador Guinot (*1866; †1944), político, escritor y periodista, es uno de los personajes principales de la vida cultural castellonense desde los años noventa hasta la proclamación de la Segunda República en 1931. (Messeguer, 2003: 290-291).

El desarrollo cultural de la ciudad de Castellón empieza a manifestarse durante los años precedentes a la dictadura de Primo de Rivera y alcanzará su máximo apogeo en los años de la República. El esfuerzo de los castellonenses por fomentar la cultura aparece reflejado en la creación de nuevas sociedades e instituciones públicas tales como la *Sociedad Castellonense de Cultura* en 1919, la *Sociedad Filarmónica* en 1923 y la *Banda Municipal*, el *Ateneo* y la *Biblioteca Municipal* en 1925 (Messeguer, 2003: 254). De entre ellas, las dos sociedades que lograrán una mayor trascendencia cultural en la vida de la ciudad, debido a sus diversas vertientes artística, literaria, científica y erudita serán *La Sociedad Castellonense de Cultura* y el *Ateneo.*

La *Sociedad Castellonense de Cultura* (*S.C.C*) es la que ostentará una mayor proyección en el ámbito provincial y también nacional, consolidándose como la más pura representación de los intelectuales de la Provincia:

> *"El seu mèrit radicava en la superació del localisme projectant Castelló envers el conjunt del País Valencià i establint nombrosos contactes amb les principals ciutats de l´Estat espanyol, especialment amb Barcelona"* (Ramos, 1989: 94).

La junta directiva de la *S.C.C* estaba formada por escritores y estudiosos de la cultura castellonense como Salvador Guinot, Lluís Revest, Àngel Sánchez Gozalbo, Josep Pasqual Tirado, Ricard Carreras y Gaetà Huguet Breva. En 1920 salió a la luz el *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura,* cuya publicación fue regular con tirada mensual y bimensual hasta el conflicto bélico. Los artículos publicados son de temática diversa, aunque destacan los relacionados con el estudio de la lengua catalana, la cultura popular, el derecho foral y la historia medieval valenciana (Ramos, 1989: 94-96). La dictadura de Primo de Rivera, iniciada en 1923, significó un colapso de las actividades valencianistas en todo el País Valenciano. No obstante, los hombres de la *S.C.C* continuaron su labor de investigación y publicación durante todo el periodo dictatorial. Las actividades de la *S.C.C* abarcaban las excursiones culturales, la investigación y catalogación de fondos antiguos, las tertulias en la sede de la sociedad, el establecimiento de una biblioteca y la creación de una Colonia Escolar en San Pau de Albocàsser en los años treinta, dirigida por el maestro y escritor Carles Salvador (Ramos, 1989: 94).

La revista *Taula de LLetres Valencianes*, aparecida en 1927 en Valencia, tuvo por misión la recuperación de la cultura valenciana, constituyéndose como una oposición de la juventud literaria valencianista a la Dictadura de Primo de Rivera. Adolf Pizcueta, director de la revista en 1930, emprendió una tarea de dignificación de la literatura valenciana, de carácter provinciano y localista por aquellos años, mediante una normalización lingüística que la elevara a niveles cultos de expresión (Aznar y Blasco, 1985: 15-17). En 1931, la revista *Taula* ya había desaparecido pero Adolf Pizcueta propuso a la *Sociedad Castellonense de Cultura* la redacción de las bases ortográficas para la normalización lingüística. Tras una única reunión, celebrada en Castellón el 12 de Noviembre de 1932 los componentes de la *S.C.C* acordaron la unificación lingüística partiendo de la normativa gramatical de l´*Institut d´Estudis Catalans (I.E.C)* (Ramos, 1989: 115-116). Las llamadas "Normes del 32" fueron inmediatamente aceptadas y reconocidas por los sectores intelectuales valencianistas.

La *Sociedad Castellonense de Cultura* publicó entre 1929 y 1936 cerca de setenta libros, la mitad de ellos escritos en valenciano, y alcanzó gran prestigio a nivel nacional a través de su labor de investigación y de la publicación de su boletín, hasta el punto que Castellón fue declarada por el reconocido escritor José Martínez Ruíz-Azorín- capital cultural del País Valenciano en 1929 (Ramos, 1989: 115).

La otra sociedad castellonense que alcanzó también un reconocido prestigio a nivel local e incluso nacional, el *Ateneo*, fue fundada un domingo 15 de febrero de 1925 por un grupo de jóvenes ávidos por el debate y el tratamiento de cuestiones sociales y culturales tanto locales como generales. Estos jóvenes fueron principalmente Ferran Puig, Lluis Sales, Vicent Sos Baynat y Joan Adsuara, quienes, alentados por los miembros de la *SCC*, crearon la mencionada sociedad caracterizada por su marcado carácter interclasista, abierto y plural. Desde su creación, la entidad recibió un definitivo impulso al contar con la presencia del escritor Ramiro de Maeztu, encargado de ofrecer el discurso inaugural, y de Azorín, quien pronunció una conferencia en 1928. Las actividades del *Ateneo* hasta 1936 estuvieron divididas en tres secciones que comprendían literatura, comercio y artes plásticas y durante los primeros años de vida de la sociedad se dieron también clases de valenciano (*Castelló Festa Plena*. *Magdalena 2000* (2000): 40-42).

2. 3. Literatura y teatro.

A lo largo del siglo XIX, la literatura europea más influyente, en su tendencia romántica o realista, frecuentará una serie de leyendas y mitos simbólicos inherentes de las diversas culturas nacionales, regionales y locales. La principal causa podemos hallarla en el progresivo ascenso de la burguesía, que provoca una transformación social y una consecuente democratización de la cultura que necesita de una reinterpretación de la visión del folklore y de las tradiciones (Messeguer, 2003: 158). En este sentido podemos hablar, por ejemplo, de las leyendas artúricas en Alemania, en las cuales se basarán muchas óperas wagnerianas como *Parsifal* o la tetralogía del *Anillo de los Nibelungos*, de los héroes de las obras de Shakespeare o de Sir Walter Scott, reinterpretadas libremente por el compositor francés Hector Berlioz en sus oberturas, o sinfonías, la vida del zar ruso *Boris Godunov*, ópera de Modest Mussorgsky a partir del libreto de Alexander Pushkin o del cautiverio del pueblo judío en Babilonia, en el cual se fundamenta la ópera *Nabucco* de Giuseppe Verdi. En España destacan, entre otros, personajes míticos como *Don Juan* o *Don Quijote*, reinterpretados en música por Richard Strauss en sendos poemas sinfónicos.

También, a partir de 1840 se va gestando en la ciudad de Castellón el mito del *Castellón liberal*, a través del cual se idealiza y enardece la visión tolerante, leal y valiente de los castellonenses y que es común a cualquier ideología política. Tal mito tiene su origen en los hechos acaecidos los días 7, 8 y 9 de julio de 1837 durante los cuales la ciudad de Castellón fue sitiada por las tropas carlistas del general Ramón Cabrera y defendida por sus habitantes, defensores del trono de Isabel II. Las primeras manifestaciones literarias del "carácter liberal" de los castellonenses aparecen a partir en los años setenta y son obra de cronistas e historiadores castellonenses como Bernardo Mundina, Luis Bellver, y Juan A. Balbás:

> "*En los días 7, 8 y 9 del mismo mes, sufrió Castellón el sitio en el que Cabrera hizo varias tentativas por diferentes puntos para penetrar en la ciudad; pero sus habitantes, entusiastas defensores de la libertad y el trono de doña Isabel II de Borbón, se defendieron como unos héroes contra unas fuerzas cien veces mayores, sin muros ni baluartes para la defensa, y sirviéndoles de trincheras los pajares y montones de haces de cáñamo, manifestando de este modo a los carlistas su firme resolución"*(Mundina, 1873: 225-226).

La reinterpretación o ficción literaria de la ciudad, que se corresponde con el mito del *Castellón liberal*, encontró su más fiel manifestación en el Certamen literario de 1892, el cual supone el verdadero surgimiento de la *Renaixença*[22] en la capital de la Plana (Messeguer, 2003: 167). No obstante, las primeras incursiones castellonenses en el movimiento de la *Renaixença* podemos rastrearlas a partir de la aparición de la Revista de Castellón en 1881, cuya edición se prolongará sólo hasta 1887 en su primer periodo y de 1912 a 1914 en su segundo. La mencionada revista supondrá la primera publicación de cierta relevancia cultural, en comparación con el bajo nivel de erudición que la prensa manifestaba hasta entonces (Ramos, 1989: 33). No obstante, la *Renaixença* fracasó en el País Valenciano en general y en Castellón en particular porque no consiguió atraer a la sociedad hacia la literatura culta. La clase media burguesa continuaba leyendo en castellano y el pueblo sólo era atraído por los semanarios satíricos y el teatro cómico, escritos en una lengua vernácula muy alejada del sentido culto propugnado por el mencionado movimiento literario. Por otra parte, los tópicos de los *Juegos Florales* propios de la *Renaixença*, Patria, Fe y Amor, fueron adaptados a un medio rural y a una visión localista típicamente provinciana (Fuster, 2010: 266-267).

El certamen literario de 1892 constituyó el primero de los *Juegos Florales* que celebró la ciudad de Castellón, los cuales gozarían de continuidad en los siguientes certámenes de los años 1894, 1901, 1906, 1911 y 1920 (Messeguer, 2003: 169). Mediante la instauración de los *Juegos Florales*, se intentaba, haciendo uso de una simbología medieval, recuperar las tradiciones culturales propias de las comarcas de habla catalana pertenecientes a la antigua Corona de Aragón, aunque aplicadas a temas de la vida cotidiana. Desde 1892, año del primero de los certámenes literarios castellonenses, los *Juegos Florales* se vieron inmersos en una persistente problemática generada por los sectores conservadores, que entendían la conmemoración de los hechos de julio de 1837 en dicho certamen, como una apropiación por parte de los grupos liberales de los símbolos locales castellonenses. Dichas confrontaciones ideológicas impidieron la aplicación en Castellón de la liturgia anual propia de la esencia folklórica, limitándolos únicamente a seis

[22]La *Renaixença* fue un movimiento literario y cultural en general que tuvo sus orígenes en Cataluña en la primera mitad del siglo XIX y se extendió posteriormente por las Islas Baleares y el País Valenciano. Adherido a la tendencia romántica, se caracterizó por la recuperación de la lengua catalana como vehículo de transmisión escrita.

celebraciones hasta 1936, si bien el mito de la resistencia liberal de 1837 perdurará en la literatura castellonense hasta bien entrado el siglo XX.

En el ámbito literario de finales del siglo XIX se van gestando en la ciudad de Castellón dos tendencias que ejemplifican una doble interpretación de la vida de la ciudad y que influirán sobre la posterior bibliografía. Coexiste una visión tradicional, religiosa y rural que coincide con las posturas del clero y los colectivos conservadores y, al mismo tiempo, un enfoque progresista, científico, urbano y realista de la ciudad que es el preferido por los sectores liberales (Messeguer, 2003: 160). No obstante, desde principios del siglo XX, la doble postura subyace bajo una unidad temática y de estilo conformada por las alusiones localistas como la evocación del paisaje o los recuerdos personales de cada autor. El localismo literario estaba influido por el ambiente de tertulia entre los escritores, el cual favorecía los debates sobre las novedades cotidianas. En consecuencia, la literatura castellonense no absorbe completamente las nuevas tendencias modernistas y vanguardias que se respiran en otras capitales y los escritores de Castellón, así como de las diversas ciudades de la provincia, tratan una temática circunscrita en la etnología y el folklore:

> "*Per això, al costat de le més agosarades aparences formalistes, continuen pesant-hi el jocfloralisme o el pairalisme en poesia, el costumisme en narrativa, el sainet o la sarsuela; procés que no és, evidentment exclusiu de Castelló, sinó essencial dins la cultura valenciana sencera"* (Messeguer, 2003: 248).

El aumento progresivo de la alfabetización traerá consigo el incremento de la literatura local y provincial en general. La poesía, caracterizada por su brevedad formal adaptada a los presupuestos de los juegos florales, será un género bastante utilizado por los escritores castellonenses desde finales del siglo XIX. En ella encontramos algunas influencias del simbolismo francés, que basa su inspiración en estructuras formales como bagatelas o versos circunstanciales, así como del *Modernismo*, que extenderá el uso de la poesía a géneros tales como la novela, el sainete o la zarzuela (Messeguer, 2003: 269-270). El primer poeta, destacable por el refinamiento a que somete las influencias modernistas y postsimbolistas fue el médico Maximilano Alloza. Junto a Alloza, la obra poética del sacerdote nacido en Benassal Joaquín García Girona, se distinguirá por la inclusión de hechos históricos

y costumbres populares regionales. No obstante, la edad dorada de la poesía castellonense se produjo en los años veinte y treinta y fue una consecuencia directa del propósito de compilación que acometió la *Sociedad Castellonense de Cultura*, dando a conocer a autores como Rafael Català, Vicent Pérez Ripolles, Ferran Puig, Enric Soler, Carlos González Espresati y especialmente Bernat Artola (Messeguer, 2003: 274-278). Es éste último quien introduce la idea del *Mediterranismo*, entendido como una visión poética propia de la tierra y de una sensualidad que va unida a una cierta ironía característica del pueblo mediterráneo (*Levante*, 28-4-1957).

La narrativa florecerá también desde el último tercio del siglo XIX y se caracterizará por su vinculación al periodismo diario y cultural mediante la publicación de cuentos y novelas cortas, lo cual repercutirá en una fusión de diferentes estilos o *sincretismo*. Un primer referente es la obra de Joaquín Aliaga, a caballo entre el siglo XIX y XX, así como las narraciones y novelas aparecidas en las primeras décadas del siglo XX escritas por Salvador Guinot y Ricard Carreras, Josep Pasqual Tirado y Àngel Sánchez Gozalbo, miembros los cuatro de la *S.C.C.* Las primeras décadas del nuevo siglo se distinguirán asimismo por la floración de una narrativa breve cuya temática abordará las crónicas de viaje, el decadentismo vinculado al entorno del cabaret y el vicio, las escenas románticas y costumbristas y el mundo infantil (Messeguer, 2003: 288-308).

Finalmente, el ensayo fue también abordado desde el último tercio del siglo XIX a través de revistas y prensa como *Arte y Letras*, *La Revista de Castellón* y *La Veu de La Plana*, donde aparecerán artículos de temática diversa muy comprometidos generalmente por el arte y la literatura. Los primeros ensayistas fueron generalmente aquellos que engrosarán posteriormente las primeras publicaciones del *Boletín de la SCC*, aunque la generación más joven, a caballo entre el siglo XIX y XX, fue la que dio un definitivo impulso a este género de publicaciones, formada por autores como Lluis Revest, Francesc Escoin, Vicent Gimeno Michavila, Francesc Pérez Dolz, Francesc Pardillo o José Royo (Messeguer, 2003: 259).

Desde principios del siglo XIX, el teatro en Castellón fue adquiriendo una progresiva relevancia que derivó en la construcción de nuevos espacios escénicos. Así, el primer teatro de carácter público que tuvo Castellón fue el *Teatro del Casino Antiguo o Teatro Viejo*, que se supone fue construido a principios del siglo XIX (Llinás, 1918: 123), antes de que Castellón fuera declarada capital de provincia. Las

primeras representaciones de las cuales tenemos constancia en aquel emplazamiento fueron llevadas a cabo por aficionados castellonenses a beneficio de los pobres de la *Casa de Beneficencia* y el *Hospital* a partir del año 1826 (*BSCC*, V (1924): 134). En él se representaron dramas, melodramas, comedias de éxito y sainetes valencianos, así como zarzuelas y operetas con la participación de la *Orquesta del Teatro Viejo* hasta 1872, año en que el teatro fue declarado en estado ruinoso (*BSCC*, I (1920): 39-40). Paralelamente, en el teatro del *Casino Nuevo*, destinado a los socios de dicho casino, se interpretaron desde la década de 1860 zarzuelas, comedias, así como recitales de música de cámara a cargo de compañías mixtas de aficionados y profesionales (Llinás, 1918: 125). Por lo que respecta a teatros de carácter público, Castellón sólo contó hasta 1872 con el mencionado *Teatro Viejo* que, tras cerrar sus puertas en dicho año, fue suplido por el *Teatro- Café de la Plaza Tetuán.* Levantado con madera y tabiques y cubierto con lona embreada por el valenciano Manuel Martí, este teatro daba funciones los jueves como día de moda, a imitación de los de Valencia y en él se servían refrescos y otros artículos, al tiempo que actores y también músicos llevaban a cabo las funciones (Mundina, 1873: 196). Debido a su inconsistente construcción fue clausurado en 1873:

> *"Pero reunía endebles condiciones, pues mal puesta o mal cuidada la techumbre, hasta hubo noches de lluvia en que los espectadores presenciaban la escena con los paraguas abiertos. Aquel teatro no pudo resistir el segundo año"* (Llinás, 1918: 125).

De este modo, Castellón se quedó sin teatro público hasta 1881, año en que el padre del escritor y erudito Ricard Carreras, propietario de una fábrica de gas, cedió una galería de la misma destinada a almacén para la construcción de un teatro que llevó el nombre de *Lliceu- Carreras*. Durante los poco más de cuatro meses de vida de aquel teatro, se pusieron en escena obras cómicas, zarzuelas y sainetes valencianos principalmente por una compañía de aficionados castellonenses, estudiantes de bachiller y amigos, así como por los antiguos componentes de la *Orquesta del Teatro Viejo* (*BSCC*, I (1920): 114-116).

En el mismo lugar donde estuvo emplazado el *Teatro-Café*, en la Plaza Tetuán, el industrial Joaquín Riquelme construyó otro teatro de madera en el año 1883 (Gimeno, 1926: 81), donde la compañía del francés Mr. Brunet dio funciones

de prestidigitación e ilusionismo, que constituyó toda una novedad para el público castellonense:

> *"¿Pues qué decir del misterioso espectáculo en que inició a este público ingenuo? ¿Imagináis lo que había de tener de insólito, de estupefaciente en aquellos días el ilusionismo, el hipnotismo, todos esos ismos de tablado, más o menos científicos pero macabros y abracadabrantes?"*(*BSCC,* I (1920): 80).

El teatro de ilusionismo se desmontó al poco tiempo, dejando de nuevo un vacio en el mundillo escénico castellonense. Debido a su condición efímera y fugaz, ni dicho teatro, ni tampoco el *Lliceu- Carreras* o el *Teatro- Café*, mencionados anteriormente, pueden considerarse como auténticos escenarios públicos acordes a una capital de provincia. Habrá que esperar, por tanto, hasta 1885 para la inauguración en Castellón un verdadero teatro, de características similares al *Teatro Viejo*. Construido en la Calle de la Magdalena −hoy Escultor Viciano− por el industrial Pedro Tomás Rubert, dicho teatro se conoció con los nombres de *Teatro Nuevo, Teatro de la Magdalena* y *Teatro de Pere Piñons*, en alusión al constructor del mismo y, a pesar de sus reducidas dimensiones y de un solo piso, en él se dieron representaciones de dramas, comedias, zarzuelas e incluso de óperas. Aprovechando el ambiente de tertulia que allí se respiraba, el empresario del teatro, Sr Bernabeu, contrató básicamente a compañías bajo coste, con lo cual la calidad y el resultado de las funciones fueron siempre muy relativos, dejando de funcionar este espacio escénico en 1898 (Gimeno, 1926: 82). También se interpretaron obras de diferentes géneros en las casas de familias adineradas, en los salones del *Gobierno Civil* y en el *Asilo de Ancianos Desamparados* de la calle Gobernador. Ahora bien, con la clausura del *Teatro de la Magdalena* se cierra en Castellón una etapa caracterizada por la intermitencia de espacios escénicos públicos[23] y la preponderancia de compañías teatrales y orquestas formadas mayoritariamente por aficionados:

[23] El teatro del *Casino Nuevo* fue el único escenario que mantuvo una continuidad en las representaciones durante casi toda la segunda mitad del siglo XIX, aunque al pertenecer al Casino Nuevo, no se usaba como espacio público.

> *"Entonces comprendéis y perdonáis que haya en estos recuerdos y estas crónicas un lugar para unos teatros, unos hombres que vivieron intensas unas horas de arte, que refocilaron el espíritu de un pueblo condenado, por azar, a no tener otro espectáculo culto que el que el aficionado le guisaba"* (*BSCC*, I (1920): 81).

Uno de los principales artífices y promotores de las compañías de aficionados en Castellón fue Ramón Blanquells[24], personaje muy popular en el mundillo teatral, cuyo entusiasmo e intuición escénicas le permitió reunir a jóvenes entusiastas del teatro y la zarzuela y a dirigir la puesta en escena de obras cómicas, sainetes valencianos, zarzuelas e incluso dramas. Los inagotables recursos de Ramón Blanquells fueron decisivos en los momentos en que Castellón carecía de teatro público. Blanquells recurrió a la creación de espacios teatrales improvisados como el *Lliceu- Carreras* y estimuló y organizó la puesta en escena del teatro del *Casino Nuevo*. También proliferaron las compañías mixtas formadas por aficionados y profesionales, traídos principalmente de Valencia al resultar más económicos, en prácticamente en todos los teatros mencionados.

La necesidad de un teatro digno de una capital de provincia se venía reivindicando desde 1848 desde varios sectores de la población castellonense y, tras varias tentativas en los años 1862, 1864 y 1876, el Ayuntamiento de Castellón decide finalmente construirlo en la Plaza de la Paz en 1879. La inauguración del deseado *Teatro Principal* tuvo lugar el 15 de febrero de 1894 con la representación de la zarzuela *El Ángel Guardián* de los compositores Nieto y Brul (*Castelló Festa Plena. Magdalena 94* (1994): 78-79).

Con la apertura del *Teatro Principal*, se inicia un renovado periodo caracterizado por la inmersión del teatro de la ciudad en la infraestructura comercial nacional, que permitirá la actuación de compañías de calidad procedentes principalmente de Madrid y Barcelona, como María Guerrero, Enric Borràs o Margarita Xirgú (Tirado, 1995: 112, 133 y 138). El *Teatro Principal* de Castellón se convierte de este modo en el escenario de referencia de Castellón y provincia, si bien es cierto que otras ciudades colindantes con la capital cuentan también con nuevos teatros decentes y decorosos, construidos principalmente a principios del siglo XX

[24] Ramón Blanquells (*Castellón ¿?; †Cuba, 1898) , oficial de infanteria, actor y músico aficionado, dio un impulso definitivo al mundo teatral castellonense mediante el fomento de compañías, mayoritariamente de aficionados y a su capacidad de puesta en escena de diferentes géneros teatrales. Murió en la guerra de Cuba en 1898.

como el *Teatro del Centro* de Vall d´Uixó (Rius, 2002: 144) el *Teatro Oberón* de Burriana (Gil, 2007: 38) o el *Teatro "Els XIII"* de Vila-real (Messeguer, 2003: 322).

El nuevo coliseo estimula, desde principios del siglo XX, la creación de nuevas sociedades teatrales formadas por aficionados, algunas de ellas de corta vida, como la *Sociedad Obrera Instructiva Teatral*, creada en 1908 y reconvertida en 1911 en la *Sociedad Teatral El Liceo*; la *Sociedad Teatral del Grao* desde 1911; el *Teatro de la Juventud Socialista*; *La Peña Teatral*, nacida en 1923 y encaminada hacia la representación de zarzuelas priorizando la calidad de la puesta en escena y declamación; la *Agrupación Linares Rivas* desde 1924; la *Agrupación Instructiva Teatral* a partir de 1931 y, finalmente, *El Nostre Teatro*, creada en 1933 (Messeguer, 2003: 310-311).

La diversidad socio-cultural que ya existía de Castellón a finales del siglo XIX, cuya población rozaba casi los 30.000 habitantes (*Castelló Festa Plena. Magdalena 94* (1994): 78) suscitó la representación de obras clásicas, así como de teatro popular de carácter localista, tipificado por sainetes o zarzuelas. La temática melodramática individualista, propia de los autores castellonenses del siglo XIX, derivó paulatinamente en los primeros años del XX hacia un teatro más comprometido con los aspectos morales y sociales.

Entre los autores más destacados en los primeros años del siglo XX, se encuentran Joaquín Aliaga, Vicente Almela y Mossen Joaquín García Girona. Ya en los años veinte y treinta se estrenan obras de los castellonenses Francesc Marín, Joaquin Peris, Francesc Baidal, Josep Barrachina, Vicent Breva, y Francesc Pérez Dolz (Messeguer, 2003: 312-321). Los géneros más comunes son sainetes, comedias breves y dramas costumbristas e historicistas, aunque también destacan algunos poemas festivos y monólogos.

Cuadro de la proliferación de los espacios escénicos de Castellón a lo largo del siglo XIX

Teatro y emplazamiento	Permanencia	
	Inicio	Cierre
Casino Antiguo (Calle Mayor)	Principios del s.XIX	1872

	Inicio	Cierre
Casino Nuevo (Calle En medio)	1868	Finales del s. XIX

	Inicio	Cierre
Teatro- Café (Plaza Tetuán)	1872	1873

	Inicio	Cierre
Lliceu-Carreras (Almacén particular)	1881	1881

	Inicio	Cierre
Ilusionismo (Plaza Tetuán)	1883	¿1884?

	Inicio	Cierre
Magdalena (Calle de la Magdalena)	1885	1898

	Inicio
Principal (Plaza la Paz)	1894

2. 4. Las artes plásticas.

Castellón adoleció de arquitectura monumental hasta el último tercio del siglo XIX, posiblemente porque los estamentos dirigentes del antiguo régimen formados por nobleza e iglesia no representaron un papel relevante a nivel estatal, a lo cual habría que añadir la proximidad de Valencia como ciudad de referencia histórica. Es por esta razón que los primeros locales destinados a la administración provincial y servicios fueron antiguos edificios monásticos desocupados desde la desamortización de Mendizábal. De igual modo que la *Casa de Beneficencia* se instaló el antiguo monasterio de los Dominicos, el *Gobierno Civil* y la *Delegación de Hacienda* se establecieron en el Convento de San Agustín y el *Instituto Provincial de Segunda Enseñanza* ocupó el convento de las Monjas Clarisas (Peris, 1994: 227).

A partir de 1880, una vez superadas las guerras carlistas, la burguesía castellonense se esforzará por dotar a Castellón de las infraestructuras básicas acordes a una capital de provincia. En este sentido, se emprende la construcción de los primeros edificios significativos y el plan de ordenación y urbanización de la ciudad que, en el entorno artístico, son los que mejor representarán la transformación y la esencia cultural de Castellón. La mayoría de proyectos fueron llevados a cabo por arquitectos locales, destacando entre ellos el que fuera arquitecto municipal Francisco Tomás Traver, quienes desarrollaron un estilo denominado ambiguamente *eclecticismo*, caracterizado por la inserción de nuevas técnicas de construcción −procedentes en su mayoría de la arquitectura del hierro− a concepciones clásicas y académicas en las que el dibujo constituye la base creativa:

> *Los estilos históricos, conocidos muchas veces a través de los modelos italianos o franceses, eran fuente de inspiración y elementos constructivos u ornamentales de diferentes procedencias se utilizaron con entera libertad con una finalidad expresiva* (Peris, 1994: 228).

Las primeras obras arquitectónicas relevantes en este sentido fueron el *Hospital Provincial* (1882) y la *Plaza de Toros* (1887), proyectadas por Manuel Montesinos Arlandis. Años después se erige el *Teatro Principal* (1894), obra de Godofredo Ros de Ursinos, planteado como un teatro clásico con influencias, reconocidas por el autor, del Teatro de la Comedia de Madrid (1875) (*Castelló Festa Plena. Magdalena 94* (1994): 87). Son también obra del mismo arquitecto el *Paseo*

Ribalta (1876) y la *Iglesia de la Sagrada Familia* (1886), la cual presenta claras influencias neomudéjares. Ya en el siglo XX es construido el nuevo edificio del *Instituto Francisco Ribalta* (1917), proyectado por el arquitecto municipal Francisco Tomás Traver, que albergará hasta 1936 el mencionado instituto, la *Escuela Normal de Maestras* y la *Escuela de Trabajo* (Sanjuan, 1994: 27). También este mismo año se proyecta el edificio de *Correos* por Demetrio Ribes y Joaquín Dicenta, que no será erigido hasta 1930. Finalmente, en 1923 son concluidos los dos edificios más representativos de la burguesía local, el *Banco de Castellón*, proyectado también por Francisco Tomás Traver, y la transformación del *Casino Antiguo*. El arquitecto catalán Francisco Maristany fue el artífice de la renovación del *Casino Antiguo* en un nuevo edificio de estilo neoplateresco, obra enmarcada en la corriente denominada *casticista* (Peris, 1994: 228). Es asimismo significativo el plan de ordenación y urbanización de la ciudad proyectados por Vicente Traver Tomás en 1925, quien además de desempeñar las funciones municipales también llegó a ser nombrado director de la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929 (Messeguer, 2003: 209).

La pintura castellonense, que cristalizará desde las primeras décadas del siglo XX a través de la obra de Vicent Castell y Joan Bautista Porcar, juega también un papel preponderante en el conjunto de manifestaciones artísticas. Al igual que en la literatura, también podemos hablar en pintura de unas expresiones artísticas comunes al concepto de *Mediterranismo*, caracterizadas por una cierta moderación neoclásica, así como por la adopción de las más diferentes técnicas modernas. Los temas abarcados incluyen desde retratos de costumbres hasta paisajes portuarios, urbanos o de montaña unidos, según los autores, a técnicas impresionistas reflejadas en el estudio de la luz, expresionistas mediante el uso de tonos oscuros o fauvistas a través de colores agresivos. Los pintores Vicent Castell y Juan Bautista Porcar serán los referentes del arte pictórico desde principios del siglo XX no sólo a través de sus obras sino también de su función docente en la *Escuela de Artes y Oficios* de Castellón, fundada por ellos mismos en 1908 (Messeguer, 2003: 210-212).

También la escultura cuenta desde la segunda mitad del siglo XIX con la obra de José Viciano, autor que sentará las bases para la posterior definición del arte escultórico local contemporáneo, que estará representado desde principios del siglo XX por Joan Baptista Adsuara y Joan Baptista Porcar. Al igual que la pintura, la escultura será un arte comprometido con las posturas neoclásicas, la herencia

mediterránea, el mundo urbano y los más diversos estilos modernos conjugados desde perspectivas personales (Messeguer, 2003: 209).

2. 5. El cine y las nuevas tecnologías.

Las salas de cine competirán con el teatro desde la apertura del primer cinematógrafo en la Plaza Tetuán de Castellón en 1899, y partir de este mismo año, el antiguo Teatro de la Magdalena y posteriormente el Teatro Principal también se habilitarán para la proyección de películas. Desde principios del siglo XX surgen progresivamente nuevas salas de cine como el *Salón Royal* en 1908, que desde 1924 se denominará *Salón Doré*, el *Salón Victoria* en 1928, el *Salón Goya* en 1929, el *Salón Capitol* en 1931, el *Popular Cinema* en 1935 y el *Salón Actualidades* en 1936. De este modo, el Castellón de los años treinta ya cuenta con una infraestructura de salas de espectáculos similar a las capitales de provincia más desarrolladas (*Heraldo de Castellón*, 12.717, 1-4-1931: 1). Hasta 1931, año en que llega el cine sonoro a la provincia (Aguilar, 1997: 679), las salas destinadas a la proyección de películas contrataban a grupos de música de cámara que amenizaban las películas mudas[25]. Además del cine, desde las primeras décadas del nuevo siglo, se van introduciendo progresivamente en la provincia otras innovaciones mediáticas como el gramófono, la fotografía, la radio y se muestran los más avanzados medios de transporte. Así, en 1933 se inaugura la primera emisora de radio de Castellón, al cual emitirá en directo los conciertos de la Banda Municipal desde el templete del Paseo Ribalta (Aguilar, 1997: 696-697), así como algunos conciertos de la Orquesta del Conservatorio de Castellón dirigidos por Vicente Asencio (Gil, 2007: 97-98). En relación a los nuevos medios de transporte, en 1933 aterriza en el aeropuerto de Castellón el primer avión y la primera avioneta civil, en 1934 se muestra el autogiro de La Cierva y en el año 1935 tres submarinos visitan el puerto por primera vez (Aguilar, 1997: 68-70).

Frente a la prosperidad mediática de las comarcas de la costa, coexiste una falta de infraestructura de comunicaciones con las comarcas del interior que obstaculizan la

[25] Entre las salas de cine que contrataban formaciones de cámara destacaba el *Salón Doré*. Las partituras utilizadas en esta sala para amenizar las películas eran en su mayoría reducciones de sinfonías u oberturas de ópera famosas. En la biblioteca del *Conservatorio profesional de Música de Castellón* se halla el archivo musical del *Salón Doré*, todavía sin catalogar, que fue parte de una donación que la compositora Matilde Salvador hizo al mencionado conservatorio en el año 1994.

instauración de la luz eléctrica en muchos pueblos de estas comarcas, así como el desconocimiento de sus gentes de los progresos y adelantos referidos:

> "*Ahora bien, este pueblo se halla sin comunicaciones directas con la capital lo que hace que la mayoría de alumnos y mucha gente del pueblo hayamos tenido la desgracia de no salir nunca de él y por lo tanto desconocemos la mayoría de adelantos que tanto han contribuido a perfeccionar y hacer progresar la humanidad como es la luz eléctrica, trenes, vapores, aparatos de radio, etc, (…).* (*República*, 1.548, 8-2-1936: 1).

3. LA SITUACIÓN MUSICAL.

3.1. La evolución de las instituciones de enseñanza.

La ciudad de Castellón contó, desde aproximadamente la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, con un creciente abanico de actividades musicales que aportaron a la capital un dinamismo poco común, si se tiene en cuenta el carácter rural propio de una ciudad pequeña, dedicada básicamente a actividades agrícolas y artesanales. Dicho movimiento musical se concretó básicamente en la formación de bandas, como consecuencia de la institucionalización de la música, así como en la constitución de orquestas, orfeones, grupos de cámara e incluso compañías líricas que actuarían en actos de diversa índole promovidos principalmente por los teatros de la capital y provincia, los organismos políticos y religiosos, los casinos y las familias de alto poder adquisitivo. Se trataba de formaciones constituidas mayoritariamente por músicos no profesionales, que fomentaban la música por placer y afición, aunque también es cierto que en la provincia de Castellón nació un número nada desdeñable de instrumentistas y compositores dedicados enteramente a la música o con estudios oficiales.

A excepción del guitarrista y compositor Francisco Tárrega Eixea, los músicos castellonenses con dedicación profesional tuvieron en general muy poca incidencia en la vida musical local en el transcurso del siglo XIX debido, entre otros motivos, a que su oficio se desenvolvió principalmente fuera de la provincia de Castellón, en ciudades como Madrid, Barcelona, Valencia e incluso en Francia. En cambio, desde la década de 1920 se acusa un cambio de tendencia que favorece la inserción de los músicos profesionales en la vida cultural castellonense, ya que muchos de ellos desarrollan igualmente su carrera fuera de su tierra pero participan activamente en la vida musical local.

Hasta la creación del *Conservatorio de Música de Castellón* en plena Segunda República, la mayoría de músicos que desarrollaron su actividad en esta ciudad recibieron su formación principalmente en colegios dirigidos por presbíteros o en órdenes religiosas. La Iglesia española tuvo una fuerte influencia en la música desde la época visigótica hasta finales del siglo XVII y a ello se debe que el repertorio musical durante este periodo fuera mayoritariamente religioso (Marco, 1982: 105). El dominio musical de la Iglesia repercutió en la proliferación de

Capillas musicales por toda España. En el País Valenciano destacaron las Capillas musicales de las Catedrales de Valencia, Segorbe, Orihuela y Real Colegio del Corpus Christi de Valencia. También tuvo una fuerte influencia en País Valenciano la Capilla Musical de la Catedral de Tortosa, puesto que un territorio importante de la provincia de Castellón perteneció a la Diócesis de esta ciudad hasta 1960. Además de la incidencia de estas principales capillas en el dominio musical valenciano, la mayoría de las iglesias de las ciudades y pueblos importantes tuvieron sus respectivas capillas musicales (Climent, 1992: 141-153).

No obstante, el primer centro de enseñanza musical castellonense del cual tenemos constancia a través de la prensa no partió de iniciativa religiosa. A semejanza de la vecina ciudad de Valencia, que contaba con Academias de Música desde 1841 (Blasco, 1896: 62), en Castellón se pretende establecer en 1860 la Academia de Música *La Lira*, dirigida por Juan Bautista Ballester y Francisco González. Los citados directores de la Academia *La Lira* no eran músicos profesionales y su modesta pretensión se limitaba a iniciar en la música a los jóvenes castellonenses que así lo deseasen:

> "*y si bien nuestros conocimientos no esceden la esfera vulgar, a lo menos nuestro placer será inefable al considerar que si bien nuestros esfuerzos no son bastantes a formar eminentes profesores, sin duda entendemos considerablemente la esfera de los conocimientos filarmónicos"* (*La crónica de Castellón*, 27, 23-3-1860:4).

Situada en la antigua Academia de Esgrima de la Calle Enmedio nº 35, impartiría estudios tanto vocales como instrumentales con horario limitado de cuatro a cinco de la tarde. No hay nuevas noticias de esta Academia después de 1860, aunque es muy probable que llegara a funcionar regularmente, puesto que en 1868 aparece anunciado en prensa un *Método de Solfeo* escrito por Francisco González, uno de los directores de la mencionada Academia, posiblemente para su uso en la misma (Crónica castellonense, 2, 21-3-1868:4). Hay indicios suficientes para pensar que el tal Francisco González no era otro sino Francisco González Chermá (*1832; †1896), el líder republicano, alcalde de Castellón desde 1868 y tres veces diputado a Cortes durante el *Sexenio*, director propietario y titular de la *Imprenta del Centinela Federal* (Viciano, 1987: 73) y músico muy activo dentro y fuera de la provincia

durante la segunda mitad del siglo XIX. Fue profesor de violín y también compositor, siendo uno de sus alumnos destacados Francisco Cantó Blasco, médico del Hospital General de Valencia y, desde 1866, íntimo amigo del guitarrista Francisco Tárrega.[26] Francisco González Chermá, a pesar de no ser intérprete profesional, formó parte de las diferentes orquestas castellonenses de aficionados e incluso llegó a tocar el violín en Madrid durante la etapa en que ejerció como diputado en aquella ciudad:

> "*También aprendió música, seguramente sin profesores y desde luego no de una manera metódica, pero le sirvió de mucho. Fue muy hábil con el violín y cuando tuvo que ir a Madrid para ejercer como diputado a Cortes, se ganaba el sustento tocando el violín en cafés, tabernas y teatros."* (*Castelló Festa Plena. Magdalena 2009*. (2009).

Además de la referida Academia *La Lira*, la ciudad de Castellón contó en el último tercio del siglo XIX con la Academia de Eugenio Ruíz (Rius, 2002: 17) y la Academia de Juanito Bisbal (Tirado, 1995: 12) donde se estudiaba música y también baile. Eugenio Ruiz fue otro de los músicos de cierto relieve en el ámbito local. Era ciego y tocaba el piano en el *Café de la Perla*, situado por aquel entonces en la calle Enmedio. También desarrolló funciones de organista en la misma ciudad hacia el año 1883 (Traver, 1918: 52).

Del conjunto de colegios de primera y segunda enseñanza que englobaba la ciudad de Castellón en la segunda mitad del siglo XIX, sólo se estudiaba música en aquellos de carácter privado, bien dirigidos por religiosos o por particulares, en los que esta materia era considerada de adorno. Entre ellos destacó el *Colegio de la Purísima Concepción* de segunda enseñanza, dirigido por el presbítero Jaime Pachés Andreu, y agregado al *Instituto Provincial* y a la *Asociación de la felicitación Sabatina a María Inmaculada canónicamente erigida en la iglesia de Santa Clara*. (*La Defensa*, 23, 8-7-1883: 3). Jaime Pachés Andreu (*1829; †1897) fue junto con su hermano Francisco Pachés Andreu, también presbítero y Maestro de Capilla de la Iglesia de Santa María, uno de los principales profesores e impulsores de la música en el ámbito local. Consiguió dominar varios instrumentos como el piano, el

[26]El hermano de Francisco Cantó operó a Francisco Tárrega de la vista. (*Arte y letras*, 19, 15-12-1915: 11).

harmonio, la guitarra y especialmente el violín y, dotado también de una excelente voz de tenor, cantaba asiduamente en las funciones religiosas de la iglesia de Santa Clara. Enseñaba varias materias musicales en el *Colegio de la Purísima*, secundado por su hermano Francisco que impartía específicamente clases de piano y violín (Traver, 1918: 58), formando entre ambos a la mayoría de músicos que ejercieron como tales desde finales del siglo XIX y principios del XX en Castellón y provincia:

> *"En la seua Acadèmia s´educaren gran part dels hòmens que més brillaren en esta capital i sa provincia, perquè d´ordinari sempre tenia baix sa tutel.la pedagógica de 60 a 80 col.legials interns i mig pensionistes (…) Alló era un temple per a Deu i un petit Conservatori de Música"* (Ribés, 1916: 261).

Los presbíteros Jaime y Francisco Pachés se hicieron cargo igualmente de las lecciones de música y de las formaciones musicales de los centros asistenciales, particularmente de la *Casa de Beneficencia* (*Revista de Castellón*, 12, 16-6-1882: 180) y del *Colegio del Hospital* (*Revista de Castellón*, 17, 1-10-1881: 275) durante el último tercio del siglo XIX.

En Castellón, abundaban los colegios donde las clases de música estaban destinadas a niñas y, en el caso de los religiosos, estaban dirigidos por monjas adheridas a una determinada orden[27]. Los centros religiosos eran el *Colegio de Nuestra Señora de la Consolación*, en el que se impartían clases de solfeo y música en general (*Diario de la Plana*, 138, 18-6-1898: 3) y el *Colegio del Sagrado Corazón de Jesús*, dirigido por las Hermanas Carmelitas de la Caridad donde se enseñaba música y canto y contaba asimismo con un coro de alumnas (*La Verdad*, 134, 28-6-1891: 3; *El Liberal*, 605, 2-6-1894: 1-2). En 1899 empieza a funcionar el *Colegio de los P.P. Escolapios*, donde las clases de música eran impartidas por el maestro nacional y reverendo Francisco Escoin Belenguer (*1885; †1954) (*Revista de Castellón*, 44, 31-12-1913:6). Francisco Escoin desempeña durante las primeras décadas del siglo XX el mismo cometido pedagógico, promotor e integrador en cuanto a música en el ámbito local se refiere, que el siglo anterior habían emprendido los hermanos Pachés. En 1912 fue nombrado organista de la parroquia de Santa María de Castellón (Traver, 1918: 53), fue docente en centros benéficos, escribió un

[27] Hay que recordar que el Estado español sostenía la educación diferenciada de la mujer y la misión de estos colegios, destinados principalmente a niñas de clase alta, era educarlas moralmente y prepararlas para la función social que habrían que desempeñar en la posteridad.

libro y varios artículos sobre música en el *BSCC* y ejerció también como crítico musical local.[28]

Los colegios privados dirigidos por particulares, todos para niñas, donde se impartió música desde finales del siglo XIX fueron el *Colegio de Nuestra Señora del Lidón*, donde la profesora Vicenta Cano impartía solfeo y piano (La Defensa, 248, 15-11-1885:4), el *Colegio de doña Vicenta Armengot y Vila*, que tenía un coro de alumnas (*La Alborada*, 195, 21-3-1878:2; *Diario de Castellón*, 639, 4-6-1878:2), y el *Colegio de doña Vicenta Soriano* (*La Defensa*, 95, 27-3-1884:2).

Ya entrado el siglo XX, hay en Castellón una progresiva proliferación de centros y academias musicales que culminará con un periodo de máxima actividad, coincidente con los años de la Segunda República. Este creciente interés por la música fue debido, en parte, a la influencia y al reconocimiento internacional de Francisco Tárrega Eixea, el cual se dejó sentir en la vida musical local poco después de su muerte, acaecida en 1909. Desde entonces la prensa castellonense rendirá un sincero tributo al eminente guitarrista y compositor, circunstancia que no se había producido nunca antes en tal medida con ningún músico castellonense, a pesar de que la provincia había contado y contaba en aquellos momentos con cantantes de proyección internacional como Elena Sanz, José Segarra, Herminia Gómez y Lucrecia Bori:

> "*Castellón tiene una deuda contraída con Tárrega, pues no cumplió con haber tributado aplausos cuando el artista vivía, sino que ahora, después de muerto el hombre, ha de aprestarse a perpetuar en forma elocuente y digna, su santa memoria, como hicieron Valencia y Játiva con su pintor Rivera, como hace actualmente Navarra con su malogrado violinista Sarasate, y como hacen todos los pueblos cultos en honor de sus hijos eminentes."* (*Revista de Castellón*, 18, 15-12-1912:10).

La revista cultural castellonense *Arte y letras* dedicó, en diciembre de 1915, un número completo a la memoria de Francisco Tárrega con motivo de la traslación de sus restos a Castellón. En dicha revista rendirán un homenaje reconocidos músicos y eruditos tales como Daniel Fortea, Francisco Cantó, Felipe Pedrell, Tomás Bretón, Apeles Mestres, Joan Salvat, Emilio Pujol y Eduardo López –

[28] Francisco Escoin cubrió, entre otras, la crítica de la actuación de la Orquesta Sinfónica de Madrid en 1923 en Castellón. (*La Provincia Nueva*, 1.837, 23-6-1923).

Chavarri. Este último declarará a Tárrega como "*el más genial guitarrista, compositor y ejecutante, de fines del siglo XIX y comienzos del actual*" (*Arte y letras*, 19,15-12-1915:8). Paralelamente, los recitales de guitarra en Castellón se incrementan considerablemente desde la muerte del genial guitarrista. Dichos recitales serán ofrecidos por afamados guitarristas, muchos de ellos discípulos de Francisco Tárrega, como Daniel Fortea en 1912 en el *Salón La Paz* y en 1925 en el *Teatro Principal*, Salvador G. García en 1915 en el *Salón los XXX*, Andrés Segovia en 1920, Josefina Cruzado Tárrega en 1931, Matilde Cuevas en 1935 y Emilio Pujol igualmente en 1935 en el *Teatro Principal*.

Sin duda esta circunstancia repercutió progresivamente en algunos los núcleos sociales castellonenses que, por primera vez, empezaron a manifestar un interés científico y no sólo funcional por la música. Esta curiosidad y atención por la música cristalizó en un abanico más amplio de centros musicales de enseñanza y asociaciones musicales de la capital y provincia.

En 1916 es fundada la academia llamada *La Colonia Educativa* en la calle González Chermá nº 15, hoy calle Enmedio, dirigida por José Boix Rambla y que tenía alumnos internos, medio pensionistas y externos. Entre las asignaturas de adorno se incluían clases de solfeo y piano (*Heraldo de Castellón*, 12.862, 26-9-1931:4) impartidas por el profesor José García Gómez (*La Provincia Nueva*, 1900, 27-9-1923:1) al cual haremos referencia en capítulos posteriores por tratarse de uno de los músicos con abundante composición para piano. Este centro educativo llegó a ser considerado en los años treinta como el más importante de la provincia, tanto por el nivel de preparación del profesorado como por las amplias instalaciones que permitían impartir un gran número de materias. Contaba también con un orfeón y un variado abanico de actividades que incluían el régimen excursionista (*Heraldo de Castellón*, 13.460, 14-9-1933) gracias al cual, en 1932, los alumnos pudieron desplazarse a la ciudad castellonense de Benicarló a escuchar un concierto de piano ofrecido por Mª Concepción Añó, futura profesora del *Conservatorio de Música de Castellón*.

Tras la fundación del *Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina* de Madrid en 1830 (Gómez, 1984: 18) empiezan a aflorar en España un buen número de centros musicales. En Barcelona es fundado el Conservatorio del Liceo en 1838 y la Escuela Municipal de Música en 1886; en Bilbao la Academia de Música en 1878 y el Conservatorio en 1920; en Zaragoza la Escuela de Música en

1890 y el Conservatorio en 1894; el Conservatorio de la Sociedad Filarmónica de Málaga en 1870, el Conservatorio de Sevilla en 1899 y en Valencia la Escuela Municipal de Música en 1869, que se manifestará como precedente a la fundación del Conservatorio en 1879 (Gómez, 1984: 259) donde los estudios adquirirán carácter oficial desde 1911.

Por lo que respecta a Castellón, ya en 1931 el erudito Francisco Cantó aboga por la creación de un conservatorio de música y declamación en la capital (*Heraldo de Castellón*, 12.807, 22-7-1931:1):

> "*Y soy y sigo siendo optimista. Me impulsa siempre el amor al pueblo y un entusiasmo por el progreso y la cultura. Y yo pregunto a mis estimados amigos y maestros de música de Castellón: ¿No podría iniciarse el pensamiento de crear en esta ciudad un conservatorio de música y declamación?*"

El *Conservatorio de Música de Castellón* fue inaugurado un año después en la Plaza del Alcalde Forcada nº1, concretamente el 28 de septiembre de 1932 en forma de Patronato presidido por José Salvador Ferrer[29], comerciante dedicado a la exportación de la naranja, violinista y padre de la compositora Matilde Salvador y de la violinista Josefina Salvador. En el discurso de inauguración, el fundador y presidente del patronato José Salvador aludió a la tradición musical de la ciudad representada por músicos como Jaime Pachés, Bernardo Vives, Francisco Tárrega y Francisco González Chermá, entre otros.

El plan de estudios del conservatorio se adaptó a la normativa propugnada por el Conservatorio de Madrid y se escogió a un profesorado competente y de reconocido prestigio. El recién creado *Conservatorio de Castellón*[30] podía equipararse a los conservatorios más avanzados de España, en los cuales la práctica musical y la enseñanza musical estaban netamente unidas, puesto que los principales

[29] Citado como José Salvador por las fuentes, el castellonense José Salvador Ferrer ha sido en muchas ocasiones confundido con el compositor, pianista y pedagogo valenciano José Salvador Martí (*1874; †1947), siéndole atribuidos al comerciante castellonense los méritos del valenciano, tanto en prensa como en diversa bibliografía. (*República*, 27, 28-4-1932: 3; Aguilar, 1997: 314; Gil, 2007: 101.)

[30] Es importante recalcar que el término *Conservatorio* utilizado para denominar este centro de Castellón no era equivalente a su concepción actual y por lo tanto no se trataba de un establecimiento oficial y reglado, ya que, como mencionaremos posteriormente, los alumnos inscritos en él debían trasladarse a Valencia para obtener los títulos oficiales, al igual que los restantes centros o academias de la ciudad. Consideramos importante hacer esta aclaración por lo engañoso que pueda resultar este término desde la óptica actual.

profesores eran asimismo los músicos más destacados. En este sentido, el claustro inicial de profesores estuvo formado por Abel Mus, profesor de violín y director del Conservatorio; Vicente Tárrega −hermano del compositor y guitarrista Francisco Tárrega−, profesor de violín; Encarnación Mus, Mª Concepción Añó y Josefa Gimeno, profesoras de piano; Pascual Asencio y Manuel Mora, profesores de Solfeo y Vicente Asencio, profesor de Armonía, Estética e Historia (Gil, 2007: 81-82). El *Conservatorio de Castellón* cerró sus puertas en 1937, pero en su corta vida tuvo que hacer frente a una serie de inconvenientes. Las subvenciones prometidas por del Ayuntamiento y la Diputación de Castellón nunca se cumplieron en su justa medida. Además, en 1932 sólo tenían validez oficial los títulos expedidos en los Conservatorios de Madrid, Valencia, Sevilla y Córdoba, con lo cual, los alumnos castellonenses tenían que desplazarse al Conservatorio de Valencia para realizar los exámenes oficiales (Gil, 2007: 82).

Las primeras audiciones de alumnos del *Conservatorio de Castellón* tuvieron lugar a finales del año 1932 y primeros de 1933 y prácticamente se limitaron a las intervenciones de las hermanas Josefina y Matilde Salvador, los hermanos Miguel y Magdalena Llansola, Amparo Más, Amparo García, y otros nombrados en prensa como Sabat y Cabedo. Las audiciones consistieron en interpretaciones solistas o a cuatro manos al piano, música de cámara de violín y violonchelo con piano y demostraciones de solfeo (*República*, 448, 21-11-1932:8; *Heraldo de Castellón*, 13.268, 30-1-1933:1).

En 1933 abrió sus puertas el *Liceo Beethoven* en la calle Alloza nº 64. Era una academia de música que planteó una alternativa al *Conservatorio de Música* y compitió con éste último por las subvenciones del Consistorio y la Diputación. El *Liceo Beethoven* de Castellón estuvo dirigido por el profesor de piano José García Gómez (*Diario de Castellón*, 2.900, 19-7-1934:1) quien ya había impartido clases de música desde muy joven en la *Colonia Educativa*. Entre los profesores del *Liceo Beethoven* destacaron José García Gómez como profesor de piano y Eduardo Felip como profesor de armonía y composición. Debido a la fuerte rivalidad manifestada entre el *Conservatorio de Música* y la *Academia Beethoven* por las ayudas de los organismos oficiales, hubo un intento de fusión de ambos centros que no prosperó:

> *"El Ayuntamiento, continúa diciendo, podrá aumentar, disminuir e incluso retirar la subvención que viene concediendo a cada uno de los centros, Liceo Beethoven y Conservatorio de Música, pero no tiene facultad alguna para conseguir la fusión de los mismos.*[31]

La *Escuela Municipal de Solfeo* fue otra de las instituciones educativas especializadas que funcionó en Castellón en tiempos de la Segunda República. Estuvo dirigida por Julio Sabater Roig hasta 1934 y por Teresa Peláez Gas desde este mismo año.[32] Dicha institución municipal adquirió un piano de la marca *Retter* en 1935[33].

Paralelamente, en otra academia de música menos relevante denominada *Academia Tárrega,* se impartieron clases de piano y violín durante los años de la Segunda República. Estuvo ubicada en la calle San Félix nº 10 y la profesora de piano se llamaba María Tárrega (*Heraldo de Castellón*, 3-10-1931).

Finalmente, en la *Escuela Normal de Maestras,* institución fundada en 1900 en Castellón, se impartieron igualmente clases de música y cristalizaron en la formación de un Orfeón Normalista encargado de interpretar cantos escolares basados en canciones folklóricas principalmente españolas. La formación musical en dicho centro corrió a cargo de la profesora María Sánchez (*República*, 608, 20-5-1933; *República*, 609, 22-5-1933).

3.2. El nacimiento de la historiografía musical.

El desarrollo de la teoría musical en los principales países europeos se agiliza durante el siglo XIX. En España, íntimamente ligada al avance de la educación musical, se produce igualmente una eclosión de obras teóricas y didácticas desde el primer tercio del siglo XIX (Gómez, 1984: 247). Entre los tratadistas españoles destaca la figura de Hilarión Eslava (*1807; †1878), cuyos métodos y trabajos se utilizarán en los conservatorios hasta principios del siglo XX. Además de Hilarión

[31] Libro de Actas del Ayuntamiento, 15-11-1935: 222R
[32] Libro de Actas del Ayuntamiento, 23-2-1934: 38V; Libro de Actas del Ayuntamiento, 27-4-1934: 83V.
[33] Libro de Actas del Ayuntamiento, 13-12-1935: 248V.

Eslava, Francisco Asenjo Barbieri (*1823; †1894) y posteriormente Felipe Pedrell (*1841; †1922) darán un definitivo impulso a la musicología española, la cual se vio también beneficiada por las investigaciones de historiógrafos como Soriano Fuertes o Baltasar Saldoni. Éste último se dedicó, durante los años finales de su vida, a la redacción de su *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, dividido en cuatro volúmenes y publicado en Madrid desde 1868 a 1881.

En Valencia, desde el primer tercio del siglo XIX y a lo largo del mismo, se publicarán tratados de teoría de la música, solfeo, armonía y canto de autores como Antonio Guijarro y Ripoll, Pascual Pérez Gascón, Manuel Caballero, Manuel Penella Raga, Manuel Coronado, José María Úbeda, Amancio Amorós o Luis Tena. Igualmente, la conciencia historiográfica de la música empieza a desarrollarse en Valencia desde finales del siglo XIX y principios del XX a partir de importantes publicaciones en este dominio como *Siluetas biográficas de músicos valencianos* (1892) de Antonio Sánchez Ferris, *La música en Valencia* (1896) de Francisco Javier Blasco y *La música en Valencia. Diccionario Biográfico y Crítico* (1903) de José Ruiz de Lihory. Paralelamente, las publicaciones en Valencia de revistas especializadas de tirada semanal, mensual o bimestral fueron cobrando interés y trascendencia a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, destacando entre ellas *El Fénix*, *El Jardín Musical*, *Biblioteca Sacro-Musical*, *Boletín Musical*, *Biblioteca Musical Valenciana* y *La Lira de Apolo* (Blasco, 1896: 95-98).

El referido avance en el campo de la investigación musicológica, que iba extendiéndose en las principales ciudades españolas desde el primer tercio del siglo XIX, empezó a repercutir en la provincia de Castellón desde finales del siglo XIX. Paralelamente a la evolución de la educación musical empieza a manifestarse en Castellón un creciente interés por la teoría musical, por los aspectos técnicos y científicos de la música, que despiertan la conciencia historiográfica y dan lugar a los primeros estudios musicológicos en la segunda década del siglo XX:

> *"Algunos gobiernos, siguiendo este consejo, han querido llevar a la práctica su aplicación, declarando obligatoria la enseñanza de la música como base firmísima para la educación moral del individuo; tan seguro es que un hombre que apasiona con dulcísimos torrentes de armonía, no puede ser malo" (Revista de Castellón,* 82: 15-5-1884:149).

En la provincia de Castellón, la conciencia historiográfica de la música prevalece hasta el conflicto bélico, reflejada a través de tres importantes publicaciones como son *Los Músicos de la Provincia de Castellón* (1918) de Benito Traver García, *Organografía Musical Castellonense* (1919) de Francisco Escoin Belenguer y *Músicos Castellonenses* (1935) de Vicente Ripollés Pérez. Estas publicaciones muestran un cierto paralelismo con las obras de carácter biográfico de los valencianos Antonio Sánchez Ferris, Francisco Javier Blasco y José Ruiz de Lihory citadas con anterioridad, las cuales absorben a su vez influencias del *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles* de Baltasar Saldoni. De las tres publicaciones historiográficas castellonenses citadas, son principalmente los tratados de Benito Traver García y Francisco Escoin Belenguer los que ofrecen un mayor interés musicológico por la abundante aportación de datos sobre compositores y músicos en general, los cuales han servido de base para el desarrollo del presente estudio.

El peso musical eclesiástico en España se dejará sentir también en los avances musicológicos y la recuperación historiográfica. Tanto es así que los tres tratados de carácter biográfico publicados en la provincia de Castellón son obra de presbíteros. Además de Francisco Escoin Belenguer, cuya aportación en el campo de la música ya ha sido estudiada en el apartado anterior[34], el vila-realense Benito Traver García (*1866; † 1933) fue alumno del Conservatorio de Música de Valencia en la clase del profesor Amancio Amorós y archivero y maestro de capilla en la Iglesia Arciprestal de Vila-real. Fue autor de música religiosa, zarzuelas y obras orquestales, aunque su principal aportación a la música se debe a sus estudios historiográficos sobre músicos castellonenses. (Adam, 1988: 269). El castellonense Vicente Ripollés Pérez (*1867; †1947), fue alumno de Jaime y Francisco Pachés en el *Colegio de la Purísima Concepción* y posteriormente de Salvador Giner en Valencia. Ejerció como maestro de capilla en las catedrales de Tortosa, Valencia y Sevilla y fue autor de importantes publicaciones musicológicas sobre el drama litúrgico y el villancico del siglo XVIII. Nombrado Presidente General de la *Asociación Ceciliana Española*, miembro del *Centro de Cultura Valenciana* y miembro de la *Sociedad Internacional de Musicología* establecida en Basilea (Suiza), trabajó activamente en la reforma de la música religiosa que emprendió en 1903 el papa Pio X en su encíclica denominada *Motu proprio,* y participó en todos los Congresos Nacionales de Música Sagrada.

[34] *Cf* pp. 67-68.

Adam, 1988: 229). Sin duda Vicente Ripollés puede considerarse como uno de los pilares de la reforma litúrgica española en el campo musical. Entre sus alumnos destacará el también presbítero nacido en Cinctorres José María Peris Polo (*1889; †1936), cuyas obras seguirán también los principios del *Motu Proprio*, principios que inculcará, a su vez, a sus alumnos durante el periodo que ejercerá como director de música del Seminario de Tortosa (Ripollés, 2004: 34).

3.3. El predominio del género lírico. Las representaciones de ópera y zarzuela. Cantantes castellonenses.

A diferencia de los principales países europeos, en los que el género sinfónico y camerístico repercutieron considerablemente en la vida musical desde los primeros años del siglo XIX, en España prevaleció una acusada inclinación por la música teatral. Ello era debido principalmente a que la sociedad, en tránsito entre el Antiguo Régimen y el nuevo liberalismo y anclada en la tradición teatral dieciochesca, no entendía ni estaba preparada para apreciar otro tipo de género que no fuera el lírico. Con el progresivo asentamiento de la burguesía a partir 1830, la asistencia al teatro empieza a convertirse en un acto social y el gusto hacia lo foráneo, particularmente hacia la ópera italiana, domina la práctica totalidad de los teatros españoles hasta mitad de siglo aproximadamente. Es hacia 1850 cuando el pleno arraigo de una clase media acomodada favorece la inclinación hacia un teatro musical autóctono, que dará origen a las primeras representaciones de zarzuelas (Galbis, 1992: 261-267). La zarzuela empezará desde mediados del siglo XIX a conquistar un dominio que hasta entonces era exclusivo de la ópera italiana y el *Teatro de la Zarzuela*, así como el *Teatro Apolo* de Madrid se convertirán en los escenarios de referencia para este tipo de representaciones.

En Valencia, con la inauguración del *Teatro Principal* en 1832, la ópera italiana obtendrá un ferviente respaldo de la aristocracia y la cada vez más poderosa burguesía y, tras la apertura del *Teatro Princesa* en 1853, se empezarán a alternar las representaciones de ópera y zarzuela.

El aspecto agrícola y de mayor atraso cultural que manifestaba la villa de Castellón en el siglo XIX, no fue ni mucho menos un impedimento para que se

fomentasen las representaciones líricas, siguiendo las tendencias de las principales ciudades españolas. Los principales lugares de representación hasta finales del siglo XIX fueron básicamente el *Teatro Viejo,* perteneciente al *Casino Antiguo* y frecuentado por las escasas familias de la nobleza castellonense, y el teatro del *Casino Nuevo*, concurrido por los primeros núcleos burgueses. Las primeras representaciones de carácter lírico tuvieron lugar en el *Teatro Viejo* que, como ya se ha señalado en el anterior capítulo, era el único teatro público que hubo en esta ciudad hasta 1872. En aquel teatro, que reunía unas pésimas condiciones, se alternaban fragmentos de ópera italiana −principalmente de autores *belcantistas* como Rossini, Bellini o Donizzeti− con representaciones de zarzuelas y operetas francesas. Los componentes que formaban la *Orquesta del Teatro Viejo*, así como los cantantes que actuaban en tales representaciones eran básicamente músicos aficionados, aunque también era usual la contratación de cantantes profesionales que se desplazaban desde la vecina ciudad del Turia (*BSCC*, I (1920): 39-40).

El *Casino Nuevo*, centro de ocio más concurrido de Castellón durante prácticamente toda la segunda mitad del siglo XIX, alcanzó su apogeo en la década de los ochenta, cuando a instancias del actor y cantante aficionado Ramón Blanquells se formó una compañía lírico-dramática de socios, también aficionados, que actuaban en ocasiones junto a cantantes profesionales (Tirado, 1995: 14). Tal coyuntura favoreció que en el teatro del *Casino Nuevo* se llegasen a dar funciones en días fijos por series de abono en los que se representaban principalmente las zarzuelas de moda (*BSCC*, I (1920): 117-118). Durante las horas de ensayo, los socios aficionados se reunían en los domicilios y luego en escenarios más amplios donde se medían con los actores, cómicos y cantantes profesionales bajo la dirección del entusiasta Ramón Blanquells, quien era el encargado de revisar la puesta en escena y de preparar los coros, acompañándolos desde el piano. De este modo se crearon en Castellón a finales del siglo XIX efímeras compañías de teatro y zarzuela, casi todas bajo el auspicio de Ramón Blanquells. (*BSCC*, I (1920): 81-82). Una de ellas, formada en 1881 por jóvenes bachilleres y amigos, actuaba en el improvisado teatro bautizado por el propio Ramón Blanquells como *Lliceu-Carreras*, en donde las funciones eran acompañadas por prácticamente los mismos músicos que formaban la *Orquesta del Teatro Viejo*. (*BSCC;* I (1920): 114-115). La zarzuela gozó, a través de estas compañías, de una amplia divulgación y aceptación entre la población castellonense:

> *"No sé si era grande la concurrencia, pero si afirmaré que muy a poco de estrenarse las zarzuelas, luego eran sus aires populares, y en los obradores de sastres y costureras se entonaban a coro los de aquellas obras, y silbaban sus motivos en los talleres los buenos artesanos, que así distraían su trabajo"* (Ibid: 41)

Transcurrida más de una década desde la clausura del Teatro Viejo, la inauguración del *Teatro de la Magdalena* en 1885 supuso para Castellón la recuperación de un escenario público con unas mínimas condiciones para las representaciones lírico-dramáticas. En el *Teatro Nuevo*, como era también llamado el *Teatro de la Magdalena*, los castellonenses pudieron volver a escuchar óperas y zarzuelas, principalmente interpretadas por compañías procedentes de Valencia, al resultar más baratas. Ahora bien, la coyuntura general del teatro, de mínimas dimensiones, y de sus representaciones continuó siendo propia de una ciudad provinciana, en donde se respiraba un ambiente de tertulia y se hablaba desde los palcos a las butacas. La siguiente anécdota subraya las condiciones en las que se desarrollaban ocasionalmente las representaciones en el Castellón de la Restauración:

> *"En otra ocasión cantaba Marina un tenor de cuyo nombre no quiero acordarme porque no lo merece. Al hacer la salida soltó un gallo. Adelantóse a la concha y queriendo enmendarse, dijo al director de orquesta: Maestro, repita. Se repitieron la salida y el gallo. Volvió a indicar la repetición y otra vez se oyó al rey del corral. Todavía quiso renovar el intento, y era el cuarto; pero entonces el indignado maestro exclamó con voz perfectamente oída: ¡Home, amagues! La obra acabó de mala manera y el tenor fue licenciado"* (Llinás, 1918: 127-128).

La inauguración del Teatro Principal de Castellón en 1894, más de sesenta años después de la apertura del de Valencia, mejorará sensiblemente la calidad de las representaciones y supondrá el inicio de una nueva etapa de funciones caracterizada por la actuación de cantantes y músicos de fama nacional e internacional. Un indicativo del apogeo del género lírico en aquel momento fue la elección para la inauguración del Teatro Principal de la zarzuela en tres actos *El Ángel Guardián*, de

la obra de Pina Domínguez puesta en música por Nieto y Brull y dirigida por el celebrado músico valenciano José Valls.[35]

A nivel nacional, la llegada del siglo XX supuso el principio del fin del legado zarzuelero decimonónico hasta el punto que, años antes de 1936, se empieza a percibir la decadencia de la zarzuela en los principales teatros españoles. (Marco, 1982: 116). Las causas habría que buscarlas en la aparición del cine como nuevo espectáculo, el progresivo perfeccionamiento del gramófono y los medios de difusión radiofónicos (García Franco, 1992: 297).

El Teatro Principal de Castellón se convirtió, desde su inauguración, en el escenario de referencia de los actos y representaciones públicas. Entre ellas, la zarzuela fue el género lírico predominante en el citado teatro hasta 1936, con mucha más frecuencia que la ópera italiana, la opereta y las comedias musicales de revista propias de principios de siglo (Tirado, 1995: 70-200). Ello es un claro indicativo de que la zarzuela en Castellón siguió una tendencia contraria a la propensión reinante en las principales ciudades españolas. La zarzuela en Castellón, lejos de languidecer, cobró un arrollador impulso en el primer tercio del siglo XX, alcanzando su punto culminante en los años de la Segunda República. Esta situación fue debida, en parte, a la formación de compañías liricas compuestas por cantantes aficionados desde principios de siglo. En 1908 se inauguró el teatrito de la recién creada *Sociedad Obrera Instructiva Teatral* (Tirado, 1995: 113) que puso en escena varias zarzuelas durante su breve periodo de actividad, recibiendo severas críticas por la deficiente calidad de sus representaciones:

> "*Esta sociedad que hoy representa comedias en castellano y zarzuelas que francamente no pueden con ellas y algunas, bastantes, sicalípticas! y que tienen completamente olvidadas las obras valencianas siendo como son sus socios en la mayoría gente trabajadora que vendríale mucho mejor la vena valenciana ¿no podría-digo- esa sociedad hacer arte, ya que hoy no hace ninguno, representando piezas valencianas, estrenando obras de autores locales…?* (*Arte y letras*, 2, 15-4-1911:9).

[35] José Valls (*1850; †1909) fue uno de los músicos más activos y reconocidos a nivel nacional de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX. Nacido en Cocentaina, provincia de Alicante, estudió en Valencia las disciplinas de piano, armonía y composición, ampliando posteriormente estudios en el Conservatorio de Madrid. En 1878 fue el impulsor y director de la *Sociedad de Conciertos de Valencia*, primera formación sinfónica relevante que hubo en el País Valenciano, cuya actividad concertística se prolongaría hasta 1888. Desde 1880 fue profesor de piano del Conservatorio de Música de Valencia y uno de los fundadores de la Sociedad Artístico- Musical. Murió en 1909. (García Franco, 1992: 292).

Como revulsivo a esta primera formación se formó en 1923 *La Peña Teatral*, una nueva de compañía de zarzuela compuesta por jóvenes aficionados cuyo objetivo era ofrecer al público funciones de líricas de calidad. A diferencia de la compañía precedente contó, desde su fundación hasta su disolución en 1928, con el respaldo del público castellonense, obteniendo éxitos de taquilla y de crítica en cada una de sus actuaciones en el Teatro Principal. Tanto es así que *La Peña Teatral* fue durante un tiempo la única compañía de zarzuela con éxito de taquilla en el Teatro Principal, muy por encima de las compañías profesionales. Ello dio lugar en 1923 a que algunos profesionales arremetieran contra los miembros de *La Peña Teatral*, impidiéndoles actuar por el hecho de ser aficionados y no estar sindicados (Tirado, 1995: 165, 168 y 184). Finalmente, en 1931 se creó otra compañía de zarzuela llamada *Agrupación Instructiva Teatral* con el fin de representar zarzuelas, operetas y comedias de autores conocidos, al parecer sin la trascendencia y aceptación de la ya disuelta *Peña Teatral*.

La zarzuela fue, junto a las obras religiosas, el género de composición más comúnmente abordado por casi todos los autores castellonenses a caballo entre el siglo XIX y XX, incluidos algunos presbíteros. Entre los compositores nacidos en la provincia que escribieron para el teatro lírico, fuera zarzuela u ópera, habría que citar entre otros, a nombres como Ramón Laymaría Pinella (*1853; †1916), José Goterris Sanmiguel (*1873; † 1930), Fulgencio Badal Molés (*1880; †1967) o el presbítero Benito Traver García (*1866; †1933). Algunos de ellos serán tratados detalladamente en capítulos posteriores al ser también autores de abundante producción pianística.

La provincia de Castellón fue también cuna de cantantes de proyección internacional que propiciaron el impulso del género lírico. Se trataba de profesionales que triunfaron en el extranjero como la contralto Elena Sanz, el bajo profundo José Segarra, de quién hablaremos en capítulo correspondiente al ser autor de una obra para piano, la soprano ligera Herminia Gómez o la también soprano Lucrecia Bori. Elena Sanz (*Castellón, 1847; †París, 1898), estudió canto con Baltasar Saldoni en el Real Conservatorio de Madrid y cosechó, de 1872 a 1878, importantes triunfos en los principales teatros de ópera de Europa y América, compartiendo escenarios con el cantante de fama internacional Julián Gayarre. Elena Sanz fue también conocida entre los chismosos del género lírico como “La Favorita”, por haber sido la amante preferida de Alfonso XII, de cuya relación tuvo

dos hijos, Alfonso y Fernando. Una vez muerto Alfonso de Borbón, la reina María Cristina ensombreció la memoria de la diva para mantener intacta la de su difunto esposo (*Castelló Festa Plena* (2003): 124-126). Otra de las principales cantantes castellonenses fue Herminia Gómez (*Almazora, 1891; †Ventimiglia (Italia), 1977), quien gozó de una brillante, aunque corta carrera. Tras sus estudios de canto en Valencia y en Milán con el profesor catalán Vidal, fue aclamada en los principales teatros de ópera de Europa y América del Sur. El inicio de la Gran Guerra truncó en buena medida sus aspiraciones y se retiró del mundo escénico, tras sufrir una fuerte depresión a los veintiséis años (*Castelló Festa Plena. Verano 1992* (1992): 75-80). Finalmente, la cantante Lucrecia Borja González de Rianero, cuyo nombre artístico fue Lucrecia Bori (*Valencia, 1887; †Nueva York, 1960), descendiente de una familia de Borriana, estudió en Milán con el mismo profesor que Herminia Gómez. Cantó, entre otros prestigiosos teatros, en el *Metropolitan Opera House* de Nueva York y acabó dirigiéndolo durante muchos años. Tanto es así que su excelente gestión propició el estreno de la ópera "Goyescas" de Enrique Granados (*Arte y letras*, 16, 30-10-1915).

3.4. Las formaciones orquestales, camerísticas, corales y las bandas de música.

La consolidación de la música sinfónica y camerística española sufrió un considerable retraso en comparación a los principales países europeos. En Alemania, principalmente, el género sinfónico y las agrupaciones de cámara empezaron a afianzarse desde mediados del siglo XVIII. Ello fue debido, entre otros factores, al progresivo perfeccionamiento de los instrumentos, cuya técnica avanzaba paralelamente a las exigencias de los virtuosos y a las primeras tentativas de un nuevo estilo, demostradas principalmente por aquellos compositores que formaron parte de la llamada *Escuela de Mannheim* (Pratt, 1910: 345-354). A lo largo del siglo XIX empiezan a fluir las sociedades orquestales europeas, destinadas a ofrecer conciertos públicos y a difundir los nuevos repertorios. Nacen de este modo la *Sociedad Filarmónica de Londres* y la *Sociedad de Artistas Musicales* en Viena en 1813, la *Sociedad Filarmónica de Berlín* en 1828, los *Conciertos del Conservatorio de París* en 1828.

En España, tras un panorama desolador en la primera mitad del siglo XIX, el violinista Jesús de Monasterio (*1836; †1903) forma en Madrid en 1863 la *Sociedad de Cuartetos* y Francisco Asenjo Barbieri (*1823; †1894) funda en 1866 *la Sociedad de Conciertos,* que serán las dos primeras agrupaciones nacionales estables de música de cámara y sinfónica respectivamente (Gómez, 1984: 46).

En Valencia, los primeros conciertos de música sinfónica se desenvuelven en la década de 1860 a 1870 por las orquestas de los teatros de la ciudad, con programas principalmente inmersos en el género lírico (Sancho, 2003: 13). No será hasta 1878, año de la fundación de la *Sociedad de Conciertos* de Valencia por José Valls, cuando asistamos al verdadero inicio de la vida sinfónica valenciana. La importancia de la *Sociedad de Conciertos* estribó en ser la primera asociación de músicos legalmente constituida que, partiendo de la iniciativa privada, estabilizó la vida sinfónica valenciana (Sancho, 2003: 47-48). La *Sociedad de Conciertos*, disuelta en 1888, así como la *Orquesta Goñi* (1890-1901) (Ibid: 115) y la *Asociación General de Profesores de Orquesta de Valencia* creada en 1903 (Ibid: 170), constituyeron los antecedentes de la música sinfónica valenciana que desembocarían en la posterior fundación de la *Orquesta Sinfónica de Valencia* en 1916. Esta actividad sinfónica se vio, sin duda, enriquecida por la fundación de la *Sociedad de Cuartetos* por Andrés Goñi[36] y Roberto Segura[37] en 1890, así como por la creación del *Sexteto Goñi* principalmente, de vida artística paralela a la orquesta del mismo nombre.

A la par de la vida sinfónica, nacen las primeras agrupaciones corales en Valencia a finales del siglo XIX como consecuencia de la introducción del llamado "movimiento sociedad coral", iniciado en Cataluña en 1845 por José Anselmo Clavé (*1824; †1874) y que tenía como objetivo el acercamiento de la música a la clase obrera. La primera agrupación coral valenciana fue el *Orfeón Valenciano*, fundado por Manuel Penella[38] hacia mediados de siglo, al que siguieron el orfeón *El Micalet*

[36] Andrés Goñi Otermín (*1865; †1906), natural de Barcelona, fue violinista en la *Sociedad de Conciertos* de Madrid y en el *Teatro Real* de la misma ciudad desde 1881. En 1886 ingresó como profesor de violín en el *Conservatorio de Valencia* y desde 1890 fundó diversas agrupaciones de cámara, así como la orquesta que llevaba su nombre. Fue uno de los músicos más activos a finales del siglo XIX en Valencia y fomentó el cultivo de la música de cámara y sinfónica en dicha ciudad. (Sancho, 2003:113-115.)

[37] Roberto Segura Villalba (*1849?; †1902) nació en Valencia, donde empezó sus estudios de música, perfeccionándolos posteriormente en Madrid en la clase de piano de Eduardo Compta y, finalmente, en París con Georges Mathias, alumno de Frédéric Chopin. Fue nombrado profesor de piano en el *Conservatorio de Valencia* desde su fundación en 1879 y director del mismo centro desde 1894. Formó a una importante generación de pianistas valencianos y publicó varios métodos de piano, así como varias composiciones destinadas al mismo instrumento. (Alemany, s.d: 13-24).

[38]Manuel Penella Raga (*1847; †1909), nació en Massanasa, provincia de Valencia y se formó musicalmente en la Escuela de Música de la *Real Sociedad Económica de Amigos del País* de

en 1893, el *Orfeón valenciano de La Vega* en 1893 y otros coros en localidades como Villanueva del Grao, Cullera, Tavernes de Valldigna, Buñol, Ontenient y Segorbe (Blasco, 1896: 84).

En el periodo que nos ocupa, no existió en Castellón ninguna formación orquestal ni camerística legalmente constituida comparable a las sociedades valencianas citadas anteriormente. Tanto los grupos de cámara como las orquestas castellonenses, así como los coros que existieron hasta 1936 estuvieron formados mayoritariamente por músicos aficionados y adheridos a las sociedades culturales y recreativas. En otras ocasiones se trataba de formaciones surgidas circunstancialmente para veladas literarias y musicales en casas particulares o en actos de diversa índole, incluidas las solemnidades religiosas en las principales iglesias.

La primera agrupación de la cual tenemos constancia en la ciudad de Castellón fue un cuarteto de cuerda que formaba el sacerdote Juan Cardona Vives y sus hermanos Francisco y Manuel en las tertulias que tenían lugar en su casa situada en la calle Caballeros hacia el año 1858. Allí se reunían los citados hermanos, secundados a veces por el también presbítero Jaime Pachés, para interpretar cuartetos de compositores clásicos como Mozart, Beethoven o Haydn, así como piezas escogidas de J.S. Bach:

> *"Las otras sonatas (…), no eran otra cosa que los cuartetos de cuerda de los famosos compositores Mozart, Betthoven (sic), Bach y Hayden (sic) (…). Aquellas grandiosas obras desconocidas por completo (aún para los profesionales) en la mencionada época, en Castellón (1858) las estudiaban aquellos inteligentes aficionados, que sabían apreciar la exquisitez de sus motivos, la finura y grandiosidad de tales composiciones y el último sentimiento de su contenido."* (*Revista de Castellón*, 43, 15-12-1913:2).

Años más tarde, en la década de 1860, hay constancia en la prensa castellonense de la existencia de una orquesta y coros de aficionados pertenecientes

---

Valencia. Nombrado docente en dicha escuela, continuó la labor pedagógica de su profesor Pascual Pérez Gascón (*1802; †1864) y contribuyó posteriormente al desarrollo de la música valenciana tomando partido en la fundación de diversas formaciones como el *Orfeón Valenciano,* una banda de música, así como agrupaciones instrumentales de tipo popular. Su actividad musical le valió el nombramiento de diversos cargos de índole pedagógica, entre los que destacó su puesto de profesor especial de Música y Canto en la *Escuela Normal Superior de Maestros* que desempeñó desde1899 hasta su muerte (Alemany, s.d: 27-36).

al *Casino Antiguo* y que actuaba asiduamente en el teatro de dicho casino, también conocido como *Teatro Viejo* (*Crónica castellonense*, 3, 28-3-1868:1). Los componentes de la mencionada orquesta y coro, procedentes mayoritariamente de la capa burguesa de tendencia progresista, formarán a lo largo del siglo otras agrupaciones orquestales, camerísticas y corales adaptadas a los requerimientos institucionales y sociales. Algunos de sus miembros provenían del sector artesanal, aunque también encontramos una fuerte presencia de médicos, abogados, catedráticos del instituto, en ocasiones con cargos políticos (Ribés, 1916: 262). Rescatando las crónicas de la época, se observa cómo estos músicos tendían a adaptar sus conocimientos a las exigencias del momento, cambiando o intercambiando incluso los papeles instrumentales por vocales. No obstante, hubieron varios intérpretes que asumieron una función preponderante desde sus respectivas especialidades instrumentales o vocales como Francisco González Chermá, zapatero de profesión y líder republicano desde 1868 hasta 1873; los presbíteros Francisco y Jaime Pachés; el médico Eliseo Soler; Emilio Bou, Meléndez, Lorenzo Domingo, el médico Agustín Segarra[39]; el médico militar Ramón Olmos; el abogado Francisco Soriano; los hermanos Chillida, orfebres de madera y los hermanos Cazador, entre otros. De entre ellos, un número considerable habían estudiado con los hermanos Pachés en el *Colegio de la Purísima*. Dos de los alumnos de los Pachés, Juan Barrés y Alejandro Reyero, tuvieron posteriormente una incidencia directa en la vida orquestal castellonense al incentivar la vida sinfónica mediante la composición y la pedagogía dirigida a este tipo de agrupaciones:

> "*Barrés también compositor como el anterior que ha dirigido orquestas; Reyero que formó una orquesta educando a sus alumnos desde el solfeo hasta el manejo de instrumentos y los excelentes ejecutantes Segarra y Ripollés, merecen predilecta memoria"* (*Heraldo de Castellón*, 12.807, 22-7-1931:1).

En el transcurso de los años sesenta, los músicos que componían la *Orquesta del Teatro Viejo* actuaron igualmente en las fiestas solemnes que se celebraban a lo largo del año, principalmente en la Iglesia de Santa María, en la Iglesia del Instituto o en la Iglesia de Santa Clara. El maestro Lorenzo Domingo, cuya experiencia en la

[39] El médico y violonchelista Agustín Segarra fue el abuelo materno de la compositora y pianista Matilde Salvador Segarra. (Solbes, 2007: 18).

dirección de formaciones instrumentales castellonenses se remontaba a mediados de siglo, fue uno de los directores de la mencionada orquesta (*Crónica castellonense*, 6, 10-12-1864:1). El repertorio seleccionado se orientaba mayoritariamente hacia las zarzuelas de moda, oberturas y fragmentos escogidos de ópera italiana −principalmente de Rossini, Bellini y Verdi−, piezas breves del compositor mallorquín Pedro Miguel Marqués y, finalmente, selecciones de opereta francesa de autores como Jacques Offenbach.

A partir de 1881 se produce en Castellón una proliferación de actos culturales, particularmente veladas literario-musicales en el salón de actos del Instituto y en casas particulares de familias distinguidas, que incentivaron la formación de agrupaciones orquestales, camerísticas y corales. La principal causa del incremento de actos literarios y musicales podría encontrarse en la influencia que ejerció el movimiento catalán de la *Renaixença*, el cual, aunque no llegó a imponerse en el País Valenciano en general ni en Castellón en particular, sí tuvo unas ciertas repercusiones.[40]

Desde 1881, los miembros que formaron la *Orquesta del Teatro Viejo*, tras ser clausurado dicho escenario en 1872, se adhirieron al efímero teatro de aficionados *Lliceu Carreras* (*BSCC,* I (1920): 114-115), así como a las representaciones del *Casino Nuevo* (*Revista de Castellón*, 13, 1-7-1882:199). Las sesiones de música de cámara eran bastante comunes en el teatro del *Casino Nuevo*, cuyas interpretaciones corrían normalmente a cargo del violinista Eliseo Soler, el violonchelista Agustín Segarra, el pianista José Vilaplana, el organista Ramón Olmos y el tenor Bernardo Vives, compositor este último de una interesante producción de obras para piano y que será tratado en capítulos posteriores. Algunos de los miembros de la *Orquesta del Teatro Viejo* y otros nuevos formaron hacia el año 1893 un sexteto de cuerda en el *Patronato y Círculo de Obreros Católicos*, que fue dirigido por el violinista Emilio Bou y por el pianista Ángel Gascó, profesor de música del mismo patronato (*El Liberal*, 232, 18-2-1893:2; *El Liberal*, 475, 16-12-1893:2; *El Liberal*, 476, 16-12-1893:1).

El incremento de las agrupaciones instrumentales y vocales en Castellón desde la década de 1880, fue también debido a la demanda de orquestas y coros en

[40] La Revista de Castellón, primera publicación castellonense de importancia cultural nació en 1881. Asimismo, el erudito Ricardo Carreras, al hacer una crónica de los espectáculos en el Castellón decimonónico en sus publicaciones para el *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, titula uno de sus artículos como "La floración de 1881" (*BSCC*, I (1920): 114-119).

las capillas musicales que pudieran hacer frente a las exigencias técnicas del repertorio religioso, bastante influido por la ópera italiana y de autores como José María Úbeda, Salvador Giner o Francisco Andreví, entre otros (*BSCC*, XIX (1944): 30). Dicho repertorio derivará, tras la encíclica del *Motu Proprio* publicada por el papa Pio X el día de Santa Cecilia de 1903, en obras más acordes con la práctica religiosa de autores como Lorenzo Perosi, Vicente Goicoechea, Domingo Más i Serracant y el castellonense Vicente Ripollés, entre otros. De entre todos los instrumentistas y miembros de coros de Castellón que participaban habitualmente en las ceremonias religiosas, destacó como compositor el violinista Francisco Avinent Tirado (*1857; † ¿?). Avinent fue alumno de Francisco Pachés en Castellón y de Regnaud en Barcelona (Traver, 1918: 58) y autor tanto de obras religiosas como teatrales. De hecho, su obertura *Asunción* para orquesta fue estrenada por la *Orquesta Goñi* en el teatro principal de Castellón con considerable éxito:

> *"Este maestro músico es el que componía para la iglesia obras de un sentimiento fuera de todo orden religioso; pero aceptables dentro del medio ambiente que se vivía en nuestro pueblo; motetes, trisagios, responsos…todo surgía de su númen feliz; pero muchas veces inadaptable a la forma litúrgica de los cánones musicales."* (*BSCC*, XIX (1944): 31).

Otro compositor castellonense de finales del siglo XIX, con una importante producción de música religiosa, fue el presbítero Joaquín Rocafort (*¿?; †1902) organista de la Iglesia de la Purísima Sangre de Castellón, aunque también actuó esporádicamente como pianista acompañante en el *Casino Nuevo* (Tirado, 1995: 14):

> *"El que más producción de música religiosa hizo fue don Joaquín Rocafort, mi venerado maestro. Era un hombre de una paciencia sin igual; agotaba todos los medios para que la música en su parroquia fuera lo más dignamente interpretada; poseía conocimientos generales de Armonía y Composición y con su técnica sencilla y adaptable, componía sus obras con un simplismo evocador"* (*BSCC*, XIX (1944): 32).

Al igual que las agrupaciones instrumentales de las capillas, los coros de las mismas florecieron considerablemente desde 1880. Entre ellos destacó el coro de la

Iglesia de Santa Clara, dirigido por Francisco Pachés y formado por los alumnos del *Colegio de la Purísima*, institución agregada a dicha iglesia. El mencionado coro era acompañado habitualmente en las funciones religiosas por instrumentistas que se habían formado en las aulas de música del mismo colegio (*BSCC,* XXIII (1947): 170-171).

Siguiendo el ejemplo de las sociedades filarmónicas europeas, en España empiezan a consolidarse este tipo de asociaciones prácticamente en los albores del siglo XX. Nacen en este sentido la *Sociedad Filarmónica de Bilbao* en 1896 y la *Sociedad Filarmónica de Madrid* en 1901, con el fin de dar a conocer los nuevos repertorios y los grandes intérpretes internacionales. El nuevo siglo trajo también consigo un importante número de orquestas españolas como la *Orquesta Sinfónica de Madrid* en 1904 −que actuará en la localidad castellonense de Borriana en 1913 (*Revista de Castellón,* 29, 15-5-1913:14) y en Castellón capital en 1914, (*Revista de Castellón,* 54, 30-5-1914:13)− la *Orquesta Sinfónica de Barcelona* y la *Orquesta Filarmónica de Madrid* en 1915 (Marco, 1982: 26-27).

En Valencia, las dos primeras décadas del siglo XX se caracterizarán por la creación de nuevas formaciones orquestales de importante trascendencia tanto en el ámbito sinfónico como en el camerístico. Tras una primera tentativa en 1904, se formaliza finalmente la *Sociedad Filarmónica* en 1912. En 1915 se crea la *Orquesta de Música de Cámara de Valencia* y un año después, en 1916, nace la *Orquesta Sinfónica de Valencia* (Sancho, 2003: 197-204). Uno de los impulsores de la música de cámara en Valencia fue el presbítero Francisco Peñarroja Martínez (*1868; †1920), natural de la población castellonense de Vall D´Uixó. Peñarroja creó en 1911, desde las aulas del *Conservatorio de Valencia* como profesor de Conjunto Instrumental, los cimientos de la posterior *Orquesta de Cámara* (Sancho, 2003: 201). Otro importante músico castellonense nacido en Borriana, el violinista Joaquin Monzonís, participó en activamente en la vida sinfónica valenciana y fue vocal desde 1916 en la junta directiva de la recién creada *Orquesta Sinfónica de Valencia* (Ibid: 206).

El desarrollo cultural de la ciudad de Castellón empezará a manifestarse durante los años precedentes a la dictadura de Primo de Rivera y alcanzará su máximo apogeo en los años de la República. El esfuerzo de los castellonenses por fomentar la cultura aparece reflejado en un gradual proceso de creación de nuevas sociedades, citadas en su mayoría en el anterior capítulo, que culminará, en el ámbito

musical, con el establecimiento de la *Sociedad Filarmónica de Castellón* en el mes de noviembre de 1923:

> *"Hoy, más de trescientos hombres han fundado una Sociedad, para divulgar el divino Arte.*
>
> *Trescientas localidades dobles, llenarán por completo la sala de espectáculos y el concertista que ante el público se presente, no podrá decir como Segovia dijo:*
>
> *"¡Oh hermoso pueblo, donde no hay más pentagramas que los hilos paralelos que cruzan sus blancas azoteas""* (*La Provincia nueva*, 1.938, 17-11-1923:1).

Las razones de la creación de la *Sociedad Filarmónica de Castellón* en 1923 habría que buscarlas meses antes, cuando en marzo del mismo año se constituyó en Borriana una delegación de la recién creada *Asociación de Cultura Musical*. (*La Provincia nueva*, 1.754, 7-3-1923:1). Dicha asociación fue constituida a nivel nacional por el empresario Ernesto Quesada y contaba, a principios de los años veinte, con unas cincuenta delegaciones. Gracias a su implantación en Borriana, el pianista polaco Arthur Rubinstein pudo ofrecer un memorable recital de piano en el *Teatro Oberón* de aquella ciudad el 30 de Mayo de 1923 (Peris y Calduch, 2008: 40). Castellón no poseía una delegación de la *Asociación de Cultura Musical*, por lo que un grupo de aficionados castellonenses, entre ellos el comerciante y futuro impulsor del *Conservatorio de Música de Castellón* José Salvador Ferrer, decidieron seguir el ejemplo de Borriana y constituir su propia sociedad musical que permitiera a los castellonenses conocer nuevos repertorios y artistas de renombre nacional e internacional. Nació de este modo la *Sociedad Filarmónica de Castellón* con el propósito de que la música fuera "*un elemento importante de cohesión y entendimiento cultural y social"* Peris y Calduch, 2008: 11). El primer presidente de la *Sociedad Filarmónica* fue José Vilaplana Mercader −pianista a quien ya hemos hecho referencia con anterioridad− y el primer concierto tuvo lugar el 19 de Noviembre de 1923 a cargo del *Trío de Barcelona*.

Hasta 1930 los conciertos de la *Sociedad Filarmónica* se celebraron en el *Teatro Principal*, pero a partir de este mismo año, como consecuencia de la crisis económica mundial, el número de socios se fue reduciendo y en el periodo comprendido entre 1930 a 1936 sólo se celebraron una media de seis conciertos por curso, por lo que la sociedad tuvo que abandonar el Teatro Principal. Entre los años 1930 y 1931 los conciertos tuvieron lugar en el salón del *Cine Royal* y el *Cine Doré*

y desde 1933 a 1936 se desarrollaron en el salón de actos del recién creado *Conservatorio de Música*.

Las formaciones instrumentales castellonenses en el transcurso del siglo XX hasta 1936 en Castellón seguirán la misma tendencia que en la segunda mitad del siglo XIX. Tendencia que tiende a la gestación de varias orquestas o grupos de cámara formadas por los mismos músicos, aficionados en su mayoría, y adaptadas a las necesidades del momento. Entre ellas destacará la orquesta del Teatro Principal, conocida también como *Orquesta Filarmónica de Castellón* (Tirado, 1995: 194), donde el comerciante y violinista José Salvador Ferrer asumirá la función de concertino:

> *"Mon pare, que amb el seu germà es dedicave al negoci d´exportació de la taronja, havie estudiat violí amb Emili Bou i a més de tocar a l´orquestra del teatre, al primer faristol, com que ere inquiet fins i tot va arribar a formar i dirigir una orquestra que va fer sonar per primera vegada a Castelló la Cinquena Sinfonía de Beethoven"* (Solbes, 2007: 24).

De entre el conjunto de orquestas castellonenses del primer tercio del siglo XX, habría que destacar la activa labor realizada por la Orquesta de Cámara del Conservatorio de Castellón. Dicha orquesta fue creada tras la fundación de dicha entidad educativa en 1932 y dirigida por el profesor del Conservatorio Vicente Asencio Ruano (*1908; †1979) en varios conciertos de repertorio variadísimo en la capital, algunos de ellos transmitidos por la radio local, y en diversas poblaciones de la provincia (*República*, 1.140, 7-2-1935:8). También las agrupaciones camerísticas jugarán un importante papel en las primeras décadas del siglo XX, distinguiéndose entre ellas el trío de cámara del *Ateneo Obrero*, formado en 1931 y que derivará en cuarteto al año siguiente (*La Provincia Nueva*, 4.103, 9-6-1931:1; *La Provincia Nueva*, 4.350, 8-4-1932:1). Por otra parte, la llegada del cinematógrafo en Castellón en 1899 estimuló enormemente las formaciones de cámara que acompañaban la proyección de las primeras películas mudas en las salas de cine. La agrupación más común fue el sexteto de cámara, de cuerda o con piano, y también los tríos y quintetos (Sancho, 2003: 259). El repertorio estaba formado básicamente por

transcripciones para grupos de cámara reducidos de óperas, oberturas y sinfonías célebres y también por piezas de salón.[41]

Finalmente, y siguiendo con el estudio de las formaciones instrumentales en el entorno del País Valenciano, merecen una mención obligada las bandas de música, agrupaciones cuyos orígenes se remontan a principios del siglo XIX. La notoria fama que adquirieron las bandas de los regimientos a lo largo del siglo trajo como consecuencia un aumento de las bandas civiles, las cuales se extendieron a prácticamente todos los pueblos de la geografía valenciana y se convirtieron progresivamente en un instrumento de educación musical al servicio de la cultura de cada población. Al despuntar el siglo XIX ya encontramos en Valencia la primera banda civil de música, denominada *Música de l´Oli* por realizar sus ensayos en la ya desaparecida Lonja de aceite de aquella ciudad. El repertorio de estas formaciones estaba basado principalmente en transcripciones de ópera italiana, zarzuelas, y piezas populares de baile (Galbis, 1992: 273).

Tras las primeras guerras carlistas, se estableció en Castellón un cuartel general de milicias donde se aunaban y organizaban los regimientos del ejército borbónico, los cuales realizaban frecuentes incursiones hacia las zonas del interior de la provincia, de fuerte presencia carlista. En los años del llamado bienio progresista, comprendido de 1854 a 1856, existían en Castellón dos batallones, cuyas maniobras y revistas, alternadas con la música que ofrecían sus respectivas bandas de música y que tenían lugar los domingos en la explanada de San Francisco, constituían un espectáculo atrayente para los vecinos. Las bandas pertenecientes a cada uno de los dos regimientos eran familiarmente conocidas como *"dels blanquets"*, al estar formadas sus tropas por milicianos de la ciudad, y *"dels negrets"*, al estar constituidas por miembros procedentes de las afueras de la villa. La banda *"dels blanquets"* estaba dirigida por el maestro Lorenzo Domingo, quien lideraba también por aquellos años la *Orquesta del Teatro Viejo.* Dicha banda estaba formada, entre otros miembros, por los hermanos Pachés, los Chillida y los Cazador. La banda "dels negrets", estaba a cargo del maestro Tomás Miralles y entre los músicos se encontraba el futuro líder republicano Francisco González Chermá (*BSCC*, III (1922): 362). Prácticamente la totalidad de los miembros de cada una de estas dos bandas engrosaron también los atriles de las orquestas castellonenses a lo largo del siglo XIX.

[41] Durante nuestros servicios en la biblioteca del Conservatorio de Música de Castellón en 1994 y 1995, archivamos allí todo el repertorio camerístico del *Cinema Doré* de Castellón.

Una vez finalizadas las guerras carlistas en la provincia, y tras la reorganización del ejército, se formó en Castellón en 1877 el llamado regimiento *Otumba*. Dicho regimiento, tras haber sido trasladado a la guerra de Cuba desde 1896 a 1898, volvió a Castellón y permaneció allí hasta 1904, año en que fue reemplazado por el regimiento *Tetuán* (*Castelló Festa Plena. Magdalena 93* (1993): 72). Las bandas de sendos regimientos asumieron en sus respectivas épocas funciones sociales y testimoniales preponderantes como actuaciones en teatros, en sociedades culturales, en casinos y en actos políticos y religiosos.

Además de los citados regimientos con guarnición en Castellón son frecuentes las referencias en la prensa castellonense a otras unidades militares, con sus respectivas bandas, que se asentaron temporalmente en esta ciudad, considerada como cuartel de invierno a partir de 1878. Así, el regimiento *Burgos* estuvo en Castellón en 1878, el *Antillas* en 1879, el *Princesa* de 1881 a 1882, posteriormente el *Vizcaya,* que fue sustituido por el *Málaga* en 1884 y finalmente el regimiento *España*, siendo éste último reemplazado por el *Guadalajara* en 1886 (*Castelló Festa Plena. Magdalena 93* (1993): 70). Las bandas de estos regimientos compartieron igualmente las funciones descritas con anterioridad junto a las bandas de *Otumba* y *Tetuán*, siendo especialmente remarcables entre ellas las veladas musicales que tenían lugar en el viejo Paseo Ribalta:

> *"Llegada la noche recogíase la gente en la ciudad y así en ella bullía un mundo anhelante de entretenimientos, gente joven a quien apenas si se le ofrecía la ocasión de comunicarse en las veladas musicales del viejo paso de Ribalta, cuando las bandas militares daban sus conciertos en la terracilla de la casa del guarda, (…)"* (*BSCC*, I (1920): 114).

En cuanto a bandas civiles se refiere, hay constancia a través del *Llibre Vert*[42] de la existencia en 1877 de una primera formación instrumental compuesta por alumnos del *Colegio de la Purísima Concepción*. Dicha formación era dirigida y costeada por el polifacético presbítero Jaime Pachés (*BSCC*, LXX (1994): 13) y que, según parece, desfilaba en las festividades del *Corpus Christi* antes que estas

[42] El *Llibre Vert* es un voluminoso manuscrito que engloba todas aquellas cuestiones relacionadas con la villa de Castellón, sus habitantes y las relaciones con los pueblos cercanos desde 1588 hasta 1889. Se encuentra en el Archivo Municipal de Castellón y recibe su nombre por el color verde de sus cubiertas. (*BSCC*, LXX (1994): 9).

funciones fueran asumidas principalmente por las bandas militares con guarnición en Castellón. Pocos años después, hacia 1881, la Diputación Provincial subvencionó la *Banda de la Casa de Beneficencia*, la cual acometería principalmente funciones al servicio de la Iglesia, como la actuación en las procesiones de la festividad del *Corpus Christi* (Ibid: 16), además de serenatas que tenían lugar en la plaza de la Constitución (*Revista de Castellón*, 12, 15-6-1882). También hacia 1881 se creó en Castellón otra banda formada por los niños del *Hospicio*[43] y que, además de participar en funciones religiosas, también actuó en centros culturales y recreativos (*Revista de Castellón*, 17, 1-10-1881:275). Tanto la *Banda de la Beneficencia* como la de los niños del *Hospicio* estaban dirigidas por los hermanos Jaime y Francisco Pachés, quienes ejercieron un control sobre la mayoría de formaciones instrumentales y vocales dependientes de las instituciones eclesiásticas y consistoriales.

A finales del siglo XIX hay noticias de la existencia de al menos tres nuevas bandas de música de Castellón, alguna de ellas de vida efímera, puesto que se mostraban como agrupaciones instrumentales de poco o ningún sustento y cuyos miembros se reunían y disgregaban según el propio interés personal. El día de la Virgen de Agosto de 1883 tocó por vez primera en Castellón la banda conocida como *La Lira* (*BSCC*, LXX (1994): 18), creada en forma de sociedad particular y formada por músicos aficionados dirigidos por el ya experimentado maestro Lorenzo Domingo y por Bautista Ballester. Tres años después, hacia 1886 se formó la banda conocida como de la Municipalidad, que feneció a los pocos años, pasando su instrumental a la banda *La Lira*. También hacia finales del XIX hay noticias de la existencia de una tercera banda perteneciente al distrito marítimo del Grao de Castellón (*Castelló Festa Plena* (2000): 61-63). Las funciones de estas agrupaciones civiles serán similares a las acometidas por las bandas militares, como actuaciones en actos religiosos, sociales y testimoniales.

Toda la encomiable dedicación y entusiasmo demostrados por los miembros de este tipo de agrupaciones a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX darán finalmente sus frutos tras la creación de la *Banda Municipal de Castellón* en 1925 que, bajo la dirección del maestro Eduardo Felip, quien también

[43] El Colegio de Huérfanos de Castellón fue una fundación legada por el sacerdote castellonense José Climent (*1706; †1781) e inaugurada el 29 de Julio de 1789. El propósito de la fundación fue adoctrinar a los niños huérfanos en la religión cristiana, en el trabajo y en las primeras letras, además de proporcionarles un sustento en el momento en que contrajeran matrimonio. (*BSCC*, LX (1981): 5-7).

ejercerá como profesor de Composición del *Liceo Beethoven* desde 1933, se manifestará desde sus primeras actuaciones como una formación sólida y de aspiraciones profesionales (Gascó, 2001).

3.5. El piano en el contexto musical castellonense.

Con el estudio del piano en el entorno castellonense concluye el presente capítulo que introduce, a su vez, los rasgos fundamentales de la materia principal de este trabajo. Haciendo una primera contextualización europea del instrumento, cabría señalar que fue durante el periodo romántico cuando en Europa el recital −entendido como la exhibición pública mantenida por un único instrumentista− consiguió progresivamente el favor del público en las salas de concierto. Hasta entonces los espectáculos públicos, a pesar de estar sostenidos muchos de ellos por un instrumentista principal, contenían un programa de lo más variado en los que el solista compartía escenario alternando sus propias interpretaciones con las de otros instrumentistas o cantantes. Esta forma de espectáculo se mantuvo, no obstante, durante todo el siglo XIX.

El recital, tal como lo entendemos en la actualidad, fue propuesto por primera vez por el pianista checo Ignaz Moscheles (*1794; †1870) en Londres en 1837. Un año más tarde, el pianista y compositor húngaro Franz Liszt (*1811; †1886) hizo otro tanto interpretando un recital como solista en Roma pero sin abandonar en lo sucesivo las habituales actuaciones en colaboración con otros intérpretes. Ya en 1840, Franz Liszt utilizará por primera vez el término *piano-recital* en sus actuaciones públicas en las que ejercía como único solista (Rattalino, 1997: 210-211).

En España, las primeras giras de los principales pianistas europeos impulsaron el gusto del público por el piano. Franz Liszt fue el primero de estos pianistas que realizó una gira por España en el año 1844, al que siguieron otros intérpretes destacados como Sigismond Thalberg y el norteamericano Louis Moreau Gottschalck, que con su técnica brillante influyeron enormemente en la sociedad española e incluso en la concepción estilística de importantes profesores del Conservatorio de Madrid como Pedro Albéniz o José Miró (Gómez, 1984: 71-72).

Igualmente, el gusto del público valenciano por el piano se despertó desde la llegada a Valencia de Franz Liszt en 1845, tras haber permanecido en Madrid desde octubre a primeros de diciembre de 1844 y haber después ofrecido recitales en Sevilla, en Córdoba y también en Portugal. Liszt dio tres recitales en Valencia la semana de Pascua de Resurrección de 1845, concretamente el jueves 27, el sábado 29 y el lunes 31 de marzo de 1845 en el Teatro Principal de aquella ciudad, partiendo días después hacia Barcelona (Ranch, 1945: 6-13). Otro pianista, aunque de menor prestigio, que levantó los ánimos del público valenciano fue el también húngaro Oscar de la Cinna, que ofreció dos conciertos en 1855 (Galbis, 1992: 272).

El ambiente musical castellonense en lo que al piano se refiere fue bastante modesto durante el siglo XIX y principios del XX pero la situación mejoraría considerablemente tras la fundación de la Sociedad Filarmónica en 1923. (Peris y Calduch, 2008: 11). Hasta ese año, sólo nos queda constancia de unos pocos recitales de piano sólo, ya que en la mayoría de los casos, los espectáculos musicales constaban de diversos números diferenciados en los cuales se iban turnando varios instrumentistas y cantantes. Estos eventos se desarrollaban principalmente en instituciones públicas, casinos o en domicilios particulares.

En la segunda mitad del siglo XIX, los escasos recitales de piano se realizaron en los casinos, siendo uno de los primeros el ejecutado por el pianista egipcio Oscar Camps i Soler, hijo del cónsul español en aquel país (Saldoni, III, 1880: 320), en el salón de baile del *Casino Antiguo* el 2 de octubre de 1876, así como en el *Casino Nuevo*, sin demasiada afluencia de público (*Diario de Castellón*, 140, 3-1-1876:2). Otro recital de piano, de mayor repercusión que el anterior, fue el realizado por el capitán Voyer el día 3 de marzo de 1884 en el *Casino Antiguo* y posteriormente en el *Casino Nuevo.* El citado pianista presentó un programa bastante novedoso para la época con obras de Thalberg, Meyerber, Mendelssohn, Chopin, Beethoven y Weber, siendo acompañado por la banda del regimiento España en la interpretación del Concertstuck de Weber (*Revista de Castellón*, 78, 15-3-1884:94). Días después de la apertura del Teatro Principal, la compañía que estuvo encargada del acto inaugural, volvió a actuar en un improvisado recital en los salones del *Casino Antiguo*. En esta ocasión, el que fuera director de la orquesta, José Valls, dio un recital de piano y también acompañó a varios de los cantantes (*El Liberal*, 535, 3-3-1894:2).Ya en 1905, la prensa se hizo eco del recital del pianista catalán Joaquín Malats, dando a conocer el currículum del celebrado intérprete días antes de su

actuación en el *Teatro Principal*, que tuvo lugar el 19 de octubre de aquel año (*Heraldo de Castellón*, 3.967, 17-10-1905:1).

Desde la segunda década del siglo XX el entorno pianístico se vio favorecido por la fundación de la *Sociedad Filarmónica de Castellón* en 1923, la cual contrató recitales de excelentes pianistas, y también por la creación del *Conservatorio de Música* en 1932, el cual elevó el nivel de aprendizaje del instrumento. Como prueba de ello, entre 1923 y 1936 hubieron nada menos que catorce recitales de piano contratados por la *Sociedad Filarmónica* que corrieron a cargo de Alexandre Brailowsky, alumno de Ferruccio Busoni, en 1923 y 1926; Emil von Saüer, alumno de Franz Liszt y Nicolai Rubinstein, en 1924 y 1925; Arthur Rubinstein en 1924; Lucie Caffaret en 1926; el castellonense de Vinaroz Leopoldo Querol en 1927; Egon Petri en 1929; María Pujal en 1930; la valenciana Teresa González López y Giuseppe Piccioli en 1931, los también valencianos Antonio Fornet y Carmen Benimeli en 1933 y 1934 respectivamente, y finalmente la madrileña Elena Romero en 1934 y 1936 (Peris y Calduch, 2008: 213-215).

El entorno pianístico castellonense se vio asimismo propiciado, desde el último tercio del siglo XIX, por la participación de pianistas locales, mediante recitales conjuntos o formando grupos de cámara, en veladas literario musicales. Antes de la inauguración del Teatro Principal en 1894, el casino antiguo, el casino nuevo y el salón de actos del Instituto fueron los escenarios preferentemente elegidos para este tipo de eventos públicos.

También las tertulias en casas particulares de familias distinguidas impulsaron considerablemente desde la década de 1880 el uso del piano y la ampliación de su repertorio. Entre los particulares que fomentaron este tipo de tertulias en Castellón cabe distinguir a la familia de Fausto Vallés, también conocido como el Señor de la Puebla, Julián del Bosque, un tal Montiel, el delegado del banco de España en Castellón Ramón de Echevarria, el secretario del gobernador civil de la provincia Francisco Díaz Conde y los médicos Eliseo Soler y Francisco Cantó. Tal era la curiosidad suscitada en este tipo de tertulias, que las críticas correspondientes eran publicadas en prensa o en revistas culturales.[44]

[44] Como ejemplos de críticas referidas a actuaciones en casas particulares, citaremos los siguientes: *Revista de Castellón*, 2, 15-1-1882:20; *Revista de Castellón*, 10, 15-5-1882:150; *Revista de Castellón*, 79, 1- 4-1884:111-112; *Revista de Castellón*, 85, 9-7-1884:208; *Revista de Castellón*, 92, 1-11-1884:233; *Revista de Castellón*, 94, 5-11-1884:251; *Arte y letras*, 19, 15-12-1915:11).

Entre los pianistas que participaron en las veladas literario-musicales, actos benéficos en los escenarios detallados con anterioridad a finales del siglo XIX, así como en tertulias familiares destacaron José Vilaplana −futuro primer presidente de la *Sociedad Filarmónica de Castellón*− y Vicenta Remolar. José Vilaplana, definido como "amateur consciente" por Francisco Cantó (Heraldo de Castellón, 12.807, 22-7-1931:1), realizó frecuentes intervenciones como solista en este tipo de actos, siendo muy celebradas sus interpretaciones de la *Tarantela* y el *Trémolo* del compositor norteamericano Louis Moreau Gottschalck:

> "*El señor Vilaplana (don José), nos demostró que es un verdadero artista ejecutando piezas tan difíciles y magistrales como la Tarantela y el Trémulo de Goltschalk (sic), que el público escuchó extasiado y en medio de un religioso silencio, prodigando a tan distinguido pianista grandes y significativas muestras de su admiración y agrado (…)"* (*Revista de Castellón*, 74, 15-1-1883:31).

El pianista José Vilaplana formó parte asimismo de un grupo de cámara que ofreció numerosas actuaciones en casinos y centros públicos. El mencionado cuarteto estuvo compuesto también por el médico y violinista Eliseo Soler, el médico y violonchelista Agustín Segarra y el tenor, pianista y compositor Bernardo Vives Miralles (*BSCC*, I (1920): 119). Vicenta Remolar fue otra pianista aficionada que participó prácticamente en todas las veladas literario-musicales y tertulias privadas del momento, siendo muy apreciada entre los núcleos burgueses castellonenses:

> "*La joven señorita doña Vicenta Remolar está alcanzando allí merecidísimos aplausos, primicias de su fama futura, arrancando al piano sus más delicadas notas y difíciles armonías en las composiciones tan magistrales como la marcha de Tanahuser (sic) y el famoso estudio de Talberg (sic).*" (*Revista de Castellón*, 92, 1-11-1884:233).

Aparte de estos dos intérpretes, que por su intensa vida musical han merecido una mención especial, habría que nombrar a otros pianistas igualmente activos en veladas y actos benéficos a finales del siglo XIX y principios del XX como Joaquín Rocafort (Tirado, 1995: 14), Domingo Segarra (*Revista de Castellón*, 74, 15-1-1883:31),

Joaquina Segarra[45], hija del médico y violonchelista Agustín Segarra o Pepita Monfort Ortiga (Tirado, 1995: 169). Las esposas e hijas de aquellos representantes de los principales núcleos burgueses, como Amparo Calduch, Leocadia Ferrer, Luz Echevarria o Josefa Pastor García fueron asimismo partícipes de las tertulias de carácter privado en interpretaciones tanto para piano sólo como para piano a cuatro manos. Entre estas pianistas de tertulias privadas, habría que señalar a la esposa del médico Francisco Cantó, llamada Angelita, a quién el guitarrista Francisco Tárrega disfrutaba escuchando durante sus estancias en Castellón:

> *"Y al preguntarle yo cómo se explicaba, que un maestro de su talla deseara escuchar la actuación de una aficionada, contestóme: "Los concertistas y profesionales, suelen ser geniales o desean aparecerlo; así es, que interpretan las composiciones de los grandes maestros sin la sinceridad, sin la ingenuidad, por decirlo así, sin la honradez artística de Angelita; suelen torcer o desvirtuar aquéllos la obras, y su esposa de usted, interpreta con escrupulosidad, este y otros trozos de los citados maestros""* (*Arte y letras*, 19, 15-12-1915:11).

Además de los pianistas partícipes en veladas y tertulias en casas particulares cabría también destacar a aquellos que ejercieron su labor amenizando los cafés o casinos. El llamado *Café Concierto* nació en Alemania a principios del siglo XIX, extendiéndose posteriormente a París y a las principales capitales europeas. En esencia, el *Café Concierto*, al igual que los casinos, eran establecimientos que respondían a una necesidad de esparcimiento y distracción de la naciente burguesía donde los servicios habituales de consumición eran amenizados con música, principalmente de piano, aunque también participaban frecuentemente grupos de cámara. En España el llamado *Café Concierto* se introdujo primeramente en Barcelona, extendiéndose posteriormente hacia las principales ciudades del país (Sancho, 2003: 249).

Ya en el último tercio del siglo XIX los propietarios de los cafés más prestigiosos de Valencia empezaron a contratar a músicos como recurso para atraer a nuevos clientes. Entre estos cafés convendría resaltar el Café de España, el Café Escocés, el Café de La Paz y otros de menor importancia como el Café de Venecia,

[45] La compositora Matilde Salvador afirma que su tía, Joaquina Segarra, tocaba muy bien el piano, llegando incluso a actuar en un recital que se celebró en Castellón a principios del siglo XX junto a Enrique Granados. Invitada por éste, interpretó una sonata de C. Weber. (Solbes, 2007: 25).

el Café de Colón, el Café Suizo, el Café Sport y otros tantos (Sancho, 2003: 251-258). La actuación en los cafés supuso para los músicos una fuente de ingresos adicionales que les aportaría una mayor estabilidad económica. Muchos de estos músicos procedían de las capillas musicales, las cuales tuvieron que abandonar obligatoriamente desde el Concordato de 1851 al no haber recibido las sagradas órdenes.

En Castellón y provincia, los músicos fueron contratados principalmente en los casinos, aunque también se abrieron al público algunos cafés donde los servicios eran amenizados con música, destacando entre ellos el *Café de la Perla*, mencionado con anterioridad, donde tocaba el piano el ciego Eugenio Ruiz desde la apertura del establecimiento en la Calle Mayor en 1886. No obstante, el repertorio del mencionado pianista era limitado y comprendía adaptaciones variadas de música española:

> *"En el que fou Café de la Perla o Café del Xato es guanyava la vida este atre ceguet (…) Son repertori de piano era de per vida, perquè no tocava atra cosa que la Marcha Real, la Jota Aragonesa, l´Himno de Riego i la Sinfonía de Campoamor; encara gràcies, pobret!"* (Ribés, 1916: 237-238).

Existió asimismo otro café en Castellón llamado *Café de España* donde, hacia el año 1886, se daban conciertos de cante y baile flamenco (*La Defensa*, 344, 24-10-1886:3), aunque no está documentado que dispusiese de un piano.

En cuanto a los casinos castellonenses, tanto el *Casino Nuevo* como el casino del *Círculo de Artesanos*, inaugurado en diciembre de 1885, dispusieron de pianistas encargados puntualmente de amenizar las veladas de tarde y noche. Francisco Tárrega, quien había estudiado piano desde el año 1876 en el Conservatorio de Madrid, ejerció como pianista en el Casino de Borriana (Rius, 2002: 26) y años después, hacia 1882, fue pianista del *Casino Nuevo* de Castellón cobrando seis "quinzets" diarios. La escasez de alumnos de aquella sociedad le impidió dar clases de piano y tuvo que encargarse durante un tiempo de la preparación y dirección de los cuadros de aficionados en diversas zarzuelas (Rius, 2002: 52). También el casino del *Círculo Artesanos* de Castellón contó puntualmente con un pianista llamado el ciego Patuel, que tocaba desde la una a las tres de la tarde y desde la siete a las diez de la noche, cobrando un modesto sueldo (Ribés, 1916: 237).

La situación pianística en Castellón fue la propia de una ciudad provinciana donde, aparte de los recitales ofrecidos por profesionales foráneos que se contrataban puntualmente en casinos y teatros, el timón de mando era ostentado, salvo raras excepciones, por aficionados a través de veladas literario-musicales y privadas. Si bien la fundación de la *Sociedad Filarmónica* en 1923 infundió un soplo de aire renovado a la coyuntura local, la corta vida del Conservatorio de Música, clausurado tras el inicio del conflicto bélico, no pudo completar en absoluto sus expectativas. A esta situación cabría añadir la ausencia en la ciudad de Castellón de un comercio de pianos acorde a una capital de provincia. Las razones fundamentales de este vacío se explican por la insuficiente demanda de pianos, acorde al reducido núcleo burgués con formación musical, a la ausencia de centros especializados en la enseñanza musical hasta bien entrada la Segunda República y al florecimiento en la vecina Valencia de este tipo de comercio a través, principalmente, de la fábrica *Pianos Gómez*[46] de reconocido prestigio nacional e internacional y proveedora de los pianos de la Real Casa. Es, por tanto, muy probable que una considerable cuantía de pianos verticales adquiridos por particulares y sociedades en Castellón fueran suministrados por la fábrica valenciana *Pianos Gómez:*

> *"El Ateneo Obrero, con el fin de que los alumnos de la clase de música puedan sacar todo el partido posible de las lecciones, y para poder organizar alguna sesión musical, ha adquirido un excelente piano de la acreditada casa del señor Gómez de Valencia"* (*El Mijares*, 6, 21-12-1881:2).

Por otro lado, los escenarios castellonenses que albergaron recitales no dispusieron por lo general de pianos apropiados, esto es, de pianos de concierto con la suficiente calidad como para garantizar una adecuada interpretación. En los principales recitales de piano realizados en la ciudad de Castellón antes de la

[46] Pedro Gómez Peralta (*Peralejos, Teruel 1812; †Valencia 1887), tras haber trabajado en una fábrica de órganos en su juventud, marchó a Madrid donde estuvo al servicio de los hermanos holandeses Schrunder, constructores de piano. En 1830 se afinca en Valencia, ciudad donde establece su propia fábrica de pianos en el antiguo palacio de los almirantes de Aragón. Allí se dedica primeramente a la construcción de pianos de mesa y, tras un viaje a París, de pianos verticales. Tras su muerte, la fábrica fue trasladada en 1900 a la plaza San Esteban, junto al Conservatorio de Música. Pedro Gómez obtuvo en 1851 una medalla de primera clase concedida por la Sociedad Económica de Valencia por la calidad de sus pianos verticales, así como otras medallas obtenidas en las exposiciones de París de 1878, 1889 y 1900. También fue proveedor de pianos de la Real Casa (*Gran Enciclopedia de la Comunidad Valenciana*, VII, 2005: 344; Casares, I, 2006: 451).

fundación de la *Sociedad Filarmónica*, fueron habitualmente los mimos intérpretes quienes se aseguraron de la puesta a punto de pianos adecuados:

> *"(…) reúne Voyer una ejecución bastante brillante y fácil que resalta más en la piezas que nos dejó oír, que están bastante estudiadas y lucen no poco en las escalas altas del magnífico piano que la acompaña en toda su expedición artística"* (*Revista de Castellón*, 78, 15-3-1884:94).

La curiosidad que generó en 1905 el recital del pianista Joaquín Malats en un gran piano de concierto puso al descubierto el escaso conocimiento que el público castellonense manifestaba en este tipo de instrumentos. La prensa se hizo eco del recital detallando pormenorizadamente el evento:

> *"El señor Malats interpretará las piezas anunciadas en uno de los grandes pianos de cola que para la tournée, ha puesto a su disposición la fábrica española Ortíz y Cussó, el cual mide 2´79 metros de largo. Estos pianos van al cuidado de un mecánico-afinador de la fábrica de Barcelona. Un piano de éstos embalado pesa mil kilogramos"* (*Heraldo de Castellón*, 967, 18-10-1905:2).

Más de una década más tarde, la *Sociedad Filarmónica de Castellón* compraría, tras su fundación en 1923, su primer piano de cola. Según cuenta Matilde Salvador, ello fue posible gracias a la mediación de su padre, el comerciante y miembro fundador de la sociedad José Salvador Ferrer, en la compra del instrumento a una sociedad catalana que se había disuelto:

> "*Mon pare també va fundar la Societat Filharmònica de Castelló i va avançar les mil pessetes que valie el piano Steinway de gran cua"* (Solbes, 2007: 24).

El piano se utilizó por primera vez en el tercer concierto de la sociedad, en el que actuó la soprano Mercedes Plantada acompañada al piano por Tomás Buxó (Peris y Calduch, 2008: 43). Gracias a esta adquisición, la mencionada entidad pudo seguir contratando un importante número de recitales de piano hasta 1936, mejorando sensiblemente la situación pianística castellonense.

II. TENDENCIAS COMPOSITIVAS Y AUTORES

PRIMER PERIODO (1833-1900):

DE LA INFLUENCIA DE LA ÓPERA ITALIANA AL ESPLENDOR DE LA MÚSICA DE SALÓN

1. Antecedentes históricos

1.1. La música para tecla en el ámbito musical valenciano. El papel de la Iglesia a través de sus capillas musicales.

Los antecedentes del repertorio pianístico abarcan, en líneas generales, todas aquellas obras que estuvieron compuestas para teclado, sin determinación por parte de los compositores del tipo de instrumento al que iban dirigidas. A lo largo del siglo XVIII, el término *Clavier* denotaba, en los países de lengua alemana, todo aquel instrumento formado por un teclado, fuese de cuerdas punteadas como el clavicémbalo, el clavecín, la espineta y el virginal, de cuerdas rozadas como el clavicordio, o de viento como el órgano (Wolters, 1983: 7). Algo parecido sucedía en los países de lengua francófona con el término *Clavecin*, que englobaba varios instrumentos de cuerda punteada (Ledbetter, 2002: 14). También en España, las obras compuestas en el periodo referido eran *de tecla* o *para tecla*, sin especificar ningún instrumento en particular. El peldaño que delimita la música de tecla a las primeras composiciones propiamente pianísticas de finales del siglo XVIII vendrá determinado por la abierta elección por parte de los compositores clásicos hacia el nuevo instrumento.

En la Europa del siglo XVIII, en una situación musical marcada por el predominio de la ópera, la música instrumental empieza a encontrar aceptación en los salones privados de la aristocracia y la incipiente burguesía, donde el repertorio para tecla adquiere progresivamente un papel preponderante. Paralelamente, el panorama musical valenciano de la segunda mitad del siglo XVIII girará también en torno a temporadas de ópera −aunque poco consolidadas− en los teatros y casas de comedias y a escasas prácticas instrumentales en salones privados de nobles y burgueses, así como en algunos centros docentes (Ros, 2001: 12). Con todo, el repertorio de música de cámara valenciano del siglo XVIII es bastante escaso si se tiene en cuenta el impulso que estaba cobrando en Europa la música instrumental.

El grueso de composiciones musicales conservadas en tierras valencianas está formado fundamentalmente por música vocal religiosa, debido a que la Iglesia fue la principal benefactora de los músicos durante el siglo XVIII, y sus capillas musicales los principales centros de creatividad musical (Climent, 1992: 201). Los dos grandes centros de actividad musical en Valencia fueron la Catedral y la Iglesia del Patriarca, en torno a los cuales se concertaban las capillas musicales de las parroquias de Sant

Joan del Mercat, también conocida como de los Santos Juanes, San Martín y San Andrés. Dichos centros, a los que se sumaban la Catedral de Segorbe y la Catedral de Orihuela, polarizaron la actividad musical eclesiástica, donde se formaron los músicos más capacitados y mejor preparados y donde principalmente evolucionaron las técnicas y estilos compositivos propios del siglo XVII (Ros, 2001: 12). Las atribuciones de las capillas musicales, firmemente organizadas y jerarquizadas, estaban formadas básicamente por el *chantre*, que se encargaba de desempeñar las principales funciones del coro, el *sochantre*, quien suplía al *chantre* en sus obligaciones, el organista y el maestro de capilla (Capdepón, 1994: 34-49). Entre otras responsabilidades, como dirigir la capilla, instruir a los infantillos en la música y el canto y contratar nuevos cantores e ministriles, los maestros de capilla estaban obligados a componer anualmente un número determinado de obras para las principales celebraciones del calendario litúrgico (Capdepón, 1994: 9). Ello explica que la inmensa mayoría de obras conservadas en los archivos musicales valencianos pertenecientes a la Iglesia sean vocales, muchas de ellas con acompañamiento instrumental, y puestas al servicio del culto litúrgico como vía de transmisión del mensaje cristiano a los fieles. Las obras integradas en la agenda litúrgica pasaban a ser propiedad de la Iglesia, mientras que las obras instrumentales no adheridas al culto −ocasionalmente compuestas también por los maestros de capilla u organistas de la misma− no eran archivadas en la Capilla correspondiente, de lo cual se desprende que un gran número de ellas se hayan extraviado (Ros, 1992: 190-191). En algunos casos, las obras instrumentales eran donadas libremente por maestros y organistas a las instituciones eclesiásticas y es por esta circunstancia que algunas de ellas se conservan en sus archivos.[1]

Debido a su sólida formación musical, los músicos pertenecientes a las instituciones eclesiásticas fueron a menudo requeridos para trabajar al servicio de nobles y burgueses, lo cual les aportaba un sueldo complementario. Del mismo modo, muchos instrumentistas y organistas, que generalmente percibían sueldos muy bajos, recibían las órdenes sacramentales para poder aumentar sus beneficios trabajando al servicio de la Iglesia. La creciente demanda de instrucción musical trajo consigo la integración de los músicos religiosos en la sociedad civil,

[1] Dicha afirmación nos fue transmitida por Magín Arroyas, responsable del archivo de la Catedral de Segorbe, como respuesta a la incógnita planteada de por qué existían catalogadas varias obras instrumentales no litúrgicas compuestas por maestros de capilla y organistas en los principales archivos eclesiásticos valencianos.

favoreciendo la ampliación del repertorio de estos compositores hacia la música de cámara.

Desde la primera mitad del siglo XVIII las primeras composiciones instrumentales como tientos, recercadas, tocatas y fugas fueron obra de clérigos y prácticamente en todas ellas el órgano hacía función de bajo continuo. Dichas formas evolucionaron a finales de siglo hacia los procedimientos de construcción propios del clasicismo como la sonata y la sinfonía (Peris Silla, 1992: 254). En términos generales, las formas tanto vocales como instrumentales del siglo XVIII compuestas por religiosos valencianos se encuentran a caballo entre el barroco y el clasicismo. Las obras barrocas están construidas sobre técnicas de contrapunto imitativo y formas multicorales contrastantes y las clásicas abrazan las nuevas técnicas de composición basadas en esquemas tonales (Climent, 1992: 201). Sobre la evolución musical estilística de los antiguos procedimientos contrapuntísticos propios de la llamada *prima prattica* hacia los postulados armónicos de la conocida como *seconda prattica*, influyeron las teorías del jesuita valenciano Antonio Eximeno y Pujades (*1729; †1808). Sus conocimientos de matemáticas, física, filosofía y literatura, así como sus ideas avanzadas en el campo musical, que enlazaban con la estética de un último clasicismo, le convirtieron en uno de los máximos exponentes de la ilustración valenciana (Peris Silla, 1992: 258-260).

De entre la variedad de instrumentos de tecla, los que gozaron de más aceptación en el País Valenciano fueron el clavicémbalo y el órgano. El clavicémbalo era el instrumento preferido para amenizar las veladas en los salones burgueses y aristocráticos, mientras que el órgano fue el que gozó de mayor predilección en las capillas musicales del XVIII, haciendo funciones de bajo continuo como de solista. Las obras escritas para órgano son mucho más abundantes que las dirigidas hacia otros instrumentos de tecla, debido fundamentalmente a que el grueso de los compositores perteneció al clero. Aunque en las obras compuestas para teclado no se especificaba generalmente el instrumento al que iban dirigidas, tal y como explicábamos anteriormente, es fácilmente deducible que muchas de ellas sean para órgano a partir de indicaciones que hacen referencia a la técnica propiamente organística.[2]

[2] Las indicaciones suelen estar fundamente en relación con las dinámicas diferenciadas en ambas manos, que obligan al uso del teclado partido propio de los antiguos órganos españoles, y con procedimientos sonoros vinculados directamente a los registros.

El principal compositor valenciano de música para tecla fue Vicente Rodríguez Monllor (*1690; †1760). Nacido en Ontinyent, fue organista de la catedral de Valencia durante más de cuarenta años, heredando el buen hacer de Juan Bautista Cabanilles (*1644; †1712). La importancia de Vicente Rodríguez Monllor estribó en la superación de las antiguas formas y estilos de escritura contrapuntística para tecla por prototipos más acordes a la concepción propia del clasicismo. Estas innovaciones en el campo compositivo −aplicadas principalmente la forma sonata− convierten a Vicente Rodríguez Monllor en un claro precedente de la música para tecla y piano que se escribirá en España y particularmente en tierras castellonenses a finales del siglo XVIII y principios del XIX. Otros autores valencianos que compusieron música para tecla durante la primera mitad del siglo XVIII fueron Vicente Hervás y Manuel Tahuenga, coetáneos de Vicente Rodríguez. En la segunda mitad del siglo destacaron Rafael Anglés, (*1730; †1816) −sucesor de Vicente Rodríguez como organista de la Catedral de Valencia−, Fray Nicolás Pascual Roig, Benito Rico y Vicente Adán (Peris Silla, 1992: 250-253).

1.2. La música para tecla compuesta por autores castellonenses.

Al emprender del estudio sobre la música compuesta por autores castellonenses del siglo XVIII, debemos mencionar especialmente a tres maestros de capilla cuyas relevantes trayectorias musicales ensombrecieron sin duda los méritos de otros no menos importantes presbíteros. El primero de estos maestros, José Pradas Gallén (*Villahermosa del Rio, 1689; †1757) fue infantillo en la Catedral Metropolitana de Valencia y posteriormente acólito en la misma. En 1712 ganó la plaza de maestro de capilla y organista de la iglesia de San Jaime en Algemesí y en 1717 logró el magisterio de Santa María de Castellón. Habiéndose granjeado un sólido prestigio musical, en 1728 fue nombrado finalmente maestro de capilla de la catedral de Valencia en donde desarrolló una amplia labor compositiva hasta su jubilación y retorno a su pueblo natal en 1757 (Capdepón, 1999: 23-38). Siguiendo la misma trayectoria que el anterior, Francisco Morera Cots (*Sant Mateu, 1731; †Valencia, 1793) se inició como infantillo de la Catedral de Valencia, donde también desempeñó funciones de acólito. Fue elegido en 1753 organista de la iglesia del Patriarca y posteriormente obtuvo el mismo cargo en la parroquia de Santa María de

Castellón. No satisfecho con las funciones de organista, ganó la maestría de la catedral de Cuenca en el año 1758, ciudad en la que permaneció hasta su nombramiento como maestro de capilla de la catedral de Valencia en 1768 (Climent, 1992: 212-213). Cabe citar finalmente al también prolífico compositor José Morata García (*Geldo, 1769; †Valencia, 1840), de trayectoria musical semejante a los citados anteriormente. Tras varios años como infantillo en la Catedral de Segorbe, dio tempranas muestras de habilidad en la armonía y el contrapunto que le valieron la obtención de la maestría de la capilla de la catedral en 1786, contando sólo diecisiete años. Tras un primer periodo durante el cual ostentaría el magisterio de Segorbe, al tiempo que perfeccionaría sus conocimientos musicales en la catedral de Valencia bajo la dirección del entonces maestro de capilla Francisco Morera Cots, se trasladó a Xàtiva en 1793. Después de ejercer varios años como maestro de capilla en aquella población valenciana, en 1815 volvió a tomar posesión de su antiguo cargo en Segorbe. Este segundo periodo de José Morata en Segorbe, que abarcó hasta 1829, fue el más fecundo de su actividad compositiva. Este mismo año ganó las oposiciones de maestro de capilla en el Colegio de Corpus Christi en Valencia (*La Música religiosa en España*, 18 (1897): 284-285; 19 (1897): 294-295; 20 (1897): 319 y 22 (1897): 349-350).

De curioso puede tildarse el hecho de que ninguno de estos tres destacados compositores no nos hayan legado ni una sola obra para teclado, y más si es tenido en cuenta que José Pradas Gallén fue organista en Algemesí y Francisco Morera Cots lo fue en la Iglesia del Patriarca y en la parroquia Santa María de Castellón. El catálogo de composiciones de José Pradas está formado fundamentalmente por obras vocales, entre las que el villancico con texto en castellano ocupa un lugar preponderante. Sólo hay constancia de una obra instrumental compuesta por este compositor llamada *Tocata a dúo para órgano* y archivada en la catedral de Valencia (Capdepón, 1999: 114), en la que el órgano hace función de acompañante.[3] Las composiciones de Francisco Morera Cots siguen la misma tendencia estilística que las de José Pradas, su predecesor en la capellanía de la Catedral de Valencia. Se trata de obras vocales entre las que abunda la forma clásica del villancico (Climent, 1992:

[3] El título de la composición mencionada puede inducir a confusión, al ser entendida como una obra para órgano escrita a dos voces en estilo polifónico o bien a dos voces con registros sonoros diferenciados que imitan el timbre de dos instrumentos. En el Archivo de la Catedral de Valencia pudimos comprobar que dicha obra pertenece al género instrumental de cámara. Asimismo, José Climent, director del archivo de la Catedral de Valencia, nos persuadió de que no se conoce ninguna composición de José Pradas para teclado.

213). Otro tanto ocurre con el catálogo de composiciones de José Morata García, construidas en estilo polifónico vocal y de carácter religioso. A los mencionados autores cabría también agregar, por el estilo eminentemente vocal y religioso de su catálogo musical, al presbítero Pedro Vidal Mas (*1690?; †1744?) nacido, como José Pradas, en Villahermosa del Rio y coetáneo de éste (Climent, 1992: 219).

Ante la ausencia de repertorio para teclado de los más importantes y prolíficos autores castellonenses del siglo XVIII, no podemos más que adherirnos al sentido reproche que José Perpiñan Artíguez hace de los organistas de la Catedral de Segorbe y extenderlo a aquellos otros que lo fueron en centros religiosos de una cierta relevancia:

> "*De música orgánica no se tiene noticia que dejara nada escrito, ¡negligencia censurable en la mayor parte de los organistas!"* (*La Música Religiosa en España*, 29 (1898): 73).

La escasez de repertorio para teclado castellonense del XVIII puede también ser atribuido, en parte, a la pérdida de una cuantía importante de estas obras por no encontrarse archivadas en los centros eclesiásticos:

> "*Desgraciadamente, la propiedad de estas partituras y su conservación no estaba vinculada a la comunidad eclesiástica, y al tratarse de papeles para uso personal del propio organista raramente se guardaron ejemplares de estas composiciones en los archivos de la Iglesia. Con el tiempo, ello provocaría la pérdida irreparable de una parte muy importante del repertorio organístico"* (Ros, 1992: 190).

En consecuencia, y debido a la aparente apatía por parte de las instituciones religiosas en cuanto al establecimiento de medidas de custodia de la música no religiosa, es fácil suponer que *"las obras que han llegado hasta nosotros sólo sean un pálido reflejo cuantitativo del enorme repertorio organístico que llegó a escribirse"* (Ros, 1992: 191).

No obstante, podemos hablar de un catálogo para teclado exiguo pero interesante nacido de la pluma de autores que nacieron o que residieron en tierras castellonenses. Sobre José Casaña (*¿?; †1808), aunque se desconoce el año y lugar de nacimiento, se sabe que estuvo completamente ligado a la capilla de la Catedral

de Segorbe desde que fuera nombrado organista de la misma en 1770. Actuó como censor en oposiciones de órgano y de maestro de capilla en poblaciones como Villa de Alpuente en 1776, Morella en 1777, Castellón en 1782 y Rubielos en 1790. Se mantuvo fiel al puesto de organista de la catedral de Segorbe, a pesar de que el Ayuntamiento de Morella le ofreciera un puesto en la iglesia de aquella población con un sueldo mucho más elevado. Además del órgano, José Casaña tocaba asiduamente la espineta en los oficios de Cuaresma desde 1777. Ya durante 1877, estando José Morata perfeccionando sus estudios en Valencia, desempeñó las funciones del anterior como maestro de Capilla de la Catedral de Segorbe. Fue entonces cuando compuso un nada desdeñable número de obras musicales polifónico-vocales destinadas a la capilla que le valieron una gratificación del Cabildo (*La Música Religiosa en España*, 29 (1898): 70-71).

En el catálogo de composiciones de este autor, sólo consta una obra para órgano archivada en la Catedral de Segorbe y titulada *Pangue lingua "A tres de mano izquierda" para órgano*, con número de signatura 13/22 (Climent, 1984: 70). Aunque no se especifica la fecha de creación, es probable que fuera compuesta entre 1774 y 1787, periodo durante el cual se encuentran datadas la práctica totalidad de obras de José Casaña. Se trata de una composición en estilo polifónico imitativo a tres voces en ritmo ternario cercano a la Giga y basada en el himno latino del *Pangue Lingua*.[4] Desafortunadamente, el único ejemplar se encuentra parcialmente ilegible a pesar de encontrarse restaurado, aunque es posible su reconstrucción partiendo del material temático que el autor expone con anterioridad.

José Casaña fue un fecundo autor de música para teclado, especialmente para órgano, la cual comprendía, según afirma José Perpiñán, "*una serie de versos de órgano escritos a 3 y 4 partes, y en número de 20, pertenecientes al tercer tono de Misas,*[5] *en género fugado e imitativo"* (*La Música Religiosa en España*, 29 (1898):

[4] El *Pangue Lingua* es un himno de origen medieval que sirve de base a composiciones tanto vocales como instrumentales. Este himno, formado de seis versos y escrito en latín, era cantado por los coros en las celebraciones litúrgicas, principalmente en los oficios de vísperas, completas y laudes (Briggs (ed), 1895: 69-71).

[5] El tercer tono de Misas o tercer tono eclesiático se corresponde con la tonalidad de *La menor* (Castérède, 2007: 235).

71). Este repertorio podemos darlo irremediablemente por perdido tras las calamidades sufridas en la Catedral de Segorbe tras la Guerra Civil de 1936.[6]

Las composiciones para teclado más importantes, y que constituyen un verdadero antecedente del repertorio pianístico que se sucederá posteriormente en la provincia de Castellón, fueron fruto del presbítero Tomás Ciurana Ardiol (*Peñíscola, 1762; †Xàtiva, 1829).

Fue en el año 2001 cuando el organista valenciano Vicente Ros sacó a la luz, tras un exhaustivo trabajo de recopilación y estudio en diferentes archivos eclesiásticos, la práctica totalidad de la obra de Tomás Ciurana a través de una publicación que incluye un estudio biográfico, analítico y crítico en colaboración con la profesora Anna Jastrzebska-Quinn. El mencionado trabajo corrige algunas afirmaciones contradictorias expresadas en los primeros estudios sobre este compositor y su entorno realizados por José Ruiz de Lihory y publicados en 1903 (Ruíz, 1903: 215).

La obra para tecla de Tomás Ciurana, que puede considerarse como la más significativa y variada de todo el repertorio castellonense, abarca diferentes formas musicales como pasos, fugas, versos, sonatas y un tema con variaciones, encontrándose sus manuscritos diseminados en archivos históricos y musicales principalmente de Barcelona, Tortosa, Morella, Vila-real y Valencia. No obstante, el principal mérito de Tomás Ciurana, el cual guarda una perfecta conjunción con el presente trabajo, estriba en haber compuesto intencionadamente una sonata para piano que forma parte del conjunto de sonatas escritas para tecla y de la cual hablaremos más adelante en este apartado.

Tal como apunta Vicente Ros (Ros, 2001: 15), es probable que Tomás Ciurana iniciara sus estudios de órgano en Tortosa[7] con Juan Moreno Polo (*La Hoz de la Vieja (Teruel), 1711; †Tortosa, 1776), organista de la catedral de aquella

[6] Magín Arroyas, responsable del archivo de la Catedral de Segorbe, nos explicó que esta ciudad fue frente de guerra en los últimos años del conflicto. En consecuencia, todo el archivo fue trasladado temporalmente a la Iglesia del Patriarca en Valencia y devuelto al acabar la guerra. Durante los desplazamientos, una parte importante del archivo, que incluía cientos de partituras y documentos se perdieron y permaneció tras la guerra en pésimas condiciones de desorganización y confusión hasta que el musicólogo José Climent concluyera su catalogación en 1984. No obstante, la catedral de Segorbe ha emprendido recientemente una nueva catalogación del archivo, dado que hay todavía partituras sin clasificar, incluidas junto a otras, ya catalogadas, de un mismo autor.

[7] La vinculación de Tomás Ciurana con Tortosa es asumible por el hecho de que su ciudad natal, Peñíscola, pertenecía y sigue perteneciendo a la diócesis deTortosa. Al igual que Tomás Ciurana, varios de los músicos que trataremos en capítulos posteriores, nacidos en las comarcas pertenecientes al obispado de Tortosa, mantuvieron estrechos vínculos con aquella población catalana. En la actualidad la comarca completa del Baix Maestrat y parte de l´Alt Maestrat y els Ports continúan perteneciendo a la diócesis de Tortosa.

ciudad, desde 1731 hasta 1776. Dicha hipótesis cobra sentido al comparar algunas de las composiciones de Tomás Ciurana con las de Juan Moreno Polo, las cuales guardan entre sí relevantes similitudes. De 1783 a 1785 Tomás Ciurana desempeña el cargo de organista en la desaparecida parroquia de San Miguel en Valencia,[8] periodo durante el cual coincide, entre otros, con Francisco Morera Cots, maestro de capilla de la catedral de la capital del Turia. Tras opositar sin éxito a la plaza de organista de la colegiata de Xàtiva en 1785, permanece seguramente en la citada parroquia de San Miguel hasta 1787, año en que ocupa el cargo de organista en la Iglesia de Santa María de Morella. Por dos años desempeña la función de organista en la mencionada iglesia, donde compone, posiblemente entre otras obras, dos sonatas para tecla que se encuentran en su archivo.[9] En 1789 Tomás Ciurana abandona su puesto en Morella para opositar, nuevamente sin éxito, a una plaza de organista en la Catedral de Orihuela. José Ferrer, el vencedor del puesto de Orihuela, deja vacante su plaza de organista en la Colegiata de Xàtiva, la cual es finalmente otorgada a Tomás Ciurana y a la que permanecerá fiel hasta su muerte (Ros, 2001: 13-21). Sin pretender hacer conjeturas gratuitas, es probable que Tomás Ciurana prefiriese residir en Xàtiva y no en Morella −cuya plaza estaba por otra parte muy bien remunerada− debido a la importancia que tenía entonces la Colegiata de Xàtiva y la proximidad a Valencia, donde la escuela organística alcanzaba entonces un inmejorable nivel. Otros factores, como el escabroso emplazamiento geográfico, la difícil accesibilidad y el duro clima invernal de Morella pudieron contribuir a la elección de Tomás Ciurana por la plaza de Xàtiva, del mismo modo que José Casaña hiciera por el puesto de Segorbe, tras rechazar la plaza de organista en Morella por un sueldo muy superior que el que disfrutaba en la catedral segorbina (*La Música Religiosa en España*, 29 (1898): 71). En Xàtiva, Tomás Ciurana se dedicó, entre otras funciones, al cuidado del órgano y a la enseñanza musical de los infantillos, además de formar parte en varios tribunales examinadores entre los cuales coincidió, en 1793, con José Morata García.

Tomás Ciurana, sin haber conseguido siquiera una plaza de organista catedralicio, es el único compositor castellonense cuya obra, exclusivamente para teclado, presenta una transición de las técnicas compositivas del barroco a las propias

[8] Según Ruíz de Lihory, era la parroquia de Santo Tomás (Ruiz, 1903: 215).
[9] En el Archivo de la Iglesia de Santa María de Morella hay dos ejemplares de las dos sonatas, uno original que reúne conjuntamente las dos sonatas y una copia con las dos piezas entremezcladas con obras de otros autores.

del clasicismo temprano. Sin ser un innovador desde el punto de vista estilístico,[10] sus obras suponen el eslabón natural hacia las nuevas técnicas compositivas de concepción armónica basadas en la tonalidad clásica, sobre las cuales reposarán las primeras composiciones pianísticas de otros autores que conforman el corpus de este trabajo.

La obra de Tomás Ciurana abarca dos estilos completamente diferenciados según las formas utilizadas. Por un lado, los pasos,[11] las fugas y los versos[12] obedecen a un estilo horizontal tratado fundamentalmente en contrapunto imitativo propio de la herencia del barroco, mientras que por otro, las sonatas y las formas con variaciones abrazan ya las técnicas verticales de melodía acompañada frecuentadas en el clasicismo.

Del conjunto de composiciones de este fecundo autor, quizás aquellas que presentan un mayor interés por la frescura y diversidad temática y rítmica, así como por sus audacias armónicas inmersas en un estilo galante, son sus treinta sonatas y el *Tema con Variaciones*, fechado en 1821. Estas obras demuestran una clara influencia de los grandes compositores clásicos como W. A. Mozart y Joseph Haydn, aunque es especialmente remarcable la similitud de estilo de Tomás Ciurana con éste último.

La influencia del compositor austriaco Joseph Haydn (*1732; †1809) se dejó sentir en España desde el último tercio del siglo XVIII. La relación que dicho compositor mantuviera con la nobleza española a través de las casas de Osuna y Alba contribuyó a que sus obras fueran vendidas en Madrid, además de París y Londres. En el periodo comprendido de 1775 a 1789 aparecen constantes reseñas en *La Gazeta de Madrid* de música tanto impresa como manuscrita de J. Haydn en venta en algunas librerías de la capital (*Revista de Musicología*, XXXII (2009): 420-421). En 1783 le fue encomendado por el cabildo de la Catedral de Cádiz un oratorio. Joseph Haydn respondió al encargo componiendo al año siguiente *Las Últimas Siete Palabras de Cristo en la Cruz*, una serie de siete meditaciones orquestales que fueron estrenadas en la Catedral de Cádiz el día de Viernes Santo y que arregló el mismo compositor en 1787 para cuarteto de cuerda y en 1796 para voces (Harman y Mellers, 1962: 608). También la relación que Haydn mantuviera durante sus

[10] Vicente Rodríguez Monllor fue el primer valenciano que escribió obras para teclado que superaban las antiguas técnicas polifónicas y enlazaban con las formas tonales que auguraban el estilo clásico.

[11] *Paso* es una denominación propiamente española que se da a una composición polifónica a dos o más voces tratada en contrapunto imitativo y de una concepción muy cercana a la fuga, aunque sin la complejidad técnica de esta última.

[12] *Verso* responde a un tipo de obra polifónica cuya característica principal es la introducción de un canto llano que sirve de apoyo al desarrollo temático de la misma.

estancias en Londres con Bernardo del Campo (*1729; †1800), embajador de España en la capital inglesa desde 1787 hasta 1795, contribuyó a incrementar su popularidad entre la alta sociedad española (Revista de Musicología, XXXII (2009): 413). Todo ello ayudó a que las obras particularmente para piano del compositor austriaco alcanzaran una amplia difusión en España. Un importante número de ellas permanecen todavía, tanto en forma de música impresa como en copias manuscritas, en varios archivos eclesiásticos valencianos.

Las sonatas de Tomás Ciurana están construidas en un solo movimiento, siguiendo la tradición de Domenico Scarlatti (*1685; †1757) que tuvo su continuación en las sonatas de Vicente Rodríguez Monllor y otros tantos presbíteros, mayoritariamente catalanes, como Antonio Soler (*1729; †1783), Felipe Rodríguez (*1759; †1814), Freixanet [*1730] o Narciso Casanovas (*1747; †1799). La novedad que introduce Tomás Ciurana en sus sonatas es la dualidad temática, enmarcada en el estilo galante, que sustituye al planteamiento tradicionalmente monotemático de sus predecesores. Ahora bien, los dos temas de sus sonatas presentan todavía las similitudes melódicas, rítmicas y de carácter propias de un clasicismo temprano, del mismo modo que ocurre principalmente con muchas de las sonatas para piano de Joseph Haydn:

> *A l´inverse, la période classique comporte quantité de mouvements de sonate, dans Haydn surtout, où le contraste entre les thèmes est nul; et dans Mozart le mot est souvent bien trop fort pour qualifier les subtils changements d´atmosphère."* (Van de Velde (ed), 1981: 41).

Del conjunto de treinta sonatas compuestas por Tomás Ciurana, dos se hallan en el Archivo de la Iglesia Santa María de Morella y las veintiocho restantes forman parte de un mismo manuscrito copiado del original −al cual le falta la última página− que se encuentra en el Archivo de la Iglesia Arciprestal de Vila-real y en el que sólo la penúltima de las sonatas está fechada en 1872.[13] También se hallan en el mismo archivo de Vila-real el Tema con Variaciones, una fuga y un paso del mismo autor.[14]

[13] El año que aparece transcrito en la publicación de Vicente Ros es 1822. No obstante, y tras estudiar detenidamente la grafía original del manuscrito, nos inclinamos a considerar que el año que acompaña al título de la sonata es 1872 y no 1822 (Ros, 2001: 191).

[14]Vicente Ros no menciona de manera directa− en su publicación de obras para tecla de Tomás Ciurana−la procedencia de las composiciones pertenecientes al Archivo la Iglesia Arciprestal de Vila-real, las cuales, por otra parte, conforman casi la totalidad de la citada publicación. Vicente Ros

Tal y como mencionábamos con anterioridad, la principal aportación de Tomás Ciurana en el conjunto de sonatas que conforman el manuscrito de Vila-real, es la clara intencionalidad del autor de dirigir una de sus sonatas al piano. Del total de veintiocho sonatas, tres de ellas están pensadas para el órgano, a juzgar por las indicaciones propias de la técnica de este instrumento, una para el piano y las veinticuatro restantes formarían parte del corpus de tecla del compositor.[15]

En una de estas sonatas de Tomás Ciurana aparece la indicación *And.te amoroso Para piano*, la cual la convierte, según la profesora Anna Jastrzebska- Quinn en la sonata más antigua compuesta específicamente para piano que se preserva en la Comunidad Valenciana:

> "*Queda clara la preferencia pianística en la sonata núm. 22 en la que el propio Ciurana escribe "para piano", y podemos suponer, por tanto, que si no es quizás la primera sonata escrita específicamente para piano en Valencia, al menos constituye la sonata más antigua para este instrumento conservada en la Comunidad Valenciana"* (Ros, 2001: 46).

Sin embargo, según nuestro criterio, Tomás Ciurana solamente nos está sugiriendo, mediante la indicación arriba mencionada, la interpretación de dicha sonata en un piano. El hecho de proponer el piano para su interpretación no es, sin embargo, suficiente justificación para considerar esta pieza como pianística, puesto que la principal aportación del piano, fortepiano o pianoforte es precisamente la

---

dedica un apartado de su publicación a las dos sonatas de Morella, en el cual menciona clara y escuetamente los manuscritos de procedencia, sin embargo las referencias a las veintiocho sonatas restantes halladas en el Archivo de Vila-real son vagas y ambiguas, al igual que la información sobre su ubicación. En este sentido, encontramos en la mencionada publicación las siguientes afirmaciones: *"30 sonatas. Las dos primeras-con numeración romana-proceden a través de dos copias distintas de Morella, y el cuaderno con 28, la última incompleta de Vila-real"* (Ros, 2001: 31); *"A las dos sonatas que integran esta pequeña colección les hemos asignado numeración romana, para distinguirlas las otras 28 (la última incompleta), que integran el ya citado manuscrito de Vila-real. Estas últimas de las que sólo existe esa copia, guardan una unidad estructural, que junto al Tema con variaciones, se estudia más adelante por la profesora Anna Jastrzebska"* (Ibid: 34); *"Estas son las tonalidades elegidas en las 30 sonatas, entre las cuales incluimos las dos de Morella y la última incompleta de Vila Real"* (Ibid: 48).

Las citadas aseveraciones expuestas por Vicente Ros y Anna Jastrzebska- Quinn, las únicas que hacen referencia al Archivo de Vila-real, dan a entender que en Vila Real hay una sola sonata de Tomás Ciurana, la cual está incompleta. Por otra parte, nos habla Vicente Ros del "citado manuscrito", sin que haya sido mencionado con anterioridad ni una sola vez. Tampoco es aludida la procedencia del *Tema con variaciones*, que junto a las 28 sonatas conforman el corpus principal de la publicación, extraído del Archivo de la Iglesia Arciprestal de Vila-real.

[15] Aunque las sonatas del manuscrito de Vila-real no están numeradas, aquellas propiamente organísticas son, siguiendo el orden de la fuente, las nº 1, 11 y 12. La sonata para piano, siguiendo el mismo criterio, es la nº 22.

inclusión de una gama de dinámicas que puedan alternar fragmentos, al menos, en *p* y *f*. La total ausencia de dinámicas en la sonata para piano de Tomás Ciurana no aporta la innovación propia de este instrumento, capaz de crear una variedad de toque y de matices con riqueza y potencia armónicas, totalmente imposible en los demás instrumentos de tecla.[16] Esta carencia la alejaría, en parte, de la concepción y de la trayectoria propia del estilo clásico, común a todos los maestros del clasicismo:

> "*Dès lors, seul le répertorie de son temps pourra déterminer ce qu´est le piano classique. Pour en préciser le champ, nous ne pourrons nous appuyer ni sur un style unique, ni sur une technique de composition particulière. Le piano classique reflète −et crée en partie− l´evolution du sens et de la sensibilité du langage musical après 1750"* (Van de Velde (ed), 1981 : 41).

A pesar del citada objeción, y ateniéndonos fundamentalmente al interés que suscita una sonata dirigida, que no pensada, para piano por un autor castellonense cuyas obras están enmarcadas fundamentalmente en el siglo XVIII, será incluida en el corpus del presente trabajo tanto en el apartado de estudio crítico como de análisis musical.

Otro importante autor de música para teclado fue el presbítero Manuel Ciurana, hermano de Tomás Ciurana según se desprende del acta de defunción y testamento de Tomás Ciurana, quien nombra albacea a Manuel Ciurana, organista en la parroquia de San Nicolás en Valencia (Ros, 2001: 13). Sin haber encontrado ninguna referencia de Manuel Ciurana en las fuentes tradicionales históricas valencianas de información bibliográfica, es fácil suponer que el citado compositor fuese oriundo de la provincia de Castellón y probablemente de Peñíscola, como su hermano Tomás.

Solamente tenemos constancia de dos obras para órgano compuestas por Manuel Ciurana. La primera de ellas, desaparecida, es la *Sonata por G sol re ut para órgano*, cuya existencia conocemos a través de un catálogo de obras musicales redactado en la Iglesia de Vinaroz en 1819. En dicho catálogo, importante por los autores y por la variedad de composiciones mencionadas, aparece en último lugar la referida sonata de Manuel Ciurana. La otra composición del citado autor es la

[16] Con similares características están compuestas hacia 1760 las Fugas para piano de Juan Sessé, las cuales están consideradas como la primera obra escrita para piano en España (Nin, 1925: I).

Salmodia de misas para días clásicos, también para órgano, que se conserva en el archivo de la Iglesia Arciprestal de Vila-real. Se trata de una composición de considerables proporciones donde las diferentes partes o *versos* de la salmodia se diferencian mediante contrastantes registros tímbricos del órgano, claramente especificados por el autor. Parte de dicha Salmodia ha sido recientemente interpretada en público.[17]

Antes de concluir este apartado, que abarca fundamentalmente las composiciones para tecla de autores oriundos de la actual provincia de Castellón, cabría mencionar a otro compositor que comparte tanto el apellido como los rasgos principales de algunas de sus obras con Tomás Ciurana. Se trata del fraile franciscano Joaquín Ciurana, cuyo parentesco con los dos hermanos arriba citados es todavía desconocido. Tampoco se conoce el lugar de nacimiento de este prolífico autor de obras para tecla, fundamentalmente sonatas y pasos, archivadas en la Catedral Metropolitana y el Real Colegio del Corpus Christi de Valencia, así como en la Biblioteca Nacional de Cataluña.[18] Debido a los vínculos musicales manifestados entre las composiciones de Tomás y Joaquín Ciurana, es muy probable que existiese algún tipo de relación, familiar o no, entre los dos. Dos de las obras de Joaquín Ciurana, archivadas en el Real Colegio del Corpus Christi de Valencia y en la Biblioteca Nacional de Cataluña llevan fecha de 1770 y 1776 respectivamente, lo cual parece indicar que este compositor era una generación mayor que los hermanos Tomás y Manuel Ciurana.[19] Existen sin embargo contradicciones respecto a los vínculos familiares de estos músicos compositores. Por un lado, Ruiz de Lihory, sin dar apenas información sobre Joaquín Ciurana afirma que "*tuvo otro hermano también fraile y músico* (Ruíz, 1903: 215), sin decir su nombre. Tanto Tomás como Manuel no eran frailes, pero aún bajo el supuesto a que el citado hermano "fraile y músico" fuera alguno de ellos, tanto el testamento como el acta de defunción de

[17] De nuevo, el organista Vicente Ros nombra una nueva composición, en esta ocasión la Salmodia de Manuel Ciurana extraída del archivo a la Iglesia Arciprestal de Vila-real, sin citar su procedencia: *"Recientemente hemos tenido la suerte de hallar y poder transcribir una salmodia suya, algunos de cuyos versos ya han sido interpretados públicamente."*(Ros, 2001: 16)

[18] Tuvimos la ocasión de conversar con José Climent, director del Archivo de la Catedral Metropolitana de Valencia, sobre las fechas y el lugar de nacimiento de Joaquín Ciurana. A juzgar por los manuscritos, se trata de un músico a caballo entre el siglo XVIII y XIX, pero José Climent no nos pudo aportar ningún nuevo dato esclarecedor sobre su lugar de nacimiento.

[19] Una de las obras conservadas en la Catedral Metropolitana de Valencia está firmada por el "Hermano Joaquín Ciurana" y datada en 1849. Es posible, bien que sea una copia de una obra de Joaquín Ciurana fechada en 1849, o bien, menos probable, que existiesen dos presbíteros con el mismo nombre que vivieron en diferentes siglos. (Casares, 2006: 231).

Tomás Ciurana, localizados en el Archivo de la Colegiata de Xàtiva, no avalan esta posibilidad.

En conclusión, dados los vínculos musicales entre Joaquín y Tomás Ciurana, la elección de un instrumento de tecla en sus composiciones −también sonatas y pasos− y su mismo apellido, es bastante probable que Joaquín Ciurana fuera también nacido en tierras castellonenses y posiblemente en una localidad perteneciente a la diócesis de Tortosa. La escasez de documentación sobre Joaquín Ciurana, debida tanto a la destrucción de muchos archivos durante la primera guerra carlista de 1837, como a la todavía insuficiente investigación sobre este autor, no nos permite aportar más datos esclarecedores sobre su vida y obra, a pesar del alto nivel creativo que presentan sus composiciones para teclado:

> "*Era un experto organista, y de ello son prueba sus composiciones, de una gran belleza, y de una profundidad semejante a las de Juan Sebastián Bach."* (Peris Silla, 1992: 252).

1.3. Relación de composiciones musicales de Tomás Ciurana Ardiol.

- Obras para tecla: *Tema con variaciones; Dos fugas; Seis versos sobre el himno Ave Maris Stella; Verso sobre el himno Pangue Lingua; Siete pasos; Treinta sonatas.*[20]

[20] La relación completa de obras de Tomás Ciurana está dirigido exclusivamente a los instrumentos de tecla. Dicha relación de composiciones ha sido extraída de Ros, 2001: 31.

2. La instauración del piano en la provincia de Castellón.

2.1. Los efectos del italianismo operístico.

Hablar de las primeras partituras para piano compuestas por autores castellonenses desde el primer tercio del siglo XIX es hacer una inevitable referencia a la fuerza que la ópera italiana tenía por entonces en Europa y, con especial incidencia, en España. La influencia del italianismo operístico estuvo presente en prácticamente todos los autores castellonenses que compusieron música para piano hasta bien entrada la década de 1860, tanto si fueron o no religiosos como si permanecieron en la provincia o desarrollaron sus carreras musicales fuera de la misma. En este sentido, habría que hacer una manifiesta alusión a Valeriano Lacruz Argente, Daniel Sebastián Gabaldá Bel y también, aunque de un modo más tangencial, a los hermanos Antonio, Vicente y Mateo Pitarch de Fabra, todos ellos nacidos en tierras castellonenses durante las dos primeras décadas del siglo XIX. Mientras la influencia italiana en la música para piano de los citados autores no sobrepasó el último tercio del siglo XIX, el furor italianista y su efecto en la composición musical en general se mantuvo en la provincia de Castellón hasta bien entrado el siglo XX.

El impacto italianizante en Europa fue el resultado del buen hacer compositivo de los autores de aquel país, creadores de fulgurantes y ostentosas melodías que requerían la explotación de brillantes solistas y puestas en escena de carácter sensacionalista (Pratt, 1910: 438). De este modo, la ópera italiana dominó el mundo musical europeo hasta mitad del siglo XIX aproximadamente, debido fundamentalmente a dos oleadas protagonizadas por relevantes compositores de música operística. La primera de ellas tuvo lugar en 1815 y estuvo representada por Giacomo Rossini (*1792; †1868), cuyos procedimientos compositivos influirán notablemente en el autor castellonense, nacido en Segorbe, Valeriano Lacruz Argente (*1811; †1885). El poder de atracción de la ópera italiana fue reforzado años más tarde por una segunda oleada, protagonizada esta vez por Gaetano Donizetti (*1797; †1848) y Vicenzo Bellini (*1801; †1835). Las óperas de Giuseppe Verdi (*1813; †1901) abrirán, hacia mitad de siglo, una nueva era de la ópera italiana en un momento en el que el interés por el género operístico italiano estaba decayendo en Europa. Será fundamentalmente la influencia de Gaetano Donizzeti y Giuseppe

Verdi el que inspirará las obras para piano del autor vinarocense Daniel Sebastián Gabaldá Bel (*1823; †1898p).

En España, sin embargo, la atracción por el género lírico y en especial por la ópera italiana se mantendrá durante todo el siglo XIX con una intensidad tal que, como describe el musicólogo Joaquín Nin (Nin, 1925: VI), cualquier otra manifestación operística no encontró lugar entre el público decimonónico:

> *"L´Opéra, plaie incurable de l´Espagne, devait être italien ou ne pas être. (...) Bellini, Mercadante, Donizetti, Rossini, Verdi, règnent en maîtres absolus, tour à tour. L´italien devient la seule et unique langue admise et possible; on ne parle qu´opéra toute la journée et toute la nuit; à chaque coin de rue on entend quelqu´un qui fredonne, siffle, chante ou hurle d´écoeurantes rengaines lyriques"*

La principal causa de la fácil introducción del género operístico italiano en España desde el siglo XVIII y su vital influencia, en nuestro caso, sobre el repertorio pianístico castellonense, fue la ausencia de géneros musicales propiamente nacionales que pudieran competir abiertamente con las propuestas italianizantes (*Revista de Musicología*, XXXII (2009): 506). La zarzuela, a pesar de contener orígenes españoles desde sus primeras manifestaciones en el siglo XVII y convertirse, a mediados del siglo XIX, en el género musical nacional por excelencia, fue el resultado, tal como la conocemos hoy, de una singular adaptación mayoritariamente de las óperas bufas italianas transformadas en producto de consumición nacional:

> "*El equívoco histórico se produce al denominar "zarzuelas" a estas adaptaciones, que, en principio, nada tenían que ver con la zarzuela cortesana, de tipo histórico o mitológico, sino que mostraban un contenido de tipo popular y cómico claramente contrastante. Pero toman, en cambio, la estructura formal del género al mantenerse la alternancia entre las partes recitadas y cantadas, así como su organización en dos jornadas o actos, que es lo que hace que se reconozcan como zarzuelas."* (*Revista de Musicología*, XXXII (2009): 550).

Los escarceos de las zarzuelas durante el siglo XVIII con el repertorio italiano, que propició incluso la denominación de "zarzuelas a la italiana" (Alier,

1992: 223), debilitaron la estructura formal de las mismas y dieron como resultado una falta de definición del género, impregnado en lo sucesivo de un marcado carácter localista, que no pudo hacer frente a la intensa e imparable introducción de la ópera italiana en España durante el siglo XIX (*Revista de Musicología*, XXXII (2009): 506). A estas circunstancias habría que añadir igualmente la falta de educación musical del público, que prefería cualquier producción operística italiana a las continuas tentativas a lo largo del siglo XIX de ópera española. El evidente menosprecio tanto de empresarios como de público hacia un producto nacional que pudiera equilibrar la balanza del lado de la ópera española convirtió al Teatro Real de Madrid, desde su fundación en 1850, en el "*templo del italianismo*", hasta su cierre en 1925 (Gómez, 1984: 124).

Ante tal coyuntura, es perfectamente entendible la omnipresencia de lo italiano, tanto en el estilo de componer como en la adaptación de óperas de éxito, en los autores castellonenses que escribieron obras para piano desde la primera mitad del siglo XIX. Tanto en la única partitura para piano de Valeriano Lacruz Argente, quien desarrolló su vida musical en la Capilla de la Catedral de Segorbe, como en las obras de Daniel Sebastián Gabaldá Bel, autor que desarrolló su carrera musical en Madrid, el italianismo es igualmente omnipresente.

En Valencia será también el ambiente operístico −y especialmente el italiano− el que dominará cualquier manifestación musical durante la primera mitad del siglo XIX. La introducción de la ópera italiana en la ciudad del Turia fue alentada por Luigi Reggio e Branciforte, Príncipe de Campofiorito,[21] y a su compositor Francesco Corradini en el siglo XVIII. Según José Ruiz de Lihory (Lihory, 1903: XXXV), ya en los años 1694 y 1710 se cantó en Valencia un *Orfeo* que podría tratarse de la ópera compuesta en 1607 por Claudio Monteverdi, o bien de la creada por 1669 por un tal maestro Combert, aunque no resta ninguna documentación que avale tal afirmación. Tampoco en el tratado de Francisco Javier Blasco Medina (Blasco, 1896: 57) aparece ninguna referencia a las representaciones operísticas del siglo XVII en Valencia.

[21] Los Campofiorito fueron una estirpe siciliana creada en 1660 por el rey español Felipe IV en tierras italianas. Luigi Regio e Branciforte, cuarto titular del linaje, fue recompensado por la corona española por haber defendido la causa borbónica en la Guerra de Sucesión española, siéndole otorgado un cargo político en Vizcaya y posteriormente la capitanía general de Valencia. El gobierno del Príncipe de Campofiorito en Valencia abarcó desde 1721 hasta 1737(Alier, 1992: 221-223).

Debemos considerar, por tanto, el año 1727 como el despegue del italianismo en Valencia tras la primera representación operística ofrecida por una compañía de cómicos italianos.[22] La organización de la misma fue debidamente urdida por Luigi Reggio e Branciforte, quien tras ser nombrado capitán general de Valencia en 1721, se procuró la representación de óperas italianas para su propio disfrute. El momento más álgido de los espectáculos organizados por el Príncipe de Campofiorito fue sin duda la puesta en escena de una ópera italiana en 1731 en honor del príncipe Carlos de Borbón, hijo de Felipe V y futuro Carlos III, con motivo de la visita del infante a Valencia (Alier, 1992: 226-227). Con el traslado de la compañía de Francesco Corradini a Madrid en 1731, disminuyó la actividad operística en Valencia, la cual recibiría un serio revés tras el cese del príncipe de Campofiorito en 1737.

Otro severo golpe para las representaciones de ópera −que esta vez afectarían a toda España− fue infligido en 1748. La Iglesia prohibió a partir de este año las representaciones teatrales en España al considerarlas inmorales e indecentes, por el hecho de dirigirse al placer en lugar de someterse a los dictados de la razón:

> "*Dentro de la visión educativa que se asigna en el ideario ilustrado al teatro, la música no aporta elementos destacables en este sentido y desafía el concepto de imitación de una realidad que nunca se nos presenta enteramente cantada"* (*Revista de Musicología*, XXXII (2009): 518).

Las representaciones teatrales se restauraron en Valencia en 1760 tras doce años de prohibición orquestada por la Iglesia. En esta segunda etapa tomará relevancia en el mundo operístico valenciano el empresario catalán Francesc Creus y su compositor Marescalchi y los también empresarios Francesco Formentari, Giusseppe Croce y Antonio Solís (Alier, 1992: 234-237).

Ya en el siglo XIX, los acontecimientos destacables que demuestran, una vez más, la ubicuidad del italianismo en Valencia fueron, por un lado, la inauguración del Teatro Principal el 24 de Julio 1832 con la puesta en escena del segundo acto de la Cenerentola de Giacomo Rossini (Galbis, 1992: 264) y, por otro, los tres recitales

[22] Desde 1724 ya se ofrecían en Valencia espectáculos de zarzuela "a la italiana" representados en el Corral de l´Olivera por la compañía de Nicolás Moro. Estas puestas en escena recibían el calificativo de follas reales, término que se acuñó en sus orígenes para designar un espectáculo de envergadura por estar dirigido a miembros de un linaje real (Alier, 1992: 223-224).

de piano de Franz Liszt −ya citados en anteriores apartados de este estudio−, quien lejos de ofrecer un programa novedoso en sus interpretaciones, se ciñó a un repertorio basado mayoritariamente en fantasías y variaciones sobre ópera italiana compuestas por él mismo. En los recitales que tuvieron lugar los días 27, 29 y 31 de Marzo de 1845 en el Teatro Principal, Franz Liszt interpretó la Obertura de Guillermo Tell de Giacomo Rossini, dos Fantasías sobre motivos de Norma y la Sonnambula respectivamente y Variaciones sobre motivos de I Puritani, óperas todas ellas de Vicenzo Bellini. También ejecutó las Reminiscencias sobre la ópera Lucia de Lammermoor de Gaetano Donizetti y, finalmente, improvisaciones al piano sobre los temas de ópera que el público le solicitó, tal y como indica uno de los programas:

> "4−*Improvisaciones sobre temas de óperas que el PÚBLICO SE SIRVA INDICAR (esto con mayúsculas) en el acto de la función y que la autoridad disponga, con lo que cree el señor Listz (sic) dar una prueba de su benevolencia y gratitud a las personas que le escuchen"* (Ranch, 1945: 11).

Dejando de lado las obras basadas en ópera italiana, Franz Liszt tan sólo interpretó, en los citados recitales en Valencia, su *Galop Cromático*, unas melodías húngaras[23] y unos valses y el *Gran Concierto*[24] del compositor alemán Carl Maria Von Weber.

No es posible saber fehacientemente la repercusión que tuvo la ópera italiana durante la primera mitad del siglo XIX en Castellón y provincia, puesto que, como se ha señalado con anterioridad, la primera prensa castellonense autodenominada "de intereses generales" no hizo su aparición hasta el año 1856. Por otro lado, los archivos del Teatro Viejo, único escenario en Castellón durante la primera mitad del siglo XIX y dependiente del Casino Antiguo, desaparecieron durante las hostilidades de la Guerra Civil:

> "*La Guerra Civil de 1936-39 nos privó del archivo del casino. Probablemente fue quemado, o disperso. Cabe la esperanza de que en algún sitio exista parte de aquellos papeles que tan interesante sería poder hoy consultar para reconstruir la historia de la entidad.*

[23] Probablemente se tratase de la obra del mismo autor llamada *Escenas Húngaras*, basada en temas folklóricos húngaros relativamente cortos.
[24] Se trataba, en realidad, de la obra *Invitación al Vals* de C.M.V. Weber.

Algo quedó en los archivos de Castellón, y quién esto firma tuvo la paciencia de ir buscando, sin más mérito que el citado: la paciencia." (*Casino antiguo de Castellón*, 1991: 11).

No obstante, es bastante probable que a principios del siglo XIX se interpretasen en el Teatro Viejo de Castellón selecciones de oberturas y arias de ópera principalmente de Giacomo Rossini, dado el éxito que estaban cosechando sus obras desde la década de 1820 en Valencia. Si que encontramos, en cambio, una presencia documentada del italianismo desde la segunda mitad del siglo XIX en Castellón, el cual se mantendrá su aliento hasta bien entrado el siglo XX. Prueba de ello son los programas del *Teatro Viejo* desde la década de 1860, y que incluían, aparte de selecciones zarzuela y opereta francesa, oberturas de ópera italiana como *El barbero de Sevilla* y *Semiramide* de Giacomo Rossini y *Norma* de Vicenzo Bellini, interpretadas por la *Orquesta del Teatro Viejo* (*BSCC*, I (1920): 39-40). El *Llibre Vert* nos proporciona asimismo información sobre la actuación de compañías de ópera italiana en Castellón desde el último tercio del siglo XIX, tanto en el Casino Nuevo, donde se interpretaron en 1887 arias de *La Favorita* y *Lucia de Lammermoor* de Gaetano Donizetti y del *Barbero de Sevilla* de Giacomo Rossini (*BSCC*, LXX (1994): 19), como en el *Teatro de la Magdalena*, lugar en el que se interpretó en 1888 la ópera *Lucrecia Borgia* de Donizetti (Ibid: 20). También en el Salón de Actos del Instituto se ejecutaban con más asiduidad, en el último tercio del siglo XIX, oberturas y arias de óperas italianas que otros repertorios, aunque también tenía una importante presencia la ópera francesa. Así, el propio Bernardo Vives Miralles, cantante y compositor a quien haremos referencia en posteriores apartados, cantó en las veladas literarias del mencionado escenario arias de Stradella, Stanislao Mattei, Gaetano Donizetti y también del compositor francés Charles Gounod (*Revista de Castellón*, 74, 15-1-1883:30-31; *Revista de Castellón*, 95, 1-12-1884:268). Fue, en cambio, en las veladas en casas particulares de familias castellonenses acomodadas donde se dio rienda suelta al italianismo y donde todos los intérpretes, mayoritariamente intelectuales, funcionarios, médicos y políticos, así como familiares de los mismos, todos aficionados a la música, pusieron a prueba sus dotes líricas o instrumentales sobre fragmentos de los más representativos maestros de la ópera italiana. Es significativo subrayar, en este sentido, la preferencia por lo italiano en la burguesía decimonónica castellonense que fue la que, al fin y al cabo, orientó y dirigió los gustos musicales del público. En dichas veladas se cantaron

principalmente arias de Giussepe Verdi, Giacomo Rossini o Gaetano Donizetti. Es también revelador el hecho de constatar en tales sesiones la interpretación al piano de oberturas y arias de ópera italiana, obras éstas que, a pesar de no estar dirigidas originalmente para este instrumento, constituyeron un repertorio mayoritario, formado por transcripciones de óperas como *Guillermo Tell, La Sonámbula, Lucrecia Borgia*, *Nabucco* y un largo etcétera interpretadas a sólo o a cuatro manos (*Revista de Castellón*, 2, 15-1-1882:20; 10, 15-5-1882.150; 79, 1-4-1884:111-112; 85, 9-7-1884:208; 94, 15-11-1884:251).

Tampoco la Iglesia, a pesar de haber prohibido los espectáculos teatrales desde aproximadamente la segunda mitad del siglo XVIII por considerarlos "*inmorales e ilícitos*" (Alier, 1992: 229) podrá resistir el dominio de la ópera italiana. En consecuencia, el quehacer musical de las capillas se irá empapando progresivamente del nuevo estilo moderno o armónico para el cual se adaptarán las formas propias del teatro dramático musical italiano (Capdepón, 1999: 17). Ello supondrá una mayor libertad de escritura en las composiciones que conducirá, en muchos casos, a la ruptura de los propios patrones litúrgicos. En el mismo orden de cosas, la desamortización propugnada por el ministro Juan Álvarez Mendizábal en 1836 facilitó de manera indirecta la usanza del italianismo en las capillas, ya que la clausura de muchos conventos españoles con sus capillas musicales supuso la pérdida no sólo de los bienes eclesiásticos sino también de las tradiciones y estilos de composición litúrgicos. Finalmente, la obligación impuesta por el Concordato de 1851 que prohibía la práctica musical en las capillas de todos aquellos intérpretes que no fueran clérigos, dará lugar a un empobrecimiento de las mismas y decantará definitivamente la balanza del lado de las influencias musicales que repercutían decisivamente en la música española.

El inicio de la influencia italiana en las capillas musicales valencianas se produjo con la llegada del presbítero catalán Pere Rabassa (*1683; †1767) a la Catedral de Valencia en 1714 (Climent, 1989: 50-51). Influido por el maestro de canto y compositor italiano afincado en Barcelona Giuseppe Porsile (*1680; †1750), introdujo innovaciones en sus villancicos como el recitado y el aria[25] y la incorporación de instrumentos como los violines, el violonchelo y la chirimía

[25] En la música vocal religiosa española, la utilización de los lenguajes armónicos, más proclives a la influencia del teatro musical dramático italiano, se aplicarán solamente a las obras vocales con texto en castellano. En las composiciones con texto en latín se mantendrán los estilos contrapuntísticos principalmente de carácter imitativo, por considerarse más cercanos a los preceptos reflexivos y meditativos. (Capdepón, 1999: 18).

(Climent, 1992: 202-205). Habrá que esperar, sin embargo, hasta la segunda mitad del siglo XVIII para que las innovaciones introducidas por Pere Rabassa en la Catedral de Valencia se adentren en la práctica musical de la Catedral de Segorbe. Fue el presbítero José Gil Pérez (*1715; †1762), nacido precisamente en Segorbe, quien después de estudiar composición en Valencia, implantó las nuevas tendencias en la capilla de su población. Estas innovaciones, influidas como hemos visto por el teatro musical dramático y que pueden considerarse como un primer antecedente del italianismo en la obra para piano de Valeriano Lacruz Argente, deterioraron la imagen de José Gil Pérez como compositor y suscitaron duras críticas a su obra durante años:

> "*¡Ojalá nunca hubiera salido de Segorbe, escuela hasta entonces respetada en toda España, para importar de Valencia al depravado y punible gusto, que bien puede llamarse de profanación del divino arte. El maestro Gil dejóse arrastrar por la corriente del mal gusto, y fue el primero que introdujo en sus obras los violines e instrumentos de teatro y que malgastó su fecundidad legándonos obras que lastiman."* (*La Música religiosa en España*, 15 (1897): 238).

La Capilla Musical del Patriarca fue la única del conjunto de capillas valencianas donde no penetró apenas el estilo armónico ni las innovaciones procedentes del influjo italiano, precisamente porque la música vocal continuaba siendo fiel a los textos en latín.[26]

Tras haberse infiltrado en la práctica musical de los compositores de la Catedral de Segorbe, las innovaciones procedentes del teatro musical italiano se extendieron al resto de las principales capillas castellonenses. Tal como nos explica el presbítero castellonense Francisco Escoin Belenguer, en el último tercio del siglo XIX en la ciudad de Castellón particularmente, se interpretaban de manera regular en las capillas obras religiosas empapadas por un estilo italianizante de autores proclives al género operístico dramático:

> "*La modalidad característica de la música religiosa, estriba en el concepto pródigo de la melodía; la influencia del ambiente en las composiciones líricas de la ópera italiana inundaron los recintos*

[26] Esta explicación nos fue dada por Magín Arroyas, encargado del Archivo de la Catedral de Segorbe.

sagrados en tal forma, que su ejecución constituía un verdadero acontecimiento espectacular cuando de interpretar aquellas composiciones se trataba; al efecto, se recuerda aún con placer nostálgico las partituras de Mercadante, Andrevó (sic), Barrera y otros que fuera prólijo enumerar." (*BSCC*, XIX (1944): 30).

Tanto fue el impacto de la ópera italiana en los compositores castellonenses que, todavía en las primeras décadas del siglo XX, cuando esta influencia ya se había extinguido de la práctica musical europea más de medio siglo atrás, habían presbíteros en la provincia de Castellón que seguían escribiendo música con las mismas premisas italianizantes. Destacó entre ellos Francisco Peñarroja Martínez (*1868; †1920) nacido en Vall d´Uixó y profesor de armonía y composición en el Conservatorio de Valencia desde 1911:

"El "Himne a Vall d´Uixó" se estrenó en dicho concierto. Su música es de corte italiano, muy sentimental y a propósito para este género de obras, acabado trabajo lleno de inspiración del maestro Peñarroja." (*Arte y letras*, 11, 15-9-1911:9).

2.2. Valeriano Lacruz Argente (*1811; †1885) y la Capilla Musical de la Catedral de Segorbe.

Atendiendo a rasgos de sonoridad y de escritura, la obra titulada *Sinfonía para Forte Piano*, compuesta por Valeriano Lacruz Argente en 1837, puede considerarse como la primera composición pianística creada por un autor castellonense y concebida plenamente para este instrumento. La *Sinfonía para Forte Piano*, cuyos elementos formales y estilísticos serán tratados convenientemente en el capítulo destinado al análisis musical, no sólo incorpora una extensa gama de dinámicas que fluctúan entre el *p* y el *ff* y abundantes signos de acentuación y expresión, sino también recursos de escritura que requieren la utilización del pedal derecho o *de resonancia*, del piano.

El surgimiento del repertorio para piano en la provincia de Castellón a partir de esta *Sinfonía para Forte Piano* de 1837, fue relativamente análogo al de las

primeras obras verdaderamente pianísticas españolas escritas a principios del siglo XIX de la mano del zaragozano Nicolás de Ledesma (*1791; †1883), el logroñés Pedro Albéniz (*1795; †1855) o el madrileño Santiago de Masarnau (*1805; †1882).

No es casual el hecho de que esta primera composición surgiera de la Capilla Musical de la Catedral de Segorbe, donde siempre destacó el alto nivel de preparación de los presbíteros que formaron parte de ella, así como la preocupación por la conservación del patrimonio musical, por el cuidado interpretativo de las obras ejecutadas y por la variedad del repertorio (Capdepón, 1994: 63), que exigía la composición anual de cuatro villancicos para Navidad, cuatro más para la celebración del Corpus, varias lamentaciones y un miserere (Climent, 1992: 215). La Catedral de Segorbe contaba con una dilatada tradición musical, una de las más antiguas de España que, como apunta José Perpiñán (*La Música religiosa en España*, 8 (1896): 115-116), es posible que tuviera su origen en tiempos del Concilio Tercero de Toledo celebrado en el año 589:

> "*Ahora bien; es de suponer que en la época expresada existiese en la Catedral de Segorbe un culto correspondiente y digno, y de consiguiente que no faltase el magisterio de canto, tan importante y necesario para el explendor del mismo.*"

Nacido en Segorbe, Valeriano Lacruz Argente (*1811; †1885) entró como infantillo en la Catedral a los ocho años bajo la tutela del entonces maestro de capilla José Morata García. En 1832, pocos años después de la marcha de José Morata al Colegio del Corpus Christi en Valencia, Valeriano Lacruz fue nombrado segundo maestro de capilla y segundo organista. Habiendo demostrado su habilidad y sólida técnica en la composición, se le otorgó en 1838 el cargo de primer maestro de Capilla, y en lo sucesivo el uso de hábitos insignitos −que comprendía un traje de color diferente al resto de los beneficiados con adornos incluidos−, una dotación más elevada y algunos elogios.

Con la aprobación del Concordato de 1851, aquellos músicos que no habían recibido las sagradas órdenes tuvieron que abandonar la catedral de Segorbe, quedándose reducida la capilla en 1869 a diez y ocho a tan sólo doce beneficiados, por lo que le fueron atribuidos a Valeriano Lacruz los cargos de sochantre, salmista, tenor y contralto. De acuerdo con el Concordato de 1851 y con el fin de proveer a la

capilla musical de presbíteros con preparación musical, organizó las vacantes y los ejercicios de oposición, restaurando al mismo tiempo las academias musicales para asegurar la completa formación de los nuevos miembros de la capilla.

Valeriano Lacruz fue el presbítero que más tiempo estuvo al cargo de la capilla musical de Segorbe, abarcando su magisterio desde 1838 hasta 1882. Consecuentemente, el número de obras que compuso para el archivo de la catedral es bastante elevado y variado y comprende fundamentalmente música vocal con textos en latín y en castellano, aunque también es autor de unas cuantas obras instrumentales, dirigidas mayoritariamente al órgano. Tras cuarenta y cuatro años de magisterio al frente de la capilla, en 1882 fue relevado de su cargo debido a su avanzada edad por su hermano Antonio Lacruz Argente, quien sólo sobrevivió veinte días al fallecimiento de Valeriano, acaecido en 1885. La detallada biografía de Valeriano Lacruz se la debemos a su alumno y maestro de la capilla segorbina José Perpiñán Artíguez (*La Música Religiosa en España*, 25, 26 y 27 (1898): 30-33), quien de 1896 a 1898 publicó en la revista titulada "La Música Religiosa en España" una extensa y bien documentada relación de los maestros de capilla y organistas de la Catedral de Segorbe.

Tal y como explicábamos en anteriores apartados, aquellas composiciones concebidas por los miembros de las capillas que no estaban destinadas al culto litúrgico no se guardaban en la catedral. Es probable, por tanto, que la *Sinfonía para Forte Piano* de Valeriano Lacruz, archivada no obstante en la Catedral de Segorbe fuera una donación que él mismo realizara al archivo, al igual que sus restantes obras instrumentales localizadas en el mismo.[27]

La transición de los antiguos instrumentos de teclado como el clavecín, el clavicordio o la espineta al piano transcurre en España entre el último tercio del siglo XVIII y principios del XIX. Tales instrumentos antecesores del piano se utilizaban tradicionalmente en las capillas musicales con el fin de evitar el uso del órgano durante los Oficios de Tinieblas en la Semana Santa, haciendo que las celebraciones se desenvolvieran en un marco más austero y sobrio (Ros, 2001: 46). En este sentido, sabemos incluso de la utilización del arpa el Iglesia del Patriarca en Valencia para suplir el empleo del órgano durante el Triduo Santo. El piano, que coexistió un tiempo con tales instrumentos empezó, desde principios del siglo XIX, a hacer la

[27] Esta posibilidad nos fue sugerida por Magín Arroyas, encargado del Archivo de la Catedral de Segorbe.

función que antiguamente desempeñaban aquellos en las mencionadas celebraciones de Semana Santa. Sabemos, a través de las publicaciones de José Perpiñan, de la existencia de una espineta tañida a finales del siglo XVIII por el maestro de capilla de la catedral de Segorbe José Gavaldá (*La Música Religiosa en España*, 17 (1897): 270). Sin embargo, tras investigar en los archivos correspondientes de la mencionada catedral, no encontramos ninguna referencia de la adquisición de un piano para la mencionada capilla.[28] Es, por tanto, bastante probable que el piano sobre el cual Valeriano Lacruz Argente compusiera su *Sinfonía para Forte Piano* fuera propiedad del compositor y estuviera ubicado en dependencias particulares fuera de la Catedral.

Sobre el origen de esta interesante composición para piano de corte rossiniano[29] nada se sabe, aunque es posible que fuese escrita para uso particular del autor, alentado por las influencias italianas y particularmente rossinianas que imperaban por entonces en Valencia. La supremacía de las óperas de Giacomo Rossini en Europa fue abrumadora tras la representación en 1815 de *El Barbero de Sevilla* en Roma. Un año después, en 1816, Madrid fue invadido por el furor que suscitaban las óperas del italiano, hasta el punto que para festejar las nupcias de Fernando VII con Isabel de Braganza se estrenó en el Teatro del Príncipe la ópera *La Italiana en Argel* del citado compositor (Gómez, 1984: 104-105). Casado desde 1822 con la cantante española Isabel Colbrand, Rossini visitó Madrid en 1831 con el objeto de conocer a los familiares de ésta, siendo incluso recibido con honores por la Corte. A partir de este mismo año declinará en Madrid el entusiasmo por la ópera italiana, pero no por Giacomo Rossini, quien convertirá en un mito para la sociedad media madrileña (Gómez, 1984: 223). También en Valencia, desde la década de 1820 las óperas de Rossini gozarán de una rotunda hegemonía, representándose en 1824 *La italiana en Argel* y en 1825 *La Gazza Ladra*, *El barbero de Sevilla y La Cenerentola*. Casi una década después, Rossini continuaba siendo el compositor preferido en Valencia. Lo confirma el hecho de que, para la inauguración del Teatro Principal el año 1832, se representase el segundo acto de la *Cenerentola*. (Galbis, 1992: 263-264).

El poder de la música de Rossini reside en su vitalidad, en su chispeante vivacidad, y en su energía suministrada ingeniosamente para dar gusto al público y al

[28] El encargado del Archivo de la Catedral de Segorbe, nos aseguró que los días del Triduo Santo la parte musical era cantada *a capella*.
[29] En el capítulo dedicado al análisis de las obras, se estudiarán detenidamente las técnicas rossinianas que Valeriano Lacruz Argente incorpora en su composición para piano.

mismo tiempo seguir el discurso argumental propuesto en el libreto (Pratt, 1910: 441-442). Fueron estas características las que fascinaron a más de un compositor coetáneo del italiano, hasta el punto que muchos de ellos aplicaron el modus operandi rossiniano en sus propias creaciones:

> "*His rapid ascent to fame was astonishing and the influence he exerted, either directly or through de imitators he inspired, was immense"* (Pratt, 1910: 441).

Valeriano Lacruz Argente fue uno de los compositores que imitaron el estilo de Rossini, al menos en su *Sinfonía para Forte Piano*. A pesar de tratarse de una composición de mímesis rossiniana, su mérito radica en la sutil adaptación pianística de una música concebida con un marcado carácter orquestal. Es bastante probable que el contacto de Valeriano Lacruz con las óperas de Rossini tuviese su origen, si no en las representaciones que tuvieron lugar en Valencia desde el año 1824 o 1825, sí en las que se dieron durante la inauguración del Teatro Principal en 1832.

Fuera cual fuese esa primera relación con el mundo rossiniano, la aportación de Valeriano Lacruz Argente al repertorio pianístico castellonense es una obra propia del primer influjo italianista, representado por Giacomo Rossini, que enlazará de manera lógica y fluida, con un italianismo de segunda generación cuya plasmación al piano será acometida desde mediados del siglo XIX por el vinarocense Daniel Sebastián Gabaldá Bel.

2.3. Relación de composiciones musicales de Valeriano Lacruz Argente.

- Misas: *Misa* (1844); *Misa* (1845); *Misa* (1849); *Misa* (1853); *Misa* (1858); *Misa* (1864); *Misa* (1869); Cuatro misas (sin datar); *Misa de difuntos*.
- Vísperas: *Salmos y cántico de vísperas* (1844); Cinco *Vísperas de apóstoles* (1846).
- Antífonas: *Salve Regina* (1840); *Salve Regina* (1859); *Regina Coeli* (1860); Dos *Salve Regina* (1860); Dos *Salve Regina* (sin datar).
- Cánticos: *Magníficat* (1880); Tres *Magníficat* (sin datar); *Nunc Dimittis* (1882).

- Himnos: *Pangue Lingua* (1850); *Ave Maris Stella* (1853); *Crudelis Herodes* (1853); *Redemptor* (1853); *Pangue Lingua* (1859); *Deus tuorum militum; Jesu Redemptor; Placare Christe.*
- Motetes: *Una est columba* (1839); *O salutaris Hostia* (1842); Dos *Populе meus* (1846); *O salutaris Hostia* (1851); *Panis angelicus* (1853); *Plorans ploravi* (1856); *O crux*; *O salutaris Hostia*; *Panis angelicus; Plorans ploravi; Te lucis.*
- Responsorios: *Crux fidelis* (1849)
- Salmos: Cuatro *Beatus vir* (sin datar); *Confitebor tibi* (1853); *Credidi* (1843); *Credidi* (sin datar); *Cum invocarem* (1830); *Dixit Dominus* (1830); *Dixit Dominus* (1835); Cuatro *Dixit Dominus* (sin datar); *Laetatus sum* (1883), *Laetatus sum* (sin datar); *Lauda* (1842); *Lauda* (sin datar); *Laudate* (1842); Cuatro *Laudate* (sin datar); *Mirabilia testimonia tua; Miserere* (1855); Tres *Miserere* (sin datar).
- Secuencias: *Stabat Mater* (1859)
- Versos: *Domine ad adjunvandum* (1852); *Domine ad adjunvandum* (1858); Dos *Domine ad adjunvandum* (sin datar).
- Obras con texto en latín sin estructura formal específica: *Decora lux*.
- Gozos: *Cantad ya*; *Gozos* (1866).
- Villancicos: *Nubecilla que al sol* (1844); *Al eterno la gloria* (1848); *Desde el Betis al cielo* (1848); *Cuando se encarna el Verbo* (1879); *Cuando se encarna el Verbo* (1883); *Aquel rico mercader; Cuando viste a tu hijo.*
- Obras con texto en castellano sin estructura formal específica: *Adiós, reina del cielo; Adiós, serafín ardiente* (1865); Dos *Cuando viste a tu Hijo* (sin datar); *Desde la excelsa cumbre* (1881); *Festivo y gozoso* (1852); *Gloria de los cielos* (1869); *Honra eterna; Hoy la más bella Raquel* (1870); *Hoy señor ilustre; Las pascuas y albricias* (1854); *Los plañideros ayes* (1869); *¡Oh!, admirable* (1847); *¡Oh!, qué humilde escuchaste; Padre nuestro, rosario; Salve, Virgen pura* (1838); *Santa, santa, salve del mundo; Santo, santo* (1859); *Venid y vamos todos* (1858).
- Música instrumental:
    - Piano: *Sinfonía para forte piano* (1837).
    - Órgano: *Verso de flauta para la Ascensión* (1840); *Paso para un ofertorio* (1856); *Elevación; Ofertorio*.
    - Cuerda: *Cuarteto de cuerda* (1858).
    - Sin determinar: *Paso a 4; Paso a 5.*[30]

[30] El presente listado ha sido extraído de la siguiente bibliografía: Climent, 1984; Casares, II, 2006.

3. De la plena influencia de la ópera italiana a los inicios del baile de salón.

3.1. Romanticismo y música de salón.

El más prolífico, del conjunto de compositores castellonenses que escribieron obras para piano en el periodo que abarca nuestro estudio, fue sin duda el vinarocense Daniel Sebastián Gabaldá Bel (*1823; †1898p). Su aportación, inserta en la denominada música de salón, ofrece una doble vertiente que abarca tanto las variaciones y transcripciones de las óperas italianas de autores de segunda generación, especialmente Vincenzo Bellini y Gaetano Donizzeti, como la composición de piezas originales, mayoritariamente breves, asentadas sobre bailes de salón decimonónicos.

La obra para piano de Daniel Sebastián Gabaldá Bel representa, en el conjunto del repertorio castellonense del siglo XIX, un punto de inflexión al retomar la aportación italianizante de Valeriano Lacruz Argente y al inaugurar al mismo tiempo el repertorio de baile de salón decimonónico que tendrá su continuidad en compositores como los hermanos Pitarch de Fabra, José Segarra Segarra, Bernardo Vives Miralles, Ramón Laymaría Pinella y Florencio Flors Almela. Tras Daniel Sebastián Gabaldá Bel, ningún autor castellonense volverá a escribir ni una sola obra para piano basada en motivos de ópera, sin embargo, el repertorio castellonense de baile de salón iniciado por él desde 1848, será el común denominador de todos los compositores citados hasta el crepúsculo del siglo.

Sus composiciones originales[31], comprendidas por siete piezas basadas en motivos de óperas principalmente italianas, por otras siete enmarcadas dentro del baile de salón decimonónico y por unos ejercicios pedagógicos para piano, estuvo mayoritariamente concebida durante el periodo del romanticismo europeo, aunque al igual que el repertorio pianístico del resto de los pianistas españoles nacidos a principios del siglo XIX no participó en modo alguno de la estética ni de los preceptos románticos.

[31]Gabaldá también es autor de numerosas transcripciones y arreglos para piano de ópera mayoritariamente italiana. Respecto a sus obras exclusivamente originales, algunas de ellas no han sido todavía localizadas, pero sabemos de su existencia a partir de anuncios expuestos en diversos periódicos de la época.

El romanticismo fue, en el siglo XIX, un movimiento cuya gestación tuvo lugar en Alemania y se caracterizó, musicalmente hablando, por la libertad formal de las composiciones, las audacias técnicas −fundamentalmente en el aspecto armónico− y el apasionamiento lírico impregnado en ocasiones de un fuerte individualismo. Dichas innovaciones utilizaron fundamentalmente el lenguaje sinfónico, el camerístico y también el pianístico. Asentada en narraciones y leyendas tomadas de la literatura, la temática del romanticismo daba rienda suelta a la imaginación del compositor, oscilando entre el mundo trovadoresco, retomado de la Edad Media y la influencia literaria de Walter Scott (Chantavoine y Gaudefroy-Demombynes, 1955: 512). Siguiendo esta nueva estética, fluyeron en Europa desde el segundo tercio del siglo, obras musicales que sugerían una realidad idealizada, conformada por paisajes rocosos, claros de luna, tempestades o castillos en ruinas habitados por fantasmas. Dicha estética fue progresivamente superponiéndose al racionalismo propio del siglo anterior entre el joven público europeo.

El romanticismo alemán, sin embargo, no fue acogido del mismo modo en el resto de los países europeos de tradición musical consolidada. En Francia, la preponderancia de la ópera italiana hizo muy difícil el arraigo del nuevo movimiento germánico hasta el último tercio del siglo XIX, periodo en el que se afianzó con la llegada de las óperas de Richard Wagner. Ni el refinamiento armónico de la obra pianística de Frédéric Chopin ni el impulso orquestal de Hector Berlioz fue apreciado por el gran público en vida de ambos compositores. La música romántica en Francia fue tan sólo valorada por un sector minoritario aunque, curiosamente, pintores como Eugène Delacroix o novelistas y poetas como Victor Hugo, George Sand, u Honoré de Balzac entre otros sí llegaron al gran público (Chantavoine y Gaudefroy-Demombynes, 1955: 517-518). Tampoco en Italia, país donde la música se debatía entre el género operístico y la música de salón tanto vocal como instrumental, hubo una seria demanda por parte del público en cuanto a formas sinfónicas, camerísticas o pianísticas se refiere. De hecho, para el propio Giuseppe Verdi, la ópera y la voz humana debían de ser para Italia el único género y vía respectivamente de expresión nacional:

> "*But he considered it a misfortune that the younger Italian musicians were suddenly beginning to write symphonic and chamber music. (...) For him, the national form of musical expression was opera, and the national instrument or medium of expression was the human voice"* (Einstein, 1947: 271).

En España, país de una tradición musical inmersa en lo religioso, donde la Iglesia había sido y continuaba siendo la principal benefactora de los músicos hasta la declaración del Concordato de 1851, un movimiento como el romántico que propugnaba la libertad artística y estimulaba la imaginación, no podía ser tomado en serio. Por otra parte, la continua inestabilidad política de la España decimonónica agudizaría el aislamiento cultural y social, no permitiendo la contribución de los músicos al movimiento sinfónico, camerístico y pianístico romántico, ni siquiera post-romántico, por medio de obras maestras que pudiesen universalizar el producto nacional. El romanticismo musical e incluso el pictórico fue recibido en España como una tendencia propia de una juventud lunática y excéntrica y el adjetivo "romántico" tomó un carácter despreciativo hasta los albores del siglo XX, tanto por críticos como por músicos de reconocido prestigio. Entre ellos habría que destacar al presbítero Hilarion Eslava, Maestro de la Real Capilla de Madrid desde 1847 y profesor de composición del conservatorio de la misma ciudad desde 1855, quien rechazaba en su voluminoso tratado *Escuela de Composición* el estudio de todas aquellas obras, especialmente las pianísticas, sustentadas sobre estructuras formales libres:

> *"Sépase, pues, que aunque en algunas obras de este género suelen respetarse y observarse los principios del arte respecto a su estructura, en otras se falta a ellos; y en este caso no ha lugar a examen alguno, debiendo ser calificadas, si no es de malas, por lo menos de románticas."* (Gómez, 1984: 33).

Más bien podemos hablar en la España decimonónica, en cuanto a repertorio pianístico se refiere, de un producto de consumo interno enmarcado en lo que se conoce como "música de salón" −concepto que conviene desenmarañar− hasta prácticamente finales del siglo.

La llamada música de salón y las formas inherentes a ella, se propagaron poco antes de mediados del siglo XIX desde París y Viena, principalmente, al resto de países europeos (Pratt, 1910: 534). Las convulsiones políticas desatadas tras las revoluciones de 1848 principalmente en Francia y Austria, dieron lugar a profundas transformaciones de orden social. Dichas transformaciones cristalizaron fundamentalmente en la ascensión de una parte del pueblo y el proletariado hacia una clase social acomodada. Estos nuevos ricos, calificados de burgueses y que años atrás formaban parte de la plebe, no tenían, salvo alguna aislada excepción, ninguna preparación, ni tradición musical familiar, ni sensibilidad como para valorar y disfrutar la buena música. Si que tenían, sin embargo, suficientes medios económicos como para pagarse un palco en la ópera y deleitarse de un espectáculo que no supusiera demasiada concentración ni conocimientos previos para ser asimilado después de una jornada de trabajo (Chantavoine y Gaudefroy-Demombynes, 1955: 510). Fue precisamente esta nueva burguesía quien empezó a imponer sus gustos tanto en literatura como en música desde las primeras décadas del siglo XIX, gustos que no coincidían en absoluto con el mejor repertorio inserto en la nueva estética romántica, al que hacíamos referencia con anterioridad. En consecuencia, podemos hablar de una separación cada vez más distante entre una élite social realmente culta, que apreciaba el valor estético de las buenas composiciones, y las masas sociales acomodadas que aplaudían las obras ligeras y fáciles de escuchar de autores secundarios. Este nuevo repertorio preferido por la incipiente masa social burguesa es el que conformará mayoritariamente la llamada música de salón, dentro del cual encontramos igualmente buena música asentada en la estética romántica (Ibid: 527).

Las preferencias musicales de los salones burgueses europeos se debatían, desde el punto de vista del repertorio pianístico, entre brillantes fantasías sobre arias de ópera −principalmente de Bellini, Donizzeti y Verdi− y las piezas breves y fáciles de escuchar a las que hacíamos alusión. En las fantasías para piano sobre arias de ópera, que derivaron posteriormente en *pot-pourris*, *variaciones* y *reminiscencias*, la esencia musical era transformada mayoritariamente en una ejecución de puro virtuosismo que transmitía al público de salón las resonancias de los teatros de ópera (Ibid: 533). Las piezas breves, en cambio, muchas de ellas de carácter íntimo o personal y compuestas generalmente por autores menores, eran adaptadas habitualmente al uso doméstico con el fin de poder ser interpretadas con facilidad por las señoras y señoritas de las familias acomodadas, aunque no faltaban

igualmente aquellas obras que, aún siendo cortas, hacían gala de un puro y radiante virtuosismo.

El progresivo interés hacia el piano y su repertorio, manifestado por un sector de la sociedad desde aproximadamente 1825 en Europa incrementó el número de pianistas virtuosos, que se revelaron más interesados por la ejecución de obras que permitieran demostrar su perfecto dominio de la técnica del instrumento, con el fin de impresionar a un público ávido de sensacionalismo, que por un repertorio que propiciara la transmisión de la verdadera música. No obstante, dichos pianistas contribuyeron enormemente al desarrollo de la técnica del piano y de su repertorio, e inauguraron una nueva concepción de ejecución, denominada "de bravura", basada puramente en la mecánica que, con el transcurso del tiempo, se fue aislando respecto de la visión interpretativa verdaderamente artística. Entre este grupo de pianistas despuntó el joven Franz Liszt y dos contemporáneos suyos: Henri Herz (*1803; †1888)[32] y Sigismund Thalberg (*1812; †1871). El repertorio "de bravura" no distaba mucho del propio de salón siendo, de hecho, muy difícil establecer una clara separación entre ambos. Tanto uno como otro estaban dirigidos a satisfacer las demandas del público mediante el efectismo o la música fácil respectivamente:

> "*It should be noted that there is not real dividing-line between salon music and concert music of de bravura order. The latter is cast often in larger forms and necessarily abounds in technical difficulties, but the difference in more one of degree than of kind."* (Pratt, 1910: 537).

Las composiciones de dichos pianistas virtuosos, entre los que incluimos al castellonense Daniel Gabaldá Bel, comprendían habitualmente fantasías brillantes de ópera y piezas amables de salón, haciéndose evidente la ausencia de formas más elaboradas como la sonata o el concierto para piano y orquesta.

No obstante, no hay que confundir a los salones burgueses europeos con un espacio donde sólo se interpretaba música menor. Los salones contribuyeron de igual modo a la propagación del verdadero romanticismo, ya que los grandes compositores

[32] La figura de Henri Herz es especialmente interesante para nuestro trabajo por ser uno de los profesores más codiciados del momento, cuyo estilo compositivo influyó decisivamente en la obra de Daniel Sebastián Gabaldá Bel y en la de Vicente Pitarch de Fabra, como veremos en posteriores apartados.

como Franz Schubert, Robert Schumann, Frédéric Chopin o Felix Mendelssohn abordaron igualmente estas pequeñas formas, como los nocturnos, las romanzas sin palabras, los impromptus o las baladas, por citar algunas, desde aproximadamente 1825, ampliando y enriqueciendo el repertorio pianístico romántico y siendo sus obras igualmente interpretadas en dichos escenarios:

> "*The term "salon music" has acquired a more or less disparaging sense in consequence. Yet all writing in this style is not necessarily sentimentally vapid or structurally mechanical. When the small piano-form has been touched by the hand of a genius it has had the same real and concentrated beauty as that of a fine miniature or a delicate aquarelle."* (Pratt, 1910: 533).

En España, al igual que en Europa, la música de salón tendrá la misma repercusión entre la burguesía y las clases medias acomodadas. La literatura musical de salón española será fundamentalmente pianística y vocal y estará destinada a satisfacer las inclinaciones musicales de una burguesía −por lo general inculta− conformada en parte por músicos aficionados cuya principal dedicación no era precisamente la música. Entre esta clase social acomodada era frecuente la adquisición de un piano, normalmente vertical, como signo de distinción y destinado a los fines domésticos de las señoritas de exquisita educación (*Revista de Musicología*, XIV (1991): 225-225).

El repertorio musical de los salones burgueses españoles de mitad del siglo XIX era, sin embargo, más pobre que el europeo. En los países de tradición musical consolidada, principalmente Francia y Alemania, junto a las piezas propias de salón era posible escuchar composiciones concebidas en la verdadera estética romántica. En España, en cambio, el repertorio de salón de mediados de siglo se limitaba en líneas generales a las obras brillantes dirigidas al lucimiento técnico del intérprete −principalmente fantasías de ópera italiana− y a las piezas ligeras mayoritariamente de baile, aunque no faltaban tampoco las piezas breves de estructura generalmente libre que perseguían tanto las dificultades técnicas como expresivas. La verdadera música romántica no estuvo representada en los salones burgueses españoles, salvo rara excepción, por las razones expuestas anteriormente. Casimiro Martín, uno de los principales editores de música en Madrid entre 1851 y 1873, en una carta dirigida a Francisco Asenjo Barbieri llegó a afirmar que "*Este país no es para obras científicas*

(hablo en materia de música) y grabarlas es tirar el dinero" (Gosálvez, 1995: 159). En esta frase quedaba resumida la perspectiva sobre el negocio editorial e indirectamente las preferencias musicales de una parte importante de los editores madrileños.

Sobre este orden de cosas influirá igualmente el estado de la crítica española decimonónica, donde por lo general el crítico no es más que un estólido aficionado −que en ocasiones comparte incluso la crítica musical con la taurina− y que no tiene una perspectiva visual suficientemente amplia como para arremeter contra la música de consumo. Existen igualmente excepciones de críticos musicales con un importante bagaje de conocimientos musicológicos como José María Esperanza y Sola, Luis Carmena y Millán y Antonio Peña y Goñi (Gómez, 1984: 234).

Los compositores españoles se verán por lo general limitados a corresponder las unánimes demandas de la sociedad burguesa, siendo las obras pianísticas de salón una importante fuente de ingresos para los mismos (Gómez, 1984: 232). Muchos de ellos, entre los que incluimos al vinarocense Daniel Gabaldá, utilizarán fuentes folklóricas nacionales como material compositivo para sus obras, cuya aportación puede interpretarse como un primer acercamiento al nacionalismo de finales de siglo.

Madrid ejerció una notable influencia sobre los gustos del público valenciano en general desde mediados del siglo XIX, tanto en lo referido a la música de salón como en las pautas de comportamiento social propio de las clases acomodadas. En Madrid, la condición de burgués conllevaba un ritual que evidenciaba la posición social y la cuidada educación entre iguales. Dicho ritual comprendía la visita nocturna a varios salones donde aristocracia y clases acomodadas ofrecían veladas y tertulias, se hablaba de política, se jugaba a cartas y, de vez en cuando, salían a relucir intrigas y confabulaciones amorosas. En Valencia se imitaban por lo general las modas provenientes de Madrid, entre las cuales predominó la asistencia a conciertos en cualquiera de los espacios posibles de la capital del Turia:

> *"Otros muchos, no cabe duda, debieron acoger esta afición por moda, transformando la sala de conciertos en espacio de sociabilidad burguesa, como fueran el teatro, el salón, el casino, o el paseo vespertino en calesa por la Alameda"* (Sancho, 2003: 104).

Sin embargo, las preferencias del público valenciano en cuanto a repertorios se refiere, denotaron un acusado retraso respecto a los gustos que se fueron fraguando en la capital de España hasta bien entrado el siglo XX. Mientras en Madrid, el aprecio por el repertorio clásico y romántico, tanto sinfónico como pianístico, se fue instaurando paulatinamente en el último tercio del siglo, en Valencia dicho repertorio fue obviado en muchas ocasiones en favor de composiciones de menor calidad, bailes de salón fundamentalmente, que atraían más la atención del público. El estudio que Manuel Sancho García realizó sobre la *Sociedad de Conciertos de Valencia* durante la Restauración, corrobora el alcance de los gustos musicales del público valenciano:

> *"Un 50% de las piezas integrantes del repertorio −en torno a 80− se distribuye entre bailes europeos (valses, mazurcas, polonesas, polkas y galops) y oberturas operísticas, lo que explica con nitidez la orientación estética de los conciertos y las preferencias del público a quien éstos servían"* (Sancho, 2003: 95).

En Castellón, los repertorios y las demandas de la burguesía local han sido ya estudiados en el capítulo dedicado a *La Situación Musical en Castellón*. Hubo muy pocas familias en Castellón que hicieron vida social a semejanza de las principales capitales españolas (*Casino Antiguo de Castellón*, 1991: 12). No obstante, en lo que a música de salón se refiere, podemos constatar curiosamente que el repertorio más interpretado en las escasas tertulias ofrecidas por aristócratas y burgueses como el señor Julián del Bosque, el señor Montiel, el señor Echevarría, el señor Francisco Díaz Conde o el Barón de la Puebla hasta finales del siglo XIX, fue ópera italiana y, en menor medida, francesa y alemana con una casi total ausencia de bailes europeos. El repertorio de danza quedó relegado en Castellón a los bailes de Carnaval principalmente, en los que participaban un sector social más amplio y los cuales gozaban de una enorme popularidad. Ya desde el surgimiento de la primera prensa castellonense tenemos constancia de los bailes de Carnaval, llamados también bailes de máscaras, que tenían lugar en el Teatro Viejo −en ocasiones a beneficio de la Casa de Misericordia− y en los casinos antiguo y nuevo desde la segunda mitad del siglo XIX:

> *"El del Teatro estuvo bastante animado: las dos últimas noches minudearon las máscaras; el bullicio y la agitación reinaron en el salón y ambigú, y una escelente (sic) música con una redova coreada que se cantó, vino a llevar la alegría y el buen humor en todos."* (*La Crónica de Castellón*, 24-2-1860:4).

A medida que fue avanzando el siglo, dichas manifestaciones concurrieron en nuevos escenarios de la capital de la Plana como el Círculo de Labradores, el Centro Republicano, el Café de la Paz, el Teatro de la Magdalena (*BSCC*, LXX (1994): 9) y el Teatro Principal (Tirado, 1995: 144-145), donde las clases sociales medias fueron familiarizándose paulatinamente con los bailes europeos y españoles de moda.

3.2. Daniel Sebastián Gabaldá Bel (*1823; †1898p) y el entorno musical madrileño de mediados del siglo XIX.

Durante la elaboración del presente estudio supimos de la inminente edición de la primera biografía sobre Daniel Sebastián Gabaldá Bel (*1823; †1898p)[33] y su hermano José Antonio Cándido Gabaldá Bel (*1818; †1870), músico también, escrita por José Manuel Palacio Bover (Palacio, 2010). Esta primera biografía y la relación mantenida por el autor de la misma, contribuyó a contrastar y a ampliar muchos de los datos sobre la vida y obra de Daniel Gabaldá −que aún presenta bastantes lagunas por subsanar− para este trabajo.

[33] No se conoce todavía la fecha concreta ni lugar de defunción de Daniel Sebastián Gabaldá Bel. No obstante, el biografiado se afincó en Madrid desde los diecinueve años, donde presumiblemente vivió hasta su fallecimiento. Las dos últimas cartas que se conservan de puño y letra de Daniel Gabaldá a sus setenta y cuatro años, fechadas en Madrid en Septiembre y Octubre de 1897 y dirigidas a Felipe Pedrell, corroboran nuestra tesis. La consulta realizada en el Registro Civil de Madrid no nos aportó nuevas noticias, ya que para conocer la data de defunción de Daniel Gabaldá era necesario saber cuál era su dirección postal en Madrid, dato que igualmente desconocemos. Investigamos también en el Cementerio Municipal de la Almudena y en los Cementerios Sacramentales de San Isidro, San Justo, Santa María, San Lorenzo y San José. Finalmente nos dirigimos al Cementerio Sacramental de San Sebastián, que contiene parte de lo que fueron los archivos históricos de Madrid, quemados en su mayoría durante las hostilidades de 1936-39.

Nacido en Vinaròs el 4 de Marzo de 1823, Daniel Gabaldá siguió los pasos de su hermano José, cinco años mayor que él, y entró en la Catedral de Tortosa bajo la tutela del entonces maestro de capilla catalán Joan Antoni Nin i Serra (*Vilanova i la Geltrú, 1804; †Tortosa, 1867).[34] Posiblemente aconsejado por el propio Joan Antoni Nin, se desplazó a Madrid, donde ingresó en el Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina en 1843[35], a los casi veinte años de edad.[36] Allí estudió piano y acompañamiento con Pedro Albéniz (*1795; †1855)[37] y composición con Ramón Carnicer (*1789; †1855)[38] hasta 1847.[39]

Carlos Gómez Amat asegura que Pedro Albéniz "*introdujo en España la técnica moderna del teclado.*" (Gómez, 1984: 78). No creemos que fuera así, ya que la técnica moderna del piano fue inaugurada tras la publicación en Berlín en 1885, treinta años después de la muerte de Pedro Albéniz, del artículo de Clark-Steiniger

[34] El magisterio del presbítero Joan Antoni Nin se alejaba mucho del estilo italianizante que imperaba por entonces en las capillas musicales españolas. Hombre ilustrado, fue compositor al tiempo que musicólogo. Transcribió polifonía española de los siglos XVI y XVII, haciéndola interpretar en su capilla de Tortosa en repetidas ocasiones. También familiarizó a sus alumnos con las primeras obras de un Richard Wagner totalmente desconocido en España por entonces. Entre sus alumnos habría que destacar, además de los hermanos Gabaldá, a Antonio Pitarch de Fabra (*1814; †1887) y a Felipe Pedrell (*1841; †1922).

A causa de sus ideales carlistas, Joan Antoni Nin tuvo que abandonar el magisterio en Tortosa durante la primera guerra civil (1833-40), al ser acusado de actividades en contra del gobierno liberal establecido. Tras ser indultado por la reina volvió a ejercer el magisterio de la Capilla de Tortosa desde 1841. La notoria ideología carlista que se respiraba en la catedral de Tortosa durante los primeros años del gobierno liberal de la regente Mª Cristina, influyó notablemente en el devenir de algunos de los músicos castellonenses como José Gabaldá Bel y Antonio Pitarch de Fabra. El futuro general carlista Ramón Cabrera i Grinyó, apodado "el Tigre del Maestrazgo", fue también alumno interno en la Catedral de Tortosa y compañero de José Gabaldá Bel y Antonio Pitarch de Fabra, ambos también fervientes carlistas. (*Gran Enciclopèdia de la Música. Enciclopedia catalana.* 2001; Palacio, 2010: 22).

[35] La fuente consultada para verificar esta fecha ha sido el *Libro de Altas y Bajas de 1847*, archivado en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Baltasar Saldoni afirma, sin embargo, que Daniel Gabaldá ingresó en el Conservatorio de Madrid en 1842. (Saldoni, II, 1880: 69).

[36] Daniel Gabaldá se matriculó en dicho conservatorio casi en el límite de la edad permitida. El reglamento del Conservatorio no autorizaba la matrícula a los alumnos que superasen los veinte años de edad. (*Memoria acerca de la escuela nacional de música y declamación de Madrid,* 1892: 62.)

[37] Pedro Albéniz era hijo de Mateo Albéniz, reconocido maestro de capilla en Logroño y compositor de importantes obras para tecla. En París estudió piano con Henri Herz y Friedrich Wilhelm Kalkbrenner. Protegido de Giacomo Rossini, fue nombrado profesor de piano del Conservatorio de Madrid desde su fundación en 1830 y en 1834 primer organista de la Capilla Real. Compuso obras para piano insertas en el estilo de la música de salón así como un método para el mismo instrumento que utilizó para las clases del Conservatorio.

[38] Tras sus estudios de música en su ciudad natal, en el catedral de la Seo de Urgell y en Barcelona, Ramón Carnicer se dedicó a dirigir conciertos y ópera principalmente. Con un claro dominio del estilo italiano imperante en la época, empezó a componer óperas sobre libretos con texto en italiano. En 1827 fue llamado desde Madrid por una real orden para atender los teatros de la Cruz y el Príncipe. En la mencionada capital dará a conocer con éxito algunas de sus óperas. Al fundarse el Conservatorio de Mª Cristina en 1830, Ramón Carnicer fue nombrado profesor de composición del mismo. (Gómez, 1984: 108-109).

[39] *Libro de Altas y Bajas, 1847*. Archivo de la Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Madrid.

titulado *Die Lehre des einheitlichen Kunsimittels beim Klavierspiel*, en el cual se someten por primera vez los movimientos del pianista a las leyes de la física (Kaemper, 1968: 34). Si que, en cambio, inculcó a sus alumnos, incluido a Daniel Gabaldá, un estilo pianístico brillante fruto de sus estudios en París con Herz y Kalkbrenner, dos de los máximos exponentes en la época del piano de bravura. Por su parte, Ramón Carnicer se convirtió, tras la inauguración del Conservatorio de Madrid en uno acreditado profesor de composición enseñando, además de a Daniel Gabaldá, a músicos de prestigio como Francisco Asenjo Barbieri y Baltasar Saldoni, profesor de solfeo en el mismo conservatorio.

Durante sus estudios en el Conservatorio de Madrid, Daniel Gabaldá trabó amistad con el citado Francisco Asenjo Barbieri, llegando los dos alumnos a compartir escenario en el ejercicio público mensual[40] del Conservatorio del 9 de octubre de 1847, en el cual Daniel Gabaldá interpretó la Fantasía para piano sobre motivos de *La Sonambula* de Thalberg.[41]

El mismo año que ingresó en el Conservatorio de Madrid, el músico vinarocense solicitó a la Reina Isabel II el cargo de copista de la Real Capilla, vacante desde el fallecimiento de su anterior maestro, Gregorio Miguel de Torres. El 2 de Febrero de 1844, tras jurar fidelidad a la Reina, Daniel Gabaldá fue agraciado con el puesto de archivero copiante, que se hizo efectivo hasta 1868, año de la disolución de la Real Capilla tras la revolución de *La Gloriosa*.[42] Sin pretender hacer aventuradas conjeturas, es probable que tanto Pedro Albéniz, organista de la Real Capilla desde 1834 y profesor de piano de la Reina Isabel II, como Mariano Rodríguez de Ledesma (*1779; †1848), antiguo maestro de capilla de la iglesia parroquial de Vinaròs (Palacio, 2010: 67) y maestro de la Real Capilla desde 1836, intercedieran por Daniel Gabaldá para la adjudicación del puesto de archivero copiante con el fin de que pudiera costearse su estancia y estudios en Madrid.

En el ámbito de la Corte hay que diferenciar entre los músicos de la Real Capilla, entre los cuales se encontraba nuestro biografiado, y cuyas atribuciones estaban enmarcadas exclusivamente en el terreno religioso, y los músicos de cámara, que tenían como cometido amenizar las sesiones y bailes de la familia real

[40] Los ejercicios públicos y privados eran audiciones que se organizaban mensualmente por los profesores del Conservatorio y en las cuales los alumnos elegidos estaban obligados a actuar. (*Memoria acerca de la escuela nacional de música y declamación de Madrid*, 1892:61)
[41] Legajos de la Biblioteca del Real Conservatorio de Música de Madrid.
[42] Archivo General de Palacio. Personal. Caja 16.934. Expediente 1.

(Capdepón, 1999: 19). Otro de nuestros biografiados castellonenses, Bernardo Vives Miralles, actuará como músico de cámara de la Corte durante la Restauración.

Durante los años en que Daniel Gabaldá trabajó como archivero copiante de la Real Capilla mantuvo contactos directos con el mencionado Rodríguez de Ledesma y con Hilarión Eslava, maestro de la Capilla Real desde 1844, tras la jubilación de Rodríguez de Ledesma. También influiría en el quehacer diario del vinarocense, el maestro de Cámara de Palacio, Indalecio Soriano Fuertes (*1791; †1851). El nombramiento de Hilarión Eslava como nuevo director de la Real Capilla intensificó las tareas de Daniel Gabaldá, quien tuvo que encargarse de reformar parte de la obra musical del Archivo Musical de Palacio sin dejar de atender las nuevas obras que se componían, especialmente las de Indalecio Soriano Fuertes. El propio Hilarión Eslava tuvo que interceder por Daniel Gabaldá, en una carta dirigida a la Reina en 1846, para que se le aumentara el sueldo de Archivero Copiante.

> *"Si el Copiante además de desempeñar los trabajos que yo preparo tiene que copiar también anualmente un número regular de obras del mencionado Mtro. no hay duda, que él solo tendrá el mismo trabajo que tenían antiguamente los dos que había; por lo qual creo, que en este caso es bien fundada su solicitud para que se le aumente su sueldo, ó se le dé algo por cada pliego, ó bien se le paguen las copias de las obras de D. Indalecio por la R. Camara, supuesto que a ella pertenece dicho maestro."*[43]

Los contratiempos que debía afrontar el vinarocense por las tareas relacionadas por la Real Capilla no acabaron aquí. En 1854, ante el deficiente estado musical que presentaban muchas de las capillas musicales españolas debido al Concordato impuesto por la Santa Sede en 1851, varios músicos de reconocido prestigio de la sociedad madrileña, entre los cuales se encontraba Daniel Gabaldá, dirigieron una carta a la Reina rogándole permitiera también a los músicos seglares concurrir a las oposiciones de profesores en las Iglesias y Catedrales:

> *"A evitar tamaños males, entienden los que esponen, bastaría que la superior ilustración de V.M. se dignase a resolver que todas las plazas de profesores de música de las iglesias-catedrales, se proveyesen por medio de pública oposición, á que fueran admitidos*

[43] Archivo General de Palacio. Personal. Caja 16.934. Expediente 1.

indistintamente los sacerdotes y los seglares, bien que en igualdad de circunstancias fuesen preferibles los primeros." (*Gaceta Musical de Madrid*, 1, 4-2-1854: 4).

Tras finalizar sus estudios en el Conservatorio de Madrid en 1847, Daniel Gabaldá se dedicó a la enseñanza, siendo nombrado años más tarde, en 1859, profesor de solfeo y piano del Colegio de Niños de Santa Isabel de Madrid hasta su renuncia en 1866, cargo que simultanearía con las tareas de Palacio (Saldoni, II, 1880: 69). El Colegio de Niños de Santa Isabel era una institución fundada en 1595 y relacionada con la monarquía, cuyo principal cometido era educar a los niños huérfanos. Desde 1859, año en que fue nombrado profesor Daniel Gabaldá, dicha institución pasó a manos de las Reverendas Madres de la Asunción, convirtiéndose en un centro de enseñanza gratuita para niñas desamparadas.

Durante estos años, Daniel Gabaldá no perdió el contacto con su pueblo natal. Cada cinco años aproximadamente disfrutaba de permisos estivales por prescripción facultativa debido a varias dolencias que recomendaban los baños de mar. Así, en 1845 y 1850 se benefició de estos permisos viajando a Vinaròs y en 1855 a Archena (Murcia).[44] En 1859 se hallaba de nuevo en Vinaròs, requerido por las autoridades municipales y eclesiásticas de aquella población para actuar como censor en unas oposiciones a maestro de capilla y organista de la Iglesia Parroquial (Saldoni, II, 1880: 69-70).

Tras la revolución septembrina de La Gloriosa, que depuso a la Reina Isabel II, el nuevo Gobierno Provisional establecido suprimió la Capilla Real y todos los servicios que allí se prestaban. En 1875, un año después de la Restauración de la monarquía, el Rey Alfonso XII no incluyó a Daniel Gabaldá en la plantilla de la Real Capilla, declarándolo cesante del cargo de Archivero- Copiante.[45] Termina así para el vinarocense un periodo de veinticuatro años (1844-1868) de servicios a la Corona.

Desde 1848 y tras haber finalizado sus estudios en el Conservatorio de Madrid, Daniel Gabaldá fue granjeándose reputación como compositor entre la sociedad burguesa madrileña, aunque también fue bastante requerido como intérprete y profesor de piano por los mismos círculos sociales (*El Clamor Público*, 1.220, 7-5-1848:4; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 189, 7-5-1848:2; *La Guirnalda*, 30, 16-3-1868:4). Sus interpretaciones fueron mayoritariamente fantasías de ópera italianas,

[44] Archivo General de Palacio. Personal. Caja 16.934. Expediente 1.
[45] Archivo General de Palacio. Personal. Caja 16.934. Expediente 1.

especialmente apreciadas por el público madrileño. El mismo Franz Liszt, durante su estancia en Madrid comprendida desde octubre a primeros de noviembre de 1844 (Ranch, 1945:6), dio varios recitales de piano con un buen número de transcripciones y arreglos de ópera italiana, al igual que hiciera en el resto de ciudades donde actuó durante su gira por España.

La labor compositiva de Daniel Gabaldá, a juzgar por las obras para piano que se conservan, comprendió desde el año 1848 hasta 1870. Todas las composiciones pianísticas están enmarcadas en el repertorio de salón, formado por un primer grupo que comprende fantasías y transcripciones de ópera mayoritariamente italiana, un segundo grupo enmarcado dentro de los bailes europeos y una tercera sección formada por bailes inspirados en motivos populares españoles. No hallamos en el proceso creativo de Daniel Gabaldá, periodos compositivos diferenciados según los estilos mencionados, sino más bien un trabajo constante en el que se van alternando los diferentes tipos de obras atendiendo a las demandas de los círculos burgueses.

Sobre las obras de Daniel Gabaldá inspiradas en ópera italiana, debemos hacer una distinción entre las fantasías, las cuales presentan una importante aportación compositiva que muestra las habilidades técnicas y el fecundo ingenio del vinarocense, y los arreglos o transcripciones, que son meras reproducciones para piano de las obras orquestales originales y las cuales no serán analizadas en el capítulo correspondiente del presente trabajo. Vincenzo Bellini, Gaetano Donizzeti, Giuseppe Verdi e incluso el autor francés Charles Gounod serán los compositores cuyas obras serán trabajadas o transcritas para piano por Daniel Gabaldá. Tanto Bellini como Donizzeti, principales representantes de la generación que siguió a Rossini, pueden ser tachados igualmente de rossinistas al continuar componiendo ópera dentro del carácter que impuso el citado autor (Einstein, 1947: 258). Al igual que hiciera Valeriano Lacruz Argente emulando en su *Sinfonía para forte piano* el estilo de Rossini, Daniel Gabaldá partirá de la obra de Bellini y Donizzeti para ganarse el favor del público madrileño.

Las melodías refinadas, serenas y a la vez melancólicas de Bellini, puestas al servicio de una temática trágica frecuente en sus óperas y el estilo de Donizzeti, muy cercano al público por el hecho de combinar ingeniosamente la aportación folklórica en sus líneas melódicas con los argumentos trágicos o cómicos, marcaron las preferencias de los sectores burgueses madrileños y europeos en general. Giuseppe

Verdi, compositor que completó el desarrollo de la ópera italiana, será otro de los autores preferidos por los mencionados círculos sociales desde mediados del siglo XIX. Su habilidad para reunir todos los clichés melódicos y armónicos, así como los efectos orquestales y teatrales de sus predecesores y ponerlos al servicio de una temática profunda, exenta siempre de cualquier frivolidad cómica, ennobleció la ópera italiana (Harman y Mellers, 1962: 786-787).

La primera obra para piano conservada de Daniel Gabaldá, basada en música original de Vincenzo Bellini, es la *Fantasía Op. 2 sobre motivos de I Puritani* y dedicada a la Reina Isabel II. Compuesta en 1848 y entregada a la Reina durante el mes de febrero del mismo año (*El Clamor Público,* 115, 22-2-1848:4), la composición recibió una calurosa acogida por los sectores críticos madrileños:

> "*Los elogios que ha merecido esta obra, tanto de los distinguidos profesores de esta corte como del célebre pianista alemán Mr. Thalberg a su paso por esta capital constituyen su mejor recomendación."* (*El Español*, 1.127, 23-2-1848: 4).

Malogradamente, el único ejemplar hallado hasta el momento se encuentra incompleto al faltarle la última página, pero ello no impide apreciar la ingeniosa escritura, que hace uso en ocasiones de hasta tres pentagramas con el fin de clarificar los diferentes planos sonoros, así como el tratamiento virtuoso del piano propio de una obra de bravura al más puro estilo de Herz, Thalberg o Kalkbrenner. Daniel Gabaldá hará, en 1870, otra incursión sobre la misma ópera de Bellini, aunque esta vez no se tratará más que de una mera adaptación de la *Fantasía de I Puritani* del autor alemán Wilhelm Ganz (*1833; †1914) y editada en Madrid por Antonio Romero.

En 1849 el editor Casimiro Martín[46] anuncia una serie de publicaciones con el nombre de *Pasatiempo Musical* o *Álbum de los Jóvenes Pianistas* con el propósito de ofrecer obras al alcance de estudiantes y aficionados de una incuestionable calidad. Para esta colección, el editor anuncia que participarán tanto compositores españoles −entre ellos Daniel Gabaldá− como extranjeros. Desde este mismo año Daniel Gabaldá emprenderá una fructífera colaboración con la editorial Casimiro Martín de Madrid en la composición tanto de fantasías y arreglos de ópera como de

[46] Los datos sobre los editores y los posibles años de publicación omitidos en algunas de las partituras serán analizados en el capítulo de este trabajo dedicado al estudio crítico.

bailes de salón. En cuanto a ópera se refiere, el vinarocense compuso la *Segunda Fantasía Escolástica sobre Luisa Miller* −obra que supone el despegue operístico de Giuseppe Verdi− para la citada editorial en 1854, así como la *Fantasía sobre la ópera Machbet*,[47] también de Verdi, ambas dentro de la colección *Placeres del Estudio* y pianísticamente accesible a alumnos y aficionados. Años más tarde, arreglaría nuestro biografiado para Casimiro Martín el Vals de la ópera *Fausto* del compositor francés Charles Gounod en una versión para piano a dos manos y otra a cuatro manos. No obstante, el arreglo para piano a dos manos no ha sido localizado hasta el momento.

La siguiente obra que compuso Daniel Gabaldá sobre temas operísticos fue la *Fantasía Brillante op.9 sobre los mejores motivos de la ópera Linda de Chamounix* de Gaetano Donizzeti. Esta pieza, de mediana dificultad −tal y como aparece reflejado en la portada de la misma−, fue editada en Madrid hacia 1864 por Faustino Echevarría y plantea más dificultades de ejecución que las dos obras anteriores. Otras dos piezas, publicadas en 1866 por Enrique Abad también en Madrid, vendrán a engrosar el repertorio sobre temas de ópera de Daniel Gabaldá. Son en realidad reducciones para piano de las óperas *Rigoletto* de Giuseppe Verdi y *Lucia di Lammermoor* de Gaetano Donizzeti, de menor importancia en relación con las fantasías mencionadas con anterioridad. Sobre la citada ópera de Gaetano Donizzeti compondrá Daniel Gabaldá tiempo después otra obra titulada *Gran Fantasía Brillante sobre los motivos más bellos de Lucia de Lammermoor.* Composición de gran magnitud y de una exigencia técnica considerable, constituye, junto a la *Fantasía op.2 sobre I Puritani* dedicada a la Reina Isabel II, otra de las cimas del repertorio pianístico del vinarocense. Fue publicada en Madrid por Bonifacio Eslava, sobrino de Hilarión Eslava.

En 1874 apareció publicada en *El Arte* (*El Arte*, 48, 30-8-1874: 1) −periódico de tirada semanal especializado en música− la última de las obras de Daniel Gabaldá sobre motivos de ópera. La pieza en cuestión era la *Fantasía sobre motivos de Luisa Miller*, editada veinte años atrás por Casimiro Martín. No obstante, antes de clausurar la relación de obras sobre motivos de ópera del vinarocense, habría que citar otra composición sobre la cual se hace eco la prensa madrileña en 1849 (*Diario*

[47] No ha sido localizado todavía ningún ejemplar de la *Fantasía sobre la ópera Machbet* de Daniel Gabaldá. Esta obra no aparece en el catálogo de obras de Gabaldá incluido en la reciente publicación de Palacio Bover. La única referencia a esta composición se encuentra en un catálogo de las obras musicales impresas por la *Casa Laviña* de Valencia y publicado en la revista *Boletín Musical de Valencia* en 1899. (*Boletín Musical de Valencia*, 206, 30/10/1899: 7).

Oficial de Avisos de Madrid, 11-4-1849: 4; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 16-6-1849: 4). Se trataba de una *Sinfonía* que se interpretó los meses de abril y junio de 1849 en el *Teatro Español* de Madrid y que, según nuestro criterio, podría ser en realidad la *Fantasía sobre motivos de I Puritani* escrita el año anterior.[48]

Daniel Gabaldá fue igualmente un compositor sumamente prolijo en cuanto al repertorio sustentado en el baile de salón se refiere. De entre las piezas que escribió pertenecientes a este género, tres de ellas se ajustan al tipo de danza basado en motivos populares españoles. Se trata de tres jotas con variaciones compuestas o arregladas de originales del mismo compositor en 1848, 1853 y 1869 respectivamente. La primera de ellas, titulada *Jota Aragonesa para piano con tres cantos y dieciséis variaciones*, todavía sin localizar, supone el inicio de este género de repertorio para nuestro compositor. Tal y como aparece anunciado en la prensa del momento (*Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 117, 25-2-1848: 3; *El Español*, 1.137, 5-3-1848: 4), se trataba de una composición considerablemente fácil y con indicaciones de digitación, dirigida expresamente a los aficionados. En 1853 Daniel Gabaldá volvió a emprender la forma con variaciones, una vez más tomando la jota aragonesa como motivo principal de la composición. La nueva obra, de considerables dimensiones respecto a la brevedad característica que presentan las piezas de baile de salón decimonónicas, se denominó *Jota Aragonesa con tres cantos y doce coplas también nuevas.* Se trata de una de las primeras manifestaciones de danza para piano sobre motivos folklóricos españoles, lo que la convierte en una composición de extrema originalidad e interés musicológico:

> *"Es de creer que esta composición de un género enteramente nuevo merezca la aceptación de los inteligentes y aficionados."* (*Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 869, 29-3-1853:3)

Su publicación, por la editorial de Casimiro Martín, fue muy bien recibida por el público madrileño en general, hasta el punto que volvió a reeditarse por la Unión Musical Española a principios del siglo XX. En 1869 el autor hizo un arreglo para flauta y piano que denominó *Jota aragonesa con doce variaciones y dos cantos*, impresa también por Casimiro Martín (Palacio, 2010: 70).

[48] El significado del término *Sinfonía* en la España decimonónica será tratado en el capítulo dedicado al análisis musical de las obras. *Cf*. pp. 508-510.

Las restantes piezas de salón escritas por Daniel Gabaldá sobre bailes europeos son mayoritariamente fruto de la colaboración del citado autor con diferentes revistas, periódicos y editoriales, las cuales representaban unas fuentes de ingreso adicionales. En 1851, es publicada por Casimiro Martín la polka titulada *La Cortesana* (*La Esperanza*, 2.124, 11-9-1851:4) y en 1853 el schottis denominado *La Reina del Baile*, ambas piezas todavía sin localizar.

La carrera musical de José Gabaldá, músico militar, coincidió tangencialmente con la de su hermano Daniel. José Gabaldá se presentó igualmente a las oposiciones de Archivero Copiante de la Capilla Real en 1844, año en que una Real Orden suprimía las bandas del ejército (Palacio, 2010: 25). Durante un tiempo los dos hermanos trabajaron juntos en la Capilla Real, aunque la colaboración entre ellos, afincados ambos en Madrid, iría más allá de las meras tareas de Palacio. En 1856, José Gabaldá inició una publicación mensual de música militar llamada *Eco de Marte*, con sede en la calle Hortaleza nº 29 de Madrid.[49] Para dicha publicación compuso Daniel Gabaldá la danza americana *Virginia*, la cual instrumentaría y publicaría su hermano José en 1863 (Palacio, 2010: 69).

Otras dos piezas de salón sobre bailes europeos clausurarán finalmente el repertorio pianístico de Daniel Gabaldá. La primera de ellas, publicada por Bonifacio Eslava hacia 1866, se denomina *La Primavera*. Está formada por una serie de cuatro valses precedidos por una introducción y ultimados por una coda, dirigidos a estudiantes y aficionados. La última de las piezas, publicadas dentro de este género aproximadamente en 1871, es una tocata-galop editada por Antonio Romero y denominada *El Reloj de Música*. La labor compositiva de Daniel Gabaldá se apagaría definitivamente tras la publicación de esta última obra, un año después del fallecimiento de su hermano José.

El reconocimiento y prestigio que se fue granjeando Daniel Gabaldá durante todos estos años entre la sociedad madrileña, tanto por sus servicios prestados a la Corona como por su carrera de compositor e intérprete, se hizo evidente cuando Emilio Arrieta (*1823; †1894), director del Conservatorio de Madrid, le requirió para formar parte en los años 1882 (*Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 20-6-1882: 2) y 1883 (*La Época*, 21-6-1883.2) de los jurados que debían valorar los ejercicios de oposición a premio de piano en el mismo centro.

[49] Ibid. p. 28.

Las últimas noticias que poseemos sobre Daniel Gabaldá son dos cartas escritas en Madrid a Felipe Pedrell en Septiembre y Octubre de 1897 respectivamente, relacionadas con una biografía que el mismo Daniel estaba redactando sobre su hermano José. En dichas cartas manifiesta ya un precario estado de salud:

> *"Muy Sr. mío y de mi mayor consideración en medio de una convalecencia penosísima, consecuencia de una grave enfermedad, repetida tres veces en poco tiempo y que me ha dejado completamente destrozado, llega a mis manos su atento, y para mí muy honrosa comunicación, fecha 14 del corriente mes."*[50]

La ausencia de documentación sobre nuestro biografiado después estas dos cartas, unida a su grave estado de salud parecen indicar que su fallecimiento pudiera haber sucedido en el transcurso del año 1898.

3.3. La formación de sistemas metodológicos de enseñanza del piano en el siglo XIX. Los ejercicios para piano de Daniel Sebastián Gabaldá Bel.

Los instrumentos que precedieron del piano, algunos de cuerdas punteadas como el clavicémbalo, el clavecín, la espineta y el virginal, otros de cuerdas rozadas como el clavicordio, presentaban generalmente una débil resistencia de las teclas que no exigían al intérprete una especial ejercitación de la mano. En cambio el piano, cuya mecánica fue mejorando y robusteciéndose desde las primeras manufacturas en la segunda mitad del siglo XVIII, manifestó un progresivo aumento de la resistencia del teclado que llevó a disociar el propio repertorio pianístico de los métodos y ejercicios destinados a fortalecer la técnica. De este modo, cada generación de pianistas y compositores comprendidos desde Muzio Clementi (*1752; †1832) a Franz Liszt (*1811; †1886) confeccionaron sus propios métodos de ejercicios y estudios para piano dirigidos a mejorar la resistencia de la mano y la independencia de los dedos. En dichos ejercicios y estudios se encontraban representadas todas las

[50] Carta de Daniel Gabaldá dirigida a Felipe Pedrell el 18 de Septiembre de 1897.

fórmulas técnicas prestadas del repertorio básico del piano, que se considera como el comprendido desde Muzio Clementi a la muerte de Liszt (Kaemper, 1868: 9).

Surgen en este sentido los primeros teóricos, mayoritariamente germanos, como Carl Czerny (*1791; †1857), Henri Herz (*1806; †1888) o Friedrich Wilhelm Kalkbrenner (*1785; †1849), quienes transmiten sus ideas sobre cómo conseguir una mejora de la técnica pianística plasmadas en métodos plagados de infinidad de ejercicios. El ideal de estos teóricos en cuanto a la consecución del virtuosismo y soltura de los dedos se asentaba sobre la premisa de la insaciable repetición diaria de estos ejercicios, es decir, a mayor dedicación diaria a estas fórmulas, mejores resultados. Se superpuso en consecuencia el estudio de los ejercicios técnicos al propio repertorio pianístico hasta el punto que los mismos profesores exigían a sus nuevos alumnos empezar desde cero y recorrer todas las fórmulas de su método antes de empezar a interpretar obras de repertorio:

> *"Voilà l´origine de la leçon-type que nous connaissons bien: on commence par les exercices, y compris des gammes, arpèges et tierces ; puis on passe aux études, et enfin, pour récompenser l´élève de ses peines, on lui permet de jouer un petit morceau."* (Kaemper, 1868: 18-19).

Ni siquiera pianistas de gran talento supieron transcender esos métodos. Franz Liszt hacía estudiar a sus alumnos interminables ejercicios y estudios de los principales pedagogos del momento como Bertini, Herz o Moscheles, así como fantasías o transcripciones de ópera en lugar del repertorio de los grandes compositores románticos (Kaemper, 1868: 25). Dicha pedagogía, basada en la eterna repetición de fórmulas y estudios, es la que define a la llamada *antigua escuela del piano*, la cual proveía al alumno del material necesario para la ejercitación diaria, aunque sin explicar qué procedimientos debía aplicar para su superación:

> *"Et c´est valable pour tous les auteurs de méthodes du XIX siècle : « Ils vous fournissent tous de quoi vous exercer, mais comment, c´est ce qu´ils ne vous disent pas. »"* (Ibid: 20).

Esta concepción de resolución de los problemas técnicos mediante la repetición y obstinación va a prolongarse hasta principios del siglo XX.

Paralelamente al desarrollo de la *moderna escuela del piano*, iniciada en 1885, cuyos principios de resolución de problemas se basan en el estudio fisiológico del pianista, un reconocido intérprete como Alfred Cortot todavía escribe en 1928 un método (Cortot, 1928) que sigue los principios inherentes a la *antigua escuela*.

También en España, el siglo XIX se va a caracterizar especialmente por el florecimiento de teóricos y tratados de música que, en el caso de los métodos para piano, se extienden incluso hasta al ámbito doméstico. La creación del Conservatorio de Música de Madrid en 1830 influyó de manera decisiva en el desarrollo musical de la sociedad madrileña y en la propagación de los primeros métodos españoles para piano, escritos mayoritariamente por profesores de la mencionada institución.

El primero de los métodos que merece una especial atención es el de Pedro Albéniz, como sabemos, primer profesor de piano del Conservatorio de Madrid en cuya clase estudió Daniel Gabaldá. Su llamado *Método completo de piano*, utilizado en las clases de piano del conservatorio desde 1840, sigue los procedimientos de aprendizaje sustentados en fórmulas repetitivas propugnadas por la antigua escuela del piano e inspiradas fundamentalmente en el método de Henri Herz, profesor de Pedro Albéniz en París. José Miró (*1815; †1878), gaditano, quien sucedió a Pedro Albéniz en el Conservatorio de Madrid en 1854, escribió igualmente un *Método para piano* basado en las enseñanzas de Kalkbrenner, profesor suyo en París. El catalán Eduardo Compta (*1835; †1881) fue también profesor de piano en la citada institución madrileña desde 1865 hasta su defunción y escribió para sus clases un *Gran método de piano*. También el canario Teobaldo Power (*1848; †1884), quien sucedió a Eduardo Compta en las clases de piano del Conservatorio de Madrid en 1883, fue autor de obras didácticas, al igual que el madrileño Santiago Masarnau (*1805; †1880), Dámaso Zabalza (*1835; 1894) y Robustiano Montalbán (*1850; †1937) (Gómez, 1984:75-80; *Memoria acerca de la escuela nacional de música y declamación de Madrid*: 321). Con todo, los métodos decimonónicos de piano más apreciados en España fueron los de Muzio Clementi, Pedro Albéniz, el editor Bernardo Carrafa (*¿?; †1859) y José Miró.

Todos los tratados mencionados, tanto europeos como españoles, siguen los mismos principios metodológicos sustentados en fórmulas y ejercicios ordenados coherentemente aunque presentan, según autores, variaciones de forma pero no de fondo. El primer principio metodológico de cada uno de estos métodos es el trabajo de independencia digital, para el cual el alumno debe ejercitar cada uno de los dedos

repetidamente mientras los dedos restantes mantienen hundidas las teclas. Dentro todavía de este primer apartado, el alumno ejercitará seguidamente dos dedos a la vez bajo forma de trinos cada vez más rápidos y acabará por estudiar fórmulas de cinco dedos sin cambios de posición. El segundo de los principios es el estudio del paso del pulgar aplicado a escalas diatónicas o cromáticas y a arpegios triada o de séptima. El tercer postulado está basado en la ejercitación de las dobles notas en escalas diatónicas o cromáticas y en la técnica polifónica. El cuarto estudia la extensión de las manos hacia los agudos y los graves en fórmulas progresivas, incluyendo también dobles notas. Finalmente, el quinto postulado hace trabajar al alumno la técnica de muñeca mediante movimientos de propulsión horizontales, verticales, o combinados (Kaemper, 1868: 17).

Si todos estos métodos de piano decimonónicos seguían las mismas bases metodológicas, cabría preguntarse por qué proliferaron tantos tratados sustentados en las mismas fórmulas y ejercicios. Ya hemos hablado anteriormente de la supeditación en el siglo XIX del estudio de la técnica al repertorio propio del piano. Una respuesta plausible podría ser que cada autor creía aportar con su tratado soluciones originales y nuevas al trabajo técnico diario, aunque hay también que advertir que estos métodos para piano eran una fuente adicional de ingresos para los autores, ingresos que se multiplicaban en el caso de que el autor fuera al mismo tiempo profesor de piano en una institución educativa.

Las biografías existentes sobre Daniel Sebastián Gabaldá hacen una especial mención a su método para piano, sobre el cual el autor vinarocense trabajó al parecer durante bastantes años con especial empeño. Este tratado se revela como la única obra pedagógica para piano escrita por un castellonense hasta 1936 e incluso hasta nuestros días.

Así, Baltasar Saldoni, en su segundo volumen del *Diccionario de Efemérides de Músicos Españoles* escrito en 1880, ni siquiera nombra las composiciones más importantes Gabaldá aunque, sin embargo, subraya la existencia de dicha obra pedagógica:

> *"Tiene escritas y publicadas varias obras de piano solo, algunas religiosas y probablemente habrá terminado ya hoy día (Julio de 1879) un método de piano que tenía muy adelantado hace bastante tiempo."* (Saldoni, II, 1880: 70).

También el presbítero villarrealense Benito Traver, probablemente inspirado por el citado diccionario de Saldoni, otorga una especial relevancia al método de piano de Gabaldá en su libro *Los Músicos de la provincia de Castellón*, escrito en 1918 (Traver, 1918: 165):

> *"Dejó publicadas varias obras musicales entre ellas un Método de piano."*

Finalmente, el vinarocense José Manuel Palacio Bover, en su biografía de Daniel Gabaldá, la más extensa y documentada que se ha realizado hasta ahora, cita el *Método para piano* aunque sin complementar la información del mismo respecto a los anteriores estudios citados.

Nuestra aportación, fruto de las últimas investigaciones realizadas, es que el citado método nunca se llegó a publicar. El manuscrito original, sin datar, lo localizamos en la *Biblioteca del Ayuntamiento de Madrid* donde fue donado a la misma por J.M. Puebla y citado en el catálogo de la misma biblioteca (Espinós, 1946). En la portada del manuscrito no aparece el esperado título de *Método de piano* sino *Ejercicios para piano. 1ª y 2ª Serie por D.D.S. Gavaldá.* Se trata de una colección de ejercicios para piano divididos en dos series que podemos identificar como el método repetidamente citado por los biógrafos del vinarocense, puesto que en la segunda serie de ejercicios el autor hace a pié de página la siguiente observación:

> *"Antes de hacer estos ejercicios el discípulo deberá haber tocado todos los arpegios de tres notas del método."* (Gavaldá, 2ª serie, s.d: 7).

Así pues, el mismo autor se refiere en puño y letra a sus dos series de ejercicios como un método de piano. No obstante, quedarían todavía varias incógnitas por despejar relacionadas con nuestro reciente descubrimiento de la mencionada obra pedagógica. La primera de ellas sería la razón por la cual Daniel Gabaldá se sintió inducido a escribir dicho método. Hemos hecho ya referencia a la especial importancia que se daban a los ejercicios técnicos en el siglo XIX, sin los cuales el alumno parecía ir abocado al fracaso. Es por tanto bastante probable que Daniel Gabaldá escribiera los citados ejercicios para los alumnos de sus clases particulares y especialmente para los alumnos del *Colegio de Santa Isabel* de

Madrid, donde dio clases de solfeo y piano desde 1859 hasta 1866. Partiendo de esta premisa, sería razonable pensar que el autor empezase a trabajar en el citado método a partir de 1859, año en que tomo posesión del cargo de profesor del *Colegio de Santa Isabel.* Cuando Baltasar Saldoni afirma sobre Daniel Gabaldá que *"probablemente habrá terminado ya hoy día (Julio de 1879) un método de piano que tenía muy adelantado hace bastante tiempo"* el lapso de quince a diecinueve años puede acomodarse como aproximación temporal. Por otra parte, no habiendo ejercido nunca nuestro biografiado como profesor del Conservatorio de Madrid, máxima institución educativa en cuanto a la enseñanza del piano se refiere, es probable que encontrara dificultades para la publicación de sus *Ejercicios para piano*. En el mismo orden de cosas, cabría recordar que Casimiro Martín, uno de los principales editores de las obras para piano de Daniel Gabaldá, afirmaba sin reparos que "este *país no es para obras científicas."*

Otro punto que deberíamos esclarecer relacionado con estos *Ejercicios para piano* es que el propio autor escribe su nombre en el manuscrito como Gavaldá en lugar de Gabaldá. También en las cartas dirigidas a Felipe Pedrell en Septiembre y Octubre de 1897 el autor firma como Gavaldá. Con el fin de despejar cualquier confusión respecto a ambas variantes, hay que observar que el primer apellido de Daniel aparece escrito en sus obras publicadas para piano tanto con *b* como por *v*, lo cual ha generado en ocasiones dudas respecto a la misma autoría, tal y como veremos en el capítulo dedicado al estudio crítico.

El término *método* −procedente del latín *methodus* y del griego *méthodos*−, puede definirse como *"una manera ordenada o sistemática de hacer cierta cosa"* (Moliner, II, 2004: 339). Tras analizar los *Ejercicios para piano* de Daniel Gabaldá y compararlos con la usual organización de los mismos en los diversos métodos europeos, podemos concluir que éstos no conforman realmente un método por la absoluta arbitrariedad que existe en su distribución interna. Dicho de otro modo, los ejercicios de Gabaldá son los mismos que aparecen en otros métodos. Sin embargo, para considerar su obra pedagógica como *método* hubiera sido necesaria la organización de dichos ejercicios acorde a los principios didácticos de la técnica pianística tal y como era concebida en el siglo XIX. La visión pedagógica del vinarocense estriba, más bien, en la particular combinación, ya desde los primeros

ejercicios, de los diversos parámetros técnicos como son la independencia de dedos o la técnica de muñeca con las extensiones.[51]

Los *Ejercicios para piano* de Gabaldá se encuentran redactados en dos series, titulados *1ª serie* y *2ª serie*. En líneas generales, no existe un nivel progresivo de dificultad entre ambas series, ya que muchos de los principios pedagógicos desarrollados en la primera, vuelven a aparecer en la segunda, entremezclados con nuevos ejercicios.

A pesar de estar contenidas en un único manuscrito, la numeración de las páginas es independiente en cada serie: la primera comprende nueve páginas y la segunda ocho. Los 45 ejercicios de los cuales consta la primera serie están numerados correlativamente en cada página. En la segunda serie, sin embargo, a partir del ejercicio nº 36 correspondiente a la página nº 5, el autor deja de numerarlos.

La mayor parte de los ejercicios están escritos en un único pentagrama correspondiente a la mano derecha, a partir del cual el ejecutante debe incorporar las mismas fórmulas en la izquierda En las páginas 5, 6 y 7 de la segunda serie, como excepción, se encuentran algunos de los ejercicios anotados en dos pentagramas y sin numerar. Son los casos en que la mano izquierda no ejecuta los mismos sonidos que la mano derecha, traducidos en escalas diatónicas y cromáticas ascendentes y descendentes por movimiento contrario, escalas diatónicas por movimiento paralelo en terceras, escalas cromáticas por movimiento paralelo en terceras y en sextas, y arpegios que combinan la posición fundamental con la primera y segunda inversión.

Los principios que rigen los ejercicios para piano de Gabaldá son los correspondientes a la concepción técnica decimonónica, aunque como hemos advertido, sin una distribución metodológica coherente. Con el fin de facilitar el estudio de los ejercicios de Gabaldá, su distribución será expuesta, no obstante, de acuerdo a la concepción didáctica del siglo XIX:[52]

1) *Igualdad, independencia y movilidad de los dedos sin paso de pulgar.* El propósito fundamental de este primer apartado es la igualdad del toque y la consecución de la curva de los dedos que permitan percutir los macillos del piano

[51] Con el fin constatar el grado de originalidad de los ejercicios de Daniel Gabaldá, los hemos comparado con el método de Henri Herz que, como hemos explicado anteriormente, sirvió de inspiración al tratado pedagógico de Pedro Albéniz, alumno de Henri Herz y profesor después de nuestro biografiado. (Herz, s.d).

[52] Al final de los principios técnicos numerados se ha incluido el propósito que persigue cada uno de ellos, según el pianista y pedagogo francés Alfred Cortot. (Cortot, 1928).

en el mismo punto. Ello contribuye a conseguir la perfección en las relaciones sonoras en los diversos sonidos sucesivos.

2) *El paso del pulgar.* El uso del pulgar es un medio necesario para facilitar la interpretación y conseguir velocidad de ejecución, además de constituirse como el principio técnico fundamental que revolucionó la técnica pianística.
3) *Técnica de dobles notas.* El objetivo de este apartado es la consecución de la igualdad del ritmo en la ejecución de ambas partes por una sola mano y timbrando habitualmente la voz superior. El principio técnico de dobles notas se ajusta a la escritura propiamente armónica, manifestada especialmente por el estilo romántico o por la música de salón decimonónica.
4) *Técnica de extensión*. Esta técnica desarrolla la abducción y aducción, o apertura y cierre entre los dedos de la mano. El pianista debe conseguir un ensanchamiento entre los dedos que exceda la conformación física normal para poder interpretar las obras propias del repertorio pianístico de un cierto nivel. En la literatura pianística la abducción suele abarcar, como máximo, el intervalo de cuarta.
5) *Técnica de muñeca. Ejecución de acordes.* El propósito de este apartado es conseguir el dominio de los movimientos de propulsión. Los ejercicios de Gabaldá basados en este principio se limitan a la propulsión vertical −que asegura la repetición de los mismos acordes o de las mismas teclas con los mismos dedos−, y a la propulsión combinada −que asegura el desplazamiento vertical y lateral simultáneos−. Este último se aplica en la ejecución de octavas, o acordes en general, en movimiento ascendente y descendente.

Estos principios metodológicos, tal y como avanzábamos con anterioridad, son habitualmente dispuestos en este orden debido principalmente a su dificultad progresiva. Los ejercicios de Gabaldá, sin embargo, no atienden a dicha organización, tal y como se observa en las siguientes tablas que en la que son distribuidos y detallados siguiendo los principios racionales de la técnica pianística decimonónica[53]:

[53] Los ejercicios que abarcan más de un principio técnico, han sido emplazados según el nivel más alto de complejidad, según la distribución realizada con anterioridad.

1*) Igualdad, independencia y movilidad de los dedos*.

	Página	**Ejercicio**	**Ritmo**	**Posición fija o cambio de posición**	**Tipo de progresión y tonalidad**
1ª Serie	-	-	-	-	-
2ª serie	1	1	Semicorcheas	Cambio de posición	Ascendente y descendente diatónica DO
	2	2, 7, 8, 10, 11	Semicorcheas	Cambio de posición	Ascendente y descendente diatónica DO
	3	21, 22			
	2	3, 9	Tresillos de corchea	Cambio de posición	Ascendente y descendente diatónica DO
	2	4	Corcheas	Cambio de posición	Ascendente y descendente diatónica DO
	2	5, 6, 12, 13	Tresillos de semicorchea	Cambio de posición	Ascendente y descendente diatónica DO
	3	14-17			
	3	18, 19	Corcheas con puntillo y semicorcheas	Cambio de posición	Ascendente y descendente diatónica DO

2*) Paso del pulgar.*

	Página	Ejercicio	Ritmo	Tipo de progresión y tonalidad	Tipo de escalas o arpegios
1ª serie	-	-	-	-	-
2ª serie	3	23	Tresillos de corchea	Ascendente y descendente cromática DO	
	3	24, 25	Semicorcheas	Ascendente y descendente cromática DO	
	4	26			
	4	28	Semicorcheas	Ascendente y descendente diatónica DO	Escalas en movimiento paralelo
	5	Sin numerar	Combinado: corcheas y semicorcheas	Ascendente y descendente diatónica DO	
	5 y 7	Sin numerar	Semicorcheas	Ascendente y descendente diatónica DO	Escalas en movimiento contrario
	6	Sin numerar	Negras	Ascendente y descendente diatónica DO	Escalas en movimiento paralelo en terceras y sextas
	6	Sin numerar	Semicorcheas	Ascendente y descendente cromática DO	Escalas en movimiento paralelo en terceras y sextas
	6	Sin numerar	Semicorcheas	Ascendente y descendente cromática DO	Escalas en movimiento paralelo

2ª serie	Página	Ejercicio	Ritmo	Tipo de progresión y tonalidad	Tipo de escalas o arpegios
	7	Sin numerar	Corcheas	Ascendente y descendente DO	Arpegios en estado fundamental
	7	Sin numerar	Combinado: corcheas y semicorcheas	Ascendente y descendente DO	Arpegios en estado fundamental
	7	Sin numerar	Combinado: corcheas y semicorcheas	Ascendente y descendente DO	Arpegios en primera inversión
	7	Sin numerar	Semicorcheas	Ascendente y descendente DO	Arpegios en estado fundamental en la mano izquierda y en primera inversión en la mano derecha
	7	Sin numerar	Semicorcheas	Ascendente y descendente DO	Arpegios en primera inversión en la mano izquierda y en segunda inversión en la mano derecha
	8	Sin numerar	Combinado: semicorcheas y quintillos de semicorcheas	Ascendente y descendente. DO	Arpegios sobre la séptima de dominante
	8	Sin numerar	Combinado: semicorcheas y quintillos de semicorcheas	Ascendente y descendente. SI	Arpegios sobre la séptima de dominante
			Tresillos de semicorcheas		
	8	Sin numerar	Tresillos de semicorcheas	Ascendente y descendente. DO	Arpegios sobre la séptima de dominante en las tres posiciones y suprimiendo una de sus sonidos
	8	Sin numerar	Semicorcheas	Ascendente y descendente. DO	Arpegios sobre la séptima de dominante en estado fundamental
				Ascendente y descendente. SI	

3*) Técnica de dobles notas en terceras.*

	Página	**Ejercicio**	**Ritmo**	**Posición fija o cambio de posición**	**Tipo de progresión y tonalidad**
1ª Serie	-	-	-	-	-
2ª serie	3	20	Tresillos de corchea	Cambio de posición	Ascendente y descendente diatónica DO
	4	30	Seisillos de corchea	Cambio de posición	Ascendente y descendente diatónica DO

4*) Técnica de extensión.*

	Página	**Ejercicio**	**Ritmo**	**Posición fija o cambio de posición**	**Notas simples o dobles e intervalo de extensión**	**Tipo de progresión y tonalidad**
1ª serie	1	1, 4	Tresillos de corchea	Posición fija	Notas simples. Sexta	DO
	1	2, 3, 5	Semicorcheas	Posición fija	Notas simples. Sexta	DO
	2	6				
	2	9-11	Corcheas	Posición fija	Combinación de notas simples y acordes de tres y cuatro sonidos Sexta	DO
	3	13	Tresillos de corchea	Cambio de posición	Notas simples. Octava	DO y FA

1ª serie

Página	Ejercicio	Ritmo	Posición fija o cambio de posición	Notas simples o dobles e intervalo de extensión	Tipo de progresión y tonalidad
3	14 y 15	Semicorcheas	Cambio de posición	Notas simples. Octava	DO y FA
5	23 y 24				
7	39				
8	41				
4	17-19	Corcheas	Cambio de posición	Notas simples y acordes de tres y cuatro sonidos. Octava	DO y FA
5	21 y 22	Tresillos de corchea	Cambio de posición	Notas simples. Octava	DO y FA
6	27	Corcheas	Cambio de posición	Notas simples y acordes de tres y cuatro sonidos. Octava	DO y FA
6	29	Tresillos de corchea	Cambio de posición.	Notas simples. Octava	Ascendente, descendente diatónica DO
6	30	Tresillos de corchea	Cambio de posición.	Notas simples. Octava	Ascendente, descendente diatónica RE
6	31	Tresillos de corchea	Cambio de posición.	Notas simples. Octava	Ascendente, descendente diatónica MIb
7	32	Tresillos de corchea	Cambio de posición.	Notas simples. Octava	Ascendente, descendente diatónica MI
7	33	Tresillos de corchea	Cambio de posición.	Notas simples. Octava	Ascendente, descendente diatónica SOLb
7	34	Tresillos de corchea	Cambio de posición.	Notas simples. Octava	Ascendente, descendente diatónica LAb

	Página	Ejercicio	Ritmo	Posición fija o cambio de posición	Notas simples o dobles e intervalo de extensión	Tipo de progresión y tonalidad
1ª serie						
	7	35	Tresillos de corchea	Cambio de posición.	Notas simples. Octava	Ascendente, descendente diatónica LA
	7	36	Tresillos de corchea	Cambio de posición.	Notas simples. Octava	Ascendente, descendente diatónica SIb
	7	37	Tresillos de corchea	Cambio de posición.	Notas simples. Octava	Ascendente, descendente diatónica SI
	7	38	Seisillos de semicorchea	Cambio de posición.	Notas simples. Octava	DO y FA
	8	40				
	8	42	Seisillos de semicorchea	Cambio de posición.	Notas simples. Octava	Ascendente y diatónica. DO, re, MIb, FA, SOL, LAb, SIb, DO
	9	43	Tresillos de corchea	Cambio de posición	Notas simples. Octava	Ascendente y diatónica. DO, re, MIb, FA, SOL, LAb, SIb, DO
	9	44	Semicorcheas	Cambio de posición	Notas simples. Octava	Ascendente y diatónica. DO
	9	45	Semicorcheas	Cambio de posición	Notas simples. Octava	Ascendente y diatónica. MI
2ª serie	4	27	Semicorcheas	Cambio de posición	Notas simples. Sexta	Ascendente, descendente diatónica. DO
	4	29	Fusas	Cambio de posición	Notas simples. Sexta	Ascendente, descendente diatónica. DO

2ª serie	Página	Ejercicio	Ritmo	Posición fija o cambio de posición	Notas simples o dobles e intervalo de extensión	Tipo de progresión y tonalidad
	5	33 (Sólo mano derecha)	Semicorcheas	Cambio de posición	Notas simples. Novena	Ascendente, descendente diatónica. DO
	5	34 (Sólo mano izquierda)	Semicorcheas	Cambio de posición	Notas simples. Novena	Ascendente, descendente diatónica. DO
	5	35 (Sólo mano derecha)	Semicorcheas	Cambio de posición	Notas simples. Novena	Ascendente, descendente diatónica. DO
	5	36 (Sólo mano izquierda)	Semicorcheas	Cambio de posición	Notas simples. Novena	Ascendente, descendente diatónica. DO

5*) Técnica de muñeca. Ejecución de acordes*.

	Página	Ejercicio	Ritmo	Tipo de propulsión	Figuración	Tipo de progresión y tonalidad
1ª Serie	2	7	Corcheas	Vertical	Notas dobles en terceras	DO
	2	12	Negras	Vertical	Acordes de tres sonidos	DO
	2	8	Corcheas	Vertical	Notas simples y acordes de tres y cuatro sonidos	DO
	3	16	Corcheas	Vertical	Notas simples y acordes de tres y cuatro sonidos	DO y FA

1ª serie	Página	Ejercicio	Ritmo	Tipo de propulsión	Figuración	Tipo de progresión y tonalidad
	4	20	Negras	Vertical	Acordes de tres y cuatro sonidos	DO y FA
	6	25	Corcheas	Combinada: desplazamiento vertical y lateral simultáneos	Octavas	Ascendente, descendente diatónica DO
	6	26	Corcheas	Vertical	Notas simples y acordes de tres y cuatro sonidos	DO y FA
	6	28	Negras	Vertical	Acordes de cuatro y cinco sonidos	DO y FA
2ª serie	4	31	Corcheas	Combinada: desplazamiento vertical y lateral simultáneos	Acordes de tres sonidos en posición de octava en primera inversión	Ascendente, descendente diatónica DO
	4	32	Corcheas	Combinada: desplazamiento vertical y lateral simultáneos	Acordes de tres sonidos en posición de octava en estado fundamental	Ascendente, descendente diatónica DO
	5-6	Sin numerar	Corcheas	Combinada: desplazamiento vertical y lateral simultáneos	Notas dobles en terceras	Ascendente, descendente diatónica DO
	6	Sin numerar	Corcheas	Combinada: desplazamiento vertical y lateral simultáneos	Notas dobles en sextas	Ascendente, descendente diatónica DO

En las anteriores tablas se observa un claro desequilibrio en el número de ejercicios de cada uno de los cinco principios de la técnica pianística. Dicha descompensación se hace visible, por un lado, entre el apartado dedicado a la extensión −el más desarrollado de los cinco− y, por otro, en el dedicado a las dobles notas, con tan sólo dos ejercicios. A modo de conclusión, podemos afirmar que Daniel Gabaldá puso a disposición de los alumnos una serie de ejercicios sin, previamente, reflexionar sobre las directrices técnicas sobre las que se apoyaba cada uno de ellos. Consecuentemente, no se encuentra en la obra pedagógica del vinarocense una disposición racional a partir de la cual el alumno pudiera realizar un aprendizaje significativo de la técnica. Más bien, este breve tratado didáctico de Gabaldá hay que concebirlo como una serie de ejercicios pensados para ser ejecutados diariamente y como una aproximación a los principios técnicos decimonónicos. No obstante y a pesar de estas contrariedades, el autor ofrece un particular enfoque de concebir unos ejercicios que combinan diversos parámetros técnicos, tanto en la construcción interna de cada uno de ellos como en su distribución final.

3.4. Relación de composiciones musicales de Daniel Sebastián Gabaldá Bel.[54]

- Obras para piano:
    - **Composiciones originales**: *Gran Fantasía para piano sobre motivos de I Puritani op. 2. Compuesta y dedicada a S.M. la Reina de España Dª Isabel II [1848]; Jota Aragonesa para piano con tres cantos y dieciséis variaciones* [1848]; *La Cortesana. Polka [1851]; La Reina del Baile. Schottis [1853]; 20 variaciones nuevas de una mediana dificultad sobre la Jota Aragonesa con tres cantos y doce coplas también nuevas [1853]; Segunda Fantasía escolástica sobre Luisa Miller [1854]; Fantasía sobre la ópera Machbet [1854]; Virginia. Danza americana [1863]; Fantasía Brillante op.9 sobre los mejores motivos de la ópera Linda de Chamounix [1862]; Gran Fantasía Brillante sobre los motivos más bellos de Lucia de Lammermoor [1866]; La Primavera. Tanda de valses. [1866]; El reloj de música. Tocata-galop [1871].*
    - **Arreglos y reducciones:** *Lucia di Lamermoor. Reducción para piano (1866); Aria de Tiple de la opera Rigoletto arreglada para piano (1866); I Puritani. Fantasía para piano por Wilhelm Ganz. Reformada por Daniel S. Gabaldá (1870); Vals de la ópera Fausto arreglada para piano según Godard para piano a dos manos [1870]; Vals de la ópera Fausto arreglada para piano según Godard para piano a cuatro manos [1870].*
    - **Obras didácticas:** *Ejercicios para piano. 1ª y 2ª serie. [1864].*

- *Obras para flauta y piano:* *Jota aragonesa con doce variaciones y dos cantos. (1869).*

[54] Todo el catálogo recuperado de Daniel Sebastián Gabaldá Bel está constituido, a excepción de una pieza, por obras dirigidas exclusivamente al piano. No obstante, Baltasar Saldoni afirma que el autor vinarocense también compuso piezas religiosas, las cuales no se han sido localizadas hasta ahora. (Saldoni, II, 1880:70).

4. El auge del piano de salón.

4.1. Las claves del triunfo del piano de salón. La influencia del pianista y compositor Henri Herz (*1803; †1888).

Tal como avanzábamos en el anterior capítulo, la práctica totalidad de las obras pianísticas compuestas por autores castellonenses desde la década de 1860 hasta final del siglo, exceptuando las fantasías sobre motivos operísticos del citado Daniel Gabaldá Bel, son formas compositivas sustentadas en los bailes de moda europeos. Las danzas utilizadas como base de inspiración en las mencionadas obras son principalmente el vals, la polka, el schottisch, la habanera, el rigodón y la mazurca. También encontramos otras danzas más elaboradas, fruto de una mayor libertad formal como la polka-capricho, y de una original combinación entre dos danzas como la polka-mazurca.

Así pues, el piano de salón adherido a la modalidad de los bailes europeos, constituye una tendencia generalizada entre los compositores castellonenses que escribieron música en la segunda mitad del siglo XIX y sus obras pianísticas se manifiestan al unísono como un fiel reflejo de la sociedad europea del momento. En este sentido es lícito hablar de una propensión generalizada del baile de salón no sólo a nivel nacional sino también a nivel europeo, puesto que prácticamente todos los compositores castellonenses sobre los cuales trataremos en este capítulo desarrollaron sus carreras artísticas en importantes capitales españolas como Madrid o Valencia y en países europeos como Francia e Italia. Así, Vicente Pitarch de Fabra (*1824; †1910), el legítimo compositor de los tres hermanos Pitarch, desarrolló su actividad artística en ciudades francesas como Le Puy en Velay (Alto Loira), Lyon, París y Valencia; José Segarra Segarra (*1816; †1879) hizo otro tanto en importantes ciudades del norte de Italia, en Madrid y Barcelona; Bernardo Vives Miralles (*1850; †1921) amplió sus conocimientos musicales e hizo vida artística en Madrid; también en Madrid desarrolló su actividad musical Ramón Laymaría Pinella (*1853; †1916) y, finalmente, Florencio Flors Almela (*1862; †¿?), el más joven de los compositores castellonenses del siglo XIX, vivió en Valencia tras acabar sus estudios en el conservatorio de esta ciudad.

Son, como acabamos de ver, autores que desarrollaron tanto sus respectivos estudios musicales como su formación musical en ciudades variopintas y que, sin

embargo, dejaron un legado compositivo que tiene como común denominador el baile europeo de salón.

Son varias las causas que inclinarán los gustos de un importante sector del público hacia las danzas de salón, con el consecuente incremento y proliferación de las composiciones inspiradas en este género.

A medida que avanza el siglo, la ópera italiana deja de ser omnipresente en España y, aunque continua gozando del favor de ciertos núcleos burgueses, la balanza de preferencias se inclinará progresivamente hacia la zarzuela y los bailes de salón. Concretamente, ya en el último tercio del siglo se constata en Valencia −ciudad que de un modo u otro repercutirá en el devenir de algunos de los compositores castellonenses citados− un paulatino declive de la ópera que cederá sus espacios a las nuevas manifestaciones expuestas con anterioridad. El movimiento cultural de la *Renaixença*, a pesar de haber fracasado en el País Valenciano por las razones expuestas en capítulos anteriores,[1] si que dejó sentir tímidamente en el entorno musical en cuanto a la recuperación y revalorización de la tradición y de la conciencia musical valenciana, así como en el continuo combate de los compositores por alejarse del italianismo imperante (Galiano, 1992: 302). En los repertorios de las orquestas, bandas y grupos de cámara valencianos desde el último tercio del siglo XIX, las fantasías y oberturas operísticas compartían programa con las danzas y bailes europeos (Sancho, 2003: 95, 233 y 242). Estos últimos gozaban de una especial preferencia por parte del público, a juzgar también por las revistas de tirada quincenal como *El Boletín Musical* (1892-1900), *La Gaceta Musical y de Teatros* (1897) o *El Jardín Musical* (1875-1880), entre otras, que ofrecían asiduamente a sus suscriptores piezas fáciles para piano, o piano y canto, inspiradas mayoritariamente en las danzas de moda.

Como consecuencia del naciente interés musicológico por la recuperación del folklore valenciano, al repertorio citado se sumaron los poemas sinfónicos que, siguiendo un programa literario preestablecido, transmitían las costumbres y tradiciones valencianas interpoladas en los cantos populares.

[1] *Cf.* p. 52.

Fue en este sentido el compositor valenciano Salvador Giner i Vidal (*1832; †1911)[2], el primero en conjugar magistralmente la esencia valenciana a través de un género sinfónico, principalmente en dos de sus obras maestras tituladas *Nit d´Albaes*, y *Es chopà hasta la Moma*. Estas composiciones inauguraron el sinfonismo descriptivo valenciano tras sus respectivos estrenos en el Skating-Garden de Valencia en 1881 y 1886. El castellonense Vicente Pitarch colaborará asiduamente con Salvador Giner, como veremos más adelante, en diversas actuaciones musicales y particularmente en el recién creado Conservatorio de Música de Valencia.

Una de las causas que influyó de manera decisiva en la renovación de los gustos del público en España, y que inclinó igualmente la balanza del lado del repertorio de salón con una importante representación de las danzas europeas, fue el avance de la educación musical desde la fundación del Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina de Madrid en 1830. El desarrollo de la educación en materia de música suscitó la importación de partituras de los principales países europeos de sólida tradición musical, renovando consecuentemente los tradicionales repertorios basados en infinitas variaciones sobre motivos operísticos principalmente de procedencia italiana (Gómez, 1984: 72).

Fueron, a nuestro modo de ver, los viajes de los pianistas españoles al extranjero, principalmente a París, la principal causa de la implantación de nuevas formas y hábitos musicales en España desde la segunda mitad de siglo XIX. Es precisamente la especial repercusión que París va a ejercer sobre los pianistas españoles, la que nos obliga a detenernos en un análisis pormenorizado de las renovaciones estéticas y técnicas tuvieron lugar en dicha capital desde la implantación del piano a principios del siglo XIX. Cabría recordar que París fue,

[2] Salvador Giner i Vidal fue no sólo el más importante de los compositores valencianos de finales del siglo XIX y principios del XX, sino también el principal abanderado del proceso de regeneración y sensibilización del espíritu valenciano en la música. Nacido en Valencia, se formó en su catedral con Pascual Pérez Gascón. Residió en Madrid desde 1871 hasta 1879, donde se relacionó con importantes compositores como Ruperto Chapí, Tomás Bretón o Francisco Asenjo Barbieri. Su producción más importante es la religiosa, principalmente misas, aunque también escribió varias óperas, zarzuelas, poemas sinfónicos y pasodobles. En reconocimiento a su actividad compositiva, la Real Sociedad Económica de Amigos del País lo nombró Socio de Mérito en 1883. Desde este año se sucederían una serie de distinciones que le fueron otorgadas, entre las que cabría recordar el de Hijo Adoptivo de la ciudad de Sagunto en 1891, de la ciudad de Torrente en 1902, el Título de Hijo Predilecto y Meritísimo concedido por el Ayuntamiento de Valencia en 1901 y el Diploma de Honor de la Exposición Regional de Valencia en 1909. Tras la fundación del Conservatorio de Valencia, en cuya creación participó activamente, fue nombrado profesor de composición y posteriormente director del mismo. Mantuvo una estrecha relación con Vicente Pitarch de Fabra desde la llegada de este último a Valencia, colaborando ambos en diversos actos musicales de la Capital del Turia y en la organización pedagógica del recién creado conservatorio. Murió en 1911(Galiano, 1992, 207-310).

junto con Viena, uno de los núcleos de propagación de la llamada música de salón desde poco antes de mediados de siglo.

Si efectuamos un itinerario biográfico de los principales representantes del piano español de mediados del siglo XIX, constatamos cómo una amplia mayoría de ellos, tras finalizar sus estudios en España viajaban al extranjero, principalmente a París, ciudad donde ampliaban sus conocimientos pianísticos y se relacionaban con los principales compositores e intérpretes del momento, regresando después a su país natal a desempeñar mayoritariamente tareas de carácter pedagógico. Es el caso de pianistas como Pedro Albéniz (*1795; †1855), Santiago de Masarnau (*1805; †1880), Pedro Tintorer (*1814; †1891), Marcial del Adalid (*1826; †1881), Eduardo Ocón (*1834; †1901), Teobaldo Power (*1848; †1884) y un largo etcétera en el cual incluimos también al castellonense, nacido en Sant Mateu, Vicente Pitarch de Fabra (*1824; †1910).

Hacia 1815, tras la abdicación de Napoleón, París se convirtió en la capital mundial de la cultura al fundarse allí un gran número de teatros y orquestas, así como nuevas salas y sociedades de concierto que permitieron no sólo el desarrollo del género operístico sino también los recitales tanto de música de cámara como de solistas. Actores, escritores y artistas de todos los rincones de Europa acudieron a París donde se impulsaban, se incentivaban y se promovían abiertamente las virtudes artísticas y literarias. También en el ámbito pianístico París eclipsó a Viena y Londres convirtiéndose, durante la primera mitad del siglo XIX, en el centro más importante de la actividad pianística europea (Timbrell, 1999: 26). Desde 1823 París recibirá a una nueva generación de pianistas que la convertirán, hacia 1830, en la escena de la revolución de la técnica del instrumento. Entre ellos habría que destacar a Franz Liszt y a Friedrich Wilhelm Kalkbrenner, que se establecen en la capital francesa en 1823, y a Frédéric Chopin, que hace otro tanto en 1831. Liszt dará clases de piano en París durante veinticuatro años, hasta 1847, y Chopin hasta su muerte, acaecida en 1849.

Uno de los principales factores que convertirán a esta ciudad en una capital ávida de cultura musical, donde confluyeron los principales representantes del piano del siglo XIX, fue la temprana creación de su Conservatorio Nacional de Música y Declamación en 1795, con respecto al resto de ciudades de tradición musical consolidada:

> "*The Conservatorie thus predated most of the world´s major music schools, including those in Prague (1811), Vienna (1817), London (1822), Brussels (1832), Geneva (1835), Leipzig (1843), Munich (1846), Berlin (1850), St. Petersburg (1862), Moscow (1866), and North America."* (Timbrell, 1999: 27-28).

Durante la época dorada del piano en la capital francesa, el tipo de música que predominó abarcaba, tal y como se ha explicado en el anterior capítulo, adaptaciones o variaciones sobre temas de ópera y también composiciones de melodías fáciles, frases simétricas y armonías ordinarias con el propósito de atraer con más rapidez el gusto del público. Entre los pianistas que despuntaron en el París de la primera mitad del siglo XIX, cuya música responde fielmente a la descripción que acabamos de dar, habría que destacar a Henri Herz, compositor e intérprete a quien hemos aludido varias veces y sobre el cual es necesario detenernos llegados a este punto del trabajo por dos razones fundamentales: en primer lugar fue el músico que mejor reflejó la sociedad de su tiempo y en segundo lugar fue el profesor del compositor y pianista castellonense nacido en Sant Mateu, Vicente Pitarch de Fabra. La influencia de Herz se dejó sentir no sólo a nivel musical sino también a nivel social sobre muchos de los pianistas de su tiempo y particularmente en Vicente Pitarch. También la perspectiva artística de Herz repercutirá, aunque indirectamente, en el resto de compositores castellonenses que conforman el grueso del presente capítulo.[3]

Henri Herz fue el más claro ejemplo de artista independiente de éxito que se supo adaptar a las exigencias de la sociedad de su tiempo, diversificando sus actividades con el fin de mantener su posición social. Herz fue, además de pianista virtuoso, compositor, profesor de piano en el Conservatorio de París, fabricante de pianos y propietario de una de las salas de concierto más prestigiosas de la capital francesa (Schnapper, 2007: 267). Nacido en Viena en 1803, fue admitido en el Conservatorio de París en 1816. Un año después, siendo todavía alumno del conservatorio, obtuvo su primer éxito en un gran concierto público y ganó en 1818 un primer premio de piano en la citada institución (Schnapper, 2007: 268-270).

[3] La influencia compositiva de Henri Herz se dejó sentir incluso en la obra para piano de Daniel Gabaldá Bel, cuyos rasgos de escritura analizaremos en el capítulo correspondiente. Recordemos que Henri Herz fue uno de los principales profesores de Pedro Albéniz, quien posteriormente enseñó piano a Daniel Gabaldá en el Conservatorio de Madrid.

En la primera mitad del siglo XIX, para ser un músico de éxito en la capital francesa era necesario triunfar en los salones conformados por la antigua y la nueva aristocracia, y para ello era asimismo imprescindible aprender las buenas maneras que permitían frecuentar este tipo de sociedad. Una vez conquistados los salones de la aristocracia, el artista podía más fácilmente lanzarse a los amplios escenarios parisinos comúnmente conformados por la burguesía. Herz pronto aprendió los hábitos sociales de la alta sociedad parisina y se convirtió en un pianista de salón elegante, adquiriendo una enorme popularidad en los salones de la capital francesa y despuntando entre el resto de pianistas que vivían en aquella ciudad durante la primera década del siglo XIX:

> "*He was the king of the salon and was immensely popular, though his great contemporaries took turns poking good-natured fun at him"* (Schonberg, 1987: 190-191).

La sociedad de los salones en el París de la primera mitad de siglo estaba dominada fundamentalmente por mujeres, tanto jovencitas que empezaban a demostrar sus primeras cualidades artísticas como señoras de una elevada posición social y en muchos casos con títulos nobiliarios. Es por ello que una parte importante de las obras de Herz y de otros compositores que frecuentaban este tipo de salones están dedicadas a mujeres de alta sociedad, fundamentalmente condesas, marquesas, duquesas y princesas. Igualmente las obras para piano de los hermanos Pitarch que se publicaron en París, destinadas a la interpretación en este tipo de salones, están dedicadas a mujeres, concretamente a las hermanas Antoinette y Marie de Rostan d´Ancezune y a las sobrinas de Vicente Pitarch llamadas Antonia y Marie Pitarch. También Daniel Gabaldá dedicó una de sus más importantes composiciones para piano, la *Gran Fantasía Op. 2 sobre motivos de I Puritani*, a la Reina de España Isabel II. Otras de las piezas para piano de compositores castellonenses del último tercio del siglo XIX, seguirían todavía la misma tendencia. La única obra con dedicatoria de Bernardo Vives Miralles, su vals *Mis tristes recuerdos*, está dirigida a su sobrina, la señora Leocadia Vives. Ramón Laymaría Pinella dedicaría su polka titulada *Violeta* a la señora Dñª Josefa del Valle y Florencio Flors Almela brindaría su única pieza localizada para piano a las cubanitas señoritas doña Consuelo y Caridad Giraldés.

Herz supo muy bien adaptarse, incluso pianísticamente, a los ademanes requeridos por la alta sociedad mediante una interpretación a la vez virtuosa y sobria, que hacía gala de una técnica hábil aunque revestida de gracia, delicadeza, elasticidad e igualdad que revelaban una consciente continencia en los ademanes y gestos sin exceder nunca las buenas maneras, pianísticamente hablando (Timbrell, 1999: 39-40). Los recitales pianísticos en los salones parisinos sirvieron de igual modo a Herz, al igual que a muchos otros pianistas que siguieron su ejemplo, para ir inscribiendo paulatinamente a alumnas procedentes de estos espacios para sus clases. Vicente Pitarch, alumno de Herz, seguiría el mismo procedimiento a su llegada a España en 1848, en un recital celebrado en Valencia en el cual, además de promocionar la firma de pianos Gómez, consiguió un primer reconocimiento como pianista que le permitió reclutar a sus primeros alumnos en la capital del Turia.[4]

Herz no cosechó, sin embargo, las críticas esperadas durante su gira por Estados Unidos comprendida entre los años de 1845 a 1851, donde se le consideró por algunos críticos como un pianista de excepcional técnica pero que no emocionaba al público:

> "*But we must confess that we were not excited by his playing; nor did it seem to be any part of the effect at which he aimed to rouse his hearers −rather to subdue, delight and soothe them with such fairy− like speech as would have stayed Shakespeare himself to hear"* (Timbrell, 1999: 40).

Dichas críticas dejan entrever que los gustos de la sociedad de salón francés de principios del XIX, que después se extenderían a otros países, entre ellos España, no tenían una especial trascendencia más allá de su propio entorno y que ni el estilo interpretativo ni el tipo de obras de salón interpretadas por Herz −considerado como el rey del piano de salón parisino− reunían la suficiente calidad estética y artística como para haberse difundido más allá de su propio ámbito y época, como realmente ocurrió.

Durante el periodo que nos ocupa, era común que los pianistas compositores interpretasen exclusivamente sus propias obras, y sólo los alumnos y los principiantes estudiaban e interpretaban las obras ajenas (Schnapper, 2007: 271).

[4] PALLARÉS ESCLÁPEZ, C: *Apuntes inéditos sobre la familia Pitarch.* Archivo particular del autor.

Herz interpretaba fundamentalmente sus propias composiciones, comprendidas básicamente por piezas brillantes basadas en arias de ópera y variaciones operísticas, música de danza y todo tipo de obras elegantes y fáciles que agradaran a amateurs e iniciados que conformaban el citado público de salón.

La incipiente burguesía, además de constituir igualmente sus propios salones, era la que conformaba fundamentalmente los escenarios más amplios. A ello contribuyó decisivamente la modalidad de concierto público de pago, que se fue estableciendo paulatinamente en forma corporativa y empresarial con el fin de garantizar el disfrute colectivo de la música, a diferencia de los citados salones donde la aristocracia o la alta burguesía eran las que financiaban directamente a los artistas (Rattalino, 1997: 74). En esta modalidad burguesa de concierto a beneficio del intérprete, los ingresos del mismo estaban en relación directa con la afluencia del público que abastecía la sala. El éxito que Herz cosechaba de igual modo en los escenarios burgueses parisinos era debido, en parte, a su particular estudio de mercado de los gustos del público. A diferencia de las corrientes artísticas alemanas paralelas que conformaron el primer romanticismo, Henri Herz consideraba que previamente a la interpretación de un recital, había que hacer una selección del repertorio según al público al que fuese dirigido como condición fundamental para la obtención de jugosos beneficios.

En el París de la primera mitad del siglo XIX, para vivir de la composición era necesario realizar también una prospección de los gustos, de la práctica musical del público y del mercado de edición. Para ello las obras más celebradas de los pianistas compositores del momento eran dirigidas al uso doméstico mediante un proceso de adaptación que conllevaba normalmente la facilitación de las mismas y su edición tanto para piano a dos manos como a cuatro manos, con el fin de lograr un considerable porcentaje de ventas. Henri Herz fue igualmente uno de los primeros pianistas que alcanzó un importante éxito de ventas tras la publicación de versiones atractivas de sus obras más logradas. (Schnapper, 2007: 274-275). Tal y como hacíamos referencia en el anterior capítulo, esta práctica fue igualmente introducida en España por aquellos pianistas −muchos de ellos alumnos de Herz− que estudiaron y vivieron en la capital francesa a principios de siglo.

Pedro Albéniz, alumno de Herz, fue uno de estos pianistas que introdujo los citados hábitos compositivos en el Madrid decimonónico, los cuales influyeron igualmente en sus alumnos, entre ellos el vinarocense Daniel Gabaldá. Las obras

para piano de Daniel Gabaldá Bel, citadas todas ellas en el anterior capítulo, son una prueba evidente de la sutil adecuación de las publicaciones al uso doméstico. En varias de las composiciones de Daniel Gabaldá, el autor advierte del grado de dificultad con el fin de que puedan adaptarse al nivel de ejecución de cada intérprete y asegurar de este modo la regularidad de ventas. Como ejemplos, en la portada de la obra titulada *La Primavera,* el autor avisa de que los valses que la conforman son *muy fáciles*; también el hecho de calificar a algunas de sus fantasías como *escolásticas*, traslucen la intención de aumentar el número de ventas a estudiantes y aficionados; igualmente la fantasía brillante para piano sobre los mejores motivos de *Linda de Chamounix* es calificada en la portada de la partitura como de *mediana dificultad*, así como las *20 variaciones nuevas sobre la Jota Aragonesa.* En relación a esta última obra, es curioso observar cómo la variación 19 aparece dos veces, planteando al intérprete la elección de una versión *fácil* o de otra *difícil*; de igual modo, la introducción de un canto a dos voces que hace función estribillo y que se intercala asiduamente entre las variaciones, se convierte en un elemento atractivo y novedoso para el público. También Gabaldá realizó, siguiendo los pasos de Herz, una versión para piano a dos manos y otra para piano a cuatro manos del vals de la ópera Fausto de Charles Gounod.

En el repertorio de salón, la composición y la improvisación estaban íntimamente ligadas, y prueba de ello son las diferentes versiones de una misma obra que ciertos compositores, en especial Frédéric Chopin, presentaban a sus editores. Tanto es así que los recitales en salones u otros escenarios finalizaban normalmente con una improvisación por parte del intérprete sobre un tema propuesto por el público, improvisación que permitía al ejecutante desplegar sus aptitudes musicales y demostrar sus dotes pianísticas (Schnapper, 2007: 271). Recordemos como ejemplo el recital que Franz Liszt ofreció en el Teatro principal de Valencia el 29 de Marzo de 1845 y en cuyo programa se advierte que al finalizar el concierto el señor Liszt realizará *"improvisaciones sobre temas de óperas que el público se sirva indicar"* (Ranch, 1945: 11).

Es importante subrayar que la improvisación en el periodo que nos ocupa estaba basada en el principio de la variación, de modo que muchas de las improvisaciones que después se plasmaban en el pentagrama, eran en realidad variaciones sobre un tema concreto, procedente del género operístico o de otras obras camerísticas o pianísticas (Schnapper, 2007: 272-273). Para poder variar con entera

consistencia un tema concreto, se elegían comúnmente temas que presentasen frases y periodos simétricos, normalmente organizados en grupos de cuatro compases que formaban grupos mayores de ocho, lo cual facilitaba estructuralmente la improvisación al establecer puntos de referencia melódico-armónica. Asimismo, las obras compuestas siguiendo del principio de la variación ofrecían al autor una doble ventaja que propiciaba el aumento de las ventas: en primer lugar permitían tomar un tema reconocible de una ópera de éxito o de cualquier otra procedencia que seducía a los compradores, y en segundo lugar el acto creativo era mucho más rápido y llevadero y permitía componer más obras en un tiempo menor, puesto que el compositor se ceñía básicamente a un sistema melódico-armónico propuesto en el tema principal. Parte del éxito que Herz amasaba en los salones y escenarios parisinos era debido a su pronta y hábil adaptación del procedimiento de la variación a los gustos de la sociedad de la época y a su meditada selección de los temas a variar, muchos de ellos procedentes del género operístico:

> "*Herz aurait ainsi, selon Marmontel, « puissamment contribué à répandre le goût musical, à populariser les motifs heureux de nos opéras » Le piano permet en effet de prendre connaissance ou de réentendre chez soi ce qui se joue au théâtre, remplissant en partie le rôle joué par le phonographe par la suite, mais y ajoutant le plaisir de jouer soi- même."* (Schnapper, 2007 : 276).

Cuando hablamos del empleo de la variación en las obras pianísticas de salón, no nos referimos únicamente a la difundida estructura formal de *tema y variaciones*, sino también a la variación como procedimiento de desarrollo en una pieza concreta. Tanto la citada estructura como la aplicación del recurso de la variación fueron enormemente utilizadas en las composiciones de salón de la España decimonónica y concretamente en las piezas de los autores castellonenses que nos ocupan. Una de las composiciones más celebradas de Daniel Gabaldá Bel fue precisamente las *20 variaciones nuevas de una mediana dificultad sobre la Jota Aragonesa con tres cantos y doce coplas también nuevas*, sobre la cual el autor realizó otras dos versiones. Asimismo, varias de las restantes composiciones del autor, en especial sus dos fantasías brillantes de extrema dificultad sobre motivos de *I Puritani* y *Lucia de Lammermmoor*, ambas citadas en el anterior capítulo, denotan una clara tendencia a utilizar la variación como procedimiento de desarrollo. Lo mismo ocurre con varias

de las obras de salón sobre danzas europeas de los compositores que ocupan el grueso del presente capítulo, especialmente de los hermanos Pitarch y de José Segarra.

Otra de las peculiaridades comunes del repertorio pianístico castellonense del siglo XIX, tanto sustentado en el género operístico como en las danzas de salón, es la inclusión de una *introducción*, más o menos extensa, y de una *coda*, que suele ser más breve que la *introducción*.[5] Henri Herz fue el primer compositor que sistematizó el uso de una *introducción* en sus obras y, aunque anteriormente a Herz ya existía esta costumbre en muchos de los compositores clásicos, la inclusión de esta variante en una pieza no constituía una tendencia generalizada en la obra de un compositor y ni mucho menos de un género:

> "*Herz en systématise donc l´emploi tout en les développant : alors que l´ introduction occupe au moins une page dans l´opus 4 (ca 1820), elle s´étend sur trois pages et demie dans l´opus 13 (ca 1823), longueur qui devient un standard, autant dans les variations que dans les genres dérivés, tels que les rondos et les fantaisies"* (Schnapper, 2007: 273).

La inserción de una *introducción* y de un *final* en prácticamente todas las obras de autores castellonenses, salvo en las composiciones de Bernardo Vives Miralles, fue una consecuencia de la influencia directa o indirecta que el citado compositor austriaco ejerció en el repertorio de salón dirigido al uso doméstico. Efectivamente, encontramos introducciones y codas más o menos extensas tanto en las fantasías sobre temas operísticos como en las piezas de danza de Daniel Gabaldá. También las obras para piano de los hermanos Pitarch, José Segarra, Ramón Laymaría y Florencio Flors están precedidas de una *introducción* y resueltas con una *coda* que, en la mayoría de los casos, aparecen indicadas de este modo por los propios compositores. En algunas de las obras, sin embargo, la introducción y la coda pasan a ser denominadas *Prélude* y *Final* respectivamente y en otros casos pierden cualquier designación aunque continúan estando presentes.

En la década de 1840 empieza en París el declive del piano de salón y de los procedimientos compositivos inherentes al mismo. Fue a partir de entonces cuando el

[5] La función de la *introducción* y de la *coda* en las obras de salón será tratada convenientemente en el capítulo dedicado al análisis musical de las obras.

célebre Henri Herz se dedicó a desarrollar su propia manufactura de pianos que había fundado hacia 1830, así como a atender la sala de conciertos que erigió en el mismo seno de su factoría en 1838 (Schnapper, 2007: 279-281). Herz se convirtió, hacia mediados de siglo, en uno de los principales fabricantes de pianos de París y su sala de conciertos en un referente entre los escenarios parisinos. La sala fue cerrada en 1885 y, tras la muerte de Herz en 1888, las obras pianísticas del que había sido considerado como el rey del piano de salón, así como de tantos otros compositores que escribieron piezas similares, pasaron a un segundo rango en las preferencias interpretativas. Amy Fay, una muchacha americana que estudió piano con Franz Liszt en 1873 relata cómo éste, al interpretar alguna de las composiciones de Herz, dejaba entrever sus dificultades técnicas, casi circenses, y su superficialidad musical:

> "*Afterward he went on to speak of Herz, and said: "I´ll play you a little study of Herz´s that is infamously hard. It is a stupid theme", and then he played the theme, "but now pay attention". Then he played the study itself. It was a most hazardous thing, were the hands kept crossing continually with great rapidity, and striking notes in the most difficult positions. It made us all laugh; and Liszt hit the notes every time, though it was disgustingly hard, and, as he said himself, "he used to get all in a heat over it""* (Fay, 1926: 229).

El predominio musical de la capital francesa se mantendrá, no obstante, hasta mediados del siglo XIX. Desde entonces, París seguirá acogiendo recitales de los principales pianistas extranjeros, aunque serán muy pocos los que se establezcan en la capital francesa. Al declive de la hegemonía parisina contribuyó notablemente el acompasado movimiento reaccionario que, desde 1830, abanderaron los compositores alemanes contra toda la música fácil dirigida al uso doméstico y con afán de obtención de beneficios económicos. Se trataba de una nueva postura que defendía la autonomía del compositor respecto al público, postulando que el creador debía seguir su propia musa sin plegarse nunca a los gustos del público. (Schnapper, 2007: 277). Henri Herz, quien por entonces había ya alcanzado un aplastante éxito comercial, era considerado por críticos y compositores como uno de los principales culpables de la difusión de la música fácil y del retraso musical de Francia con respecto a Alemania hacia mediados del siglo XIX. Las críticas contra él y contra el resto de compositores de salón se agudizaron y llegaron a ser bastante severas en

muchos casos, como la manifestada por el pianista y compositor Stephen Heller (*1813; †1888) en 1840, a quien no le importaría que Henri Herz fuera degollado como un pollo y todos los demás guillotinados o ahorcados:

> *" « Par ma foi ! je ne me contenterais pas d´une Assemblée constituante, il me faudrait la guillotine. À la lanterne ces misérables ! Qu´on les pende à la porte de leur hôtel gagné par de viles trahisons et par des compositions détestables ! (…) je parle de sang, et je crois que j´aurais presque autant de pitié à voir couler le sang de Herz que de voir égorger un poulet »"* (Schnapper, 2007 : 279-280).

En España, sin embargo, las primeras críticas generalizadas hacia la música de salón y las formas inherentes a ella no se harán oír hasta los albores del nuevo siglo. Una serie de compositores y críticos alzarán la voz en España en contra de las interminables variaciones, popourris y bailes de salón que todavía a finales del siglo XIX monopolizaban el mercado de ventas de piezas musicales, mercado dirigido sobre todo a las señoritas que, aún en las primeras décadas del siglo XX, tocarán ordinarieces en plan doméstico. Fue en este sentido Felipe Pedrell una de las primeras voces que alertó sobre la música fácil, adaptada a la moda y gustos decimonónicos:

> "*¡Y pensar que después de esta creación se daría el título de fantasía a los arreglos y adaptaciones de temas de óperas en forma de popourri (sí, ¡olla podrida!), olvidando que bastaba para intitular esas fantasías sobre temas de tal o cual ópera, paráfrasis, que éste era el verdadero título a que obligaba la moda de la época!"* (Pedrell, 1918: 70).

También desde Valencia, el compositor y crítico musical Eduardo López Chavarri ensalza en 1897 las obras que responden a un ideal estético y rechaza categóricamente toda aquella música sustentada en bailes de salón:

> "*Desconfía de las piezas que se pegan al oído, pues como decía el célebre pianista Hans Bülow, hay dos clases de autores: unos, cuya inspiración enriquece el repertorio de los pianos de manubrio, y otros que se inspiran en éste. Y si al oír una obra notas un compás muy*

marcado, hasta el punto que involuntariamente se te mueven los pies como para bailar, peor que peor; música que empieza por los pies, no puede llegar al corazón" (*Las provincias*, 1.179, 4-4-1897: 2).

Desde los primeros años del nuevo siglo, se emiten igualmente en Castellón nuevos juicios generalizados sobre el arte y la música en particular, unos bastante sensatos y otros un tanto ingenuos, que intentarán dar un vuelco a los ideales creativos del salón decimonónico en favor de la auténtica inspiración artística.[6] Sorprendentemente, estos nuevos prototipos no serán difundidos por músicos sino por eruditos provenientes del mundo de la literatura o la ciencia. En este sentido destacan las opiniones del médico Francisco Cantó, quizás el castellonense con más clarividencia en cuanto a la orientación de los gustos musicales que deberían regirse en la provincia:

"*así pues, cuando se repite un tema originario de una ópera o zarzuela conocida, se dice que la nueva obra es una derivación de la ópera de A o de la zarzuela de B. Hay sobra de derivaciones en las producciones modernas, y pasma el desahogo con que, a falta de inspiración y expontaneidad (sic) artística, los pseudo-compositores se dedican a fusilar obras conocidas y a procrear derivaciones cómodas con que obtener pingües derechos de representación"* (*Revista de Castellón*, 45, 15-1-1914: 3).

La restauración Alfonsina en 1874 y el consecuente régimen rotatorio ideado por Cánovas del Castillo calmó en cierto modo el turbulento clima político que asoló España durante el siglo XIX debido tanto a las continuas guerras carlistas como a los frágiles gobiernos del sexenio. El asentamiento de la burguesía como consecuencia del sosiego político en la restauración contribuyó a incrementar en cierto modo la proliferación de las piezas fáciles de baile y el retraso respecto a Europa en cuanto a la elección, tanto en el repertorio sinfónico como de cámara, de obras de auténtica significación artística y estética:

[6] En el capítulo dedicado a las nuevas tendencias y lenguajes del siglo XX se analizarán convenientemente estas nuevas ideas y juicios sobre el arte y la música emitidos por eruditos castellonenses.

> *"El compositor español, acorralado por una burguesía beocia a quien su sola existencia servía de molestia, se vio encerrado en menesteres menores que constituían su única manera de ser tolerado. La música amable de salón y la zarzuela eran los únicos campos que le estaban permitidos."* (Marco, 1982: 25).

Fue ésta una de las principales causas de que la crítica hacia la música de salón no se hiciera oír en España hasta setenta años después de las primeras reacciones alemanas en 1830 y de que las piezas de baile tuvieran una fuerte presencia hasta bien entrado el nuevo siglo, como estudiaremos en posteriores capítulos.

4.2. Los hermanos Antonio Pitarch (*1814; †1887), Vicente Pitarch (*1824; †1910), Mateo Pitarch (*1826; †1884) y Manuel Zaporta (*1818; †1902).

La investigación concerniente a los hermanos Pitarch y Manuel Zaporta para el presente estudio ha podido ser enriquecida con numerosa documentación adicional a la proporcionada por las fuentes bibliográficas valencianas ya existentes al haber localizado, tras nuestras investigaciones, a un descendiente de Vicente Pitarch llamado Carlos Pallarés Esclápez. Incitado por las composiciones que custodiaba sobre su tatarabuelo, Carlos Pallarés ya había ahondado en la investigación de su familia y escrito una serie de interesantes artículos, en su mayoría inéditos, a los cuales haremos referencia a lo largo del presente apartado.

De los tres hermanos Pitarch, fue realmente Vicente Pitarch de Fabra[7] quién demostró un especial talento para la composición y el piano, dejando además un importante legado creativo que abarca no sólo obras pianísticas sino también piezas corales, sinfónicas y de cámara, las cuales nunca han sido estudiadas y escasamente interpretadas a pesar de su calidad musical.

La autoría de las obras para piano que nos ocupan está compartida por los tres hermanos, ya que en dos de las tres piezas localizadas, concretamente *Valencia del*

[7] Su verdadero nombre fue Vicente Pitarch Simó.

Cid y *L´Espagnole*, constan las iniciales *M.V.A. Pitarch de Fabra*, correspondientes a los nombres Mateo, Vicente y Antonio.[8] La autoría de la tercera de las piezas, *Les deux soeurs*, aparece simplemente indicada con los apellidos *Pitarch de Fabra* y por tanto debe igualmente ser considerada como compartida. Existe sin embargo un importante indicio que demuestra que realmente fue Vicente Pitarch el principal autor de estas piezas: la obra titulada *Les deux soeurs* está constituida, en realidad, por dos piezas independientes, la primera de ellas se llama *Antonia* y está dedicada *à ma nièce Antonia Pitarch* y la segunda de ellas, titulada *Marie*, lleva la dedicatoria *à ma nièce Marie Pitarch*. Hemos podido averiguar a través de Carlos Pallarés Esclápez, tataranieto de Vicente Pitarch, que Antonia y Marie fueron las sobrinas de Vicente Pitarch y por tanto éste último el autor de dicha obra y posiblemente también de las anteriores.[9]

No obstante, y siendo consecuentes con la autoría compartida de las obras, estudiaremos la biografía y la aportación al campo pianístico y musical en general de cada uno de los hermanos Pitarch y también de Manuel Zaporta Martí, de quién no hemos localizado ninguna composición para piano, pero cuya trayectoria biográfica está íntimamente unida a la de los hermanos Pitarch y contiene singularidades de especial trascendencia musical.

Los hermanos Pitarch nacieron en Sant Mateu, población situada en el interior de la provincia de Castelló y capital histórica del Maestrazgo, que en los siglos XIV y XV adquirió una especial relevancia tanto política como comercial. El Papa Benedicto XIII fue señor de la población temporalmente y a ella concurrieron también referentes religiosos y políticos como San Vicente Ferrer, el Papa Clemente VIII y el Rey Felipe II, siendo además escenario de trascendentes acontecimientos políticos como el fin del Cisma de Occidente en 1429. El importante papel histórico desempeñado por Sant Mateu desde la Edad Media convirtió a la población en un

[8] Las causas de la sustitución del apellido Pitarch Simó por *Pitarch de Fabra* no aparecen explicadas en ninguna de las fuentes consultadas. Carlos Pallarés Esclápez, tataranieto de Vicente Pitarch, considera que el nuevo apellido se debe a un equívoco producido a la llegada a Francia de Antonio Pitarch. Antonio Pitarch, exiliado a este país junto al resto de divisiones carlistas, no sabía francés y es probable, según Carlos Pallarés, que las autoridades francesas le registraran en Francia tomando los dos apellidos del padre, Pitarch de Fabra, como un único apellido. Esta teoría, sin embargo, pierde consistencia desde nuestro punto de vista al comprobar que los apellidos del padre son *Pitarch i Fabra* en lugar de *Pitarch de Fabra*. Creemos que la adaptación de *Pitarch de Fabra* fue consciente y calibrada por el hecho de tratarse de un apellido de apariencia más ilustre y noble que, además de perpetuar la figura del padre, podía ser utilizado con fines artísticos, como sucede con otros compositores de los cuales trataremos posteriormente.

[9] Carlos Pallarés Esclápez nos cedió amablemente el árbol genealógico de su familia hasta retroceder a los hermanos Pitarch, resolviendo muchas de las incógnitas que se nos presentaron durante el proceso de investigación sobre la familia Pitarch.

significativo eje de confluencia comercial basada en la ganadería y en la artesanía y con una notable actividad de exportación a ciertos territorios italianos.

Como consecuencia de la fecunda actividad comercial, Sant Mateu vio igualmente florecer la cultura y la música y prueba de ello son los acreditados talleres de organería que aún en los siglos XVII y XVIII existían en la comarca del Maestrazgo. El más importante de ellos era el ubicado en el convento de los Padres Dominicos de Sant Mateu, el cual estuvo dirigido temporalmente por el padre Pujalt. Otro taller de organería del Maestrazgo de cierta importancia fue el situado en la villa de Càlig. También en pueblos cercanos a Morella −capital de la comarca castellonense de Els Ports y villa natal de Manuel Zaporta− existían reconocidos talleres de organería dirigidos por los maestros organeros Ambrosio Moliner y Francisco Turull (Ros, 1992: 188-189). La profusión de órganos en conventos e iglesias de las citadas comarcas castellonenses explica el hecho de que tanto los hermanos Pitarch como Manuel Zaporta se iniciasen en el estudio del órgano antes de emprender, algunos de ellos, sus carreras pianísticas.

Miguel Pitarch i Fabra, padre de los hermanos Pitarch, fue un hacendado de Sant Mateu que vivió a caballo entre los siglos XVIII y XIX. Chocolatero de profesión[10] y hombre de vasta cultura, inculcó a sus ocho hijos, tres hombres y cinco mujeres su pasión por la música y su devoción religiosa. Fundó también en su villa natal a principios del siglo XIX una agrupación musical financiada por él mismo e impartió clases gratuitas de música a los jóvenes de aquella población (*Valencia Atracción*, CLV, 12-1947: 3). De sus cinco hijas, tres fueron monjas y ejercieron como organistas en diferentes conventos valencianos. La mayor de ellas, Sor Francisca Pitarch (*1810; †1872), obtuvo el cargo de organista en 1829 en el convento del Pié de la Cruz y Santa Ana en la ciudad valenciana de Sagunto[11] e influyó decisivamente en el devenir de su hermano Vicente Pitarch. La segunda de las hermanas, Sor Ambrosia Pitarch, ingresó en el convento de Agustinas de Sant Mateu el año 1828 y demostró en el órgano unas excelentes cualidades interpretativas:

[10] PALLARÉS ESCLÁPEZ, Carlos. "Un hombre muy singular". *Artículo inédito*. Archivo particular del autor.
[11] PALLARÉS ESCLÁPEZ, Carlos. "Tres monjas organistas". *Artículo inédito*. Archivo particular del autor.

> *"Se cuenta que, durante la guerra civil de los 7 años, que la villa de San Mateo se vio ocupada alternativamente por fuerzas liberales y carlistas, todos los generales de ambos mandos llevaban sus fuerzas a oír misa al convento de Agustinas, dejando siempre en el atrio silenciosas a las bandas militares y exigiendo que Sr. Ambrosia tañese el órgano durante el acto de celebración de la Santa Misa, (…)"* (Ruíz, 1903: 369).

La más joven de ellas, Sor María Luisa Pitarch, también organista excelente, entró en el convento de la Puridad de Valencia en el año 1837 tras una orden gubernamental que implantaba la reducción de comunidades como consecuencia de la desamortización de Mendizábal propugnada en 1835.

Antonio Pitarch, quien influirá de manera decisiva en las vidas y carreras musicales de sus hermanos Vicente y Mateo Pitarch y de Manuel Zaporta, nació en Sant Mateu en 1814. Su padre le infundió sus primeras nociones musicales, marchando luego a Tortosa donde inició una carrera sacerdotal que no llegaría a concluir, así como estudios de órgano con el maestro de capilla catalán Joan Antoni Nin i Serra (*1804; †1867) (Ruiz, 1903: 370), quien fue también profesor de los hermanos José y Daniel Gabaldá y más tarde de Felipe Pedrell, tal y como revelábamos en el anterior capítulo. Probablemente recomendado por el propio Nin, perfeccionó posteriormente estudios de órgano en Barcelona con Mateo Ferrer[12] y de armonía y composición con Anastasio Orta al tiempo que se iniciaba en el estudio de varios instrumentos.

En 1834, un año después del inicio de la primera guerra carlista,[13] Antonio Pitarch se estableció en Valencia como profesor de flauta y como músico, aunque su estancia en la capital del Turia se vería interrumpida por los acontecimientos bélicos

[12] Mateo Ferrer (*1788; †1864), nacido en Barcelona, fue maestro de capilla de su catedral durante cincuenta y seis años. Sus excelentes dotes musicales le permitieron ejercer como director de orquesta, como excepcional intérprete al órgano y al piano y como compositor. (Nin, 1925:VI).

[13] El movimiento carlista se convirtió principalmente en el abanderado de la iglesia, que se veía amenazada por la pérdida de poder social y económico desde la desamortización de Mendizábal, y de las clases sociales más conservadoras, que luchaban contra el avance del liberalismo y la progresiva movilización de los sectores proletarios. El carlismo tuvo una especial incidencia en la provincia de Castellón hasta el punto que la capital, juntamente con Vinaròs y otros pocos pueblos, se convirtieron en focos resistentes al carlismo y en refugio de liberales (Martí, 1985: 171-172). La villa de Castellón fue consciente de su excepcionalidad como núcleo liberal y de oposición a las posturas del movimiento carlista:

> "*En todos tiempos han rendido los habitantes de Castellón un fervoroso culto a la libertad, bello ideal de todas sus ilusiones, grandiosa realización de sus esperanzas, fin y objeto de todas sus tendencias y pensamientos*" (Balbás, 1884: 141).

de Aragón y sus comarcas limítrofes con Cataluña y el País Valenciano (Ruiz, 1903: 370).

La población de Morella llevó a cabo un primer levantamiento carlista en Noviembre de 1833, que resultó fallido y al cual se adhirieron voluntarios de diferentes comarcas para inscribirse en las filas carlistas. Fue entonces cuando los militares que llevaron a cabo este primer levantamiento, buscando a un cabo que supiera leer y escribir, propusieron al joven Ramón Cabrera Grinyó[14] quien por entonces era estudiante en Tortosa, (*BSCC*, LXVII (1991): 321-322), ciudad donde compartió estudios y se relacionó con Antonio Pitarch y José Gabaldá, hermano de Daniel Sebastián. Finalmente, la ocupación de Morella la noche del 25 al 26 de Enero de 1838 por las fuerzas carlistas del ya entonces general Ramón Cabrera fue un acontecimiento de amplia repercusión no sólo a nivel nacional sino también europeo (*BSCC*, LXIX (1993): 235). Con la dominación de Morella en 1838, el general Cabrera, quien desde el año anterior se había dedicado a fortalecer sus posiciones conquistando puntos importantes de montaña, pudo finalmente crear fábricas de artillería, pólvora y municiones y mejorar las gestiones civiles y militares de los mandos carlistas (Ibid: 235-236). Fue entonces cuando el mencionado general dispuso que todos los jóvenes mayores de dieciséis años, hijos de las familias de aquellas comarcas, debían imperativamente ingresar en la filas de las divisiones carlistas. Antonio Pitarch, quien había estudiado con Ramón Cabrera en Tortosa, decidió presentarse ante él con el fin de ser excluido de las filas carlistas y poder desempeñar algún cometido más acorde con sus aptitudes musicales. En respuesta, Cabrera le encomendó la formación de una banda de música de caballería, la cual hizo efectiva tras adquirir secretamente en Valencia los instrumentos musicales necesarios, reunir a músicos debidamente cualificados y a cincuenta caballos blancos (Ruiz, 1903: 370-371). En dichas obligaciones coincidió Antonio Pitarch con el

[14] Cabrera i Grinyó, Ramón, militar carlista, nació en Tortosa en 1806. Realizó estudios en el Seminario de Tortosa, pero pronto abandonó la carrera eclesiástica en favor de la causa carlista. En 1835 ya disponía de un ejército a sus órdenes con el que realizó incursiones de saqueo sobre el litoral en ciudades como Castellón y Valencia. En 1838 conquistó Morella, población que se convertiría en su fortaleza hasta el fin de la guerra. Su fama de sanguinario, que le valió epíteto de *Tigre del Maestrazgo*, provocó las represalias de las tropas isabelinas, que fusilaron a su anciana madre e iniciaron una serie de actos crueles en los dos bandos. Con la reconquista de Morella en 1840 por las tropas isabelinas, se exilió a Francia, pero regresó a España al estallar la segunda guerra carlista en 1846. Tras la nueva derrota del ejército carlista, emigró a Inglaterra donde contrajo matrimonio. En 1875 reconoció a Alfonso XII como rey de España y la Casa Real le confirmó el título de Conde de Morella, que ya le habia sido otorgado por D. Carlos, el Pretendiente. Murió en Wentworth (Inglaterra), en 1877. (MAS, II, 1973: 269-271).

morellano Manuel Zaporta y con José Gabaldá, encargado éste último de la organización musical de las milicias y de las clases de música a las hermanas del general Cabrera (Palacio, 2010: 23).

Tras el histórico convenio de Vergara entre los ejércitos gubernamentales al cargo del general Espartero y los carlistas al mando del general Maroto en Agosto de 1839, se dio por finalizada la guerra carlista en el norte de la península. Cabrera consideró la causa perdida desde aquel momento e instó al pretendiente D. Carlos a licenciar al ejército y pasar a Francia. A mediados de Mayo de 1840, el ejército carlista había ya perdido sus principales fortificaciones de Aragón, Cataluña y el País Valenciano, por lo que el gobernador carlista de Morella decidió organizar una salida para unirse al general Cabrera, salvar al mayor número posible de militares y lograr una capitulación digna (*BSCC*, LXIX (1993): 571-577).

El ejército carlista se exilió a Francia y sus componentes fueron distribuidos en diversas regiones francesas según el rango que ostentaban. Antonio Pitarch fue conducido a Le Puy en Velay, capital del Haute Loire el mes de Julio de 1840.[15] Tras trabajar como albañil desde su llegada a Le Puy, Antonio Pitarch fue admitido como músico en la Orquesta del *Théatre de l´Opéra Comique* de aquella ciudad, lo cual le supuso un afianzamiento tanto económico como social y la primera de una serie de ocupaciones musicales que desarrollaría a lo largo de su vida en Francia (*Cantem*, 17, 12-2007: 13).

Tras visitar a Ramón Cabrera y compartir durante un tiempo las aficiones musicales de éste en su destierro en las islas Hieres, Antonio Pitarch se presentó en 1841 a la plaza vacante de organista en la Catedral de Le Puy, la cual consiguió tras la aprobación del obispo de Lyon, Monsieur Bonal:

> *"Tocáis muy bien, pero algo en salvaje; la permanencia en Francia civilizará esa asombrosa ejecución"* (Ruiz, 1903: 371).

Una vez conseguido el necesario equilibrio económico, Antonio Pitarch llamó a Francia a sus hermanos Vicente y Mateo y a su amigo, el morellano Manuel Zaporta, a Le Puy, decisión más que predecible tras la persecución y la confiscación

[15]PALLARÉS ESCLÁPEZ, Carlos. "Una guerra y tres organistas" *Artículo inédito.* Archivo particular del autor.

de bienes a la familia Pitarch tras la derrota carlista por haber alojado en su casa al general Cabrera.[16]

El reconocimiento y prestigio musical del "Père Pitarch", sobrenombre de Antonio Pitarch entre sus conciudadanos de Le puy, fue creciendo, y en 1846 ya ejercía como director titular de la orquesta, así como profesor de música del instituto y de la escuela normal de aquella población. Indulgente y amable con sus alumnos, no camufló en absoluto sus profundos ideales carlistas incluso durante las horas lectivas:

> "*Les querelles politiques étant apaisées en Espagne où il pouvait encore fredonner en sourdine le chant de guerre des Carlistes que nous lui faisons chanter lorsqu´il était content de nous :*
>
> *Guerra à mort à l´infama Christina*
>
> *Da combat −a combat− à la mort*
>
> *Guerra à mort à l´infama Christina*
>
> *Guerra, guerra, défensors!"* (*L´avenir de la Haute Loire*, 10-4-1924)

En 1849 Antonio Pitarch contrajo matrimonio con Justine Michaud, directora de una pensión de muchachas en Lepuy, y en 1855 fue nombrado director del recién creado *Orphéon du Velay*, agrupación coral cercana a los cincuenta cantantes que actuaba en las ceremonias civiles y religiosas de la ciudad y que fue adquiriendo prestigio por sus participaciones no sólo en importantes ciudades francesas como Lyon o París sino también en capitales extranjeras como Londres o Ginebra (*Le quotidien de L´Haute Loire*, 1-1956). La carrera musical de Antonio Pitarch se vio consumada con la obtención de la medalla de oro por la mencionada agrupación en el primer certamen de orfeones que se celebró en París.

Tras cuarenta años de intensas actividades musicales en Le Puy, Antonio Pitarch decidió volver a España[17] y retirarse a su villa natal, Sant Mateu, donde murió acompañado de su hermano Vicente en Diciembre de 1887 (*Le quotidien de L´Haute Loire*, 1-1956). En 1959 la ciudad de Le Puy le dedicó una calle en reconocimiento a su labor musical ejercida (*Cantem,* 17, 12-2007: 15).

[16] PALLARÉS ESCLÁPEZ, Carlos. "Una guerra y tres organistas"…*op. cit.*

[17] Tras el convenio de Vergara, la Reina indultó y concedió la completa libertad a todos los excombatientes carlistas (Palacio, 2010: 23).

Antes de emplazar a sus dos hermanos varones en Le Puy, Antonio Pitarch decidió llamar a su amigo y posiblemente alumno Manuel Zaporta, a quien había conocido durante los años que estuvo a las órdenes del general Cabrera en Morella:

> *"A la suite des guerres carlistes, des réfugiés espagnols avaient trouvé asile en Auvergne. L´un deux, Antonio Pitarch, chef de musique dans un régiment de Cabrera, vint se fixer au Puy vers 1840. Touché de l´accueil qu´il reçut, il fit venir son élève, Manuel Zaporta, puis, un peu plus tard, son frère Matéo Pitarch."* (Delage, 1999 : 31).

Aunque no hemos encontrado ninguna composición para piano de Manuel Zaporta, su vida estuvo tan estrechamente vinculada a los hermanos Pitarch que se hace necesario abordarla para entroncar coherentemente todos sus datos biográficos junto con las biografías de los mencionados hermanos.

El primer estudio importante sobre las vidas de los hermanos Pitarch y Manuel Zaporta fue realizado entre los años 1947 y 1948 por el musicólogo valenciano Eduardo Ranch y publicado en la revista *Valencia Atracción* (*Valencia Atracción,* CLV, 12-1947; CLVI, 1-1948). Las fuentes de información para dicho trabajo las recibió Eduardo Ranch principalmente de María Luisa y Antonia Fumey Pitarch, nietas de Antonio Pitarch y de Juana Maciá Zaporta, sobrina de Manuel Zaporta. No obstante, según nuestras investigaciones, restan todavía datos equívocos por modificar y otros muchos por complementar.

Manuel Zaporta[18] nació en Morella en 1818 y no en 1822 como asegura el musicólogo valenciano Eduardo Ranch (*Valencia Atracción,* CLVI, 12-1948: 6)[19] y fue infantillo de la Iglesia Arciprestal de su villa natal, donde recibió sus primeros estudios musicales. Tras ser llamado a Francia por Antonio Pitarch hacia 1841, se

---

[18] Su verdadero apellido era Saporta. El apellido Zaporta fue consecuencia de una voluntaria castellanización que convirtió la *s* original en *z*.

[19] El acta del bautizo de Manuel Zaporta dice textualmente:
"En la villa y en la iglesia arciprestal de Santa María la Mayor a los veinte y dos días del mes de septiembre del año mil ochocientos diez y ocho:
Yo Mossen Juan Figols Pbro Regente la vicaría de la misma, bauticé y crismé a un niño que nació a las dos horas de la tarde del día anterior, hijo legítimo y natural de Manuel Saporta y de Ramona Martí consortes naturales de ésta y parroquianos nuestros. He puesto por nombre Manuel Agustín; abuelos paternos Josef Saporta y Josefa Boix naturales de ésta; maternos Antonio Martí y Mariana Aranda de ésta; padrinos fueron Josef Saporta y Luisa Prats a quienes avisé el parentesco espiritual y todas las demás obligaciones que doy fe.
M. Juan Figols Pbro Regente Vcp."
(Alter ex quinque libris in ussum huius. Ab anno 1807 usque ad annum 1836. Pag. 421 nº 168. Arxiu Històric de l´Església Arciprestal de Morella)

instaló en Ambert, una población cercana a Le Puy y situada también en la región de Auvergne. Apuesto, distinguido y pianista de admirable ejecución, Manuel Zaporta pronto se convirtió en Ambert en un solicitado profesor de piano:

> *"À Ambert, Zaporta, vint-cinq ans, l´allure d´un conquistador, élégant, brillant pianiste, devint vite le professeur qu´on veut s´attacher. «Il aimait à raconter qu´au temps heureux de ses débuts dans le professorat, il lui arrivait rarement de dîner chez lui, son couvert était toujours mis chez l´un de ses élèves».* (Delage, 1999 : 31).

Tanto Manuel Zaporta como Mateo Pitarch −de quién hablaremos más adelante− son recordados especialmente por haber sido los primeros profesores de piano del compositor francés Emmanuel Chabrier (*1841; †1894),[20] a quien infundieron un acusado gusto por los bailes de salón y sobre todo por los ritmos y melodías españolas (Delage, 1999: 31-32), que desarrolló ingeniosamente a lo largo de su vida en su obra compositiva, especialmente en su rapsodia orquestal compuesta en 1883 y titulada precisamente *España*. No existe documentación sobre la relación de Emmanuel Chabrier con ninguno de sus profesores (Delage, 1999: 39), no obstante y a pesar de las virtudes musicales de Manuel Zaporta, el único testimonio de su vinculación pedagógica con Emmanuel Chabrier proviene de un hecho anecdótico narrado por el propio compositor francés (*Collection de la Grande Revue*, s.d.):

El padre de Emmanuel Chabrier, abogado, perteneciente a una clase burguesa acomodada, contrató en Ambert un año antes de su matrimonio a una paisana de dieciocho años llamada Anne Delayre como sirvienta. Anne Delayre, conocida familiarmente entre los Chabrier como *Nanette* o *Nanon*, sintió durante toda su vida un profundo afecto por Emmanuel Chabrier y ocupó un lugar esencial en la vida del compositor desde el nacimiento de éste. Un día, durante una clase de piano,

[20] Emmanuel Chabrier, nacido en Ambert e hijo de una familia burguesa acomodada, empezó sus estudios de piano con los profesores castellonenses Manuel Zaporta y Mateo Pitarch. Se trasladó posteriomente con su familia a Clermont-Ferrand y finalmente a París, donde ingresó en el Ministerio del Interior tras finalizar sus estudios de derecho. En París dejó la abogacía y se dedicó completamente a la música, relacionándose al mismo tiempo con los poetas simbolistas y los pintores impresionistas. Pronto fue reconocido entre los núcleos musicales parisinos como un brillante pianista y un excelente compositor tras el triunfo de la rapsodia orquestal *España* en 1883. La extensa obra de Emmanuel Chabrier peca en ocasiones de vulgaridad melódica, aunque sus innovaciones en el campo orquestal y armónico han convertido a este compositor en un precursor de Claude Debussy y Maurice Ravel. A su muerte temprana, tras un ataque de hemiplejia, contribuyó de algún modo su carácter temperamental, del cual se impregna su obra compositiva (Scholes, 1987: 168).

Emmanuel Chabrier no tocaba al gusto de Manuel Zaporta y éste último, habiendo superado probablemente los límites de su paciencia, le dio un cachete a su alumno. En aquellos momentos, *Nanette*, quien entraba en la sala, viendo lo sucedido, no dudó en abalanzarse sobre Manuel Zaporta y propinarle una sonora bofetada que batió al morellano en retirada (Delage, 1999: 27). Es éste, pues, el único testimonio de la labor pedagógica del morellano durante sus años en Ambert.

Tal como indica Roger Delage, biógrafo de Emmanuel Chabrier, el citado compositor empezó sus estudios de piano a los seis años y abandonó Ambert a los once (Delage, 1999: 30-31), de lo cual se desprende que Manuel Zaporta y posteriormente Mateo Pitarch dieron clase de piano al pequeño Chabrier entre 1847 y 1852.

Tras varios años en Ambert, Manuel Zaporta decidió embarcarse hacia Sudamérica, llevándose su piano consigo. Aunque no existe documentación alguna que avale la razón de esta peregrina decisión, deducimos que Manuel Zaporta fue llamado a la provincia ecuatoriana de Guayaquil por un conocido suyo o de su familia: el que había sido capitán de artillería de los Reales Ejércitos Juan Antonio Rocafuerte, también natural de Morella[21] y padre del segundo presidente de la República Ecuatoriana, Vicente Rocafuerte (*1783; †1847).[22]

Según narra Eduardo Ranch, la travesía hacia el Ecuador resultó azarosa debido a una fuerte tempestad que obligó a tirar lastre y a arrojar el piano de Manuel Zaporta al mar. El músico morellano llegó a Sudamérica prácticamente con lo puesto y, según el mencionado musicólogo valenciano, una vez allí tuvo que ganarse la vida desplazándose por toda la geografía ecuatoriana tocando el piano en teatros y bares. Cuando logró asentarse en la ciudad de Guayaquil, tras haber conseguido algunos

[21] "Cap. Juan Antonio Rocafuerte" [en línea]. En *GeneaNet*. Disponible en http.//gw1.Geneanet.org/ecuadorgen?lang=es; p=juan+antonio; n=rocafuerte [Consulta: 4 Noviembre 2011]

[22] Vicente Rocafuerte, hijo del capitán morellano Juan Antonio Rocafuerte, nació en Guayaquil en 1783. Pensador, escritor y diplomático, fue uno de los personajes de más trascendencia en la historia del Ecuador. A los diez años fue enviado e España para formarse en el Colegio de Nobles Americanos de Granada, donde empezó una carrera militar, y posteriormente estudió humanidades en el Colegio Saint Germain en Francia. Hombre culto, conocedor del latín y el griego, se relacionó en Francia con intelectuales, nobles y políticos, entre ellos Simón Bolivar. Su carrera política empezó a su vuelta a Guayaquil, población de la que fue elegido alcalde en 1810. En 1812 fue Diputado electo a las Cortes de Cádiz por la provincia de Guayaquil, cargo que le permitió conocer otros países europeos y relacionarse con la alta aristocracia. Tras sufrir persecuciones por sus ideales liberales que propugnaban la emancipación de América, regresó al Ecuador, donde fue elegido en 1834 Presidente Constitucional del mencionado país hasta 1839. Durante su mandato, llevó a cabo en Ecuador importantes reformas económicas y educativas, que dieron lugar a uno de los periodos más productivos del país. En 1845, tras acabar su mandato, fue nombrado diplomático en Perú ya su retorno al Ecuador en 1846 ejerció como presidente del senado. Murió en 1847, en plena actividad política. (*Gran Enciclopedia Rialp*, XX, 1981: 353-354).

beneficios y haberse ganado la estima y el reconocimiento entre sus conciudadanos como pianista y profesor de piano, acabó enamorando a una alumna suya, Mercedes Santistevan Rocafuerte, y casándose con ella:

> "*Al fin Zaporta se instaló en Guayaquil, ciudad de la República del Ecuador, ya habiendo conseguido ciertos bienes y pudiendo llevar alguna vida distinguida. Y como era bueno, "todo un caballero", y era guapo y tenía una barba rubia; como, según me han dicho, era muy conocido, estimado y amado en Guayaquil, y "tenía tipo de visigodo", y como los godos eran conquistadores, pues Zaporta acabó enamorando a una discípula suya, de familia destacadísima en el Ecuador y que tenía bienes inmensos"* (Ranch, *Valencia Atracción*, CLVI, 12, 1948: 7).

Sin embargo, según nuestro punto de vista, desde el mismo momento de su llegada al Ecuador, Manuel Zaporta se estableció en Guayaquil bajo la protección del capitán, nacido en Morella, Juan Antonio Rocafuerte, donde se afianzaría como profesor de piano. Tampoco el encuentro y posterior matrimonio con Mercedes Santistevan Rocafuerte fue un hecho fortuito, ya que su esposa era nieta del citado capitán morellano.[23]

A diferencia de las clases de piano que impartió el morellano en Ambert, de las cuales nada sabemos a excepción de la citada anécdota con *Nanette*, sí que nos han llegado testimonios de la aportación a la pedagogía pianística de Manuel Zaporta durante su estancia en Ecuador a través de su alumno Juan Agustín Guerrero:

> *"Llegó a Quito en la segunda mitad del siglo XIX. De acuerdo a su discípulo, el pianista y compositor, Juan Agustín Guerrero, con Zaporta "…se conoció el verdadero sistema de enseñanza de piano, que mientras tanto había andado al capricho de los organistas, y que, Zaporta, tan querido y apreciado como [Antonio] Neumane, dirigió las bandas militares, dejó discípulos adelantados, y es a él a quién se le debe el conocimiento práctico de muchas reglas que habían sido desconocidas…"*[24]

[23] Con el fin de aclarar los datos genealógicos, a veces confusos que aparecen en las biografías de Manuel Zaporta, diremos que Mercedes Santistevan Rocafuerte era hija de María Tomasa Rocafuerte, y ésta última hermana del presidente del Ecuador, Vicente Rocafuerte. Mercedes Santistevan Roafuerte era, por tanto, nieta del capitán morellano Juan Antonio Rocafuerte.

[24] –*Músicos del Ecuador. Biografías W-Y-Z. Zaporta Manuel*. [en línea]. Disponible en http: //www. edufuturo. com/educación. php?c=932& [Consulta: 4 de Noviembre 2009]

Tras varios años de residencia en el Ecuador, Manuel Zaporta y su mujer se trasladaron a París[25] aprovechando las facilidades ofrecidas por Enrique Dorn, representante del Ecuador en París y familiar de Mercedes Santistevan (*Valencia Atracción*, CLVI, 12-1948: IX). En la capital francesa se establecieron en el número 79 de la rue Jouffroy, en el *17ème arrondissement*, un barrio elegante y acogedor donde se encontraban muchos de los consulados y embajadas de América del Sur. En esta zona de París, el matrimonio Zaporta vivió holgadamente, relacionándose con representantes diplomáticos y familias destacadas del Ecuador, Chile y Perú (Ibid: IX). Su vida en París era interrumpida anualmente por los viajes a Guayaquil, donde el matrimonio Zaporta recogía las rentas producidas por su inmenso patrimonio. También Manuel Zaporta y su mujer viajaron a Morella al menos en dos ocasiones, donde realizaron importantes actos benéficos como la adquisición del material necesario para el Hospital, la restauración del órgano de la Iglesia Arciprestal, la construcción del nuevo cementerio y la donación de limosnas a las gentes necesitadas de la población. Como agradecimiento a las ayudas otorgadas, y en reconocimiento a la fama adquirida por Manuel Zaporta, el Ayuntamiento de Morella le nombró hijo predilecto de la ciudad en sesión del seis de Septiembre de 1888 y le dedicó una calle que todavía se preserva (Ibid: IX).

A través de una carta de Joseph Desaymard, primer biógrafo de Emmanuel Chabrier, escrita el 15 de Abril de 1909, sabemos que Manuel Zaporta, a su llegada a París tras su matrimonio con Mercedes Santistevan, se reencontró con Emmanuel Chabrier y le ofreció todo su apoyo en su continua lucha mantenida con su familia para dejar su carrera de funcionario y dedicarse exclusivamente a la música (Delage, 1999: 49). En la misma carta del 15 de Abril de 1909 Joseph Desyamard reconoce la influencia de Manuel Zaporta sobre el compositor francés:

> *"Saporta surtout eut, dit-on, de l´influence sur Chabrier. C´était un véritable artiste."* (Delage, 1999 : 31).

[25] El musicólogo Eduardo Ranch no expuso en su artículo citado las razones de la marcha a París de Manuel Zaporta y su mujer. No obstante, Amparo Ranch, hija de Eduardo Ranch, nos informó, durante una entrevista mantenida con ella, que el cambio de situación política en el Ecuador, que favoreció las ambiciones de los militares, fue el detonante de la partida. Dicho cambio político se produjo durante el llamado periodo Macista (1845-1860), durante el cual, el general José María Urvina, que gobernó desde 1851 a 1856, acabó con las libertades conseguidas en años anteriores: los jesuitas, que realizaban una labor educativa en el país, fueron expulsados, la instrucción educativa secundaria y superior quebró, se suprimió la libertad de imprenta, se inició una oleada de destierros, se eliminaron las libertades y garantías del pueblo, se impuso un militarismo desmedido y se reformó la política hacendaria (*Gran Enciclopedia Rialp*, VIII, 1979: 257).

Manuel Zaporta murió en París en 1902, a los ochenta y dos años de edad y su mujer siete años después, en 1909. No tuvieron descendencia.

Una vez expuestos brevemente los datos biográficos de Manuel Zaporta, se hace necesaria, en relación con el propósito de nuestro trabajo, una exposición de los datos que hemos recogido sobre la supuesta labor compositiva del morellano. Las primeras referencias biográficas que conocemos sobre Manuel Zaporta son las que aparecen en el libro de José Ruiz de Lihory, publicado en 1903, donde se le tilda de "*discreto compositor y célebre pianista*" (Ruiz, 1903: 437-438). Dieciséis años después, en 1918, Benito Traver hace, en su libro *Músicos de la Provincia de Castellón*, una escueta biografía de Manuel Zaporta que no añade nada nuevo respecto a la anterior pero, sin embargo, refiere más detalladamente la labor compositiva del morellano afirmando que "*ha compuesto varias obras musicales de exquisito gusto artístico*" (Traver, 1918: 84). Nada sabemos de la fuente que conservaba Benito Traver para hacer esta afirmación, aunque la única posibilidad es que le fuera transmitida por Vicente Pitarch, el segundo de los hermanos varones en una entrevista que mantuvieron en Sant Mateu, tal y como el propio Traver afirma en su libro:

> *"D. Vicente Pitarch, hermano del anterior y al que tuvimos el gusto de saludar y oír de sus labios algunas de sus anécdotas, en una de sus estancias en San Mateo su pueblo natal, fue un músico de vastos conocimientos artísticos"* (Traver, 1918: 99).

Basándonos en estas afirmaciones emprendimos la búsqueda de las composiciones para piano de Manuel Zaporta, en los emplazamientos que ya han sido citados en los *Preliminares* de este trabajo, sin encontrar ni una sola obra del citado autor.[26] Conviene citar a este respecto nuestros contactos con Rosa Amelia Alvarado, presidenta de la *Casa de la Cultura del Guayas* en el Ecuador, quien a su vez comunicó la búsqueda de las obras de Manuel Zaporta al historiador Dr. Ezio Garay, al *Conservatorio Nacional de Música*, y a la *Casa de Cultura de Quito*. La localización de las presuntas obras de Manuel Zaporta resultó finalmente infructuosa. En la *Bibliothèque Nationale de France* realizamos una exhaustiva búsqueda, al ser París la ciudad donde murió Manuel Zaporta y su esposa, y donde vivieron y se relacionaron la mayor parte de sus vidas. Tampoco en la citada institución

[26] *Cf.* pp. 31-32.

conseguimos localizar ninguna composición del pianista morellano.[27] Investigamos igualmente en los *Archivos de París* las declaraciones de sucesión de los bienes de Manuel Zaporta[28] y Mercedes Santistevan[29] tras su fallecimiento, con el fin de comprobar hacia qué personas o entidades pudieron ser remitidas y establecer de este modo un nexo de unión que nos facilitara la búsqueda de dichas composiciones y cualquier otra documentación complementaria. El resultado de dicha investigación fue igualmente infructuoso, puesto que ni Manuel Zaporta ni su mujer hicieron en París una declaración de sucesión de sus bienes tras su fallecimiento.

Los resultados estériles de nuestras investigaciones nos llevaron a dudar sobre la posibilidad de que Manuel Zaporta llegara a publicar alguna obra y, en el caso de que realmente fuese compositor, de que sus trabajos trascendieran el ámbito doméstico. Es esclarecedor el hecho de que en el acta de defunción de Manuel Zaporta se le nombre simplemente como "rentista",[30] y ni siquiera como pianista o profesor de piano, lo cual deja entrever que su dedicación musical en París, si es que realmente existió, pasó a un segundo plano.

---

[27] La búsqueda de las obras pianísticas de Manuel Zaporta en la *Bibliotheque Nationale de France* la realizamos atendiendo tanto al apellido original del autor, Saporta, como Zaporta. Por otra parte, en el siglo XIX era común la recopilación y encuadernación en un único álbum de piezas pianísticas diversas atendiendo a un mismo autor, a un estilo determinado, a una temática específica o a una forma musical determinada. Para realizar una primera búsqueda de piezas pianísticas de diferentes autores reunidas en un solo álbum, nos remitimos primeramente a los ficheros denominados *Matières Musicales de piano s. XIX*, en los cuales se encuentran colecciones de obras diversas clasificadas por temas de inspiración, por géneros, o en ocasiones sin ningún tipo de criterio. También recurrimos a los ficheros denominados *des anonymes*, o de anónimos, donde se encuentran clasificados todos aquellos álbumes de piano que no pertenecen a un autor concreto. La inmensidad de obras que conforman los ficheros de anónimos se encuentran catalogadas atendiendo a las características comunes entre ellas. Para concretar la localización buscamos aquellas piezas reunidas bajo los títulos de *Album, Collection, Fleurs, Recuil, Répertoire, Pièces, Selections y Cahier.*

[28] Archives de París. Déclaration des successions : DQ8 Table des décès ; Côtes : Q82882 ; Typologie documentaire : table des décès ; Bureau : 8 bureau des successions ; Répertoire : lettres v, x, y, z ; Dates extrêmes : du 01/01/1847 au 31/12/1945.

[29] Archives de París. Déclaration des successions : DQ8 Table des décès ; Côtes : DQ82638 ; Typologie documentaire : table des décès ; Bureau : 6 bureau des successions ; Répertoire : lettre s ; Dates extrêmes : du 01/09/1902 au 30/04/1910.

[30] En el acta de defunción de Manuel Zaporta se lee lo siguiente: *"L´an mil neuf cent deux, le six Mars, à neuf heures du matin, Acte de décès de Manuel Zaporta, âgé de quatre- vingts ans, rentier, né à Morella (Espagne) décédé au domicile conjugal, rue Jouffroy, 79, hier, à midi, fils de Manuel Zaporta et de Ramona Martí , époux décédés. Époux de Mercedes de Santistevan, âgée de soixante-deux ans, sans profession."* Déces, 17e arr. 05/03/1902. V4E 10267. Archives de París.

Otro de los documentos que nos cuestionan la dedicación compositiva de Manuel Zaporta es un álbum para piano[31] localizado en el Archivo de la Iglesia Arciprestal de Morella en el cual se hallan recopiladas varias piezas de autores españoles o de temática que guarda relación con España. Una de estas piezas, titulada *L´Espagnole* y publicada en Francia, fue precisamente compuesta por los hermanos Pitarch de Fabra y se trata de un ejemplar único al no existir ninguna otra copia ni referencia a esta obra en ninguna de las principales instituciones francesas a las cuales nos hemos dirigido, y a las que haremos referencia en la biografía de Vicente Pitarch. En este mismo álbum hay también una suite de valses para piano titulada *Ambroisie*, dedicada la Reina de España Isabel II, y compuesta por Emile Vanden W., la cual forma parte de una colección titulada *Fleurs Equatoriennes*, o *Flores Ecuatorianas*. En el encabezamiento de la portada de la mencionada pieza hay una dedicatoria escrita a mano por Emile Vanden a Manuel Zaporta que dice *"El autor a su distinguido amigo el Sor. Saporta."* Podemos dar por seguro que el citado álbum fue llevado por el propio Manuel Zaporta a Morella en una de sus visitas, puesto que en encontramos en sus páginas suficientes indicios que establecen una relación directa con el morellano, como la pieza dedicada a mano por Emile Vanden y que forma parte la colección *Flores Ecuatorianas*, o la obra original de los hermanos Pitarch. No localizamos en ninguna de las principales instituciones francesas públicas o privadas consultadas ninguna otra obra que formase parte de la colección *Flores Ecuatorianas* y es muy probable, desde nuestro punto de vista, que dicha colección, editada por A. Helaine en París, fuese costeada enteramente o en parte por el propio Manuel Zaporta.

Es también suficientemente ilustrativo el hecho de que Manuel Zaporta, que gozó de una envidiable posición social y económica durante los años en París, pudiera haberse sufragado cualquier publicación de sus composiciones y, sin embargo, según nuestro punto de vista, no lo hizo.

Mateo Pitarch, el más joven de los hermanos varones, ha sido también el menos caracterizado en las biografías, probablemente porque su vida se desarrolló lejos de las peripecias y avatares a los que tuvieron que hacer frente Antonio Pitarch

[31] Arxiu Històric de la Església Arciprestal de Morella (A.H.E.M.). Música 035 Manuel Martí IV. 17. Piezas para piano.
Las partituras guardadas en este archivador fueron una donación del presbítero Manuel Martí, probablemente familiar de Manuel Zaporta por parte de madre. Eduardo Ranch habla en su artículo citado con anterioridad de un joven sobrino de Zaporta que estudió la carrera de sacerdocio: "*Y a un joven sobrino de Manuel Zaporta le costeó el matrimonio la carrera de sacerdote, y luego creó un beneficio sacerdotal para que gozara de él el sobrino.*"(Valencia Atracción, CLVI, 12-1948: IX).

y Manuel Zaporta. Mateo Pitarch nació en Sant Mateu en 1826 y, tras finalizar la primera guerra carlista, fue llamado por su hermano Antonio Pitarch a Francia. Tras recibir clases de música de éste último, se estableció primeramente en Tournus, en la región de Bourgogne, donde fue organista. En esta población francesa Mateo Pitarch se casó con Josephine Perroux, trasladándose posteriormente el matrimonio a Annecy, en la región de Rhône- Alpes y tiempo después a Ambert, donde ejerció también como organista. En Ambert entabló relaciones con Manuel Zaporta, quien por entonces era un reconocido profesor de piano en la citada población. Tras la marcha a Sudamérica del morellano, Mateo Pitarch se hizo cargo de sus alumnos de piano, entre ellos, de Emmanuel Chabrier. Mateo Pitarch murió en Ambert en 1884.[32] Su hija mayor, Luisa Pitarch, llegó a convertirse en Prima dona de ópera italiana y cantó en las temporadas operísticas de Niza y Lyon con gran éxito (Ruiz, 1903: 373).

Sin embargo, de los tres hermanos Pitarch, fue Vicente Pitarch quien llevó a cabo una verdadera labor compositiva tanto en el ámbito pianístico como en el orquestal, el camerístico y el coral. Sus composiciones presentan una calidad musical comparable a las de un compositor coetáneo y amigo suyo, Salvador Giner, aunque, no obstante, por diversas razones que iremos exponiendo en el transcurso de este trabajo, no han llegado a conocerse ni a gozar de la misma popularidad que las del valenciano. Vicente Pitarch nació en Sant Mateu en 1823 y, tras estudiar latín y humanidades, fue organista de la iglesia parroquial de su población natal hasta poco después concluir la primera guerra carlista. La primera etapa de la vida de Vicente Pitarch fue similar a la de Manuel Zaporta y Mateo Pitarch, puesto que su hermano mayor Antonio lo llamó a Le Puy, donde permaneció dos años bajo la tutela musical de éste último antes de marchar a París. En la capital francesa estudió piano y composición con Henri Herz y violín con el primer violín solista del Teatro Italiano, Mr. Tengrí (Ruiz, 1903: 372).

Se hace necesario despejar, llegados a este punto, algunas afirmaciones ambiguas respecto a la formación de Vicente Pitarch en París citadas por Ruiz de Lihory en su primera biografía sobre este músico y las cuales son reproducidas en los posteriores estudios de Benito Traver (Traver, 1918: 100) y Eduardo Ranch (*Valencia Atracción,* CLVI, 12-1948: X). Ruiz de Lihory cita la relación de Henri Herz con el Conservatorio de París pero no matiza si Vicente Pitarch estudió en esta

[32] PALLARÉS ESCLÁPEZ, Carlos. *Apuntes inéditos sobre la familia Pitarch.*

institución o bien recibió clases particulares de este profesor, aclaración, a nuestro modo de ver suficientemente importante si tenemos en cuenta el prestigio musical de dicho conservatorio y la dificultad para ser admitido como alumno aún en la época de estudiante de Vicente Pitarch:

> "*Dos años permaneció en Le Puy, marchando luego a París, donde recibió lecciones de harmonía y composición del célebre Hers (sic), director de aquel Conservatorio, y de violín de Mr. Tengri, primer violín solista del Teatro Italiano."* (Ruiz, 1903: 372).

Tras estudiar la vida del pianista y compositor Henri Herz descubrimos que éste fue realmente profesor de piano del Conservatorio de París −no director como afirma Ruiz de Lihory−, aunque de una clase de alumnas:

> "*From 1842 to 1874 Herz taught a women´s class at the Conservatoire. His teaching was interrupted by a five-year tour of the United States, Mexico, and the West Indies, part of which is amusingly recounted in his book, Mes voyages en Amérique."* (Timbrell, 1999: 39).

No obstante, y con el fin de cerciorarnos si Vicente Pitarch había realmente pasado por las aulas del citado Conservatorio, consultamos en los *Archivos Nacionales de París* los listados de alumnos inscritos en dicha institución desde 1841 hasta 1848, periodo durante el cual Vicente Pitarch residió en Francia.[33] Tras comprobar que Vicente Pitarch no constaba como alumno en el Conservatorio, concluimos que había sido discípulo de Henri Herz en las clases particulares que éste impartía en su domicilio de la Rue de la Victorie nº 38 de París (Schonberg, 1987: 191).

Herz, además de un aclamado intérprete, era por entonces en París un renombrado profesor de piano, hasta el punto que por su domicilio pasaron decenas de alumnos a los que aceptaba sin comedimientos horarios con el fin de poder satisfacer todas las demandas. Sus clases de piano eran de media hora de duración y abarcaban en ocasiones franjas horarias desde la seis de la mañana hasta medianoche:

[33] Aj37. 338. Listes d´élèves admis, 23 Juin 1841−11 Décembre 1860 ; Aj37.346. Journal de mouvement des élèves dans les classes, entrées et sorties, 6 décembre 1841-27 décembre 1848. Archives Nationales de Paris

> *"He rises at five o´clock in the morning, and goes to bed at midnight, and long as the day lasts he gives lessons on the piano. He gives them at midnight, just as well as six o´clock in the morning −while drinking, while walking, while reposing, while, in fact, doing anything. It sometimes happens that he wakes in the night and asks his valet de chambre if there is a pupil in the anteroom."* (Schonberg, 1987: 191).

Durante el tiempo que Vicente Pitarch residió en la capital francesa, se dedicó a perfeccionar su técnica pianística y compositiva, siendo contratado incluso como *claqueur* en el Théatre de l´Opéra con el fin de poder acceder de manera gratuita y conocer y estudiar de este modo los diferentes repertorios que allí se producían. Tras finalizar sus estudios en París, y bajo la protección de Ramón Cabrera, íntimo amigo de su hermano Antonio como vimos anteriormente, Vicente Pitarch se dedicó a ofrecer recitales de piano en diversas poblaciones francesas[34] hasta establecerse finalmente en Lyon, donde residió cinco años[35] impartiendo clases y ganándose progresivamente el apoyo y consideración especialmente de los sectores sociales que compartían ideologías políticas afines.

En 1844, tras su vuelta de París, Vicente Pitarch compuso una Ouverture a Grande Orchestre, dedicada a la Sociedad Filarmónica de Le Puy y estrenada ese mismo año (*Cantem*, 17, 12-2007: 14), y una Misa para orquesta y coro, esta última posiblemente en colaboración con su hermano Antonio,[36] que fue estrenada en 1860 en Le Puy durante los actos de inauguración de la imagen de Nôtre Dame de France sobre la emblemática roca Cornaille de aquella población.[37] La inauguración de la imagen, tallada con el bronce fundido de los cañones tomados a los rusos tras la

[34] Para Ruiz de Lihory, la gira de recitales pianísticos de Vicente Pitarch por varias ciudades de Francia es expuesta como algo totalmente novedoso, al afirmar que el piano era un *"instrumento que en aquella época estaba aún poco generalizado"*(Ruiz, 1903: 372). Precisamente Francia, y más concretamente en París fue, diez años antes de la llegada de Vicente Pitarch a Le Puy, la escena de la revolución técnica del instrumento.

[35]El número de años que Vicente Pitarch habitó en cada una de las ciudades francesas deben ser tomados, desde nuestro punto de vista, como aproximativos. Sabemos que Vicente Pitarch residió en Francia desde aproximadamente 1841, un año después de la llegada de su hermano Antonio, hasta 1848, año de la proclamación de la Segunda República francesa. Si bien es cierto que todas las fuentes coinciden en que Vicente Pitarch residió dos años en Le Puy y cinco en Lyon, en ningún caso puede aceptarse como verídica la afirmación de Ruiz de Lihory, quien asegura que Vicente Pitarch residió "algunos años" en París además de los correspondientes en las citadas poblaciones (Ruiz, 1903: 372). Considerando que Vicente Pitarch estudiara en París de 1843 a 1844, el tiempo de estancia en la capital de Francia nunca superó el año.

[36] Como ya hemos visto con anterioridad en las obras para piano, es difícil establecer una autoría única en las composiciones de los hermanos Pitarch.

[37] Esta Misa se encuentra hoy parcialmente extraviada. Hemos tenido la oportunidad de hojear la parte del manuscrito original que todavía se conserva, propiedad de Carlos Pallarés Esclápez, y que contiene fragmentos completos del ordinario de la misa.

guerra de Crimea y la toma de Sebastopol por las tropas francesas entre 1854 y 1855, supuso todo un acontecimiento político y social al que asistieron *"las más altas personalidades políticas en Francia, incluso la familia del Emperador y ministros, generales y catorce prelados, junto con personas de la más alta aristocracia de la nación francesa."* (*Valencia Atracción*, CLVI, 12-1948: X). La elección de esta misa para tal evento puso de manifiesto la reputación musical que los hermanos Pitarch habían adquirido en Le Puy desde la llegada de Antonio a esta ciudad en 1840.

La influencia de Rossini se hace evidente todavía en la citada misa de Vicente Pitarch, aunque la originalidad de la obra estriba en la utilización de temas populares tomados de la tradición oral religiosa, y precisamente de un tema del Rosario de la Aurora que se cantaba en los pueblos del Maestrazgo. Es importante subrayar en este sentido cómo la utilización por Vicente Pitarch del folklore autóctono castellonense, tratado con una técnica armónica y contrapuntística fundamentalmente clásica con influencias italianas, es dirigido a sus obras de corte religioso. En cambio, sus composiciones instrumentales, principalmente las pianísticas, se sustentan en elementos más ligeros y superficiales que no sobrepasan la escritura vertical armónica con una decisiva influencia de las danzas de moda europeas.

Tal y como exponen las diferentes fuentes bibliográficas consultadas (Ruiz, 1903:372; Traver, 1918: 101; *Valencia Atracción*, CLVI, 12-1948: X), tras la proclamación en 1848 de la Segunda República en Francia, Vicente Pitarch decidió volver a España. No obstante, y basándonos en la documentación de Carlos Pallarés, es probable que la vuelta a España de Vicente Pitarch tuviera que ver más con motivos económicos que políticos:

> *"Estando todavía en Francia, su hermana Francisca, le había escrito una carta en la que le sugería que casara con la saguntina Doña Rosa Burcet y tal vez fuera éste el motivo de su vuelta a España, el caso es que lo hizo y fruto de ello fueron sus dos hijas: Vicenta y Carmen."*[38]

A su retorno a España, Vicente Pitarch se casó, tal y como expone Carlos Pallarés, con la saguntina Rosa Burcet y se estableció en Valencia. En esta ciudad, con el fin de darse a conocer como pianista y siguiendo las tácticas de mercado tan propias de su profesor Henri Herz, Vicente Pitarch propuso al fabricante de pianos

[38] PALLARÉS ESCLÁPEZ, Carlos. *Apuntes inéditos sobre la familia Pitarch.*

Pedro Gómez la realización de un recital gratuito con el fin de dar a conocer los avances técnicos y sonoros de los instrumentos de éste último. La manufactura de Pedro Gómez gozaba ya hacia 1848 de un reconocido prestigio entre los valencianos, hasta el punto que tres años más tarde, en 1851, la *Sociedad Económica de Amigos del País* de Valencia le otorgó una medalla de primera clase por la calidad de sus pianos verticales.[39] Dicho recital sirvió igualmente al avezado Vicente Pitarch para cimentar su reputación en Valencia y reclutar sus primeros alumnos, al igual que hiciera Henri Herz en sus recitales en los salones parisinos.

En 1850 Vicente Pitarch aceptó el puesto de organista en la iglesia parroquial de los Santos Juanes de Valencia, el cual ostentaría hasta 1854[40], siendo nombrado tiempo después profesor de música en el *Colegio de Señoritas de Nuestra Señora del Loreto* de la misma ciudad, cargo que desempeñó hasta la última década del siglo XIX, cuando decidió retirarse a la vecina ciudad de Sagunto.

Aunque las tres obras para piano firmadas por los hermanos Pitarch fueron publicadas en París en la década de 1860, Vicente Pitarch ya residía por entonces en Valencia. Es probable, en este sentido, que las tres obras fuesen compuestas en realidad por Vicente Pitarch durante sus años de aprendizaje en Francia, o bien en la capital del Turia y luego enviadas a Francia, donde sus hermanos Antonio y Mateo, se encargasen de tramitar su publicación y quizás de ultimar algunos detalles del texto musical. Sea como fuere, surgieron de este modo las únicas obras para piano localizadas de los hermanos Pitarch: *Valencia del Cid*, publicada en 1860 por E. Gerard et Cie, *Les deux soeurs* y *L´espagnole* publicadas ambas por Alphonse Leduc en 1864 y hacia 1874 respectivamente.

La llegada de Vicente Pitarch a Valencia hacia mediados del siglo XIX, coincidió con la inmediata repercusión del movimiento catalán de la *Renaixença*, que dio lugar a la progresiva creación de sociedades y teatros hasta finales de siglo que estimularon la actividad musical de la ciudad. Además de la Sociedad Económica de Amigos del País, que jugó un papel fundamental en el desarrollo musical de Valencia, aparecieron otras tantas como la Sociedad Recreativa El iris, el Ateneo Científico y Literario, la Academia Científico Literaria de la Juventud Católica, La Sociedad Lo Rat Penat, fundada en 1878, la Sociedad de Conciertos en 1878, la Sociedad Coral El Micalet en 1885, la Sociedad de Cuartetos en 1890, así como el

[39] *Cf*. p. 98.
[40] Esta fecha nos fue transmitida verbalmente por Carlos Pallarés Esclápez, quien ya había realizado investigaciones sobre los diferentes organistas de la Iglesia de los Santos Juanes.

Teatro Apolo, inaugurado en 1876, el Teatro Ruzafa en 1880, el Teatro Peral en 1890, el Teatro Pizarro en 1891 y los Café-Teatros de Ruzafa, de la Zarzuela y de la Gran Peña que abrieron progresivamente sus puertas desde 1868. Paralelamente, los centros de enseñanza musical como la Escuela Municipal de Música, abierta en 1869 y dirigida por Manuel Penella, la Escuela Municipal de Música para Niñas dirigida por Consuelo Rey o las Escuelas de Artesanos, que incluían la música en sus programas desde 1873 constituyeron los precedentes del futuro Conservatorio de Música, creado por iniciativa de la Sociedad Económica de Amigos del País e inaugurado en 1879 (Galiano, 1992: 305-319).

Nombrado Salvador Giner director técnico del recién creado Conservatorio de Valencia, con cargo vitalicio desde 1894, el primer claustro estuvo formado por José María Úbeda como profesor de órgano; el mismo Salvador Giner como profesor de composición; Roberto Segura y José Valls al cargo de la asignatura de piano; Antonio Marco de Solfeo y Armonía, Pedro Varvaró de canto; de violín y viola Pascual Faubel, Quintín Matas y Andrés Goñi; de violonchelo y contrabajo Manuel Soriano; de clarinete y flauta José Rodríguez, y de solfeo Manuel Coronado.

Vicente Pitarch fue uno de los principales partícipes del recién creado Conservatorio de Música de Valencia, y esto es un hecho que hay que subrayar puesto que en ninguna publicación consultada que hace referencia a la mencionada institución se le nombra ni una sola vez (Blasco, 1896; Casares, 2006; Gómez, 1984: López- Chavarri y Domenech: 1978; *Historia de la Música de la Comunidad valenciana*, 1992). Vicente Pitarch ejerció como presidente de los tribunales del Conservatorio de Música de Valencia nada menos que en veintisiete ocasiones durante los cursos escolares de 1883 a 1884, 1886 a 1887 y 1890 a 1891. Aunque nunca fue profesor del citado centro, tal vez por su avanzada edad, su nombramiento como presidente invitado de los tribunales ordinarios testimonia la admiración y veneración que el claustro de profesores del conservatorio valenciano tributaba a este músico castellonense, que con su presencia dignificaba el desarrollo y el resultado de las evaluaciones. Vicente Pitarch figuró como presidente de tribunal de la asignatura de piano en dieciocho ocasiones en las que evaluó conjuntamente con José María Úbeda, José Valls, Roberto Segura y Manuel Coronado, y también de las asignaturas de violín, violonchelo, canto y composición junto con Salvador Giner, Manuel Soriano, Antonio Marco, Andrés Goñi, José Rodríguez y Pedro Varvaró. [41]

[41] Actas oficiales del Conservatorio Superior de Música de Valencia a partir de 1879.

El retiro de Vicente Pitarch en Sagunto hacia 1892, no obstaculizó en modo alguno sus conexiones con la capital del Turia ni mucho menos supuso el cese de sus actividades musicales. Tanto es así que un domingo de septiembre de 1893, en el convento del Pié de la Cruz y Santa Ana de Sagunto, donde Sor Francisca Pitarch había ejercido como organista hasta su fallecimiento, se interpretó la Misa de Vicente Pitarch, estrenada casi medio siglo atrás en Le Puy, y el Stabat Mater del mismo autor, compuesto en 1884. Al requerir la mencionada misa una gran masa orquestal y coral, propia de una orquesta romántica, el mismo Salvador Giner, Juan Plasencia y otros conocidos del autor reunieron la plantilla instrumental básica para su interpretación, contando para ello con los músicos de la banda "La Lira" de Sagunto:

> *"Dirigía la orquesta y coros, formados por los músicos de La Lira, el maestro Don Salvador Giner; tocaba el piano el profesor D. Juan Plasencia; estaba encargado del armonium el autor de la misa, y cantaban el tenor D. Matías Guillém, el barítono D. Ángel Pablo y el tiple D. Luis Tens, tres cantores de capilla muy reputados en Valencia."* (*Boletín Musical*, 18, 30-9-1893: 127).

Prácticamente los mismos intérpretes, aunque esta vez con la intervención al armonium de José María Úbeda, volvieron a ejecutar en 1894 varias de las composiciones religiosas de Vicente Pitarch en el convento de Jerusalén de Valencia con motivo del ingreso y el nombramiento como organista de Sor Pilar Balaguer, vecina de Vila-real, en la mencionada institución. En esta ocasión se interpretó el ofertorio y el gradual, pertenecientes a la Misa ya citada con anterioridad y el Te Deum del *"decano de los profesores de esta ciudad D. Vicente Pitarch"*, como así se le conocía en Valencia (*Boletín Musical*, 45, 15-11-1894: 348).

Otra muestra del abierto reconocimiento que la sociedad valenciana profesaba a Vicente Pitarch fue la invitación que la revista especializada *Boletín Musical* le ofreció en 1893 para rendir tributo a Giuseppe Verdi por su ochenta aniversario. *"La música es lenguaje divino; Verdi el intérprete por excelencia"* fue la particular felicitación que Vicente Pitarch dirigió a Verdi en la mencionada revista junto con otros músicos de reconocido prestigio en el ámbito valenciano, entre los que se encontraban profesores del conservatorio y de otros centros de enseñanza musical,

organistas y músicos mayores de los regimientos (*Boletín Musical*, 19, 9-10-1893: 430-433).

La última de las ocupaciones musicales de Vicente Pitarch antes de su fallecimiento, acaecido en Sagunto en 1910, fue su decidida participación en un sexteto formado en la mencionada población en 1895 por el médico y anticuario Antonio Chabret. La presentación de esta nueva agrupación camerística, conocida como el Sexteto Palanca, fue presentada por primera vez en la propia residencia de Vicente Pitarch en Sagunto:

> "*Esta noche, en los salones de la casa del Sr. Pitarch, galantemente cedidos para este objeto, se celebrará con un concierto la inauguración del nuevo sexteto, y se abriga la esperanza de que este acontecimiento sirva de base a una asociación de amadores de la música que, proporcionándonos frecuentes audiciones, fomente la afición a tan culta distracción."* (*Boletín Musical*, 58, 30-5-1895: 441).

Esta nueva agrupación saguntina reunió también a otros importantes músicos como Antonio Palanca y al pianista Vicente Monreal, y continuó ofreciendo conciertos durante los años 1897 (*Boletín Musical*, 117, 10-5-1897: 915) y 1898 (*Boletín Musical*, 10-1-1898: 1.105-1.106).

En 1898 compuso Vicente Pitarch lo que sería su última obra, el llamado *Himno de las Avecillas* para coro femenino, interpretado en Sagunto los últimos domingos de Mayo de 1898 (*Boletín Musical*, 10-6-1898: 1.227) y 1900 (*Boletín Musical*, 5-6-1900: 1.729) en la iglesia Santa María de la citada población.

El ingenio interpretativo y compositivo del venerable Vicente Pitarch se apagó definitivamente tras la muerte de su hija Carmen en el mes de Marzo de 1899 (*Boletín Musical*, 183: 10-3-1899).

4.3. Relación de composiciones musicales de los hermanos Pitarch de Fabra.

- **Antonio, Mateo y Vicente Pitarch de Fabra:**

  - Obras para piano: *Valencia del Cid. (Valse brillante) (1860); L´Espagnole.* (*Caprice-polka) [1874]*

- **Vicente Pitarch de Fabra:**

  - Obras para piano: *Les deux soeurs*: *Antonia. (Polka –caprice). Marie (Polka-Mazurka). (1864)*
  - Obras para orquesta: *Ouverture a Grande Orchestre (1844)*
  - Obras para orquesta y coro: *Misa (1844); Te-Deum [1860]; Stabat Mater (1884); Seis Grandes Cantatas para las Misas de Comunión.*
  - Obras para coro:
    - ✓ Salves: *Tres Salves para grandes solemnidades; Cuatro Salves para pequeñas solemnidades.*
    - ✓ Antífonas: *Alma Redemptoris; Ave Regina; Regina Coeli; Salve Regina; Nueve Antífonas para Maitines.*
    - ✓ Magnificats: *Dos Magnificats.*
    - ✓ Tantum Ergo: *Dos Tantum Ergo sobre el canto llano*.
    - ✓ Motetes: *Seis Motetes al Santísimo Sacramento*.
    - ✓ Villancicos.
    - ✓ Himnos: *Himnos a Santa Teresa*; *Himno en honor de S.S. Pio IX; El Himno de las Avecillas.*
  - Obras de cámara: *Dos misas con acompañamiento de piano y armonium; Magnificat para canto y piano; Misterios gloriosos del Rosario a dos voces y órgano.*

4.4. El cantante de ópera José Segarra Segarra (*1816; †1879).

José Segarra Segarra es el primero de una serie de compositores castellonenses que escribieron obras para piano inspiradas en los bailes de salón europeos y que no se dedicaron profesionalmente al piano. José Segarra fue cantante de ópera y su dedicación al piano y a la composición fue, según nuestras investigaciones, una ocupación secundaria aunque no por ello carente de interés.

La única obra localizada de José Segarra, titulada *La Heroína*, está compuesta para piano y es en realidad una polka dedicada "*al amigo y muy distinguido pianista Vicente Pitarch*". Es gracias a esta dedicatoria que dicha partitura se conservó entre las composiciones de Vicente Pitarch, pasando posteriormente a formar parte del archivo particular de su rebisnieto Carlos Pallarés Esclápez, quien amablemente nos la cedió para su estudio.

A diferencia de los autores castellonenses tratados hasta ahora, cuyos datos biográficos han sido estudiados y ampliados a través de diferentes publicaciones bibliográficas o artículos de revista hasta nuestros días, como en el caso de Tomás Ciurana, Valeriano Lacruz, Daniel Sebastián Gabaldá o los hermanos Pitarch y Manuel Zaporta, las noticias que nos han llegado sobre José Segarra son más bien exiguas y, en algunas ediciones, un tanto confusas.

Las primeras referencias biográficas de José Segarra aparecieron en 1880, tres años después de su fallecimiento, en el *Diccionario de Efemérides de Músicos Españoles* de Baltasar Saldoni (Saldoni, II, 1880: 125-126). De todos los compositores castellonenses del siglo XIX tratados en el presente estudio, sólo José Segarra y Daniel Gabaldá aparecen biografiados en el diccionario de Saldoni, lo cual muestra la valoración y el reconocimiento que ambos se habían granjeado en el Madrid de la Restauración.

Los datos biográficos sobre José Segarra que aparecen en el libro de Ruíz de Lihory, más completos que los proporcionados por Saldoni, contienen sin embargo referencias equívocas y fragmentarias. La biografía de José Segarra nos la ofrece Ruiz de Lihory tras haber abordado primeramente la de su hermano menor, Ramón Segarra, a quien haremos referencia posteriormente por su papel desempeñado en la sociedad musical valenciana hacia finales del siglo XIX.

Tanto Ruíz de Lihory (Ruiz, 1903: 404) como Benito Traver (Traver, 1918: 92), quien simplemente reproduce los datos biográficos proporcionados por el

primero en su libro *Los Músicos de la provincia de Castellón*, nos aseguran que José Segarra nació en Sant Mateu, aunque ninguno de los dos autores detallan el año de su nacimiento. A través de José Arnau, quien ha realizado funciones de cronista en San Mateu, averiguamos que no había en aquella población ningún dato sobre nuestro biografiado y, por tanto, dirigimos nuestras investigaciones a Castellón, ciudad natal, según Ruíz de Lihory y Benito Traver, de Ramón Segarra, hermano de José.

En la Iglesia de Santa María de Castellón encontramos, por mediación del musicólogo y director del coro de la *Associació Josep Climent de Castelló*, Avel.lí Flors Bonet, el acta del bautizo de José Segarra. Josep Segarra Segarra, tal como reza la mencionada acta, nació pues en Castellón, y no en Sant Mateu, el día veinte de Junio de 1816, de padres castellonenses, siendo bautizado al día siguiente.[42]

En 1849 José Segarra realizó en Valencia sus primeros estudios musicales bajo la dirección de Pascual Pérez Gascón,[43] quien por entonces era un reputado profesor y el principal impulsor, desde aproximadamente 1850, de la música coral a través de la creación de orfeones (Galbis, 1992: 278). Dotado de unas portentosas cualidades vocales de bajo profundo, José Segarra marchó a Italia, tal vez aconsejado por el propio Pérez Gascón, donde fue contratado en una compañía de ópera italiana en el Teatro de Novara bajo el nombre artístico de Giuseppe Segrí- Segarra, el cual mantendría durante toda su carrera.[44] Durante los primeros años de trayectoria artística en Italia José Segarra actuó asimismo en los teatros de ópera de Turín y Milán.[45] En este último escenario cantó la ópera *L´Étoile du Nord* de Giacomo Meyerbeer, que se llevó a escena a principios de Mayo de 1856 (*Gaceta Musical de*

[42] Acta del bautizo de Josep Segarra Segarra. Arxiu de la Parròquia Santa María de Castelló. Vol. XXIV. Folio 204R, nº 289.

[43] Pascual Pérez Gascón (*1802; †1864) nació en Valencia donde ejerció como infantillo en su catedral, siendo alumno de Francisco Cabó y José Pons. Fue nombrado posteriormente organista en la Parroquia Santo Tomás de Valencia y también de Santiago de Villena hasta que en 1830 lograra la plaza de organista en la catedral de Valencia. Llegó a ser considerado como uno de los referentes musicales de la Valencia de mediados del siglo XIX en las facetas de organista, compositor y pedagogo. Tanto es así que Pérez Gascón, junto a su alumno Busó, fue quien recibió a Franz Liszt a su llegada a Valencia en Marzo de 1845. Durante este encuentro, Pérez Gascón, tras improvisar unas piezas al órgano de la catedral, recibió elocuentes elogios del pianista húngaro. Su producción musical, principalmente religiosa y lírico-dramática, denota una clara influencia italiana tan en boga en la Valencia de mediados de siglo. Como docente dirigió la Escuela de Música instaurada por la Sociedad Económica de Amigos del País y tuvo, entre sus alumnos, a José María Úbeda y a Salvador Giner (Galbis, 1992: 270-271; Adam, 1988: 207; Ranch, 1945: 20).

[44] Ruíz de Lihory define el nombre artístico de José Segarra simplemente como Segri. Sin embargo, en la prensa consultada de la época, y a la cual haremos referencia puntualmente, su nombre artístico es comúnmente Segrí- Segarra, y en ocasiones Giuseppe Segrí- Segarra.

[45] Tanto Ruíz de Lihory como Benito Traver afirman José Segarra actuó en el Teatro de la Ópera de Milán estando presente el propio Giuseppe Verdi, aunque no hemos encontrado ningún testimonio que avale dicha afirmación.

Madrid, 19, 11-5-1856: 456) y un año más tarde, en el mes de febrero de 1857, actuó también en el prestigioso teatro *La Fenice* de Venecia (La Iberia, 860, 21-4-1857: 3). Tras recorrer los principales teatro de ópera italianos, José Segarra empezó a actuar en Francia, siendo contratado en el Teatro de la Ópera de Niza hacia 1860 (*La Iberia*, 1.689, 21-1-1860: 3).

Diez años aproximadamente permaneció nuestro biografiado en Italia y Francia antes de volver a España en 1865. La compañía de ópera en la que cantaba José Segarra, regentada por el empresario Caballero del Saz y conformada mayoritariamente por cantantes italianos, fue contratada para actuar en el Teatro Real de Madrid durante la temporada 1865-66 tras cosechar críticas favorables en Francia:

> *"Uno de nuestros corresponsales de París (…), y que además de ser persona competente en música conoce a la mayor parte de los artistas contratados, hace grandes elogios de la actividad e inteligencia del empresario, señor Caballero del Saz, que a pesar de haber tomado el teatro en época demasiado avanzada para poder ajustar buenos cantores, ha sabido reunir un cuadro de compañía, que de seguro gustará al inteligente público que de ordinario asiste al regio coliseo."* (*El Contemporáneo*, 1.349, 10-9-1865: 3).

La irrupción de la compañía de Caballero del Saz en Madrid fue consecuencia del cese del anterior empresario señor Bagier, supuestamente por irregularidades en el cumplimiento de su contrato en el Teatro Real. No obstante, el elenco de cantantes que actuaron en el regio coliseo bajo la dirección del señor Bagier fue de primerísimo orden e incluyó entre ellos a la celebradísima soprano Adelina Patti. Las favorables expectativas, por tanto, que el público madrileño había depositado en la nueva compañía de Caballero del Saz en la que cantaba José Segarra, fueron en realidad desmesuradas en relación con las capacidades reales de los cantantes:

> *"(…) nos hará oír el nuevo empresario, señor del Saz Caballero, una compañía compuesta de cantantes enteramente desconocidos para nuestro público y sin duda de un mérito superior, que guarda relación entre los antiguos y nuevos precios de las localidades."* (*Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 1.248, 6-10-1865: 1)

El debut de José Segarra en el Teatro Real de Madrid fue el sábado 14 de Octubre de 1865 en la representación de la ópera *L´Africaine* de Giacomo Meyerbeer (*El Contemporáneo*, 1.377, 13-10-1865: 3), estrenada en París seis meses antes, dirigiendo Vicenzo Bonetti la orquesta en la producción madrileña y encargándose de la puesta en escena el administrador del Teatro del Covent Garden de Londres, Mister A. Harris (*Gaceta Musical de Madrid*, 5-10-1865: 3). A pesar de los esfuerzos del empresario Caballero del Saz en la contratación de cantantes, instrumentistas y escenógrafos, las representaciones de l´*Africaine* de Meyeerber no agradaron al público madrileño ni a la crítica, y los comentarios dirigidos hacia José Segarra en particular, en su cortísimo papel de la citada ópera, estuvieron incluso revestidos de una cierta severidad:

> *"De los tres bajos Della Costa, Zuchelli y Segri Segarra, vale más que no hablemos en estas azarosas circunstancias. Oyendo al último que hace de gran inquisidor, se comprenden los tormentos que sufrirían algunos condenados por el Santo Oficio."* (*Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 1.258, 16-10-1865: 4).

A pesar de estas críticas, el bajo castellonense fue una de las garantías que el empresario Caballero del Saz ofreció al público madrileño a su llegada al Teatro Real. La confianza que el mencionado empresario depositó en José Segarra estaba suficientemente justificada por la merecida fama que el cantante castellonense se había granjeado en los teatros italianos, siendo en algunos de ellos el bajo absoluto preferido para la interpretación de ciertos papeles operísticos:

> *"El señor Segri Segarra tiene un buen nombre artístico; el periódico Rigoletto de Milán, en su número del 24 de Noviembre, (…) criticando cómo se había cantado allí el Barbero al llegar al aria de la calumnia, dice que el Sr. Segri Segarra es el piú gran don Basilio dei nostri tempi."* (*Gaceta Musical de Madrid*, 14, 4-1-1866: 2).

Paradójico fue sin embargo el hecho de que José Segarra asumiera, durante las dos temporadas que cantó en Madrid, tan sólo papeles secundarios que no permitieron ni a la crítica ni al público madrileño juzgar las singulares cualidades vocales e interpretativas que de él se esperaban. Tras sus breves intervenciones en las representaciones de *L´Africaine* de Meyeerber, la empresa le quitó su papel en *La*

Favorita de Donizzeti y se la concedió a otro bajo llamado Bouché. Tampoco el personaje secundario de Sparafucile en la ópera *Rigoletto* de Verdi, representada el uno de Enero de 1866 (*La Escena, Revista Semanal de Música*, 9, 7-1-1866: 8), permitió a José Segarra hacer gala de sus aptitudes en el regio coliseo madrileño. La prensa se hizo eco de estas supuestas irregularidades acontecidas en la compañía que regentaba Caballero del Saz y abanderó la igualdad de derechos del bajo castellonense respecto al resto de los cantantes que conformaban la citada compañía:

> *"Sea lo que quiera, todas las intrigas de que parece está siendo víctima este artista, es preciso que cesen.*
>
> *Si tiene mérito, será aplaudido; si carece de él, oído con frialdad o silbado; pero este derecho corresponde al público primero, a la crítica después."* (*La Escena. Revista semanal de música*, 9, 7-1-1866: 2).

La adjudicación de la parte de bajo, que debía haber cantado José Segarra en la ópera *Robert le Diable* de Meyeerber, a un barítono llamado Merli fue la chispa que encendió una abierta polémica y enfrentó a la prensa especializada madrileña en torno a las verdaderas capacidades del bajo castellonense. Mientras la *Gaceta Musical de Madrid* defendió la causa de José Segarra, la revista musical *La Escena*, escudó al barítono Merli, argumentando que el bajo castellonense se negó a cantar el papel que se le había concedido (*Gaceta Musical de Madrid*, 19, 8-2-1866:77). Sea como fuere, las intrigas en torno a José Segarra rebasaron el ámbito puramente madrileño y se hicieron eco en la prensa italiana, que desaprobó las aparentes anomalías que se sucedían en la compañía que regentaba Caballero del Saz. La polémica suscitada en prensa demostró en modo alguno el reconocimiento y la valoración que la crítica española e italiana guardaba a José Segarra:

> "*Effettivamente questo baritono, che non dobrevo aver accettata mai una parte a danno d´un suo compagno, cooperando ai progetti dell´impresa, ha assistito di glà alle prove dell´opera di Meyerbeer, el il Sr. Segri Segarra, che ne possiede la sudetta parte prima di lui, naturalmente resta offeso nel suo amor propio e impossibilitato da farsi sentire e giudicare nel suo paese."* (*Gaceta Musical de Madrid*, 15, 11-1-1866: 1).

Durante los primeros meses de 1866 y dentro la segunda de las temporadas de ópera del Teatro Real que llevó a cabo la compañía de Caballero del Saz, se respiraba ya entre los abonados y el público una cierta tensión e impaciencia por la continuada reposición de las mismas óperas −*L´africaine, La Sonambula, Un ballo in maschera y Robert le Diable*− y los mismos cantantes que tanto desagradaban. Consecuentemente y atendiendo las peticiones del público, la compañía puso en escena nuevas óperas, aunque no nuevos cantantes, y José Segarra cantó los papeles de *Silva* en *Ernani* de Verdi y del sacerdote en *Norma* de Bellini (*Diario oficial de Avisos de Madrid*, 1.361, 28-1-1866: 4).

En el mes de Mayo de 1866, José Segarra fue contratado en el *Teatro del Liceo* de Barcelona, donde hizo su debut el día 13 del mismo mes (*Gaceta Musical de Madrid*, 33, 19-5-1866: 134) cantando la parte de Gran Inquisidor en *L´africaine* de Meyeerber y obteniendo notables críticas:

> *"De Barcelona nos dicen que el bajo profundo, Sr. Segri-Segarra, que canta la parte de Gran Inquisidor en La Africana, gusta mucho por su buen metal de voz, su buena acentuación y su manera de estar en escena. Nuestro corresponsal añade que desea oír allí a este artista en partes de más importancia, para que pueda ser juzgado conforme a lo que su reputación y su nombre en el extranjero demandan."* (*Gaceta Musical de Madrid*, 35, 3-6-1866:142).

Paralelamente al debut de José Segarra en el Teatro del Liceo de Barcelona, se anunciaba en Madrid la tercera temporada de ópera que estaba prevista se inaugurase en el Teatro Rossini de los Campos Eliseos de aquella ciudad y en la cual se incluía, entre otros miembros destacables, al bajo castellonense y a Augusto Vianesi (*Legnano, 1837; †New York, 1908), director de orquesta que logró posteriormente un reconocido prestigio tras ser nombrado el principal director de la Opera de París y estrenar en Londres las óperas *Lohengrin* y *Tannhäuser* de Richard Wagner (Rosenthal y Warrack, 1964:422). Malogradamente, la compañía quebró finalmente por las reiteradas discrepancias mostradas entre el público y los abonados por un lado, y la empresa que sostenía las temporadas de ópera por otro. De las cuatro óperas previstas para ser representadas (*Boletín de loterías y de toros*, 793, 7-5-1866: 2), sólo dos de ellas −*Robert le Diable* de Meyeerber y *Saffo* de Pacini− pudieron ser llevadas a escena. Tras la quiebra de la compañía, el empresario

Caballero del Saz se retiró y las temporadas de ópera en Madrid de 1866 y 1867 fueron anuladas y sustituidas por la actuación de una compañía mímico-plástica. (*Almanaque musical y de teatros*, 1868: 63).

José Segarra emprendió en Alemania lo que sería la etapa final de su carrera cantando *Robert le Diable* en la apertura de la temporada de ópera de 1866 en el *Teatro del Corso* de Colonia (*Revista de Bellas Artes*, 3, 21-10-1866: 24). Su interpretación en la citada ópera de Meyeerber le reportó excelentes críticas y un merecido reconocimiento en los teatros de ópera europeos y dentro los círculos sociales especializados. Prueba de ello es su nombramiento como socio honorario de la *Academia Musical de Bolonia*, en Italia, en 1867:

> *"La academia musical de Bolonia ha nombrado su socio honorario a nuestro compatriota Sr. Segri Segarra. Correspondencias de aquella ciudad describen con entusiasmo el triunfo que este cantante ha conseguido últimamente en el Bertran de Roberto el diablo."* (*La Correspondencia de España*, 3.318, 2-3-1867: 2).

José Segarra se retiró finalmente a Castellón, su ciudad natal, donde murió el 17 de Marzo de 1877. Entre la prensa castellonense, tan sólo un periódico le dedicó unas pocas líneas que en absoluto rendían tributo a los éxitos y reconocimiento europeo que este cantante había cosechado:

> *"El sábado, a las dos de la tarde, falleció repentinamente el conocido bajo de ópera señor Segarra. Su muerte ha sido muy sentida por los numerosos amigos del finado y por los amantes del arte musical, que pierde uno de sus más distinguidos profesores."* (Diario de Castellón, 279, 21-3-1877: 2).

Nos relata Baltasar Saldoni que las exequias de José Segarra, a las que asistieron familiares y compañeros de profesión, fueron celebradas en la iglesia de las Escuelas Pías de Castellón, durante las cuales se interpretó una misa de Requiem. (Saldoni, II, 1880: 125-126).

La polka *La Heroína* para piano, única obra localizada de José Segarra, presenta una escritura con recursos compositivos y pianísticos similares a las obras de los hermanos Pitarch. "*Dedicada al amigo y muy distinguido pianista Vicente Pitarch"*, es posible que esta pieza fuera compuesta entre 1865 y 1866, periodo en

que José Segarra permaneció en España cantando en las temporadas de ópera de los teatros Real de Madrid y Liceo de Barcelona. Durante estos años, Vicente Pitarch ya era, en el ámbito musical valenciano, un "*distinguido pianista*", tal y como reza la dedicatoria. Es también bastante probable que Vicente Pitarch y José Segarra conociesen en Valencia hacia 1849. Vicente Pitarch ya residía por entonces en la capital del Turia y José Segarra realizaba allí sus primeros estudios musicales con Pascual Pérez Gascón.

La citada composición de José Segarra, de cierta dificultad interpretativa por los constantes desplazamientos de la mano izquierda y el abundante uso de octavas y acordes, demuestra que el autor poseía un claro dominio de la escritura pianística y de los esquemas formales y armónicos propios del repertorio de baile. Por tanto, es lógico pensar que ésta no fuera la única obra compuesta por el bajo castellonense.

Contrariamente a José Segarra, a quien no se le nombra como compositor en ninguna de las biografías citadas con anterioridad, de su hermano el organista y violista Ramón Segarra Segarra (*1827; †1894), se dice en las mismas fuentes bibliográficas que escribió algunas obras, aunque no se especifica si alguna de ellas estaba dirigida al piano:

> "*Escribió también algunas obras, que por razones económicas no llegaron a imprimirse, pero que poseen copiadas muchos de sus discípulos que por él sentían un respetuoso afecto.*" (Ruiz, 1903: 404).

Ramón Segarra nació en Castellón y estudió en Valencia, al igual que su hermano José, con Pascual Pérez Gascón y realizó estudios de composición, órgano y viola. Fue desde 1853 organista de la iglesia parroquial de San Lorenzo de Valencia, aunque él mismo se calificará como pianista y profesor de piano (*Boletín Musical*, 19, 9-1-1893: 432). Es por ello probable que alguna de estas composiciones, a las que hace referencia Ruíz de Lihory (Ruiz, 1903: 403-404) y Benito Traver (Traver, 1918: 57-58) en sus sendas biografías de Ramón Segarra, estuviese escrita para piano. Por tanto, a pesar de que hasta el momento no se ha localizado ninguna de sus obras, el músico castellonense Ramón Segarra constituye, desde nuestro punto de vista, una línea abierta de investigación tanto por la ineludible búsqueda de sus obras musicales como por la profundización en el papel musical y social que desempeñó en la Valencia de la segunda mitad del siglo XIX.

Este músico castellonense fue, en efecto, violista en la orquesta de los teatros Principal y Princesa de Valencia y fue componente asimismo de un reconocido cuarteto de cuerda valenciano formado por Salvador Giner, José María Úbeda y Roberto Segura que actuó asiduamente para la *Sociedad de Amigos del País*. También formó parte como presidente de los tribunales del recién creado Conservatorio de Valencia que evaluaron las asignaturas de piano, solfeo, flauta, violín y canto junto a profesores del citado centro como Roberto Segura, Manuel Coronado, José Valls, Manuel Soriano, Antonio Marco, José Rodríguez y Salvador Giner durante los cursos escolares 1883-84, 1884-85 y 1886-87.[46]

4.5. Bernardo Vives Miralles (*1850; †1921): la creación de primera escuela de piano en Castellón.

Compositor castellonense nacido en Benassal, Bernardo Vives Miralles es uno de los músicos que más inadvertido ha resultado en una parte importante de la historiografía musical española en general y valenciana en particular a pesar de haber producido, sin embargo, un importante y nutrido repertorio pianístico dirigido exclusivamente al baile de salón, así como música instrumental y coral diversa.

Las únicas noticias sobre Bernardo Vives Miralles, las cuales hemos ampliado para el presente trabajo, son las proporcionadas por los presbíteros Benito Traver García (Traver, 1918: 31-32), Francisco Escoín Belenguer (Escoín, 1919: 98-103) en la segunda década del siglo XX y, ya recientemente, por Pere-Enric Barreda i Edo (*Boletín del Centro de Estudios del Maestrazgo*, 38, Abril-Junio, 1992: 30). De entre los citados biógrafos, es Francisco Escoín Belenguer, "*amigo del alma*" de Bernardo Vives −como él mismo califica su relación con el compositor (Escoín, 1919: 103)− quien nos facilita la biografía más amplia de éste último.

Benassal, población del interior de la provincia de Castellón situada en la comarca del Alto Maestrazgo poseyó, desde finales del siglo XVI, una rica escuela de órgano que giró en torno a la Iglesia Parroquial de Santa María. Concretamente en 1589 aparecen las primeras referencias sobre la instalación de un órgano en la

[46] Actas oficiales del Conservatorio Superior de Música de Valencia a partir de 1879.

mencionada iglesia (*Boletín del Centro de Estudios del Maestrazgo*, 38, Abril-Junio de 1992: 21), siendo Rector en aquel momento el presbítero, nacido en Sant Mateu, Miquel-Joan Cerdà.[47] Desde la citada fecha, la iglesia se vio beneficiada por nada menos que diecisiete maestros organistas[48] entre los siglos XVI y XVIII, y once desde finales del siglo XVIII hasta 1933, año éste en que cayó en desuso el órgano parroquial (Ibid, 23). Consecuentemente, la Iglesia Santa María de Benassal acumuló durante siglos un rico legado bibliográfico musical que desgraciadamente fue destruido apenas se hubo iniciado la Guerra Civil en 1936.

Nacido en la citada población castellonense en 1850, Bernardo Vives se vio sin duda beneficiado en sus años de juventud por el firme arraigo musical y particularmente organístico de la capilla musical de la iglesia. Fue Ramón Celades García (*1825; †1919),[49]lanero de profesión, quien realizaba por entonces funciones de maestro de capilla, profesor de solfeo y organista, formando además a la mayoría de músicos de Benassal desde la segunda mitad del siglo XIX.

Tras iniciar sus primeros estudios de música en su pueblo natal, Bernardo Vives se trasladó a Madrid, donde fue admitido como alumno en el conservatorio y cursó estudios ininterrumpidamente desde 1866 hasta 1870[50] a pesar de los trastornos políticos y revueltas sociales ocasionadas por la revolución que depuso en 1868 el trono de Isabel II.

Aunque inicialmente los estudios de Bernardo Vives en el Conservatorio de Madrid estuvieron dirigidos al piano, paulatinamente fueron inclinándose a favor del aprendizaje del canto.

---

[47] Tal y como estudiábamos en anteriores apartados, Sant Mateu, Càlig y otras poblaciones cercanas a Morella, albergaron talleres de organería, todavía activos en los siglos XVII y XVIII, que fomentaron el desarrollo de escuelas organísticas en muchas poblaciones castellonenses. (*Cf.* p. 184.)

[48] Hasta bien entrado el siglo XVIII, el cargo de organista llevaba implícito el de maestro de escuela. Con el nombre de "mestre de xics e orgue", el organista debía hacerse cargo de la primera enseñanza, dirigida exclusivamente a niños, que abarcaba primeras letras, aritmética, música y doctrina cristiana, y debía atender, además, a sus funciones dentro de la capilla musical de la iglesia.

[49] Natural de Ares del Maestre y dedicado al comercio de la lana, Ramón Celades García, fue maestro de capilla en Benassal desde 1850 hasta su fallecimiento en 1919. Durante sus años de magisterio formó a la mayoría de músicos nacidos de Benassal desde la segunda mitad del siglo XIX y creó la atmósfera musical propicia para la creación de las futuras asociaciones musicales de esta población. (*Boletín del Centro de Estudios del Maestrazgo*, 38, Abril-Junio de 1992: 28).

[50] Libro de pagos de la matrícula de los cursos 1866-67, 1867-68 y 1869-70. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Durante el primer año de estancia en la capital, Bernardo Vives realizó sus únicos estudios de piano en el conservatorio con el profesor Ignacio Ovejero,[51] Caballero de la Real Orden de Carlos III y antiguo organista de la Real Capilla.[52] En 1867 abandonó la dedicación al piano en el citado centro y emprendió el aprendizaje del canto con Baltasar Saldoni y posteriormente con José Inzenga (*1828; †1891),[53] y realizó también estudios de armonía con Miguel Galiana,[54] profesor del Conservatorio de Madrid desde 1861.

Hacia 1870, habiendo conseguido *"una hermosa y bien timbrada voz de tenor"*, tal como es calificada por Francisco Escoín, Bernardo Vives dio por finalizado su aprendizaje en el Conservatorio de Madrid y, según la biografía de Benito Traver, marchó a Italia, donde amplió sus estudios en Roma y posteriormente en Milán. Empezó desde entonces una nueva etapa de su vida dedicada a recorrer diversas ciudades italianas, francesas y españolas realizando recitales y dando a conocer sus facultades artísticas como pianista y como cantante.[55] Durante los años

[51] Aunque Francisco Escoín Belenguer afirma que Bernardo Vives estudió con Manuel Mendizábal, reconocido profesor del Conservatorio de Madrid desde 1857, no hemos localizado ninguna documentación en los archivos de la citada institución que avale dicha afirmación. Es probable que recibiera, sin embargo, alguna lección de piano de Manuel Mendizábal de carácter privado (Escoín, 1919: 99).

[52] *Memoria de la Escuela de Música y Declamación aumentada con nuevos datos para la Exposición Universal de París.* Manuscrito, 1878.

[53] Madrileño, José Inzenga realizó estudios de canto en el Conservatorio de Madrid y posteriormente en París, donde llegó a ser director de coros de la Opéra Comique. A su regreso a España fue nombrado profesor de canto del Conservatorio de Madrid y compuso algunas zarzuelas de éxito. Recopiló una serie de melodías folklóricas que se publicaron con el nombre de *Ecos de España*, las cuales fueron tomadas por Nicolai Rimsky-Korsakov para su obra sinfónica titulada *Capricho Español.* (Gómez, 1984: 140-141).

[54] Libro de Altas y Bajas del curso 1867-1868 y Libro de Clases de los cursos 1868-1869 y 1869-1870. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

[55] Es curioso el hecho de que Francisco Escoin Belenguer, amigo de Bernardo Vives a quien visitaba asiduamente los últimos años de su vida y con quien compartió muchas veladas musicales, no haga, en su biografía del citado compositor, ninguna referencia a los estudios de éste en Roma y Milán ni a los recitales que supuestamente realizó por diversas ciudades italianas y francesas, ni tampoco a los efectuados en el Palacio Real de Madrid bajo el reinado de Alfonso XII. Francisco Escoin, tan sólo se limita a puntualizar sobre esta etapa biográfica que Bernardo Vives "*decidiose a emprender aquellas sus correrías artísticas, por varias poblaciones de España, ora como cantante, ora como maestro−ya de canto, ya de piano, que en corto plazo le granjearon un nombre justamente celebrado y una reputación dignamente merecida.*" (Escoín, 1919: 100). Las noticias sobre los estudios de Bernardo Vives en Italia y sus posteriores actuaciones en Francia e Italia, así como en el Palacio Real de Madrid nos son proporcionadas sólo por Benito Traver. (Traver, 1918: 31-32).

Con el fin de comprobar las afirmaciones de Benito Traver y Francisco Escoín sobre las actuaciones de Bernardo Vives en España, buscamos en la prensa madrileña de la época alguna cita al mencionado músico que nos esclareciera el carácter y desarrollo de sus recitales, sin encontrar ninguna referencia al mismo. Tampoco en el periódico *La Correspondencia de España* (1860-1925), en el cual se suelen citar los eventos artísticos de los españoles en el extranjero, aparece ninguna mención a Bernardo Vives.

de la Restauración, afirma Traver, llegó incluso a actuar en el Palacio Real de Madrid durante el reinado de Alfonso XII.[56]

Ya en los años de la Restauración, Bernardo Vives establece su residencia en Castellón donde, alentado por sus amigos, decide impartir clases de piano y crear una verdadera escuela basada en los conocimientos que él mismo fue refinando a lo largo de los años:

> "*como profesor de piano ha sido, en mi humilde parecer, el primero; su delicadeza artística se ha hecho sentir vivamente en sus discípulos, y aquella difícil sencillez que brota de su mecanismo, siempre limpio y delicado; aquella pulsación de teclas siempre matizada según la expresión que requiere la obra a él encomendada, ha hecho de él un Profesor concienzudo que acredita una escuela con los distintos matices que imprime en todas ocasiones a un instrumento tan delicado como el piano;"* (Escoín, 1919: 101).

Son muy ilustrativas las referencias a las clases de piano de Bernardo Vives que nos brinda Francisco Escoin Belenguer ya que, según nuestras investigaciones, constituyen el primer testimonio sobre la creación de una escuela seria de piano en Castellón que permanecerá hasta el fallecimiento de nuestro biografiado en 1921. Otra de las ocupaciones de Bernardo Vives desde que fijara su residencia en Castellón, a la par de las citadas clases de piano, fue el cargo de organista que le fue ofrecido en la Iglesia de San Miguel de Castellón y que ostentó por breve tiempo.

Sin embargo, quizá la principal peculiaridad de Bernardo Vives como músico, fue su capacidad de integración en la sociedad musical castellonense de la época −formada por aficionados mayoritariamente− compartiendo recitales con otros

[56] Benito Traver sostiene que Bernardo Vives dio "*algunos conciertos en el palacio real de Madrid durante el reinado de Alfonso XII*". (Traver, 1918: 31-32).Comprobamos a este respecto en el Archivo del Palacio Real de Madrid la documentación sobre los tres únicos conciertos celebrados durante el reinado de Alfonso XII de los cuales quedan constancia. Fueron éstos el celebrado el 30 de Abril de 1882 con motivo de la visita de los Condes de Flandes, en el que actuaron miembros de la Sociedad de Cuartetos (Cª 8739/17), los realizados el 28 de Noviembre de 1883 con motivo de la visita del Príncipe Imperial de Alemania (Cª 8738/6) y el 30 del mismo mes (Cª8739/19), y el celebrado el 13 de Mayo de 1885 (Cª 8738/7), donde, al igual que los anteriores, no se especifica el tipo de formación instrumental ni lo datos de los músicos que participaron. Ampliamos la investigación buscando en el mismo archivo la documentación sobre los bailes de palacio, en los cuales es mucho más plausible que actuara Bernardo Vives como parte de la plantilla instrumental encargada de amenizar las veladas. Desgraciadamente, en ninguno de los bailes de palacio durante el reinado de Alfonso XII se menciona a los músicos que participaron. Son estos bailes los celebrados el 15 de Enero de 1877 (Cª 8738/1), el 28 de Julio de 1880 con motivo de una audiencia del Rey (Cª 8628/13), el verano de 1881 (Cª 8628/4), el mes de Noviembre de 1883 en honor al Príncipe Federico Guillermo de Alemania (Cª 8628/19) y el 27 de Mayo de 1883 con motivo de la visita de los reyes de Portugal (Cª 8739/20).

músicos no profesionales y participando en cuantos eventos le fueran requeridos. Sólo nos queda constancia de unos pocos de estos recitales realizados por nuestro biografiado, todos ellos de canto y desarrollados en Castellón en los años siguientes a "*la floración de 1881*", como denomina Ricardo Carreras a lo que puede concebirse como una leve repercusión del movimiento de la *Renaixença* en la provincia. El mismo autor nos subraya las actuaciones de Bernardo Vives como cantante en las veladas musicales que se desarrollaban asiduamente en la casa del médico y violinista Eliseo Soler y en el Nuevo Casino:

> "*Con Soler su compañero Agustín Segarra (…); Pepe Vilaplana (…); Ramón Olmos (…) y el maestro Vives, tenor de voz dulcísima, bien timbrada, que emite con delicadeza y gusto… (…). Ellos son aliciente de las fiestas benéficas y tienen éxitos clamorosos, y en feliz ecuación con el auditorio, que embelesado asiste a sus interpretaciones de los excelsos maestros, tienen que dar unos conciertos en el familiar, en el campechano Nuevo Casino, escribiendo en su historia estas honrosas páginas."* (*BSCC*, I (1920): 119).

Los recitales de canto ofrecidos por Bernardo Vives de los cuales nos queda constancia se desarrollaron en Castellón entre 1883 y 1884. Cuatro de ellos se celebraron los meses de Julio de 1883 (*Revista de Castellón*, 74, 15-1-1883: 30-31) y Diciembre de 1884 (*Revista de Castellón*, 95, 1-12-1884: 268) en el salón de actos del Instituto durante unas veladas lírico-literarias en las cuales el músico de Benassal cantó arias de ópera italiana y francesa acompañado por un cuarteto. Otro de los recitales tuvo lugar en 1884 en el convento de las Monjas Claras por motivos benéficos (*Revista de Castellón*, 80, 15-4-1884: 127).

En 1891 se reiniciaron en Castellón los certámenes de bandas de música provinciales que tenían su origen en 1887 y que llevaban varios años sin celebrarse. Bernardo Vives, quien ya había obtenido un reconocido prestigio como músico entre la sociedad castellonense, fue llamado a formar parte como jurado de estos certámenes durante los meses de Julio de 1891 y 1892. Junto a él componían este jurado otros músicos y eruditos, a quienes ya hemos aludido en capítulos anteriores, como los hermanos Jaime y Francisco Pachés, Juan Sánchez, Lorenzo Domingo, Juan Bautista Ballester, Juan A. Balbás, Mateo Asensio, Agustín Segarra y Ramón Olmos (Flores, 2009: 19-20).

Los últimos años de su vida los pasó Bernardo Vives en Castellón, dedicándose a la enseñanza, al estudio del piano y a la composición. Dos de sus obras más significativas de esta etapa, datadas ambas en 1919, las compuso Bernardo Vives en colaboración de dos destacados escritores castellonenses. La primera de ellas fue *Sommi de nina,* para canto y piano y con letra de Enric Ribés y la segunda un canto escolar con texto de Carles Salvador titulado *Aimem los nius.* También brindó momentos de tertulia a sus amigos, los cuales colmaba con interpretaciones al piano de los grandes compositores clásicos:

> *"Vive todavía entre nosotros, y sólo por y para el arte; se dedica a sus lecciones favoritas de Piano y saborear las exquisiteces que brotan del numen fecundo del gran Beethoven, en los deliciosos ratos que a la amistad dedica, y apreciado por cuantos tenemos la honra de ser sus amigos, que no son pocos en Castellón."* (Escoín, 1919: 102).

En el siglo XIX era usual entre los pianistas españoles la composición de piezas de salón variadas, bien inspiradas en bailes de moda europeos o en el folklore nacional, las cuales eran agrupadas habitualmente formando una obra mayor denominada *Cuaderno*. El *Cuaderno* era de este modo el resultado de la compilación en un mismo álbum de piezas independientes entre sí del mismo autor, comúnmente en diferentes tonalidades y estructuras formales, como rigodones, valses o mazurcas, si se trataba de una colección de danzas europeas, o bien de zapateados, zortzicos, fandangos y otros bailes tomados de la tradición popular nacional. Dichos compositores españoles decimonónicos elaboraron una importante cantidad de cuadernos, mayoritariamente formados de piezas que no requerían elevados recursos técnicos para su ejecución y fáciles de escuchar, que obedecían a la demanda del consumo doméstico (*Revista de Musicología*, XIV (1991): 237-238).

Uno de estos autores fue Bernardo Vives, cuyas piezas, inspiradas íntegramente en bailes de moda europeos, forman parte de un *Cuaderno* para piano. En 1919, fue Francisco Escoín quien mencionó por vez primera la existencia de obras compuestas por Bernardo Vives, de las cuales afirmaba que reúnen las características propias del estilo del compositor:

"Su obra bibliográfica, es poco conocida; únicamente hay algunas archivadas en su pueblo natal (Benasal) y ellas marcan de una manera inconfundible el estilo peculiar del eximio Maestro y amigo del alma."

El *Cuaderno* para piano de Bernardo Vives, se encuentra incompleto al haberse extraviado alguna o algunas de sus primeras y últimas páginas, pero la mayor parte de las danzas que lo conforman −con la excepción de dos que afortunadamente hemos podido reconstruir− pueden leerse íntegramente. Este *Cuaderno*, de cuya peculiar historia y fortuito hallazgo hablaremos en el capítulo dedicado a la catalogación y estudio crítico, está compuesto por tres valses, dos scottish, cinco rigodones y una americana que responde en realidad a la forma y estilo de la habanera. Además de las citadas obras del *Cuaderno* nos ha quedado también otro vals independiente de Bernardo Vives titulado *Mis Tristes Recuerdos*, de factura similar a los tres anteriores. Aunque ninguna de las piezas del *Cuaderno* está fechada, podríamos situarlas, atendiendo a su estilo compositivo, en la década de 1870, inmediatamente después de haber finalizado el autor sus estudios en el Conservatorio de Madrid. El vals *Mis tristes recuerdos*, más elaborado por la inclusión de algunos matices y signos de pedal, fue compuesto sin duda con posterioridad y probablemente a partir de 1880.

Sin querer aventurar conjeturas sobre el origen compositivo de estas piezas, que como bien hemos dicho anteriormente responden a las exigencias del consumo doméstico de la época, es posible que guarden de un modo u otro relación con las intervenciones de Bernardo Vives en el Palacio Real de Madrid durante el reinado de Alfonso XII, a las que hace alusión Benito Traver, aunque no como solista sino como instrumentista de una agrupación de baile.

Desde el último tercio del siglo XIX hasta el cambio del nuevo siglo estuvieron de moda los grandes bailes en Europa y Estados Unidos, promovidos por la aristocracia y por las sociedades burguesas, en los cuales a menudo se alcanzaban los doscientos y trescientos invitados y se interpretaban un gran número de bailes europeos (Stephenson y Iaccarino, 2001: 21-22). Al ojear la documentación sobre los bailes celebrados en el Palacio Real de Madrid durante el reinado de Alfonso XII, de características similares a los que acabamos de describir, encontramos una notoria afinidad entre la clasificación de las diferentes danzas interpretadas y las veces que cada una se repite y las que aparecen en el *Cuaderno* de Bernardo Vives. Dos de los

bailes del Palacio Real, celebrados el 27 de Mayo de 1883 con motivo de la llegada a Madrid de los Reyes de Portugal[57]y el 30 de Noviembre de 1883,[58] contienen documentación sobre el orden de las danzas interpretadas. En ambos se interpretaron nueve rigodones, cinco valses, dos polkas y dos mazurcas, obras de Strauss y Fahrbach, de manera que el rigodón era la primera de las danzas además de alternarse continuamente con las restantes. En el *Cuaderno* de Bernardo Vives, aunque incompleto, el Rigodón es también la danza más repetida (cinco veces), seguida del Vals (tres veces). Finalmente, el scottish y la americana sustituirían a las dos polkas y dos mazurcas de los referidos bailes de Palacio.[59] Ello demuestra el conocimiento que el músico de Benassal tenía sobre orden de las danzas y la funcionalidad de cada una de ellas en una velada de características similares a los bailes de Palacio, así como sus peculiaridades formales, rítmicas y melódicas que serán tratadas en el capítulo correspondiente.

4.6. Relación de composiciones musicales de Bernardo Vives Miralles.

- Obras para piano: *Vals en fa menor; Schotis en La Mayor, Americana, Schotis en Sol Mayor; Rigodón nº 1 en Re Mayor, Rigodón nº 2 en si menor, Rigodón nº 3 en Re Mayor, Rigodón nº 4 en Re Mayor, Rigodón nº 5 en Re Mayor; Vals en La Mayor y Vals en Sib Mayor [1870]. Vals en Mib Mayor "Mis tristes recuerdos" [1880].*
- Obras de cámara: *Sommi de nina, para canto y piano (1919).*
- Obras para coro: *Despedida a Santa Teresa, para coro con acompañamiento de órgano; O Salutaris, para coro con acompañamiento de órgano; Aimem los nius, canto escolar (1919).*
- Obras para banda: *Vals Toca el Dos; Introducción y vals El Fluviá.*

[57] Archivo General de Palacio, Cª 8739/20.
[58] Archivo General de Palacio, Cª 8739/19.
[59] Sobre el origen y la función de cada una de las danzas se hablará en el capítulo dedicado al análisis musical.

4.7. Ramón Laymaría Pinella (*1856; †1916) y su aportación compositiva al Madrid de la Restauración.

El principal inconveniente al que hemos tenido que hacer frente, y que en modo alguno ha contribuido al escaso conocimiento de este peculiar violinista y compositor castellonense, ha sido las diferentes variantes de su apellido que tanto críticos como biógrafos le han asignado. Algunas de estas variantes respondieron a la propia voluntad de Ramón Laymaría, quien se dio también a conocer en el Madrid decimonónico con los pseudónimos de "maestro Laiberi" (*El Día*, 3.162, 17-2-1889: 4) y "señor Lotc-María" (*La Iberia*, 1.177, 22-11-1889: 3). Por otra parte, la prensa y las escasas biografías de este compositor han diversificado todavía más su identidad atribuyéndole los apellidos de Laimaría y Leymaría, bien por errores ortográficos de los propios biógrafos, bien por las fuentes erróneas que éstos utilizaron.

La primera de estas biografías fue la realizada por Benito Traver en 1918 en su libro *Los Músicos de la provincia de Castellón*, en la cual el autor se limita a dar unas breves referencias del compositor:

> *"D. Ramón Laimaría, profesor de violín y director de orquesta que ganó por oposición una plaza de la Sociedad de Conciertos de Madrid.*
>
> *Es autor de muchas y buenas obras de concierto."* (Traver, 1918: 58).

La otra de las dos únicas biografías de Ramón Laymaría Pinella fue publicada recientemente en el *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana* de Emilio Casares, en el cual se le cita como *Leymaría Penella, Ramón*, desconociéndose la fecha y lugar de nacimiento y fallecimiento. La única fecha que nos proporciona dicho diccionario como nacimiento del autor es 1853 y no coincide con los datos extraídos de nuestras investigaciones (Casares, 1999: 906). Más que una biografía, dicha publicación se limita a hacer una relación de las obras de Ramón Laymaría que aparecen archivadas en la Sociedad General de Autores, y cuyas referencias nos han servido de gran ayuda para poder rastrear su carrera musical, ya que, como hemos puntualizado anteriormente, su verdadero nombre y apellidos no han ofrecido resultados satisfactorios, en la mayoría de los casos, durante el proceso de investigación.

Ramón Laymaría Pinella, tal como reza el acta del bautizo, nació en Castellón de la Plana el 27 de Agosto de 1856 en la calle de los Pescadores nº 23.[60] Nada sabemos de sus primeros estudios de música y de la vida de este compositor antes de su marcha a Madrid, no obstante, no sería disparatado establecer un cierto paralelismo entre las carreras musicales de Ramón Laymaría y del líder republicano castellonense Francisco González Chermá. Tal y como estudiábamos en anteriores capítulos de este trabajo, Francisco González Chermá, aunque músico aficionado, fue uno de los principales impulsores del violín en Castellón tras fundar el que fuera probablemente el primer centro de enseñanza musical de dicha ciudad, la academia *La Lira*. Además de compositor, destacó principalmente como violinista participando en las más diversas formaciones instrumentales castellonenses e incluso en algunos teatros madrileños durante los años anteriores a la Restauración, etapa en que fue diputado a Cortes. Madrid era por entonces una capital que absorbía a un importante número de instrumentistas, los cuales eran contratados en las orquestas de los cada vez más numerosos teatros inaugurados durante el auge de la zarzuela y el género chico. Prueba de ello es el continuo goteo de nuevos músicos que engrosaron la orquesta del *Teatro de la Zarzuela*, el segundo de los teatros madrileños en importancia después del *Real*:

> "*Nuestros colegas de provincias fueron, en su mayoría inmensa, buenos compañeros; pero esto ni impidió que de algunas poblaciones vinieran a la orquesta de la zarzuela elementos que, poco a poco y con ayuda de algunos desertores de esta Asociación, reunieran cantidad bastante, ya que no calidad, para formar la orquesta que dicho teatro necesitaba.*" (*Anuario de la Asociación General de Profesores de Orquesta de Madrid*, 1909: 9)

Ramón Laymaría siguió el ejemplo del que seguramente fuera su primer profesor de violín, Francisco González Chermá, y quién con toda probabilidad le facilitaría las vías de contratación en una de aquellas orquestas madrileñas cuya principal función era acompañar las zarzuelas y sainetes tan en boga en el Madrid del último tercio de siglo. Sea como fuere, Laymaría se estableció en Madrid entre 1880 y 1881 y se inscribió en el Conservatorio en el curso 1881-82, a sus 25 años

[60] Archivo de la Iglesia de Santa María de Castellón. Actas de Bautizos. Vol. XXXVI, folio 315V, nº 506.

aproximadamente,[61] en las asignaturas de primer año de piano con el profesor repetidor José Pérez e Irache y de Armonía con José Aranguren, aunque no es seguro que llegara a asistir a las clases al no haber constancia en su expediente del pago de las tasas de matrícula[62] ni de las calificaciones de ambas materias.[63]

Si que, en cambio, ejerció como violinista en diversas agrupaciones orquestales de teatros desde los primeros años de estancia en Madrid y quizá fuera éste el motivo que le impidiera seguir unos estudios regulares en el Conservatorio. Comprobamos, a partir de una relación de miembros adscritos a una suscripción, que Ramón Laymaría era componente de la Orquesta del Teatro de la Zarzuela en 1895 (*El Liberal*, 5.903: 1-12-1895: 8), aunque desconocemos en qué fecha entró a formar parte de esta agrupación y si participó con anterioridad en otras orquestas debido a la falta de documentación detallada sobre los músicos que entraban y salían asiduamente de estas formaciones:

> *"De una labor interminable sería la Memoria presente si hubiera de detallarse en ella minuciosamente el éxodo de la Asociación.*
>
> *Sin fuerzas para acometer tamaña empresa, sólo se hará una condensación de las principales etapas por que ha atravesado desde principios de 1908."* (*Anuario de la Asociación General de Profesores de Orquesta de Madrid*, 1909: 3).

Si que podemos afirmar, sin embargo, que Ramón Laymaría continuó ejerciendo como violinista hasta años antes de su fallecimiento. En 1906 ingresó como segundo violín en la *Sociedad de Conciertos* de Madrid (Sobrino, VI, 1992: 448), creada en el mes de Mayo de 1867 por Francisco Asenjo Barbieri. No obstante, la *Sociedad de Conciertos* se encontraba ya en declive cuando Laymaría fue admitido, debido principalmente a una serie de desavenencias internas que se fueron fraguando desde los primeros años de siglo y que concluyeron en 1904[64] con la

[61] El nuevo Reglamento de la Escuela Nacional de Música aprobado el 2 de Julio de 1871, no hacía, a diferencia del anterior, ninguna referencia a los límites de edad establecidos para cursar estudios en el centro. (*Memoria acerca de la escuela Nacional de Música y Declamación*, 1892: 39-40).

[62] Libro de pagos de los derechos de matrícula y de examen. Curso 1881 a 1882. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

[63] Libro de Clases. Curso 1881 a 1882. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

[64] Carlos Gómez Amat afirma que la *Sociedad de Conciertos* de Madrid se extinguió en 1903, no obstante, existen actas de la mencionada sociedad hasta 1906. En el acta nº 373 correspondiente al 10 de Febrero de 1904 se menciona la formación de la Orquesta Sinfónica de Madrid con antiguos miembros de la *Sociedad de Conciertos* (Gómez, 1984: 58; Sobrino, V, 1992).

dimisión de una parte importante de los socios y un éxodo de instrumentistas hacia la recién creada *Orquesta Sinfónica de Madrid* (Sobrino, V, 1992). Tanto es así que no existe ninguna referencia a Ramón Laymaría en los archivos de la *Sociedad de Conciertos* de 1906 ni anteriores, exceptuando la mención como segundo violinista que acabamos de citar.[65]

Las últimas noticias de la vida profesional de Ramón Laymaría las extrajimos del *Anuario de la Asociación General de Profesores de Orquesta* correspondiente al año 1909 (*Anuario de la Asociación General de Profesores de Orquesta de Madrid*, 1909: 19), y gracias al cual pudimos comprobar que nuestro biografiado estuvo en activo durante prácticamente toda la primera década del siglo XX.

Distinguimos dos etapas compositivas bien diferenciadas que caracterizan la obra y la evolución del estilo de Ramón Laymaría Pinella. La primera de ellas incluye exclusivamente polkas de salón escritas tanto para orquesta como para piano durante el periodo de 1883 a 1889 aproximadamente, y la segunda alberga la composición de música para zarzuelas breves y sainetes compuestos en el corto intervalo, aunque intenso, comprendido de 1889 a 1892.

El 17 de Agosto de 1883, se estrenó según nuestras investigaciones la primera de las obras de Ramón Laymaría (*La Iberia*, 8.327, 17-8-1883:3) en un ciclo de conciertos de verano en el Jardín del Buen Retiro de Madrid ofrecidos asiduamente por orquesta de la Sociedad de Conciertos *Unión Artístico Musical* [66] dirigida en aquella ocasión por Casimiro Espino (*1845; †1888).[67] Fue esta obra la polka denominada *Violeta*, la cual se volvió a interpretar en el mismo escenario y por la misma formación el 3 de Septiembre del mismo año (*La Iberia*, 8.344, 3-9-1883: 3). Revelador de la confianza que el director Casimiro Espino depositó en Ramón Laymaría, y concretamente en esta polka, fue el hecho de que dicha composición

[65] Con el fin de comprobar exactamente el año en que Ramón Laymaría ingresó en la *Sociedad de Conciertos* de Madrid consultamos los archivos de dicha sociedad, registrados en la *Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*. Dicho autor sólo es mencionado como segundo violín en un listado de socios confeccionado en 1906. No aparece en ninguna de las actas ni en el libro de pagos de la referida *Sociedad de Conciertos*.

[66] La creación de la *Unión Artístico Musical* se remonta a 1878 y nació de la idea de organización de unos conciertos populares por el empresario Felipe Ducazcal. Al no conseguir dicho empresario un consenso con la *Sociedad de Conciertos* de Madrid, dispuso una nueva agrupación de músicos, formando de este modo la citada *Unión Artístico Musical*. Bajo la presidencia del también empresario y editor Benito Zozaya, la orquesta estuvo dirigida por Tomás Bretón hasta 1880, por Ruperto Chapí hasta 1882, por Fernández Caballero desde 1882 hasta 1883 y finalmente por Casimiro Espino. Carlos Gómez Amat afirma que esta agrupación se disolvió en 1883, aunque hemos podido constatar actuaciones de la misma hasta 1887, tal como veremos más adelante (Gómez, 1984: 58).

[67] Casimiro Espino fue alumno de Emilio Arrieta en el Conservatorio de Madrid, violinista de la Sociedad de Conciertos y el último de los directores de la Unión Artístico Musical. Entre otras obras, a él se debe la primera audición en Madrid de la Sinfonía Fantástica de Hector Berlioz. (Ibid, p. 181)

sirviera de clausura en ambos conciertos tras la interpretación de obras de Schumann, Beethoven, Rossini, Wagner o Chapí. La polka *Violeta* gozó de un considerable éxito entre el público madrileño y prueba de ello fue la nueva versión para piano que el mismo autor realizó y que fue publicada en 1885,[68] así como su nueva interpretación en versión orquestal durante la celebración del Congreso Literario Artístico Internacional de 1887. El Ayuntamiento de Madrid celebró un gran banquete dirigido a los miembros de dicho congreso, llegados de todos los rincones de Europa, a las comisiones del gobierno, a las sociedades y a la prensa. Fue de nuevo la orquesta *Unión Artístico Musical* dirigida por Casimiro Espino la encargada de amenizar el banquete que fue clausurado con un emotivo discurso protagonizado por el político y miembro de la Real Academia Española y Real Academia de la Historia, Emilio Castelar (*1832; †1899) (*La Correspondencia de España*, 10.799, 16-10-1887: 3).

Ramón Laymaría escribió en esta primera etapa compositiva otras dos polkas que no fueron tan interpretadas como *Violeta* y que guardaron en común denominaciones relacionadas con acontecimientos relevantes de la España de la Restauración. La primera de estas polkas, denominada *Las Carolinas* como honra al reconocimiento en 1885 de la soberanía del Rey de España sobre las islas del mismo nombre, clausuró uno de los conciertos que se celebraron de nuevo en el jardín del Buen Retiro de Madrid en el mes de Septiembre del referido año (*La Correspondencia de España*, 10.035, 4-7-1885: 3). Malogradamente, la búsqueda de esta polka ha resultado hasta ahora infructuosa, siendo probable que el autor hiciera de la misma tanto una versión para orquesta como para piano, siguiendo el modus operandi de la anterior.

La última de las polkas escritas por Ramón Laymaría se tituló *El Submarino Peral* en homenaje a su inventor Isaac Peral (*1851; †1895) y sobre la cual no hemos localizado información referente a su fecha de composición ni a sus interpretaciones. Nos ha quedado una versión para piano que seguramente realizara el autor partiendo de una homóloga para orquesta y que con toda probabilidad sería estrenada a finales de 1888, tras el revuelo mediático que provocó la botadura del Submarino Peral el Sábado 8 de Septiembre de 1888 en el arsenal de la Carraca, en la provincia de Cádiz (*Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 253, 11-9-1888: 3).

[68] La versión para piano aparece asimismo anunciada en la prensa madrileña de la época. (*La Correspondencia de España*, 10.330, 4-7-1886:1; *La Correspondencia de España*, 10.331, 5-7-1886:1).

Hacia la década de 1880 empezó a atraer al público madrileño una variedad de la zarzuela comúnmente conocida como género chico y que alcanzó su máximo apogeo en la última década del siglo XIX. La denominación de género chico se debía a la corta duración de estas zarzuelas, que no sobrepasaban normalmente el lapso de una hora y estaban construidas en un solo acto. La brevedad de dichas representaciones derivó en sesiones teatrales continuas por turnos, cada uno de aproximadamente una hora de duración, tras los cuales el público se iba renovando varias veces al día. Los precios asequibles de estas funciones, la fácil accesibilidad en cuanto a las exigencias en el vestir y los sencillos argumentos de las obras, mayormente amenas y divertidas, abrieron la entrada a los escenarios a un público mucho más amplio e impulsaron una nueva modalidad teatral que perseguía tanto fines artísticos como económicos.

Tal fue el éxito que suscitó esta variedad de zarzuelas, denominadas también *juguetes-líricos* o *juguetes cómicos*, que incluso escritores aficionados y actores crearon sus propias tramas argumentales para ser llevadas a escena:

> *"Pero desde anoche este actor se nos ha revelado como autor también, cosa que no es de extrañar, pues ya todos sabemos que apenas existe un solo español que no lleve debajo del brazo su correspondiente juguete cómico, hasta el punto de dedicarse a escribir hoy para el teatro cualquier caballero que, como el famoso D. Eleuterio Crispín de Andorra, tenga buen carácter de letra."* (*El País*, 1088, 22-6-1890: 3).

Los argumentos del género chico variaban desde lo que se puede considerar como zarzuela breve −en la cual la trama aparece sintetizada y poco desarrollada−, pasando por el sainete de cuadros costumbristas y acción simple, y acabando finalmente en los inicios de lo que posteriormente sería la "revista", caracterizada por la ausencia de desarrollo argumental y en la cual el entramado aparece unido por una especie de hilo conductor (Gómez, 1984: 201-204).

Ramón Laymaría decidió subir un nuevo peldaño en el escalafón escénico del Madrid de la Restauración poniendo música desde 1889 a juguetes líricos cuyas tramas argumentales se debatían entre la zarzuela breve y el sainete costumbrista. El juguete lírico denominado *Con permiso del marido*, con letra de Ramón Blanco y música de Laiberi −pseudónimo de Laymaría− se estrenó en el teatro Martín de

Madrid el sábado 16 de Febrero de 1889. Esta zarzuela, la primera de las composiciones de Ramón Laymaría dirigida al teatro lírico, obtuvo un gran éxito de público a pesar de haber sido recibida en principio con cierta frialdad por la crítica:

> *"La obra no se parece a nada de lo que vulgarmente se escribe ahora para los teatros por horas, y aparte pequeños defectos, mereció los aplausos que el público le tributó, porque revela en su autor gusto y aptitudes para cosas mejores.*
>
> *La música es poco notable; pero se oye con gusto."* (*El Día*, 3.162, 17-2-1889: 4).

Tal fue la popularidad alcanzada por la zarzuela *Con permiso del marido* que se mantuvo en cartelera en el madrileño teatro Martín con varias funciones diarias durante aproximadamente nueve semanas desde su estreno. Pasó a representarse luego en el teatro veraniego Maravillas (*Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 168, 17-6-1889: 3), donde estuvo en cartel durante la temporada estival de 1889, hasta acabar finalmente poniéndose en escena en el teatro Felipe, perteneciente al conocido empresario Felipe Ducazcal, el viernes 27 de Septiembre del mismo año (*Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 271, 28-9-1889: 3).

La excelente acogida de la primera zarzuela de Ramón Laymaría incidió positivamente en que su siguiente juguete cómico titulado *Una niña mimada* fuese estrenado en el Teatro de la Zarzuela, construido en 1856 y considerado el segundo teatro madrileño en aforo, comodidad y condiciones acústicas después del Real (Gómez, 1984: 127). *Una niña mimada*, no corrió sin embargo la misma suerte que la anterior zarzuela del compositor castellonense. Su única interpretación tuvo lugar en el mencionado coliseo el viernes 8 de Noviembre de 1889 (*La Iberia*, 11.783, 8-11-1889: 3) y resultó un fiasco debido principalmente a la falta de preparación de los efectos y recursos escénicos y también a la excesiva tenacidad de los *claqueurs*, que por todos los medios intentaron salvar la obra y sólo consiguieron sin embargo levantar los ánimos de los reventadores, que fueron quienes acabaron ganando la batalla (*La Iberia*, 11.784, 9-11-1889: 3).

Este fracaso no amilanó sin embargo a Ramón Laymaría. Habiéndosele presentado la oportunidad de colaborar con el escritor y crítico castellonense José Fola Igúrbide en otro juguete lírico para ser representado de nuevo en el Teatro de la Zarzuela, compuso la música de *El arte de enamorar*, esta vez bajo el pseudónimo de Lotc-María. La nueva zarzuela fue estrenada en el mencionado teatro apenas dos

semanas después que su anterior composición, el jueves 21 de Noviembre de 1889 (*La Iberia*, 11.796, 21-11-1889: 3), manteniéndose en cartelera hasta la primera semana del mes siguiente. Las aventuras amorosas propuestas en el libreto no agradaron sin embargo al público ni a la crítica, que arremetió contra el autor de la letra:

> *"El arte de enamorar, zarzuela en un acto, estrenada anoche a primera hora en este teatro, resultó, por lo que respecta al autor de la letra, no el arte de enamorar ni siquiera el de agradar, sino el de llevar calabazas."* (*La Iberia*, 11.797, 22-11-1889: 3).

En cambio, la música de Ramón Laymaría en *El arte de enamorar* fue todo un éxito y en cierto modo salvó a la zarzuela de ser retirada inmediatamente de la cartelera:

> *"Al público no le gustaron esos devaneos amorosos, pero le gustó la música, siendo muy aplaudidos los cuatro números, particularmente el primero, que fue repetido, y el último, que lo hubiera sido también, a no ser porque la letra había ya entibiado el entusiasmo. (…)*
>
> *Al final salió a recibir los aplausos del público el Sr. Lotc-María, autor de la música; el de la letra no se presentó."*(Ibid: 3).

Tras el éxito sin paliativos de la música en *El arte de enamorar*, Ramón Laymaría se embarcó en la composición de una nueva partitura para el sainete lírico en un acto con letra del actor y escritor Servando Cerbón, que se llevó a escena en el teatro de verano Maravillas de Madrid durante la temporada estival de 1890. Dicha obra, titulada *Zarzuela, café y palos*, fue estrenada el sábado 21 de Junio de 1890 y tuvo una unánime aceptación por parte del público. La crítica ensalzó la parte musical de Ramón Laymaría quien, tal vez con el ánimo acrecentado gracias a su anterior éxito, ya no volvería a utilizar ningún pseudónimo:

> *"Mas dejando a un lado divagaciones inoportunas, volvamos al Sr. Cerbón, o mejor dicho, a su obra, que lleva el extraño título de Zarzuela, café y palos, y que se estrenó anoche con éxito lisongero, gracias, en primer término, a la música del Sr. Laymaría, y en segundo lugar a la benevolencia del público, que no suele pecar de exigente en materias literarias."* (*El País*, 1088, 22-6-1890: 3).

Aún colaboraría el referido compositor castellonense en la composición de la música de otras dos zarzuelas que, quizás ante la creciente producción de nuevas obras de este género en la década de esplendor del género chico, pasaron inadvertidas por la crítica. Escrita expresamente para el actor Sr. Mesejo, la nueva zarzuela *Los forasteros*, con música de Ramón Laymaría y letra del poeta Pelayo del Castillo, fue estrenada en el Teatro Eslava de Madrid el 5 de Diciembre de 1890 (*La Iberia*, 12.175, 4-12-1890:3) y se mantuvo aproximadamente toda la primera quincena del mes en cartelera.

La etapa compositiva de Ramón Laymaría concluiría tras el estreno de su zarzuela *El gozo en el pozo*, un juguete cómico-lírico en un acto llevado por primera vez a escena el jueves 15 de Diciembre de 1892 también en el Teatro Eslava de Madrid (*La Iberia*, 12.985, 14-12-1892: 3) y programado durante toda la segunda quincena del citado mes.

Tras una plena dedicación, de nuevo como violinista en el Madrid de principios del nuevo siglo, Ramón Laymaría Pinella murió en Madrid, con toda probabilidad los primeros días del mes de Enero de 1916.[69]

4.8. Relación de composiciones musicales de Ramón Laymaría Pinella.

- Obras para piano: *Violeta. (Polka) [1885]; El submarino Peral. (Polka) [1888]*.
- Obras para orquesta: *Violeta. (Polka) [1883]; Las Carolinas. (Polka) [1885]*.
- Zarzuelas: *Con permiso del marido [1889]; Una niña mimada [1889]; El arte de enamorar [1889]; Zarzuela, café y palos [1890]; Los forasteros [1890]; El gozo en el pozo [1892]*.

[69] Ante el desconocimiento de la fecha de fallecimiento de Ramón Laymaría Pinella en las biografías existentes citadas con anterioridad, iniciamos en Madrid el mismo procedimiento de búsqueda que en Daniel Sebastián Gabaldá Bel, el cual resultó infructuoso. No obstante, localizamos en prensa una notificación de la *Mutualidad Artística Española*, a la que perteneció Ramón Laymaría, que otorgaba en Enero 1916 una pensión vitalicia a la viuda de éste en los siguientes términos:
"MUTUALIDAD ARTÍSTICA ESPAÑOLA.− En la última junta general celebrada por esta Sociedad benéfica, de reciente creación, se acordó conceder un socorro mensual vitalicio a la viuda del asociado fallecido D. Ramón Laymaría, compositor y profesor de orquesta." (*El imparcial*, 17.568, 16/1/1916.)

4.9. Florencio Flors Almela (*1862; †1918p) y el recién creado Conservatorio de Valencia.

Florencio Flors Almela fue, según nuestras investigaciones, el último de los compositores castellonenses decimonónicos que escribieron música de salón para piano, ya en el crepúsculo del siglo XIX. En el presente trabajo hemos ampliado los escasos datos sobre este compositor que nos ofrecen tanto Ruíz de Lihory como Benito Traver en las ya varias veces referidas publicaciones de 1903 (Ruiz, 1903: 259) y 1918 (Traver, 1918: 148) respectivamente, quedando todavía bastantes vacios por resolver sobre su vida y su obra. Ello es debido, principalmente, a la casi total ausencia de noticias en la prensa general y especializada, así como en las actuales publicaciones historiográficas y tesis doctorales.[70] Una reciente edición titulada *Història de Vila-real*, dedica unas breves líneas a Florencio Flors Almela, aunque reproduciendo casi literalmente el citado libro de Benito Traver (*Història de Vila-real*, 2010: 353).

Las publicaciones periódicas especializadas de la ciudad de Valencia y la prensa valenciana sólo mencionan en una ocasión a este autor en relación a un acto de carácter académico que será detallado más adelante. Tampoco en la prensa general española que se encuentra disponible en la *Hemeroteca Digital* de la *Biblioteca Nacional de España* aparece un solo dato sobre Florencio Flors Almela que pueda esclarecernos la vida profesional de este autor. Por vida profesional entendemos no sólo la composición de obras propias y la realización de recitales sino también la ambientación musical como pianista en cafés o casinos, o la elaboración como docente de recitales de alumnos en salones privados o escuelas y academias de música en la Valencia de finales del siglo XIX y principios del XX.

Consecuentemente, no sería aventurado afirmar que los logros tanto pianísticos como compositivos del referido autor, son paralelos a su vida académica en el Conservatorio de Valencia. Tras finalizar los estudios en la mencionada

[70] El *Boletín Musical de Valencia* (1892-1900), *Gaceta Musical y de Teatros* (1897), *Arte Musical* (1906), *Mundo Musical* (1915) y *Voz Musical* (1919-20 y 1928-29), publicaciones periódicas valencianas especializadas, así como la tesis doctorales de Victoria Alemany Ferrer, Miguel Álvarez Argudo y Manuel Sancho García, citadas en el apartado de bibliografía y que versan sobre los diversos aspectos de la música en Valencia a finales del siglo XIX y principios del XX, no nos ofrecen ninguna constancia de una vida musical activa de Florencio Flors en el periodo posterior a sus estudios. Tampoco en los trabajos historiográficos de Francisco Escoin Belenguer, Vicente Ripollés, Bernardo Adam Ferrero y Emilio Casares, citados igualmente en el apartado bibliográfico, se nombra a dicho compositor y pianista.

institución, y parafraseando el texto de Benito Traver,[71] la vida musical de Florencio Flors Almela parece quedar reducida a la enseñanza del piano. Por otra parte, algunos de estos datos transmitidos por Benito Traver, más variados respecto al texto de Ruíz de Lihory, no concuerdan exactamente con el resultado de nuestras investigaciones y tienden a magnificar los logros del referido autor.[72]

Florencio Flors Almela nació en Vila-real el 29 de Noviembre de 1862 e inició sus primeros estudios de música en su población natal y en Castellón.[73]

En el curso 1880-81 fue admitido en el recién creado Conservatorio de Música de Valencia para cursar estudios de piano, formando parte de la segunda promoción de alumnos del citado centro.[74] Prueba del bagaje musical adquirido por Florencio Flors antes de su llegada a la capital del Turia fue su capacidad de superar los tres primeros cursos de piano en la citada institución bajo la dirección del reconocido profesor de piano y director de orquesta José Valls (*1850; †1909),[75]que se convertiría en el principal mentor del vila-realense en el estudio de este instrumento. Además de José Valls, el valenciano Roberto Segura y Villalba (*1849; †1902)[76] desempeñó también un importante papel como profesor de piano durante los últimos años de carrera de Florencio Flors en el Conservatorio de Valencia.[77]

Paralelamente a la disciplina pianística, nuestro biografiado se inició en 1882 en los estudios de armonía con el docente de la asignatura Antonio Marco y en 1887

[71] Afirma Benito Traver, en relación a la vida profesional de Florencio Flors en Valencia, el siguiente párrafo: Se casó en la misma ciudad con una célebre actriz y es en la actualidad acreditado profesor de piano" (Traver, 1918: 148).

[72] No pretendemos poner en duda las fundamentadas afirmaciones de Benito Traver en su citado libro, resultado de unas metódicas y cuidadosas investigaciones, pero es bastante probable, en el caso que nos ocupa, que el citado cronista escribiera los datos biográficos de Florencio Flors Almela tal y como le habían sido dados por el propio autor o por familiares del mismo.

[73] No nos ofrece Benito Traver más datos sobre sus primeros profesores de música en Vila-real y Castellón. No obstante, es probable que parte de los primeros estudios de solfeo y piano los realizara Florencio Flors en el *Colegio de la Purísima de Castellón* con los hermanos Jaime y Francisco Pachés, donde se formaron la mayoría de músicos que ejercieron como tales a finales del siglo XIX y principios del XX.

[74] Actas de exámenes del Conservatorio de Valencia de 1880 a 1881. Arxiu del Conservatori Superior de Música de València.

[75] José Valls, a quién ya hemos hecho referencia en su faceta de director de orquesta e impulsor de diversas sociedades musicales valencianas, destacó, pianísticamente hablando, por haber formado parte de la primera promoción de profesores de este instrumento en el Conservatorio de Valencia y haber dado un decisivo impulso a la enseñanza del piano desde 1880. Se inició en el estudio de dicho instrumento con el profesor Justo Fuster y posteriormente en Madrid con el navarro Dámaso Zabalza (*1835; †1894), pianista de la Sociedad de Cuartetos madrileña (Ruiz, 1903: 424-425).

[76] *Cf.* pp. 81-82.

[77]Actas de exámenes del Conservatorio de Valencia de 1888 a 1889. Arxiu del Conservatori Superior de Música de València.

emprendió el aprendizaje del violonchelo con el profesor Manuel Soriano, instrumento que pronto abandonaría.

Florencio Flors finalizó los estudios de piano en 1892, los cuales realizó de manera regular y gradual aunque sin llegar a ser un alumno brillante a juzgar por los resultados académicos consultados.

En 1891, durante el último año de carrera, el citado autor vila-realense compuso su única obra localizada hasta hoy. Se trata de una mazurca para piano que lleva el sugestivo título *No me mires* y que fue publicada por el Conservatorio de Valencia con ocasión del Carnaval de aquel mismo año.[78]

A finales del siglo XIX era común, en una amplia mayoría de instituciones educativas valencianas, la convocatoria de premios extraordinarios que eran resueltos y concedidos durante el mes de Septiembre, poco antes del inicio del nuevo curso escolar. Florencio Flors concurrió junto a otros estudiantes al concurso de piano anunciado por el Conservatorio de Valencia en 1892 y obteniendo un segundo premio[79] que fue compartido con otros dos alumnos tras declararse el primer premio desierto (*Las Provincias*, 9.474, 13-10-1892: 2). La entrega de premios a los galardonados se realizó el día 12 de Octubre de 1892 a las doce y media de la tarde durante el solemne acto de apertura del curso escolar en el salón de actos del conservatorio, al que concurrieron destacadas personalidades del mundo de la política, de la enseñanza y de la cultura:

> *"La sesión inaugural fue presidida por el gobernador civil interino D. Balbino Andreu, ocupando los lados el alcalde Sr. Berenguer, el decano de la Facultad de Derecho Sr. Rodríguez de Cepeda, el Sr. Blasco pbro., y Oltra, Vicepresidente de la Junta del Conservatorio y Teniente Alcalde respectivamente. Los demás asientos del estrado los ocupaban diputados provinciales, concejales, corporaciones, individuos de dicha junta y profesores del conservatorio."* (*Boletín Musical*, 4, 31-10-1892: 48).

[78] Tanto Ruiz de Lihory como Benito Traver afirman que Florencio Flors publicó algunas composiciones para piano. Sin embargo, tras rastrear la prensa especializada de la época, los fondos de las bibliotecas y los catálogos citados en los preliminares de este trabajo, sólo conseguimos localizar la mencionada composición que, casualmente, es la única que se conserva de este autor en la Biblioteca Nacional de España y en la Biblioteca valenciana San Miquel dels Reïs.

[79] Benito Traver afirma, sin embargo, que Florencio Flors obtuvo un primer premio en el Conservatorio de Música de Valencia (Traver, 1918: 148).

Durante la ceremonia y previamente a la entrega de premios, los galardonados de las diferentes especialidades instrumentales, entre ellos Florencio Flors, realizaron un variado recital en el que tuvieron ocasión de demostrar sus aptitudes técnicas e interpretativas:

> *"Comenzó el acto ejecutando al piano el alumno Sr. Flors (D. Florencio), discípulo del Sr. Segura, con mucho brío, limpieza y corrección, el presto de la fantasía en mi bemol de Hummel, obteniendo al terminar nutridos aplausos."*(Ibid, 48).

Es este acto académico la única evidencia localizada en prensa de la profesionalidad de Florencio Flors como intérprete al piano. Finalizados los estudios, afirma Benito Traver que Florencio Flors se casó en Valencia con una célebre actriz[80] y se dedicó a impartir clases de piano. Facilitadas por el mencionado cronista vilarealense, son éstas las últimas certezas que conservamos sobre la vida del pianista y compositor nacido en Vila-real.[81]

[80] Actrices eran denominadas también, en la prensa de la época, a las cantantes de zarzuela y de ópera. En este sentido, y por la afinidad profesional con Florencio Flors, es bastante posible que la mujer de nuestro biografiado fuera una conocida cantante del mundo lírico valenciano de finales del siglo XIX. Basándonos en este juicio, prestamos especial atención a las críticas de las revistas especializadas sobre los ensayos y actos del entorno lírico valenciano de finales del siglo XIX con el fin de localizar algún indicio que nos despejara nuevos interrogantes sobre la vida de este compositor y pianista vilarealense.

[81] Aunque en 1918, año en que Benito Traver publicó su trabajo historiográfico *Los Músicos de la Provincia de Castellón*, sabemos que Florencio Flors vivía en Valencia, no podemos asegurar sin embargo que transcurriera los últimos años de su vida en la citada capital.
Con el fin de conocer el año de su fallecimiento nos dirigimos al Registro Civil de Valencia y allí, ante la falta de documentación sobre una posible fecha de deceso, no aconsejaron investigar en el cementerio de la misma ciudad. Buscamos en las bases informáticas de datos del citado cementerio donde, tal como nos informaron, se encuentran registrados todos aquellos fallecidos que en vida se pudieron costear un nicho. Como contrapartida, en los libros de registros, que comprenden interminables listas de fallecidos, se hallan además todos aquellos difuntos que, ante la imposibilidad de pagarse un nicho, fueron enterrados en fosas comunes. Florencio Flors no aparece sin embargo en la bases informáticas de datos, y no porque no pudiera costearse un nicho, sino porque es muy probable que no fuera enterrado allí. Nos dirigimos a continuación al cementerio de Vila-real, su ciudad natal, sin obtener ningún resultado satisfactorio, y finalmente al de Castellón, donde sólo localizamos a una probable hermana suya que falleció en 1911, Felicidad Flors Almela.
No podemos asegurar, como conclusión de las citadas investigaciones, que Florencio Flors pasara los últimos años de su vida en la capital del Turia y, por tanto, el año y el lugar de fallecimiento del mencionado autor se revelan todavía como una incógnita.

SEGUNDO PERIODO (1900-1936):

NUEVAS TENDENCIAS Y LENGUAJES.

LOS INICIOS DEL NACIONALISMO

Introducción

A diferencia del siglo XIX, en el cual el repertorio pianístico castellonense se desenvolvía de manera progresiva y lineal desde la influencia de la ópera italiana en el primer tercio del siglo hasta la práctica omnipresencia del repertorio de salón romántico hacia 1870, la llegada de la nueva centuria se caracterizó especialmente por una confluencia de nuevos estilos. Esta confluencia no representó un hecho aislado en cuanto al repertorio pianístico castellonense, sino más bien respondió a una tendencia generalizada en la composición musical española característica del primer tercio del siglo XX.

La principal causa de esta amalgama de lenguajes se encontraba en la tendencia a la modernización de la sociedad musical española y el esfuerzo de muchos de los compositores por absorber las corrientes vanguardistas europeas, utilizando apresuradamente todos aquellos lenguajes que en Europa se habían dado con anterioridad y dando como resultado obras impregnadas de estilos musicales anacrónicos (Marco, 1982: 155). En consecuencia, la vida musical española hasta 1936 aglutinó mayoritariamente a compositores conservadores, continuadores muchos de ellos de la estética romántica de salón propia de la segunda mitad del siglo XIX, y a otros, en menor número, de tendencia progresista que se valieron de las tendencias nacionalistas, impresionistas, neoclásicas y de vanguardia europeas.

Igualmente existe, entre los compositores castellonenses que escriben música para piano desde los inicios del siglo XX hasta 1936, una diferencia de estilos acorde con el variopinto paisaje musical español. No obstante, hay que subrayar bien que el estudio y la clasificación por autores que se expondrá a continuación se ha confeccionado en base al estilo y estética abordados por éstos en sus obras compuestas tanto para piano como para diversas formaciones hasta 1936.[1] Algunos de estos autores permanecerán, tras la Guerra Civil, fieles a su estética abordada desde su juventud y otros abrazarán nuevas tendencias, aunque las constantes de estilo se mantendrán inalterables. Tal y como afirma Tomás Marco, la obra de un compositor hay que contemplarla en su conjunto y sin separaciones y, en

[1] El hecho de incluir a uno u otro autor en una determinada tendencia se justifica por una andadura estética más o menos uniforme, lo cual no implica que un determinado compositor haya podido realizar alguna incursión en un estilo ajeno a su propia tendencia. Ya hemos hecho referencia, en este sentido, a las causas de la convivencia de diferentes lenguajes musicales en España durante el primer tercio del siglo XX.

este sentido, "*la época en que hay que situar a un compositor es aquella en la que empieza a expandirse y alcanza su primera madurez, quedando fijos los grandes rasgos de estilo y las constantes estéticas y técnicas de su lenguaje*." (Marco, 1982: 149).

En líneas generales debemos hablar, en cuanto al repertorio pianístico castellonense del primer tercio del siglo XX se refiere, de un estilo mayoritariamente conservador que caminará de la mano, desde finales de los años veinte, de un naciente nacionalismo impregnado de recursos tomados del impresionismo francés y que incluye obras caracterizadas por la búsqueda de una amable evocación sonora.

Dentro de este repertorio conservador, los ecos del piano de salón romántico del siglo anterior se plasman en estructuras de danza como es el vals y la polka, aunque también se perpetúa el romanticismo alemán del primer tercio del siglo XIX a través de un *impromptu* de agradable remembranza sonora que descubre una interesante elaboración formal y de escritura.

También podemos hablar de la aparición de un abundante repertorio de danzas de moda procedentes de América como el *Fox-Trot*, el *Two-Step* o el Tango, que convergen con formas de baile impregnadas de un casticismo localista y cuya máxima expresión es el *Pasodoble*. No obstante estas formas, aunque revestidas de armonías novedosas y ritmos sincopados, como sucede en las danzas americanas, y de los artificios tomados del folklore nacional, aplicados fundamentalmente en el pasodoble, no pueden dejar de ser consideradas como un repertorio tradicional con matices popularistas. La clasificación de repertorio tradicional aparece justificada al tratarse de música funcional, representada por piezas fáciles de escuchar y puestas al servicio de la sociedad del momento, cuya principal intención era amenizar, por un lado, y adaptarse al mercado asegurando una regularidad de ventas, por otro. Ambas particularidades se dan ya desde el primer tercio del siglo XIX en París, como hemos estudiado en el capítulo anterior, y ninguna de las dos incide en modo alguno en la búsqueda de nuevas estéticas o en la adaptación de novedosos lenguajes compositivos.

Paralelamente a este repertorio −caracterizado por perpetuar la música de salón y adecuar las nuevas corrientes de danza a las veladas en sociedad− surgen corrientes minoritarias comprometidas con el acto artístico. Estas nuevas corrientes exploran las sonoridades del piano a través de piezas breves que evocan, en

ocasiones, escenas costumbristas y que pueden considerarse como las primeras manifestaciones de un incipiente nacionalismo.

A medida que transcurre el siglo XX, el interés historiográfico por la música española va en progresivo aumento y ello se traduce, en el ámbito local, en una mayor inquietud por recuperar a todos aquellos autores castellonenses de especial significación. Consecuentemente, y a diferencia de la mayoría de compositores del siglo XIX, los datos conservados sobre los autores de este capítulo son mucho más numerosos gracias, principalmente, a la recopilación de partituras que el jesuita castellonense Vicente Javier Tena Meliá[2] iniciara en la década de 1960 y cuya aportación ha sido fundamental para que biógrafos y musicólogos pudiesen iniciar posteriormente estudios más concretos sobre cada uno de los compositores compilados. Como resultado de esta ingente labor musicológica llevada a cabo por el padre jesuita, fue creada en 1962 por el Ayuntamiento de Valencia la *Biblioteca Musical de Compositores Valencianos* y abierta al público en 1981:

> *"Su interés por la recopilación de partituras sacando a la luz más de 9.000. obras conservadas hoy en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos; su preocupación por salvar materiales que se hallaban a punto de quemar, en desvanes, e, incluso, al lado de las caballerizas y el estiércol"* (Adam, 1988: 258)

[2] El jesuita Vicente Javier Tena Meliá, conocido familiarmente como el padre Tena, nació en la Serra d´Engarceràn, provincia de Castellón, en 1905. A los cinco años se trasladó con sus padres a Buenos Aires, donde su padre trabajaba como músico en una banda militar. Tras volver a su pueblo natal, ingresa en la Compañía de Jesús de Roquetes, en la provincia de Tarragona, donde se inicia en el estudio del órgano y entra a formar parte del coro de la compañía, lo que le permite conocer un vasto repertorio musical. En 1930 empieza su labor como misionero a India, donde permanecerá cerca de veinticinco años, hasta 1954. En India formó los coros de los Colegios de San Estanislao de Bombay y de San Patricio de Karachi, así como el coro del Teologado de Santa María de Kurseong en el Himalaya. Posteriormente creó en Bombay un nuevo coro y orquesta y formó la Sociedad Musical de San Javier. A su vuelta a España inició la labor de recopilación de la música valenciana creando para ello, con el apoyo del Ayuntamiento de Valencia, la Biblioteca Musical de Autores Valencianos en 1962. Este inmenso trabajo musicológico le ocupó cerca de veinte años, que finalmente dio sus frutos la apertura de la mencionada institución en 1981. El padre Tena murió en Valencia en 1985. (Adam, 1988: 258-259).

5. La estética conservadora

5.1. La estética conservadora a través del piano romántico de salón y la adscripción popularista. La incidencia de los círculos burgueses y de la reforma musical del Motu Proprio.

La vida musical española en el crepúsculo del siglo XIX se desenvolvía en un clima de entusiasmo incongruente y paradójico, al margen de las tendencias musicales europeas, que arrastraba a compositores, editores, libretistas y fundamentalmente al público al convencimiento de que todo lo español era lo mejor:

> *"Si bien hubo entre los compositores algunas muestras de rebeldía frente a los establecido, sobre todo en relación a sus intereses económicos, el ambiente dominante llevaba en general −como señalaba el joven Maeztu− a gritar el "Viva España" como si fuera un "himno de zarzuela""* (De Persia, 2003: 29).

La burguesía madrileña, al igual que venía ocurriendo a lo largo del siglo XIX, por lo general inculta e ignorante y con unas preferencias musicales conservadoras, se mostraba intolerante e intransigente a toda creación que fuera más allá de los esquemas tradicionales. El compositor, sin ningún tipo de respaldo ni distinción social no podía hacer más que moverse en los estrechos márgenes que el público le permitía. Consecuentemente, continuaba siendo la zarzuela el signo de un "nacionalismo patriotero nacionalista" −tal y como lo define Jorge de Persia (Ibid: 31)− y por tanto el núcleo de la vida musical madrileña durante la primeras décadas del nuevo siglo. Ahora bien, todo aquel casticismo inserto en la tradición española, representado principalmente por la zarzuela que el público defendía a capa y espada, albergaba una insostenible paradoja. Los ritmos del vals, el chotis o la polka que contenían la inmensa mayoría de zarzuelas, o incluso la propia concepción estructural de la zarzuela ni eran castizos ni eran españoles, por más que la tradición los hubiera perpetuado durante el siglo XIX.[3] Fue esta contradicción uno de los

[3] Castizo es una derivación de casta, del adjetivo casto, puro. Así pues, según Miguel de Unamuno, por castizo se entiende aquello que es puro, entendido como cualidad admirable y relevante y sin mezcla de elemento extranjero. Usualmente, el término castizo es utilizado para designar la lengua y al estilo. Según el citado pensador, un autor considerado como castizo es aquel que manifiesta unas características lingüísticas o de estilo más españolas −tomadas de la vieja tradición castellana− que el resto. (De Unamuno, 1952: 13).

gérmenes que llevaron a la aparición de una escuela empeñada en investigar y construir un verdadero nacionalismo basado en el auténtico folklore español.

Tampoco otra de las manifestaciones pretendidamente castizas como el pasodoble, del cual encontramos un nutrido número de ejemplos en el repertorio pianístico castellonense, ahondaba en el verdadero folklore español. Más bien lo que, por regla general, aparecía en esta danza eran fórmulas y giros melódicos adaptados mayoritariamente del flamenco y aplicados por doquier. Eran estos los mismos artificios propios de la música de receta que invadían el teatro lírico del momento y que al público tanto agradaban, aunque nada tenían que ver con la auténtica esencia musical andaluza:

> "*El flamenquismo corriente es una afectación, una prostitución del alma andaluza convertida en "espectáculo". Lo malo tiene su difusión más rápida que lo bueno, porque destruir es cosa fácil: el flamenquismo, esparciéndose por el espíritu popular es una especie de alcoholismo artístico, que mata traidoramente."* (*Anuari de l´Agrupació Borrionenca de Cultura*, VI (1995): 26).

Nada hizo el mundo intelectual de finales del siglo XIX, representado mayormente por la Generación del 98, por renovar musicalmente este clima populista y de absurdo entusiasmo que se vivía en la capital de España o por promover la imagen del músico y compositor dotándolo de un valor social y signo de distinción. Más bien al contrario, los representantes de la Generación del 98 se mostraron insensibles a la música y en más de una ocasión, escritores como Miguel de Unamuno no dudaron en manifestar su completo desinterés hacia la misma:

> "*Unamuno reitera una y otra vez su alejamiento de la música como hecho social, como hecho cultural, como actualidad: "¿cómo he de hablar a usted de música y de Wagner? −responde al wagneriano personaje que le interpela−, voy a hacerle a usted una confesión, y es que soy sordo para la música (…) No me meta usted en música porque no entiendo.""* (De Persia, 2003: 18).

En consecuencia, hemos de hablar igualmente de una escasa colaboración entre músicos y escritores de la Generación del 98. Uno de los pocos ejemplos de maridaje entre músico y escritor de la citada generación lo encontramos

precisamente en la producción castellonense de este periodo, al componer el vila-realense José Goterris Sanmiguel (*1873; †1930) la ópera en tres actos *El Dragón de Fuego* sobre un libreto basado en la obra teatral homónima de Jacinto Benavente (*1866; †1954).

La tónica general de indiferencia ante la música al despuntar el siglo se daba también incluso entre algunos de los más destacados artistas españoles del momento. Fue en este aspecto el compositor Igor Stravinsky quien se apercibió de este llamativo contrasentido proveniente de un conocido pintor como Pablo Picasso:

> "*Tengo un vago recuerdo de haber visto a Picasso junto a Vollard en casa de mi amigo el príncipe Argutinsky, hacia 1910, aunque no lo conocí hasta 1917, cuando estábamos en Roma. Inmediatamente me gustó su forma de hablar, uniforme, tranquila y su manera española de acentuar todas las sílabas: "Je ne suis pas musicien, je ne comprends rien dans la musique", y lo decía como si fuera lo que menos le importara."* (Craft, 1991: 63).

El clima general de grata satisfacción hacia la música fácil se vive igualmente en Valencia y Castellón y justifica plenamente la mayoritaria producción castellonense basada en el piano romántico de salón, en el pasodoble y en las bien recibidas danzas procedentes de Estados Unidos y Sudamérica. No obstante en Valencia, formaciones sinfónicas como la Orquesta Goñi (1890−1901), irán prestando atención al repertorio europeo e introducirán tímidamente desde finales del siglo XIX nuevas obras de mayor trascendencia en detrimento de las danzas, bailes orquestales y oberturas de ópera aunque sin llegar a los avances en el campo sinfónico manifestados en Madrid y Barcelona en el mismo periodo (Sancho, 2003: 146).

A finales del siglo XIX Castellón continuaba sumido en los influjos de la ópera italiana y principalmente en los aires castizos de la zarzuela, que era considerada como el principal icono de expresión musical, independientemente de cualquier otra manifestación proveniente de Europa. Al igual que en muchas capitales de España, en Castellón se respiraba también un ambiente de entusiasmo musical y de conformismo hacia la música española:

> "*No se crea al leer el epígrafe de nuestro artículo, que vamos a ocuparnos de la ruidosa música de Wagner. Nada más lejos de eso, aunque en realidad nuestra música, sin ser tan ruidosa como la del célebre compositor alemán, se extenderá por el mundo con tanta o más rapidez que aquella.*" (*Revista de Castellón*, 41, 8-11-1885: 322).

El convencimiento de que todo lo español, todo lo nuestro, era lo mejor, conllevaba en ocasiones una valoración del quién por encima del qué. No importaba tanto la calidad del contenido musical, sino la autoría de la composición. Dicha composición sería más valorada cuando más próximo a nosotros se encontraba el autor, al margen de cualquier otra consideración estética o técnica. Ello llevaba incluso a emitir absurdas comparaciones que situaban a los compositores locales por encima de los máximos representantes de la música europea más reciente. Así, el periodista castellonense Fernandito Calpena, lanza la siguiente pregunta a los directores de las tres bandas de Castellón con el fin de dar a conocer la Obertura 1915 del vilarealense José Goterris[4]:

> "*¿Cuándo nos dejan ustedes oír esa música que vale más que la de Wagner, la de Verdi, la de Strauss, la de Korsa-Kow, la de Dvorak, la de todos, más que todos juntos, tan sólo porque está escrita por uno de aquí, de los nuestros, por un maestro trabajador y grande, tan sólo por eso?*" (*Arte y letras*, 11, 15-8-1915).

Esta situación se mantuvo hasta el advenimiento de las primeras voces críticas a la situación musical establecida, ya entrado el nuevo siglo, como veremos en el próximo capítulo.

Habría que recalcar, sin embargo, que la sumisión de los compositores castellonenses en una estética y estilo conservador no era debido, por lo general, a una falta de preparación o desinterés de los mismos hacia las nuevas tendencias europeas, sino a una total ausencia de inquietud y curiosidad hacia las nuevas propuestas estéticas por parte de los reducidos círculos burgueses castellonenses que perpetuaban un clima musical viciado y hastiado. Aunque parezca paradójico, es este escaso interés del entorno burgués castellonense hacia la nueva música y hacia los

[4] No pretendemos con el siguiente ejemplo minar el mérito del compositor vila-realense y de su obra, sino simplemente transmitir la atmósfera musical que se respiraba en la provincia de Castellón en las primeras décadas del nuevo siglo.

músicos el que propiciaba en los medios de comunicación la emisión de juicios sin fundamento y comparaciones absurdas como las anteriormente citadas.

Otra de las causas que contribuyó en la provincia de Castellón, no sólo a ralentizar las nuevas propuestas europeas en el dominio musical, sino también a menguar considerablemente el repertorio instrumental y particularmente el pianístico, fue la revitalización musical religiosa propugnada por la reforma el *Motu proprio* que el Papa San Pio X acometió desde 1903. La renovación litúrgica en la provincia de Castellón tuvo una especial trascendencia por el hecho de ser el presbítero castellonense Vicente Ripollés[5] uno de los principales impulsores de la misma desde los puestos que ostentó a nivel nacional e internacional:

> *"Desde 1903 a 1909 ocupó Ripollés el cargo de maestro de la Patriarcal de Sevilla; pero dado que la ilusión de su vida era la renovación litúrgico-musical de su tierra, ese mismo año pasó a la Metropolitana de Valencia, ocupando un cargo que, (…), fue, (…), el trampolín que le lanzaría a preparar y, en cierta manera, conseguir la tan deseada renovación."* (Climent, 1989: 72-73).

El *Motu Proprio*, considerado como el *"Código Jurídico de la Música Sagrada"* (Ibid, 75) impuso el gregoriano como la auténtica y verdadera música litúrgica, eliminando de raíz toda influencia italiana. La primera *Comisión de Música Sacra*[6] celebrada en Valencia en 1904, prohibió terminantemente el acompañamiento instrumental en las llamadas misas pastoriles que se venían celebrando hasta entonces. Resultado de esta férrea aplicación de las nuevas normas por Vicente Ripollés, fue el divorcio entre la música profana y la religiosa: los compositores religiosos se sumergirán en el dominio litúrgico y los no religiosos raramente concebirán obras propiamente litúrgicas (Ibid, 76).

Prácticamente todos los presbíteros castellonenses nacidos aproximadamente en el último tercio del siglo XIX, todos ellos con profundos y rigurosos conocimientos en materia de música, y activos durante las tres primeras décadas del XX, dirigirán −salvo rara excepción− su repertorio mayoritariamente al dominio litúrgico. Ello supone un paso adelante en cuanto a la dignificación de la música

[5] Cf. pp. 74-75..
[6] Las *Comisiones de Música Sacra* fueron resultado de la aplicación de la reforma musical, que velaba en cada diócesis por su correcta aplicación con la participación de personas competentes en materia de música sagrada. (Climent, 1989: 75).

religiosa se refiere, pero un retroceso en la creación de música instrumental profana procedente del ámbito eclesiástico: no se volverán a repetir casos en el siglo XX como el de Valeriano Lacruz Argente, quien tres cuartos de siglo atrás inauguró el repertorio pianístico castellonense con su *Sinfonía para Fortepiano*. Cabe citar, en este sentido, a religiosos como Cipriano Temprado (*1863; †1926), Benito Traver García (*1866; †1933), Vicente Avellana (*1866; †1933), Vicente Ripollés Pérez (*1867; †1943), Francisco Peñarroja Martínez, Gonzalo de Santa Cecilia (*1884; †1936), Estanislao de Jesús (*1887; †1962), Vicente Igual Ferrer (*1889; †1962) o José María Peris (*1889; †1936), cuya producción se encuentra total o parcialmente archivada en la *Biblioteca de Compositores Valencianos* de Valencia.[7]

Aunque sin duda Vicente Ripollés deba considerarse como uno de los pilares de la reforma litúrgica española en el campo musical, los resultados de su plena potestad en la provincia fueron nefastos para la música instrumental.[8] No sólo contribuyó, como hemos visto, a la disociación entre compositores del ámbito profano y el religioso, sino que rechazó de plano toda la música que no fuese dirigida a la Iglesia, ejerciendo una fuerte influencia en los criterios de los presbíteros coetáneos e incluso de la generación posterior:

> *"Ripollés fue un enamorado del clasicismo polifónico precisamente, −y esto conviene subrayarlo bien−, por su misticismo. Le asqueaba la música frívola y banal como indigna del templo, aunque hubiese sido concebida por una mente genial. Así se comprende que consagrara toda su vida y todas sus energías, que fueron muchas, a la reforma de la música sacra"*[9].

---

[7] Otro compositor, el franciscano vilarrealense Buenaventura Meseguer Ortells (*1886; †1956) escribió, según consta en la biografía de la *Biblioteca Musical de Autores Valencianos* y en el Diccionario de la Música Valenciana de Emilio Casares, algunas piezas para piano durante las década de los años treinta. Concepción Meseguer, sobrina del autor, nos comunicó en una entrevista que las citadas obras para piano se perdieron en Argentina. Cuando el autor se disponía a regresar a España, procedente del convento de la Orden Franciscana de Córdoba, le fue incautado en el puerto uno de los baúles de pertenencias por exceso de peso. Según cuenta su sobrina, en aquel baúl se encontraban las mencionadas partituras.

[8] La reforma musical del *Motu Proprio* se basó fundamentalmente en la aplicación de técnicas contrapuntísticas barrocas y renacentistas con resultados un tanto eclécticos por las contribuciones armónicas posteriores. En la provincia de Castellón, la citada reforma dio como resultado, en las obras compuestas antes de la Guerra Civil, una vuelta a la polifonía clásica sin más pretensiones. Las composiciones más avanzadas no sobrepasan los avances contenidos en la armonía decimonónica. Tal y como apunta Tomás marco, "*no se puede dejar de tener la sensación de que nos hallamos ante una generación que sacrificó su talento creador en una tarea a la postre inutilizada; una generación explotada si no llana y simplemente estafada."* (Vid: −MARCO, Tomás: *Op. Cit*, p. 113.)

[9] *Biografía de Vicente Ripollés Pérez*, Biblioteca Musical Valenciana, 11A, caja 681.

El escritor y erudito Francisco Pérez Dolz (*1887; †1958),[10] sobrino de Vicente Ripollés y una de las primeras voces que reclamaron una renovación musical en la provincia alejada del casticismo, opuso frontalmente sus ideales en materia de música a los propugnados por su tío, intentando convencerle en más de una ocasión de la conveniencia de componer alguna obra sinfónica para poder frecuentar otros ámbitos musicales, sin conseguirlo:

> *"Repetidamente le pedí que compusiera alguna obra sinfónica y tenía la esperanza de oírla en los conciertos de Arbós o Pérez Casas. Fue inútil: Jamás quiso escribir música profana. Hizo bien, aunque yo no podía comprenderlo así"*[11].

Una de las inmediatas consecuencias de la progresiva inmersión de los presbíteros en el dominio compositivo puramente litúrgico fue el aumento del enardecimiento religioso en sus creaciones, el cual acabó menguando en más de una ocasión la valoración autocrítica, como podemos ejemplificar en la siguiente curiosidad inserta en la biografía de Gonzalo de Santa Cecilia, nacido en Borriana y monje en el *Convento del Desierto de las Palmas*:

> *"Sobre el particular puede darnos un elemento de juicio la siguiente anécdota: Se convocó un concurso para premiar el mejor "Himno a Sta. Teresa de Jesús". El padre Gonzalo presentó el himno "Salve Teresa Divina". Por lo visto el himno en sí gustó, pero no se lo premiaron porque notaron en él una cierta influencia de los compases de la "Marcha Real". El autor sintió en el alma esta crítica. Era como decirle que su música carecía de espíritu religioso o lo que es lo mismo, poseía un espíritu profano"*[12].

La profunda admiración que muchos de los religiosos castellonenses profesaban a Vicente Ripollés y la consecuente influencia que éste último ejerció en

[10] Francisco Pérez Dolz, nacido en Castellón en 1887, fue principalmente artista plástico y profesor de la Escuela de Artes y Oficios en Barcelona. También fue escritor, crítico, ilustrador de libros y músico. Como escritor, redactó una serie de tratados sobre arte y fue autor de comedias de teatro y libretos de ópera. Su aportación crítica fue fundamental para la renovación musical castellonense y la absorción de las nuevas estéticas musicales de los años veinte. Murió en Barcelona en 1958. (Messeguer, 2003: 265, 321 y 322).

[11] PÉREZ DOLZ, F: "En recuerdo a mi tio Capellá." Biblioteca Musical Valenciana, 11A, caja 681.

[12] *Biografía de Gonzalo de Santa Cecilia*, Biblioteca Musical Valenciana, Valencia, Plaza Maguncia,11A, caja 722.

sus obras, queda suficientemente demostrada en la siguiente anécdota, tomada de una reciente publicación sobre la obra del presbítero vinarocense Vicente García Julbe (*1903; †1997) y relatada por el doctor Antonio Ripollés Mansilla, autor del estudio:

> *"M´hi vaig presentar com a professor de Música de la Universitat Jaume I de Castelló, i li vaig exposar l´objecte de la meua visita. Volia conéixer-lo i exposar-li les meues intencions: investigar, recopilar i catalogar la seua obra.*
>
> *"Se lo prohíbo!", va ser la seua contestació. I m´ho va repetir de nou: "Se lo prohíbo!".*
>
> *A continuació i de manera distesa va començar a parlar-me de Vicent Ripollés, desplegant-se en alabances i recomanant-me projectar els meus esforços cap a la seua figura. "Ell sí que necessita un estudi a fons""* (Ripollés, 2004: 19).

A pesar de las graves dificultades a las que tuvo que hacer frente la música instrumental en la provincia, es lícito hablar de una producción pianística castellonense de indudable interés, si bien, debido a todas las circunstancias socio-culturales a las que acabamos de aludir, está inmersa mayoritariamente en una estética conservadora y tradicional. Aunque las formas y estructuras utilizadas son obsoletas, los rasgos melódicos y armónicos contienen una fecunda inspiración fruto del polifacético ingenio de los autores de periodo. Los compositores que trataremos en el presente capítulo están insertos, según nuestras investigaciones, en una estética conservadora que variará desde el piano de salón decimonónico hasta el romanticismo alemán, con un denominador común, casi generalizado, de contribución popularista a través del pasodoble castizo o de las danzas americanas. Son estos compositores José Goterris Sanmiguel, Fulgencio Badal Molés, José García Gómez, Leopoldo Querol Rosso y Perfecto Artola Prats.

Fulgencio Badal Molés (*1880; †1967) fue el autor con más producción de salón, que abarca danzas como el vals y la polka. También el violinista y compositor Abel Mus Sanahuja (*1907; †1983) fue autor de una polka, si bien es en realidad una pieza juvenil de salón aislada dentro de su producción pianística.[13] Las dos obras del pianista castellonense José García Gómez (*1898; †1958), denominadas

[13] Aunque Abel Mus Sanahuja fue autor de una pieza de salón y de dos fox-trot, será estudiado en el siguiente capítulo al ser, desde nuestro punto de vista, el primer compositor que introduce en el repertorio pianístico castellonense innovaciones de escritura. Estas novedades acercarán parte de su producción para piano a las tendencias europeas del momento e inaugurarán una nueva estética en la producción pianística castellonense.

respectivamente *Un Sueño* e *Inquietud*, constituyen un ilustrativo ejemplo del retorno al romanticismo de las formas breves que, en este caso, preservan reminiscencias de música de salón −revestida de novedosos giros modales− junto a originales aportaciones melódicas tomadas del folclore andaluz. Esta efímera usanza que el autor hace en *Inquietud* de fórmulas melódicas prestadas de la tradición, pronostica el repertorio pianístico nacionalista del autor posterior a 1936. Por otra parte, las mencionadas piezas de sugestivos títulos no presentan ningún tipo de denominación formal, si bien, por sus características estructurales y de escritura pianística, podrían clasificarse de estampas, hojas de álbum o preludios.[14] Otra variante de la estética conservadora la hallamos en una obra escrita por Leopoldo Querol Rosso (*1899; †1985) en 1916. Se trata de un *impromptu* que se caracteriza por ser el único ejemplo del repertorio castellonense que preserva un romanticismo puro, heredero de la estética alemana de la primera mitad del siglo XIX en el campo de la forma, aunque con ciertas influencias francesas muy cercanas al primer periodo compositivo de Gabriel Fauré (*1845; †1924). Ello se hace evidente por la claridad de escritura, unida al uso pasajero que Querol hace de cromatismos armónicos y modulaciones enarmónicas que generan una cierta indefinición tonal en algunos pasajes. Esta pieza, aunque anacrónica, se mantiene alejada del carácter funcional y utilitario de los bailes de salón y de la influencia italiana.

Paralelamente al repertorio de salón, toma una especial relevancia desde los primeros años del siglo XX la producción popularista. Dicha producción está protagonizada, en su vertiente castiza, por el *pasodoble*, de cuyos aspectos técnicos y compositivos trataremos en el capítulo dedicado al análisis musical del repertorio. El introductor de esta manifestación musical al repertorio pianístico castellonense fue el compositor, nacido en Vall d´Uixó, Fulgencio Badal Molés, con su pasodoble *Caudiel*, compuesto en 1903. Es importante recalcar a este respecto que los primeros pasodobles del citado autor −escritos durante la primera década del nuevo siglo− todavía no evidencian los rasgos melódico-armónicos propios del folclore nacional. Consecuentemente, el resultado estético de estas obras se encuentra más cercano a una marcha militar que al estereotipo de baile que conocemos hoy en día.

A partir de 1903 fructificaría considerablemente en la provincia la creación de pasodobles para piano. José Goterris Sanmiguel, cuya obra pianística sí que está

[14] Las piezas Un *Sueño e Inquietud*, compuestas entre 1926 y 1927, fueron denominadas por el autor como poemas sinfónicos en la adaptación para orquesta que él mismo realizara hacia 1933. No obstante, en su la versión original pianística no aparece ningún tipo de clasificación formal.

impregnada en su totalidad de un notorio casticismo, fue también autor de varios pasodobles transcritos para piano y de una serenata que guardan en común la inclusión de giros melódicos tomados del flamenco, así como de temas populares valencianos. El pasodoble *Malagueñito*, la única pieza pianística compuesta por Perfecto Artola Prats (*1904; †1992) antes de 1936, cierra el repertorio pianístico en su vertiente castiza.

Otra de las características que influyó decisivamente en la conformación del repertorio de este periodo en Castellón y provincia fue la progresiva llegada de danzas de moda procedentes de Estados Unidos y Sudamérica, cuya repercusión popular fue tan acusada e inmediata que los compositores Fulgencio Badal Molés, José García Gómez y Abel Mus Sanahuja introdujeron, desde la década de los veinte, algunas de estas variantes en sus respectivos repertorios pianísticos.[15] Son precisamente el *fox trot* y el *two step* las danzas originarias de Estados Unidos que forman parte del repertorio pianístico de José García Gómez y Abel Mus Sanahuja, si bien encontramos también un único tango en la producción para piano de Fulgencio Badal Molés.

El origen del *two step* y el *fox trot* hay que buscarlo en el *ragtime*, la primera de las danzas estadounidenses que revolucionó los gustos del público, introduciéndolo en una nueva forma de ritmo caracterizado por la persistente sincopación de la melodía respecto a un acompañamiento uniforme sobre un compás de dos por cuatro. El *ragtime*, basado en marchas convencionales europeas y ritmos de danza arregladas para piano, fue creado por los negros del sur de Estados Unidos, −generalmente pobres y sin ninguna educación− desde el último cuarto del siglo XIX (Stephenson y Iaccarino, 2001: 24).

A principios del siglo XX empezaron a crearse en Estados Unidos nuevos mercados, entre los cuales destacaba el automovilístico, cuyas especializaciones comerciales corrieron a cargo de una parte de la sociedad relativamente joven que, consciente de la libertad adquirida por sus crecientes remuneraciones, se alejó progresivamente de los negocios familiares y de las formas de vida decimonónicas.

[15] La funcionalidad de estas danzas americanas es la misma que los pasodobles a los que acabamos de hacer referencia y por tanto no aportan nada nuevo en cuanto a la absorción de nuevos lenguajes se refiere. Por tal motivo, la clasificación que hemos confeccionado de los autores tratados en este apartado o en el siguiente, responde principalmente a la implicación o no de éstos en estéticas musicales que supongan una renovación de la composición como acto creativo y no como simple adscripción popularista. En este orden de cosas, los autores cuya producción pianística responde principalmente a intereses popularistas, los hemos incluido dentro del presente capítulo, dedicado a la estética conservadora o tradicional.

Estos jóvenes, que capitaneaban los nuevos comercios, demandaron nuevas formas de danza que los distinguiera de las generaciones anteriores, de modo que los decadentes bailes decimonónicos parecieran ridículos al lado de las modernas propuestas. Surgieron así las *Animal dances*, que eran en realidad variantes del ragtime y que imitaban distintos tipos de animales.[16] En realidad, y desde el punto de vista de la conducta social, los jóvenes que bailaban estas danzas imitando el comportamiento de diferentes animales, no hacían sino establecer una exhaustiva declaración de independencia respecto a los hábitos de las generaciones pasadas (Buckman, 1978: 162-166).

Entre estas danzas destacaban especialmente el *fox trot*, el *turkey trot* o *one-step* y el *two-step*. Esta última adquiere en este trabajo una especial significación al ser utilizada por el compositor José García Gómez hacia 1920 e inaugurar de este modo el repertorio castellonense para piano basado en danzas americanas.

Las *Animal dances* se fueron introduciendo progresivamente en Europa desde aproximadamente 1911 hasta años después del final de la Primera Guerra Mundial (Buckman, 1978: 162-166), siendo especialmente la llegada del cine sonoro, a finales de los años veinte, uno de los principales motores de su popularización y expansión. De entre el conjunto de las Animal Dances, fue el *fox-trot* el que gozó de un mayor éxito en Estados Unidos y Europa y cuya proyección fue igualmente patente en el repertorio para piano local. Testimonio fidedigno de la versión más sutil, elegante y melódica del fox-trot europeo son las piezas para piano de Abel Mus Sanahuja compuestas en París en 1923 y 1924 y tituladas *El Pelacañes* y *New York* respectivamente, así como la sugerente obra de José García Gómez denominada *Venus-fox* y escrita hacia 1930, que cierra el repertorio dedicado a esta singular danza.

Junto con el fox-trot, el tango alcanzaría a principios del siglo XX una notoria popularidad tanto en América como en Europa y prueba de ello es su presencia en el repertorio pianístico castellonense junto a las danzas anteriormente citadas. El único tango del citado repertorio −titulado *Añoranza* y creado por Fulgencio Badal Molés en 1928− obedece al estilo elegante y afrancesado que adoptó este baile en los años

[16] No obstante, habría que matizar que las *Animal Dances* americanas, en apariencia novedosas y transgresoras, no lo eran tanto en realidad. En las tribus primitivas, las danzas que imitaban a los animales constituían un rito sagrado. Durante estas danzas ceremoniales los pueblos primitivos utilizaban máscaras y pieles de animales al considerar que poseían poderes mágicos. También en la Grecia antigua se practicaban danzas que imitaban a distintos animales, muchos de ellos asociados a distintos dioses, y estaban reservadas exclusivamente a los hombres. (Preciado, 1969: 260).

veinte, y de cuyas características se hablará en el capítulo dedicado al análisis musical.

5.2. El primer casticismo a través de la obra de José Goterris Sanmiguel (*1873; †1930).

La obra para piano de este compositor vila-realense pertenece, en su mayor parte, a un estilo popularista impregnado de un casticismo de giros melódicos y fórmulas inspiradas en el folklore valenciano y andaluz. José Goterris fue un compositor de fecunda inspiración e instinto musical agudo pero carente de una técnica y modernización del lenguaje acordes a su elevado ingenio.[17] Esta carencia habría que atribuirla por un lado, a su afección por su ciudad natal, que le impidió aprovechar apropiadamente las coyunturas y contactos para desarrollar su carrera musical en capitales como Madrid o Barcelona, y por otro, a la falta de medios económicos y voluntad de su familia para haber emprendido seriamente sus estudios a una edad temprana.

Hasta finales del siglo XX, las biografías y estudios sobre este músico en particular se limitaban a los datos recogidos por el presbítero vila-realense Benito Traver García que el jesuita Vicente Tena Meliá recogiera y ampliara posteriormente para la *Biblioteca de Compositores Valencianos* en las décadas de 1960 y 70, y a artículos sobre el autor reunidos principalmente en los periódicos y revistas castellonenses.[18] En 1990 fue finalmente publicado el ensayo biográfico titulado *El Mestre Goterris* (Santos, 1990), que constituye el primer estudio serio y riguroso sobre José Goterris y que reúne su vida, obra y los homenajes póstumos brindados al mismo. Sin ser propiamente un trabajo musicológico, se impone como la fuente más fidedigna sobre el autor, sobre la cual hemos partido para la elaboración del presente estudio.

[17] En el capítulo dedicado al análisis musical de las obras detallaremos los problemas puntuales que presentan algunas de las obras pianísticas de José Goterris y que se traducen en modulaciones abruptas y problemas de resolución de las escalas modales dentro de un sistema mayoritariamente tonal.

[18] Los periódicos a los que hacemos referencia son *Diario de Castellón, Heraldo de Castellón, Las Provincias* (de Valencia), *Castellón Diario, Mediterráneo* y la revista castellonense *Arte y Letras.*

José Goterris Sanmiguel nació en Vila-real el 27 de Mayo de 1873[19] Hijo de una familia de labradores mostró desde su infancia especiales dotes hacia la música. Se inició en el estudio de la guitarra y, gracias a sus cualidades, el mismo Francisco Tárrega lo aceptó como alumno y le aconsejó instalarse en Barcelona para continuar ampliando sus conocimientos musicales apropiadamente. Tal y como afirmábamos en el anterior apartado, uno de los candentes problemas que se le presentaban al músico en la España del siglo XIX y principios del XX era la total ausencia de un valor y distinción social, a diferencia de las sociedades burguesas europeas que, desde el romanticismo, ensalzaban la figura del artista y creador (De Persia, 2003: 331). En una pequeña ciudad como Vila-real, esta insondable carencia de reconocimiento hacia el artista y músico aún era, por lo general, más acusada, hasta el punto que cuando José Goterris comunicó a sus padres el ofrecimiento de Tárrega, éstos se negaron en rotundo:

> "*Ja de molt menut va sentir una gran inclinació per la música, la qual cosa li portà més d´un disgust amb els seus progenitors, perquè aquesta digna professió n´estava, aleshores, poc reconeguda socialment. Es més, els majors pensaven que allò de ser músic era de malfeiners."* (Santos, 1990: 14).

Alternando con los trabajos del campo, dedicó quince años al estudio de la guitarra e incluso dio dos recitales en el Ayuntamiento de la vecina Borriana junto a su venerado maestro, Francisco Tárrega (*Arte y letras*, 11, 15-8-1915: 7). Tras un paréntesis en su quehacer musical, debido al cumplimiento del servicio militar en Cuba tras iniciarse las hostilidades en 1895, volvió a su ciudad natal. Fue allí donde, alentado por los amigos, inició estudios de armonía y composición con Julián Domínguez Cuadrado[20]y Llurba.[21] Desde 1903 se dedicó enteramente a la

[19] Existen en las fuentes consultadas y programas de mano inexplicables errores sobre la fecha de nacimiento de José Goterris Sanmiguel que la sitúan en 1876. (*Biografía de José Goterris Sanmiguel*, Biblioteca Musical Valenciana, 6A, Caja 344; Casares, 2006).
Mención aparte merece en este sentido el libro de Benito Traver García titulado *Los Músicos de la Provincia de Castellón*, en el que el autor no sólo equivoca la fecha de nacimiento, emplazándola en 1866 sino también el segundo apellido, citándolo como José Goterris Notari. (Traver, 1918: 151).

[20] Julián Domínguez Cuadrado fue director de la banda de Vila-real desde 1898 hasta 1901. Debido a desavenencias con los músicos de la citada agrupación, el Ayuntamiento rescindió el contrato de Julián Domínguez, estipulado hasta 1902, y le nombró *"escribiente temporero para auxilio de los trabajos en el censo de la población"* (Flores, 2009: 23-25).

[21] El *Diccionario de la Música Valenciana* no aporta más datos de este pedagogo, aunque creemos que podría tratarse del violinista −creemos que borrianense− José Llurba, profesor, entre otros, del también borrianense Joaquin Monzonis Ribera.

composición y, con una carta de recomendación del líder republicano castellonense Fernando Gasset Lacasaña, se estableció durante un tiempo en Madrid para intentar difundir su primera zarzuela, *La Paloma*, pero el libreto no gustó y no se llegó a estrenar. Fue entonces cuando entabló amistad con dos periodistas, Vicente Almela, abogado y redactor del *Heraldo de Madrid* y Ruíz de Velasco, subdirector del diario *El Sol* (Santos, 1990: 26), quienes le respaldarían desinteresadamente en su carrera musical. Con el fin de obtener un sustento para permanecer en Madrid, dio un recital de guitarra en el Conservatorio[22] y escribió algunos *cuplets* que luego vendería (*Arte y letras*, 11, 15-8-1915: 7). En 1906 fue nombrado profesor numerario de guitarra y bandurria por el Centro Aragonés de Madrid (Santos, 1990: 18).

José Goterris decidió, no obstante, volver a Vila-real donde continuaría perfeccionando sus estudios de composición. En 1911, tras la dimisión del entonces director de la banda de Vila-real Manuel Ahís Cerezo,[23] fue nombrado director de mencionada agrupación vila-realense, aunque sin contar con el completo consenso de los músicos:

> *"(...) en un principio los músicos no estaban muy conformes conmigo; pero ya después que nos llevamos el 2º premio de Burriana, empezaron a tener confianza."* (*Arte y letras*, 11, 15-8-1915: 6).

En 1913, la banda de Vila-real dirigida por José Goterris obtuvo un segundo premio en el certamen de bandas de Borriana y en 1915 otros dos segundos premios en los certámenes de bandas de Castellón y Valencia. Con ocasión del certamen de Valencia, José Goterris compuso su *Obertura Dramática 1915*, también llamada *Europa 1915*[24] por el hecho de retratar sumariamente el conflicto bélico comprendido de 1914 a 1918. Fue estrenada como obra libre en el mencionado certamen cuyo jurado estuvo representado principalmente por Ricardo Villa, director

[22] Tras consultar la prensa madrileña de principios del siglo XX en la *Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de España*, no hemos encontrado ninguna noticia sobre el citado recital de José Goterris en el Conservatorio de Madrid.

[23] Manuel Ahís Cerezo dirigió la banda Sociedad Musical de Vila-real desde 1905, aunque no fue nombrado oficialmente director de la misma hasta 1908. En 1905 le fue ofrecida igualmente la dirección de la orquesta del *Círculo Recreativo de Vila-real*, entidad que habitualmente ponía en escena zarzuelas. Manuel Ahís, quien en un principio residía en Castellón tuvo que cambiar su domicilio a Vila-real para poder hacer frente a sus obligaciones (Flores, 2009: 29-38).

[24] Un claro antecedente de esta composición de José Goterris, tanto en la forma de obertura como en la fuente de inspiración, lo constituye la Obertura 1812 del compositor ruso postromántico Peter Ilyitch Tchaikovsky, basada en la repulsa sufrida por las tropas napoleónicas en su invasión de Rusia en 1812.

de la banda municipal de Madrid, el compositor Raúl Villar y el pianista valenciano José Bellver (Flores, 2009: 58). El segundo premio obtenido por la banda de Vila-real en Valencia con una obra original de José Goterris levantó expectación entre los círculos musicales castellonenses y la redacción del semanario vila-realense *Tribuna Libre* abrió una suscripción para editar la partitura, aunque sin éxito:

> "*Estimándolo así la redacción de Tribuna Libre, ni corta ni perezosa, abre una suscripción popular cuyos fondos se destinarán a editar la magnífica obertura "1915", obra del genial Goterris. Consideramos que éste es el mejor modo de honrar a un villarrealense que puede dar días de gloria a esta tierra de bendición."* (*Arte y letras*, 12, 31-8-1915: 12).

La citada obertura, una de las principales composiciones de José Goterris, se volvió a interpretar tras la muerte del autor en Barcelona en el mes de Febrero de 1935. Sería la última vez que esta partitura fuese ejecutada tal cual la concibió el autor debido a su extravío tras el conflicto bélico iniciado en 1936.[25]

En 1916, José Goterris mantuvo una regular correspondencia con el escritor y dramaturgo Jacinto Benavente (*1866; †1954),[26] quien residía en Madrid, con el fin de que éste último la autorizara la adaptación lírica de una de sus obras. Finalmente Jacinto Benavente accedió a las peticiones del compositor vila-realense, facultándole para poner música a su obra teatral *El Dragón de Fuego*. José Goterris finalizó su ópera homónima en tres actos y seis cuadros en 1920, cuya adaptación del libreto a partir de la obra original de Benavente corrió a cargo del escritor vila-realense Francisco Moreno.[27] Inicialmente, y tal como detalla el hijo de nuestro biografiado,

[25] Durante la Guerra Civil española se extravió una buena parte del archivo de la banda de Vila-real y de la citada obertura de José Goterris sólo se conservaron algunas partes instrumentales. En la década de 1980, por iniciativa de Manuel Martín Reverter, entonces director del Conservatorio de Música de Vila-real −que lleva el nombre de Mestre Goterris− se encargó al compositor, director y musicógrafo valenciano Bernardo Adam Ferrero, la recomposición de la obra. Finalmente, la Obertura Dramática 1915 de José Goterris fue revisada por el citado director valenciano y reestrenada en el Salón del Trono de la Capitanía General de Valencia el 21 de Enero de 1988 y en Vila-real el 19 de Febrero del mismo año (Santos, 1990: 58-59).

[26] Madrileño de nacimiento, Jacinto Benavente fue un autor dramático, cuyas obras se caracterizan por la objetividad costumbrista un tanto idealizada y cercana a la corriente modernista. Cultivó prácticamente todos los géneros teatrales, aunque sobresalen sus comedias de costumbres y el drama. En 1922 consiguió el *Premio Nobel* de literatura.

[27] La ópera *El Dragón de Fuego* de José Goterris fue publicada en 2002 en partitura para orquesta por la editorial Musiplec, convirtiéndose en la primera y única composición orquestal editada del autor. (Goterris, 2002).

José Goterris Rambla, el primer estreno de *El Dragón de Fuego* tuvo lugar en el Gran Casino de Vila-real en noviembre de 1917 en una primera adaptación como zarzuela (Goterris, 2002: IX). Tras finalizar la versión operística definitiva, que sigue la tradicional estética de ópera italiana del XIX con arias, coros y recitativos intercalados, el compositor consumió todas las posibles vías de promoción de la que se convertiría en la obra cumbre de su producción. Finalmente *El Dragón de Fuego* se puso en escena dentro del Certamen de Óperas del Teatro del Liceo de Barcelona en 1922 o 1923 obteniendo un tercer puesto en la clasificación general (Ibid: IX). Según el biógrafo de José Goterris, un amigo barcelonés del compositor le aconsejó a éste que se desplazara hasta la ciudad condal, con el fin de promocionar su drama lírico y hacer efectivo su estreno en la temporada de ópera del Liceo, aunque el autor declinó la oferta:

> *"Ara no mes cal ressenyar que aquesta òpera hagués pogut tindre molts èxits si el mestre Goterris no haguera tingut un gran defecte o una gran virtut: el seu vila-realerisme. I ho dic perquè si no s´hi hagués negat a sortir de Vila-real per anar-hi a Barcelona és possible que l´obra haguera estat estrenada al Gran Teatre del Lliceu"* (Santos, 1990: 24).

En 1922, José Goterris fundó en Vila-real una orquesta de baile que se llamó *Orquesta Villarrealense* y que absorbió parte del repertorio de moda principalmente procedente de América, cuyas principales danzas han sido mencionadas con anterioridad. Prueba del éxito alcanzado por estas formaciones en la España de los años veinte es el vínculo laboral que algunos de los compositores tratados en este capítulo como Fulgencio Badal Molés, Perfecto Artola Prats, José García Gómez o el mismo José Goterris mantuvieron con ellas de una manera más o menos directa.

Aparte de la *Obertura Dramática 1915* y *El Dragón de Fuego*, obras cumbre de José Goterris que reflejan una clara tendencia romántica, su producción comprende también piezas no tan ambiciosas compuestas para banda principalmente y transcritas algunas de ellas para piano por el propio autor.

La obra pianística de José Goterris, −formada mayoritariamente por piezas de carácter ligero− a pesar de no contener el empeño compositivo dedicado a otros géneros musicales, emana también la inspiración y frescura melódica propia del autor. Las obras del compositor vila-realense que podemos tachar realmente de

pianísticas, por el hecho de estar transcritas expresamente por el autor para este instrumento de las originales para banda, son la serenata denominada *A las Diez en Punto* [1914] y los pasodobles *Vernia* [1913], *Villarreal* [1914], *La Boda de Corbató* (transcrito para piano en 1929 del original para banda de 1922), *Llorens* (transcrito para piano en 1929 del original para banda de 1924), *Martínez* (1926), *Casino Antiguo* (1928) y *Triquiñuelas* (transcrito para piano en 1929).[28] Entre estas obras, obtuvo un eco inmediato el "pasodoble ciclista" −denominado así por el propio autor− que lleva por título *Llorens.* José Goterris se lo dedicó al ciclista vilarealense Juan Bautista Llorens Albiol (*1897; †1937), quien fuera campeón de España en ciclismo de velocidad en 1921, 1922, 1923, 1924 y 1927, y en ciclismo de ruta en 1924. También el pasodoble titulado *La Boda de Corbató* estuvo dedicado a un vilarealense, Vicent Ramón Corbató Pesudo, conserje del Gran Casino de Vila-real, quien contrajo matrimonio en 1922:

[28]Existen tres archivos diferentes en los cuales se encuentran las obras pianísticas de José Goterris: los archivos particulares de José Miguel Meseguer Goterris, de Enrique Gimeno Estornell y la Biblioteca de Compositores Valencianos del Ayuntamiento de Valencia. La principal particularidad que plantean las obras pianísticas de José Goterris es la diversidad de versiones manuscritas en los citados archivos y que comprenden tanto partituras autógrafas como copias. Del archivo de José Miguel Meseguer, nieto del compositor, hemos utilizado para este trabajo los pasodobles *Vernia* [1913], *Martínez* [1926] y *Casino Antiguo* (1928), por el hecho de tratarse de manuscritos autógrafos y publicaciones en los que el autor escribe la indicación "para piano". No obstante, hay que subrayar que, en el caso de las transcripciones para piano originales del autor, tan sólo el pasodoble Casino Antiguo está fechada en 1928. En cuanto al resto de obras para piano de Goterris, podemos considerar el año de la transcripción como el mismo de su composición para banda, excepto en aquellos pasodobles extraídos del archivo particular de Enrique Gimeno Estornell cuya versión para piano fecharemos en 1929 tal y como consta en el manuscrito.

En este último archivo se localiza otro manuscrito original reducido para piano por el propio Goterris titulado *"Colección de los Pasodobles Casino antiguo, Triquiñuelas, La boda de Corbató, Villarreal, Llorens y de la Serenata a las diez en."* Se trata de un manuscrito que el propio José Goterris presentó al Registro de la Propiedad Intelectual de Castellón el 26 de octubre de 1929 y es un ejemplar único. El inconveniente que presenta este ejemplar es que la realización para piano se encuentra abreviada rítmica y armónicamente en comparación a otros manuscritos autógrafos del propio autor. De entre los citados pasodobles del manuscrito custodiado por Enrique Gimeno Estornell, transcribiremos para este trabajo los llamados *Triquiñuelas*, *Villarreal*, *La Boda de Corbató* y *Llorens*, por ser la única versión para piano que hemos encontrado y que fue realizada por el compositor en 1929. Los llamados *Triquiñuelas* y *Villarreal* se encuentran asimismo en la Biblioteca de Compositores valencianos, aunque bajo la forma de guiones instrumentales a pesar de estar catalogados como obras para piano.

Finalmente, la Serenata *A las Diez en Punto* [1913] es la única pieza de Goterris extraída para el presente estudio de la Biblioteca de Compositores Valencianos. Se trata de una copia realizada a mano por un colaborador del padre Tena de un manuscrito original hoy perdido. La ventaja que ofrece la citada copia, es que la pieza se encuentra mucho más desarrollada rítmica y armónicamente que la que existe en el manuscrito original custodiado por Enrique Gimeno Estornell, cuyo fin no era otro que ser registrado en la Propiedad Intelectual. No obstante, la citada fuente original ha sido consultada igualmente con el fin de corregir los errores que aparecen en la copia realizada por los colaboradores del padre Tena.

> *"Aleshores el mestre Goterris era el pianista d´aquella societat on es celebraven diferents actes musicals. El mestre li va dir: Vicent, com no tinc diners per a fer-te un regal et faré un pasodoble. I així va nàixer "La boda de Corbató""* (*Poble, la revista de Vila-real*, 75, 6-2002: 58-60).

El pasodoble *Martínez* consiguió asimismo una notoria popularidad, al haber sido dedicado al torero valenciano Manolo Martínez (*1901; †1966), quien visitó Vila-real en 1926 con ocasión de la apertura de un club que llevaba su nombre. Fue entonces cuando José Goterris le prometió al torero la composición de un pasodoble, que fue finalmente estrenado en una velada en el Salón Tárrega de Vila-real en el mes de junio de 1926 y que contó con la presencia del mismo Manolo Martínez:

> *"Aquella mateixa nit al Saló Tárrega s´estrenà el "passodoble". Segons diu un periòdic del moment "és una pàgina musical inspirada, forta, plena de llum i color". L´estrena va ser tot un èxit i el torero, emocionat, va felicitar al mestre amb una abraçada."* (Santos, 1990: 27-28).

El certamen de bandas de Castellón de 1928 fue uno de los últimos actos a los que concurrió José Goterris al frente de la banda de Vila-real y en el cual se produjeron desavenencias debidas, en parte, a la tortuosa relación del compositor vilarealense con Eduardo Felip, director de la banda de Castellón y miembro del jurado en aquella ocasión.

En febrero de 1930, poco antes de su fallecimiento y aquejado de una grave enfermedad estomacal, José Goterris todavía encontró fuerzas para interpretar a la guitarra algunas obras de su maestro, Francisco Tárrega, en un recital en el que intervino también su hijo, José Goterris Rambla (Ibid: 28-29).

Existen dos inventarios de la obra musical de José Goterris. El primero de ellos fue confeccionado en 1931 por el presbítero José Ochando Badal, amigo del compositor desde la infancia, que aparece distribuido por géneros y formas musicales, siendo la guitarra el único instrumento citado con obras específicas (Ibid: 52-54). Emilio J. Santos Andrés aclara, respecto a este primer inventario, que el compositor no acostumbraba a titular sus composiciones y, por tanto, muchos de los nombres asignados actualmente a sus obras no proceden de José Goterris sino de

Francisco Moreno Gil (*1868; †1934), escritor que ejerció ocasionalmente como libretista suyo[29]. Tampoco en el inventario del padre Ochando aparecen las fechas de las composiciones debido a que el autor no solía, salvo alguna excepción, asignarles una data.[30]

El segundo de los inventarios fue el realizado por el padre Vicente Javier Tena para la *Biblioteca Musical de Compositores Valencianos*, sobre el cual se hace necesario puntualizar que no todas las obras clasificadas como pianísticas lo son en realidad. Ello es debido a la inclusión, en el apartado pianístico del citado inventario, de guiones instrumentales[31]que no son en absoluto pianísticos ni concebidos como tales por el autor.

Finalmente, conviene también precisar, respecto a la obra de José Goterris, que muchas de sus composiciones −principalmente zarzuelas− se perdieron, y las originales que todavía se conservan se encuentran repartidas entre los herederos de aquellos amigos y simpatizantes a quienes el compositor las dedicó (Santos, 1990: 12).

[29] Poeta vila-realense amigo íntimo del Goterris Sanmiguel. Nació en Vila-real el 4 Febrero de 1868 y murió en la misma ciudad el 15 de Enero de 1934. Es autor de muchos poemas sin publicar.

[30] Fue Enrique Gimeno Estornell, revisor, editor de la ópera *El Dragón de Fuego* y estudioso de la obra de José Goterris, quien nos puntualizó que el compositor no acostumbraba a datar sus composiciones. Así pues, las únicas referencias que poseemos para datarlas son la entrevista realizada al compositor por Fernandito Calpena para la revista castellonense *Arte y Letras* en el mes de agosto de 1915 y el libro Benito Traver García *Los músicos de la Provincia de Castellón*, publicado en 1918. En ambas fuentes el autor cita algunas de sus obras ya compuestas y las que no se citan y de las cuales no existe ninguna referencia, es lícito datarlas después de 1915 o 1918. Las obras nombradas en dichas fuentes son las siguientes: Las zarzuelas *La Paloma, la Fuente del cerro y El País del Placer*; los pasodobles *Villarreal, Vernia y Pacífico*; la serenata *A las diez en punto*, la rapsodia *El Mijares* y la obertura para banda *Europa 1915*.

[31] Los guiones son concebidos, en el proceso compositivo, como borradores que habitualmente van dirigidos al piano y que contienen la parte principal o canto, el bajo, las partes secundarias y las duplicaciones armónicas que más tarde el autor dirigirá a los diversos instrumentos. La densidad de textura de un guión concebido como tal hace imposible, salvo en raras excepciones, la interpretación al piano de todas sus partes. Tanto es así que, en ocasiones, los guiones aparecen escritos en tres pentagramas en lugar de los dos propiamente pianísticos (Girard, 2009: 8-13).

5.3. Relación de composiciones musicales de José Goterris Sanmiguel.

- Obras escénicas:

  Ópera: *El Dragón de Fuego*. Libreto de Francisco Moreno Gil basado en la obra teatral homónima de Jacinto Benavente.

  Zarzuela: *El Ángel de Villarreal*.; *La niña de nácar*; *El sino de Gota*.; *El Capricho regio*.; *La Paloma*; *La Pájara*; *El Carrillón o el demonio entre en Flandes*; *La Suerte*; *El Reloj de Markebal*.

- Obras para orquesta: *Himno a Villarreal*. Orquesta y coro; *Europa 1915.* Obertura; *El Mijares.* Rapsodia Valenciana.

- Obras para banda: *Vernia.* Pasodoble [1913]; *A las diez en punto*. Serenata [1914]; *Villarreal.* Pasodoble [1914]; *La boda de Corbató.* Pasodoble [1922]; *Marcha a la ciudad* (1922); *Llorens.* Pasodoble [1924]; *Martínez.* Pasodoble (1926); *Casino Antiguo*. Pasodoble (1928); *Aguas potables*. Pasodoble; *Poré.* Pasodoble; *Triquiñuelas*. Pasodoble; *Por la paz*. Pasodoble; *Josefina*. Diana; *Compromiso*. Diana. *Odisea Gitana*. Cuadro sinfónico; Marcha de procesión; *Rosario*. Marcha de procesión; *Recepción.* Marcha de procesión; *Despedida*. Marcha de procesión; *Triunfal*. *Concepción*. Marcha de procesión. *Fatal*. Marcha fúnebre; *Crespones*. Marcha fúnebre.

- Obras para piano: *Vernia.* Pasodoble [1913]; *A las diez en punto*. Serenata [1914]; *Martínez.* Pasodoble [1926]; *Casino antiguo*. Pasodoble (1928); *Triquiñuelas*. Pasodoble [1929]; *La boda de Corbató.* Pasodoble [1929]; *Villarreal*. Pasodoble [1929]; *Llorens.* Pasodoble ciclista [1929].

- Obras para guitarra: *La festa del poble*.

- Obras para canto: *Himno a San Antonio*. Dos voces y órgano.

- Piezas de baile para canto y conjunto instrumental: *Recreativo*. Fox-trot. [1922]

5.4. Los inicios del repertorio popularista: Fulgencio Badal Molés (*1880; †1967).

Fulgencio Badal Molés es, junto con Perfecto Artola Prats, uno de los compositores castellonenses con más abundancia y variedad de repertorio musical, el cual alcanza las 193 composiciones, mayoritariamente unidas a una estética y adscripción popularista, aunque no por ello algunas de ellas están exentas de originalidad e interés musical. La primera biografía, breve y concisa, realizada sobre este compositor fue obra Ernesto Pérez, colaborador del jesuita Vicente Javier Tena Meliá en la magna labor musicológica que supuso la creación de la *Biblioteca Musical de Compositores Valencianos.* Posteriormente tan sólo se han reproducido sus datos biográficos, extraídos de la citada fuente, en la *Enciclopedia de la Música Valenciana* publicada en 2006 (Casares, 2006; Biografía de Fulgencio Badal Moles de la Biblioteca Musical Valenciana).

Fulgencio Badal Molés, nacido en 1880 en la población castellonense de Vall d´Uixó, fue un músico polifacético dedicado a las tareas de director de agrupaciones instrumentales, profesor de piano y solfeo, organista y compositor. Cursó en Castellón los primeros estudios musicales de solfeo, instrumentación y piano, si bien su creciente inquietud musical le indujo a familiarizarse con varios instrumentos.[32]

En 1904 conoció al célebre guitarrista Francisco Tárrega Eixea con ocasión de una gira realizada por éste último por tierras castellonenses. El encuentro con Tárrega, quien influiría decisivamente en su vocación musical, tuvo lugar en una velada musical celebrada en la casa de José Bovaira, un rico propietario de Vall d´Uixó, en la que Francisco Tárrega interpretó parte de su repertorio, siendo acompañado en algunas piezas por su alumno Daniel Fortea (*1878; †1953). También amenizaron la velada Carmen Bovaira, hija del propietario y Fulgencio Badal, entre otros músicos y admiradores del insigne guitarrista:

> "*Contribuyeron al éxito de la fiesta, Carmen Bovaira, la bella hija de los dueños de la casa, que tocó en el piano un precioso vals y un fragmento hermosísimo de La Bohème con elegante expresión y limpio colorido, y los señores Adrián y Badal que interpretaron con*

[32] Las fuentes consultadas no detallan en qué institución o con qué profesores estudió Fulgencio Badal en Castellón. Sin embargo, es lícito pensar que sus primeros estudios los realizara hacia finales de los años ochenta en el todavía popular *Colegio de la Purísima Concepción*, agregado al *Instituto Provincial* y regentado por los hermano Pachés, donde se formaron la mayoría de músicos castellonenses que empezaron a destacar a finales del siglo XIX y principios del XX.

delicado gusto algunos trozos de buena música, entre ellos el inspirado pasodoble La entrá de Murta;" (Rius, 2002: 146).

La afección de Fulgencio Badal por los pasodobles y la vertiente musical popularista se hace ya patente en esta pequeña crónica de 1904, que establece un precedente a su futuro nombramiento en 1915 como director de la *Banda Lira Vallduxense*, entidad con la cual podrá explotar este tipo de repertorio.

Paralelamente a su labor como director de la banda de su ciudad natal, con la cual obtuvo varios premios en certámenes destinados a este tipo de agrupaciones, Fulgencio Badal ejerció como organista de las parroquias de *Nuestra Señora de la Asunción* y del *Santo Ángel* de la misma localidad, dedicación que le inspirará igualmente un abundante repertorio compositivo religioso, el cual detallaremos más adelante. Al margen de estas dos principales tareas, las clases particulares de solfeo y piano le proporcionaron una fuente adicional de ingresos. En 1928 se trasladó a Amposta, localidad de la provincia de Tarragona, donde consiguió el puesto de director de la banda y de la orquestina del *Sindicato Católico* y donde le sorprendió el estallido de la Guerra Civil.

Sintió nuestro biografiado un especial apego a las tierras castellonenses y en especial a su ciudad natal ya que, tras el conflicto bélico, reemprendió allí prácticamente las mismas labores de pedagogo y organista que ostentaba antes de 1936, a las cuales habría que agregar su labor como director de la *Orquesta Mikey*, una agrupación de música ligera que amenizaba los entreactos en el *Teatro España* de Vall d´Uixó. Fulgencio Badal fue galardonado con el primer premio del concurso "Marcha Trujillo" que convocaba el *Instituto Dominicano de Cultura Hispánica*. Murió en Vall d´Uixó el 27 de Marzo de 1967.

Sus repertorio antes de 1936 fluctúa desde composiciones religiosas para voces solistas y orquesta u órgano, zarzuelas y piezas bailables para piano y conjunto instrumental, fundamentalmente pasodobles, chotis, mazurcas, polkas y tangos.

Entre el repertorio pianístico de Fulgencio Badal Molés posterior a 1936 habría que citar su *Fantasía Española*, compuesta en 1946 y que muestra un singular acercamiento hacia una estética de carácter nacionalista. Desde nuestro punto de vista, se trataría de la pieza más interesante de todo su repertorio para piano, no sólo por su acercamiento a la última escritura pianística de Isaac Albéniz, sino también por sus peculiaridades técnicas e interpretativas que asimilan un nacionalismo tardío, aunque originalmente tratado.

De la totalidad de sus obras, una cincuentena está registrada en la *Sociedad General de Autores*, sin que apenas ninguna composición de su catálogo general haya sido publicada:

> "*Don Fulgencio Badal fue ante todo y sobre todo, músico por naturaleza, con una gran vocación, si bien no supo sacar fruto a sus cualidades de compositor, ya que la mayoría de sus obras han permanecido en borrador sin que fueran impresas, o bien en anonimato"*[33]

La relación de composiciones musicales de Fulgencio Badal que aparecen en la *Enciclopedia de la Música Valenciana* publicada en 2006 está incompleta, no mostrando más que una cuarta parte de su producción total. Tampoco el listado de su repertorio conservado en su totalidad en la Biblioteca de Compositores Valencianos de Valencia,[34] puede considerarse como definitivo al no incluir las fechas de composición de sus obras. La relación de composiciones musicales de Fulgencio Badal que expondremos a continuación es la primera que incluye la totalidad de sus obras con las fechas de composición correspondientes, copiadas de sus manuscritos y ordenadas por géneros.

5.5. Relación de composiciones musicales de Fulgencio Badal Molés.

- Zarzuelas: *Inés.* Zarzuela cómica. (Vall d´Uixó, 1916); *El nuevo alcalde*; *La Maya.*
- Obras para voces solistas y orquesta: *Liberame*, a 3 Voces (1904); *Secuencia. Dies Irae*. (Vall d'Uixó, 1906); *Himno al pueblo de Alfondeguilla*. (1940). *Misa de Requiem*. (Vall d´Uixó, 1940).
- Obras para voces solistas y banda: *El altar del corazón.* Romanza de tenor (1955).
- Obras para coro: *Misa en castellano.*
- Piezas de baile para canto y conjunto instrumental: *Chamberilera mía*. Schotis (1897); *Felicidades*. Tango. (1925); *Entre cocos y plátanos*; Tango. (1940). *La Pilarica*. Jota (1941); *El beso*. Tango (1941); *Monigotes.* Schotis cómico. (1941); *Paloma querida*. Tango (1946); *Linda paloma*. Corrido. (1946); *Sin ti no vivo*. Tango. (1947); *¿Para*

[33] *Biografía de Fulgencio Badal Molés*, Biblioteca Musical Valenciana, 2A, Caja 102..
[34] Biblioteca Musical Valenciana, 2A, cajas nº 102, 103, 104 y 105.

qué quiero vivir? Bolero (1948); *La flor más bella*. Bolero (1948); *Quiero casarme*. Tango. (1948); *Futbolistas de Segarra*. Corrido. (1948); *¡Oh vida mía!* (1965); *Er garlochí se me parté*; *Porque Dios quiso*. Couplet; *Torería nocturna*. Pasodoble. *Zabalza*. Pasodoble torero; *Calzado Segarra*. Pericón ranchera; *Mensajers.* Bolero. *Estrella de plata*. Slow; *Tu suerte por una monea*. Fox-zambra; *Muñequita*. Fox-trot.

- Piezas de baile para conjunto instrumental: *La bombilla*. Schotis. (1897); *Máscara.* Mazurka (1919); *Natividad.* Polka. (1939); *Gloria*. Polka (1940); *La mosca del Mediterráneo*. Bayón. (1955); *Marcha triunfal*; *Marujilla.* Mazurka; *Joaquinita*. Polka.
- Obras para banda: *Caudiel.* Pasodoble. (1903); *Viva Don Juan. Pasodoble.* (1903). *Cervantes*. Pasodoble. (Vall d´Uixó, 1916); *Nit de Ronda*. Pasodoble.
- Obras para piano: *Caudiel.* Pasodoble. (1903); *Celeste*. Polka (1905); *Aurora*. Polka (1905); *Victoria Eugenia*. Pasodoble (1907); *Añoranza.* Tango. (1928); *Soñando*. Vals lento. (1933); *La Embrujada*. Polka con trompeta obligada. (1939); *Viva Franco*. Marcha (1939); *Tegucigalpa*. Danzón. Rumba. (1939); *Ridiculez.* Tango. (1939); *Hotel Ritz.* Pasodoble. (1940); *Linde-Rosse*. Vals vienés. (1940); *Leopoldín.* Pasodoble. (1940); *Manolito*. Vals (1940); *Magnolia*. Ranchera (1940); *Flor de Azahar*. Vals lento. (1940); *Gloria*. Polka (1940); *Teresín*. Polka. (1940); *La Nochebuena de Ginín*. Polka. (1940); *Viva la Pepa. "Juventud alegre"*. Pasodoble. (1940); *La Virgen del Carmen*. Pasodoble. (1940); *Paraguayo*. *Honolulú.* Danzón. (1940); *Paso del camello*. Fox-trot. (1940); *Holly-Wood*. Fox-trot. (1940); *Australián*. Fox-trot. (1941); Pericón. (1941); *Alegría juvenil*. Ranchera. (1941); *Rhode-Island*. Fox-trot. (1941); *Fox*. (1941); *Fantasía española* (1946); *Zaragoza*. Jota (1946); *El Fallero*. Pasodoble (1948); *Campeó siclista*. Marcha (1948); I*sabelín*. Vals. (1953); *Marcelín*. Vals. (1953). *Pitusín*. Vals (1953); *Clavel Rosa*. Vals (1953); *Fox; Perfume de violetas*. Vals. (1953); *Venga alegría*. Ranchera. (1953); *Siga la juerga*. Jota. (1953); *Soy de Calatayud*. Vals jota (1953); *Sierra Espadán.* Pasodoble; *Pasodoble* (en fa menor)[35]. (1953); *Pasodoble* (en Fa Mayor). (1953); *Pasodoble* (en Sol Mayor). (1953); *Pasodoble* (nº 1 en Do Mayor). (1953); *Pasodoble* (nº 2 en Do mayor); *Amistad*. Fox-trot; *Nit de Ronda*. Pasodoble; *Herminia*. Polka; *Florecilla de mayo*. Polka a cuatro manos; *La fiesta del árbol*; *Giner-Valencia.* Pasodoble*; Montsía*. Pasodoble; *Florecilla de mayo*. Polka; *Muñequita ideal*. Fox-trot.
- Obras para canto y piano: *Ave María* (1903); *Despedida a la Virgen* (1926); *Danza del negro*. Fox-trot. (1940); *Carnaval*. Vals humorístico para estudiantinas (1940); *Himno a España*. (1940)

[35] En 1953 compone Fulgencio Badal Molés cinco pasodobles que sólo llevan el título genérico de la forma musical. Para diferenciarlos en el actual catálogo, se han añadido entre paréntesis la tonalidad principal en que se encuentra cada uno de ellos y, en el caso de los dos pasodobles que están en la misma tonalidad de Do Mayor, aparecen inventariados como nº1 y nº 2. El nº 1 en *Do mayor* se corresponde con el número de catálogo 171 del archivo de la Biblioteca Musical de Autores Valencianos y el *nº 2* en Do Mayor se asocia con el número 172 del mismo.

Española y andaluza. Pasodoble (1940); *Alegría y juventud*. Fox-trot. (1940); *Pirip-pirip*. Fox. (1941); *Ranchera*. (1941), *Negra de mi corazón*. Danzón. (1941); *El Danzón*. Danzón. (1941); *Sento patento.* Vals cómico (1942); *Ante el mar* (1942); *Aurora*. Romanza para tenor (1943); *Ave María*, a dos voces (1944); Sombra y visión. Romanza de tenor. (1945); *Mal haya sea el amor*. Tango (1946); *En la montaña*. (1947); *Cásate conmigo*. Ranchera (1951); *Palomita blanca*. Villancico a 2 voces (1951); *Plegaria a la Virgen* (1952); *Mi amor y encanto*, a dos voces. (1952); *Y así morir*. (1952); *Linda mariposa*. Pasodoble. (1953); *Pajarito mañanero*. Vals jota. (1953); *Yo nací del amor*. Bolero. (Vall d´Uixó, 1954); *Canto nupcial* (1954); *El mosquito bayonero.* Bayón. (1955); *Antoñito Belenguer*. Pasodoble torero (1955); *De Hungría vengo*. Farruca (1956); *Cielo, fuego y mar*. Canción rítmica (1961); *Grutas de San José*. Pasodoble (1965); *Diego Puerta*. Pasodoble torero. *Golondrina*; *Idilio de amor*; *Amor por distracción*. Bolero; *Carlitos tiene un perro*. Pericón; *Amor por distracción*. Bolero; *Pasodoble*; *Perla del cálido mar*. Habanera; *Boclaña*. Pasodoble; *Sagrado corazón*; *Bendita sea tu pureza; Torero sin nombre*. Pasodoble; *José Gamarra*. Pasodoble; *¿Don Fausto? ¡Barajas!.* Schotis humorístico; *Al rico tabaco*; *Marcelina*; *Eres tú la flor.* Pasodoble; *Sueño fantástico*. Romanza de barítono; *Canto de amor*. Romanza de barítono; *Las hadas.* Vals; *Amor por distracción*. Bolero; *Mariví.* Couplet; *Muñequita ideal*. Fox-trot.

- Obras para canto y órgano: *Libérame* (1898); *Plegaria a la Virgen* (1945); *Salve Dolorosa*, para tenor. (1946); *Ha naixcut el nostre Rey*. Villancico a dos voces. (1948); *Salve Dolorosa*, a 3 voces; *O quot undis*, para tenor; *Salve Regina*, a 3 voces; *O suave, mite, pectus*, para barítono; *Himno a la virgen del Rosario*, a dos voces; *Trisagios al santísimo*, para voces; *Trisagio al Santísimo*, para voces; *Alabado al Santísimo*, para voz; *Renovemos la fiesta. Mes de Mayo*, para coro, sólo y dos voces.
- Canto sólo: *Levántate, dormilón.* Diana. (1954); *Marfil*. Polka canción (1958); *Serafín el patinete*. Polka burlesca (1958); *Navidades de Vicentica*. Pasodoble; *Melodías del Mediterráneo*. Pasodoble; *Mujeres del Mediterráneo*. Pasodoble; *Coso Madrileño*. Pasodoble torero; *Tengo enfermo el corazón*. Bolero; *Fox lento*.
- Obras para bandurria: *Infante*. Vals.
- Melodías sin especificar el instrumento: *No me desprecies*. Pericón; *Méjico*. Danzón; *Rosales*. Schotis; *Tango; Minué*; *Schotis.*

5. 6. La transición hacia la modernidad en José García Gómez (*1898; †1958).

La obra pianística de José García Gómez, aunque cimentada en una estética tradicional o conservadora a juzgar por el tipo de repertorio y lenguaje utilizados, presenta rasgos compositivos novedosos que avanzan hacia una modalidad que parece aproximarse, aunque tímidamente, al impresionismo o simbolismo francés anterior a la primera guerra mundial. No obstante, estos sutiles recursos que pigmentan las obras de José García Gómez no surgen de una nueva concepción estructural armónica o melódica, sino que más bien se convierten en elementos de color que diluyen el discurso musical sin llegar a modificar la propia noción y sintaxis de la armonía clásica. Es por estas razones que José García Gómez puede calificarse como un primer compositor castellonense de transición hacia la modernidad y la apertura de un lenguaje que hasta entonces se hallaba anclado, salvo en casos aislados, en una concepción del lenguaje propia del periodo clásico.

José García Gómez, a pesar de ser un compositor suficientemente atractivo tanto desde el punto de vista de la diversidad de su repertorio como de la interesante utilización del folclore autóctono en su obra, no ha sido todavía objeto de una publicación biográfica que ilustre su trayectoria como pianista y compositor, a diferencia de otros compositores castellonenses que desarrollaron su actividad en el primer tercio del siglo XX, tratados todos ellos en el presente capítulo. No obstante, la ampliación en el presente trabajo de la biografía y de todos aquellos aspectos relacionados con la tarea compositiva de José García Gómez ha podido llevarse a término gracias a varias entrevistas mantenidas con Alejandro García Guinot, uno de los dos hijos pianistas del compositor. De este modo, los nuevos datos aportados por Alejandro García Guinot vienen a sumarse a los ya existentes en la *Biblioteca de Compositores Valencianos*[36] y en el *Diccionario de la Música Valenciana* de Emilio Casares (Casares, 2006).

José García Gómez, aunque nacido en Castellón, perteneció a una familia vila-realense de acendrada tradición musical. Su abuelo paterno, Blas García Batalla (*1818; †1883) realizó estudios de solfeo, órgano, armonía y composición y fue organista de la Iglesia Arciprestal de Vila-real (Traver, 1918: 143-145) y fundador de la Banda de la misma población hacia 1848 (Flores, 2009: 11). José García Cubero[37] (*1864; †1915), hijo de Blas García Batalla, padre de nuestro biografiado y primo

[36] *Biografía de José García Gómez*, Biblioteca Musical Valenciana, 5B, caja 306.
[37] Su segundo apellido ha sido confundido por Cubedo en lugar de Cubero en: Traver, 1918: 147.

hermano del presbítero, cronista y musicólogo vila-realense Benito Traver García, nació en Vila-real aunque pronto su familia tuvo que trasladarse a Castellón por motivos laborales (Flores, 2006: 84). En la Casa de la Beneficencia de la capital cursó sus primeros estudios musicales, los cuales ampliaría posteriormente en el Conservatorio de Música de Valencia con Roberto Segura y José Valls en la especialidad de piano y con Antonio Marco en la asignatura de armonía (Traver, 1918: 147). Dominó varios instrumentos, aunque el piano fue su predilecto y cuyos conocimientos inculcaría a su hijo.

De este modo, José García Gómez recibió directamente la formación musical de su padre, quien perpetuaba la escuela pianística valenciana inaugurada desde la fundación del Conservatorio de Valencia en 1879 principalmente por José Valls y Roberto Segura y cuyos cimientos estuvieron fortalecidos por Vicente Pitarch de Fabra, conocido en la prensa decimonónica valenciana como el "*decano de los músicos valencianos.*" (*Boletín Musical*, 58, 30-5-1895: 441).

Con el fin de obtener la oficialidad de sus estudios musicales y pianísticos tutelados por su padre, José García Gómez se examinó anualmente en el *Conservatorio de Música de Valencia* donde obtuvo finalmente el título de Profesor Superior de Piano.

Al igual que su padre, quien ya había ejercido como organista en la desaparecida iglesia castellonense de San Miguel desde 1882 (Flores, 2006: 84), también José García Gómez desempeñó tareas de organista desde 1907, con tan sólo nueve años, en las Escuelas Pías de Castellón junto al organista oficial y profesor de música del colegio, mosén Francisco Escoín (*Revista de Castellón*, 44, 31-12-1913: 6). Desde 1910, a los doce años de edad, empezó a actuar como pianista en Castellón amenizando las proyecciones de cine mudo de la capital y acompañando representaciones musicales de diversa índole programadas en el Teatro Principal. Esta actividad pianística influiría notablemente en su obra compositiva, caracterizada en parte por una cierta libertad formal surgida de un proceso compositivo que busca el color armónico a través de la improvisación, más que de la reflexión.

Desde 1916 José García Gómez inició su faceta de pedagogo, que ya no abandonaría a lo largo de su carrera, al ser nombrado profesor de piano y solfeo en la academia denominada *La Colonia Educativa* (*La Provincia Nueva*, 1.900, 27-9-1923: 1) cuyas referencias ya hemos dado en el capítulo dedicado a la situación

musical castellonense.[38] Es aproximadamente desde la segunda década del siglo cuando José García Gómez se adentró gradualmente en la vida musical de su ciudad al desarrollar las actividades mencionadas con anterioridad, fruto de las cuales surgió su nueva faceta compositiva. Hacia 1920[39] compuso su primera obra para piano, el Two-Step denominado *Washington*, que inauguró el repertorio castellonense basado en danzas americanas, publicada en Castellón por la imprenta y librería de Francisco Segarra Pla. La entusiasta acogida de su primera obra indujo al autor, aproximadamente un año más tarde, a ampliar su repertorio basado en danzas americanas componiendo su primer fox-trot titulado *Dobb,s-Ferry*,[40] que fue publicado en Barcelona por la editorial Iberia Musical. La última de las piezas pertenecientes a este género, el fox-trot llamado *Venus –Fox*, la escribió nuestro biografiado hacia 1930 y la dedicó a Matilde Segarra de Salvador, mujer de José Salvador Ferrer y madre de la compositora Matilde Salvador Segarra.

En 1922 se inicia una nueva etapa en la carrera musical de José García Gómez caracterizada por la consecución de diversos logros, reconocimientos y nombramientos en su ciudad natal, así como por la intensificación de su tarea compositiva. Ese mismo año contrajo matrimonio, siendo apadrinado por José Vilaplana Mercader, secretario del Ayuntamiento de Castellón, uno de los pianistas más activos en la ciudad de Castellón en el último tercio del siglo XIX[41]y primer presidente de la Sociedad Filarmónica desde su fundación en 1923 (Peris y Calduch, 2008: 11). Nuestro biografiado obtuvo más tarde el cargo de profesor de música y organista de la *Casa de la Beneficencia*, establecimiento perteneciente a la Diputación Provincial desde 1860, donde fundó asimismo un grupo instrumental de alumnos para el que compuso diferentes piezas instrumentales. Su proclividad hacia la pedagogía, faceta que conocía bien al haberla desempeñado desde su juventud, le incitó a cursar estudios de magisterio. Son años, para José García Gómez, de una absorbente y polifacética actividad musical durante los cuales compondrá las dos primeras y únicas piezas pianísticas anteriores a 1936 de especial interés para nuestro estudio. *Un Sueño* e *Inquietud*, creadas ambas entre los años 1926 y 1927, son obras

[38] *Cf*. p. 69.
[39] Ninguna de las obras de José García Gómez anteriores a 1936 está fechada. Fue su hijo, Alejandro García Guinot, quien nos dio varias fechas aproximativas de sus composiciones atendiendo a las actividades desarrolladas por el autor a lo largo de su carrera musical.
[40] Dobbs Ferry es una población estadounidense del condado de Westchester situada en el estado de Nueva York. Fue precisamente en Nueva York donde el actor de vaudeville Harry Fox creó el Fox-trot en el verano de 1914. (*Cf*. pp. 732-733.)
[41] *Cf*, p. 95.

breves con reminiscencias de salón cuya originalidad estriba en la plasmación directa en la partitura de una música que es fruto de las experiencias y sensibilidad del compositor sin subordinaciones preestablecidas.[42] Nunca antes en el marco del repertorio de autores castellonenses se habían compuesto obras cuyos títulos no estuvieran supeditados a denominaciones formales, variaciones sobre temas dados influidos en la ópera italiana o danzas españolas, o bailes europeos o americanos. Las simples denominaciones *Un Sueño* e *Inquietud* parten del mismo principio compositivo del movimiento impresionista o simbolista francés[43], que busca la belleza musical en sí misma y huye de usuales estereotipos:

> *""Quelle beauté il y a dans la musique "toute seule," celle qui n´est pas un parti pris, une recherche pour étonner les soi-disant "dilettanti"… Le total d´émotion qu´elle contient est introuvable dans quelqu´autre art qui soit.""* (Bérard, 1998: 172)

Su labor compositiva se incrementó también en el ámbito de lo religioso al ser nombrado organista de la Iglesia de Nuestra Señora del Lidón, cargo que le indujo a la realización periódica de recitales y a la creación de piezas concebidas para los diversos oficios litúrgicos.

En 1933 abrió sus puertas en la calle Alloza nº 64 de Castellón el llamado *Liceo Beethoven*, una academia de música dirigida por José García Gómez que compitió con el *Conservatorio de Música*, creado el año anterior, tanto por la

[42] Tal y como nos fue transmitido por Alejandro García Guinot, la composición era para José García un medio de plasmación de sus estados anímicos y una herramienta que le permitía hallar un equilibrio emocional. Es por ello que sus obras de este periodo poseen títulos sugestivos que guardan una relación directa con los estados de ánimo.

[43] El *Impresionismo* y el *Simbolismo* son dos términos diferenciados en Bérard, 1998: 155-173. Ambos aluden a la corriente musical francesa que se desarrolla aproximadamente entre finales del siglo XIX hasta la Gran Guerra. La palabra *Impresionismo* aplicada a la música se hace por analogía al movimiento pictórico francés puesto que ambos campos guardan en común su oposición al realismo, al positivismo y al academicismo. El término *Simbolismo* define de manera más explícita las intenciones del movimiento musical francés, basado en las ideas de la sugestión y de la alusión del poeta galo Mallarmé (*1842; †1890). Según las teorías de Mallarmé, evocando poco a poco un objeto se llega a mostrar un estado de ánimo, o al contrario, eligiendo un objeto se puede descubrir un estado de ánimo mediante una serie de alusiones al mismo. Al describir un objeto tal cual es, se suprime el disfrute del poema encargado de descubrir paulatinamente su esencia. Sugiriéndolo, se descubre el misterio del mismo.

Es importante puntualizar asimismo que, tras los desastres de la Primera Guerra Mundial, la virtud evocadora y simbólica de la música era potenciada progresivamente por los compositores españoles, quienes se adherían a las propuestas estéticas francesas en detrimento de las corrientes germanas y especialmente wagnerianas que, en muchos casos, se identificaban con el agresor alemán como responsable y desencadenante de la Gran Guerra. (De Persia, 2003: 127-128).

captación de alumnos como por la subvenciones del Ayuntamiento y la Diputación.[44] En el mencionado liceo, José García impartió clases de piano, el valenciano Eduardo Felip de armonía y composición y Hortensia Herrero de solfeo. El conflicto de intereses entre el *Liceo Beethoven* y el *Conservatorio de Música*, llegó a enardecerse hasta el punto que el consistorio intentó una fusión entre ambos centros que no fructificó:

> "*El mejoramiento de la cultura musical de esta tierra, exige que no se dispersen los elementos técnicos en agrupaciones diversas, que atomizan el desenvolvimiento de este pueblo. Por ello debe gestionarse la unificación de dichos elementos, por parte del excelentísimo Ayuntamiento.*"[45]

Al igual que en el referido Conservatorio, en el *Liceo Beethoven* fue creada una orquesta de alumnos y profesores para la que José García Gómez orquestó hacia 1933 las dos piezas para piano, *Un Sueño* e *Inquietud*, compuestas con anterioridad. Malogradamente, ninguno de los dos centros perduró tras la Guerra Civil.

Al finalizar el conflicto bélico, nuestro biografiado fue nombrado asesor de música de la denominada *Sección Femenina*, creando un coro para el cual destinaría varias de sus obras corales. Su reconocimiento local como pedagogo, pianista y compositor fue en aumento hacia la década de 1940 y ello explica la diversificación de su labor docente en centros como el Instituto de secundaria *Francisco Ribalta* y en las *Escuelas Pías*, entre otros.

Inició en estos años una nueva faceta de ámbito musicológico consistente en la recopilación del folklore local que cristalizó en la confección de un *Cancionero*

---

[44] Daniel Gil Gimeno califica en alguna ocasión al Liceo Beethoven como "enemigos del Conservatorio." Según el citado autor, los creadores del *Liceo Beethoven* fueron aquellos profesores que desde las primeras décadas de siglo impartían clases particulares de música en Castellón. Al no haber sido incluidos en el claustro del *Conservatorio de Música* desde de su creación en 1932, perdieron consecuentemente alumnos y prestigio (Gil, 2007:87.) Desde nuestro punto de vista, y al margen de las loables intenciones y aspiraciones del *Conservatorio de Música*, ninguno de los dos centros poseyeron un carácter oficial, teniendo sus alumnos que trasladarse a la vecina Valencia anualmente para acreditar sus estudios. Por tanto, los calificativos *conservatorio, academia, escuela* o similares no reflejaban una opción real a nivel oficial, con lo que, a pesar del gran esfuerzo y de la importancia que representaban, estos centros no suplían la falta de un verdadero establecimiento oficial en Castellón antes de 1936. Por otro lado, habría que subrayar que las relaciones entre José García Gómez y la familia de José Salvador Ferrer, artífice del Conservatorio de Música, fueron amistosas al menos hasta 1930, año en que el autor dedica un fox-trot a Matilde Segarra de Salvador.

[45] *Libro de Actas del Ayuntamiento*, 15/11/1935, 221 V.

premiado en los *Juegos Florales* de Castellón del año 1947.[46] Habría que subrayar, en este sentido, que desde aproximadamente la segunda década del siglo XX, empieza a valorarse en España el repertorio musical popular, cuyos primeros estudios fueron abordados por Felipe Pedrell (*1841; †1922) desde finales del siglo XIX en varias publicaciones y concretados por Rafael Mitjana (*1869; †1921) en la década de 1920 (De Persia, 2003: 242). Los compositores españoles empiezan desde entonces a tomar conciencia del valor que alberga el folklore popular como inestimable fuente para sus propias composiciones y también como objeto de estudio. Esta conciencia del patrimonio popular fue avivada en la provincia de Castellón tras la fundación en 1948 del Instituto de Musicología y Folklore del Instituto "Alfonso el Magnánimo" perteneciente a la Diputación de Valencia y dirigido entonces por el compositor valenciano Manuel Palau Boix (*1893; †1967), quien encauzaría la progresiva recopilación del folklore del territorio valenciano (Monferrer, 1999: 210).

José García Gómez no será ajeno a estas nuevas corrientes y utilizará muchas de las melodías recopiladas tras años de investigación para sus composiciones. Podemos hablar de un último periodo de madurez en la obra para piano de nuestro biografiado, que comprende aproximadamente desde 1940 a 1957, y está caracterizado por un tardío descubrimiento del nacionalismo, adherido y comprometido en parte con el folklore local. La escritura pianística de este periodo se encuentra mucho más desarrollada y cercana a la suite Iberia de Isaac Albéniz.[47] Entre las obras pianísticas de su madurez, compuestas todas para su hijo mayor José García Guinot (*1928), cabe destacar *Danza Española*, *Aires de la Plana*, *Evocación*, *Nostalgia*, compuestas entre 1940 y 1945 y *Nocturno en Quinta "Betania"* (1957).

[46] Un similar estudio musicológico, esta vez sobre el folklore del Maestrazgo, fue abordado durante estos mismos años por el compositor nacido Benassal Perfecto Artola Prats, como veremos más adelante.

[47] José García Gómez conoció la *Suite Iberia* de Albéniz en la década de 1940, cuando su hijo mayor, José García Guinot (*1928), cursaba estudios de piano en el *Conservatorio de Valencia*. Alejandro García Guinot, hijo menor del compositor, nos hizo eco de las excelentes cualidades compositivas de su padre, quien hubiera deseado, a lo largo de su carrera, estudiar en París para mejorar su técnica. De la información que nos fue transmitida por Alejandro García Guinot, podemos deducir que la *Suite Iberia* de Albéniz, compuesta entre 1905 y 1908 y obra cumbre del nacionalismo pianístico español, no se conoció en Castellón y provincia hasta bien entrada la década de 1940. Esta afirmación cobra fuerza al comparar la obra de José García Gómez con la del compositor Fulgencio Badal Molés. Este último compuso su *Fantasía Española* en 1946, influida también por la *Suite Iberia* y de similares características de escritura a las obras de madurez de José García Gómez.

También utilizó nuestro biografiado el folklore local con fines puramente popularistas. Ejemplo de ello son sus pasodobles *Rotllo y Canya*, inspirado en las fiestas patronales de la ciudad de Castellón y premiado en un concurso convocado por el Ayuntamiento de Castellón, y *Gayata Sindical*, de similares características al anterior y galardonado igualmente en un certamen que organizaba la *Delegación de Sindicatos.*

José García Gómez murió el 3 de Julio de 1958.

5.7. Relación de composiciones musicales de José García Gómez.

- Obras escénicas: *Cor de ferro.*
- Obras para orquesta: *Un Sueño*. Poema sinfónico [1926-27]; *Inquietud.* Poema sinfónico [1926-27].
- Obras para banda: *Rotllo i canya***.** Pasodoble; *Gayata Sindical*. Pasodoble.
- Obras para coro: *A corregut tota España,* a 2 Voces; *A la mar m´en vull anar,* a 2V; *A la mar mare vinga,* 2V; *A las palmeras,* 2V; *Abuela,* 3V; *Ahui pararem la barca,* 2V; *Als cinc sons,* 2V; *Allá en Belén,* 2V; *Allá en Guadalacaba,* 3V; *Anchel custodi,* 2V; *Aunque me digas que no,* 3V; *Ay, Polisón,* 2V; *Ay, morena,* 2V; *Buscando tu hermosura,* 2V; *Camarada con la nostra,* 2V; *Cançó de boberos,* 2V; *Cançó de bres,* 5V; *Cançó de bres,* 6V; *Castelloneres,* 7 V; *Como a perro me tienes,* 2V; *Cuando el sol nace,* 2V; *De Castelló a Almazora,* 2V; *De la casa a la iglesia,* 2V; *Despierta niño, despierta,* 3V; *Duerme, niña hechicera* 3V; *El abecedario,* 3V; *El fill de la tia Taraniña,* 2V; *El ramo de San José,* 2V; *El tio Pep sembra a l´horta,* 3V; *El tio Toni leré,* 2V; *El vin viriom,* 2V; *Els festeros de San Nicolau,* 2V; *Els festers de San Chuán,* 2V; *Els peregrins de San Roc,* 2V; *En Castelló,* 2V; *En el mar del desengaño,* 2V; *En el Rabal de San Felip,* 2V; *En la pobla hihá un chic,* 7V; *En los pinares del jardinero,* 2V; *En noche lúgubre,* 2V; *Enramá de Corpus,* 2V; *Era una noche,* 2V; *Eres como la lima,* 3V; *La dama que se aprecia,* 2V; *La montaña más alta,* 2V; *Las quinta mes glaye,* 2V; *Les cuatre novies de San Blay,* 2V; *Les festeres de Santa Catalina,* 2V; *Les penes son,* 3V; *Lindos marineritos,* 2V; *Los misterios del ja je ji jo ju,* 3V; *Los siete sacramentos,* 3V; *Men vaig a la marchaleta,* 3V; *Mirad, mirad,* 2 coros a 2V; *Nit marjalera,* 6V; *Nochebuena en La Plana,* 3V; *Nos fan tancar les tabernes,* 2V; *Oh, qué noche,* 2V; *Pastors del portal,* 3V; *Por qué lloras, resalada,* 2V; *Qui te la culpa,* 3V*; Sangre colorada tengo,* 3V; *Santa María,* 2V; *Solís pasa,* 2V; *Tramusos d´Africa,* 2V; *Un mozo festeaba,* 2V; *Una noche,* 2V; *Vamos al prado,*

2V; *Vuela palomita*, 2V; *Y como la quiero*, 2V; *Yo no sabía*, 2V; *Yo soy aquel*, 2V; *Yo soy guajira*, 2V.

- Obras para voz y piano: *Ding, dang*; *Arenilla*; *Jota*; Canción de cuna; *Himno a las Escuelas Pías*; Himno al apóstol San Pedro.
- Obras para voz y órgano: *Madre mía, Madre mía*; *Jesús en el Sagrario*; *Bendita sea tu pureza*; *Madre mía, mírame*.
- Obras para piano: *Washington*. Two-step [1920]; *Dobb´s Ferry*. Fox-trot. [1921]; *Un Sueño* [1926-27]; *Inquietud* [1926-27]; *Venus-fox* [1930]; *Danza Española* [1940-45]; *Aires de La Plana* [1940-45]; *Evocación* [1940-45]; *Nostalgia* [1940-45]; *Nocturno en Quinta "Betania"*(1957); *Himno a la bandera*; *Marcha a la ciudad de Castellón.*

5.8. El formalismo romántico en Leopoldo Querol Rosso (*1899; †1985).

Leopoldo Querol Rosso, nacido en Vinaroz, fue el pianista castellonense que más reconocimiento tanto a nivel nacional como internacional cosechó por su difusión del repertorio pianístico del siglo XX y muy especialmente de autores españoles, incluyendo entre ellos una paritaria representación de compositores valencianos. Desplegó asimismo una importante labor musicológica que, unida a sus constantes logros interpretativos, ensombrecieron su modesta, aunque inestimable aportación en el campo de la composición.

Sin embargo, y a pesar de haber sido uno de los músicos castellonenses con más proyección internacional, el primer estudio detallado y documentado de este insigne pianista ha sido una obra reciente, llevada a cabo por el profesor del *Conservatorio de Castellón* Mario Masó Agut en una tesis doctoral (Masó, 2012). Nuestra aportación respecto al citado trabajo es tangencial, y su principal cometido es el análisis de la obra compositiva de Leopoldo Querol Rosso dentro del marco evolutivo de estilos pianísticos abordados por autores castellonenses.

Leopoldo Querol compuso una sola pieza para piano antes de 1936 que, como ya hemos anticipado, está inserta en una estética tradicional caracterizada particularmente por el alejamiento de las formas bailables o de pasatiempo sin contenido sentimental, tan comunes entre los compositores castellonenses citados

hasta ahora.[48] Su *Impromptu* es una obra de juventud, acabada de componer en Valencia el 19 de Febrero de 1916 tras su periodo formativo en el Conservatorio de esta ciudad. La originalidad de esta breve pieza estriba en la manifiesta intención, por parte del compositor, de retomar una forma heredera del primer romanticismo alemán propio del primer tercio del siglo XIX y revestirla, en parte, con procedimientos técnicos postrománticos de finales del siglo XIX. Son estos procedimientos el uso de cromatismos armónicos y modulaciones enarmónicas que diluyen, en parte, el discurso tonal y aproximan la obra a una estética del último romanticismo francés con claras influencias del compositor Gabriel Fauré (*1845; †1924).[49]

El estilo compositivo de matices conservadores abordado por Leopoldo Querol en ésta su primera obra pianística concuerda con su propia percepción como compositor. A pesar de ser un gran conocedor de los incipientes estilos musicales de principios del siglo XX, afirmó que no se consideraba compositor ni le interesaba la faceta compositiva al no poder aportar piezas nuevas y originales acordes a las nuevas estéticas (*Ritmo*, XIV (1943): 9-11). Sin embargo, dicha carencia de creatividad compositiva la suplió con una profunda consideración y reverencial observancia hacia los estilos musicales surgidos a principios del siglo XX:

[48] El doctor Mario Masó Agut nos comunicó que el *Preludio en Si bemol* de Leopoldo Querol, publicado por la Unión Musical Española en 1964 ya era interpretado por el compositor en recitales en 1937. Según el citado doctor, es muy probable que el *Preludio en Si bemol* de Leopoldo Querol fuera también una pieza de juventud compuesta en la década de 1920, durante sus largas estancias en Valencia. Sin embargo, no existen datos fehacientes que prueben la fecha real de composición de la mencionada pieza para piano y no puede ser incluida, por tanto, en el corpus del presente estudio.

[49] Nacido en Pamiers, a los nueve años recibe una beca que le permite estudiar en París, concretamente en la École de Musique Classique et religieuse fundada por Niedermeyer en 1853. En dicha institución, el estudio del canto llano, de los modos eclesiásticos y de los procedimientos musicales renacentistas influirán decisivamente en su concepción compositiva. Tras el fallecimiento de Niedermeyer, Fauré estudió piano con Camille Saint-Saëns en la misma escuela, con quien mantendría una relación de amistad durante toda su vida. Tras finalizar sus estudios, realiza actividades de organista hasta conseguir, en 1877, el puesto de maestro de capilla de la Iglesia de la Madeleine de París, al tiempo que es nombrado profesor de la École Niedermeyer. Desde entonces, y en un periodo de tiempo no superior a veinte años, escribió la mayoría de obras para piano, música de cámara, canto y orquesta que le otorgaron una gran reputación como compositor. Su fama se acrecentó en los últimos años del siglo XIX: en 1892, fue nombrado inspector de conservatorios de provincia, en 1896 consiguió el puesto de profesor de composición del Conservatorio de París y, en 1903, de director del prestigioso centro que dirigió hasta 1920. Fauré formó parte, junto a Debussy y Ravel, de un gran movimiento de renovación de la música francesa que sucedió al romanticismo. No obstante, en el caso particular de Fauré, se adivinan influencias de Wagner en el abandono de las frases simétricas, en los desarrollos ininterrumpidos, en las líneas melódicas libres y en las constantes modulaciones y cromatismos armónicos. (Honegger, I, 1970: 329-333).

> *"Conocedor profundo y amante apasionado de la gran literatura pianística, clásica y romántica, Querol −he aquí lo que le diferencia del resto de los pianistas remilgados y lo que le coloca a cien codos sobre éstos− siente curiosidad y respeto por la nueva música* (*La Voz*, 4.438, 1-4-1935: 7).

Esta inquietud y creciente interés hacia la nueva música se debió, en parte, a las enseñanzas y consejos recibidos en el *Conservatorio de Música de Valencia* por el crítico y compositor Eduardo López Chavarri Marco, con quien entabló una sincera amistad durante sus años de aprendizaje (*El Sol*, 1.409, 12-2-1922: 7). Leopoldo Querol estudió piano desde los seis años en el citado centro con José Bellver Abells (*1869; †1945)[50] y armonía con el compositor Amancio Amorós Sirvent (*1854; †1925)[51], a quien dedicaría su citado *Impromptu* para piano en 1916. Leopoldo Querol obtuvo, al finalizar sus estudios en 1922, el *Premio Extraordinario de Piano* del *Conservatorio de Valencia*, que compartió con el futuro compositor alicantino Rafael Rodríguez Albert (García del Busto, 1992: 368).

Fue precisamente en 1922 cuando empezó su carrera nacional como concertista a raíz de su recital en el *Ateneo de Madrid* el 11 de Febrero del referido año, el cual recibió una excelente acogida por el crítico Adolfo Salazar:

> *"Otro pianista, valenciano como Iturbi, Leopoldo Querol, se hizo oír ayer tarde en el Ateneo: gran temperamento, sana técnica, hermoso sonido, como volumen y calidad, y excelente sentido dinámico"* (El Sol, 1.409: 12-2-1922: 7).

[50] José Bellver Abells nació en Valencia y estudió piano y composición con José Valls y Salvador Giner respectivamente en el Conservatorio de su ciudad natal, en el cual sería posteriormente profesor de piano y director desde 1903. Entre sus alumnos de piano destacaron, además del citado Leopoldo Querol, José Iturbi, Amparo Lliso, Isabel Algarra y José García Badenes. Como pianista, José Bellver cosechó importantes éxitos tanto en recitales solistas como acompañado por las Orquestas Sinfónicas de Madrid, Zaragoza y Valencia, estrenando en su ciudad natal conciertos de Rachmaninov, Saint-Saens o Grieg principalmente. También destacó su faceta como pianista desempeñada durante años en el *Café España* de Valencia, donde hizo una loable labor de difusión del repertorio pianístico. Entre sus distinciones cabe destacar su nombramiento como miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (Adam, 2003: 166-167). Durante los años de estudiante de piano en el Conservatorio de Valencia, José Bellver fue examinado por el propio Vicente Pitarch como presidente de los tribunales (*Cf*. p. 869, imagen 9).

[51] Amancio Amorós fue alumno del Conservatorio de Valencia en la clase de piano de Roberto Segura y en la de composición de Salvador Giner. En 1902 fue nombrado profesor de solfeo y armonía en la citada institución musical valenciana, alcanzando el cargo de director desde 1919 hasta 1924. Compuso un amplio catálogo de música religiosa, aunque también es autor de obras sinfónicas, zarzuelas y obras didácticas destinadas al estudio del solfeo y el piano. Fue nombrado también presidente de la Sección de Música de *Lo Rat Penat*, director numerario del Centro de Cultura Valenciana y miembro de la Academia de Bellas Artes de san Fernando de Madrid. Murió en San Cugat del Vallés (Barcelona) en 1925 (Adam, 2003: 121).

Su incondicional compromiso por la difusión de la música española en general y valenciana en particular, le convirtió desde entonces en el intérprete que más obras autores valencianos incluyó en sus programas, destacando entre ellos a López-Chavarri, Francisco Cuesta, Manuel Palau, Oscar Esplá, Enrique G. Gomá, José Moreno Gans o Joaquín Rodrigo.

Sus estudios paralelos en la Facultad de Filosofía y Letras de Valencia le abrieron indirectamente las puertas hacia la musicología, a partir del interés mostrado sobre un manuscrito del compositor flamenco Joannes Tinctoris,[52]conservado en la mencionada facultad. La Facultad de Filosofía y Letras le concedió una pensión, gracias a la cual pudo continuar sus estudios musicológicos en Bolonia y en París. Una vez establecido en la capital francesa, estudió piano con Ricardo Viñes (*1875; †1943),[53] quien le relacionó con los más reconocidos pianistas y compositores del momento hasta el punto de trabajar directamente con ellos muchas de las composiciones pianísticas originales:

> *"de ahí que Querol ostente su arte (…), consiguiendo beber en las fuentes interpretativas de la música moderna, aprendiendo a matizar las obras bajo la dirección de sus propios autores, y de este modo, ha llegado a poseer preciosas indicaciones autógrafas de Ravel, Roger-Ducasse, Ibert, Milhaud, Paulense[54](sic), Pierné, Strawinsky, etc."* (*BSCC*, XXVII (1951): 341).

Fruto de su incesante investigación en el ámbito musicológico fue la lectura en 1927 de su tesis para el grado de doctor en Filosofía y Letras titulada *"La poesía y la música en el Cancionero de Uppsala,"* la cual fue publicada en 1933 (*Musicografía*, 5, 9-1933).

[52]Joannes Tinctoris (*1435; †1511) fue un teórico y compositor flamenco formado en la Universidad de Louvain, en donde fue profesor desde 1471. En 1476 fue nombrado en Nápoles Maestro y Cantor de la Capilla de Fernando I −también conocido como Fernando de Trastámara, rey de Aragón, de Valencia, de Mallorca, de Córcega, de Sicilia y de Cerdeña− y a quien TincToris dedicó su tratado *Liber de Arte contra puncti*. Fue asimismo autor del primer diccionario de terminología musical, publicado en 1495 y titulado *Terminorum musicae diffinitorium*. Fue también un notable compositor de música religiosa (*Collins Enciclopedia of Music*, 1984: 549).

[53] Ricardo Viñes, pianista catalán nacido en Lleida, recibió su formación en el Conservatorio de París y pronto se granjeó en Francia un merecido prestigio como concertista por su implicación hacia las nuevas tendencias compositivas y estreno de muchas de las obras de autores de la escuela francesa moderna, especialmente de Claude Debussy. Murió en Barcelona a lo sesenta y ocho años. (Scholes, 1987:1079).

[54] Poulenc.

El inicio de su carrera internacional como pianista tuvo lugar en París, tras un recital ofrecido el 31 de Mayo de 1928 en la Sala Chopin −incluida actualmente en la Sala Pleyel− en el que interpretó únicamente obras de autores españoles como Granados, Falla, Albéniz, Turina, López-Chavarri, Nin y el propio Viñes (Le Gaulois, 18.500, 31-5-1928:4). La crítica fue muy favorable y le abrió las puertas a futuras actuaciones en la capital francesa:

> "*M. Léopoldo Quérol a fait, lui aussi, une très belle impression. C´est un artiste ému, sensible, et ses interprétations sont traversées d´un souffle de passion vibrante, dont les emportements fougueux n´entachent nullement la qualité. Il consacrait son programme à l´école espagnole et joua notamment de prestigieuse façon la Danse Ibérienne de M.J. Nin* (*Le Gaulois*, 18.504, 4-6-1928: 4).

Su reconocimiento nacional e internacional le sobrevino a partir de la década de 1930. Fue precisamente aquel año cuando le fue concedido el primero de una serie de galardones por sus méritos académicos y musicales: la Cruz de Alfonso XII. Parte de su merecida reputación como pianista en España se debió al estreno nacional de los principales conciertos para piano y orquesta de autores coetáneos, muchos de los cuales están integrados, hoy en día, en el repertorio pianístico internacional. Cabe citar, en este sentido, el estreno del *Concierto en Sol* de Maurice Ravel o del *Concierto para dos pianos* de Francis Poulenc, que Leopoldo Querol interpretó −junto al propio compositor− en un recital celebrado en el Auditorio de la Residencia de Estudiantes de Madrid el 25 de Mayo de 1935. En el mismo recital, Soulima Stravinsky estrenó en España el *Concierto para piano e instrumentos de viento* de su padre, Igor Stravinsky (*El Siglo Futuro*, 18.610, 24-5-1935: 23). El prestigio de Leopoldo Querol se vio reforzado cuando el compositor y pianista ruso Sergei Prokoviev le concedió en 1933 la exclusividad del estreno de su segundo concierto para piano y orquesta:

> "*Sergio Prokovieff ha concedido la exclusividad de la primera audición, en España, de su 2º Concierto de piano y orquesta, al pianista valenciano Leopoldo Querol. Este segundo concierto aunque anterior al que estrenó Querol la temporada pasada con la Orquesta Filarmónica de Madrid, ha sido rehecho después de la guerra.*" (*Musicografía*, 6, 10-1933: 24).

La paritaria representación de compositores españoles en los recitales de Leopoldo Querol se vio reflejada en los estrenos de los conciertos para piano y orquesta de Salvador Bacarisse, Enrique G. Gomá (*Musicografía,* 23, 3- 1933: 69), Eduardo López Chavarri (Galiano, 1992: 336) o Joaquín Rodrigo (García del Busto, 1992: 367), entre otros. Como agradecimiento a su compromiso por la difusión de la música española, un buen número de compositores y personalidades relacionadas con el mundo de la cultura como Oscar Esplá, Pérez Casas, Adolfo Salazar, Joaquín Turina, Joaquín Rodrigo, Regino Sainz de la Maza, José Tragó, Julia Parody, Rodolfo Halffter o Jacinto Guerrero homenajearon a Leopoldo Querol en el Hotel Nacional de Madrid el 5 de Marzo de 1933 (*Heraldo de Madrid*, 14.691, 1-3-1933: 5).

Además de pianista y musicólogo reconocido, Leopoldo Querol fue catedrático de francés de enseñanzas medias, título que le fue otorgado en 1930 (La Época, 28.110, 3-2-1930: 4) y que desempeñó hasta 1967 en centros docentes de Las Palmas, Reus, Alcoy, Albacete, Valencia y finalmente en el *Instituto Ramiro de Maeztu* de Madrid, centro donde ostentó también el cargo de director musical. En el Conservatorio de Madrid ejerció asimismo como catedrático interino de piano por breve tiempo.

Tras la guerra civil, Leopoldo Querol intensificó su faceta de pianista, colaborando asiduamente con la *Orquesta Nacional de España* y especialmente con la *Orquesta Filarmónica de Madrid*, dirigida por Pérez Casas,[55] y dando recitales en países de Europa, África y Asia (*BSCC*, XXVII (1951): 340). Uno de sus mayores desafíos, que le granjeó si cabe más reputación como pianista, fue la interpretación la obra integral para piano de Fréderic Chopin en siete recitales en Madrid en 1947, que le valieron muy buenas críticas (Ritmo, XIV (1947): 1.011) y que repitió posteriormente en Barcelona, Tarragona, Granada, Almería y Oporto. También interpretó otras integrales como *Goyescas* de Enrique Granados o *Iberia* de Isaac Albéniz, obra esta última que grabó por primera vez en discos microsurco (Casares, 2006: 313).

En 1946 fue nombrado Asesor musical de la Dirección General de Radiodifusión, cargo que le permitió dar un decisivo impulso al repertorio y a los

[55] Bartolomé Pérez Casas (*1873, †1956) nació en Lorca, provincia de Murcia. Fue un alumno destacado de Felipe Pedrell y profesor de armonía en el Conservatorio de Madrid. En 1915 fundó la Orquesta Filarmónica de Madrid −de la cual fue director titular− y desde 1938 hasta 1941 ejerció el mismo cargo en la Orquesta Nacional de España. Es autor de obras sinfónicas y de cámara (Marco, 1982: 98).

intérpretes españoles mediante su difusión y publicidad desde Radio Nacional de España. Muestra del creciente prestigio por su intensa labor musical desarrollada fue la consecución desde 1965 de varios premios y distinciones. Aquel mismo año le fue otorgado el premio "Francisco Franco" de letras, concedido por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, en 1966 recibió la Gran Cruz Alfonso X El Sabio, en 1969 fue nombrado miembro de la *Real Academia de Bellas Artes de San Carlos* de Valencia y en 1972 de la *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* de Madrid (Casares, 2006: 312).

En noviembre de 1983, en la que sería una de sus últimas apariciones en público, fue nombrado presidente del jurado que debía otorgar los Premios Extraordinarios de piano del *Conservatorio Superior de Música de Valencia*, siendo concedido uno de los citados premios al autor del presente trabajo. Leopoldo Querol murió en Benicassim, ciudad castellonense donde acostumbraba veranear, el 26 de Agosto de 1985.

En algunas reseñas biográficas de Leopoldo Querol se destaca su inmensa memoria como principal cualidad pianística, la cual le permitía mantener en programa unos diez conciertos para piano y orquesta de un total de aproximadamente cincuenta que englobaban su repertorio total (Casares, 2006: 312; Adam, 1988:227). A su capacidad memorística habría que añadir, −tal y como subraya el presbítero castellonense Francisco Escoín (*BSCC*, XXVII (1951): 340-341)− el estudio permanente, el contacto con los principales compositores del momento, el análisis de las obras que interpretaba y sus conocimientos musicológicos como cualidades que le permitían reproducir fielmente el repertorio interpretado. Parafraseando a Francisco Escoin, fueron precisamente este cúmulo de capacidades y su inmensa cultura −que incluía profundos conocimientos de pintura y poesía− las que hicieron de Leopoldo Querol un "*buen catador de estilos y formas.*" (Ibid: 339).

En ninguna de las publicaciones se citan todas sus composiciones y, en el caso de las pianísticas, sólo se nombran el *Preludio en Si Bemol* y la *Danza Valenciana*, editadas ambas por la *Unión Musical Española* en 1964. En la relación de obras musicales confeccionada a continuación, citaremos todas las composiciones de Leopoldo Querol archivadas en la *Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid*, institución en donde fue académico desde 1972.[56]

[56] Leopoldo Querol es uno de los músicos castellonense cuya obra musical, excepcionalmente, no se encuentra archivada en la *Biblioteca Musical de Compositores Valencianos* del Ayuntamiento de Valencia. En esta institución valenciana tan sólo hay archivada una copia de *El Cancionero de*

5.9. Relación de composiciones musicales de Leopoldo Querol Rosso.

- Obras para piano: *Impromptu (Valencia, 1916)*; *Preludio en Si Bemol* (1954); *Danza Valenciana (1964); Vals (1986).*
- Obras para conjunto instrumental: *Marcha Militar (Vinaroz, 1914) Fuga a tres voces (Vinaroz, 1918);*[57]*Nocturno para violoncello y piano; Primavera. Vals para violín, violoncello y piano (Valencia, 1915).*

5.10. La influencia andaluza en la obra de Perfecto Artola Prats (*1904; †1992).

En 1999 fue publicado un extenso, nutrido y bien documentado estudio de este polifacético músico escrito por el médico y ensayista Rafael Monferrer Guardiola (Monferrer, 1999) sobre el cual resta bien poco que añadir en el dominio propiamente biográfico.[58]

La producción musical de Perfecto Artola Prats, nacido en Benassal en 1904, es la más extensa del conjunto de compositores tratados en el presente trabajo, comprendiendo cerca de 250 títulos entre poemas sinfónicos, oberturas, suites, scherzos, caprichos, marchas para orquesta o banda y también piezas de música ligera como boleros, rumbas, valses, bulerías, cha cha cha y tangos, entre otras. En la *Biblioteca de Compositores Valencianos* se encuentran archivados cincuenta y

---

Uppsala que el Instituto de España publicó en 1980 con la transcripción original de Rafael Mitjana precedido de un estudio de Leopoldo Querol sobre la poesía y las técnicas contrapuntísticas utilizadas. (Biblioteca Musical Valenciana, 11A, caja nº 678).

[57] La *Fuga a tres voces* de Leopoldo Querol, compuesta en Vinaròs en 1918, aparece catalogada en el *Archivo Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* de Madrid como "partitura para piano". Una vez observada la partitura dedujimos que no se trataba en realidad de una obra para piano sino de un ejercicio de contrapunto susceptible de ser adaptado para conjunto instrumental (Casas, 2002: 1.610).

[58] Tal y como hemos especificado en el apartado dedicado a los preliminares, este trabajo no pretende ser en esencia un estudio biográfico de los autores. Algunos de ellos, particularmente los que compusieron en el siglo XX, ya han sido tratados recientemente en publicaciones y tesis doctorales. Las biografías aquí tratadas, servirán de ayuda para desenmarañar todas aquellas variables que incidieron decisivamente en los estilos y géneros adoptados por cada uno de estos compositores. Nuestro principal cometido comprende el estudio de la trayectoria estilística en las composiciones pianísticas castellonenses hasta 1936, estudio que estará fundamentado en un análisis crítico y musical de las obras y que confirmará las hipótesis de estilo planteadas en el presente capítulo.

ocho títulos del repertorio de este compositor, reunidos en nueve volúmenes.[59] Sin embargo, casi la totalidad de las composiciones de Perfecto Artola pueden ser consultadas, al haber sido escaneadas, en un CD ROM editado en 2004 y confeccionado y coordinado por Pere Enric Barreda, cronista oficial de Benassal y Rafael Monferrer (Barreda y Monferrer, 2004).

Rafael Monferrer inserta muy acertadamente el estilo de Perfecto Artola en el acuñado por Tomás Marco como nacionalismo casticista (Marco, 1982: 173-174) aunque, según nuestro criterio, son fundamentalmente sus obras mayores compuestas para orquesta y banda las que deben ser incluidas en dicha corriente estética por la plasmación de los recursos melódicos de raíces españolas adaptados al sentir popular. Sin embargo, consideramos que la producción pianística del autor −circunscrita a la forma del pasodoble− responde a un estilo netamente populista cuya finalidad principal es el entretenimiento y distracción a través del baile.

El propio compositor se calificaba como conservador (Monferrer, 1999: 116) y nunca sintió la necesidad de adentrarse o experimentar en nuevos lenguajes, puesto que la tonalidad le ofrecía todas las posibilidades para la creación de obras francas, espontáneas, naturales y plenas de frescura con matices regionalistas. Huyó de las vanguardias, de los nuevos estilos y de las texturas complejas, especialmente del lenguaje atonal, dodecafónico o serial, el cual detestaba. Fue siempre un músico afecto a su tierra de origen constituyéndose como "*un claro exponente leal a la tradición mediterránea en la que subyace la importancia de la melodía*" (Monferrer, 1999: 162).

La primera etapa biográfica de Perfecto Artola guarda una estrecha similitud con la del compositor vila-realense, visto anteriormente, José Goterris Sanmiguel, lo cual no es extraño teniendo en cuenta las circunstancias culturales y acendrados hábitos sociales que envolvían las pequeñas poblaciones de la provincia entre finales del siglo XIX y principios del XX. Al igual que el compositor vila-realense, el primer instrumento con el que se familiarizó Perfecto Artola fue la guitarra y tuvo igualmente que alternar sus primeros estudios musicales con los trabajos en el campo y la confección de alpargatas, oficio este último desempeñado especialmente por su madre.

Ya hemos referencia, en el apartado dedicado al compositor Bernardo Vives, a la fundada tradición musical de Benassal, instaurada desde el siglo XVI en la

[59] Biblioteca Musical de Compositores Valencianos, 1B, cajas nº 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64 y 65.

Iglesia Parroquial de Santa María (*Centro de Estudios del Maestrazgo*, 38, Abril-Junio, 1992: 21-24).

Fue precisamente el presbítero de la citada parroquia, mosén Leandro Alcácer (*1875; †1933)[60] quien se encargaría de la primera formación musical de Perfecto Artola y quien lo introduciría desde muy temprano en el coro parroquial como cantor tiple solista y posteriormente en la banda de la misma localidad. En esta última formación se familiarizó Perfecto Artola de manera progresiva con el flautín, la flauta, el requinto y finalmente el clarinete, instrumento que llegaría a dominar a la perfección a lo largo de su carrera. Sin duda, su pronta relación con este tipo de formaciones instrumentales influyó decisivamente en su posterior trayectoria como intérprete y compositor.

Estableciendo de nuevo un paralelismo con la biografía de José Goterris, también los padres de Perfecto Artola se opusieron a la dedicación musical de su hijo, debido, una vez más, a la fatídica ausencia de distinción social del músico en el contexto socio-cultural de la provincia. Sin embargo, gracias a la denodada abnegación del entonces director de la banda de Benassal, Ricardo Vives, y del empresario de Vall d´Uixó Silvestre Segarra, Perfecto Artola ingresó en 1923 en la Banda de Música del Regimiento de Infantería Badajoz nº 73, perteneciente al cuartel del Buen Suceso de Barcelona.[61] Julián Palanca (*1883; †1964),[62] director de la mencionada agrupación, se convertiría en el principal mentor del músico de Benassal, secundándolo y alentándolo desde entonces en su carrera musical.

En 1924 Perfecto Artola accedió como alumno a la *Escola Municipal de Barcelona* con los profesores Millet en la especialidad de clarinete y el mismo Palanca en armonía. Fruto de estos primeros estudios fue la composición en 1927 de su primera obra, el pasodoble *Fuente en Segures*, que pronto sería grabado en disco

[60] Leandro Alcácer i Monterde estudió en el seminario de Tortosa y recibió las sagradas órdenes en 1898. Al llegar a Benassal, estableció en su domicilio una academia de música donde impartía solfeo a la mayoría de los futuros cantores del coro parroquial e instrumentistas de la banda de música, formación por la que sentía una especial afección. En 1919 fue nombrado organista de la Iglesia Parroquial, labor que continuó hasta su fallecimiento, en 1933. (*Centro de estudios del Maestrazgo*, 38, Abril-Junio, 1992: 27).

[61] Hay que subrayar que, para aquellos jóvenes que procedían de familias con escasos recursos, el alistamiento en el ejército o el ingreso en una orden religiosa eran entonces los medios indefectibles que permitían la realización paralela de estudios serios de música.

[62] Julián Palanca nació en Sagunto (Valencia), en 1883. Fue desde 1902 músico de la Banda Municipal de Valencia y desde 1908 director de la banda primitiva de Llíria (Valencia). Desde 1918 ejerció como director de bandas militares, con las que ofreció conciertos en España y el extranjero. Como compositor, destaca por sus obras dirigidas especialmente a la banda y enmarcadas en un estilo nacionalista castizo. Murió en Barcelona en 1964 (Monferrer, 1999: 49).

por la compañía fonográfica La Voz de su Amo.[63] Finalizado su servicio militar y aconsejado por Julián Palanca, nuestro biografiado ingresó en 1929 como clarinete en la Banda Municipal de Mataró hasta la disolución de la misma en 1930.

Paralelamente, y con el beneplácito de Julián Palanca, Perfecto Artola recibió clases de composición e instrumentación del director madrileño Luis Emilio Vega Manzano (*1877; †1943).[64] El continuado estudio y la labor creativa de nuestro biografiado durante estos años, dieron como fruto la composición de una de sus obras más aclamadas, el pasodoble de concierto *Gloria al Pueblo*, estrenado en 1932 en Vinaròs e interpretado con gran éxito en París y New York hasta el punto de firmar el autor un contrato con la editorial *Publications Francis Day* de París por la exclusiva en los derechos de autor (Monferrer, 1999: 58).

Hacia 1913, las primeras orquestas de jazz[65] llegaban a New York procedentes de New Orleans, despuntando entre ellas La Rocca´s band, que debía su nombre a su principal componente, "Nick" La Rocca. En 1917 el término Jazz, haciendo referencia a estas orquestas, era reflejado por primera vez en el New York Times y hacia 1920, la mejora de la radió popularizó con vertiginosa rapidez las primeras grabaciones del popular director Paul Whiteman (*1890; †1967). En 1919 llegaban a Londres las primeras orquestas de Dixieland Jazz y no sería hasta finales de los años veinte cuando el jazz fue introducido en España por el puerto de Barcelona, la única capital española cosmopolita en aquellos años (Monferrer, 1999:53). Fue precisamente a partir de 1929, cuando Perfecto Artola se adhirió plenamente a las primeras orquestas de jazz que se originaron en España y formó parte, a lo largo de su carrera musical, de agrupaciones como *Charley´s Orchestra*, Los *Ases-inos* y finalmente la *Orquesta Artola*.

En 1931 empieza para Artola una nueva etapa de su carrera musical. Recomendado por Julián Palanca, consigue ingresar como clarinete solista en la Banda Municipal de Málaga, ciudad en la que se establecerá a partir de entonces y a

[63] La Voz de su Amo. Ref. AE2222, 1928 (Monferrer, 1999: 51).

[64] Alumno del Conservatorio de Madrid, Luis Emilio Vega fue director de las bandas de Ciudad Real y Valencia al despuntar el siglo XX. En 1912 fue nombrado director de la Banda del Real Cuerpo de Alabarderos de Alcobendas (Madrid), que con la llegada de la Segunda República tomaría el nombre de Banda Republicana. Fue también pedagogo, compositor y transcriptor de obras para banda principalmente. (Monferrer, 1999:53.)

[65] El jazz originado en los ritmos que el ragtime, se diferencia de éste por la variedad en la instrumentación y en la sincopación, la cual no afecta únicamente a la melodía como en el ragtime, sino a las relaciones entre los bajos y las partes melódicas, que dialogan y compiten armónicamente. El entresijo de texturas y ritmos originados en el jazz, requirió una mayor disciplina y preparación musical de los componentes de este tipo de agrupaciones (Buckman, 1978: 175-179).

la que le unirá un entrañable afecto hasta su fallecimiento en 1992. Paralelamente a sus obligaciones como músico de la banda de Málaga, finalizó en 1934 los estudios de clarinete y armonía en el Conservatorio de Córdoba y −tras el severo receso provocado por la Guerra Civil− en 1945 los de contrapunto y composición en el Conservatorio de Sevilla, obteniendo finalmente el título de director de bandas civiles de primera categoría en 1948 (Monferrer, 1999: 58-60).

Como merecido galardón a su continuada preparación y estudios, en 1951 Perfecto Artola fue nombrado director de la Banda Municipal de Málaga, cargo que ostentó hasta 1979. Su espíritu inquieto le llevó asimismo a reorganizar la antigua Banda Juvenil y las de los Colegios de Miraflores de Ángeles y Gibraljaire, así como como la Masa Coral, denominada posteriormente Agrupación Lírica Malagueña (Ibid, 65-66).

También como docente se tributó al músico de Benassal un abierto reconocimiento, al ser nombrado en 1956 catedrático de clarinete en unas oposiciones celebradas en Madrid de cuyo tribunal fue presidente el eminente compositor vasco Jesús Guridi (*1886; †1961). El cargo de catedrático de la citada especialidad lo ostentó Perfecto Artola en el Conservatorio de Málaga hasta su jubilación en 1975.

Aunque Rafael Monferrer afirma que la Banda Municipal fue para Artola *"la columna vertebral de su biografía"* (Monferrer, 1999: 108), desde nuestro punto de vista, el momento más álgido de su currículo, fue el nombramiento como director de la Orquesta Sinfónica de Málaga en marzo de 1966, el cual demuestra un franco elogio y una absoluta confianza por parte de las instituciones malagueñas en sus conocimientos como director y como músico. Para el primer concierto con la Orquesta Sinfónica de Málaga a su cargo, buscó Artola la colaboración del pianista Leopoldo Querol, quien en 1946 había participado en el debut de la mencionada orquesta dirigida entonces por Pedro Gutierrez Lapuente. Estuvo al frente de la mencionada agrupación hasta 1975.

Otra importante faceta desempeñada por el músico de Benassal fue la musicológica, cristalizada en su constante recopilación del folklore y la utilización de temas populares variados en sus composiciones. En 1948 ganó el primer premio convocado por el Ayuntamiento de Málaga tras la recuperación de cantos y pregones malagueños. Aquel mismo año, el Instituto de Musicología y Folklore integrado en la asociación Alfonso el Magnánimo de la Diputación de Valencia le encomendó la

recopilación del folklore de Benassal y su comarca. Gran conocedor del folklore local, Perfecto Artola emprendió el estudio y la compilación de los temas populares que introdujo en su Cancionero Popular del Maestrazgo, que el mencionado organismo valenciano nunca llegaría a publicar.

Perfecto Artola fue, tal y como hemos reproducido en su biografía, un músico dedicado principalmente a las bandas de música en sus facetas de clarinetista, director y compositor. Ni fue pianista, ni el piano fue para él un instrumento de atención prioritaria y a ello se debe el exiguo número de obras pianísticas de su catálogo. A este respecto habría que matizar que en la relación de obras de Artola confeccionado por Rafael Monferrer (Monferrer, 1999: 273-294) e introducido posteriormente en el CD ROM coordinado por Pere-Enric Barreda, hay numerosas piezas clasificadas para piano que en realidad no lo son. Por un lado habría que puntualizar que las obras clasificadas para piano con títulos homónimos a las compuestas para banda, son en realidad guiones instrumentales o partes de apuntar, cuya densidad de escritura no permiten en absoluto su interpretación pianística. Por otro lado, hay también que clarificar que la práctica totalidad de la música de baile de Artola, la cual aparece destinada al piano en el mencionado catálogo, es en realidad repertorio para grupo instrumental u orquesta de baile con piano.[66] Con todo, del extenso catálogo del músico de Benasal compuesto hasta 1936, sólo un pasodoble denominado *Malagueñito* es realmente pianístico y destinado al piano. Las restantes piezas verdaderamente pianísticas, pasodobles fundamentalmente, compuestas después de 1936 han sido respetadas como tales en la relación confeccionada que aparece a continuación y tomada del catálogo de Rafael Monferrer. Del mismo modo, todas aquellas obras no pianísticas que aparecían destinadas al piano en el mencionado catálogo, han sido anuladas y restituidas a su lugar correspondiente.

[66] Es necesario dejar constancia, llegados a este punto, de que algunas obras de Artola comprendidas en el catálogo del DVD ROM coordinado por Pere-Enric Barreda y sobre el cual nos hemos sustentado para el estudio del repertorio, no aparecen escaneadas.

5.11. Relación de composiciones musicales de Perfecto Artola Prats.

- Obras para piano:
  Pasodobles: *Malagueñito.* [1936]; *Pepe Mena*. (1953); *Por la cruz de los tormentos*. (1956); *La niña de la melena. (s.d.)*
- Zarzuelas: *Coraliyo.* (1945).
- Obras para Orquesta: *Romería de San Cristóbal* (1947); *Scherzo nº 4.* (1952); *Capricho peruano* (1967); *Suite en fa Mayor (Seis regalos).* (1970);
- Obras para voz solista y orquesta: *Caín y Abel*. Boceto para ballet. (1974);
- Obras para banda: *Scherzo nº 3 "Brillante"* (1949); *Scherzo nº 6 "Característico"* (1949); *El Maestrazgo.* Primera suite. (1953); *Semana Santa en Málaga.* Poema sinfónico para banda, orquesta y coro. (1958); *Fadrell.* Poema sinfónico. (1983-85); *María- Anna*. (1988); *Axarquía.* Panorama musical. (1990); *Scherzo nº 1; Scherzo nº 2; Scherzo nº 5.*
  Pasodobles: *Fuente en Segures*. (1927); *Bous al pati*. (1927); *Peña Chocolate.* (1928); *L´infant Joan*. (1929); *El Clarín*. (1930); *Gloria al pueblo*. (1931); *Perchelera.* (1932); *Los 4 Zarasquetas.* (1933); *Capitán García Alted*. (1938); *La Plana.* (1941); *Moncátil.* (1944); *Castell de Culla.* (1944); *Fontanal.* (1944); *Tesaro.* (1944); *Sant Llorens.* (1944); *Tierra mía.* (1946); *Cadencia Ibérica.* (1946) *La concha flamenca*. (1950); *Aires de Ávila*. (1950); *Manolo Segura.* (1954); *Málaga, tierra ideal*. (1955); *María Auxilio.* (1956); *Silvestre Segarra.* (1957); *La Vall.* (1957); *Málaga del Sol*. (1962); *Buen toro*. (1964) *Buen picaor*. (1954); *Buena faena*; *Un torito jabonero. Doctor Monferrer*. (1980); *Paquito Ceballos*. (1981); *Nules.* (1982); *San Mateo*. (1984); *De Valencia a Vinaròs*. (1984); *Francisco Sales*. (1985); *Henri Bouché*. (1986); *Málaga en fiesta.* (1987); *Club taurino Villafranca*. (1989); *El alguacilillo*; (1989); *En mi ventana geranios*. (1990); *Gabriel Pérez*. (1990), *Cadencia cromática*. (1991); *Biznagas y Alameda*. (1991); *Recuerdos.* (1992); *La cueva del Sacromonte; Candelas; Último adiós*; *Compieres*; *Viva Córdoba*; *Gascón* (s.d.)
  Pasacalles: *Peña Chocolate*. (1928); *Castell de Culla*. (1944); *Tesaro.* (1944); *Una copla*. (1944); *Coplas.* (1961); *Pasacalles.* (1962).
  Marchas: *Fuente en Segures*. (1927); *29 de octubre*. (1939); *Malagueña*. (1939); *Nuestro Padre Jesús del Paso.* (1941); *La Esperanza.* (1941); *San Cristóbal*. (1944); *San Lorenzo*. (1944); *Santa Lucía*. (1944); *San Roque*. (1953); *Himno a San Livorio.* (1953); *Credo del Mutilado*. (1962); *Valencianeta*. (1948); *San Roque*. (1953); *Himno a San Livorio.* (1953); *Credo del Mutilado*. (1962); *Hacia la Olimpiada.* (1979); *Merced*. (1981); *Presentación al pueblo*. (1981); *Cristo de la Humildad*. (1981); *Hacia el Calvario*. (1981); *Virgen de la Victoria*. (1983); *Plegaria a Jesús del Rescate*. (1983); *IV Centenario*. (1984); *Virgen de Gracia.* (1984); *María Santísima de los dolores coronada.* (1986); *Jesús de la Pasión.* (1986); *Virgen del Amparo*. (1987); *A la Veleña Virgen del Rocío*. (1988); *Esperanza coronada*. (1988); *Juventud Cofrade*. (1988); *Nazarenos del Rescate*. (1988); *Virgen de la Piedad*. (1988); *Pollinica y Rocío.* (1988); *Virgen del Carmen*. (1988); *Santo Grial*. (1988); *Nazareno de la*

Salutación. (1989); *Cristo de las Penas*. (1989); *Nuestro Padre Jesús de la Sentencia*. (1989); *Virgen de la Concepción*. (1989); *Virgen de la Soledad*. (1989); *750 aniversario.* (1989). *Virgen de la Trinidad*. (1989); *Virgen del Rosario*. (1989); *Virgen del Patrocinio*. (1990); *Nuestra Señora de los Dolores.* (1990); *Vera, Cruz y lágrimas*. (1990); *Santo Cristo de Ánimas de Ciegos.* (1990); *Cofradía de los estudiantes*. (1990); *Exaltación.* (1991); *Cristo de la Expiración*. (1991); *Nuestra Señora del Mayor Dolor*. (1991); *Virgen de la Alegría*. (1991); *La Cucaracha; Tres Marchas; Marcha de los flechas nº2; Alhelíes; Cadetes; Desfile; Valenciana y malagueña; Dos marchas fúnebres; Dos marchas lentas para niños; Santa Isabel; Santa Teresa; San Pancracio; San Isidro; Virgen del Rosario del Campo.*

Himnos: *Ofrenda a la Inmaculada* (1961); *Gibraljaire.* (1975); *Miraflores.* (1975); *Himne de de Villafranca*. (1979); *Himne de Borriol*. (1983); *Himne de de Xert*. (1985); *Benditos a tus pies*.

Serenatas: *Don Ramón*. (1936); *Valses; Serenata*. (1951); *Serenata para dos bombardinos; Minueto; Albada; Alborada; Serenata; Serenata a Villarobledo.* (1979); *Potpourris; Albada del venerable J.B. Bertran*. (1981).

- Obras para voz y banda:

  Pasodobles: *El monaguillo torero*.

  Himnos: *Himne a Benasal; Melilla y Málaga hermanas*. (1957); *Canto a Málaga; La gloria del camino.* (1974); *Málaga. Biznagas y Alameda*. (1990).
- Obras para voz y conjunto instrumental o conjunto instrumental sólo:

  Rosa de espinas. Revista folklórica. (1950); *Meditación. Plegaria en do menor.* (1985)

  Fox-trot: *Arabia; No papá; Rusos; Déjame mirarte; Always for you*. (1936); *Bella Juventud*. (1939); *Tus pies vuelan*. (1942); *Engaño*. (1944); *Cerco de la luna*. (1950); *Ya son dos*. (1954); *Piel de raso.* (1954); *Sólo es tentación*. (1955); *Hola, hola, dígame*. (1960), *Olé, mi España.* (1960); *Mi gacelita*. (1961); *Tengo ganas de….* (1961); *En las alas de tu amor; Paloma querida.*

  Bolero: *Triste despedida*. (1940); Cuéntame tus penas. (1953); *Qué noche será*. (1954); *Díselo a la gente*. (1957); *Buenas noches Madrid.* (1959); *Nubes sobre el valle*. (1959); *En las alas de tu amor*. (1940); *Te beso porque sí; Noche para amar; Tienes razón.*

  Rumba: *Come coco; Tus ojos son*. (1943); *Nada más*. (1943); *Carioca.* (1943); *Santa; Rumba*.

  Danzón: *Ay mi madre*. (1936); *Guajiros; Ven a mí.*

  Baiao: *Gitanillo cha cha cha*. (1956); *Para parao.* (1957); *Baiao en Sevilla.* (1958)

  Vals: *Dime que sí*. (1939); *No me olvides*. (1939); *Vals en la*. (1969); *Valses.*

  Tranquilo: *Para ti madre*. (1960)

  Bulería: *¡Ay mi gitano!* (1939); *Ay mare mía*. (1939); *Me lo dijo una gitana.* (1956); *Un turista en España*.

  Zambra: *Gitana morena*. (1939); *Esta noche no he dormido*. (1940).

  Slow: *Penas y pesar*. (1942); *Yo fui*. (1942); *Cerco de luna.* (1951); *Unidos tú y yo*. (1962); *Costa del Sol*.

  Farruca: *Cielo la gitana*.

Pericón: *¡Hola payo!*
Cha cha cha: *Ya no hay penas*. (1956); *Chacha bonita*. (1956); *Vida guasona.*
Tango: *Angorán.* (1929); *Mai ni cinc*. (1929); *Mary*. (1930); *Tio Roque; El Proscrito*. (1954).
Charlestón: *Peneke*. (1930).
Rock: *Dime si me quieres*. (196?)
Pasodobles: *Sol y sombra*. (1935); *Rinconcito malagueño.* (1939); *Trenero.* (1939); *Ay mi gitano.* (1939); *Barrio de la Trinidad*. (1945); *Peña Malaguista*. (1952); *Grito del alma*. (1955); *Por la cruz de los tormentos*. (1956); *Juan Monte de los Reyes.* (1956); *Mi niña Dolores*. (195?); *Pasodoble; Cositas de España*. (1960); *Málaga del Sol*. (1962); *Tu sonrisa*. (1963); *Viva Málaga; Garbo de España.* (1963); *Galante Xert.* (1985).

- Obras para voz y piano:
  Himnos: *Beasain festivo; Himno al Colegio de San Agustín*. *Himno a Langreo, Himno a Santa Rita; Himno de los Santos Mártires.*
- Obras para voz: *Ave María; Canto de profesión*.
- Obras procedentes del folklore popular para diversas agrupaciones instrumentales: *Pregones malagueños*. (1947); *Cancionero popular de Benasal*. (1949); *Cuaderno de canciones. Folklore malagueño.; Folklore de la provincia de Castellón*. (1944-1984).

6. Los compositores progresistas.

6.1. El primer nacionalismo.

A finales del siglo XIX, la crisis social española abierta tras la pérdida de Cuba y Filipinas, alimentó progresivamente un debate sobre las vías que deberían regir un lenguaje que confiriese una auténtica identidad a la música española dentro del contexto europeo. A diferencia de países europeos como Alemania o Francia, en España no fueron las principales instituciones las que iniciaron este proceso de revisión, sino los sectores sociales alejados del poder. Cansados y hastiados del casticismo instaurado, los intelectuales liberales alentaron progresivamente nuevos caminos que definiesen un verdadero lenguaje musical nacional (De Persia, 2003: 13-14).

Miguel de Unamuno, aunque *"sordo para la música"*, como él mismo se definía, fue uno de los principales pensadores que reabrieron una generacional polémica centrada en la consecución de una nueva idea de nación dotada de simbología propia y alejada del rancio tradicionalismo. Fue en 1895 cuando el citado autor escribió el ensayo *"La tradición eterna"*, posteriormente incluido en la compilación de escritos titulada *"En torno al casticismo"*, en el cual consideraba necesario abandonar la creencia de que *"la subordinación ahoga la individualidad."* (De Unamuno, 1952: 18). Más bien al contrario, cualquier influencia artística externa es un fenómeno natural, como natural es la misma idea de sociedad y solidaridad. Son aquellos que se consideran como tradicionalistas quienes *"desprecian las constituciones forjadas más o menos filosóficamente a la moderna francesa, y se agarran a la forjadas históricamente a la antigua española: se burlan de los que quieren hacer cuerpos vivos de las nubes, y quieren hacerlos de osamentas."* (Ibid: 31). Para Unamuno existe una tradición eterna que es sustancia de la historia y crea una tradición presente, viva, universal y cosmopolita. Es en el presente donde hay que buscar la tradición para poder comprenderla de acuerdo a los cambios sociales y *"no en el pasado muerto para siempre y enterrado en cosas muertas."* (Ibid: 29).

Contrariamente a los mencionados conservadores, quienes creían que las influencias europeas oprimían lo tradicional y castizo, identificado erróneamente como el verdadero espíritu nacional, la burguesía progresista defendía la creación de un lenguaje propio a partir de la esencia de lo popular. Dado que el repertorio que

podríamos clasificar como "castizo" no prosperó en el panorama europeo a lo largo del siglo XIX, fue la burguesía liberal la que planteó una alternativa que permitiría la progresiva introducción de la música española más allá de las propias fronteras. Ello implicaba una revisión de la concepción y tratamiento de la tradición, alejada de la influencia italiana y los ritmos de danza foráneos que inundaban la zarzuela como máxima expresión de lo "castizo". Se inauguraba de este modo una polémica entre el instinto tradicional defendido por los conservadores, y el instinto crítico entendido como germen de renovación, defendido por los progresistas.

Al igual que hiciera Miguel de Unamuno a finales del siglo XIX, desde 1914 el filósofo José Ortega y Gasset empezará a reformular conceptos en torno a la idea de lo tradicional, criticando el lastre que había supuesto el tradicionalismo para el desarrollo del arte y la cultura en España y avivando de nuevo la llama entre el enfoque conservador y el progresista en torno a la tradición.

En Valencia fue el compositor, musicólogo y crítico Eduardo López-Chavarri (*1871; †1970)[1] quien, como avanzábamos en anteriores capítulos, empezó a arremeter desde finales del siglo XIX en el diario *Las Provincias* contra los gustos del público valenciano, anclados mayoritariamente en la zarzuela y la música de salón.[2] Considerado como el principal representante del modernismo musical en Valencia (Galiano, 1992: 328), una de las manifiestas preocupaciones para Eduardo López-Chavarri fue, desde entonces, la difusión de la música instrumental sinfónica

[1] Eduardo López Chavarri Marco nació en Valencia en 1871 y se doctoró en Derecho en la Universidad de su ciudad natal en 1900. Interesado muy pronto en la renovación modernista, se introdujo en los círculos de jóvenes en Madrid y Barcelona, donde trabó amistad con Apeles Mestres, Santiago Rusinyol y Joaquín Mir. Sus primeros estudios musicales, en parte autodidactas, estuvieron influidos principalmente por Felipe Pedrell, con quien trabó una relación de amistad. Amplió posteriormente sus conocimientos musicales en Francia y Alemania con los principales musicólogos, absorbiendo todos los movimientos estéticos de renovación. En 1897 empezó su labor como crítico del periódico *Las Provincias* con el pseudónimo de Edward.
Sus logros en materia de música se iniciaron en 1903, con la fundación y dirección de una orquesta en el Círculo de Bellas Artes de Valencia. Asimismo, en 1904 impulsó López –Chavarri la creación de la Sociedad Filarmónica de Valencia, la cual desapareció en 1906 y volvió a resurgir definitivamente en 1912. En 1910 fue nombrado catedrático de Historia de la Música en el *Conservatorio de Valencia*, cargo que mantuvo hasta su jubilación. En las clases del conservatorio inculcó López- Chavarri a sus alumnos las ideas de renovación y la lucha incesante por el alejamiento del casticismo. Desde la mencionada institución dio también un impulso definitivo a la asignatura de Conjunto Instrumental, impartida desde 1911 por el presbítero nacido en Vall d´Uixó Francisco Peñarroja. De la citada asignatura surgió precisamente la Orquesta de Cámara de Valencia, dirigida por el propio Chavarri, y cuya fama alcanzaría una resonancia nacional. Trabó amistad con Manuel de Falla, quien le influiría y afianzaría decisivamente en el ámbito compositivo y en las vías de modernización y europeización del lenguaje. Entre sus condecoraciones cabe citar la de Miembro de Honor de la Facultad de Artes de Londres, Académico de San Carlos de Valencia, de San Fernando de Madrid, de Bellas Artes de Córdoba y de Bellas Letras de Barcelona y Cruz de Alfonso X el Sabio del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Murió en 1970 (Galiano, 1992: 328-335).
[2] *Cf*. pp. 180-181.

y de cámara con el fin de reorientar las preferencias del público valenciano, que en materia de música dejaban todavía mucho que desear a principios del siglo XX (Sancho, 2003: 167). Para él era necesario igualmente reemplazar la confusa percepción de la tradición valenciana que emanaban todas aquellas agrupaciones −llamadas bandas de música− que fomentaban el baile de salón y el género chico principalmente:

> *"(…)eixes agrupacions que´s coneixen amb el nom de bandes són anti-artístiques per excelencia. Podran considerarse tot lo més com això que diuen mals necessaris perquè no té la societat per destruirlos o transformarlos. (...) Les bandes són una retórica; no son música; no canten; no fan sinó passejar per les poblacions rurals (les d´esta classe sobre tot) el verí de l´art de saló y del género chico."* (López-Chavarri Marco, 1906: 55-56).

En Castellón, las primeras críticas hacia el peso de la tradición, entendida una perpetuación del casticismo impregnado de influencias francesas e italianas, aparecen en la década de 1910 en la *Revista de Castellón*. Aunque con relativo retraso a los primeros intentos de orientación de los gustos del público que emprendió Eduardo López-Chavarri desde el diario *Las Provincias* en 1897, los juicios planteados en Castellón en torno al arte y la música en particular, aunque no tan feroces como los planteados por el valenciano, serán igualmente críticos hacia la situación acomodaticia y conformista que manifestaban los núcleos burgueses. Ya avanzábamos en un anterior capítulo que en esta disputa sobre el tradicionalismo y popularismo musical castellonense no participaron músicos sino representantes de la burguesía liberal entre los que destacaron los eruditos Francisco Pérez Dolz y Francisco Cantó.

Fue precisamente Francisco Pérez Dolz, sobrino de Vicente Ripollés, quien abrirá el debate en 1912 sobre los gustos rutinarios arraigados en los núcleos sociales y propugnará al mismo tiempo la necesidad de crear una música esencialmente española, según las teorías de Felipe Pedrell (*Revista de Castellón*, 1, 1-1-1912: 6).

> "*Vivía nuestro arte musical de lo que sobraba a los compositores italianos y franceses; sentía las más perniciosas influencias extranjeras, y los propios esfuerzos no alcanzaban a dar semblante genuino a nuestra música. Pues bien, (…) desenvuelve el maestro*

> *Pedrell sus lógicas, perfectamente razonadas, y sanas teorías estéticas, que le llevan a buscar en los cantos populares españoles, el germen esencial y real de una música que pueda llamarse propiamente española."*

El médico Francisco Cantó, por su parte, reflexiona por vez primera en 1914 sobre la escasa proyección artística que plantea la creación de una nueva obra revestida con procedimientos tradicionales, sin más pretensiones que prolongar un estilo o una forma de hacer ya conocida. La originalidad en el arte, declara el citado erudito, implica la innovación y la utilización de medios y herramientas vanguardistas (*Revista de Castellón*, 45, 15-1-1914: 2).

> "*Copiar un rasgo, reproducir una manera, seguir unos mismos procedimientos, análoga orientación y semejante sistema, es lo usual, corriente y castizo. Pocos, muy pocos, quizá ninguno, los verdaderamente revolucionarios…innovadores en letras; escasos los genios que renovaron los cimientos de la música y la pintura."*

No es casual el hecho de que los compositores castellonenses del siglo XX tratados en este trabajo no emitieran juicios críticos hacia el casticismo instalado. Tal y como hemos estudiado en el capítulo anterior, la mayoría de estos autores se plegaron a los gustos del público perpetuando el baile de salón decimonónico y fomentando el popularismo a través del pasodoble y las formas de danza americanas, bien por convicción, bien por la necesidad de apuntillar un éxito que equilibrara la débil proyección social que tenían como músicos. Del total de autores castellonenses que escribieron para piano en el primer tercio del siglo XX, tan sólo Leopoldo Querol Rosso y Matilde Salvador Segarra se mantuvieron alejados del baile de salón y la influencia popularista. Incluso Abel Mus Sanahuja, el primer compositor castellonense innovador desde el punto de vista del lenguaje, cederá en varias ocasiones a las inclinaciones del gran público en la composición de danzas americanas, una danza de salón y un pasodoble para banda, cuyas influencias de estilo pueden entreverse en sus obras más avanzadas. Tampoco los presbíteros en activo durante el primer tercio del siglo XX, generalmente de una sólida formación compositiva, emitieron juicios en pro de las nuevas corrientes compositivas, más

preocupados por librar su particular cruzada en favor de la renovación de la música litúrgica.

Sí que, sin embargo, encontramos un punto de inflexión en las inclinaciones musicales de Matilde Salvador Segarra, que huye desde muy joven del italianismo −fuertemente instaurado todavía en el Castellón de principios del siglo XX−, así como del peso de la tradición y del casticismo. Sobre las Fantasías de ópera italianas hace la siguiente observación en sus memorias (Solbes, 2007: 26):

> "*Diumenge de vesprada, la meua germana i jo el passàvem llegint música amb el pare a la viola i un amic d´ell al violoncel. A mon pare li agradaven molt les Fantasies d´òperes romàntiques −Bellini, Donizzetti...−, també Verdi i altres músics de final del segle XIX, no autors importants. A mi tot allò no m´agradave gens, però crec que aquella pràctica va tindre utilitat.*

También es la misma compositora quien emite uno de los primeros juicios de valor con relación al casticismo instaurado, prácticamente omnipresente en la sociedad castellonense al despuntar el nuevo siglo:

> *"A l´amo de la tenda, Joaquín Villalba li agradave molt la música i tenie un gramòfon, cosa que hi havie en molt poques cases −a la meua iaia, per exemple, no en tenien. Allà escoltàvem discos−plaques, s´en deie− de sarsuela sobretot. A mi la sarsuela no m´agradave i demanave sempre Scheherazade de Rimskij-Korsakov, perquè aquelles melodies orientalitzants em fascinaben."* (Ibid: 21).

La situación musical en Castellón en el primer tercio del siglo XX se desenvolvió, de este modo, en un clima de pugna entre los escasos defensores de la renovación del lenguaje y aquellos que encontraban en la tradición los valores propios de la música local. Lluis Messeguer define la escena musical castellonense del siguiente modo (Messeguer, 2003: 213):

> "*L´art més pur, el de la música, és l´altre gran camp creatiu definidor de la cultura de començos del segle, també reflectint la tensió entre localisme i universalisme, entre tradició i modernitat, entre popularisme regionalista i impressionisme."*

Al igual que en el siglo XIX, París continuaba siendo a principios del XX, una referencia para los pianistas, compositores y artistas españoles en general al ser una ciudad moderna, cosmopolita y con un trepidante dinamismo cultural. Muchos de los compositores españoles que se desplazaban a la capital francesa, lo hacían principalmente en busca de un novedoso lenguaje que proporcionara a sus obras una aceptación a nivel europeo. La consecución de un reconocimiento social fue igualmente otra de las principales causas de emigración de estos músicos, que encontraban en la capital francesa la necesaria comprensión y posibilidades de trabajo. Fue en París donde los compositores españoles absorbieron nuevas maneras de tratar un lenguaje que, si bien partía de la tonalidad, revisaba sus dogmas e incorporaba los antiguos modos eclesiásticos. En consecuencia, el discurso musical, aunque sustentado en la tonalidad, era tratado como un elemento de color armónico que poco guardaba en común con los condicionantes sintácticos a los que la jerarquía tonal le había sometido durante los siglos XVIII y XIX. Fue esta novedosa visión del tratamiento tonal una de las principales aportaciones de la escuela francesa de principios de siglo, frente a la evasión tonal que se había fraguado en otras tendencias estéticas como *Escuela de Viena*.

Las obras del llamado *Grupo de los Cinco*, basadas en la música popular rusa, procedente de una antigua tradición oral con riquísimos elementos modales, se dieron a conocer, en parte, en París a principio de siglo. Igualmente, las audacias armónicas y rítmicas de la música de Stravinsky, a través de los ballets rusos de Serge Diaguilev[3] que llegaron a la capital francesa en 1909, contribuirían grandemente al desarrollo del nuevo lenguaje musical, enmarcado en la corriente simbolista y del que participaron también los músicos españoles. En 1914, meses antes del inicio de la primera Guerra Mundial, cabe destacar la intensa actividad musical desplegada por intérpretes como José Iturbi, Pau Casals, Ricardo Viñes, Eduardo Toldrá o Joaquín Nin y de compositores como Manuel de Falla o Joaquín Turina. Malogradamente, todos los proyectos desplegados por estos músicos en la capital francesa se difuminaron con el estallido del conflicto bélico (De Persia, 2003: 116-117).

[3] Serge Diaguilev (*1872; †1929), fue un importante empresario ruso que encargó a varios autores, especialmente a Igor Stravinsky la composición de ballets. Gestionó desde principios del siglo XX la compañía de Ballets rusos que llevaba su nombre y en la que actuaron los más importantes bailarines tales como Pavlova o Nijinski (Honegger, 1970: 274).

De este novedoso lenguaje se vieron igualmente impregnadas algunas de las obras pianísticas castellonenses, aunque sólo hasta cierto punto. Los dos principales compositores progresistas castellonenses en el dominio pianístico, Abel Mus Sanahuja y Matilde Salvador Segarra, lo fueron tan sólo en la incorporación de ciertos rasgos armónicos tomados de la referida escuela francesa de principios de siglo y en la creación de planos sonoros diferenciados, sin llegar, sin embargo, a abrazar en sus obras una transformación realmente vanguardista que los distinguiera a grandes rasgos de los autores citados en el capítulo anterior. La pieza para piano de la compositora castellonense titulada *Campanas*, así como las *Escenes d´infants* de Abel Mus, compuestas ambas antes de 1936, podrían muy bien incluirse en la corriente que Tomás Marco define como nacionalismo casticista (Marco, 1982: 173-183), y que deslinda el quehacer compositivo de autores valencianos como Joaquín Rodrigo Vidre (*1901; †1999) o Rafael Rodríguez Albert (*1902; †1979). Aunque introducen rasgos estéticos y de estilo novedosos dentro del repertorio pianístico local, *"el germen esencial de una música realmente española"*, tal y como la define Francisco Pérez Dolz, que recoja las enseñanzas de Felipe Pedrell y los logros de Manuel de Falla no llega a producirse en la obra pianística de Abel Mus Sanahuja y Matilde Salvador Segarra, tal y como estudiaremos a continuación.

Madrid, en los primeros años del siglo XX, continuaba estrechamente amarrado a los postulados de la tradición y el casticismo −que alimentaban sin cesar la fábula de "lo español"− como para poder emprender una renovación y modernización de la música española. Los caminos de europeización surgieron desde Cataluña −con la decisiva influencia de la corriente simbolista francesa− con figuras como Felipe Pedrell, Isaac Albéniz y Enrique Granados y posteriormente la determinante contribución de Manuel de Falla. La conexión Barcelona−París fue decisiva para iniciar el camino de europeización propugnado por Miguel de Unamuno. Ya a finales del siglo XIX se fueron fraguando las bases de la modernización musical española en Barcelona por compositores como Francisco Tárrega y su alumno Miguel LLobet Solés (*1878; †1938), surgidos ambos de los ambientes burgueses catalanes. A ellos precisamente se debió un primer resurgimiento de la guitarra, que llegaría a convertirse en la década de 1920 en signo de identidad y alegoría de la modernidad y de la vanguardia, con el decisivo impulso de intérpretes como Andrés Segovia, Emili Pujol, Daniel Fortea o Regino Sainz de la Maza:

> "*Ocurre lo mismo con la guitarra, que de mero símbolo y representante de una realidad musical sólo marginal, pasará a constituirse, como veremos, en metáfora."* (De Persia: 2007:57).

La guitarra, junto con otros tópicos como el torero, la gitana o el contrabandista, formaba parte de la imagen romántica que en Europa −y especialmente en Francia− se albergaba de España a lo largo del siglo XIX. Émile Mathieu de Monter, crítico musical parisino, consideraba la guitarra −con ocasión de la Exposición Universal de París de 1867− como *"el instrumento nacional «tradicional», símbolo de lo hispano y asociado a la atractiva imagen romántica de España."* (*Revista de Musicología*, XXXIV (2011): 139). No fue casual el hecho de que, en el periodo comprendido entre 1830 y 1840, el español más célebre en París fuese el guitarrista Trinidad Huerta (*1800; †1874), al representar la singularidad, el exotismo y el casticismo propios de España a través de sus composiciones y de su modo de ejecución. A este guitarrista le sucedieron otros, como José de Ciebra, Cáceres y Jaime Bosch, también españoles, que alcanzaron una merecida fama en la capital de Francia, precisamente por perpetuar la imagen pintoresca y exótica de España en sus interpretaciones y en su modo de concebir la música (Ibid: 144-145 y 152). Sin embargo, cualquier tipo de repertorio o de intérprete que no manifestase los tópicos propiamente "españoles" que los parisinos esperaban encontrar, solía pasar desapercibido, salvo raras excepciones (Ibid: 152).

En el siglo XX, la recuperación de la guitarra como símbolo propiamente español está íntimamente relacionado con las ideas propugnadas por José Ortega y Gasset en su tratado *La deshumanización del arte*, publicado en 1925. De su lectura se desprende que la creación de un auténtico lenguaje de identidad nacional ha de encontrarse sustentado en la tradición aunque desde perspectivas renovadoras. Tanto es así que en la década de los veinte, la simbología de características propiamente españolas alcanzadas por la guitarra, proscribe hasta cierto punto al piano, en la literatura y en la poesía fundamentalmente, como signo de expresión transmisor de los más profundos sentimientos humanos (De Persia, 2003: 208-209). Como sería de esperar, por el hecho de haber visto nacer a Francisco Tárrega, en Castellón y provincia se produce todavía con más fuerza el ennoblecimiento de la guitarra que, en ocasiones, tiende a relegar al resto de instrumentos que tradicionalmente han asumido funciones de solista:

> *"El piano moderno fatiga, por ser instrumento poco mórbido; el clave resulta monótono; no hablemos de otros instrumentos tocados a solo, pues carecen de amplitud y no pueden condensar un conjunto.*
>
> *La guitarra, magistralmente tocada, abarca todos los efectos de un cuarteto o quinteto clásicos, pudiendo dar cabal idea de los instrumentos encargados de los cantos melódicos"* (*Revista de Castellón*, 19, 15-12-1915: 17).

Fue en 1914, el mismo año en que estalló la Gran Guerra europea, cuando se inició en España un proceso modernizador de la música, un verdadero renacimiento musical que coincidió con la llegada a Madrid de Manuel de Falla y Joaquín Turina, procedentes de París, y con el estreno de sus respectivas óperas *La Vida Breve* y *Margot*. Ese mismo año, varios compositores y aficionados, entre los que se encontraban Pérez Casas o Conrado del Campo, confeccionaron un manifiesto para la creación de una *Sociedad Nacional de Música* que defendiera y apoyara a los músicos españoles y les proporcionara el valor social del que todavía carecían. En el mes de Febrero de 1915 la *Sociedad Nacional de Música* inició su andadura principalmente de la mano de Manuel de Falla, Joaquín Turina y Adolfo Salazar. Desde la recién creada sociedad, se promocionaron los jóvenes compositores españoles dando un decisivo y definitivo impulso a su imagen y significación social, lo cual implicó un lento proceso de renovación y búsqueda de un nuevo público sensible a las nuevas tendencias musicales (De Persia, 2003: 136-137). Se empezaron a introducir, desde la misma sociedad, obras también de autores extranjeros −algunos completamente desconocidos en Madrid− como Igor Stravinsky, Zoltan Kodaly o Béla Bartók.

Adicionalmente, la guerra europea propició en mayo de 1916 la llegada a España de los *Ballets Rusos* dirigidos por Serge Diaguilev, procedentes de Nueva York. Sus primeras actuaciones −en las cuales se interpretaron tanto ballets clásicos como *L´oiseau de feu* y *Petruchka* de Igor Stravinsky− tuvieron lugar en el *Teatro Real* de Madrid bajo el amparo de la Casa Real, causando una profunda impresión y asombro a un público madrileño acostumbrado todavía a los ecos de la zarzuela. La protección de la Familia Real a una compañía de estas características desvelaría, en cierto modo, el progresivo interés y atención manifestados entre las principales instituciones españolas por conocer y nivelar su cultura musical a las de sus homólogos europeos. Ello es especialmente relevante si tenemos en cuenta que los

gustos musicales del monarca, en este sentido, eran distantes a la realidad musical europea y continuaban influidos por el enorme poder y autoridad que la Iglesia ejercía en España en materia de música. Tal y como relata el propio Stravisnky, el monarca le recomendó, durante una representación de los ballets rusos de Diaguilev en Madrid, la conveniencia de componer música religiosa (Craft, 1991: 100).

> *"Conocí a Alfonso XIII de España algo mejor. Como balletomane que casi nunca se perdía una representación de nuestra compañía en Madrid, a menudo nos invitaba a Diaguilev y a mí a su palco (…) Alfonso era un hombre amable, aunque dado a decir las más espantosas sottises:*
>
> *"Mon cher, il faut que vous composiez une musique pour les coupoles des églises russes."*

Tanto la Casa Real como la aristocracia española siguieron atentamente las actuaciones de los ballets rusos y los profundos cambios que paulatinamente se estaban produciendo en la vida musical madrileña durante esta década. Asimismo, adquirieron un serio compromiso de solidaridad y respaldo hacia todos los artistas y músicos provenientes de Europa que, de un modo u otro, estaban sufriendo las desavenencias de la Gran Guerra:

> *"El Rey en persona concederá, por ejemplo, un pasaporte español a Arthur Rubinstein. El marqués de Salamanca ofrece un billete de ferrocarril por toda España a Stravinsky. Alfonso XIII protegerá a los ballets de Diaguilev por muchos motivos, (…), y su actitud fue de gran ayuda en la liberación de Nijinsky, detenido en Austria en medio de la guerra como "extranjero enemigo.""*(De Persia, 2003: 162).

Todas las citadas novedades en el panorama español estimularon el lenguaje musical, que alcanzaría en los años veinte rasgos totalmente novedosos con el estreno en París de *El Sombrero de Tres Picos* de Manuel de Falla. Dichas innovaciones y contemporaneidad alcanzadas por la música española durante estos años hallaron su sustento en las bases ideológicas expresadas por Unamuno y Ortega y Gasset sobre la revisión del concepto de tradición. Se produce igualmente en los años veinte un progresivo acercamiento entre el mundo literario y musical que alcanzaría su máxima relevancia en las frecuentes colaboraciones entre poetas y literatos de la Generación del 27 y los compositores españoles, que poseían

generalmente un mayor grado de cultura general que aquellos que les precedieron (Marco, 1982: 24-25).

En España, a diferencia que en Francia, la vanguardia musical en los primeros años del nuevo siglo se expandió desde los presupuestos de la tradición, aunque con unos puntos de partida totalmente renovadores. Una de la principales conductas de la vanguardia española será precisamente la de *"considerar el trabajo creador como resultado de un conocimiento y comprensión de la historia, y en sentirse parte de ella con las particularidades de la cultura propia, renovándose constantemente."* (De Persia, 2003: 218). Es este entendimiento de la historia en los trabajos creativos del presente −la tradición eterna que crea una tradición presente como diría Unamuno− lo que diferencia los compositores de la vanguardia española de los años veinte de todos aquellos que continúan abordando estéticas ancladas en el siglo XIX o de tendencia popularista.

La utilización de los recursos hallados en la tradición, con sus propios esquemas formales se vislumbró, principalmente por Manuel de Falla, como una vía capaz de proveer a la música española una identidad nacional, diferenciándola del resto de países europeos. Ahora bien, esta renovación del lenguaje no debía ni podía sostenerse tan sólo en la aplicación de armonías progresistas o técnicas innovadoras sino más bien en la captación de la esencia de lo tradicional, expresada a través de su espíritu y no tan sólo en la forma. Para llegar a esta esencia, el compositor debía tomar caminos diferentes que permitieran la plasmación del elemento popular a través de la reflexión y el sentimiento y no solamente mediante la utilización de elementos técnicos novedosos (Ibid: 141). Es decir, no se trataba de tomar una cita popular y revestirla de armonías originales o disonantes dentro de un marco formal preestablecido, sino crear un ambiente sonoro que permitiera evocarla y sugerirla, simplificando la cita a sus elementos más esenciales.

La creación de una atmósfera sonora, sugerente y evocadora mediante la utilización de elementos muy simplificados y compendiados en un tratamiento armónico adecuado fue el camino de renovación inaugurado por Claude Debussy y del cual se sirvió Manuel de Falla para llegar a la esencia del elemento popular. Los procedimientos de Claude Debussy fueron asimismo considerados por Ortega y Gasset como el inicio del arte nuevo en materia de música (Ortega, 2010: 180).

> *"Todas las variaciones de propósitos que en estos últimos decenios ha habido en el arte musical pisan sobre el nuevo terreno ultraterreno genialmente conquistado por Debussy. Aquella conversión de lo subjetivo a lo objetivo es de tal importancia que ante ella desaparecen las diferenciaciones ulteriores. Debussy deshumanizó la música y por ello data de él la nueva era del arte sonoro."*

Con el fin de vislumbrar hasta qué punto fueron novedosas las obras pianísticas de Abel Mus Sanahuja y Matilde Salvador Segarra, es necesario comprender y estudiar todos aquellos parámetros contenidos lo que realmente se consideraba como vanguardia musical europea durante el primer tercio del siglo XX. El primero de estos condicionantes, como acabamos de ver, era la comprensión y plasmación de la esencia de lo popular, lo cual nada tenía que ver la utilización textual de una cita melódica. Ello lo comprendió bien Eduardo López Chavarri quien, refiriéndose a la música teatral, defendía que *"Puede escribirse una partitura entera sin que haya una sola nota de melodías populares determinadas, y ser de estilo eminentemente característico."* (*Almanaque de Las Provincias*, 1901:267). Aunque, como hemos advertido en al capítulo anterior, la música española del primer tercio del siglo XX se caracteriza por una cierta indefinición estilística que fluctúa entre un nacionalismo y los inicios de un neoclasicismo, la evocación mediante la simplificación de rasgos populares dentro de un contexto armónico sugerente se hace patente en parte de la producción pianística de autores valencianos y alicantinos de la llamada *Generación de 1890* como Oscar Esplá Triay (*1886; †1976), Manuel Palau Boix (*1893; †1967), Francisco Cuesta Gómez (*1890; †1921) o Leopoldo Magenti Chelvi (*1896; †1969), aunque sin llegar a las cotas de síntesis y originalidad de Manuel de Falla. Sobre Oscar Esplá, máximo representante de los músicos valencianos de la citada Generación, afirma Tomas Marco que *"Se inscribió plenamente en la sublimación del nacionalismo marcada por Falla, pero muchas veces da la impresión que ello funcionaba más a nivel teórico que en los casos prácticos. Él mismo afirmaba que no utilizaba temas folklóricos directos en su obra (…). Pero en sus obras abundan ejemplos contrarios de temas directamente folklóricos"* (Marco, 1982: 67).

En cuanto a la generación posterior, la música pianística del valenciano Joaquín Rodrigo Vidre (*1901; †1999) o de los alicantinos Rafael Rodríguez Albert (*1902; †1979) y Carlos Palacio García (*1911; †1997), aunque impregnada de una

abierta tendencia neoclásica, mantiene asimismo la tendencia nacionalista inaugurada por Manuel de Falla. Sin embargo, las enseñanzas del gaditano fueron comprendidas parcialmente por estos autores, quienes aplicaban igualmente el material popular con una lectura textual que no entroncaba con el último nacionalismo vanguardista:

> *"La verdad es que, por muchos años, todos los que se reclaman herederos de Falla realizan una música que no se sitúa en las consecuencias del creador gaditano sino en sus antecedentes. El posfallismo realiza en realidad una música situada en la generación anterior a Falla sin que su lección sea en modo alguno digerida."* (Marco, 1982: 173).

La obra pianística de Abel Mus Sanahuja y de Matilde Salvador, pertenecen, no sólo por cuestiones generacionales sino también de estilo y concepción compositiva, a la corriente denominada por Tomás Marco como *Nacionalismo casticista.*[4] En *Escenes de Infants* de Abel Mus y en *Campanas* de Matilde Salvador, el material melódico utilizado posee una raíz folclórica local, tanto por el estilo cantable y simple como por el tipo de fraseo mayoritariamente simétrico y fácil de asimilar. La plasmación temática en ambos autores no responde tampoco a las líneas estéticas del último Manuel de Falla, sino a una concepción más sencilla que consiste en la cita directa de dicho material de inspiración folclórica, al igual que los compositores valencianos coetáneos y de la generación anterior.

Otras de las ideas o condicionantes que definieron la vanguardia española, que se hacen necesarios transmitir para ponderar el grado de modernidad del repertorio castellonense más avanzado de este periodo, estuvieron indisolublemente ligadas a las tesis de José Ortega y Gasset tratadas en su citado ensayo *La Deshumanización del Arte*. Nos desvela el referido autor, partiendo del estudio de las influencias provenientes de Europa, que cualquier estilo que sea realmente innovador tardará en conquistar la popularidad, precisamente porque sus moldes no

[4] Aunque el *Nacionalismo casticista* definido por Marco se desprenda de una estética posterior a la Guerra Civil, por cuestiones generacionales y de estilo las obras de Abel Mus y Matilde Salvador entroncan con la concepción compositiva de esta escuela. Hay que tener en cuenta que al iniciarse el conflicto bélico, ninguno de estos dos autores habían alcanzado la madurez profesional. En el caso de Matilde Salvador Segarra, su única pieza compuesta antes de la Guerra Civil es precisamente la pianística denominada *Campanas*. En contraposición, la producción compositiva de Abel Mus pertenece a sus años de juventud y fue creada años antes del conflicto bélico.

concuerdan con aquello que el público ya conoce y aprecia. Por tanto, el arte joven que persiga una estética verdaderamente innovadora será impopular, sin que por ello carezca de mérito artístico (Ortega, 2010: 160). En los años veinte en España, se extiende la idea −entre los compositores como Falla, comprometidos con el verdadero arte o *"arte artístico"* como lo define Ortega (Ibid: 163)− de que la obra innovadora puede no gustar al público, no por su falta de calidad sino por las innovaciones que comporta. En este sentido, aquellos artistas y músicos realmente innovadores, recuperaron la fe, la creencia en el trabajo, en la obra de arte, sin prejuicios sobre su posterior éxito (De Persia, 2003: 137-138), siendo necesario para ello un replanteamiento de ideas sobre la función real que el público debía representar en el proceso artístico. Para Ortega, el punto de partida para resolver la dicotomía artista−público, estribaba en considerar a este último como un *"factor secundario"* del proceso artístico y como un *"mero ingrediente de la estructura social."* La misión del arte joven debía ser por tanto *"que los «mejores» se conozcan y reconozcan entre el gris de la muchedumbre y aprendan su misión, que consiste en ser pocos y tener que combatir contra los muchos"* (Ortega, 2010: 162), es decir, hay que componer sólo para aquellos que entienden y sepan apreciar el *"arte artístico."*

Ahora bien, examinada la función del público, se hace necesario exponer cuáles son las vías que debían regir la creación de un arte realmente novedoso y trasgresor. Según Ortega y Gasset, el público goza de una obra de arte cuando, de un modo u otro, dicha obra le transmite la existencia cotidiana a través de figuras y pasiones humanas, viéndose la gente, por tanto, reflejada en ella. En este orden de cosas, el arte del siglo XIX ha sido tan popular porque fue creado para un público mayoritario, dejando de ser arte para convertirse en "extracto de vida", a través de las corrientes realistas y naturalistas:

> *"En este sentido es preciso decir que, como uno u otro cariz, todo el arte normal de la pasada centuria ha sido realista. Realistas fueron Beethoven y Wagner. Realistas Chateaubriand como Zola. Romanticismo y naturalismo, vistos desde la altura de hoy, se aproximan y descubren su común raíz realista."* (Ortega, 2010: 166).

Según el referido pensador, el placer que provoca una obra perteneciente a estos estilos no nace de su propio contenido sino del público, quien goza de sí mismo al revivir una realidad conocida, propuesta por dicha creación artística. La

manifiesta contradicción que plantean las corrientes artísticas decimonónicas es que el goce, al emanar de un público complacido, no mantiene apenas relación con su contenido. Para Ortega y Gasset, partiendo del análisis del arte nuevo, concluye que la belleza musical debe estar situada fuera de nosotros, donde nace el sonido, y no en *"los derretimientos íntimos"* que nos produce al escucharla (Ibid: 179).

Así pues, el nuevo arte del siglo XX debe ser aquel que consiga erradicar todo el sentimiento humano de la creación artística, todo aquello subjetivo, para convertirla en mero objeto artístico. Para ello el creador, haciendo gala de una "voluntad de estilo", debe aplicar un proceso de estilización que le lleve a plasmar la idea que él tiene de un objeto, la esencia, y no el objeto en sí. Al igual que muchos de los pintores del nuevo siglo pertenecientes a las corrientes surrealistas, cubistas o expresionistas, que deforman la realidad y rompen su aspecto humano, el compositor debe crear una obra novedosa sin que por ello deje de carecer de sentido, debe deshumanizarla sin perder de vista su esencia. Al eliminar todos aquellos factores humanos del arte, la obra pasa a convertirse en materia puramente artística, en mero juego y distracción, desposeída de todo el patetismo y dramatismo que se le inculcaba en el siglo XIX.

Las obras que abrazan las tendencias estéticas musicales vanguardistas de las primeras décadas del nuevo siglo, guardan en común, en mayor o menor grado, la percepción artística que acabamos de exponer y que Ortega Gasset detalló minuciosamente en el citado ensayo. Estas corrientes más avanzadas fueron ilustradas por la obra de compositores como Claude Debussy, Igor Stravinsky, Bela Bartok, Paul Hindemith, Manuel de Falla o los autores de la Escuela de Viena, entre otros.

Los autores valencianos en activo durante los años anteriores a 1936, procedentes mayoritariamente de la Generación de 1890, se mantuvieron sin embargo alejados de las nuevas tendencias europeas, no por desconocimiento de las mismas sino por abrazar una convicción estética ligada al sentimiento y emoción humanos, cercana por tanto a una concepción decimonónica del acto artístico en la cual el público desempeña un papel primario. Al analizar los escritos de Oscar Esplá, perteneciente a la generación valenciana de 1890 y considerado según José Luis García del Busto como *"el más importante compositor que dio la Comunidad Valenciana en este periodo"* (García del Busto, 1992: 341), encontramos abundantes críticas que el referido compositor profirió hacia las nuevas tendencias de la

vanguardia musical europea. Oscar Esplá criticó el *modus operandi* de compositores como Igor Stravinsky o Arnold Schoenberg y defendió que la *funcionalidad melódico-armónica*, desplegada en las corrientes musicales europeas más representativas de la historia de la música, era necesaria en el proceso musical. Es decir, para Oscar Esplá y para el resto de compositores de este periodo, tal y como se desprende del análisis de sus obras, la continuidad armónica está íntimamente relacionada con el curso afectivo del oyente, provocando en él diversos influjos anímicos (García del Busto, 1992: 346). En consecuencia podemos observar cómo, en la producción pianística valenciana hasta 1936, el compositor busca generalmente complacer al público utilizando en sus composiciones procedimientos estilísticos que no sobrepasan la funcionalidad melódico-armónica, creando por tanto una relación íntima entre la obra y el oyente, humanizando el acto artístico. El compositor alicantino Carlos Palacio García (*1911; †1997), perteneciente a una generación más joven que Esplá, afirmará, refiriéndose a su obra que *"Quienes pretendieran buscar en ella hallazgos sensacionales de armonía o el eco de novísimas escuelas o tendencias de vanguardia, no las encontrarán…Para mí, la música no es ciencia cerrada o disciplina de laboratorio, sino materia viva y sonora para conmover el corazón del hombre."* (García del Busto, 1992: 370).

También el discurso compositivo de Abel Mus y Matilde Salvador a través de sus respectivas obras *Escenes d´infants* y *Campanas*, sigue fielmente la concepción melódico-armónica a la que nos hemos referido, tan aprovechada y apreciada por los autores valencianos, que evocan generalmente en su repertorio los ecos populares y el paisaje mediterráneo a través de piezas breves o estampas.

Lejos de deshumanizar el acto artístico, Abel Mus convierte su citada composición en un "extracto de vida", transmitiendo la existencia cotidiana y haciendo revivir al oyente las costumbres de un día cualquiera en una Borriana de principios de siglo, a través de doce estampas que evocan el mundo infantil. La estética del compositor borrianense parte, por tanto, de una concepción romántica, una concepción ligada a los sentimientos humanos, donde el placer emana en el propio oyente al recordar éste las vivencias y sentimientos de su infancia.

Utilizando una estética diferente a Abel Mus, *Campanas* de Matilde Salvador se pliega igualmente a los gustos del auditorio a través de recursos cercanos al simbolismo francés, que buscan producir un placer en el oyente a través del juego de diversos planos sonoros. Las campanas, sugeridas en el entramado sonoro

desplegado en los diversos registros del piano −al igual que sucede en obras pianísticas de Maurice Ravel o Claude Debussy u Olivier Messiaen[5], entre otros− se unen a una melodía que sugiere un canto infantil o una canción de cuna, que humaniza y equilibra la estética general de la pieza. Las características esenciales de esta única pieza pianística compuesta por Matilde Salvador antes del estallido de la Guerra Civil, coinciden plenamente con la estética musical desarrollada por a la autora a lo largo de su vida. Como ella mismo expresa en sus memorias, prefiere aquella música "*que no és artificiosa, emfàtica ni efectista*", sino "*senzilla, despullada, essencial, sense desenvolupaments, transparent i ferma, efusiva i equilibrada. Que es note en quina terra hi ha soterrades les meues arrels. Amb accent personal i que la melodia, per a mi el factor més important, campe amb llibertat. Si una idea pot expressar-se amb quatre notes, que no n´hi hage cinc. I que sigue tonal-modal*." (Solbes, 2007: 104).

Aunque no insertos en la vanguardia musical española según los criterios que acabamos de exponer, la novedad de la producción pianística de los citados compositores castellonenses responde más bien a la feliz combinación de los recursos armónicos tonales y modales y a la sutil creación de planos sonoros diferenciados, principalmente en la obra de Matilde Salvador.

La utilización de la modalidad como recurso novedoso en ambas obras se desprende, en cierta manera, de las consecuencias de la aplicación del auténtico folclore español, en este caso de procedencia local.[6] Francisco Asenjo Barbieri y posteriormente Felipe Pedrell fueron los primeros musicólogos que en el último tercio del siglo XIX estimularon la búsqueda y aplicación del auténtico patrimonio nacional. Fue éste último quien planteó las primeras teorías que abogaban por un arte nacional basado en el canto popular y en el estudio y la recuperación de la música antigua −principalmente Cristóbal de Morales y Tomás Luis de Victoria− con su abundante riqueza de formas. Al mencionar la recuperación del auténtico patrimonio nacional subrayamos el calificativo *auténtico,* con el fin de no confundirlo con las influencias castizas que no hicieron sino obstruir la espontánea floración del folclore:

[5] El sonido de las campanas constituye un recurso empleado en obras pianísticas de Maurice Ravel como *La vallée des Cloches (Miroirs), Cloches (Sites auriculaires),* de Claude Debussy como *Cloches à travers des feuilles (Images) o La cathédrale engloutie (Préludes),* o de Olivier Messiaen como *Cloches d´angoisse et larmes d´adieu* (Préludes), obras compuestas muchas de ellas en los albores del siglo XX.

[6] Dionisio Preciado matiza que la música folclórica, que nada tiene que con la música popular, es aquella *"anónima de autor y de fecha, y se ha ido transmitiendo oralmente, teniendo por autor al mismo pueblo"* (Preciado, 1969: 51).

> ""*Ciertamente, la canción popular (léase folklórica) va muriendo. Desaparece más rápidamente de lo quizá creamos, arrollada por esa ola negra de vulgaridad e insulsez que con el nombre de género chico (género grande de muerte, le llama Maragall) constantemente fluye de nuestras capitales y va a llegar hasta los más recónditos caseríos de nuestras montañas", escribe el Padre Donostia"* (Preciado, 1969: 61).

Los cambios sociales de principios del siglo XX, la aparición de los nuevos bailes de moda y medios de difusión como la radio o el gramófono lanzaron entre los musicólogos las primeras voces de alarma sobre la acuciante necesidad de recopilar el patrimonio musical español antes de su progresiva desaparición. Fue precisamente en las dos primeras décadas del siglo XX cuando se despertó entre los músicos una valoración y sensibilidad acorde al inmenso patrimonio musical popular, visto desde una perspectiva histórica. Al interés nacional por la recuperación del repertorio del pasado se sumaron las corrientes musicológicas modernas −francesas y alemanas principalmente− atraídas en el estudio del folclore español que derivaría posteriormente en análisis comparativos del folclore europeo (De Persia, 2003: 244).

La riqueza del patrimonio popular nacional estriba, según Dionisio Preciado, en su "*riqueza y variedad"* así como en la "*extraordinaria promiscuidad de ritmos asimétricos con variedad de medidas"* y en la *"múltiple influencia de orden étnico, que ha sufrido España a lo largo de su Historia: celtas, íberos, fenicios, griegos, cartagineses, romanos, visigodos, bizantinos, árabes."*(Preciado, 1969:71-72). Es asimismo importante recalcar que la utilización del auténtico folclore nacional supuso la necesaria recuperación de la modalidad debido a la importante cuantía de melodías anteriores al siglo XVII (Ibid: 58) que todavía no estaban sustentadas en una tradición tonal:

> "*Abundan las modales gregorianas en sus modos jastio y eólio −mayor y menor sin sensible−; se dan también la escala frigia y oriental en la región andaluza. Y, por supuesto, abundan mucho también las escalas mayor y menor modernas."* (Ibid: 74).

Por el contrario, en Francia, la vuelta a la modalidad respondió fundamentalmente a un interés de renovación, por parte de compositores como

Gabriel Fauré, Claude Debussy, Maurice Ravel, Albert Roussel y un largo etcétera, que planteara una alternativa al sistema tonal que había estado reinado en la música europea durante más de doscientos años. Ello es una clara muestra de que la renovación, la vanguardia en España, estaba sustentada en la tradición.

La modernidad abordada por los autores castellonenses, entendida como una pseudovanguardia o vanguardia tamizada fue inaugurada con la obra de Abel Mus Sanahuja *Escenes d´infants* en 1928, catorce años después de que se empezase a producir el proceso renovador a nivel nacional. Varios son los aspectos que convierten a esta obra en el origen de la modernidad en el repertorio pianístico local. Cabe citar principalmente la ya mencionada utilización de novedosos recursos armónicos puestos al servicio de una amable evocación sonora, mediante los cuales el autor busca el carácter y el rasgo típico y anecdótico, más que la esencia misma del elemento popular. Aunque ya hayan existido obras anteriores para piano impregnadas de material popular en el repertorio castellonense,[7] la obra de Abel Mus es la primera que no se pliega a intereses populistas ni a formas danzables, sino a un empeño puramente estético. Con esta obra se inaugura asimismo en el repertorio pianístico castellonense el nacionalismo de vertiente localista, que desde los años veinte el crítico Adolfo Salazar impulsara desde las páginas del periódico madrileño *El Sol*.

Además de las ya citadas cualidades evocativas y renovadoras, el nacionalismo musical posee, según Adolfo Salazar, condiciones estéticas inmejorables por el hecho de poder aludir a una serie de sugestiones basadas en el ambiente y color locales.[8] Es por ello que el movimiento nacionalista, partiendo de su concepción general, puede indagar en el folclore las diversas demarcaciones de cada país aportando excelentes dosis de originalidad:

> *"Las primeras obras citadas me traen a un terreno especial: la alusión al "color local."Esta posibilidad ha sido la consecuencia más abreviada del "nacionalismo", factor de extraordinaria potencia que se desplegó en Europa de un modo avasallador en toda la segunda mitad del siglo último."* (*El Sol*, 1.840, 3-7-1923: 4).

[7] Véanse algunos de los pasodobles de José Goterris Sanmiguel y Fulgencio Badal Molés.

[8] El musicólogo Dionisio Preciado apunta que el folclore en la provincia de Castellón es particularmente rico al conservar rasgos de melodías bereberes que todavía no han sido estudiadas: "*en Castellón de la Plana, por ejemplo, se conservas restos innegables de melodías bereberes.*"(Preciado, 1969: 73).

Son, a juicio del citado crítico, los compositores y no los folcloristas, aquellos que pueden transmitirnos con toda espontaneidad el ambiente y el color de las diversas demarcaciones nacionales (*El Sol*, 2.495, 6-8-1925: 2):

> "*Son éstos algunas colecciones, especie de ramillete de las más bellas flores campesinas, que músicos sensibles a las bellezas del cantar de su región nos ofrecen para deleitarnos, sin la gravedad didáctica del folklorista en plan de hombre de ciencia.*"

Abel Mus, consciente o no de las ideas propugnadas por Adolfo Salazar, transmitió por vez primera el color local a través de doce cuadros de costumbres que describen situaciones, personajes y circunstancias de un día cualquiera en Borriana, ciudad natal del autor.

La obra de Matilde Salvador, compuesta siete años después que la anterior, es una obra de juventud cuyos rasgos compositivos se encuentran igualmente alejados de la concepción de vanguardia española. El modelo musical propuesto por *Campanas*, compuesta en 1935, es la utilización de un tema muy simple, semejante a una canción de cuna, que la compositora utiliza como punto de partida para desplegar varios planos sonoros que giran alrededor de un pedal rítmico claramente definido. La estética de Matilde Salvador, íntimamente unida al de su profesor de armonía en el Conservatorio de Castellón y futuro marido, Vicente Asencio Ruano (*1908; †1979)[9] se adscribe ya tempranamente a la línea nacionalista de Manuel de

[9] Vicente Asencio Ruano, nacido en Valencia en 1908, estudió violín con Emilio Bou en Castellón y posteriormente continuó estudios de composición en la Academia Marshall de Barcelona con Enric Morera i Viura. Amplió más tarde sus conocimientos de composición con Joaquín Turina y Ernesto Halffter, llegando a ser uno los autores que, sin embargo, mejor comprendió y plasmó en su obra la línea estética propugnada por Manuel de Falla. Inició su trabajo creativo en los años veinte con el ballet *Foc de Festa*, cuya influencia se debió, en parte, al éxito cosechado por los ballets rusos de Serge Diaguilev en España desde 1916. De 1932 a 1937 ejerció como profesor de armonía del Conservatorio de Castellón, patronato presidido por José Salvador. Paralelamente creó en 1934, junto con otros compositores valencianos, el llamado *Grup dels Jovens*, que persiguió un ideal estético nacionalista de raíces valencianas. En 1943 contrajo matrimonio con Matilde Salvador, hija menor del citado José Salvador y en 1949 se trasladó a París, donde cursó dirección de orquesta con Eugène Bigot. Su obra está enmarcada en una estética nacionalista caracterizada por su tendencia intimista y por la sutil evocación sonora. Fue autor de obras orquestales, de numerosos ballets, así como de abundante repertorio pianístico y guitarrístico, siendo éste último el que ha alcanzado una mayor difusión. Colaboró asiduamente con su esposa, Matilde Salvador, en el campo compositivo, siendo especialmente remarcable su orquestación de la ópera *Vinatea*, escrita por su esposa y estrenada en el Teatre del LLiceu de Barcelona en 1974. Vicente Asencio murió pocos años después, en 1979 (García del Busto, 1992: 371-372).

Falla o Joaquín Turina con claras influencias del simbolismo francés. Sin embargo, y desde nuestro punto de vista, dicha obra respondió en parte al magisterio y tutoría de Vicente Asencio, quien había realizado previamente estudios de composición en Barcelona con Enric Morera y más tarde con Joaquín Turina y Ernesto Halffter y cuyas influencias compositivas, procedentes de la tendencia simbolista francesa, se hacen patentes en la mencionada composición. La singularidad y originalidad de *Campanas* no puede concebirse como un fruto primerizo de una jovencísima Matilde Salvador, quien no había compuesto obras pianísticas previas que definiesen escalonadamente su estilo, ni haber alcanzado cotas de originalidad comparables en su repertorio pianístico posterior, bañado de un neoclasicismo −como advierte Tomás Marco− exento de las características vanguardistas de los años veinte y treinta (Marco, 1982: 174). Tal y como la misma compositora advierte, siempre pedía opinión a Vicente Asencio sobre sus composiciones y escuchaba sus consejos y crítica (Solbes, 2007: 45 y 104). Es lícito afirmar, por tanto, que la relación entre Vicente Asencio y Matilde Salvador en el ámbito compositivo fuera siempre −parafraseando a José Climent− de "*maestro y discípula*." (Climent, 1989: 130).

Fue precisamente Vicente Asencio quien, junto a los valencianos Emilio Valdés (*1912; †1998), Luis Sánchez Fernández (*1907; †1957), Ricardo Olmos Canet (*1905; †1986) y Vicente Garcés Queralt (*1906; †1984), formaron el llamado *Grup dels Jovens*. En 1934 el mencionado grupo, cuyos miembros generaban una importante repercusión en la vida musical valenciana, firmaron un manifiesto con el objetivo de aunar los esfuerzos individuales por plasmar en música la esencia de la tradición popular valenciana. Dicho manifiesto se constituía como germen de una verdadera escuela musical que universalizase los sentimientos y el marco auténticamente valenciano:

> "*És indubtable la necessitat de lligar en una activitat conjunta els esforços aïllats d´aquells joves músics que tenen la seua base estètica en l´Art popular del País i no en el text sinó en l´esperit.(...)Aspirem a la realització d´un art musical valencià vigorós i ric, a l´existència d´una escola valenciana fecunda i múltiple, que incorpore a la música universal el matis psicològic i l´emoció pròpia del nostre poble i del nostre paisatge.*" (*Anuari de l´Agrupació Borrionenca de Cultura*, VI (1995): 30-31).

Tal pronunciamiento entroncaba con las ideas de un nacionalismo de carácter localista defendido desde las primeras décadas del siglo XX por Adolfo Salazar. El citado crítico insistió en la transmisión hacia Europa del auténtico color local, dado que la música española era generalmente vendida al extranjero al por mayor como una extensión del folclore andaluz. Según José Luis García del Busto, el *Grup dels Jovens* nació inspirado en el *Grupo de los Seis* francés, formado a principios de siglo a partir de un manifiesto transmitido por uno de sus componentes, Jean Cocteau (*1889; †1963), y cuyos estilos influyeron considerablemente en los autores valencianos. Aunque Matilde Salvador no formó parte del *Grup dels Jovens*, el naciente nacionalismo en su obra estuvo influido por las doctrinas y creencias ideológicas expuestas en el manifiesto del grupo, con cuyos miembros mantuvo la compositora una entrañable y fructífera relación:

> *"Els vaig conèixer a tots...Eren prou majors que jo, tant Emili Valdés, Vicent Garcés, Ricard Olmos, Lluís Sánchez, com Vicent Asencio. Els deien «els cinc», en record dels cinc russos, i Garcés feie broma dient que ells eren els cinc i jo el rebrot."* (Solbes: 2007: 28).

La conciencia de la adscripción a una escuela por parte de los músicos valencianos fue un fenómeno que empezó a producirse desde mitad del siglo XIX y cuyos cimientos se encuentran principalmente en la obra de Pascual Pérez Gascón y Salvador Giner. La cita popular será tratada desde diferentes aspectos estilísticos teniendo en cuenta las influencias europeas vigentes en cada momento histórico por compositores como el mencionado Salvador Giner, Pedro Sosa, Eduardo López Chavarri o Manuel Palau, reelaboradas por los autores de la Generación de 1890 y finalmente por los nacidos desde principios del siglo XX hasta 1918. Los variados usos del material popular, con citas que avanzan progresivamente desde la puramente textual hasta los primeros ensayos de simplificación evocativa y sugerente, constituyen un incontestable testimonio del gradual avance de estos compositores hacia la constitución de una auténtica escuela compositiva valenciana. El manifiesto del *Grup dels Jovens*, excepcional documento que prueba textualmente la conciencia de la adscripción a dicha escuela, pudiera haber llevado a cabo muchas de sus expectativas si no hubieran sido finalmente truncadas por el estallido de la Guerra Civil. Aunque, según Josep Rovira, no puede hablarse de escuela musical en el

ámbito del País Valenciano, sí que, sin embargo, ha prevalecido una transmisión de generación a generación de *"un saber ligado a lo académico y, en algunos casos, a cierta inquietud de renovación."* (Ruvira, 1987: 9-10). Estos intentos de renovación en el ámbito valenciano, aunque no hayan alcanzado la vanguardia por el hecho de no haber superado hasta 1936 lenguajes como el simbolista francés, han contribuido a renovar y a modernizar el lenguaje y la escritura pianística. En este proceso modernizador presidido por la conciencia nacionalista, la obra pianística de Abel Mus y Matilde Salvador ha contribuido a transmitir elaboradamente los ecos populares propios de Castellón y provincia, constituyéndose como el ejemplo estético más avanzado dentro del conjunto del repertorio pianístico hasta 1936.

6.2. Abelardo Mus Sanahuja (*1907; †1983) y Encarnación Mus Sanahuja (*1905; †2002). La llegada de la modernidad.

La biografía de Abel Mus[10] es una de las más documentadas del conjunto de autores castellonenses del primer tercio del siglo XX. El propio violinista y compositor escribió una primera autobiografía durante su reclusión en la cárcel de Castellón en el verano de 1939, redactada en inglés por miedo a posibles represalias por su pasado, y titulada *A Life*.[11] Estas memorias aparecen complementadas por una serie de artículos que Abel Mus redactó ya en su vejez, entre los años 1969 y 1976, en *Buris-ana*, el *Boletín de la Agrupación Burrianense de Cultura*. En una mayor parte de los citados artículos aparecen igualmente datos biográficos del violinista y compositor que desvelan importantes facetas de su vida artística y profesional.

Ya en 1983, la *Biblioteca de Compositores Valencianos del Ayuntamiento de Valencia*, dirigida por el Padre Vicente Javier Tena Meliá, inició una primera labor de recopilación de los datos biográficos del compositor, así como una catalogación de su obra compositiva.[12] No obstante, el estudio más completo y documentado sobre Abel Mus fue el realizado por el violinista Daniel Gil Gimeno, quien confeccionó un extenso trabajo biográfico del autor, a partir de las fuentes originales

[10] Su nombre real fue Abelardo. Después de la guerra civil española pasó a llamarse Abel, abreviación de su nombre original que atendía fundamentalmente a razones artísticas. Aconsejado por Abel, su hermana Encarnación abrevió también su nombre, manteniendo sólo las sílabas impares del original, y denominándose Enna en las actuaciones datadas después del conflicto bélico.
[11] Archivo particular de Eva Mus, hija de Abelardo Mus.
[12] Biblioteca Musical Valenciana, 8A, caja nº 497.

archivadas por la hija del compositor, y publicado en 2007 (Gil, 2007). También para el presente trabajo hemos utilizado las fuentes compositivas primarias procedentes del archivo familiar de Eva Mus, hija de Abel Mus, así como la información que nos fue proporcionada por Cristina Lewinska −hija de Encarnación Mus− y que nos ha permitido confeccionar la primera biografía de esta relevante pianista.

La importancia de Encarnación Mus para el presente trabajo estriba, por un lado, en la decisiva contribución de la citada pianista en los éxitos profesionales y compositivos de su hermano hasta prácticamente 1945 y, por otro, en haber sido la primera profesora de piano del Conservatorio de Castellón inaugurado en 1932. No puede entenderse, por tanto, la biografía de Abel Mus, orientada hacia su aportación al repertorio pianístico castellonense, sin el estudio paralelo de la vida artística y profesional de su hermana.

Respecto al citado repertorio compuesto por Mus, sorprende el hecho de que la totalidad sus obras −no solamente las pianísticas sino todos los géneros que abordó− fueran creadas antes de finalizar la Guerra Civil. Tras el conflicto bélico, su pluma no volvió a escribir ni una sola obra que permitiera continuar la trayectoria creativa iniciada durante su época de juventud. Al interrogar a Eva Mus, hija del violinista, sobre esta particularidad, nos respondió que la guerra supuso para él una experiencia traumática hasta el punto que después de finalizado el conflicto no volvería a componer. No obstante, según nuestro punto de vista y tras estudiar detenidamente la evolución artística de Abel Mus, a la afirmación que nos fue facilitada por Eva Mus habría que añadir otros factores que acabarían neutralizando decisivamente su dedicación compositiva durante su etapa de madurez. Uno de estos factores fue quizás −como él mismo afirmó− el considerar el estudio del violín como principal objetivo de su vida:

> *"En los ejemplos de estos grandes virtuosos que consagraron su tiempo y sus energías por el perfeccionamiento de sus ideales musicales, debemos mirarnos todos aquellos que escogemos la música, y especialmente el violín, como objetivo de nuestro paso por la vida."* (*Buris-ana*, 116 (1969): 4).

Otra de las causas que, según nuestro criterio, agotó el afán compositivo de Abel Mus fue la persistente búsqueda del éxito inmediato, de la cristalización palpable de su estudio metódico y exigente del violín. Su dedicación a la

composición como tarea secundaria explicaría, en cierto modo, la falta de fluidez de la escritura en sus obras para piano, que contrasta con la riqueza de colorido armónico, fruto de un fecundo ingenio creativo.

Abel Mus nació en Borriana el 22 de Abril de 1907. Su padre, peluquero de profesión, regentaba un negocio situado en el número 12 de la Calle Mayor de la citada población (*Buris-ana*, 129 (1972): 4). Sin que existieran antecedentes musicales en la familia, fue la hermana mayor de Abel Mus, Encarnación, quien decidió iniciar por primera vez estudios de solfeo y piano. Abel Mus, quien mimetizaba desde pequeño las inclinaciones e intereses de su hermana, decidió también emprender, junto con su hermano Vicente, estudios de música:

> *"No puedo precisar cómo mi hermano y yo nos sentimos movidos a aprender "solfa" en la Sociedad Filarmónica con el bueno y paciente maestro Ibáñez. Quizá el hecho de que mi hermana Encarnación tomase lecciones de piano con el maestro don Amado Agud y deleitase a la familia con sus inocentes piezas, nos empujase a convertirnos en trovadores…"* (*Buris-ana*, 125 (1972): 8).

En 1916, Abel Mus inició los estudios de violín con Vicente Tárrega, hermano del entonces ya fallecido guitarrista Francisco Tárrega, quien había sido contratado por la *Sociedad Filarmónica de Borriana* para impartir clases de violín dos veces por semana en aquella población *(Buris-ana*, 126 (1972): 6). Un año más tarde, Abel Mus escribió lo que sería su primera composición, una polka para piano titulada *Hechicera*, imitando otra polka para el mismo instrumento que su hermana había compuesto con anterioridad (Gil, 2007: 40).[13]

En 1918, por decisión de sus padres, nuestro biografiado marchó a Valencia para estudiar violín con Joaquín Monzonis,[14] afamado violinista borrianense de cercano parentesco a la familia Mus. Abel Mus vivió aproximadamente durante un

[13]Con la finalidad de introducir y estudiar la polka de Encarnación Mus en el presente trabajo, nos pusimos en contacto por primera vez con Cristina Lewinska, hija de Encarnación. Malogradamente, esta polka no se encontraba en el archivo familiar y la cual damos por perdida.

[14] Joaquin Monzonis Ribera nació en Borriana en 1885. Estudio violín con José Llurba y con Andrés Goñi, profesor del Conservatorio de Música de Valencia desde 1886. Joaquin Monzonis perfeccionó más tarde sus estudios de violín en Madrid y durante un año en París con el profesor Pinet y destacó interpretativamente por la potencia de su sonido y por su temperamento. Desde 1916 fue miembro de la Orquesta Sinfónica de Valencia y perteneció a la Junta Directiva de la misma como vocal. Se granjeó un abierto reconocimiento como violinista en el territorio valenciano por su participación en los más diversos actos sociales. Fundó un trío de cuerda, denominado Trío Monzonís, integrado también por el violonchelista Francisco Gassent y por el pianista Francisco López Mayendía. La mencionada agrupación actuó asiduamente en el Café Spot de Valencia (Traver, 1918: 39-40); Sancho, 2003: 206 y 256).

año en la casa de Joaquin Monzonis en Valencia, a quien le pagaba una considerable pensión a cambio de sus clases. Sin embargo, tal y como cuenta el propio Mus en sus memorias, el reconocido violinista posponía sus clases de violín a los momentos más intempestivos debido a sus múltiples obligaciones (*Buris-ana*, 141 (1975): 20):

> *"Por fin, un día me tocó la suerte de ser oído por el maestro, mientras comía; y éste, en plena lección, sintió el feliz cosquilleo de una posible evacuación. Aquello era demasiado importante para aplazarlo y me dijo: «−Tu ves tocant que jo t´oiré deixant la porta oberta.»"*

No obstante y a pesar de estos inconvenientes, durante su estancia en la Capital del Turia, Abel Mus logró ingresar como primer violín en la Orquesta Sinfónica de Valencia, de la cual Joaquín Monzonis era miembro de la Junta Directiva desde 1916.

Tras escuchar tocar en una audición a Abel y Encarnación Mus, el crítico Eduardo López Chavarri aconsejó a sus padres que los llevara a estudiar a París. En 1920, tras recibir una pensión de la Diputación de Castellón, la familia Mus vendió todas sus posesiones que tenía en Borriana y se trasladó a la capital de Francia (Gil, 2007: 42 y 45). Una vez allí, y con una carta de recomendación de López Chavarri, Abel Mus reinició sus estudios de violín y solfeo con varios profesores sobre quienes Daniel Gil nos proporciona sobrada información en su biografía (Gil, 2007:47). En 1924, tras tres años de intenso trabajo, Abel Mus obtuvo la Primera Medalla de Violín y Solfeo del Conservatorio de París (*Buris-ana*, 126 (1972): 6).

Fue durante estos tres años de incesante preparación y estudio cuando Abel Mus compuso sus siguientes obras para piano, dos fox-trot titulados *El Pelacañes* y *New York* y datados en 1923 y 1924 respectivamente. La elección del fox-trot como base estructural y estilística de las nuevas piezas pianísticas estuvo estrechamente relacionada con la actividad que el autor desarrollaba como violinista en cafés, restaurantes, cabarets y cines de París con el fin de ayudar a la economía familiar. Tal y como afirma Daniel Gil, estas obras fueron compuestas por Abel Mus *"con el objetivo de evadirse de tanto trabajo,"* (Gil, 2007: 49), lo cual demuestra la inclinación y simpatía que el autor albergaba hacia este tipo de música bailable y que contrasta marcadamente con ciertas declaraciones suyas que aludían a la *"ramplonería de la música fácil y el ambiente frívolo del salón."* (Ibid: 48). Aparte

de las piezas citadas, también su obra pianística cumbre, *Escenes d´infants*, contiene influencias popularistas, esta vez de corte castizo, y cercanas al estilo del pasodoble.

Habiendo intentado el acceso al Conservatorio Superior de París sin resultados favorables, entró como alumno de Georges Cuvelard en la *École Superieure de Musique et de Déclamation*[15] en el año 1925 y obtuvo al año siguiente el Primer Premio de violín de la citada institución, distinción que le dio a conocer en la prensa española del momento:

> *"El joven violinista Abel Mus, pensionado en París por la Diputación Provincial de Castellón para cursar sus enseñanzas en la Escuela Superior de Música de aquella capital, ha terminado brillantemente sus estudios a los diez y seis años, con un "primer premio único", distinción obtenida antes por Sarasate y Manén, después de ser premiado con altas recompensas en los anteriores años de su carrera."* (*La Época*, 27.011, 3-8-1926: 2).

Tras finalizar sus estudios superiores, Abel Mus continuó aprendiendo con profesores de reconocido prestigio, entre los cuales destacamos para nuestro estudio al compositor y crítico musical Robert Oboussier (*1900; †1957).[16] Fruto de sus estudios en el campo de la composición con Oboussier, fue la creación en 1928 de cuatro nuevas obras, entre las cuales habría que mencionar la aportación más importante de su repertorio pianístico, las *Escenes d´infants*. Es fácil encontrar en esta obra cierto paralelismo con *Kinderscenen* op. 15 de Robert Schumann, compuesta en 1838, tanto por concepción unitaria formada de un políptico de varias piezas breves, como por la afección de ambos compositores hacia el mundo de la infancia. Con cierta concomitancia a Schumann, quien tras componer sus *Kinderscenen* apuntó modestamente que habían sido creadas "*pour des petits enfants par un grand enfant"* (Cortot, 1945: 1), las piezas de Mus desvelan una especial sensibilidad hacia el entorno infantil a través de recuerdos de su Borriana natal. Si ojeamos atentamente los diferentes artículos que el propio Abel Mus escribió para la

[15] La Ecole Superieure de Musique et de Déclamation de París, situada en la Rue Ambroise Paré nº 11, fue una institución fundada en 1901 por el violinista Georges Cuvelard que intentó erigirse como el segundo Conservatorio de París. Aproximadamente doscientos alumnos recibieron enseñanzas de calidad impartidas por unos cuarenta profesores.

[16] Rober Oboussier, nacido en Antwerp (Suiza) en 1900, estudió música en Heidelberg y Mannheim, y posteriormente en Zurich y Berlin con el profesor Jarnach. Trabajó sucesivamente en Florencia, Munich y en París como compositor y crítico musical. Más tarde desempeñó las mismas competencias en Berlín aunque, debido a su simpatía con el régimen nazi, tuvo que abandonar la capital de Alemania en 1938 e instalarse en Zurich, donde murió en 1957. Fue autor de música de cámara, sinfónica, pianística, coral y vocal, así como de la ópera *Amphitryon*, estrenada en Berlín en 1951 (Scholes, 1987: 699).

revista *Buris-ana* entre 1969 y 1976, descubrimos este particular afecto a sus recuerdos de infancia en once de sus veintiún artículos publicados.

Los triunfos académicos de Abel Mus en París estuvieron complementados con continuos recitales junto a su hermana Encarnación desde 1926 en los círculos aristocráticos franceses (*Buris-ana,* 134 (1973): 6). Ambos actuaron en la casa de la condesa de Etohegoyen (*El Imparcial*, 20.693, 11-6-1926: 2), en el Hotel Majestic (Heraldo de Madrid, 12.578, 25-6-1926: 4), o en la casa de la marquesa d´Ornano, (*Le Gaulois*, 17.664, 14-2-1926: 2; *Le Gaulois*, 18.079, 5-4-1926: 2), donde gozaban de un público afín entre el que se encontraba la infanta doña Eulalia de Borbón, la duquesa de Oporto o la Condesa d´Orsay, entre otras muchas familias de la aristocracia parisina. Toda la labor interpretativa desempeñada por los hermanos Mus durante estos años tuvo como colofón su presentación en la sala Gaveau de París el 15 de Mayo de 1927 (*Le Gaulois*, 18.114, 10-6-1927: 4). Desde entonces, ambos inauguraron una intensa etapa caracterizada por continuos recitales en Francia, Inglaterra y España.

En 1931 Abel Mus obtuvo una plaza de profesor de violín en la *École Superieure de Musique París,* donde cinco años antes había ganado el Primer Premio de violín. No obstante, el modesto sueldo de profesor en la citada institución no era suficiente para mantener la economía familiar. Esta circunstancia, unida a la aguda depresión por la que estaba atravesando las principales economías europeas, entre ellas la francesa, obligó al país a tomar fuertes medidas restrictivas que acabaron perjudicando la permanencia de la familia Mus en París. De este modo, tras once años de estancia en la capital francesa, en 1931 los Mus regresaron a España.

Una vez en España, Abel Mus intentó, bajo la protección de la infanta Eulalia de Borbón, presentarse a la plaza de violinista en la Capilla Real de Madrid. A pesar de las atentas recomendaciones formuladas por la infanta a Arturo Saco del Valle, director del Teatro y de la Capilla real, no obtuvo el cargo (*Buris-ana,* 134 (1973): 6). Como contrapartida, el regreso a España le permitió realizar una serie de conciertos y recitales que cimentaron su fama como violinista, destacando entre ellos su presentación en la Sociedad Filarmónica de Valencia en Mayo de 1931 y en el Ateneo de Madrid en Abril de 1932, recibiendo en éste último críticas favorables del compositor madrileño Salvador Bacarisse (*Luz. Diario de la República*, 97, 28-4-1932: 8).

> *"Otro violinista notable, a quien citamos por primera vez en Madrid, es Abelardo Mus. Su programa; "Sonata" de Corelli; "Concierto" de Mozart, otras páginas de Schubert, Sarasate, Mozart y Wieniwasky, nos han permitido apreciar un sonido agradable y una dicción correcta. Los aplausos que escuchó deben alentarle a seguir con su carrera."*

En 1932, recién llegado Mus de un concurso de violín celebrado en Viena donde no fue premiado (*Buris-ana*, 137 (1974): 17-18), el compositor Vicente Asencio le propuso a él y a su hermana Encarnación la integración en el claustro de profesores del conservatorio que, en breve, iba a crearse en Castellón, y de cuya constitución y funcionamiento ya hemos hecho referencia en anteriores capítulos.

Fue en el Conservatorio de Castellón donde en 1936 se estrenaron las *Escenes d´infants* en una versión para orquesta de cuerda con piano instrumentada por el propio compositor (Gil, 2007: 220). Tras la buena acogida recibida en Castellón, la obra en versión orquestal se volvió a interpretar en Valencia el 6 de Abril de 1936, recibiendo igualmente favorables críticas (*La Provincias*, 30.369, 7-4-1936: 3):

> *"El distinguido músico castellonense se ha revelado como compositor de fina inspiración en estas miniaturas musicales, brevísimas, pero justas de intención y de realización, porque "suena" muy bien la orquesta de cuerda de Mus, viéndose, sobre todo, el fraseo y efectos de arco muy propios de quien conoce de veras los instrumentos en cuestión. Una breve narración precedía a cada número, y es justo alabar a la recitadora Conchín Cervera, por lo bien que supo declamar."*

Durante el periodo que Abel Mus dirigió el Conservatorio de Castellón, continuó ofreciendo conciertos por toda la geografía española, destacando entre ellos los realizados con la Orquesta Sinfónica de Valencia en 1934 (*Musicografía*, 16, Agosto de 1934:192) y con la Banda Municipal de Barcelona en 1935 (*Musicografía*, 21, Enero de 1935: 22; *Musicografía*, 27, Julio de 1935:160).

En 1937, al poco tiempo de estallar la Guerra Civil y siguiendo el ejemplo de su hermana Encarnación, Abel Mus renunció a sus funciones en el Conservatorio de Castellón −el cual iba progresivamente perdiendo alumnos y recursos económicos− e ingresó como intérprete de francés e inglés en las Brigadas Internacionales situadas en la población castellonense de Benicàssim, a las que perteneció durante dos años

(*Buris-ana*, 131 (1973): 5). En el mes de Octubre de ese mismo año contraería matrimonio con Eva Grande (Gil, 2007: 117).

Al prescindir el gobierno republicano de las citadas brigadas, Abel Mus fue detenido y retenido en un Batallón Disciplinario durante el resto de la contienda (*Buris-ana*, 131 (1973): 9-11). Sin embargo, las vicisitudes para el violinista borrianense se prolongaron hasta después incluso de haber finalizado el conflicto bélico debido a la difícil y caótica situación política y social por la que atravesaba el país. En 1939 fue llevado a un campo de concentración, posteriormente fue encarcelado en Castellón por breve tiempo y puesto en libertad vigilada en Valencia hasta que le fuera concedida la completa liberación en 1941 (Gil, 2007: 125-127).

A partir de 1941 retoma su actividad interpretativa actuando en las principales capitales españolas con diversas agrupaciones instrumentales y también acompañado al piano por su hermana (Ibid: 133-138). En 1943 obtiene −por oposición− el puesto de concertino de la recién creada *Orquesta Municipal de Valencia*, dirigida entonces por Juan Lamote de Grignon (*1872; †1949), cargo que no abandonaría hasta su jubilación en 1972 (Ibid, 1429), y que le proporcionaría una estabilidad profesional, al tiempo que le permitiría realizar intermitentemente giras de conciertos. En 1944 creó Mus el *Cuarteto de Valencia* junto con el violinista José Moret, el violista José Cebrián y el violonchelista Rafael Sorlí, miembros todos de la Orquesta de Valencia. El citado cuarteto dejó de ensayar al año siguiente, pero durante el breve tiempo que permaneció activo, realizó una intensa labor de difusión del repertorio contemporáneo de autores valencianos (Ibid: 145-149).

El año 1946 inauguraría a Abel Mus una nueva etapa profesional caracterizada por varias giras por el norte de África y las Islas Canarias. Fue en este periodo de intensa actividad concertística cuando Abel Mus intentó acceder al puesto de profesor de violín que el Conservatorio de Valencia había sacado a concurso público. A pesar de su experiencia pedagógica desarrollada como profesor de violín en la *École Superierure de Musique de París*, en el ya extinto Conservatorio de Castellón y en Colegio de las Esclavas del Sagrado Corazón de Jesus de Valencia desde 1943, no obtuvo el puesto. Su experiencia docente tras la Guerra Civil se verá reducida al anteriormente citado colegio valenciano y a la Academia de Cuerda de la ciudad alicantina de Alcoy desde 1955.

En 1948 emprendió una nueva gira, esta vez por Sudamérica, donde permanecería casi dos años tras ofrecer varios recitales en Argentina y Chile. Fueron

precisamente sus actuaciones en Chile las que atrajeron ostensiblemente la atención de la casa discográfica *Odeón*, que acabaría contratándolo para grabar una serie de discos de música española (*Buris-ana*, 132 (1973): 7).

A su vuelta a España en 1950, Abel Mus se reincorporó a la *Orquesta Municipal de Valencia* como violín concertino. Cinco años más tarde fundaría junto al violonchelista Rafael Sorlí −miembro del desaparecido cuarteto− y el pianista Daniel de Nueda el *Trío de Valencia*, agrupación camerística que ofreció abundantes conciertos, especialmente por la geografía valenciana, y que acabó disolviéndose en 1965 (Gil, 2007: 190-192).

En 1962, a los pocos años de separarse de su mujer, Eva Grande, Abel Mus se trasladó a El Cairo junto con otros miembros de la *Orquesta Municipal de Valencia*, contratados por el Ministerio de Cultura de Egipto para reforzar y acrecentar la Orquesta Nacional de aquella capital. Durante su estancia en El Cairo, aparte de su labor como solista y miembro de la Orquesta Nacional, Mus incentivó la creación de una Academia de cuerda −semejante a la que dirigía en Alcoy desde 1955− con el fin de facilitar el perfeccionamiento técnico e interpretativo de los músicos nativos. Finalmente, el proyecto no prosperó debido principalmente a rencillas irreconciliables suscitadas entre los principales mandatarios del ministerio de cultura de aquél país. Estas circunstancias, unidas a la nostalgia por su tierra natal y el peligro de posibles guerras árabes-israelíes, incitaron al comité de músicos españoles a volver a sus atriles de la *Orquesta Municipal de Valencia*, tras un año de estancia en Egipto (*Buris-ana*, 136 (1973): 13-14).

Los últimos años de la carrera profesional de Abel Mus transcurrieron entre Valencia y Barcelona. En 1966, el violinista borrianense empezó a colaborar intermitentemente con la *Orquesta del Teatre del Lliceu de Barcelona* hasta asumir plenas funciones en la misma como concertino en 1972. Fue este mismo año cuando, al alcanzar su jubilación, dejó la *Orquesta Municipal de Valencia* y se dedicó plenamente a la agrupación catalana hasta 1976. Debido a su avanzada edad, las intervenciones como solista fueron disminuyendo, así como su actividad pedagógica. Murió en Picanya, población cercana a Valencia, en 1983 (Gil, 2007: 212).

El hecho de haber incluido en este estudio el perfil biográfico de Abel Mus tiene una especial significación por haber sido el autor que introdujo en 1928 los componentes estéticos y musicales que justificarían el inicio de la modernidad en el repertorio pianístico castellonense. Aunque lejos, como hemos visto en el anterior

apartado, de las corrientes de vanguardias españolas y europeas las *Escenes d´infants* de Abel Mus marcarán un antes y un después en la aplicación de la estética y la técnica compositiva musical local. La especial significación y contextualización del repertorio pianístico de Abel Mus, y especialmente sus *Escenes d´infants*, quedaría incompleta si junto al perfil biográfico de este autor borrianense no expusiéramos el de su hermana Encarnación Mus, por las fundadas razones que esgrimíamos al inicio de este apartado.[17]

Encarnación Mus Sanahuja nació en Borriana en 1905. Desde muy temprano demostró una especial inclinación hacia la música en el seno de una familia sin tradición ni antecedentes musicales. Inició sus estudios musicales en la Sociedad Filarmónica de su ciudad natal cursando solfeo con José María Ibáñez, director de una de las bandas de la citada sociedad, y piano con el profesor Amando Agut.

En 1917, a los doce de años de edad, compuso una sencilla polka para piano, hoy perdida, que sirvió de estímulo para que su hermano Abel emprendiera asimismo el camino de la composición. Desde que Abel Mus se iniciara en el estudio del violín, Encarnación empezó a trabajar progresivamente el repertorio para el citado instrumento, acompañando a su hermano en recitales y actos sociales organizados tanto en las principales ciudades castellonenses como en Valencia. Tanto es así que en 1919, tras escucharlos tocar en un recital organizado en la Sala Beethoven de Valencia, Eduardo López-Chavarri recomendó a sus padres que los llevaran a estudiar a París. Siguiendo el consejo del crítico y compositor valenciano, y tras obtener una pensión de la Diputación Provincial de Castellón, la familia Mus se trasladó a la capital de Francia en 1920. Una vez en París, Encarnación Mus pretendió entrar en el Conservatorio Nacional, pero no lo consiguió debido a las normas internas que restringían el número de alumnos extranjeros por clase.[18] Al no

[17] La primera biografía de Encarnación Mus ha sido confeccionada fundamentalmente a partir de la información que nos fue transmitida por su hija Cristina Lewinska, a través de varias conversaciones mantenidas con esta última entre los años 2009 y 2012. Junto a estas referencias se incluirán también datos relacionados con Encarnación Mus extraídos de los artículos que Abel Mus escribió para la revista Buris-ana, así como información tomada de la publicación de Daniel Gil Gimeno.

[18] El prestigio logrado por el Conservatorio de París, junto con otros centros internacionales como el de Viena, Londres o Bruselas, eclipsaron las ofertas de otras instituciones musicales desde el último tercio del siglo XIX. Debido al progresivo aumento de alumnos extranjeros en el Conservatorio de París, en 1886 el entonces director del centro, Ambroise Thomas, decidió dirigir una carta al Ministerio de Instrucción Pública para que legislase urgentemente el acceso de alumnos procedentes de otros países al centro. En consecuencia, el 1 de Febrero de 1887, M. Berthelot, ministro de instrucción pública, tomó la decisión de reducir a dos el número de alumnos extranjeros por clase. Cada clase tenía un total de doce alumnos, siendo el 17% el porcentaje de alumnos extranjeros por clase. (Bergadà, 1997: 81-83).

poder ingresar en la citada institución, decidió seguir clases particulares de piano con la valenciana Amparo Iturbi Báguena (*1898; †1969),[19] hermana del afamado concertista José Iturbi Báguena (*1894; †1980), quien fue su principal profesora en la capital de Francia. También el propio José Iturbi le impartió clases de piano, aunque irregularmente debido a sus frecuentes recitales y conciertos internacionales. Encarnación Mus perfeccionó asimismo su técnica interpretativa con Marguerite Long, Joaquin Nin, y con la pianista y clavecinista Wanda Landowska, de quien aprendió la técnica y ejecución propia del clavecín.

Joaquin Nin y los hermanos José y Amparo Iturbi, aparte de haber contribuido decisivamente a la formación pianística Encarnación Mus, mantuvieron una estrecha relación con la familia Mus en París. Todos ellos coincidieron en actos sociales de trasfondo y regusto españoles a los cuales solía asistir también el compositor valenciano Joaquín Rodrigo Vidre.[20]Como consecuencia de estos encuentros, fructificaron una serie de colaboraciones musicales entre Joaquín Nin, Joaquín Rodrigo y Abel y Encarnación Mus. La primera de dichas colaboraciones cristalizó en un recital celebrado en la sala Gaveau de París el 18 de Noviembre de 1928, en el cual los hermanos Mus estrenaron una pieza para violín y piano de Joaquín Rodrigo, dedicada a Abel Mus, y titulada *Deux Esquises* (Gil, 2007: 60-63). Al año siguiente, en otro recital que tuvo lugar en la Sala Chopin de la capital francesa el 21 de Diciembre de 1929, los hermanos Mus estrenaron otra composición para violín y piano, esta vez de Joaquín Nin, denominada *Deux commentaires sur des thèmes espagnoles anciens: sur un thème d´Anglès (1770) et sur un thème d´Estève (1779).* El propio Nin actuó también como pianista en aquel recital acompañando a Abel Mus (Ibid: 65).

Tras su regreso a España, Encarnación Mus estrenó las *Escenes d´infants* de Abel Mus −presentada bajo el título de *Recuerdos de mi infancia*− en un recital

[19] Amparo Iturbi Báguena nació en Valencia en 1898 y estudió en el Círculo de Bellas Artes de su ciudad natal. Sus principales profesores fueron su propio hermano José y Eduardo López-Chavarri. Su presentación como pianista tuvo lugar en la Sala Gaveau de París, ciudad donde se fijó su residencia y desde donde viajaría para realizar recitales en las principales ciudades europeas. Más tarde se trasladó, junto a su hermano, a Estados Unidos, fijando su nueva residencia en Beverly Hills. Dejó una importante discografía, cuyo especial interés radica en sus versiones pianísticas de *Goyescas* de Enrique Granados, así como del principal repertorio de Claude Debussy, George Gershwin o Carlos Infante. Murió en Beverly Hills en 1969 (Adam, 2003: 427).

[20] Cristina Lewinska, hija de Encarnación Mus, nos explicaba, a modo de anécdota, que la relación entre la familia Mus y los hermanos Iturbi y Joaquin Rodrigo llegó a ser muy cercana. Amparo Iturbi y su hermano José solían visitar a la familia Mus a su casa de París, especialmente porque les encantaban los guisos que les preparaba la madre de Abel y Encarnación. Cuando la familia Mus regresó a España, Joaquin Rodrigo les continuó visitando con una cierta regularidad.

celebrado en Borriana el 12 de Julio de 1931, siendo también leídos los poemas originales de Abel Mus que acompañaban a cada una de las piezas (Ibid: 77). Un año después, la pianista borrianense entraría a formar parte del claustro de profesores del Conservatorio de Castellón como profesora de piano. Al no poseer el correspondiente título oficial expedido en España que le permitiera impartir clases de piano, en el mes de Junio de 1934 se presentó −junto a su hermano Abel− a los exámenes extraordinarios del Conservatorio de Valencia. Allí tuvo que interpretar, durante varias sesiones, el repertorio propio de cada uno de los cursos de piano y demostrar los conocimientos de las asignaturas de solfeo, armonía e historia de la música. Finalmente consiguió el título de piano que le permitiría continuar la docencia en el Conservatorio de Castellón.

Casi un año después de haber estallado la Guerra Civil, en Marzo de 1937, Encarnación Mus abandonó sus tareas en el Conservatorio de Castellón debido principalmente a la progresiva escasez de recursos económicos y a la falta de alumnado, e ingresó como enfermera en el llamado Hospital de Voramar, situado en la población castellonense de Benicàssim. Era un centro asistencial para los miembros de las Brigadas Internacionales, que habían llegado a España para luchar al lado del Gobierno de la República. Encarnación Mus conoció allí a un integrante de las mencionadas brigadas de nacionalidad polaca, Adam Lewinska, con quien acabaría contrayendo matrimonio durante el transcurso de la guerra en los juzgados de Castellón.

Desde 1941, Abel y ella retomaron su actividad musical dando giras por las principales ciudades españolas. Fue tras la guerra cuando Encarnación adoptó −aconsejada por su hermano− el nombre artístico de Enna. Sin embargo, la colaboración entre ambos cesó hacia 1945 debido a problemas y disputas familiares tras las cuales cortaron por completo y definitivamente su relación. A partir de entonces, Encarnación Mus se retiró del mundo profesional y se dedicó a impartir clases particulares de piano en su residencia de Valencia. Se mantuvo activa, trabajando al piano la técnica y la interpretación diariamente hasta los 95 años de edad. El color sonoro, creado por el contraste entre los pasajes expresivos y aquellos en los que imprimía una acertada potencia sonora, así como el ímpetu que imprimía en sus interpretaciones, fueron las principales características técnicas de Encarnación Mus, aplicadas a su vasto repertorio que comprendía principalmente preludios y fugas de J.S. Bach, Sonatas de Beethoven, las principales obras de Frédéric Chopin,

y piezas de autores españoles.[21] Aunque alcanzó una merecida fama como profesora de piano durante la segunda mitad del siglo XX, pasó muy inadvertida en el entorno musical valenciano. Murió en 2002 en Valencia a los 97 años de edad.

6.3. Relación de composiciones musicales de Abelardo Mus Sanahuja.

- Obras para piano: *Hechicera. Polka (Burriana, 1917); El Pelacanyes. Fox-trot (París, 1923); New York. Fox-trot (París, 1924); Escenes d'infants (París, 1928).*
- Obras para violín y piano: *Canción de cuna (París, 1926); Arreglo del vals en do sostenido menor de Chopin (París, 1926); Leyenda mora (París, 1928; Arreglo del Himno de Riego (Valencia, 1939).*
- Obras para guitarra: *Una más (Burriana, 1931).*
- Obras para orquesta: Canción de cuna (París, 1926); Escenes infantils (París, 1928).
- Obras para banda: *Burriana, Paris y Londres (París, 1930).*
- Obras para voz y piano: *Canción de cuna (París, 1926); Esmeralda (París, 1927); Madrigal del beso (París, 1928); Prière (París, 1928); Little drops of rain (París, 1929); My doll (París, 1929); Quisiera ser (Burriana, 1931); Sólo por ti (Burriana, 1931); Durmiendo a mi muñeca (Burriana, 1931); Las golondrinas (Burriana, 1931); Smiles and tears (Castellón, 1936).*
- Himnos: *Himno de la Gran Peña (Burriana, 1931); Himno del Batallón Mateotti (Castellón, 1936).*

[21] Tal y como nos exponía Cristina Lewinska, la actividad profesional de Encarnación Mus transcurrió en un segundo plano, relegado a sus funciones de pianista acompañante de su hermano. Sin embargo, Abel Mus reconoció en más de una ocasión que las cualidades de su hermana como pianista superaban a las suyas propias en el dominio del violín.

6.4. Las nuevas tendencias en la obra de Matilde Salvador Segarra (*1918; †2007).

Aunque no es propiamente una biografía, el libro editado sobre las memorias de Matilde Salvador más completo e ilustrativo fue el escrito por la periodista Rosa Solbes a partir de numerosas entrevistas mantenidas con la citada compositora (Solbes, 2007). El mencionado libro salió a la luz en 2007, el mismo año en que falleció Matilde Salvador, y gracias a él hemos podemos conocer y descubrir nuevos detalles de la vida de la compositora y comprender con mayor claridad las líneas estéticas de su bagaje compositivo. Esta publicación, completa enteramente anteriores estudios y biografías sobre Matilde Salvador como las que se encuentran en la *Biblioteca de Compositores Valencianos del Ayuntamiento de Valencia*[22], en la *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana* (Mas, 1973), en el *Diccionario de la Música Valenciana* de Emilio Casares (Casares, 2006) o en *Castelló Literari* de Lluis Meseguer (Messeguer, 2003). La biografía confeccionada a continuación, dirigida principalmente a comprender y clarificar la contribución de dicha compositora al repertorio pianístico castellonense, ha partido de las publicaciones anteriormente citadas, así como de material procedente de las Hemerotecas de Valencia y Castellón.

Matilde Salvador Segarra nació en Castellón el 23 de Marzo de 1918 en el número 10 de la calle Falcó, siendo días después bautizada por uno de los principales impulsores de la música a nivel local, el presbítero Mossen Francisco Escoin Belenguer.

A diferencia de los hermanos Mus, Matilde Salvador creció en el seno de una familia de músicos −mayormente aficionados− tanto por parte paterna como materna. Su padre, José Salvador Ferrer, al cual ya nos hemos referido en anteriores capítulos, era comerciante dedicado a la exportación de la naranja y había estudiado en su juventud con el violinista Emilio Bou, miembro de la *Orquesta del Teatro Viejo*. José Salvador fue primer violín de la *Orquesta del Teatro Principal* al despuntar el nuevo siglo, fundador de la Sociedad Filarmónica de Castellón en 1923 y el principal promotor del Conservatorio que abrió sus puertas en 1932. Por parte materna, el abuelo de Matilde Salvador era el médico y republicano Agustín Segarra, violonchelista aficionado miembro de la *Orquesta del Teatro Viejo* y colaborador

[22] *Biografía de Matilde Salvador Segarra.* Biblioteca Musical Valenciana, 11A, caja 710.

habitual −en ocasiones junto con Bernardo Vives Miralles− en las sesiones de música de cámara del *Casino Nuevo*, en las veladas literario-musicales y las tertulias privadas celebradas en el Castellón del último tercio del siglo XIX.[23]

Matilde Salvador inició sus estudios de piano en 1925 con su tía Joaquina Segarra,[24] hermana mayor de su madre, Matilde Segarra, e hija de Agustín Segarra. También la hermana de Matilde Salvador, Josefina, se iniciaría pronto en los estudios de violín con su padre. Además de procurar una temprana educación musical a sus dos hijas −en un momento difícil debido las convulsiones sociales, políticas y a las consecuencias de la crisis económica de 1917− el bueno de José Salvador también se preocupó de que asistieran a los principales eventos musicales que se desarrollaban por entonces en la provincia. Fue precisamente el recital de piano que Arthur Rubinstein ofreció en el Teatro Oberón de Borriana el 30 de Mayo de 1923 (Peris y Calduch, 2008: 40) el primer recuerdo escénico de Matilde Salvador y también la primera vez en que la compositora entró en contacto con la música de Manuel de Falla (Solbes, 2007: 21).

> *"Mai no he oblidat la forta impressió que em va causar la Dansa del foc de Falla. Vaig sentir una espècie de calfred que encara se´m reprodueix quan l´escolte."*

Las tertulias musicales en el domicilio de los Salvador y en otros hogares de conocidos de la familia, pronto brindaron a Matilde Salvador un círculo de amistades que compartirían con ella la afección por la música. Entre estos allegados se encontraban los hermanos Vicente y Pascual Asencio, que por entonces vivían en un domicilio cercano al de los Salvador en Castellón. Entre Vicente Asencio −quien ya había realizado en Barcelona estudios de armonía con el profesor Enric Morera y de piano en la Academia Marshall− y Matilde Salvador se estableció una relación de activa complicidad que despertó en nuestra biografiada el interés por la composición (Ibid: 26):

> *"Quan venie per casa i estàvem fent música, els seus comentaris i consells em tenien molt interessada i admirada i cada sessió es convertie en una lliçó perquè ell s´adonave del meu interès per la composició."*

[23] *Cf.* pp. 83-84.
[24] *Cf.* p. 96.

Al fundarse el Conservatorio de Castellón el 28 de Septiembre de 1932 como patronato presidido por José Salvador Ferrer, la primera matrícula fue la de Matilde Salvador y la segunda la de su hermana Josefina. Ambas inauguraron el ciclo de audiciones de alumnos el mismo día de la apertura del centro (*La República*, 403, 29-9-1932): 3).

> "*Terminado el champán, las bellas niñas Matildita y Josefina Salvador, interpretaron a piano y violín, respectivamente, dos bellas páginas musicales que fueron muy aplaudidas.*"

En 1935, cuando todavía era alumna del Conservatorio de Castellón en la clase de armonía y composición de Vicente Asencio, Matilde Salvador compuso la primera de sus obras para piano, *Campanas*.[25] Animada por Vicente Asencio, estrenó la obra en un recital que ella y su hermana Josefina ofrecieron en el salón de *Lo Rat Penat* de Valencia el 23 de Enero de 1936 y que incluía también piezas de Daquin, Tartini, Sarasate, Debussy y Rachmaninov. *Campanas* fue bien acogida por la prensa valenciana del momento (*Las Provincias*, 20.306, 24-1-1936: 8).

> "*En el piano puso de relieve sus cualidades de pianista emotiva, y de pulsación segura y fácil, interpretando obras de clavecinistas (Daquin) que de modernos pianistas (Debussy, Rachmaninof). Además se mostró como inspirada compositora en una breve pieza. "Las campanas", de efecto imitativo que produjo grata impresión. El público les otorgó a ambas gentiles artistas alentadores aplausos.*"

La pieza estaba dedicada a Elena Romero Barbosa (*1907; †1996), pianista y compositora madrileña que había ofrecido dos recitales en Castellón, contratada por la Sociedad Filarmónica en 1934 y 1936. La pieza fue incluida por la mencionada pianista en su repertorio e interpretada asiduamente en sus recitales.

Tras el estreno de *Campanas*, en 1937 Matilde Salvador empezó a poner música a poemas de Bernat Artola (*1904; †1958), el poeta que −en palabras de la

[25] La autora bromeaba respecto a esta pieza y aquellas otras composiciones suyas que imitan el sonido de las campanas. Afirmaba que le gustaba mucho este sonido, probablemente porque el día de su bautizo, celebrado el 30 de Marzo de 1918 en la iglesia de la Trinidad de Castellón, las campanas tocaban a Gloria (Solbes, 2007: 17).

compositora− más le influyó en el ámbito artístico junto con Vicente Asencio (Solbes, 2007: 35). Fruto de esta primera incursión en la poesía de Bernat Artola fue la obra titulada *Tres Cançons Valencianes*, orquestada por Vicent Asencio y galardonada con un segundo premio por el Consell de Cultura de Valencia en 1937. Fue estrenada por la Orquesta Sinfónica de Valencia dirigida por Manuel Izquierdo aquel mismo año.

Fue durante estos primeros años de fértil creatividad cuando empezaron a asomar las preferencias compositivas de Matilde Salvador hacia las obras cantadas, que poco a poco se convertirían en la esencia de su producción musical. Tras el estreno de *Campanas*, la composición para piano apenas tendrá continuidad en la producción de la autora, quedándose relegada a dos únicas obras creadas tras la Guerra Civil, la *Marxa del Rei Barbut* (1940) y la *Sonatina* (1948). Tal y como la misma compositora declarará posteriormente, ningún instrumento puede competir con la voz ni alcanzar cotas tan altas de expresividad como ésta (Solbes, 52):

> *"A mi el que més m´ha atret sempre és la veu. Quin instrument pot competir amb ella amb expressivitat? I com que també la poesia ha estat sempre la meua lectura predilcta ere natural el meu decantament cap al lied. En aquells anys vaig fer moltes cançons, tant de poetes castellans com nostres."*

En 1939 Matilde Salvador compuso el ciclo titulado *Seis canciones españolas* para voz y piano, basado en poemas de autores castellanos, que dedicó a Manuel de Falla y a quien envió un ejemplar. Tras revisar la obra, Falla le respondió amablemente mediante una carta fechada el 26 de Septiembre de 1939 (Ibid, 37):

> *"Aunque sin tiempo para nada no quiero dejar de enviarle estas líneas con mi ofrecimiento de escribirle a mi regreso sobre su trabajo, que revela intenciones musicales muy gratas para mí, pero sobre las cuales y para su aprovechamiento me permitiré entonces, Dios mediante, hacerle algunas indicaciones."*

Malogradamente, las esperadas correcciones nunca llegaron porque el compositor gaditano −debido al vuelco político ocurrido en España− embarcó el mes siguiente hacia Argentina, donde moriría en 1946.

En 1940, la lectura de *Tombatossals*[26] del castellonense Josep Pasqual Tirado (*1884; †1937) hizo replantear a la compositora las vías estéticas emprendidas hasta entonces y reorientarlas hacia temas locales, *"cap a tot allò nostre"* (Ibid: 37), como ella misma afirmaba, reflexión que inauguró en su nuevo repertorio un nacionalismo de corte localista o casticista que ya no abandonaría. La primera obra que surgió de esta nueva reorientación estética fue precisamente su pieza para piano titulada *Marxa del Rei Barbut*, inspirada en la citada narración de Josep Pasqual. Esta marcha para piano fue la primera de las composiciones propias que Matilde Salvador realmente apreció, lo cual demuestra concluyentemente un punto de inflexión entre su repertorio anterior a 1940 y su posicionamiento estético a partir de esta misma fecha. La mencionada pieza para piano se convertiría −tras el apoyo incondicional a la compositora de una serie de amigos suyos pertenecientes a la *Sociedad Castellonense de Cultura*− en el germen de lo que sería una obra mayor, la ópera de títeres titulada *La filla del Rei Barbut*, compuesta en 1942. Esta primera ópera de Matilde Salvador estaba basada asimismo en la comedia homónima de títeres de Manuel Segarra Ribés (*1903; †1975), escrita en 1939 e inspirada también en la lectura de *Tombatossals*. El revuelo generado entre los círculos artísticos e intelectuales, no obstante, por esta primera ópera de la compositora castellonense obedeció más a cuestiones ideológicas y políticas que propiamente musicales. La censura franquista prohibió la representación porque el texto estaba escrito en catalán y la música estaba compuesta por una mujer y, además, joven. Gracias a la mediación de varias personalidades de relieve social y político, entre ellas el pianista Leopoldo Querol, con influencia en los entramados oficiales del Madrid de la posguerra, la ópera pudo ser finalmente representada en el Teatro Principal de Castellón el 31 de Marzo de 1943 con éxito (Solbes, 2007: 43). Ese mismo año Matilde Salvador contrajo matrimonio con Vicent Asencio y amplió el círculo de amistades, contando entre ellas al compositor catalán Frederic Mompou (*1893; †1987).

Tras su matrimonio, Matilde Salvador fijó definitivamente su residencia en Valencia.[27] Allí se relacionaría con pintores como José Gumbau, Genaro Lahuerta o Ferrán Escribá y músicos como los Chavarri, Joan Lamote de Grignon, Leopoldo

[26] Tombatossals, es una narración escrita en 1930 por el castellonense Josep Pasqual Tirado con un fondo mítico-folklórico por la inclusión de la cultura popular oral y el tratamiento mítico de la orografía castellonense y de la historia de la población (Messeguer, 2003: 300-304).

[27] Tras la guerra civil, su marido, sus padres y su hermana residían en Valencia. Vicent Asencio, vivía en la capital del Turia tras haber superado las oposiciones a la Delegación de Hacienda y su padre trabajaba allí como contable en el comercio de la naranja (Solbes, 37 y 41).

Querol, Amparo Garrigues, Vicent Garcés, Eduardo Ranch o el poeta Xavier Casp, entre otros.

En 1943, la compositora castellonense inició un fructífero periodo creativo dedicado a ciclos de canciones para voz y piano. Tras el nacimiento de su hija aquel mismo año compuso el ciclo titulado *Cançons de Bres* sobre poemas de Bernat Artola, en 1947 creó las *Canciones de nana y desvelo* sobre poemas de Carmen Conde −editadas por la Unión Musical española y estrenadas en Valencia en 1953− y en 1948 acabó el ciclo *Arietes de Primavera* basado en textos poéticos de Juan Ramón Jiménez y estrenado en Radio Mediterráneo de Castellón, cantando la misma autora acompañada al piano por su marido (Solbes, 2007: 50-56). Paralelamente a su dedicación compositiva, Matilde Salvador finalizó en 1947 los estudios superiores de música en el *Conservatorio Superior de Música de Valencia* (Casares, II, 2006: 389).

Vicente Asencio fue becado en 1950 para estudiar dirección de orquesta con Eugène Bigot en París, ciudad donde se encontraba por entonces Josefina Salvador −hermana de la compositora− perfeccionando violín. Aprovechando la coyuntura, Vicent Asencio y Matilde Salvador se establecieron en París aquel mismo año durante un tiempo. Allí el matrimonio entabló amistad con Salvador Bacarisse y se relacionaron con pianistas de reconocido prestigio como Lélia Gousseau o Lazare-Lévy y con compositores como Georges Auric, Francis Poulenc, Maurice Ohana[28] y Florent Schmitt (*1870; †1958), siendo éste último el único representante que todavía quedaba en París de la generación de Debussy y Ravel. Al igual que ya hiciera anteriormente con Manuel de Falla, Matilde Salvador mostró a Florent Schmitt algunas de sus canciones. El compositor francés, con el fin de facilitarle una posible edición de sus obras en la editorial Durand de París −que no llegó a fructificar− le anotó a la compositora la siguiente apreciación:

> *"Encuentro las canciones de Matilde Salvador extremadamente originales, admirablemente hechas y de un sentimiento profundo y comunicativo"*[29]

Tras su retorno de París, Matilde Salvador se dedicó fundamentalmente a la composición de ballets y música incidental para el teatro. El primero de estos ballets, *El*

[28] En la publicación de Rosa Solbes aparece referido, por error, simplemente como Ohama. (Solbes, 2007: 58).
[29] *Biografía de Matilde Salvador Segarra.* Biblioteca Musical Valenciana, 11A, caja 710.

segoviano esquivo fue un encargo de Antonio Ruiz Soler (*1921; †1996), más conocido como Antonio el bailarín, quien había organizado su primera compañía para debutar al Festival de Música y Danza de Granada en 1953. El ballet se estrenó aquel año con la Orquesta Nacional de España dirigida por el propio Vicente Asencio y posteriormente se representó en Madrid. Tras el éxito conseguido por este su primer ballet, en 1955 la compositora castellonense creó *Sortilegio de luna*, un nuevo ballet encargado esta vez por Florencia Pérez Padilla, Rosario de nombre artístico, y quien había sido la pareja estable de baile de Antonio. Se estrenó también en el Festival de Granada el mencionado año. A estos dos ballets siguieron otros dos, *Blancanieves* (1956) y *El ruiseñor y la rosa* (1958), compuestos para ser bailados por las alumnas de la Academia de Danza de Mercedes Aubois en Valencia. La hija de Matilde Salvador era alumna de la citada academia y asumió, en ambos ballets, el papel protagonista en su estreno en Valencia y posteriormente en la representación que tuvo lugar en la Academia de Karen Taft en Madrid. Durante esta misma etapa creativa la compositora castellonense escribió también música incidental para varias compañías teatrales, destacando entre ellas la de Nuria Espert (*1935) (Solbes, 2007: 63-65).

Entre 1963 y 1964 Matilde Salvador puso música a poemas de Xavier Casp −amigo de la autora desde la adolescencia− y también de Joan Fuster y de Bernat Artola, fallecido cinco años atrás. Fue precisamente con el poeta valenciano Xavier Casp (*1915; †2004) con quien iniciaría una fructífera colaboración, una vez entrada la década de 1970, en la confección de su nueva ópera *Vinatea*. El libreto, basado en la vida y hechos históricos del caballero Francesc de Vinatea −nacido en Morella hacia 1273− fue escrito y adaptado por Xavier Casp. En 1972, el entonces empresario del Gran Teatre del Liceu de Barcelona, Joan Pamiás, se mostró interesado por la nueva ópera de Matilde Salvador y acordó su representación en el mencionado coliseo el día 19 de Enero de 1974. El estreno fue una auténtica efemérides, a la que acudieron autoridades valencianas de las tres provincias, de las cuales Diputaciones y Cajas de Ahorros aportaron la necesaria ayuda económica para sus tres representaciones. Un año después fue también llevada a escena durante tres días en el Teatro Princesa de Valencia y en el Teatro Principal de Castellón (Solbes, 2007: 70-73).

Este éxito le propició a Matilde Salvador una beca, donada por la Fundación Juan March en 1974, para la composición de una cantata que la autora tituló *Les hores*, al estar basada en el libro homónimo del poeta catalán Salvador Espriu (*1913; †1985). La cantata fue estrenada en Valencia en 1983 por la coral Vicent Ripollés de Castellón,

acompañada por la Orquesta Municipal de Valencia. En reconocimiento a sus logros compositivos, en 1977 fue nombrada profesora de solfeo y teoría de la música del Conservatorio de Valencia, cargo que ostentaría hasta 1989.

Tras el fallecimiento de Vicent Asencio en 1979, se incrementan las obras de Matilde Salvador destinadas a actos litúrgicos o bien impregnadas de matices religiosos, cuyos antecedentes pueden encontrarse principalmente en su *Missa del Lledó,* compuesta en 1966 y estrenada en 1968 −después de que la Iglesia permitiera el uso del catalán en los actos litúrgicos− y también en las características *Nadales* para coro mixto que la autora creara coyunturalmente desde 1964 con su *Nadala joiosa*. En 1980 compuso la *Missa de Perot*, en 1986 la *Missa humil* (1986), en 1996 la *Missa per l´amistat* (1996), en 1984 finalizó *Els dotze estels* y también recuperó un tradicional Belén que se representaba antiguamente en Castellón, denominado *Betlem de la Pigà,* al que puso música en 1980 con la participación de agrupaciones locales como rondallas, corales y conjuntos de danza.

El repertorio de su última etapa compositiva, hacia finales de los años ochenta, estuvo formado por obras menores, dirigidas principalmente al coro mixto o *a capella* y realizadas muchas de ellas por encargo. Entre estas obras destacan *Cant a la terra nativa*, sobre poemas del valenciano Miquel Durán, *Deixeu la terra*, basado en el poema homónimo del poeta y escritor vila-realense Jacinto Heredia Robres, así como una serie de sardanas que compuso a partir de un primer encargo de la *Federació Catalana d´Entitats Corals*.

Los reconocimientos a sus méritos artísticos le sobrevinieron a finales de los años noventa desde diversas entidades del País Valenciano. En 1997 la Generalitat Valenciana le concedió la *Distinció la Mérit Cultural* (Casares, II, 2006: 389), en 1998 la Universitat Jaume I de Castellón le otorgó la *Medalla d´Or* de la entidad, distinción que le dio una de las mayores alegrías de su vida, en palabras de la compositora. (Solbes, 2007: 88). Finalmente, en 2003 fue nombrada "hija predilecta" por el Ayuntamiento de Castellón en "*Reconeixement als seus mèrits humans, musicals i artístics, i pel seu amor al poble de Castelló."* (Ibid: 116). Murió en 2007.

6.5. Relación de composiciones musicales de Matilde Salvador Segarra

- Música escénica:

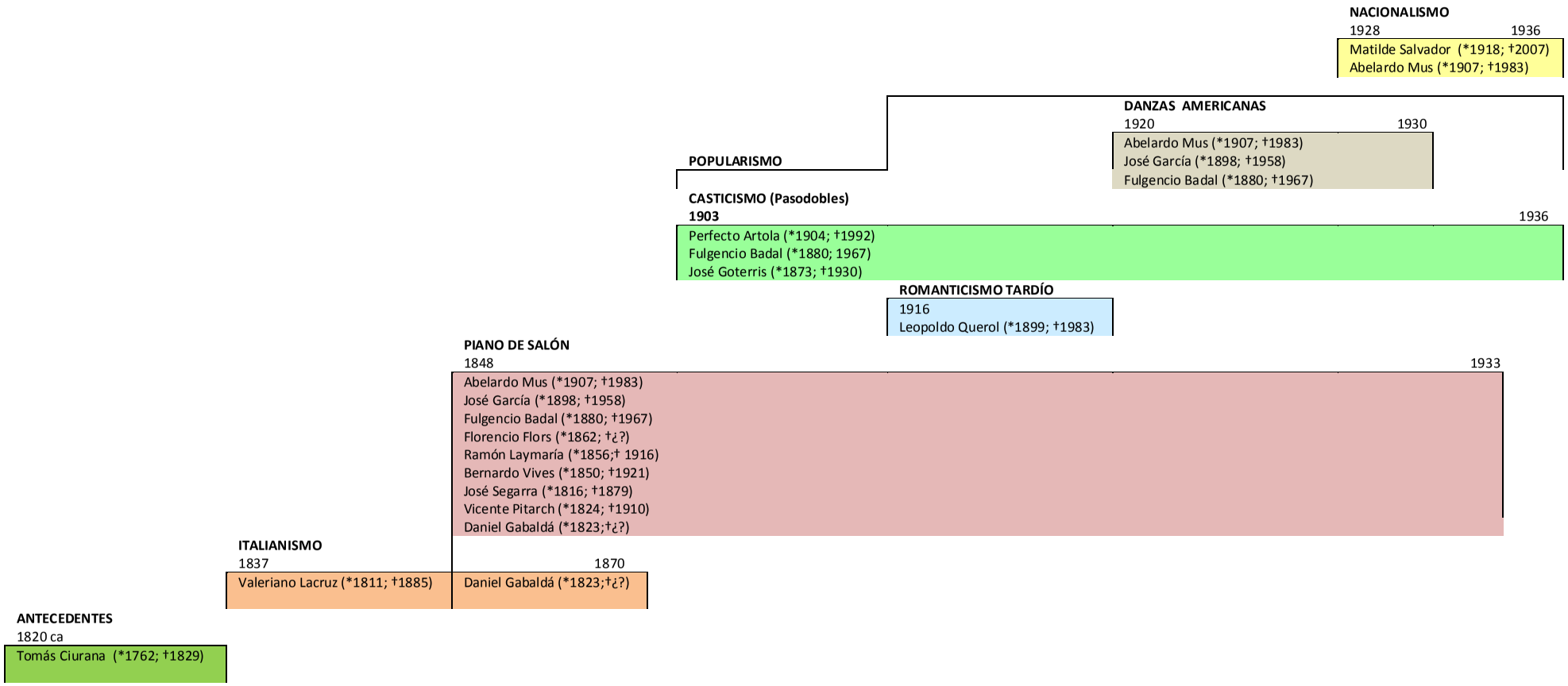
  Óperas: *La filla del Rei Barbut*. (1943); *Vinatea*. (1974)

  Música incidental: *La enamorada del Rey*. (1950); *El anzuelo de Fenina*. (1961); *El villano en su rincón*. (1962); *Entremeses de Cervantes*. (1962); *El lago y la corza*. (1962); *La viuda valenciana*. (1962); *Auto de los cantares.* (1972).
  Ballets: *El segoviano esquivo*. (1953); *Sortilegio de la luna.* (1955); *Blancanieves*. (1956); *El ruiseñor y la rosa*. (1958)
  Cantatas escénicas: *Retablo de navidad.* (1953); *El Betlém de la Pigà*. (1979);
  Drama religioso: *La famosa representación de la Ascensión de Nuestra Señora a los Cielos.* (1999)

- Obras para orquesta: *Serenata medieval*. (1935); Marxa del Rei Barbut. (1940); *Pastorela*. (1948).
- Obras para solista y orquesta: *Tres Cançons valencianes*. (1937); *Plany per la mort de Falla.* (1947); *Les hores.* (1974)
- Obras para coro y orquesta o conjunto instrumental: *Missa del Lledó*. (1966); *Salve Regina*. (1973); *Missa de Perot*. (1980); *Seguidilles madaleneres*. (1981); *Xaranga marinera*. (1982); *Marxa festera*. (1983); *Cant a la terra nativa*. (1984); *Missa per l´amistat*. (1996); *Epitalami I*. (1997); *Epitalami II*. (1997).
- Obras para banda: *Marxa del Rei Barbut*. (1940).
- Obras para coro: *Com és la lluna*. (1933); *Tres morillas*. (1945); *Cançoneta*. (1963); *Nadala joiosa.* (1964); *Vent d´Octubre*. (1966); *Cantada de l´ocell*. (1967); *Nadala de les abelles*. (1968); *Cançons per a la nit.* (1969); *Nadala constant*. (1969); *Nadala tendra*. (1969); *Campanitas de Belén*. (1970); *Viento, voz, álamo*. (1970); *Nadala de les esquelles.* (1971); *Nadala de la nit-dia*. (1972); *Nadala de l´amistad*. (1975); *Nadala dels xiquets*. (1976); *Prec de Nadal*. (1976); *Tres poemes de Tagore.* (1976), *Cançoneta per a Paula*. (1980); *Invocació a la Mare de Déu del Lledó.* (1980); *Cançoneta per a Berta*. (1981); *Dorm-te nina roseta.* (1981); *Ninet, ninet*. (1981); *Nadala garrida*. (1982) *Salve gojosa.* (1982); *Nadala cordial*. (1983); *Nadala del llir*. (1983); *Els dotze estels*. (1975-1984); *Càntic de les creatures*. (1984); *Traspàs*. (1984); *Nadal a l´Alguer*. (1985); *O Sacrum Convivium*. (1985); *Tríptic de l´Alguer*. (1985); *Deixeu la terra*. (1986); *Cantarella.* (1986); *Nadal*. (1986); *Nadal al Rosselló*. (1986); *Cinc sardanes vegetals*. (1986-87); *Nadala de l´ermita*. (1988); *Cançó de Bressol*. (1988); *Salve al Más del Nabero.* (1993); *L´arpa de tres cordes.* (1996); *Cant per Alabama*.(1999)

- Obras para voz y piano: *Cuentan que la rosa*. (1935); *Alba lírica*. (1936-39); *Seis canciones españolas*. (1939); *Canción de vela*. (1946); *Endechas y cantares de Sepharad*. (1947-79); *Canciones de nana y desvelo.* (1947); *Arietas de primavera*. (1948); *Baladilla del pastor*. (1948); *Tú entre los lirios*. (1948); *Villancico del pescador de truchas*. (1948), *Estío seco.* (1952); *Cancionero de la enamorada*. (1947-55); *Homenaje a la poesía femenina de América*. (1946-56); *Tres endechas y cantares de Sheparad.* (1947-60); *Playns, cançons i una nadala*. (1945-64); *Aires de cançó*. (1949-64); *Quatre cançons*. (1963-64); *Canciones sobre poetas orensanos.* (1958-66); *Canciones infantiles*. (1967-71); *Cervantinas.* (1975); *Cinc cançons de bres*. (1945-82); *Cants al capvespre.* (1985); *Calma de la mar*. (1986); *Canturel.les de mare*. (1984-86); *Desig*. (1986); *Els Asfòdels*. (1986-88); *Cantineles del Rosselló.* (1987-88); *Per a ninar-te.* (1988); *L´amor somniat*. (1997); *Canastrell*. (1988)
- Obras para voz y conjunto instrumental: *Mujeres de Jerusalem*. (1972); *Villancico de Las Palmas*. (1974); *Ram de núvia*. (1995); *Flor de taronger.* (1997); *Nupcial*. (1997)
- Obras para conjunto instrumental: *Marxa de la ciutat*. (1945); *Tocates i danses en estil popular.* (1988); *Tocata per als 750 anys del tractat d´Almirra.* (1994)
- Obras para piano: *Campanas*. (1935); *Marxa del Rei Barbut*. (1940); *Sonatina*. (1948)
- Obras para órgano: *Vers a Lledó*. (1987)
- Obras para guitarra: *Sonatina para dos guitarras*. (1948); *Homenatge a Mistral.* (1989).

Cuadro de los estilos compositivos desde 1820 hasta 1936 y autores representativos de cada uno de ellos



III. ESTUDIO DE LAS FUENTES

DESCRIPCIÓN
Y ANÁLISIS CRÍTICO DE LAS OBRAS

Introducción.

El presente capítulo complementa la investigación sobre los autores y estilos tratados ampliamente con anterioridad, ciñéndose principalmente al estudio de las obras que abarcan, en nuestro caso, tanto material musical impreso como manuscrito. El principal propósito de los apartados que siguen a continuación es la descripción de las partituras compuestas por autores castellonenses en el periodo objeto de estudio, material que se revela como un testimonio surgido de la historia y de la cultura de la provincia con sus influencias externas y particularidades vividas por cada compositor. Tal y como afirma Carlos José Gosálvez a este respecto, el estudio de la partitura impresa *"tiene que ser un pilar básico de cualquier investigación sociológica de la vida musical de un país, al proporcionarnos copiosa información sobre el grado de educación, cambios en los gustos, difusión y utilización social de la música."* (Gosálvez, 1995: 81). En nuestro trabajo, dicha afirmación hay que extenderla también a las partituras manuscritas, igualmente presentes en el repertorio pianístico castellonense y de especial interés al constituirse mayoritariamente como ejemplares originales y únicos.

A la descripción de cada uno de los documentos −continente−, le sucederá un estudio crítico del texto musical −contenido−, cuyo objeto principal será la corrección de los errores musicales localizados y la simplificación y facilitación de la lectura, enmarcada en muchas ocasiones por numerosos signos de repetición cuyo fin no fue otro que el ahorro de papel, tanto en las partituras impresas como manuscritas. Durante la confección del presente trabajo, se ha podido constatar una importante concentración de errores musicales en las partituras para piano objeto de estudio, publicadas desde mediados del siglo XIX tanto en España como en Francia. Ello se debe, principalmente, a la gran demanda social −como consecuencia del florecimiento de la burguesía− de piezas fundamentalmente pianísticas y dirigidas al uso doméstico. El aumento de la demanda trajo consigo una proliferación de editoriales musicales españolas −más de quinientas casas editoriales y calcografías de música en el periodo analizado (Ibid: 81-82)− y un incremento de las tiradas y del número de ediciones, muchas de ellas bajo la forma de entregas por suscripción o suplementos musicales de revistas filarmónicas. Aunque mejoraron las técnicas de edición, el enorme aumento de las tiradas no contribuyó en absoluto a una revisión minuciosa en muchas de las aproximadamente seis mil obras para piano impresas en

el siglo XIX de autores españoles (Ibid: 58). La calidad musical de la edición se veía también desfavorecida por las diversas funciones acometidas en ocasiones por el propio editor, encargado también de la imprenta y del comercio de las obras. Igualmente en Francia, se produjo en el siglo XIX una considerable proliferación de editoriales musicales −cerca de un millar− hasta el punto que entre 1827 y 1865 sus exportaciones eran cuatro veces más que sus importaciones. (Devriès y Lesure, 1988: 7-8). La enorme producción de música impresa en Francia −en parte dirigida a un vasto público de aficionados− mermó también la calidad musical de las publicaciones, surgidas en muchos casos de editoriales improvisadas de pequeños comerciantes estimulados por el floreciente negocio editorial. Es precisamente en las ediciones francesas de autores castellonenses del siglo XIX, donde se han localizado mayor cantidad de errores musicales, hasta el punto que pueden llegar a imposibilitar la interpretación de las obras sin un previo estudio crítico.

Cabe mencionar en este sentido, que el análisis crítico, así como el musical que trataremos en el siguiente capítulo atenderán sólo a aquellas piezas originales de los autores castellonenses, incluyendo entre ellas las fantasías o variaciones sobre temas de ópera o folclore preexistentes. Se excluirán del estudio crítico las meras transcripciones o arreglos de óperas, ya que éstas no revelan un trabajo compositivo original y por tanto no pueden ser tomadas como referencia para un exhaustivo estudio de los estilos particulares de cada autor.

Los arreglos, transcripciones o reducciones de las óperas o zarzuelas de éxito, para piano a dos o a cuatro manos, fueron publicaciones muy usuales en la segunda mitad del siglo XIX, debido a la amplia difusión social de las mismas y a la facilidad de comercialización. Los propios editores competían entre sí por conseguir las obras más populares y comprar los derechos a los compositores de éxito. Ello lo llevaban a cabo transcurridas algunas semanas o meses después de los estrenos de las óperas o zarzuelas, tiempo necesario para comprobar el éxito o fracaso de las mismas. Si la obra estrenada había tenido aceptación, el mismo editor encargaba a un grupo habitual de músicos a su cargo, la realización de las consecuentes reducciones o arreglos para piano o canto y piano. También durante el primer tercio del siglo XX, el editor continuará sumido en la misma economía de mercado que en la segunda mitad del siglo anterior. Las fantasías, variaciones, reducciones de ópera o zarzuela, así como los bailes de salón decimonónicos se verán sin embargo sustituidas en España por las danzas americanas y los pasodobles de moda. Al tratarse de música

de consumo, dirigida pianistas y cantantes aficionados que sólo ejercían en reuniones sociales, muchas de las partituras publicadas −especialmente a principios del nuevo siglo− adolecían de interés musical. Tanto es así que las propias portadas de las piezas, dibujadas en los estilos decorativos de la época, eran en ocasiones tan interesantes o incluso más que la propia música.[1]

El orden de presentación y estudio de las diversas obras en el presente capítulo atenderá a criterios cronológicos. Los diferentes apartados se corresponderán con cada uno de los autores ordenados cronológicamente y, dentro de cada apartado, se estudiarán las obras de cada compositor dispuestas también cronológicamente. En este sentido, se hace necesario mencionar los problemas de datación surgidos en muchas de las obras tanto editadas como manuscritas y la resolución adoptada según cada caso. Según Carlos José Gosálvez, la ausencia de fechas en un buen número de las partituras impresas era debida, fundamentalmente, a un interés comercial de los editores. En un mercado musical donde las partituras más recientes eran habitualmente las preferidas por el comprador, el editor resolvía en la mayoría de los casos no incluir la fecha de edición. De este modo, la pieza permanecía durante más tiempo en el mercado de consumo y el editor se aseguraba un número de ventas mayor (Gosálvez, 1995: 86-87). Al no datar las obras impresas, el editor evadía también los plazos de registro de las mismas en el Registro de la Propiedad Intelectual, establecidos por la ley en un año como máximo desde la fecha de edición (Ibid: 112). En el caso de las partituras manuscritas, muchos de sus autores, pensando simplemente en la ejecución inmediata de las mismas, no advertían la necesidad de consignar sus fechas ni mucho menos podían imaginar que sus producciones adquiriesen con el tiempo un valor histórico y fuesen sometidas a estudios musicológicos.

Los criterios de asignación de fechas a aquellas partituras impresas carentes de ellas y que forman parte del corpus de este trabajo, han atendido fundamentalmente a los estrenos de las mismas anunciadas en prensa, a los anuncios de ventas aparecidas igualmente en prensa, a los eventos históricos relacionados con los títulos de algunas de las obras, a las fechas de registro que aparecen en el Boletín

[1] Cf. p. 870, imagen 10 y p. 878, imagen 22.

de la Propiedad Intelectual[2], a la razón social del editor en el momento de la impresión −muchos de los editores cambiaron varias veces de domicilio− y a la secuencia de número de plancha. En este último caso, las tablas cronológicas de números de plancha con sus correspondientes años de impresión han sido consultadas en las publicaciones de Carlos José Gosálvez para las partituras impresas en España y de Anik Devriès y François Lesure para las piezas publicadas en Francia. En cuanto a las obras manuscritas sin fechar, la asignación de una data ha atendido a criterios biográficos, dedicatorias de las piezas, eventos con los cuales guardaban relación y en ciertos casos, que serán puntualmente explicados más adelante, se ha podido contactar directamente con los descendientes o historiógrafos del propio autor.

Generalmente, las bibliotecas nacionales no reúnen la totalidad de la música publicada en un país. La Biblioteca Nacional de España, que desde el siglo XVIII es beneficiaria de las leyes de propiedad intelectual, depósito legal e imprenta no posee todo el patrimonio musical debido a que, en épocas anteriores, los órganos de gestión competentes carecían de medios para supervisar y verificar el cumplimiento de las leyes establecidas (Gosálvez, 1995: 97). Tampoco la Bibliothèque Nationale de France –en donde también se localizan obras de autores castellonenses− se encuentra la totalidad del repertorio musical por las irregularidades efectuadas en el Depósito legal desde su establecimiento (Devriès y Lesure, 1988: 7).

Las obras pianísticas de compositores castellonenses se han localizado, sólo en parte, en las bibliotecas nacionales citadas con anterioridad. Por tanto, la investigación para este trabajo se ha extendido a otras instituciones públicas, eclesiásticas e incluso a archivos particulares.

De la totalidad de archivos en los cuales se ha llevado a cabo la investigación para este trabajo[3], se citarán a continuación aquellos en los cuales se han localizado las obras para piano que conforman el corpus a analizar. Junto al nombre de cada archivo se hará constar la consiguiente abreviación del mismo con la que será nombrado a lo largo de este capítulo: Biblioteca Nacional de España *(BNE)*,

[2] El Boletín de la Propiedad Intelectual presenta, no obstante, algunos inconvenientes que en muchas ocasiones sólo permiten la datación de las obras de manera aproximada. Ello es debido fundamentalmente al periodo de tiempo transcurrido entre la publicación de la pieza y su registro, que a veces se demoraba hasta un año. En otros casos el editor registraba fuentes antiguas recién adquiridas y por tanto las fechas de registro no pueden ser utilizadas con fines de investigación. Otro de los problemas que presenta el registro es que, al haber sido de carácter voluntario, no contiene la totalidad de obras publicadas sino un solo una parte. (Vid: Ibid. p. 113)

[3] Todos aquellos archivos consultados a lo largo del proceso de investigación de este estudio aparecen mencionados en los preliminares de este trabajo: *Cf.* pp. 31-32.

Bibliothèque Nationale de France *(BNF)*, Biblioteca Nacional de Catalunya *(BNC)*, Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Madrid *(RCSMM)*, Biblioteca Municipal de Madrid *(BMM)*, Archivo-biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid *(RABASF)*, Biblioteca valenciana Sant Miquel dels Reïs *(BV)*, Biblioteca Musical de Compositores Valencianos del Ayuntamiento de Valencia *(BMCV)*, Biblioteca del Conservatori Professional de Música de Castelló *(CPMC)*, Archivo de la Catedral de Segorbe *(ACS)*, Arxiu de l´Església Arxiprestal de Vila-real *(AEAV)*, Arxiu Històric de l´Església Arxiprestal de Morella *(AHEM)* y archivos particulares de Carlos Pallarés Esclápez *(CPl)*, Pere-Enric Barreda (PEBr), José Miguel Messeguer Goterris (JMMs), Enrique Gimeno Estornell (EGm), Alejandro García Guinot (AGc), Eva Mus Grande *(EMs)*, Rafael Monferrer Guardiola *(RMf)* y Oscar Campos Micó *(OCm)*.

1. Metodología.

1. 1. Descripción de las obras.

La metodología empleada en este trabajo seguirá la misma ordenación de criterios en cada una de las partituras musicales estudiadas[4]. Cada uno de los apartados estará dedicado a un autor y su ordenación atenderá a criterios cronológicos. Una vez nombrado el autor se estudiarán cada una de sus obras pianísticas, cuya disposición seguirá los mismos principios cronológicos según las fechas de composición o edición de las mismas. El análisis de cada obra estará dividido en dos secciones: la primera de ellas estará formada por los campos fundamentales de descripción y la segunda por los comentarios sobre la descripción física, la edición, la contextualización y toda aquella información complementaria que se haya obtenido durante el proceso de investigación. Los diferentes apartados de estas dos secciones están fundados en las normas del *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM) y su estructuración es la siguiente:

Nombre del autor: En primer lugar se escribirán los apellidos del autor en mayúsculas, seguidos del nombre con la inicial en mayúsculas y el resto en minúsculas. El nombre del autor se escribirá siempre normalizado, aunque en ocasiones no coincida con el que aparece en la partitura. En el apartado dedicado a la descripción física de la obra, se citará de nuevo el nombre de compositor tal como aparece reflejado en la partitura musical en el caso de que no esté normalizado. Por ejemplo, el apellido normalizado como Gabaldá aparece escrito en algunas de las fuentes impresas como Gavaldá.

Tras el nombre del compositor se especificarán las fechas de su nacimiento y muerte. Las abreviaturas †1898p y †1918p −consignadas como año de fallecimiento de los autores Daniel Sebastián Gabaldá Bel y Florencio Flors Almela respectivamente− indican que ambos murieron después del año indicado.

[4] La metodología utilizada para la descripción de documentos ha sido extraída de la siguiente bibliografía especializada: González Valle, 1996; Ripollés, 2004; Gosálvez, 1995 y Astudillo, 2010).

Número de orden: Se establece un número de orden correlativo que precede al título de cada una de las composiciones. Se prescindirá de dicho número cuando sólo se haya localizado una obra de un autor concreto.

Título de la obra: El título de la obra aparece reflejado en negrita. En el supuesto que la pieza contenga un subtítulo, se separará del título y se hará constar como un segundo título. Cuando la obra a describir no contenga un título unívoco, sino que adopte el nombre de la forma sobre la cual se sustenta, se aplicará este nombre como título propio. En este caso, con el fin de diferenciar cada una de las piezas que pertenecen a la misma forma musical, tras el título se especificará la tonalidad o el número −si forma parte de una colección− y se cerrará todo entre corchetes. Por ejemplo, para distinguir algunas de las composiciones de Bernardo Vives Miralles, sin títulos unívocos y los cuales pertenecen a la forma musical empleada, se anexará la tonalidad en que están escritas: **[Schotis en La Mayor]**

Número de opus: En el supuesto de que la pieza contenga un número de opus, se hará constar una vez anotado el título. Del conjunto de composiciones que forman el corpus de este estudio, tan sólo algunas de Daniel Sebastián Gabaldá Bel incluyen un número de opus.

Forma musical: Tras el número de opus se hará constar la forma musical de la obra. De acuerdo con la metodología adoptada por el RISM (Répertoire International des Sources Musicales), el nombre de la forma musical se escribirá en plural. Por ejemplo, si la pieza es un vals, su forma musical se consignará como *valses*.

Tonalidad: La tonalidad se indicará en mayúsculas en los modos mayores y en minúsculas en los menores. En los casos en que la tonalidad forme parte del título, no volverá a mencionarse.

Instrumento: No se indicará si es el piano, excepto cuando la pieza admita otro instrumento o voces complementarias, en cuyo caso se indicará el piano como instrumento principal, seguido del complementario. Ello ocurre en las *20 variaciones nuevas de una mediana dificultad sobre la Jota Aragonesa con tres cantos y doce*

coplas también nuevas (1853) de Daniel Sebastián Gabaldá Bel, que incluye dos voces humanas −sin especificar la tesitura a la que corresponden− que doblan la melodía en terceras del piano.

Fecha: Se especificará la fecha de composición de la obra para las fuentes manuscritas y el año de edición para las impresas. En el caso de que el año de composición no aparezca en la partitura y haya sido concretado tras un proceso de investigación, aparecerá entre corchetes. En el *área de notas*, al final del proceso de descripción, se explicará la línea de investigación adoptada para la datación de la partitura.

Nombre del autor literario: El nombre del autor del texto se escribirá normalizado, haciendo constar los apellidos seguidos del nombre. Del conjunto de las obras de este trabajo tan sólo la titulada *"20 variaciones nuevas para piano de una mediana dificultad, sobre la Jota Aragonesa con tres cantos y doce coplas, también nuevas"* contiene un texto literario adicional al propiamente musical.

Archivo: Se hará constar el nombre del archivo en el cual ha sido consultado el documento, así como el fondo o colección al que pertenece, si lo hubiere, y la signatura. En el supuesto que la partitura objeto de estudio se encontrase también en otro archivo diferente al consultado, se especificará en el *área de notas*, al final del proceso de descripción.

Tipo de pieza: Se revelará si el tipo de pieza consultada es impresa (IMPR) o manuscrita (MANU). Si fuese manuscrita se indicará si la fuente consultada es original del autor o bien es una copia. Más adelante, en el *área de notas,* se detallarán los datos relativos al tipo de copia, si es manuscrita o fotocopia, y el posible autor en el caso de copias realizadas a mano.

Íncipit musical: El objeto del íncipit musical es asegurar la identificación de la obra. En aquellas composiciones formadas por varias piezas independientes entre sí, como ocurre por ejemplo en *Les deux soeurs* (1864) de Vicente Pitarch o en *Escenes d´infants* (1928) de Abel Mus, se indicará el íncipit de cada una de las partes.

Descripción física: Se indicarán todas las particularidades propias de la obra objeto de estudio, estructuradas en los siguientes apartados:

1. Número total de páginas y formato del documento.
2. Estado completo o incompleto del documento. En el supuesto que la partitura se encontrase incompleta, se comentará el grado fragmentario en que se encuentra y si es posible atribuir unas causas concretas.
3. Información descriptiva de la partitura concretada en los siguientes puntos: Autógrafo, dedicatoria, correcciones posteriores del texto musical realizadas por el autor o por otra persona a tinta o a lápiz, anotaciones al margen posteriores realizadas por el autor o por otra persona a tinta o a lápiz, borrado del texto musical y dibujos que complementan el texto musical y el autor de los mismos.
4. Lengua del texto escrito y de las anotaciones posteriores si las hubiere.
5. Calificación del estado de conservación del documento: el estado de conservación es *bueno* cuando el texto musical se puede leer con facilidad y el documento no se encuentra rasgado y permite ser manipulado fácilmente. Es *regular* en el caso de que sea legible pero se encuentre rasgado y sea delicado de manipular. Es *malo* cuando ni el texto musical es fácilmente legible, ni su estado de conservación permite que sea manipulado.
6. Material complementario que incluye ilustraciones en la portada o que acompañan al texto musical y que nos proporcionan información sobre el contexto histórico del documento.

Área de edición: En las partituras impresas se especificarán todos aquellos datos relativos a su publicación como la editorial, ciudad y país de la editorial, número de plancha y toda aquella información relevante sobre el editor y /o impresor que pueda resultar de interés en la descripción del documento.

Área de Contexto: La contextualización quedará estructurada en los siguientes puntos:

1. Origen y conservación: Se revelarán las circunstancias que dieron origen a la composición de la partitura, indicando, si es el caso, el nombre de la persona o institución a quién fue dirigida. Asimismo se indicará, si así fuese, la persona o institución que anteriormente fueron propietarios y conservadores de la obra.
2. Persona o personas entrevistadas que han aportado información sobre la composición o conservación de la pieza.
3. Intérprete: En el supuesto de que la obra haya sido interpretada, se proporcionará el nombre del intérprete, la fecha y el lugar del estreno, así como cualquier otra información de interés en torno a la interpretación de la misma.
4. Evento: En el supuesto de que la obra haya sido concebida o interpretada para un evento, se proporcionará la información relacionada con el mismo, como el nombre, la fecha, el lugar y el tipo de evento y la institución relacionada con él.

Área de notas: Finalmente, esta área abarcará toda aquella información de interés sobre la partitura que no ha sido incluida en los anteriores apartados y que complementa la descripción global de la misma. Puede ser incluido en este campo la historia del documento hasta su final ubicación, la mención sobre los estudios realizados con anterioridad sobre el mismo, si los hubiere, las líneas de investigación adoptadas para la datación de la pieza en el supuesto de que no estuviera fechada, así como toda aquella información complementaria de tipo particular según cada partitura.

1. 2. Estudio crítico.

El estudio crítico perseguirá, como propósito fundamental, la corrección de errores y la simplificación de todos aquellos problemas que puedan dificultar la correcta lectura e interpretación de la pieza. En el caso del repertorio del siglo XIX, el estudio crítico ha sido confeccionado tras un trabajo de transcripción de las obras. Dicha transcripción ha afectado particularmente a los signos de silencio, a los signos de alteración y a diferentes convenciones de mensuración en boga en el siglo XIX pero obsoletas en el sistema de notación actual, y las cuales serán observadas puntalmente en el estudio crítico de cada pieza.

Con el fin de situar los problemas o errores concretos localizados en la obra, así como las consecuentes correcciones o cambios realizados en la misma, se utilizará una tabla en la cual se hará constar:

a. el número de compás en el que se localiza el error,
b. la mano −derecha o izquierda− que lo ejecuta si el problema afecta particularmente a una de las dos,
c. el número de nota en el que se produce el problema −sin contabilizar los silencios en el caso de que los haya− y
d. los comentarios respecto a las enmiendas realizadas:

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*

En el supuesto que el error se produzca en un sonido integrado en un acorde, se especificará el número de nota para la localización horizontal del acorde. En el comentario siguiente se concretará la localización vertical del sonido erróneo del acorde y su pertinente corrección.

La herramienta gráfica utilizada comúnmente para la señalización de las enmiendas o cambios realizados en la edición informática respecto a las fuentes son los corchetes. Las correcciones y cambios realizados en el transcurso del estudio crítico pueden resumirse en las siguientes:

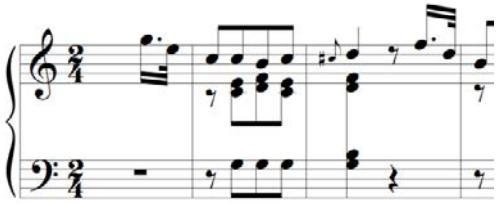
1. Las alteraciones omitidas, sobrentendidas según el contexto armónico.
2. La exclusión, por descuido, de alteraciones en la repetición de pasajes idénticos o similares.

3. Los sonidos cuyo emplazamiento no están bien definido sobre el pentagrama o en las líneas adicionales del mismo.
4. La notación omitida por error de imprenta.
5. Los sonidos rectificados de mano posterior en el texto musical por el propio compositor u otra persona.
6. La omisión o desplazamiento de signos dinámicos y agógicos en la repetición de pasajes idénticos o similares.
7. La exclusión, por descuido, de unidades o prolongaciones rítmicas.
8. Los grupos irregulares distribuidos erróneamente entre ambas manos.
9. La omisión de ligaduras de expresión y de prolongación en la repetición de pasajes similares.
10. Las alteraciones agógicas sin delimitar. Afectan a cambios progresivos de tiempo como *rit, rall, accel*, que no van seguidos de la correspondiente indicación *a tempo* que delimite el final del pasaje afectado por la variación agógica.
11. En los fragmentos con escritura polifónica, la redistribución de plicas superiores o inferiores según la voz a la que correspondan.
12. Los signos de repetición sin delimitar y que han sido añadidos para concretar el pasaje afectado por la repetición.
13. La traslación a notación actual de ciertos signos de medida propios del siglo XIX.
14. La reposición de compases que no han sido copiados por el autor en pasajes similares.
15. La omisión de cambios de clave de fa a sol y viceversa.
16. La traslación de signos de octava alta, aplicados por doquier, a la altura real de los sonidos.
17. La traslación a música notada de aquellos pasajes repetidos que el autor no escribe con el fin de ahorrar papel, y cuyo resultado original dificulta la lectura continuada de la obra. En lugar de reescribir el mismo periodo, muchos autores utilizan indicaciones tales como *"de la* 𝄋 *a la* 𝄋 *"* o *"a la* 𝄋 *como segunda y sigue"*.
18. La traslación a música notada de aquellos pasajes que se repiten como segunda vez con modificaciones de notación y que se resumen mayoritariamente en signos de octava alta.

2. Descripción y estudio de las composiciones del siglo XIX.

2.1. CIURANA ARDIOL, Tomás. (*1762; †1829).

[Sonata nº 22], sonatas, en DO, [1872]. *AEAV*. MANU, copia.



Esta pieza forma parte de una colección de 28 sonatas agrupadas en un manuscrito de 56 páginas de formato apaisado y cosido por el borde izquierdo. Aunque las sonatas no están numeradas, la aquí estudiada es la número 22 y se encuentra ubicada en las páginas 44 y 45 del manuscrito. Si bien la Sonata que nos ocupa se puede leer íntegramente, la última de ellas (nº 28) se encuentra incompleta al haberse extraviado la última página de la citada fuente.

El interés especial que suscita la sonata nº 22 de Tomás Ciurana para este trabajo es la indicación *And.te amoroso Para Piano.* Dicha indicación aparece al principio de la pieza −concretamente en la parte superior del margen izquierdo− y la clasifica como una obra dirigida al piano.

El manuscrito de las sonatas de Tomás Ciurana archivado en la Iglesia Arciprestal de Vila-real es el único hallado y su estado general es bueno. El citado ejemplar no es original del autor porque su grafía no coincide con la de otro manuscrito original archivado en la Iglesia Arciprestal de Morella y que contiene otras dos sonatas diferentes.

Las obras para tecla de Tomás Ciurana −y entre ellas la sonata para piano nº 22− fueron transcritas por el organista Vicente Ros y publicadas en 2001 (Ros, 2001). El extenso y atractivo estudio introductorio de esta publicación no aporta, sin embargo, datos sobre la historia del manuscrito hallado en Vila-real.

Uno de los interrogantes que formula dicho ejemplar es el de su final ubicación en el mencionado archivo de la Iglesia Arciprestal de Vila-real, iglesia en la que Tomás Ciurana nunca ejerció como organista ni hay constancia de que tuviera

alguna vinculación con esta población castellonense. Ruiz de Lihory afirma, en el primer estudio biográfico esgrimido sobre Tomás Ciurana, que los discípulos de éste conservaron manuscritas sus composiciones para tecla y las continuaron interpretando con asiduidad tras su fallecimiento (Ruiz, 1903: 215). Partiendo de esta aseveración podríamos deducir que la copia manuscrita archivada en Vila-real fue realizada por uno de los discípulos o, más probablemente, por uno de los seguidores del autor, si tenemos en cuenta que el único año que aparece escrito en el manuscrito −concretamente en la página de la sonata nº 27− es el de 1872. Ya hemos expresado en anteriores capítulos nuestras dudas sobre la transcripción de la sonata nº 27 en la publicación de Vicente Ros (Ros, 2001: 191). Si bien Vicente Ros transcribe la grafía manuscrita del año como 1822, la tercera de las cifras del citado año no coincide con la última, como mostramos a continuación:

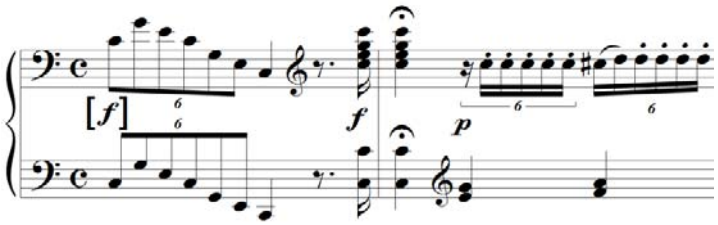
El extravío del manuscrito original de las 28 sonatas mencionadas anteriormente, así como la carencia de indicios en el citado ejemplar que pudieran esclarecer las fechas aproximadas de composición, nos remiten al factor histórico de la implantación del piano en España como única referencia para situar aproximadamente el año de composición de estas obras. Ciertamente, la primera manufactura de pianos en Europa arranca hacia 1782 impulsada por la firma inglesa Broadwood (Gill, 1981: 239), y las primeras obras para piano en España, como veremos en el apartado siguiente, fueron compuestas ya al despuntar el siglo XIX. Teniendo en cuenta ambas referencias, podríamos considerar la sonata nº 22 para piano de Tomás Ciurana como una obra de madurez del autor. Impregnada de la gracia y el estilo melódico de las obras pianísticas de Joseph Haydn, es factible considerar que fue compuesta durante la última etapa creativa del autor, que se desarrolló en la Colegiata de Xàtiva, durante las primeras décadas del siglo XIX.

Notas críticas:

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
10	izquierda	4	La octava está formada por dos sonidos *la* en el manuscrito.
17	izquierda	4	No hay sostenido en el manuscrito.
23	derecha	5	No hay sostenido en el manuscrito ni tampoco en la transcripción de Vicente Ros. Se ha agregado en el presente estudio al considerar el pasaje en la tonalidad de *mi menor*.
24	derecha	4	No hay sostenido en el manuscrito ni tampoco en la transcripción de Vicente Ros. Se ha agregado en el presente estudio al considerar el pasaje en la tonalidad de *mi menor*.
37	derecha	5	No hay sostenido en el manuscrito.
38	derecha	3	No hay sostenido en el manuscrito.
43	derecha	7	No hay sostenido en el manuscrito.
44	derecha	2	No hay sostenido en el manuscrito.
45	derecha	5	No hay sostenido en el manuscrito.
47	derecha	7	No hay sostenido en el manuscrito.
48	derecha	10	No hay becuadro en el manuscrito. Ha sido agregado en esta edición para anular el *mib* de la nota 5.
52	derecha	6	No hay sostenido en el manuscrito.
54	derecha	7	*Do* en el manuscrito.
58	derecha	1	La tercera del acorde en apoyatura no es sostenido en el manuscrito.
68	izquierda	2	El sonido inferior no es bemol en el manuscrito.
74	izquierda	1	El sonido superior no es bemol en el manuscrito.
77	derecha	3	No hay bemol en el manuscrito.
78	derecha	3	No hay bemol en el manuscrito.
90	izquierda	4	No hay bemol en el manuscrito.
92	izquierda	4	No hay bemol en el manuscrito.
105	derecha	10 y 12	No hay becuadro en el manuscrito. Ha sido agregado para anular el *lab* de la nota 5 y el *fa#* de la nota 7.
108	derecha	9	No hay sostenido en el manuscrito.

2.2. LACRUZ ARGENTE, Valeriano. (*1811; †1885)

Sinfonía para Forte Piano, sonatas, en DO, 1837. *ACS*, PM 55/10, MANU. Original.



El manuscrito −que ha sido preservado íntegro− tiene formato apaisado y está formado por una portada y ocho páginas de música de las cuales sólo aparecen numeradas, del 1 al 4, las correspondientes al recto.

Aparte de los signos comunes relacionados con el texto musical, encontramos en la página 2, compás 5, primer pentagrama, la indicación *clar.te y fagot* que nos desvela la intención por parte del autor de una probable instrumentación posterior de la obra. En la parte inferior derecha de la misma página 2 puede leerse asimismo la abreviación *VP*, muy común en los manuscritos musicales del siglo XIX, cuyo significado en italiano es *Volta Presto*, y recuerda al intérprete la necesidad de pasar página con rapidez con el fin de preservar el tempo de la ejecución. En la portada del citado ejemplar, cuyo estado de conservación es bueno, aparece escrito con letra apaisada el título, el nombre del autor −precedido y seguido de adornos florales− y la fecha de composición. También, en la parte inferior derecha de la portada, puede leerse a lápiz la signatura 55/10 que José Climent consignara en 1984 al concluir la catalogación del archivo musical de la Catedral de Segorbe.[1]

No se conocen las causas que dieron lugar a la composición de la obra ni si estuvo dirigida a una persona o institución determinada. Magín Arroyas Serrano, responsable del archivo de la Catedral de Segorbe, nos comunicó que todas aquellas composiciones que no iban dirigidas al culto litúrgico, no se archivaban en la catedral. Según esta afirmación podemos suponer que la pieza fuese producto de un encargo o bien fuera compuesta por el autor para uso privado y al margen de sus funciones como segundo maestro de capilla y segundo organista que desempeñaba

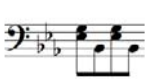
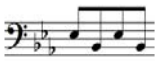
[1] Cf. p. 863, imagen 2.

por entonces. Fue también Magín Arroyas quien, en respuesta a nuestra petición, comprobó en los archivos de la Catedral de Segorbe correspondientes al primer tercio del siglo XIX, la posible adquisición de un pianoforte, instrumento que su usaba ocasionalmente en las capillas durante los Oficios de Tinieblas de la Semana Santa. La búsqueda resultó sin embargo infructuosa, los cual nos llevó a concluir que el pianoforte para el cual fue concebida la obra podría haber sido una adquisición privada del propio autor o bien un instrumento perteneciente a una persona ajena a la catedral. Tampoco se sabe si la obra fue interpretada alguna vez. Al no tratarse de una obra litúrgica, es posible que la *Sinfonía para Forte Piano* de Valeriano Lacruz Argente fuese donada por el propio autor al archivo de la catedral tras ser nombrado primer maestro de capilla en 1838.

Dicho manuscrito ha sido conservado permanentemente en el citado archivo exceptuando el último periodo de la Guerra Civil de 1936. Segorbe se convirtió entonces en frente de guerra y todo su archivo fue trasladado a la Iglesia del Patriarca de Valencia, donde permaneció hasta finalizar el conflicto bélico. Durante los respectivos traslados de ida y vuelta, nos informó Magín Arroyas que se extravió una parte importante de partituras y documentación histórica. La total documentación del archivo prevaleció en un estado de completo desorden y ausencia de control desde que fuera devuelto a la catedral de Segorbe tras la Guerra Civil hasta que José Climent emprendiera su catalogación a principios de la década de 1980. Debido a las circunstancias que acabamos de esgrimir, no podemos asegurar si realmente Valeriano Lacruz llegó a instrumentar la *Sinfonía para Forte Piano* o sólo se limitó a indicar los esbozos instrumentales a los que hemos hecho referencia con anterioridad.

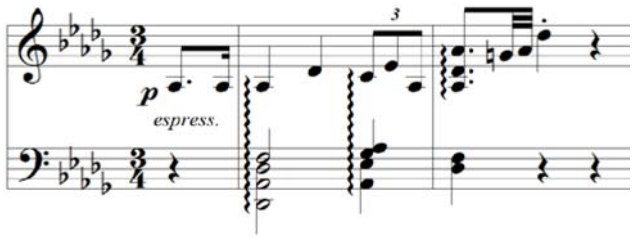
Notas críticas:

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
1			El signo *f* no aparece en el manuscrito. Ha sido agregado por analogía a los compases 4 y 7.
7	ambas	6	No hay sostenido en el manuscrito.
10	ambas	6	No hay sostenido en el manuscrito.
12	derecha	6	La octava inferior no lleva ligadura de prolongación.

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
16	derecha	1	No hay sostenido en el manuscrito.
18	derecha	1	No hay silencio de corchea en la voz inferior.
19	derecha	4	No hay bemol en la octava inferior.
20	derecha	1	No hay silencio de corchea en la voz inferior.
21	derecha	6	No hay bemol en la octava inferior.
24	derecha	8	La octava inferior no lleva ligadura de prolongación en el manuscrito.
42	derecha	4-6	No hay octavación inferior en el manuscrito. Ha sido agregada por analogía al compás 29.
54	izquierda	7	No hay becuadro en el manuscrito.
56	izquierda	4	No hay sostenido en la octava inferior.
82	izquierda	1	No hay becuadro en la nota superior del acorde.
84	izquierda	2	No hay becuadro en la nota inferior del acorde.
93-96	derecha		En el manuscrito hay una línea discontinua sin indicación previa de octava superior o inferior. Ha sido transcrita como una duplicación superior de octava.
102-104	izquierda		El diseño rítmico  ha sido sustituido por  por analogía a los compases 189-191.
119	izquierda	6	No hay becuadro en el manuscrito.
133-158			Tras el compás 132, aparece la siguiente indicación en el manuscrito: *Al principio del Allo hasta la señal y sigue*. La señal está indicada al final del compás 158. Este pasaje ha sido transcrito de manera continua atendiendo a la citada indicación.
169	izquierda	1	La nota superior del acorde no lleva sostenido.
169	derecha	2-10	Hay dos ligaduras en el manuscrito. Se ha transcrito como una sola ligadura por analogía al compás 183.
183	izquierda	1	La nota superior del acorde no lleva sostenido.
206	izquierda	6	No hay sostenido en el manuscrito.
210	izquierda	9	El *la* de la octava inferior no lleva bemol en el manuscrito.
227	izquierda	2	La octava inferior no lleva bemol en el manuscrito.
227	izquierda	4	La octava inferior no lleva bemol en el manuscrito.
228	izquierda	1	La octava inferior no lleva bemol en el manuscrito.

2.3. GABALDÁ BEL, Daniel Sebastián (*1823; †1898p).

1. Fantasía para piano sobre motivos de I Puritani, op. 2., fantasías, en REb, [1848]. *RCSMM*, Inventario 6.088, IMPR.



La composición está impresa en gran formato de 34 x 27 cm y formada por una portada, una segunda portada y 17 páginas numeradas de la 2 a la 18. La partitura archivada en el *RCSMM* es, según nuestras investigaciones, un ejemplar único y lamentablemente está incompleto al faltarle la última de las páginas cuyo número correspondería al 19. De entre las particularidades de la obra, quizá la que suscita más atención es la dedicatoria. En la segunda portada −impresa sobre papel similar al resto de las páginas− aparece directamente la dedicatoria, que dice lo siguiente: *"A S.M. la Reina de España Dª Isabel II la dedica respetuosamente Daniel Sebastián de Gabaldá."* En la segunda portada de la composición viene reflejado el título, la dedicatoria de nuevo y el nombre del compositor sin normalizar: *Daniel Sebastián de Gabaldá, discípulo del Rl Conservatorio de Mª Cristina.* Tras el nombre del autor es expresado el número de opus y el precio de la obra: 24 reales. Toda la segunda portada aparece enmarcada con diseños florales en cuya parte superior e inferior central está estampada la imagen de la Corona.[2] El estado de conservación del documento es bueno, completamente legible y fácil de manipular.

Esta primera composición para piano de Daniel Sebastián Gabaldá −una de las obras cumbre del autor desde nuestro punto de vista−, basada en la ópera homónima de Vincenzo Bellini (*1801; †1835), fue impresa en la *Litografía Nueva y Almacén de Música* situada en la calle Caballero de Gracia nº 22 de Madrid, tal y como viene expresado a pié de página de la portada. En la composición no viene reflejado, sin embargo, el nombre del editor o del impresor, sino tan sólo las iniciales

[2] Cf. p. 864, imagen 4.

J.C. a pié de la página 2. Tras un proceso de investigación hemos resuelto que dichas iniciales corresponden al calcógrafo madrileño José Carrafa.[3] Un artículo publicado en prensa el 23 de febrero de 1848 comunica la venta de dicha obra en los almacenes de música de Carrafa, y entre sus diversos domicilios, se encuentra efectivamente el ubicado en la calle del *Caballero de Gracia* (*El Español*, 1.127, 23-2-1848: 4).

Aunque no aparece ninguna fecha en la partitura impresa, la obra fue editada en 1848 según un artículo aparecido en la prensa de la época (*El Clamor Público*, 115, 22-2-1848: 4):

> *"El distinguido pianista español, señor don Daniel Sebastián de Gabaldá, acaba de publicar una fantasía sobre motivos de I Puritani, dedicada a S.M. la reina doña Isabel II en cuyas reales manos ha tenido la honra de ponerla su autor uno de estos últimos días."*

No obstante, podemos deducir que la obra fue compuesta años antes, durante los años de estudio de Daniel Gabaldá en el Conservatorio de María Cristina, y es probable que bajo la supervisión de sus dos principales profesores, Pedro Albéniz en el magisterio de piano y Ramón Carnicer en el de composición. En la portada de la partitura publicada en 1848, Daniel Gabaldá es presentado como alumno del conservatorio aunque en realidad ya había finalizado sus estudios el año anterior. La especial dedicatoria en la contraportada de la edición deja entrever una sincera gratitud del compositor hacia la Reina Isabel II tras haber sido agraciado cuatro años antes con el cargo de archivero copiante en la Real Capilla. El origen de esta *Fantasía sobre I Puritani* puede considerarse, por tanto, como una ofrenda del compositor a la Reina tras haber obtenido el citado puesto en la real institución.

Tenemos constancia, según se desprende de un artículo de prensa, de que Daniel Gabaldá interpretó su *Fantasía sobre I Puritani* delante de la Reina Isabel II (*Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 869, 27-3-1853: 3). La obra sería también interpretada por el propio autor el 12 (*La España*, 279, 11-3-1849: 4) y el 31 de Marzo de 1849 (*El Heraldo*, 2. 105, 30-3-1849: p. 4), respectivamente en el Teatro del Museo y en el Teatro de la Cruz de Madrid en un recital público en el que

[3] José Carrafa fue uno de los impresores madrileños más activos en el periodo comprendido de 1847 hasta 1872. Estuvo casado con Dolores Wirmbs de Carrafa, descendiente del calcógrafo alemán Bartolomé Wirmbs, quien asimismo dirigió un establecimiento en Madrid dedicado al grabado y estampación musical desde 1815 aproximadamente. La producción de impresos musicales de José Carrafa fue una de las más elevadas del Madrid de mediados del siglo XIX. (Gosálvez, 1995: 144).

actuaron diversos ejecutantes. Estos recitales estuvieron organizados por Miguel de Echevarría, profesor y concertista de bandurria y músico muy activo en la capital de España a mediados del siglo XIX. Casi con toda seguridad podemos afirmar que la mencionada *Fantasía* fue interpretada por el propio compositor en más ocasiones en Madrid durante los meses de Abril y Junio de 1849, ya que en prensa aparece anunciada la interpretación de una composición original de Daniel Gabaldá bajo el título genérico de *Sinfonía* en fechas muy cercanas a los anteriores recitales. La obra fue interpretada en el Teatro Español los citados meses, como introducción a la representación de algunas comedias y sainetes (*Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 11, 12 y 29-4-1849: 4; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 16, 17 y 18-6-1849: 4).

Igualmente nos queda constancia, a través de la prensa madrileña, de que Daniel Sebastián Gabaldá tuvo la ocasión de conocer al internacionalmente conocido pianista y compositor suizo Sigismund Thalberg (*1812; †1871), a quién obsequió con una copia de su *Fantasía sobre I Puritani* y sobre la cual el intérprete suizo hizo una estimable valoración (*EL Clamor Público*, 115- 22-2-1848: 4).

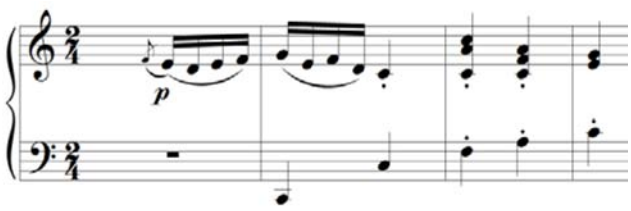
> *"Sabemos que el célebre Thalberg, a quien el señor Gabaldá regaló un ejemplar de su fantasía, se detuvo a examinarla cuidadosamente, y después de calificar de notable el final de esta producción, elogió en general el oportuno y elegante estilo de presentar los temas, así como la claridad con que, en medio de los delicados y brillantes acompañamientos, se deja oír la parte de canto sin ser jamás confundida por aquéllos."*

Esta crítica, una de las pocas que se hicieron en el conjunto de las obras de autores castellonenses, evidencia el alto rango pianístico y compositivo de Daniel Gabaldá que, en nuestra opinión, malogró en parte al trabajar sobre obras de otros autores, en lugar de crear composiciones originales de un nivel similar. Sobre las causas de la elección del repertorio operístico en una gran parte de compositores españoles decimonónicos, ya hemos hablado en anteriores capítulos.

Notas críticas:

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
4	derecha	2 y 3	Son fusas en la edición original.
9	derecha	3 y 4	Son fusas en la edición original.
11	derecha	1	Mismo corchete para las tres notas del acorde en la edición original. Ha sido aquí dividido en dos corchetes por analogía al compás nº 9: uno para la nota superior y otro para las dos notas inferiores.
11	derecha	3 y 4	Son fusas en la edición original.
12	derecha	5	El *re* inferior del acorde no es becuadro en la fuente.
35			En la edición original vuelve a aparecer el compás de tres por cuatro. Dicho compás ha sido omitido en esta edición porque ya ha sido indicado al principio de la obra.
78	izquierda	6	La nota superior del acorde no es becuadro en la edición original.
83	derecha	14	No hay becuadro en la edición original.
87	derecha	44	No hay becuadro en la edición original.
128	derecha	44 del pentagrama superior.	Es bemol en la fuente.
168	derecha	2-6	No hay ligadura de expresión en la edición original.
195	derecha	1-6	No hay ligadura de expresión en la edición original.
249	izquierda	1	No hay signo de acento en la edición original.
272	izquierda	4	El fuerte está omitido en la edición original.

2. 20 variaciones nuevas para piano de una mediana dificultad, sobre la Jota Aragonesa con tres cantos y doce coplas, también nuevas, variaciones, en DO, piano y dos voces, [1853], letra: V. Gutiérrez. *BNE*, MP/317/52, IMPR.



La partitura está formada por once páginas de las cuales, la primera es la portada, la segunda contiene los versos originales de la jota escritos por V. Gutiérrez sobre los cuales está inspirada la música, y el resto de las páginas el texto propiamente musical. La portada, enmarcada con diseños florales, alberga la dedicatoria, el título de la composición, el nombre de los autores de la letra y de la música, el precio de la partitura y los nombres del editor y del calcógrafo.

La obra la dedicó Daniel Gabaldá al Señor José María de Miralles, de quien no existe ninguna referencia en los archivos consultados relacionados con el compositor, y los cuales ya hemos mencionado en el capítulo correspondiente. El ejemplar utilizado para el presente estudio ha sido extraído de la *BNE*, institución a la cual fue donado por el editor Casimiro Martín, tal y como reza un cuño situado en la parte superior derecha de la portada. También en la parte superior e inferior derecha de la misma portada hay números anotados a lápiz de mano posterior relacionados con la catalogación del documento.

La Jota, escrita en castellano, está formada por doce estrofas de cuatro versos cada una. Los versos impares y los pares de las estrofas y del estribillo, guardan a menudo entre ellos una rima tanto asonante como consonante. El ejemplar de la *BNE* se encuentra en buen estado de conservación.

Las *20 variaciones nuevas para piano de una mediana dificultad, sobre la Jota Aragonesa con tres cantos y doce coplas, también nuevas* de Daniel Gabaldá, fue, según nuestras investigaciones, la única de las partituras impresas compuesta por un autor castellonense que fue posteriormente reeditada. La primera edición de 1853 corrió a cargo de Casimiro Martín Bessieres,[4] quien dirigió un almacén de música situado en la calle del Correo nº 4 de Madrid desde mediados del siglo XIX hasta llegada la Primera República en 1873. Como editor y comerciante, Casimiro Martín siguió de cerca los estrenos de las representaciones líricas madrileñas, con el fin de apostar por aquellas que habían alcanzado un mayor éxito y producir versiones para piano sólo y canto y piano. Ello lo llevaba a cabo mediante la modalidad denominada "de participación", mediante la cual el compositor intervenía en los gastos de edición a cambio de obtener los correspondientes ingresos por los ejemplares vendidos

[4] De origen francés, su nombre completo era Casimiro Martin Bessieres (*Toulouse, 1811; †París, 1888). Fue propietario de un importante almacén de música situado en la calle Correo de Madrid entre 1851 y 1873. La mayor parte de partituras editadas por él fueron zarzuelas. También editó música de los principales compositores líricos españoles de la época en la modalidad de piano sólo y piano y canto. Tras un pleito interpuesto por Barbieri a principio de los años cincuenta por la edición de una obra suya sin su autorización, Casimiro Martín se vio excluido de los más importantes círculos de compositores madrileños cercanos a Barbieri. (Gosálvez, 1995:159-160.)

(Gosálvez, 1995: 159). De hecho, prácticamente todas las obras editadas por Casimiro Martín son adaptaciones de obras líricas de éxito en el Madrid de la época. El grabado de la partitura de las variaciones de Gabaldá, con número de plancha C.M. 271, se realizó en los talleres de Faustino Echevarria, uno de los impresores más activos en Madrid durante la segunda mitad del siglo XIX.[5]

La segunda edición de las citadas variaciones sobre la Jota Aragonesa de Daniel Gabaldá, archivada en la *BNE* con la signatura MP/3162/26, se imprimió en Bilbao por la Unión Musical Española −antes Casa Dotesio[6]− entre 1914 y 1919. Para esta segunda edición se reutilizaron las mismas planchas confeccionadas por Casimiro Martín sesenta años antes, práctica muy usual entre las editoriales españolas más experimentadas. El número de plancha que se asignó a esta segunda edición fue el 4031.

Estas 20 variaciones no son, sin embargo, las primeras que el autor realizara basándose en la Jota Aragonesa. Ya en 1848 se editó en Madrid una obra titulada *Nueva y facilísima jota aragonesa para piano, con tres cantos y 16 variaciones, escrita espresamente (sic) para aficionados, por D. S. de Gabaldá* (Diario Oficial de Avisos de Madrid, 117, 25-2-1848:3), hoy perdida. La pieza objeto de estudio es, por tanto, una nueva versión que el autor creara sobre la jota aragonesa.

Las 20 variaciones nuevas, editadas cinco años después de la primera versión, así como la reedición de las mismas a principios del siglo XX y otra adaptación para flauta y piano que Gabaldá compusiera en 1869, refleja nítidamente la buena acogida por parte de los aficionados de este tipo de obras basadas en temas folclóricos españoles. Aunque la primera edición de las *20 variaciones sobre la Jota Aragonesa* de Gabaldá no está datada, varios anuncios de venta de la partitura en la prensa

[5] El madrileño Faustino Echevarria fue uno de los grabadores más importantes desde 1853 hasta aproximadamente 1900. Grabó varias colecciones periódicas hacia mitad del siglo y trabajó asiduamente para el editor Casimiro Martín. Más tarde fue nombrado profesor de grabado musical en el Instituto Filarmónico, entidad fundada por el Conde de Morphy. Ya en los años setenta inició una estrecha colaboración laboral con el importante editor Antonio Romero y Andia, quien le nombró director del taller y estampación del Salón Romero. A finales de siglo grabó un buen número de obras musicales españolas de Albéniz y el Cancionero musical de los siglos XV y XVI publicado por Barbieri (Gosálvez, 1995 152).

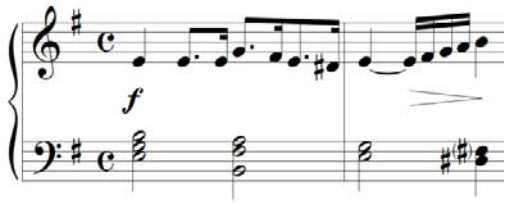
[6] La Unión Musical Española fue creada el 24 de Junio de 1914 por la Junta General de Accionistas de la Sociedad Anónima Editorial Casa Dotesio. Esta última sociedad había formalizado, desde su fundación en 1900, las compras de las más importantes casas editoriales madrileñas y barcelonesas. Parte de los fondos editoriales madrileños habían sido adquiridos desde 1898 por el parisino Louis Ernest Dotésio Paynter (*1855; †1915), quien regentaba un negocio editorial de música, venta de partituras e instrumentos musicales en Bilbao desde 1885. Con el fin de unificar la actividad editorial española y con el apoyo de capital de aficionados a la música, Louis Dotésio constituyó en Bilbao la citada Sociedad Anónima Casa Dotesio que, como apuntábamos con anterioridad, se denominó Unión Musical Española desde 1914 (Gosálvez, 1995:146-150.)

madrileña de la época sitúan su publicación en 1853 (*Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 869, 29-3-1853: 3; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 870, 30-3-1853: 4; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 872, 1-4-1853: 4). Este año ha sido igualmente verificado tras contrastar el número de plancha de la primera edición de Casimiro Martín en la relación cronológica de planchas de la publicación de Carlos José Gosálvez (Gosálvez, 1995: 162).

Notas críticas:

Compás	*Mano*	*Voz del canto*	*Nota núm*	*Comentario*
16	derecha		1	El *mi* aparece natural en la fuente.
16	izquierda		1	El *mi* superior del acorde aparece natural en la fuente.
28	derecha		6	Tiene valor de semicorchea en la edición original.
95	derecha		4	La tercera inferior es sostenido en la fuente.
95		inferior	4	Es sostenido en la edición original.
101	derecha		6	Hay un valor de negra en la edición original.
149	izquierda		1	Está omitido el puntillo en la edición original.
209				El f está omitido en la fuente. Ha sido incorporado por analogía al compás 205.
216	derecha		1	Nota de altura imprecisa en la fuente. Ha sido transcrita como *do* en este estudio.
229	izquierda		1	La plica de corchea no aparece en la fuente.
271	izquierda		1-3	La notación de este compás está omitida en la primera edición por error de impresión. Ha sido restituida por analogía al compás 263.
308	izquierda		2	El acento está omitido en la edición original al haber sido desplazado al compás siguiente por error de impresión.

3. Segunda fantasía escolástica sobre Luisa Miller, fantasías, en mi, [1854]. *BNE*, MP/2825/1, IMPR.



La tercera de las piezas para piano de Daniel Gabaldá contiene una portada y cinco páginas con texto musical. La portada, con diseños orlados, comprende la dedicatoria *"A la juventud pianista"*, la colección en la cual está integrada la obra −cuyo título es *"Placeres del estudio, cinco fantasías escolásticas para piano"*− seguida de los cinco títulos independientes de las piezas que forman dicha colección y de sus respectivos precios. Se nombran después los autores encargados de componer o arreglar las versiones pianísticas de las óperas correspondientes: Gabaldá, Beyer y Lemoine. Finalmente, se cita también en la portada el lugar de la edición y el nombre del editor. En la parte superior de la misma aparecen igualmente anotaciones a tinta y a lápiz de mano posterior relacionadas con la catalogación de la pieza en la *BNE*. El título propio de la pieza y el autor son nombrados en la parte superior de la primera de las páginas con texto musical. El estado de conservación de la pieza es bueno y permite ser manipulado y leído fácilmente.

La *Segunda Fantasía escolástica sobre Luisa Miller*, basada en la ópera homónima de Giussepe Verdi estrenada en Nápoles en 1849, fue editada en Madrid en el almacén de música de Casimiro Martín, quien −como apuntábamos con anterioridad− publicaba la práctica totalidad de obras para piano sólo y para piano y canto arregladas o compuestas a partir de obras líricas originales. El número de plancha de esta publicación es el C. 366. M.

Ya en 1849, el editor Casimiro Martín anunció en la prensa madrileña su intención de publicar el llamado *Pasatiempo musical o Álbum de los jóvenes pianistas*, compuesto de todo género de música −desde fantasías y variaciones hasta danzas de salón− de dificultad graduada y destinada *"al progreso de los discípulos y aficionados.*" Según puede leerse en los citados anuncios de prensa, *"los artistas que tomarán parte en dicha publicación son todos de la nueva escuela, conocidos ya en esta corte por los buenos resultados que han obtenido de sus discípulos."* (*El*

Clamor Público, 19-10-1849: 4; 21-10-1849: 4; 23-10-1849: 4; 25-10-1849: 4; *El Heraldo*, 26-10-1849: 4). Entre estos profesionales comisionados por el editor para adaptar los diversos géneros musicales habían tanto españoles −Gabaldá entre ellos− como extranjeros de gran prestigio y reputación.

La colección *Placeres del Estudio*, dirigida a la juventud pianista, es una de las publicaciones anunciadas por Casimiro Martín que vio la luz en 1854. Las composiciones y adaptaciones para piano de esta antología, integrada únicamente por fantasías de ópera, fueron llevadas a cabo por Daniel Gabaldá, por el compositor alemán Ferdinand Beyer (*1803; †1863) y por el francés Henry Lemoine (*1786; †1854).

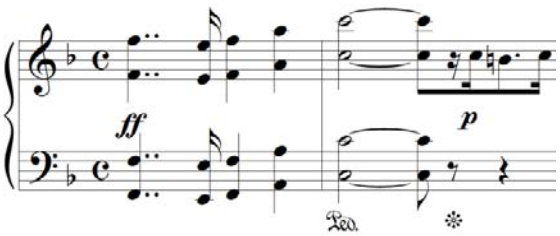
La partitura de la *Segunda Fantasía escolástica sobre Luisa Miller*, no está fechada. Para su datación hemos recurrido al número de plancha de dicha publicación −el C.366.M.− y lo hemos cotejado con la relación cronológica de números de plancha proporcionada en la publicación de Carlos José Gosálbez (Gosálvez, 1995: 162).

Notas críticas:

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
52	derecha	5	Es sostenido en la edición original.
57	izquierda	8	La nota inferior del acorde no es sostenido en la edición original.
59	izquierda	7	No hay bemol en la edición original.
61	derecha	7	El fa# tiene un valor de fusa en la edición original.
67			La indicación *a tempo* no aparece en la edición original. Ha sido incluida con el fin de delimitar la indicación *poco ritard*. del compás 66.

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
71			La indicación *a tempo* no aparece en la edición original. Ha sido incluida con el fin de delimitar la indicación *ritard*. del compás 70.
72	derecha	14	El *mi* de la fermata no es becuadro en la edición original.
72	derecha	32	El sol superior del acorde no es becuadro en la fuente.
72	izquierda	13-14	El silencio de corchea aparece desplazado en la fuente.
72	izquierda	14	El *fa* superior del acorde no es becuadro en la edición original.
102			El signo *f* está omitido en la edición original. Ha sido incluido por analogía al compás 101.
103			El signo *f* está omitido en la edición original. Ha sido incluido por analogía al compás 101.

4. Fantasía brillante para piano (mediana dificultad) sobre los mejores motivos de la ópera Linda di Chamounix, op. 9., fantasías, en FA, [1862]. *BNE*, MC/ 5/ 56, IMPR.



Esta nueva composición para piano de Daniel Gabaldá sobre motivos de ópera italiana comprende un total de ocho páginas de música notada precedidas de la portada. De factura similar a las anteriores piezas impresas del mismo autor, la portada está formada por el título completo de la composición, seguida del nombre del autor sin normalizar y escrito como D. D. S. Gavaldá, el número de opus y los datos relacionados con la propiedad, el precio del ejemplar y la edición. Toda la información descrita está encuadrada con patrones decorativos de tipo geométrico. En la parte superior izquierda de la portada aparece una numeración a tinta de mano posterior relacionada con la catalogación de la pieza en la *BNE*. A pié de página de la portada se encuentra también, escrita a lápiz de mano posterior, la data aproximada

de la partitura, anotada como *[ca 1860]*. En la cabecera de la página 2 aparece de nuevo el título de la composición, el número de opus, el nombre del autor si normalizar y a pié de la misma página los datos del impresor.

En el ejemplar consultado de la *BNE* se encuentran abundantes correcciones a lápiz de mano posterior no identificada, situadas indistintamente en los márgenes izquierdo y derecho. Las correcciones afectan a las páginas 2, 3, 4, 5, 8 y 9 y se reducen prácticamente a signos de bemol, becuadro y sostenido precedidos de una señal en forma de cruz, excepto en el margen derecho de la página 8 donde aparece una breve anotación en la que se puede leer *"no se ven bien los bemoles"*. El estado de conservación de la partitura es bueno.

La *Fantasía brillante sobre Linda de Chamounix* se imprimió en la calcografía de Faustino Echevarria, situada entonces en la calle Vegara nº 10 de Madrid. En comparación con las anteriores piezas publicadas de Daniel Gabaldá, ésta en particular presenta abundantes errores de impresión.

Aunque no hayamos localizado información complementaria que así lo certifique, es bastante probable que la *Fantasía brillante sobre Linda di Chamounix*, al igual que la anterior pieza publicada del autor, fuera compuesta especialmente para estudiantes y aficionados. La indicación *mediana dificultad* incluida en el título entre paréntesis advierte al comprador de un moderado nivel pianístico de la pieza, en la cual encontramos también pasajes que pueden ser interpretados de dos maneras diferentes, según la extensión mayor o menor del teclado del piano.[7]

La fecha de impresión de la *Fantasía brillante sobre Linda de Chamounix*, siguiendo las tendencias editoriales de la época, tampoco viene registrada en la partitura. A diferencia de las piezas anteriores del autor, donde las fechas han sido asignadas tras contrastar el correspondiente número de plancha y los anuncios de venta en la prensa, en esta nueva composición no hay número de plancha ni tampoco se han localizado referencias de ella en los periódicos madrileños. La única indicación que nos permite datar la partitura de una manera aproximada es la

[7] Durante el siglo XIX los pianos verticales y de cola sufrieron continuas modificaciones de construcción a medida que se iba perfeccionando el mecanismo y la sonoridad de los mismos. A lo largo de toda su historia, el piano pasó de tener 4 ½ octavas (do1−fa5) en los primeros modelos hasta 7 ¼ octavas (la -2 −do 7), tal y como lo conocemos actualmente. Hacia el año 1860, fecha aproximada de la impresión de la partitura estudiada de Daniel Gabaldá, habían todavía muchos pianos domésticos con una extensión de seis octavas que fueron inauguradas en los instrumentos alemanes, vieneses e ingleses desde 1805 aproximadamente. Sin embargo, desde 1844 el constructor parisino de origen alemán, Jean-Henri Pape, creó por primera vez un piano de ocho octavas (fa-2−fa7) que abriría nuevas puertas a los constructores especializados y crearía un mercado de nuevos instrumentos (Gill, 1981: 28-29).

dirección del impresor Faustino Echevarría en Madrid, anotada en la fuente como Vergara, 10. Según Carlos José Gosálvez (Gosálvez, 1995: 152), el citado impresor poseyó el taller en la calle madrileña de Vergara desde el mes de Octubre de 1860 hasta 1865. Con el fin de acotar la fecha de impresión, consultamos finalmente el Boletín de la Propiedad Intelectual, en el cual la citada pieza aparece registrada con el número 7. 945 entre los años 1862 y 1864 (Iglesias, 1997).

Otro de los aspectos de interés de esta partitura que, desde nuestro punto de vista, generan un obligado comentario es el nombre del autor sin normalizar y escrito en la portada como D. D. S. Gavaldá (Don Daniel Sebastián Gavaldá). Del conjunto de obras para piano del autor estudiadas en este trabajo, la *Fantasía brillante sobre Linda de Chamounix* es la primera en la que el apellido está escrito con *v*. Según nuestras investigaciones, el uso tanto del apellido Gabaldá como Gavaldá en las publicaciones ha ocasionado serios problemas de identificación de Daniel Sebastián como un único autor y también confusiones al atribuirse a ambos hermanos −Daniel Sebastián y José− apellidos diferentes. Sin embargo, el origen de este conflicto se encuentra en el empleo, por parte del compositor, de ambos apellidos indistintamente. En los archivos del Palacio Real de Madrid[8] se localiza suficiente documentación en la cual el propio compositor escribe su primer apellido como Gabaldá. En cambio, en el manuscrito de su método de piano (Catálogo de la Biblioteca Musical, 1946), así como en dos cartas dirigidas a Felipe Pedrell desde Madrid en los meses de Septiembre y Octubre de 1897, su apellido aparece anotado como Gavaldá por él mismo.

El *Diccionario biográfico-bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles* de Baltasar Saldoni, es un primer ejemplo donde se produce una confusión al atribuir a ambos hermanos un apellido diferente: Daniel Sebastián aparece catalogado con el apellido *Gavaldá* (Saldoni, III, 1880: 414), mientras que a su hermano José hay que buscarlo en *Gabaldá* (Saldoni, IV, 1881: 110). Otro serio malentendido es el mostrado en la reciente publicación titulada *Archivo histórico de la Unión Musical Española* donde Daniel Sebastián aparece catalogado tanto como Gabaldá, como Gavaldá, como si de dos compositores diferentes se tratara. A *Gabaldá, Daniel Sebastián* se le atribuyen en la mencionada publicación las obras pianísticas *Segunda fantasía escolástica sobre Luisa Miller* y *Veinte variaciones sobre la jota aragonesa*,

[8] Archivo General de Palacio. Personal. Caja 16.934. Expediente 1.

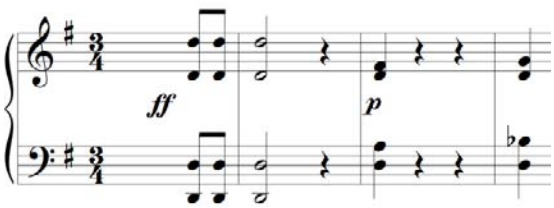
(Acker, 2000: 229), mientras que a *Gavaldá, D*, se le adscribe la pieza titulada *La Primavera, tanda de valses* (Ibid, 249).

Notas críticas:

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
15	izquierda	1	El *si* que forma la tercera del acorde no es natural en la edición original. Aparece corregido a lápiz de mano posterior como becuadro.
15	derecha	4	No es natural en la edición original. Aparece corregido a lápiz de mano posterior como becuadro.
32	izquierda	4	El *si* que forma la tercera del acorde no es natural en la edición original. Aparece corregido a lápiz de mano posterior como becuadro.
38	derecha	13	La tercera inferior no es natural en la edición original.
56	derecha		El cambio a compás de compasillo no está indicado en la impresión sino a lápiz de mano posterior.
65	derecha	1	No hay bemol en la edición original aunque está agregado a lápiz de mano posterior.
65	derecha	14	No hay becuadro en la edición original aunque está agregado a lápiz de mano posterior.
81	derecha	1	El mordente no existe en la edición original pero está añadido a lápiz de mano posterior.
95 y 97			El signo de *sf* aparece desplazado a la primera corchea en la fuente.
98	izquierda	3	No hay becuadro en la edición original. Está corregido a lápiz de mano posterior como becuadro.
100	izquierda	3	No hay becuadro en la edición original. Está corregido a lápiz de mano posterior como becuadro.
100	derecha	13	No hay becuadro en la edición original. Está corregido a lápiz de mano posterior como becuadro.

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
102	izquierda	1-2	El primer silencio de corchea entre ambos sonidos está omitido en la edición original.
123			El signo de *p* está omitido en la edición original. Ha sido incluido por analogía al compás 83.
166	izquierda	3	El *si* de la tercera inferior no es becuadro en la edición original. Aparece corregido a lápiz de mano posterior como becuadro.
166	derecha	4	El *si* de la tercera inferior no es becuadro en la edición original. Aparece corregido a lápiz de mano posterior como becuadro.
203	derecha	5	No es sostenido en la impresión pero aparece corregido a lápiz de mano posterior.
206	derecha	5 y 8	No hay sostenido en la edición original.

5. La primavera. Tanda de valses (muy fáciles), valses, en SOL, [1866]. *RCSMM*, 1/13715.IMPR.



El ejemplar consultado en el *RCSMM* de la suite de valses de Daniel Gabaldá titulado *La Primavera* no tiene portada y está formado por seis páginas numeradas de la 1 a la 6. La citada pieza se encuentra encuadernada junto con obras de otros compositores y ocupa el último lugar de la colección. La tapa del cuaderno está forrada de cartón diseñado con fondo negro y manchas blancas. En la cabecera de la primera página puede leerse el título de la obra, el nombre del autor sin normalizar −escrito como D. Gavaldá−, la referencia a los derechos de propiedad y el precio, 8 reales.

La obra está formada por una introducción, cuatro valses y un final a modo de coda. Aunque cada uno de los valses aparece numerado, no se trata de piezas independientes entre sí y deben ser interpretadas de manera continua, ya que el final de cada una de ellas prepara la anacrusa para enlazar con la siguiente. El estado de conservación general de las obras de diferentes autores contenidas en el cuaderno es bueno.

Según nuestras investigaciones, *La Primavera* de Daniel Gabaldá fue la primera composición del autor que se publicó en el almacén de música de Bonifacio Eslava (*1829; †1882)[9] en Madrid, a juzgar por el número 195 de plancha.

De nuevo, Daniel Gabaldá se pliega con esta obra a los imperativos del mercado musical destinado a aficionados, ofreciendo una composición de un nivel de dificultad muy fácil y revestida de los atractivos propios del vals como baile de éxito del momento. La novedad de esta composición respecto a las anteriores estudiadas estriba, desde nuestro punto de vista, en ser la primera del repertorio pianístico del autor que ofrece enteramente temas originales, lo cual nos permite valorar la capacidad creativa de Daniel Gabaldá tanto en el ámbito armónico como melódico.

La pieza no está fechada y el número 195 de plancha que aparece en la partitura no ha servido esta vez como referencia para determinar el año de impresión de la obra. La publicación de Carlos José Gosálvez no indica que existan números de plancha cronológicos en las ediciones de Bonifacio Eslava que permitan establecer la fecha de impresión de sus partituras. Tampoco nos proporciona esta partitura la razón social del taller de Bonifacio Eslava en el momento de su impresión, lo cual no ha posibilitado determinar una fecha concreta partiendo de los cinco domicilios que tuvo el citado editor en Madrid desde 1857 hasta 1887. Al no localizarse esta composición en el *Boletín de la Propiedad Intelectual*, hemos establecido la fecha aproximada de impresión como 1866 al ser el año que marcó el inicio del apogeo editorial de Bonifacio Eslava. Según Carlos José Gosálvez, *"entre 1866 y 1882 la*

[9] Bonifacio Eslava, nacido en Burlada (Navarra) en 1829, fue sobrino del célebre compositor y musicólogo Hilarión Eslava. Tras iniciar sus estudios musicales en Pamplona, en 1844 marchó a Madrid, donde estudió piano y violonchelo, instrumento éste último con el que conseguiría un puesto de instrumentista en el Teatro Real y en la Real Capilla. Hacia mediados de siglo inició sus estudios de grabado y estampación de música y hacia 1866 el taller de Eslava se había convertido ya en uno de los referentes editoriales de música madrileños. Entre sus ediciones más importantes habría que destacar la colección mensual *Gran biblioteca musical* (1857), la antología *Museo clásico de los pianistas* (1867), el semanario *Revista y Gaceta musical* (1867-68) y la colección de obras de su tío Hilarión Eslava. La propagación de su negocio editorial le permitió en 1868 ampliar sus talleres y crear en Madrid un salón de conciertos propio que se conoció con el nombre de Salón Eslava. Tras el fallecimiento de Bonifacio Eslava en 1882, el negocio editorial continuó funcionando hasta su final absorción por Casa Dotésio en 1900 (Gosálvez, 1995: 153-156).

Casa Bonifacio Eslava vivió sus momentos de máximo esplendor: en este periodo editó varios miles de partituras (…), sobre todo abundantísima producción de música nacional y extranjera para piano, tanto de reducciones como del repertorio musical más selecto (…)" (Gosálvez, 1995: 154).

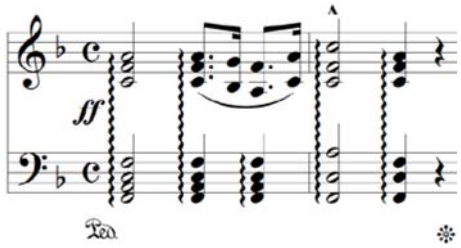
Otro de los inconvenientes que presenta esta partitura es la indicación del nombre del autor sin normalizar, lo cual ha suscitado serias confusiones de catalogación, tal y como adelantábamos en anteriores estudios.

Finalmente, antes de concluir el estudio particular de esta pieza, hay que mencionar que existe otro ejemplar catalogado en la *BNE* con la signatura MP/1956 (23) aunque se encuentra incompleto al haberse extraviado concretamente las páginas 3 y 4. Afortunadamente, la pieza archivada en la biblioteca del *RCSMM* está completa y hemos podido realizar un exhaustivo estudio crítico y analítico de esta primera obra enteramente original del autor vinarocense.

Notas críticas:

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
13	izquierda	2	Está omitida en la edición original.
21	derecha	1-2	La ligadura de expresión está omitida en la fuente. Ha sido incluida por analogía al compas 29.
65	derecha	1-6	La ligadura de expresión no figura en la edición original. Ha sido incluida por analogía a los compases 53,57 y 61.
74	derecha	1-6	La ligadura de expresión está omitida. Ha sido incluida por analogía a los compases 53,57 y 61.

6. Gran fantasía brillante sobre los motivos más bellos de Lucia de Lammermoor, fantasías, en FA, [1866]. *BNC*, M 4314/1, IMPR.



Esta nueva partitura de Daniel Sebastián Gabaldá, basada en motivos de la ópera homónima de Gaetano Donizetti, está constituida por una portada y quince páginas de música notada numeradas del 2 al 16. En la portada aparece designado el título de la pieza y las fuentes utilizadas por el autor para su composición: *Gran Fantasía brillante sobre los motivos más bellos de Lucia de Lamermoor arreglada de las obras 27 y 80 de Ascher y Rosellen*. El texto citado está adornado con diseños geométricos. Seguidamente viene indicado el nombre del autor normalizado, el precio de la partitura −16 reales−, el lugar y el nombre del editor y el sello del antiguo propietario del ejemplar. En la página 2 −la primera de música notada− se encuentra el título de la obra abreviado como *Gran Fantasía*. El ejemplar consultado que se conserva en la *BNC* presenta manchas de óxido principalmente en los márgenes, pero se encuentra en buen estado de conservación y puede ser leído con facilidad.

La partitura de *Gran Fantasía brillante sobre los motivos más bellos de Lucia de Lamermoor* de Daniel Gabaldá, al igual que la anterior composición, se publicó en el almacén de música de Bonifacio Eslava en Madrid y aparece impresa con el número de plancha 307.

Esta obra puede considerarse, junto con la *Fantasía sobre I Puritani* estudiada con anterioridad, como una de las cimas compositivas de Daniel Gabaldá, tanto por la cuidada escritura pianística como por la original adaptación de los motivos originales de Gaetano Donizzeti. Tal y como se desprende de la notable dificultad técnica e interpretativa de ciertos pasajes, el compositor vinarocense se aparta temporalmente de las adaptaciones didácticas dirigidas a estudiantes y aficionados y se adentra de nuevo en el más puro repertorio de concierto al estilo de Thalberg o Liszt. El único ejemplar hallado de esta obra perteneció al presbítero F. Cardona y Pons y, aunque no poseamos datos que así lo atestigüen, nos inclinamos a

considerar que fue el citado presbítero quien preservó la partitura hasta su final ubicación en la *BNC*, según puede deducirse del sello de propiedad estampado a pié de página de la portada.

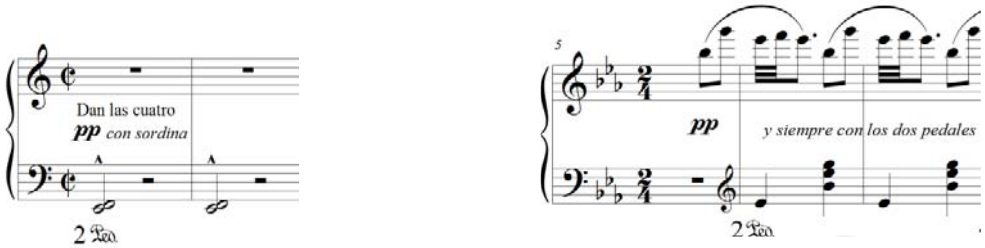
La partitura de la *Gran Fantasía brillante sobre los motivos más bellos de Lucia de Lamermoor* presenta los mismos problemas que la anterior publicación de Bonifacio Eslava: no está datada ni tampoco está indicado el domicilio del taller de edición en el momento de la impresión. Tal y como explicábamos con anterioridad, no hay una referencia cronológica de números de plancha del editor Bonifacio Eslava que nos permita situar de manera aproximada el año de edición de la obra estudiada. La única posibilidad factible de hacerlo es relacionando la razón social del editor con los datos mostrados en la partitura, lo cual tampoco se ha podido hacer en este caso concreto al estar omitida. Al no estar registrada en el Boletín de la Propiedad Intelectual, para la datación aproximada de esta obra se ha seguido el mismo criterio adoptado en la anterior publicación de Bonifacio Eslava, a saber, el inicio del apogeo editorial del mencionado taller de impresión desde el año 1866.

Notas críticas:

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
15, 16 y 19	derecha	1-2	El silencio de corchea que separa a ambas notas está omitido en la edición original.
39	izquierda	1-2	El silencio de negra entre ambas notas está omitido en la edición original y el silencio de corchea aparece desplazado de lugar.
42	izquierda	9	El valor es de corchea en la edición original. Sin embargo, detrás de la corchea no aparece el correspondiente valor de silencio que complete el compás.
43	izquierda	8	En el tiempo siguiente no hay silencio de negra en la edición original.
54	izquierda	8	El *si* del bajo no es becuadro en la fuente.
80	derecha	1	No hay acento en la edición original. Ha sido agregado por analogía al compas 78.
113	derecha	25	Es un *sib* en la edición original. Ha sido sustituido por un do por analogía a los compases 103 y 105.
119	derecha	26	No es becuadro en la edición original.

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
122	derecha	11	Hay un *sol* en la edición original. Ha sido cambiado a un *la* por el contexto armónico.
145	derecha	4	El *si* central del acorde no es becuadro en la fuente.
168			El signo de *f* no aparece en la primera edición. Ha sido incluido por analogía a la indicación "con energía" del compás 135.

7. El reloj de música. Tocata-Galop de imitación, danzas, en MIb, [1871]. *BNE*, MC/26/23, IMPR.



Esta última pieza original para piano de Daniel Gabaldá consta de una portada y cuatro páginas de música notada numeradas de la 1 a la 4. En la portada, litografiada, aparece dibujado un reloj de mesa −cuyas agujas dan las cuatro en punto− adornado con formas barrocas y cubierto con un cortinaje que infunde al conjunto un cierto aire aristocrático. Junto al reloj, en la parte derecha de la portada puede leerse el título de la pieza −*El reloj de música*− y en la base del reloj, insertado dentro del mismo dibujo, se encuentra el subtítulo −*Tocata-Galop de imitación*−. En la parte inferior de la portada se lee el nombre del autor normalizado, las indicaciones sobre el registro de propiedad, el precio de 10 reales, el nombre y la razón social del editor. En el margen superior derecho de la portada hay apuntada a tinta, de mano posterior, una numeración encuadrada relacionada con la antigua signatura de la pieza en la *BNE*. A pié de las páginas 1 y 2 puede leerse la firma del editor −Antonio Romero− escrita a tinta.

Uno de los rasgos que presenta esta obra es la inclusión de texto escrito en castellano, junto a la música notada, que nos proporciona abundante información sobre la composición e interpretación de la misma. La primera observación que nos hace Daniel Gabaldá precede a la composición propiamente musical y justifica los cuatro toques disonantes de segunda menor −escritos en el registro medio-bajo del piano− que imitan los armónicos producidos por la campana de muelle de un reloj de mesa al dar las cuatro. Estas cuatro campanadas justifican asimismo el dibujo de la portada representando un reloj de mesa que marca las cuatro en punto. La segunda observación, incluida después de una breve introducción musical en la página 1, atiende a aspectos puramente interpretativos y la tercera y última, a pié de la página 2, nos informa igualmente sobre el modo de ejecución de la pieza. El buen estado del ejemplar consultado permite apreciar todos los detalles y particularidades descritos arriba.

La pieza titulada *El reloj de música* fue la única original para piano de Daniel Gabaldá editada por Antonio Romero y Andia (*1815; †1886),[10] el principal comerciante y editor de música madrileño de la segunda mitad del siglo XIX.

Al igual que una parte importante de la producción pianística de Daniel Gabaldá, esta pieza breve de salón engrosa el repertorio dirigido a iniciados y

[10] Antonio Romero y Andia, nacido en Madrid en 1815, fue una de las principales autoridades de la vida musical madrileña de la segunda mitad del siglo tanto por su contribución pedagógica y compositiva como por su labor incesante de editor, comerciante e instrumentista. Desde 1830 obtuvo puestos de relevancia como clarinete y requinto en los Regimientos de Artillería y de Infantería de la Guardia Real, movilizados hacia el norte de España tras el levantamiento carlista. Inició sus estudios de armonía y composición en Pamplona con José Guelbenzu en 1834 y los amplió posteriormente con Hilarión Eslava en Sevilla. Tras iniciar también estudios de oboe, en 1844 ganó el puesto de clarinetista en la Real Capilla, el mismo año que Daniel Gabaldá obtuvo la plaza de archivero copiante en la real institución. En 1846 fue editado su *Método completo para clarinete de trece llaves*, el primero editado en España sobre este instrumento y que pronto se convirtió en obra didáctica de referencia. Ocupó asimismo el puesto de instrumentista y, más tarde, de director del Cuerpo de Alabarderos. Obtuvo, finalmente, una plaza de profesor de clarinete en el Conservatorio de Madrid en 1849 que amplió, desde 1857, como catedrático de oboe en la misma institución hasta su jubilación en 1876. Su perfeccionamiento del clarinete, conocido como "sistema Romero", fue premiado en las Exposiciones Universales de París en 1867 y 1878 y en la de Viena en 1873.

En 1854, paralelamente a su actividad como instrumentista, compositor y pedagogo, Antonio Romero fundó un comercio de instrumentos en Madrid y desde 1856 inició su negocio editorial que, en pocos años, se convertiría en el primero en lo que respecta al número de ediciones y ventas de partituras de música de la capital. A este éxito editorial contribuyó la adquisición de Antonio Romero de otros fondos editoriales como el de José Gabaldá−hermano de Daniel Sebastián−, de parte del fondo de León Lodre, Carrafa y Sanz hermanos o Casimiro Martín, entre otros. Como reconocimiento a su intensa labor musical en la capital, se le concedieron varias distinciones como la de Caballero de la Orden de Carlos III, Comendador de las Órdenes de Isabel la Católica y Carlos III, Caballero de la Orden del Cristo, de Portugal y Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Dos años antes de su fallecimiento, en 1886, abrió una sala destinada a recitales y conciertos que se conoció como el Salón Romero. Los fondos editoriales de Antonio Romero fueron adquiridos en 1901 por Louis Dotésio. (Gosálvez, 1995: 169-177).

aficionados al piano. En líneas generales, es lícito afirmar que tanto *El reloj de música* como todas las obras de salón estudiadas con anterioridad del mismo autor, tuvieron como objetivo satisfacer la demanda de repertorio de uso doméstico que, por otra parte, es el que generaba tanto al editor como al compositor una mayor fuente de ingresos adicionales.

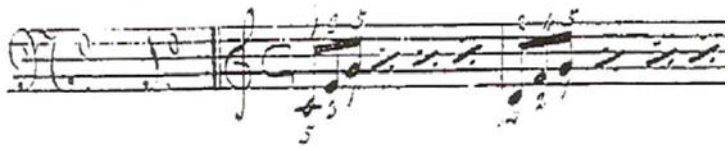
Al igual que las anteriores partituras editadas de Daniel Gabaldá, tampoco aparece en el *Reloj de música* el año de impresión. La razón social de la editorial que se lee al pié de la portada, consignada como Calle de Preciados nº 1, no ha servido esta vez para concretar el año de impresión de la pieza, debido a que Antonio Romero mantuvo su negocio en el citado domicilio durante un vasto periodo de tiempo comprendido desde 1863 hasta 1883 (Gosálvez, 1995: 175). Finalmente, al no existir tampoco número de plancha en la impresión, la datación se ha realizado según las fechas de registro que aparecen en la publicación titulada *La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual*. La pieza estudiada aparece con número de registro 13.016 correspondiente a los años comprendidos de 1871 a 1873 (Iglesias, 1997).

Notas críticas:

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
36	derecha	1-2	No hay ligadura en la edición original.
53	izquierda	1	La nota inferior con valor de blanca no existe en la edición original. Ha sido agregada por analogía al compás 12.

8. Ejercicios para piano. 1ª y 2ª serie, ejercicios (instr.), en DO, [1864]. *BMM*, Inventario 191 y 185, MANU. Original.

1ª serie:



2ª serie:

El método para piano, conservado íntegro y escrito de puño y letra de Daniel Gabaldá, está dividido en dos series de ejercicios y formado por una portada y 17 páginas de música notada. El formato del manuscrito es vertical y la numeración de las páginas es independiente en cada una de las dos partes del método, es decir, del 1 al 9 para la primera serie de ejercicios, y del 1 al 8 para la segunda. En la portada, sencilla y sobria, aparece escrito a tinta el título de la obra y el nombre del autor sin normalizar como D.D.S. Gavaldá. Tras el título y tras el nombre del autor puede verse un discreto adorno orlado. En la cabecera de la portada se encuentra el cuño de la *Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid* y el cuño del antiguo propietario de la obra, y a pié de página puede verse el código de barras de la citada institución. En la cabecera de la página de inicio de la primera serie de ejercicios, se localiza de nuevo el título, el cuño de la biblioteca y del antiguo propietario, y en la cabecera de la primera página correspondiente a la segunda serie, puede leerse también el título y el código de barras de la mencionada biblioteca.

Todas las páginas del método contienen únicamente música notada, a excepción de la 4, 5, 6, 7 y 8 de la segunda serie, en las cuales pueden leerse oportunos consejos e indicaciones escritas a tinta por el autor e intercaladas con los

diferentes ejercicios sobre el modo de interpretación de los mismos. Cada uno de los ejercicios de la primera serie aparece previamente numerado en el margen izquierdo de la página. El número total de ejercicios que componen la primera serie del método es de 45. En la segunda serie, los ejercicios se muestran numerados del 1 al 36, aunque únicamente hasta la página 5 incluida. A partir de la citada página hasta el final, se omite la numeración de cada ejercicio y, sin embargo, aumentan progresivamente las indicaciones y consejos del autor −íntegramente redactados en castellano− sobre la ejecución. En la parte superior e inferior de la notación musical hay abundantes digitaciones del propio autor correspondientes a la mano derecha e izquierda respectivamente del ejecutante. Toda la información descrita que acompaña a la música pone de manifiesto la minuciosa labor didáctica del autor en ésta su única obra de carácter pedagógico.

El manuscrito se encuentra meticulosamente copiado hasta el punto que la notación y las indicaciones del autor pueden leerse con la misma facilidad que en una obra impresa. Tan solo encontramos en el conjunto del manuscrito un ejercicio tachado de mano del autor. Se trata del estudio preparatorio que ocupa el primer lugar de la segunda serie del método. El estado de conservación del mismo es bueno y puede leerse la notación con facilidad excepto en algunos pasajes en los cuales las líneas de los pentagramas se han difuminado parcialmente.

No existe, en la biografía consultada sobre Daniel Gabaldá, ningún dato que nos revele el origen de esta obra pedagógica aunque, según nuestras investigaciones y como ya hemos avanzado en anteriores capítulos, puede tratarse de un método dirigido a sus alumnos de piano. Habría que recordar que el autor vinarocense impartió clases de piano particulares y también en el *Colegio de Santa Isabel* de Madrid desde 1859 hasta 1866.

Al no estar fechado el manuscrito, el primer indicio que hemos tomado como referencia para su datación es el proporcionado por Baltasar Saldoni en su diccionario de Efemérides musicales. En él, el citado autor nos revela en Julio de 1879 que "*hace bastante tiempo*" que Daniel Gabaldá estaba trabajando en un método para piano (Saldoni, II, 1880: 70). La indefinición temporal de Saldoni podría remitirse a los años de magisterio de Gabaldá en la citada institución. Si tomamos como referencia el año 1859 como inicio de la elaboración del método de piano, coincidente el nombramiento de Daniel Gabaldá en el Colegio de Santa Isabel, podríamos considerar que hacia 1864 aproximadamente ya lo tendría finalizado.

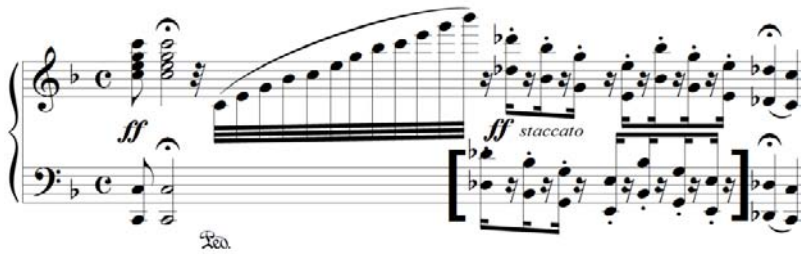
El ejemplar original de los *Ejercicios para piano* de Daniel Gabaldá fue conservado por Don J. M. Puebla y donado por el mismo a la *Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid*, según reza un cuño estampado en la cabecera de la portada. También podemos afirmar que la donación del manuscrito a la biblioteca se realizó antes de 1946, ya que en un catálogo de la institución, publicado ese mismo año, ya aparecen inventariados los ejercicios del autor vinarocense con el número 191 para la primera serie y 185 para la segunda (*Catálogo de la Biblioteca Musical,* 1945:31). Hay que mencionar, a este respecto, que el nombre del autor en el citado catálogo no aparece normalizado, al igual que ocurre en la portada de los ejercicios.

La especial importancia del método de piano de Gabaldá estriba en ser la única obra de carácter pedagógico creada por un autor castellonense para este instrumento hasta 1936 y una de las pocas concebidas en los diferentes campos musicales tanto instrumentales como teóricos.

Finalmente hay que mencionar que, a diferencia de las restantes obras del autor vinarocense, no se ha editado informáticamente en el presente trabajo el manuscrito de las dos series de ejercicios. No se ha considerado necesario, en primer lugar, por la claridad de lectura del ejemplar, fruto de una esmerada y minuciosa grafía de la mano del propio autor, que lo convierten en una auténtica joya manuscrita. En segundo lugar, al no tratarse de una composición musical de repertorio, no se ha estimado indispensable una labor de transcripción ni tampoco un estudio crítico.

2.4. PITARCH DE FABRA, Antonio (*1814; †1887), PITARCH DEFABRA, Vicente (*1824; †1910) y PITARCH DE FABRA, Mateo (*1826; †1884).

1. Valencia del Cid. Valse brillante, valses, en FA, 1860. *BNF*, VM12 G−10991, IMPR.



Esta primera partitura impresa de los hermanos Pitarch de Fabra consta de una portada y nueve páginas de música notada numeradas de la 1 a la 9. La portada, orlada y con diseños florales, alberga el título, el subtítulo de la obra y las iniciales de los tres hermanos ordenados de menor a mayor edad, seguidas del apellido normalizado Pitarch de Fabra y el precio del ejemplar. En la cabecera de la portada, y situado encima del diseño orlado, puede leerse la dedicatoria, y a pié de página se encuentra el nombre y el domicilio del editor y el año de edición. También a pié de página y situada en el margen izquierdo de la portada se localiza, escrita a tinta de mano posterior, la signatura de la obra en la *BNF*. En la cabecera de la primera página se lee de nuevo el título y subtítulo de la composición, los autores de la misma y la dedicatoria, redactado todo en francés. El ejemplar consultado se encuentra en buen estado de conservación, si bien presenta manchas de óxido en los márgenes.

La obra está dedicada a Mademoiselle Antoinette de Rostan d´Ancezune, sobre quien, tras un proceso de investigación, no hemos encontrado ninguna referencia.[11] No obstante, y a juzgar por el citado apellido de procedencia ilustre, bien pudo tratarse de la hija de una familia noble de la villa de Le Puy, de la región

[11] Jean Claude le Suc, historiador de la población de Le Puy y autor de un artículo sobre Antonio Pitarch publicado en la revista L´Orgue (ISSN 0030-5170) nº 266 (2004, vol 2) no pudo darnos ningún dato sobre esta persona. Tampoco Carlos Pallarés Esclápez, tataranieto de Vicente Pitarch, guarda ninguna referencia sobre Antoinette de Rostan d´Ancezune. En http://www.genealogie.com/recherche-genealogique/nom-ROSTAN%20D'ANCEZUNE.html [consulta: 4 Abril 2013] aparecen referencias a una tal Antoinette Rostan que vivió en París y otras dos llamadas Antoinette Rostan y Marie Antoinette Rostan que habitaron en la región de Rhone los años en que se publicó la partitura de *Valencia del Cid*, aunque no podemos asegurar que alguna de ellas fuera la misma que aparece en el ejemplar al no nombrarse el apellido completo.

de Rhone o incluso de París, donde Vicente Pitarch realizó estudios de piano y violín de 1843 a 1844 aproximadamente.

La partitura de *Valencia del Cid*, título de índole histórica que rememora la liberación y conquista de la ciudad de Valencia por Rodrigo Díaz de Vivar −El Cid− el 17 de Junio de 1094, fue publicada en París en 1860 por E. Gerard et Cie, en el establecimiento conocido también por el nombre de "*Compagnie Musicale*"[12] y reproducida en la imprenta Bauve de la misma ciudad con número de plancha C.M. 6262.

Aunque la composición titulada *Valencia del Cid* aparece atribuida a los tres hermanos Pitarch, en realidad tenemos suficientes indicios para considerar que su auténtico autor fue Vicente Pitarch por las razones expuestas en el apartado dedicado a su biografía.[13] Es posible que dicha obra fuera compuesta por Vicente Pitarch años antes de su publicación, durante las temporadas de estudio en Francia o bien a su llegada a Valencia en 1848 aproximadamente, lo cual explicaría la elección del título *Valencia del Cid*. Según esta última hipótesis, podría entenderse la triple autoría de la obra por el hecho de que fuera entregada o remitida por Vicente Pitarch a sus otros dos hermanos Antonio y Mateo, residentes en Francia, para gestionar su publicación e incluso revisar el texto musical.

No obstante, la denominación de *Valencia del Cid* poco tiene que ver musicalmente con el contenido de la obra, la cual alberga en realidad un vals brillante al más puro estilo vienés. En cambio, sí que podemos encontrar en el citado título una cierta influencia de la ideología carlista en cuanto a la evocación legendaria de la historia de España, que entronca con la pomposidad y la ampulosidad de la obra a través de una escritura colmada de adornos y artificios.

Aunque no tenemos evidencias que así lo atestigüen, nos inclinamos a pensar que *Valencia del Cid* fuera una de las obras interpretadas por el autor en el recital de

[12] Édouard−Henri−Alfred Gérard (*¿?; †1886), fue el sucesor del taller editorial llamado "Compagnie Musicale", que contaba como socio de relevancia al Marqués Charles- Eugène de Boisgelin. Ambos fundaron en 1859 una sociedad sin acciones denominada E. Gérard et Cie, que se hizo cargo de la deuda contraída por el antiguo propietario de la "Compagnie Musicale" por la compra del fondo editorial de Jean Racine Meissonnier (*1794; †1856), cuyas iniciales son citadas también en la portada de *Valencia del Cid*. La sociedad E. Gérard et Cie, cuyos miembros habían previsto un periodo de actividad de diez años como máximo, fue disuelta sin embargo en 1876, más tarde lo esperado, por dificultades financieras. Las deudas contraídas por Édouard Gérard obligaron a éste a vender los derechos de propiedad las obras de su fondo a otras editoriales como Heugel, Leduc, Tellier, Fontana o Schott entre otros. Entre sus fondos editoriales destacaron las obras póstumas de Fréderic Chopin (Devriès y Lesure, 1988: 186-188).

[13] *Cf.* p. 183.

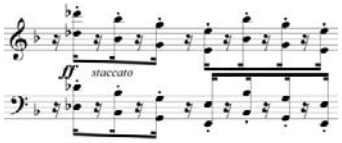
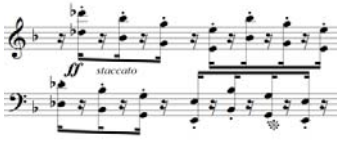
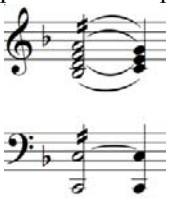
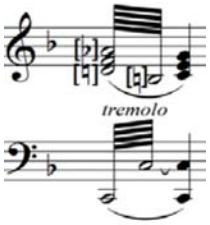
piano celebrado en Valencia hacia 1848 con el fin de promocionar la firma valenciana de Pianos Gómez.

Sólo existen dos ejemplares de esta composición, ambos idénticos y archivados en la *BNF*. El primero de ellos, cuyas referencias hemos dado arriba, pertenece al fondo de la biblioteca. El segundo, con signatura VM BOB−33074, formaba parte del fondo histórico del *Conservatorio Superior de Música de París*, el cual fue donado finalmente a la *BNF*. Este segundo ejemplar se encuentra archivado en el *Carton Piano 433* de ésta última institución.

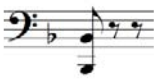
Las editoriales musicales francesas contaron, desde el siglo XIX, con una dilatada experiencia y envidiable bagaje en lo que respecta a la absorción y pronta aplicación de las innovaciones en el campo la impresión. Ello dio lugar a una gran variedad de ediciones que abarcaron prácticamente todos los géneros musicales desde la ópera, lieder, música religiosa, música militar, obras pedagógicas y piezas de salón (Devriès y Lesure, 1988: 7). De hecho, las características del impreso musical español en sus aspectos físicos y bibliográficos fueron importadas principalmente de Francia (Gosálvez, 1995: 52). Dicho esto sorprende, en esta primera publicación francesa de una obra pianística de los hermanos Pitarch, la abrumadora cantidad de errores rítmicos, armónicos y de notación que aparecen en la impresión. Tanto es así que, tras el correspondiente estudio crítico que detallaremos a continuación, nos inclinamos a opinar que es prácticamente imposible que la partitura impresa de *Valencia del Cid* fuese alguna vez interpretada correctamente, o quizás simplemente ejecutada, sin la tutoría de los autores o de un intérprete con sólidos conocimientos de armonía y composición. De los 314 compases que forman la citada pieza, 88 de ellos manifiestan algún error de impresión. Ello se traduce, ni más ni menos, en un 28% de compases que albergan deficiencias de notación, ritmo o armonía, como señalaremos a continuación.

Otro de los problemas de interpretación que presenta esta composición son los signos de pedal, los cuales no siguen en ocasiones criterios de sonoridad o armonía. Para conseguir una adecuada interpretación y según nuestra propia experiencia, partiendo su emplazamiento en la partitura, hay que adecuarlos a los cambios armónicos correspondientes. No obstante, estos signos de pedal no han sido modificados en la edición crítica al no ser considerados como errores de impresión.

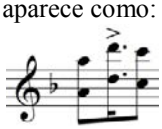
Notas críticas:

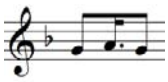
Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
1	izquierda	3-9	Desde nuestro punto de vista, la notación rítmica que aparece en la edición original está equivocada y desplazada un valor de semicorchea hacia la derecha:  Ha sido sustituida por la siguiente notación más coherente, que entronca con las fórmulas pianísticas rítmicas propias del siglo XIX: 
1	izquierda derecha	12-13 24-25	La siguiente escritura del trémolo en la edición original no es pianística sino propia de instrumentos de cuerda:  Para la correcta ejecución del trémolo pianístico es necesario que el acorde sea dividido en dos partes de modo que permita la alternancia de los dedos fuertes y débiles de ambas manos. Atendiendo a criterios de ejecución y de estilo, el trémolo ha sido modificado para su posible interpretación Asimismo, existen errores armónicos en el acorde del trémolo de la mano derecha que afectan al *si* bemol inferior, que ha sido corregido como *si* natural; al *re* bemol de la tercera, corregido como *re* natural; y al *la* superior, que ha sido modificado como *la* bemol. El acorde de séptima disminuida resultante hace función de dominante secundaria y se encuentra dentro del estilo armónico del compás: 
6			El compás en el original no se corresponde con la notación rítmica. Ha sido restituido a un tres por ocho para respetar la unidad de compás.
8	derecha	2	La octava tiene valor de corchea en el original

.

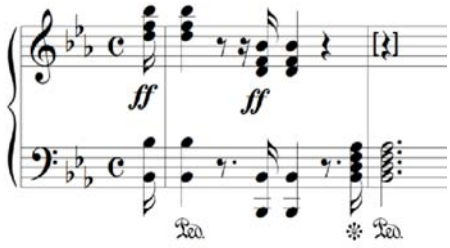
Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
16	izquierda	3	El *do* que hace función de tercera del acorde es natural en la fuente.
24, 25, 28, 29 y 37	izquierda	3	El *si* inferior del acorde es bemol en la edición original.
27	derecha	7	No hay becuadro en la edición original.
28	izquierda	1	La nota inferior es un *mi* en la edición original.
28	derecha	2	No hay becuadro en la edición original.
31	derecha	1	El *sol* inferior de la octava no es sostenido en la fuente.
34	derecha	4	No hay becuadro en la edición original.
35	derecha	4	No hay becuadro en la edición original.
39	derecha	3	No hay sostenido en la edición original. Ha sido agregado el sostenido por analogía al compás 23.
42	derecha	2	El *do* superior de la octava está omitido en la fuente.
48	derecha	2	En la edición original, debajo del *do* hay un *mi* a distancia de sexta menor, extraño al acorde. El *mi* ha sido eliminado por analogía a los compases 40 y 223.
50	derecha	2	El do inferior de la octava es natural en la fuente consultada.
52	izquierda	1-3	La figuración que, en la edición original, aparece escrita del siguiente modo: ha sido corregida como  por analogía a los compases 18 de la exposición y 235 de la reexposición
54	izquierda	2-3	En la edición original, la ligadura de expresión afecta a las notas 1-2
57			La doble barra de repetición está omitida en la edición original. Ha sido incluida para delimitar la repetición del compás 72.
58− −59	derecha	2-4 1	La ligadura de expresión ha sido modificada por analogía a la que afecta a los compases 64 y 65.
64			El signo de *f* está omitido en la edición original. Ha sido incluido por analogía al compás 58.

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
65− −66	derecha	2−10 1	La ligadura de expresión sólo afecta en la edición original a las notas 2-10 del compás 65. Se ha extendido en esta edición hasta la primera nota del compás 66 por analogía a los compases 57-58 y 59-60.
70	derecha	1	La plica inferior tiene valor de fusa en la edición original. Ha sido restituido por un valor de corchea obedeciendo al emplazamiento rítmico que presentan las figuraciones de la mano derecha respecto a las de la izquierda en la edición original.
79	derecha	3	La nota superior es un *la* a distancia de sexta mayor en la edición original.
81	izquierda	3	En la edición original hay un *fa* a distancia de tercera mayor por debajo del *la*. Ha sido eliminado por similitud al compás 80.
83	derecha	1	La nota superior es un *sol* a distancia de décima en la edición original.
86	izquierda	3	El *mi* inferior del acorde no es natural en la edición original.
87	izquierda	1	El do inferior de la octava está omitido en la fuente consultada. Ha sido agregado por analogía al compás 86.
87	izquierda	3	El *mi* inferior del acorde no es natural en la edición original.
89	derecha	2	Hay un *re* en la edición original. Ha sido modificado por un *do* por analogía al compás 73.
91− −92	derecha	2−10 1	La ligadura de expresión sólo afecta, en la edición original, a las notas 2-10 del compás 91.
93− −94	derecha	2−10 1	La ligadura de expresión afecta, en la edición original, a las notas 2-10 del compás 93 y a las notas 1-3 del compás 94.
94	izquierda	3	El acorde de séptima de dominante de *si* bemol ha sido modificado por el acorde de si bemol mayor en segunda inversión por analogía al compás 60.
95			El signo de *p* ha sido agregado por analogía al compás 61.
99− −100	derecha	2-10 1	La ligadura de expresión afecta, en la edición original, a las notas 1-10 del compás 99.
104	derecha	1	La plica inferior tiene valor de fusa en la edición original. Ha sido restituido por un valor de corchea obedeciendo al emplazamiento rítmico que presentan las figuraciones de la mano derecha respecto a las de la izquierda en la edición original.
107			La doble barra de repetición está omitida en la fuente consultada. Ha sido agregada en esta edición para delimitar la repetición del compás 122.

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
111			El signo de *p* aparece desplazado hacia la derecha en la fuente consultada.
119			El signo de *ff* aparece desplazado hacia la derecha en la fuente consultada.
121	izquierda	1	La nota superior de la octava está omitida en la edición original. Ha sido añadida en esta edición por similitud al compás 153.
132	izquierda	2	En la edición original hay un *sol* a distancia cuarta justa de la nota inferior del acorde. Ha sido suprimido con el fin de mantener el tipo de acompañamiento análogo a los compases 123-125, 130-131 y 133.
134	izquierda	2-3	El fa del bajo está omitido en la fuente consultada. Ha sido añadido en esta edición por analogía al compás 126.
139	izquierda	1	Por debajo de la nota inferior de la octava aparece, en la edición original, un *do* a distancia de tercera menor. Ha sido suprimido en la presente edición al considerarlo como error de imprenta.
156			La doble barra de repetición está omitida en la fuente consultada. Ha sido agregada en esta edición para delimitar la repetición propuesta en el compás 171.
164	derecha	1	El *re* superior del acorde es natural en la edición original.
165	derecha	3	El mi inferior de la octava es natural en la edición original.
165	izquierda	2-3	El *re* superior del acorde es natural en la edición original.
170	izquierda	2-3	La clave de sol está omitida en la edición original.
173			La doble barra de repetición no está indicada en la edición original. Ha sido aquí agregada para delimitar la repetición del compás 188.
182	derecha	3	No hay bemol en la edición original.
191			La doble barra de repetición está omitida en la edición original. Ha sido añadida para delimitar la repetición propuesta en el compás 206.
196	derecha	2-3	La notación rítmica, equivocada en la edición original, aparece como: 

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
209	derecha	2-3	La notación rítmica, equivocada en la edición original, aparece como: 
217− −218	derecha	1-3 1	La octava inferior está omitida en la edición original.
225	izquierda	2	En la edición original aparece un *la* a distancia de tercera mayor sobre el *fa*. Ha sido suprimido por analogía al diseño rítmico del compás 224 y posteriores.
228	izquierda	2	Es un *do* en la edición original. Ha sido cambiado a un *mi* por analogía al mismo pasaje de la exposición.
237	izquierda	2	Por debajo del *do* aparece, en la edición original, un *la* a distancia de tercera menor. El *la* ha sido suprimido por analogía al compás 20 de la exposición.
240, 241, 244, 245 y 253	izquierda	3	El *si* inferior del acorde es bemol en la edición original.
243	izquierda	2	Es un *do* en la edición original. Ha sido sustituido por un *sol* por semejanza al compás 27 de la exposición.
247			El signo de *p* ha sido agregado por analogía al compás 31.
247 y 248	izquierda	3	El *si* inferior no es natural en la fuente consultada. Ha sido alterado por semejanza a los compases 31 y 32.
250	derecha	2	El sol no es sostenido en la fuente. Ha sido alterado por semejanza al compás 34.
254			En la edición original aparece un signo aislado que representa un final de pedal. Ha sido aquí eliminado al considerarlo como un error de imprenta.
269	derecha	2-3	En la fuente consultada aparece un *fa* y un *sol* a distancia respectiva de décima de las notas inferiores.
277 y 278	derecha	3	El si no es natural en la edición original.
299	derecha	3	Hay un mi sostenido en la edición original. Ha sido corregido tomando como referencia el compás 283.
304 309	izquierda ambas	1 1	Los acordes que aparecen tienen sonidos equivocados. Han sido corregidos tomando como referencia el acorde de séptima disminuida en tercera inversión de la tonalidad de *la* mostrado en la mano derecha del compás 304.

2. L´Espagnole. Caprice-polka, caprichos, en MIb, [1874]. *AHEM*, Música 035 Manuel Martí IV. 17. Piezas para piano, IMPR.



La partitura de *L´espagnole* tiene un total de cuatro páginas de música impresa numeradas de la 2 a la 5. La composición musical propiamente dicha está completa, aunque al ejemplar le falta la portada. Esta obra de los hermanos Pitarch forma parte de un álbum de piezas para piano de salón compuestas por diversos autores, tanto españoles como extranjeros. El álbum está encuadernado en cartón con tapas de color rojo y es un ejemplo de la práctica frecuente del siglo XIX que consistía en reunir varias piezas para piano en un solo libro para uso doméstico. Habitualmente en esta práctica se prescindían de las portadas de cada una de las piezas que se encuadernaban conjuntamente y es ésta la razón por la cual la partitura de *L´Espagnole* no conserva la primera página.

En la cabecera de la segunda página se encuentra el título y el subtítulo de la composición, las iniciales de los nombres de los tres autores ordenados de menor a mayor edad, seguidas del apellido normalizado y la dedicatoria, todo redactado en francés. A pié de página pueden leerse también el número de plancha y los datos relacionados con la edición.

Del mismo modo que la anterior pieza estudiada, atribuida a los tres hermanos Pitarch de Fabra, *L´Espagnole* está dedicada a Mlle. Marie de Rostan d´Ancezune, a quien ya se ha hecho referencia en el anterior estudio crítico.[14] El ejemplar consultado se encuentra en buen estado de conservación, al igual que el resto de piezas que conforman el álbum citado.

Esta nueva composición para piano de los hermanos Pitarch −impresa por Trinoeq. con número de plancha A.L. 2359− fue publicada en París hacia 1874 por la

[14] *Cf.* pp. 379-380.

editorial Leduc, representada entonces por Alphonse−Charles Girard (*1844; †1892)[15].

Al igual que ya ocurriera en la pieza para piano titulada *Valencia del Cid*, estudiada con anterioridad, y cuya autoría es atribuida a los tres hermanos Pitarch, puede considerarse a Vicente Pitarch como el auténtico compositor de *L´Espagnole*, por las razones esgrimidas en el capítulo dedicado a su perfil biográfico. No existe información sobre sus posibles interpretaciones, aunque nos inclinamos a pensar que ésta, como la anterior obra estudiada, formara parte del repertorio pianístico de Vicente Pitarch.

Contrariamente a la práctica frecuente de las editoriales españolas de omitir el año de publicación de las piezas musicales, en las portadas de los ejemplares editados en París de los hermanos Pitarch puede leerse el año de las respectivas publicaciones. Un caso aparte lo constituye el ejemplar localizado de *L´ Espagnole*, al no contener la portada. Tampoco el número de plancha A. L. 2359 de esta publicación ha servido esta vez para situar el año de edición, debido a que no se corresponde con la sucesión cronológica del editor[16] y no aparece, por tanto, en la publicación consultada de Devriès y Lesure (Devriès y Lesure, 1988: 269). Para fechar la partitura de manera aproximada tuvimos que recurrir a los datos mostrados en el ejemplar relativos al domicilio del editor, los cuales aparecen citados a pié de la página 2 como 3, rue de Grammont. En la publicación de Devriès y Lesure puede contrastarse que dicha razón social de Alphose Leduc se corresponde con el periodo comprendido desde el mes de Noviembre de 1874 hasta 1914. Si tenemos en cuenta

[15] Al igual que su padre Alphonse Girard (*1804; †1868) y que su abuelo paterno, el "artista- músico" Charles Girard (*1754), Alphonse-Charles Girard, nacido en París en 1844, agregó a su primer apellido el de Leduc. Al morir su padre, fundador de la editorial Leduc en 1842, Alphonse-Charles se hizo cargo de la misma en 1868. Desde su creación, la editorial prestó especial atención a la literatura para piano, especializándose más tarde en obras de carácter pedagógico. En 1846, adquirió del compositor Auguste Lavinée un antiguo fondo que le reportaría obras de autores como Weber, Clementi o Hummel, entre otros, así como partituras de ópera de relevantes compositores. La editorial Leduc alcanzó sus cotas de beneficios más altas durante los años de gestión de Alphonse Charles, gracias a la compra de fondos editoriales, a la creación de colecciones diversas dentro su propio catálogo y a la promoción del repertorio dirigido a diversas agrupaciones instrumentales y de música de baile. Al morir Alphonse Charles Girard con tan sólo 48 años de edad, su viuda, Emma Ravina, afianzó la editorial con la denominación "Alphonse Leduc". (Devriès y Lesure, 1988 : 267-268).

[16] El número de plancha se atribuía una vez el editor tenía intención de publicar la partitura, lo cual no significaba necesariamente que fuera publicada inmediatamente. Tal como explica Carlos José Gosálvez, *"En ocasiones los editores reservaban series de números pertenecientes a secuencias en funcionamiento para asignarlos a partituras sueltas o colecciones que existían sólo en proyecto. Muchos de estos números tardaron en salir al mercado (otros al parecer ni siquiera lo hicieron) y fueron "adelantados" por otras partituras con numeraciones más bajas."* Ello explica la existencia de números aislados que ni siquiera están contemplados en la sucesión cronológica de un determinado editor (Gosálvez, 1995: 123).

que Mateo Pitarch, el más joven de los hermanos nombrados en la publicación, falleció en 1884, podemos acotar el posible año de publicación entre 1874 y 1884. Al igual que en los anteriores estudios en los que hemos manejado fechas imprecisas, establecemos como referencia el primer año del periodo.

Como ya avanzábamos en el capítulo dirigido al estilo compositivo de Pitarch de Fabra, la partitura de *L´Espagnole* archivada en el *A.H.E.M* es un ejemplar único. Ni aparece catalogada ni existe ninguna referencia sobre su publicación en la *BNF* ni en otras instituciones francesas consultadas −mencionadas en los preliminares de este trabajo− a las cuales nos dirigimos con el fin de localizar un ejemplar con la portada correspondiente y poder así asignar una fecha precisa al ejemplar.

Otra de las investigaciones llevadas a cabo sobre el ejemplar hallado en Morella fue el de su procedencia y la historia del mismo hasta su final ubicación. El indicio concluyente, a partir del cual hemos podido establecer una supuesta relación entre su antiguo propietario y su localización en Morella, fue una dedicatoria que aparece en otra de las partituras que conforman el citado álbum de piezas para piano dirigida al pianista morellano Manuel Zaporta Martí y sobre cuyos detalles ya hemos hablado en el capítulo dedicado a las tendencias estilísticas. A partir de la mencionada dedicatoria y de la catalogación del ejemplar como procedente del fondo "Manuel Martí" −probablemente un presbítero sobrino de Manuel Zaporta por parte de madre−, hemos podido averiguar que perteneció al propio pianista morellano. Sabemos, a través del musicólogo Eduardo Ranch, que Manuel Zaporta y su mujer, procedentes de París, visitaron al menos en dos ocasiones la población de Morella. El matrimonio costeó el instrumental del hospital de Morella, la restauración del órgano de Iglesia Arciprestal y la construcción del nuevo cementerio y, en agradecimiento, el ayuntamiento declaró a Manuel Zaporta, en sesión del 6 de Septiembre de 1888, "hijo predilecto de Morella" y le dedicó una calle (*Valencia Atracción*, CLVI, Enero de 1948: IX). Es, con toda probabilidad, durante la visita a Morella del matrimonio Zaporta en 1888, cuando el citado pianista llevó consigo el álbum de piezas para piano que hoy forma parte del archivo histórico de la ciudad.[17]

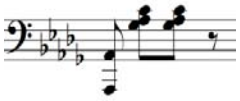
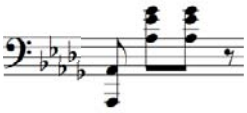
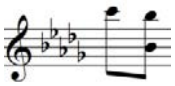
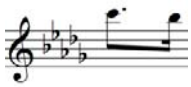
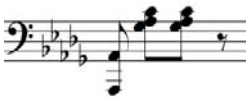
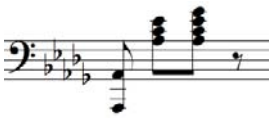
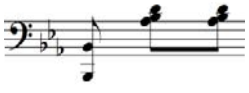
A pesar de no contener el cúmulo de defectos de impresión que *Valencia del Cid*, en *L´espagnole* se localizan un buen número de pasajes donde las fórmulas de

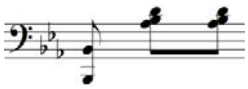
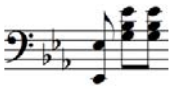
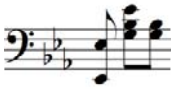
[17] No existe, en la bibliografía consultada, ninguna referencia concreta a las fechas de visita del matrimonio Zaporta a Morella. No obstante, creemos que Manuel Zaporta estaría presente en el año 1888 cuando el Consistorio le dedicó una calle y le concedió el grado de hijo predilecto del municipio.

acompañamiento han sido descuidadas en relación a secciones análogas anteriores mediante la inclusión u omisión de sonidos o cambios de disposición de los acordes.

Notas críticas:

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
3	derecha		El silencio correspondiente al primer tiempo del compás es de corchea en la edición original.
8			El compás de dos por cuatro está omitido en la fuente.
8			La doble barra de repetición está omitida en la edición original. Ha sido agregada para delimitar la repetición propuesta en el compás 15.
13–14	derecha	4 1-4	La tercera del acorde está omitida en la fuente consultada. Ha sido agregada por similitud al mismo pasaje comprendido en los compases 105 y 106.
23	izquierda	10	El *si* que forma la tercera del acorde no es natural en la edición original.
27	izquierda	3	En la edición original, aparece un *sol* a distancia de tercera menor inferior con respecto al bajo. Este *sol* ha sido eliminado en esta edición al no aparecer en ningún pasaje análogo.
31	derecha	4	El *si* que forma la tercera del acorde no aparece en la edición original. Ha sido agregado por analogía a los compases 9, 27 y 85.
48	izquierda	2-3	En la edición original aparece un *mib* a distancia de tercera menor por encima de la nota superior del acorde. Esta nota, si bien pertenece al acorde, ha sido omitida por analogía a la fórmula de acompañamiento de los compases 45, 70 y 73.
50			La doble barra de repetición viene reflejada, por error, al final del compás 51 en la edición original.
53	izquierda	3	En la edición original aparece un *fa* a distancia de tercera mayor por encima de la nota superior del acorde. Esta nota, si bien pertenece al acorde, ha sido omitida por analogía a la fórmula de acompañamiento de los compases 57 y 61.
56	derecha	4	El l*a* en octava no es becuadro en la edición original.
60	izquierda	3	El fa superior del acorde se ha agregado por analogía al compás 52.

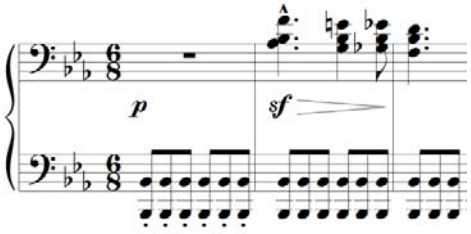
Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
66	izquierda	2	El mi bemol superior del acorde se ha agregado por analogía al compás 62.
69	izquierda	2-3	En la presente edición se ha modificado la disposición de los sonidos del acorde. La conformación original  ha sido sustituida por  por analogía al compás 44.
70	derecha	9-10	En el original, el diseño que aparece como  ha sido sustituido por  por analogía al compás 45 y al pasaje comprendido entre los compases 43 al 50.
71	izquierda	2	El *fa* superior del acorde no está en la edición original. Se ha agregado por analogía al compás 46.
73	derecha	8	En la edición original la octava inferior está omitida. Ha sido agregada por similitud al compás 47 y al pasaje formado por los compases 43 al 50, que es repetido íntegramente.
74	izquierda	2-3	La disposición de los acordes ha sido modificada. El orden original de los sonidos  se ha sustituido por  por analogía al compás 49.
76			El signo de *f* ha sido incorporado por relación al compás 34.
86	izquierda	2-3	El diseño de acompañamiento de la edición original, que aparece como se muestra a continuación: ha sido reemplazado por  por afinidad al compás 28

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
89− −90	derecha	4 1-2	Las notas intermedias, con función de terceras del acorde, están omitidas en la edición original.
94			El signo de *ff* está omitido en la fuente consultada. Ha sido agregado por analogía a los compases 19 y 95.
94 y 98	izquierda	10	La tercera del acorde no es becuadro en la edición original.
97	izquierda	2 y 4	En la edición original aparece agregado un *sol* a distancia de tercera mayor por encima del mi bemol. Ha sido omitido aquí por afinidad a los compases 18, 22 y 93.
98			El signo de *ff* está omitido en la fuente consultada. Ha sido agregado por analogía a los compases 23 y 95.
102	izquierda	2-3	El diseño de acompañamiento de la edición original, que aparece como se muestra a continuación: ha sido reemplazado por  por afinidad al compás 28.
103	izquierda	2-3	El diseño de acompañamiento de la edición original reflejado como sigue:  ha sido reemplazado por  por afinidad a los compases 11 y 87

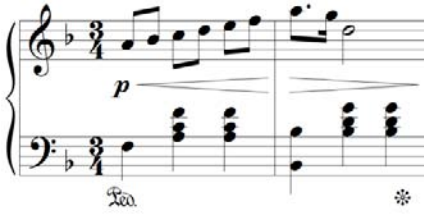
2.5. PITARCH DE FABRA, [Vicente] (*1824; †1910)

Les deux soeurs. Antonia. Polka-Caprice ; Marie. Polka-Mazurka, polkas, en MIb, 1864. *BNF*, VM12 C−6485, IMPR.

Antonia



Marie



Esta composición, que podemos atribuir enteramente a Vicente Pitarch, está formada por una portada cuidadosamente decorada y cinco páginas de música impresa. Contiene dos piezas independientes: *Antonia*, que ocupa las páginas 2 a la 5, y *Marie*, mucho más breve y que se encuentra en la página 6.

Las cubiertas ilustradas y decoradas solían realizarse en talleres de litografía artística, los cuales reproducían los dibujos o diseños creados por un grupo habitual de artistas para tal fin. En el transcurso del siglo XIX tan sólo hubieron, repartidas en las provincias francesas, un máximo de nueve sucursales del Conservatorio de París, lo cual demuestra que el grueso de las partituras impresas no iban dirigidas a profesionales sino a amateurs. Las portadas ilustradas, al igual que la música impresa de carácter ligero, ejercían en los compradores −mayoritariamente aficionados− una poderosa atracción visual que el editor sabía aprovechar. Fue a partir de 1860 cuando se produjo en Francia un rápido apogeo de producción de partituras impresas con sus correspondientes portadas cuyos elementos decorativos en ocasiones superaban artísticamente a la propia música (Devriès y Lesure, 1988: 12).

> *"Il y a en tout cas autour de ce public −et donc auprès de ses maîtres− une vive concurrence, qui se traduit par une énorme production, à partir de 1860 environ, de petites feuilles dont les couvertures illustrées semblent vouloir cacher les faibles ambitions artistiques."*

La portada de *Les deux sœurs* es la más elaborada del conjunto de partituras del siglo XIX que conforman el corpus de este trabajo. En la cabecera de la misma hay dibujada una cinta desplegada formando un lazo decorativo, dentro de la cual puede leerse el título y el subtítulo de la obra redactado en francés. La parte central de la portada la ocupa una litografía que representa a dos niñas vestidas de época −supuestamente Antonia y Marie−. Ambas se encuentran situadas en una pérgola formada por marquesinas con volutas decorativas, rodeada de flores y arbustos y con un banco al fondo donde una de las niñas permanece sentada. En sendos laterales de la portada y a la altura de la litografía puede leerse el precio de la partitura (5 francos) y en la parte inferior de la misma página aparece el apellido del compositor normalizado y los datos del editor. En la cabecera de la primera página de música notada se omite de nuevo el nombre del autor y se muestra el apellido normalizado *Pitarch de Fabra*. [18]

La piezas que conforman el díptico *Les deux soeurs* toman el título de sus respectivas dedicatarias. La primera de ellas, *Antonia*, está dirigida *"à ma nièce Antonia Pitarch"* y la segunda, *Marie*, *"à ma nièce Marie Pitarch"*. Las dos eran hijas de Antonio Pitarch de Fabra, fruto del matrimonio con Justine Michaud que tuvo lugar el 13 de Junio de 1849 en la población francesa de Le Puy. Es esta dedicatoria la que nos despeja las dudas sobre la verdadera autoría de composición y de la cual deducimos que fue Vicente Pitarch de Fabra, tío de Antonia y Marie Pitarch Michaud, nacidas ambas en la década de 1850,[19] quien compuso *Les deux soeurs* y probablemente también *Valencia del Cid* y *L´espagnole*, a juzgar por la técnica similar de escritura y estilo pianísticos. Toda la información concerniente al título de la obra y a la relación familiar de las dedicatarias con Vicente Pitarch nos fue proporcionada por Carlos Pallares Esclápez, rebisnieto del autor. Fue a partir de continuadas entrevistas con éste último cuando pudimos despejar muchas de las incógnitas sobre esta pieza y sobre la autoría de las partituras anteriormente estudiadas atribuidas a los tres hermanos Pitarch de Fabra.

La partitura consultada de la *BNF* se encuentra en buen estado de conservación y permite una fácil lectura del texto musical así como la apreciación de todos los detalles descritos sobre la portada.

[18] Cf. p. 870, imagen 10.
[19] PALLARÉS ESCLÁPEZ, Carlos. *Artículo inédito sobre la familia Pitarch*. Archivo particular de Carlos Pallarés Esclápez.

Les deux soeurs fue publicada en París en 1864 por la editorial Alphonse Leduc, regentada por entonces por Alphonse Girard (*1804; †1868),[20] e impresa por Trinoeq. con número de plancha A.L. 2854.

Existen dos ejemplares de esta partitura y ambos se encuentran en la *BNF*. El primero de ellos, cuyas referencias se han dado arriba, pertenece al fondo de la biblioteca. El segundo ejemplar formó parte del fondo histórico de la biblioteca del Conservatorio Superior de Música de París, fondo que fue donado por esta institución a la *BNF*. Esta segunda partitura de *Les deux soeurs* se encuentra igualmente en perfecto estado de conservación y está archivada con signatura VM BOB−33073 en el *Carton Piano 433.*

Notas críticas:

Antonia.

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
8			La doble barra de repetición está omitida en la edición original. Ha sido incluida para delimitar la repetición propuesta en el compás 16.
9	izquierda	1	La octava inferior está omitida en la fuente. Ha sido incluida por afinidad a la fórmula de acompañamiento que impera en todo el pasaje.
39			El signo de *sf* aparece desplazado hacia la derecha en la edición original. Ha sido emplazado al principio del compás por afinidad a los compases 42, 47, 48 y 50.
49			En la edición original se muestra un f desplazado hacia la derecha. El signo de *f* ha sido sustituido por un *sf* y emplazado al principio del compás por afinidad a los compases 47, 48 y 50.
54	derecha	4	Hay un *do* en la edición original. Ha sido restituido por un si bemol por analogía al compás 52.
94			El signo de *sf* ha sido incluido por similitud a los compases 93, 95 y 96.
94	izquierda	2	El sol inferior del acorde está omitido en la edición original. Ha sido agregado por afinidad a la fórmula rítmica de los compases 93, 95 y 96.
100	derecha		La nota superior es un *re* en la edición original.

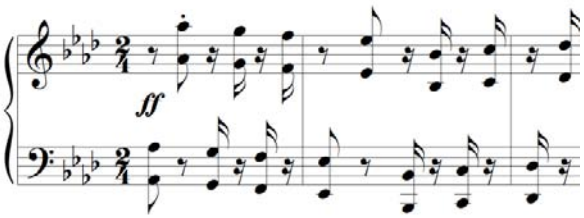
[20] *Cf.* p. 388.

Marie.

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
15	derecha	2	En la edición original hay un *mi.*
29	derecha	1-2	Las dos notas correspondientes a la voz inferior están ligadas en la edición original. La ligadura ha sido aquí omitida por paralelismo a los compases 30 y 31.

2.6. SEGARRA SEGARRA, José (*1816; †1879)

La Heroina. Polka, polkas, en LAb, [1865]. *CPl*, MANU. Original.



Esta única composición para piano de José Segarra Segarra comprende una portada y seis páginas de texto musical sin numerar en formato apaisado. En la portada del manuscrito puede leerse el título y subtítulo de la obra, seguidos ambos de una doble barra de separación en sentido horizontal, la dedicatoria y la firma del autor como *José Segarra*. La fecha de composición, sin embargo, está omitida. En las páginas que contienen el texto musical aparecen escritas las correspondientes indicaciones de tempo y en la parte inferior y al margen derecho de las impares puede leerse la abreviatura *V.P*, cuyo significado ha sido explicado con anterioridad.

El estado de conservación del manuscrito es regular. La música notada, escrita a tinta, puede leerse con facilidad pero las líneas impresas de los pentagramas son poco visibles o están casi borradas en algunas de las páginas.

La obra aparece *"Dedicada al amigo y muy distinguido pianista Vicente Pitarch"* y es gracias a esta dedicatoria que el manuscrito fue conservado, junto al resto de obras de Vicente Pitarch, en el archivo particular de Carlos Pallarés Esclápez, heredero de éste último. Tal y como el mismo Carlos Pallarés nos comunicó, no existe información sobre las circunstancias que dieron origen a esta partitura ni tampoco es posible discernir si Vicente Pitarch la incorporó a su repertorio de concierto o si la interpretó en alguna ocasión. Si que, en cambio, podemos concluir que la amistad entre ambos compositores se remontó al año 1849, tal y como afirmábamos en el apartado dedicado las tendencias compositivas. En aquel año José Segarra iniciaba sus estudios musicales con Pascual Pérez Gascón en Valencia (Ruiz, 1903: 404) y Vicente Pitarch acababa de establecerse también en la capital del Turia.

La investigación para la datación del manuscrito ha partido de la dedicatoria y de la utilización de la polka como fuente de inspiración de la composición. El año estimado de creación de *La Heroina* es el de 1865 o incluso 1866, coincidentes con el regreso a España de José Segarra, tras diez años de actuaciones cantando como bajo en teatros de ópera italianos y franceses. En 1865 debutó en el *Teatro Real de Madrid* y en 1866 hizo otro tanto en el *Teatro del Liceo de Barcelona*. Por estos años Vicente Pitarch ya era un reputado pianista, como reza la dedicatoria de la partitura y, por tanto, es lícito afirmar que ambos volvieran a encontrarse probablemente en Valencia. Por otra parte, el hecho de que la obra titulada *La Heroína* sea una polka, nos ayuda a situarla con más precisión, teniendo en cuenta que es a partir de mediados del siglo XIX cuando esta danza empieza a introducirse en el repertorio pianístico en España. Tan pronto como en 1851, Daniel Gabaldá compuso su polka para piano titulada *La Cortesana* −hoy perdida− y en 1864 y 1874 los hermanos Pitarch utilizaron también esta danza como base compositiva.

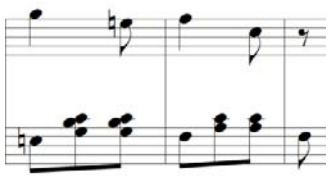
Notas críticas:

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
16	derecha	5	No hay bemol en el manuscrito.
32	derecha	5	No hay bemol en el manuscrito.
58	derecha	1	La nota inferior del acorde no lleva becuadro en el manuscrito.
77	izquierda	4	El *la bemol* del bajo no aparece en el manuscrito. Ha sido agregado por correspondencia al compás 53.
86	derecha	1	El *sol* inferior del acorde no es becuadro en el manuscrito.
91	derecha	3	No hay becuadro en la fuente consultada.
93	derecha	1 y 8 pentagrama principal y *ossia*	No hay becuadro en el manuscrito.
109	izquierda	4	El *la bemol* del bajo no aparece en el manuscrito. Ha sido agregado por correspondencia al compás 53.
115	derecha	2	No hay becuadro en el manuscrito.

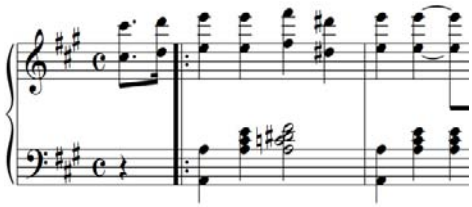
2.7. VIVES MIRALLES, Bernardo (*1850; †1921).

1. [Cuaderno para piano], danzas, en fa, [1870]. *PEBr*, MANU. Original.

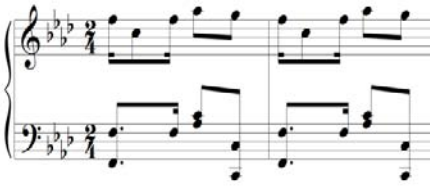
1) [Vals en fa menor]



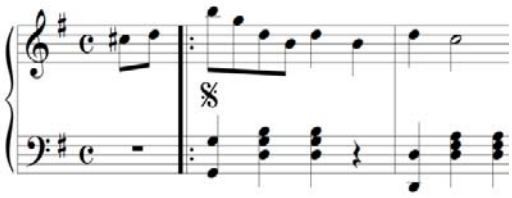
2) [Schotis en La Mayor]



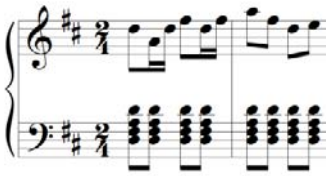
3) Americana



4) [Schotis en Sol Mayor]

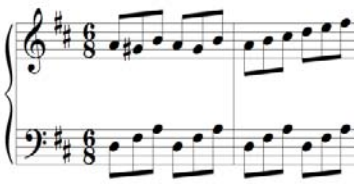


5) Rigodón nº 1

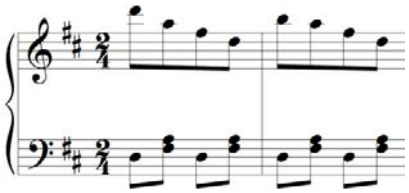


6) Rigodón nº 2

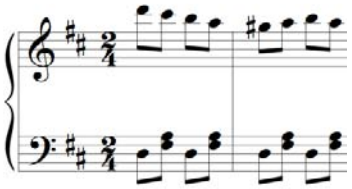
7) Rigodón nº 3



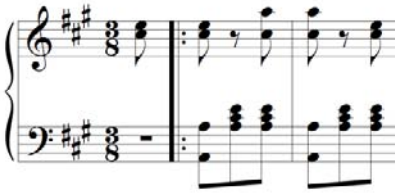
8) Rigodón nº 4



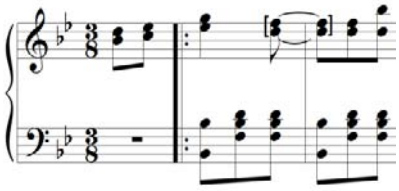
9) Rigodón nº 5



10) [Vals en La Mayor]



11) [Vals en Sib Mayor]



Esta obra de Bernardo Vives, compuesta por once danzas de salón independientes entre sí, cuenta un total de doce páginas −resultantes del pliegue por la mitad de seis hojas− de música notada sin numerar. Estas piezas forman parte un manuscrito −de formato apaisado con pentagramas impresos− que se encuentra incompleto al haberse extraviado una o más de las hojas externas y que afecta a la primera y a la última de las danzas. No obstante, el grado fragmentario de estas dos piezas −que conforman los valses en fa menor y Sib Mayor respectivamente− no es desmedido y han podido ser recuperadas para nuestro estudio utilizando íntegramente material original del compositor.

La disposición de las danzas en el manuscrito es la siguiente:

−Página 1: [Vals en fa menor] sin el inicio. En el margen superior izquierdo de la misma página aparece escrito a tinta y de mano posterior el número 27. Al ser la única numeración del manuscrito −exceptuando la de cinco de las danzas− escrita precisamente en la primera de las páginas conservadas del ejemplar, no es aventurado concluir que se trate de un número de orden de catalogación o de conservación del ejemplar junto a otras obras.

−Página 2: [Schotis en Sol Mayor] (inicio).

−Página 3: [Schotis en Sol Mayor] (final). Americana.

−Página 4: [Schotis en La Mayor].

−Página 5: Rigodón nº 1.

−Página 6: Rigodón nº 2.

−Página 7: Rigodón nº 3 con la primera sección tachada.

−Página 8: Rigodón nº 3 con cambios de tonalidad en las dos estrofas respecto al mismo rigodón de la página anterior. La primera estrofa se encuentra en la tonalidad de la dominante, mientras que en la página 7 está escrita en la tonalidad de la subdominante. La segunda estrofa, en la tonalidad de la subdominante, aparece en la página 7 escrita en la dominante.

−Página 9: Rigodón nº 4.

−Página 10: Rigodón nº 5.

−Página 11: [Vals en La Mayor].

−Página 12: [Vals en Sib Mayor] sin el final.

No ha sido posible averiguar el verdadero título que el propio autor asignó a esta colección de piezas para piano debido al estado incompleto del ejemplar. El título de *Cuaderno para piano*, utilizado por primera vez en este trabajo para la citada colección ha sido extraído del estudio realizado por Mariano Vázquez Tur sobre el piano de salón y el piano de concierto en el siglo XIX en España. El mencionado autor afirma que *"Un cuaderno es una obra que contiene otras obras, ordinariamente tres, cuatro o cinco, casi siempre de total independencia unas de otras. Suelen ser variadas piezas de salón (mazurcas, valses, polkas, americanas, danzas diversas, etc.) aunque también los hay que reúnen un solo tipo formal (álbum de habaneras, tanda de valses, rigodones o de mazurcas)."*(*Revista de Musicología*, XIV (1991): 237). La obra de Bernardo Vives es, ateniéndonos a las indicaciones de Vázquez Tur, un cuaderno de danzas variadas de salón donde a las más comunes como el vals o el rigodón, se incorporan otras no tan usuales como el Schotis o Chotis que tiene su origen en Alemania.

El estado del manuscrito original es bueno, si bien puede ser también consultado en el apéndice del CD ROM sobre Perfecto Artola Prats (Barreda y Monferrer, 2004), que contiene escaneada la práctica totalidad de obras localizadas de Bernardo Vives.

El manuscrito no contiene ninguna fecha o información complementaria que pueda facilitarnos una data aproximada. No obstante, según el tipo de danzas, las referencias biográficas proporcionadas por los presbíteros Benito Traver y Francisco

Escoín y nuestras propias investigaciones en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, no sería aventurado situar la obra en la década de 1870, cuando el compositor ya había finalizado sus estudios en el citado conservatorio y emprendía sus recitales por España, Italia o Francia, así como en el Palacio Real de Madrid tras la restauración Alfonsina.[21] Este cuaderno de danzas de salón europeas pudo, por tanto, haber sido compuesto por el autor para uso propio en los diversos recitales, así como para amenizar supuestamente algunos de los bailes celebrados en el Palacio Real de Madrid durante los años 1877, 1880, 1881 y 1883.[22]

Las primeras referencias a las obras de Bernardo Vives −entre las que se encuentra el manuscrito objeto de estudio− nos son proporcionadas por el castellonense y amigo personal del compositor, Francisco Escoín Belenguer, quien en 1919 afirmaba que *"únicamente hay algunas archivadas en su pueblo natal (Benasal)"*. Según nos comunicó Pere-Enric Barreda, cronista de Benassal, tras la muerte de Bernardo Vives en 1921, todas sus obras pasaron a la custodia de su sobrino Ricardo Vives,[23] domiciliado en la citada población. Durante la primavera de 1938, ante la cercanía e inminente llegada de las tropas nacionales a Benassal, Ricardo Vives y su familia huyeron a Castellón, dejando en su domicilio la totalidad de composiciones de Bernardo Vives. El 25 de mayo de aquel mismo año el frente nacional entró en Benassal y, debido al mal tiempo y a las constantes lluvias durante aquellos días, mucho material combustible fue utilizado por las tropas para hacer fuego. Ello justificaría el estado incompleto del manuscrito y de, quizás, parte de la obra de Bernardo Vives que hoy no conocemos.

Al finalizar el conflicto bélico, las composiciones de Bernardo Vives pasaron a manos de Absalón Celades,[24] director de la banda de Benassal hasta 1900, y al morir éste, de su hija Rosa Celades. Fue en la vivienda de Rosa Celades en Barcelona, donde el cronista de Benassal y profesor de la Universidad de Barcelona Pere-Enric Barreda, encontró las composiciones inéditas de Bernardo Vives y las

[21] Pere Enric Barreda, profesor de la Universidad de Barcelona en el Departamento de Filología Latina y descubridor del manuscrito de Bernardo Vives, situó la fecha aproximada del mismo entre 1870 y 1880 por el tipo de tinta utilizado.
[22] Cf. pp. 216-217.
[23] Ricardo Vives i Beltrán (*1884; †1970) fue, además de telegrafista, director de la banda de Benassal desde 1924 hasta su traslado definitivo a Castellón en 1939 (*Centro de Estudios del Maestrazgo*, 38, Abril-Junio 1992: 30).
[24] Absalón Celades i Joan (*1871; †1947), apodado Meliton, fue el doceavo hijo del organista y maestro de capilla de la iglesia de Benassal, Ramón Celades. Absalón Celades aprendió desde su niñez a tocar varios instrumentos, entre ellos el órgano, y recibió lecciones de solfeo, armonía y canto. Finalizó la carrera de magisterio en Valencia y más tarde se trasladó con su familia a Barcelona y Reus. Murió en Benassal en 1947 (*Centro de Estudios del Maestrazgo*, 38, Abril-Junio 1992:28.)

escaneó para incluirlas como anexo en el CD ROM titulado *Obra musical de Perfecto Artola*. En 1995, al morir soltera Rosa Celades, los sobrinos de ésta se deshicieron de todos los manuscritos musicales que ella custodiaba, a excepción del *Cuaderno para piano* de Bernardo Vives que quedó en poder de Pere- Enric Barreda.

Notas críticas:

[Vals en fa menor]

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
1-10			Este fragmento ha sido reconstruido exclusivamente con material original del compositor al haberse extraviado el inicio de la pieza.
48			La indicación FIN ha sido añadida para delimitar la conclusión de la pieza en la tonalidad principal.

[Schotis en La Mayor]

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
1			La doble barra de repetición está omitida en el manuscrito. Ha sido agregada para delimitar la repetición propuesta en el compás 8.
8	derecha	4-5	No aparecen en este compás, sino el compás 1 en la fuente. Han sido agregadas en este compás con el fin de facilitar la lectura y corregir las incorrecciones rítmicas del manuscrito.
8 y 9			Las indicaciones de 1ª y 2ª no aparecen en el manuscrito y han sido incluidas con el fin de facilitar la lectura.
9			La indicación FIN ha sido agregada en este estudio para delimitar el final de la pieza en la tonalidad principal.
11	derecha	5	No hay sostenido en el manuscrito.
12	derecha	5	No hay sostenido en el manuscrito.
15	derecha	5	No hay sostenido en el manuscrito.

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
16	derecha	5	No hay sostenido en el manuscrito.
16	derecha	6	No hay becuadro en el manuscrito.
17 y 18			Las indicaciones de 1ª y 2ª no aparecen en el manuscrito y han sido incluidas con el fin de facilitar la lectura.
42	derecha	4-5	Han sido agregadas para poder ejecutar la necesaria repetición al estribillo y finalizar la pieza en la tonalidad principal.
42			La indicación D.C hasta el FIN está omitida en el manuscrito.

Americana

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
3-7	derecha		Los signos de tresillo no vienen indicados en el manuscrito.
4	izquierda	1	El silencio de negra del tiempo siguiente está omitido en el manuscrito.
9			El signo de 2ª no viene indicado en la fuente. Ha sido agregado para facilitar la lectura.

[Schotis en Sol Mayor]

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
8	derecha	4-5	En el manuscrito, estas notas no aparecen en este compás, sino en la anacrusa anterior al compás 1 en la fuente. Han sido agregadas en este compás con el fin de facilitar la lectura y corregir las incorrecciones rítmicas del manuscrito.
8-9			Las indicaciones de 1ª y 2ª no aparecen en el manuscrito y han sido incluidas con el fin de facilitar la lectura.
9			La indicación FIN no aparece en el manuscrito. Ha sido incluida para establecer la conclusión de la pieza tras la reexposición en la tonalidad principal.

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
17-18			Las indicaciones de 1ª y 2ª no aparecen en el manuscrito y han sido incluidas con el fin de facilitar la lectura.
17-26			Esta sección no aparece escrita en notas reales en el manuscrito, sino mediante la indicación "de la 𝄋 a la 𝄌" que envía de nuevo al estribillo. La transcripción ha sido realizada en música notada para facilitar la lectura de la pieza.
32	derecha	7	El *sol* inferior no es becuadro en el manuscrito.
32			La indicación "a la 𝄋 "está omitida en el manuscrito por descuido del compositor, puesto que en el primer compas sí que aparece el signo 𝄋 .

Rigodón nº 1

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
32			La indicación "D.C. hasta el FIN" no aparece en el manuscrito. Ha sido anexada para ejecutar la obligada repetición del estribillo en la tonalidad principal y justificar la indicación FIN escrita en el compás 8.

Rigodón nº 3

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
35			La indicación "D.C. hasta el FIN" no aparece en el manuscrito. Ha sido anexada para ejecutar la obligada repetición del estribillo en la tonalidad principal y justificar la indicación FIN escrita en el compás 8.

Rigodón nº 4

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
32			La indicación "D.C. hasta el FIN" no aparece en el manuscrito. Ha sido anexada para ejecutar la obligada repetición del estribillo en la tonalidad principal y justificar la indicación FIN escrita en el compás 8.

Rigodón nº 5

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
31	derecha	3	El *sol* inferior no es sostenido en el manuscrito.
82-96 y 145-160			En el manuscrito no están escritas estas secciones. En la fuente consultada aparece, sobre el compás 17, la indicación 1ª, 3ª, 5ª que indica el turno en que tiene que ser interpretada la estrofa durante el transcurso de la pieza. Con el fin de facilitar la lectura, se ha optado por reescribir la estrofa en notas reales en el lugar oportuno.
113-128			En el manuscrito no está escrita esta sección. En la fuente consultada aparece, sobre el compás 49, la indicación 2ª, 4ª. que indica el turno en que tiene que ser interpretada la estrofa durante el transcurso de la pieza. Con el fin de facilitar la lectura, se ha optado por reescribir la estrofa en notas reales en el lugar oportuno.
161-176			Esta sección, correspondiente a la última aparición del estribillo, está omitida en el manuscrito. No obstante, es de obligada interpretación para poder concluir la danza en la tonalidad principal.

[Vals en La Mayor]

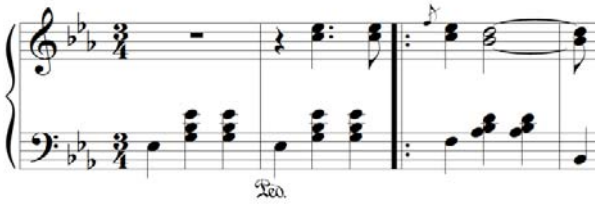
Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
1			La doble barra de repetición está omitida en el manuscrito. Ha sido agregada para delimitar la repetición propuesta en el compás 16.
16	derecha	3	La tercera do#-mi no aparece en el manuscrito en este lugar sino en la anacrusa que precede al compás 1. Esta figura rítmica ha sido emplazada a este compás con el fin de crear la repetición 1ª y 2ª y facilitar la lectura.
16-17			Las indicaciones de 1ª y 2ª no aparecen en el manuscrito y han sido incluidas con el fin de facilitar la lectura.
33-34			Las indicaciones de 1ª y 2ª no aparecen en el manuscrito y han sido incluidas con el fin de facilitar la lectura.
34−50			Esta sección no aparece escrita en notas reales en el manuscrito, sino mediante la indicación "de la 𝄋 a la 𝄌" que envía de nuevo al estribillo. La transcripción ha sido realizada en música notada para facilitar la lectura de la pieza.
66-67			La composición termina en el manuscrito en el compás 66. No obstante, con el fin de ejecutar finalmente la obligada repetición del estribillo en la tonalidad principal, se ha establecido aquí la repetición 1ª y 2ª que facilita la lectura hacia la reexposición.
68-83			Esta sección, correspondiente a la última aparición del estribillo, está omitida en el manuscrito. No obstante, es de obligada interpretación para poder concluir la danza en la tonalidad principal.

[Vals en Sib Mayor]

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
1−2	derecha	2 1	La ligadura de unión está omitida en el manuscrito. Se ha incluido por afinidad al mismo pasaje contenido entre los compases 9 y 10.
11−12	derecha	2 1	La ligadura de unión está omitida en el manuscrito. Se ha incluido por afinidad al mismo pasaje contenido entre los compases 3 y 4.

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
16	derecha	2-3	Las terceras no aparecen en el manuscrito en este lugar sino en la anacrusa que precede al compás 1. Esta figura rítmica ha sido emplazada a este compás con el fin de crear la repetición 1ª y 2ª y facilitar la lectura.
16-17			Las indicaciones de 1ª y 2ª no aparecen en el manuscrito y han sido incluidas con el fin de facilitar la lectura.
33-34			Las indicaciones de 1ª y 2ª no aparecen en el manuscrito y han sido incluidas con el fin de facilitar la lectura.
48-83			Este fragmento ha sido reconstruido exclusivamente con material original del compositor al haberse extraviado el final de la pieza. La reconstrucción se ha realizado respetando misma la concepción formal que resto de valses del cuaderno.

2. Mis tristes recuerdos. Vals, valses, en MIb, [1880]. MANU. Copia.



El vals titulado *Mis tristes recuerdos* cuenta con una sola página manuscrita en formato apaisado en la cual, además del texto musical, se encuentran escritas en castellano las referencias al título, forma musical, partes de la pieza, indicaciones de dinámica y la dedicatoria.

El principal inconveniente que presenta este manuscrito es el de ser una copia del original realizada por una persona −posiblemente un familiar del compositor−, al parecer, sin conocimientos o con escasos conocimientos musicales y quien plasma los signos musicales sin interpretarlos. El resultado es un verdadero galimatías que ha precisado de un proceso de transcripción previo al propio estudio crítico.

En la cabecera del manuscrito puede leerse en primer lugar la forma musical de la pieza seguida de un número de orden, la repetición del tipo de forma y el nombre del autor: *Vals nº 1. Vals compuesto por Bernardo Vives*. Tras la exposición de la parte musical, a pié de página aparece la indicación de dinámica *"La primera parte fuerte y la segunda piano"* que, según nuestro criterio, afecta a la última de las

estrofas, señalada en el manuscrito como *"3ª parte"*, al ser la única en la que no se muestran signos propios de dinámica. Tras la mencionada indicación se muestra lo que, desde nuestro punto de vista, es el título de la pieza −*Mis tristes recuerdos*−, seguido nuevamente del indicativo de la forma −*vals*−. A continuación aparecen dos palabras ininteligibles que no transcribiremos y finalmente se lee, una vez más, la referencia a la forma musical y la dedicatoria, la cual no hemos podido descifrar en su totalidad: *Vals dedicado a la [¿?] Dª Leocadia Vives.* Leocadia Vives era sobrina del compositor, quien siendo todavía muy joven dejó la población de Benassal y se trasladó a vivir a Valencia con su familia.[25]

Excepcionalmente, en esta ocasión no es posible hacer mención al estado del manuscrito del vals *Mis tristes recuerdos* porque ya no existe. La historia sobre la conservación del ejemplar es la misma que la referida sobre *Cuaderno para piano* estudiado con anterioridad. Fue Rosa Celades la última persona que custodió, en su apartamento de Barcelona, el manuscrito de *Mis tristes recuerdos* hasta su muerte, acaecida en 1995. Tal y como relatábamos anteriormente, al morir soltera y sin descendencia, los sobrinos de ésta desecharon el manuscrito junto con otras composiciones de su archivo particular. Afortunadamente, el profesor de la Universidad de Barcelona y cronista de Benassal, Pere-Enric Barreda i Edo, se había procurado anteriormente una copia de todo el material musical amparado por Rosa Celades. La fuente utilizada, por tanto, para nuestro estudio de *Mis tristes recuerdos* ha sido el DVD ROM titulado *Obra musical de Perfecto Artola* (Barreda y Monferrer, 1992), donde se encuentra escaneado el que fuera archivo musical de Rosa Celades.

Al igual que en el *Cuaderno para piano* del mismo autor, el ejemplar de *Mis tristes recuerdos* no está fechado. La data aproximada asignada en este estudio ha sido 1880, diez años después que las anteriores piezas estudiadas con anterioridad, debido a que los recursos técnicos utilizados demuestran una mayor madurez compositiva. Esta experiencia compositiva de Bernardo Vives aparece reflejada, por un lado, en la inserción de dinámicas y signos de pedalización y, por otra, en el tratamiento armónico. En este vals en particular, las modulaciones armónicas se suceden durante el discurso musical, a diferencia de las anteriores piezas donde las distintas secciones eran tratadas en tonalidades diferentes sin previa modulación.

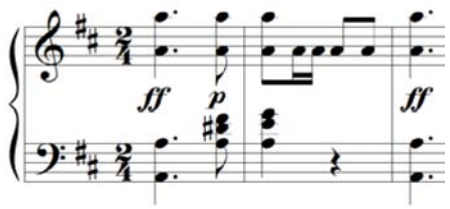
[25] El parentesco de Leocadia Vives con el compositor nos fue develado por Pere-Enric Barreda, cronista de Benassal.

Notas críticas:

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
16-17			Con el fin de facilitar la lectura, las indicaciones de 1ª y 2ª han sustituido en esta edición a los signos de repetición señalados por el compositor. En el manuscrito aparece −al principio del compás 2 y al final del compás 16− el signo 𝄇 para indicar la repetición del estribillo.
26	derecha	1	El *do* inferior de la octava es natural en el manuscrito.
28	derecha	1	El acento ha sido agregado por afinidad a los compases 22, 24 y 26.
31	derecha	2	El *la* del acorde es natural en el manuscrito.
32-47			Esta sección no aparece escrita en notas reales en el manuscrito, sino mediante el signo 𝄋 que envía de nuevo al estribillo. Ha sido aquí traducida en música notada para facilitar la lectura.
57-60			Con el fin de facilitar la lectura, las indicaciones de 1ª y 2ª han sustituido en esta edición a los signos de repetición señalados por el compositor. Algunos de estos signos son ininteligibles aunque, según la disposición del texto musical, pueden interpretarse como una repetición de 1ª y 2ª.
61-75			Esta sección no aparece escrita en notas reales en el manuscrito, sino mediante el signo 𝄇 que envía de nuevo al estribillo. Ha sido aquí traducida en música notada para facilitar la lectura.

2.8. LAYMARÍA PINELLA, Ramón (*1856; †1916).

1. Violeta. Polka, polkas, en RE, [1885]. *BV*, E. López Chavarri / 4010, IMPR.



Violeta, la primera de las dos polkas que constituyen el repertorio para piano del castellonense Ramón Laymaría está formada por una portada y cuatro páginas de música notada numeradas de la 1 a la 4. El ejemplar consultado está encuadernado, junto con otras partituras, en un álbum con tapas de cartón que perteneció a Eduardo López-Chavarri. En la portada de la partitura, ilustrada a color, no se encuentra el título de la obra y el autor −como ocurre habitualmente− sino las referencias al editor, seguidas del título de la colección a la que pertenece la composición: *Edición Zozaya. Repertorio de baile. Obras escojidas* (sic). Se incluyen a continuación la relación de obras que componen la serie, lo cual es un claro indicativo de que el interés comercial del editor, regido por las leyes de la oferta y la demanda, era prioritario en este caso al propio contenido de la publicación. Al pié de página de la misma portada aparecen finalmente las referencias y razón social del editor. En el encabezado de la primera página encontramos en primer lugar la dedicatoria, seguida del título y subtítulo de la partitura y el nombre del autor normalizado.

La polka *Violeta* de Ramón Laymaría está dedicada a la Sra Dª Josefa del Valle, sobre quien no hemos localizado ninguna referencia en la bibliografía consultada. No obstante, en el encabezado de la página 1 del ejemplar archivado en la *BV*, hay un autógrafo realizado a lápiz por el propio compositor que dice lo siguiente: *"A mi querido amigo Vicente Peidró. Pequeño recuerdo de su afmo.*

*Ramón Laymaría."*Vicente Peydró,[26] cuya vida y obra ha sido objeto de un estudio reciente, fue uno de los pianistas y compositores más activos en la Valencia de finales del siglo XIX y principios del XX, dedicado principalmente, al igual que Ramón Laymaría, al género lírico. La partitura conservada en la *BV* contiene abundantes correcciones posteriores realizadas a lápiz que podemos atribuir al propio compositor, ya que la grafía de éstas coincide plenamente con el autógrafo mencionado con anterioridad. Estas correcciones, que afectan principalmente a las indicaciones de repetición −fragmentarias en la edición original−, desvelan la interpretación apropiada de esta primera polka del compositor castellonense. El texto musical aparece corregido concretamente en las páginas 1, 2 y 4 del ejemplar.

El estado de conservación de la partitura es bueno, al igual que el resto de composiciones que conforman el álbum descrito con anterioridad.

Esta primera composición para piano de Ramón Laymaría fue editada por el madrileño Benito Zozaya Guillen (*1844; †1904)[27] e impresa en la calcografía de Serapio Santamaría con número de plancha *Z 1166 Z*. Hay que mencionar, a este respecto, que cada grabador musical trabajaba usualmente con varios editores, aunque en muchas ocasiones las relaciones entre ambos −grabador y editor− se

[26] Vicente Peydró Díez nació en Valencia en 1861 y estudió piano en su ciudad natal con Manuel Penella Raga y, más tarde, con Roberto Segura Villalba en el recién fundado conservatorio, donde recibió también clases de composición de Salvador Giner. Su inquietud artística le llevó igualmente a formarse como pintor y literato, siendo partícipe en la fundación de la sociedad valenciana *Lo Rat Penat*. Hacia 1879 fue nombrado organista titular de la Iglesia del Corpus Christi de Valencia y también realizó funciones de pianista en el Café de España de la misma ciudad. A partir de entonces, la actividad musical de Vicente Peydró fue inclinándose progresivamente hacia el género lírico, al cual estuvo estrechamente vinculado en su ciudad natal y al que dedicó un número nada desdeñable de composiciones. Murió en Valencia en 1938 (Alemany, s.d.: 40-45).

[27] Benito Zozaya Guillen, nacido en Madrid en 1844, realizó estudios musicales de piano, violín y armonía. En 1878 abrió su establecimiento editorial en la Carrera de San Jerónimo nº 34, domicilio que mantuvo hasta 1900, cuando el fondo editorial y el local fueron vendidos a Louis Dotésio. Durante los años de actividad, la editorial Zozaya−que exhibía desde su fundación el título de Proveedor de la Real Casa− fue convirtiéndose progresivamente en una de las principales editoriales españolas del último tercio del siglo XIX, tanto por el volumen de publicaciones como la calidad gráfica de sus ejemplares. Ello le llevó a competir directamente con Antonio Romero y Andia, otro de los editores de relevancia en el Madrid de la Restauración. Entre las publicaciones de Zozaya cabe destacar una abundante producción pianística constituida mayoritariamente por piezas de salón y también las primeras ediciones de obras de Isaac Albéniz.

La inquietud empresarial de Benito Zozaya le condujo asimismo a crear, también en 1878, la sociedad de conciertos llamada *Unión Artístico Musical*, de la que fue presidente y que llegó a rivalizar con la *Sociedad de Conciertos*, creada por Barbieri en 1866. Más tarde, en 1883, inauguró la Sala Zozaya destinada a conciertos públicos, siguiendo las directrices europeas implantadas por Henri Herz, quien creó por vez primera una sala de estas características en 1838 en París. El prestigio granjeado en Madrid hizo merecedor a Benito Zozaya de varias distinciones, entre ellas, Caballero de las Órdenes de Carlos III y de Cristo y Comendador de la Orden de Isabel la Católica. Perteneció a la masonería y se dedicó también a la política, ejerciendo como concejal del Ayuntamiento de Madrid del Partido Liberal. Murió en Fuenterrabía en 1904 (Gosálvez, 1995: 194-195).

afianzaban dando lugar a una colaboración tan duradera como productiva. Fue este el caso de Serapio Santamaría y Benito Zozaya (Gosálvez, 1995: 47).

La versión original de la Polka *Violeta* de Ramón Laymaría fue compuesta para orquesta, tal y como avanzábamos en anteriores capítulos, y estrenada en el Jardín del Buen Retiro de Madrid el 17 de Agosto de 1883 por la agrupación instrumental de la Sociedad de Conciertos *Unión Artístico-Musical*, presidida precisamente por Benito Zozaya. Prueba del apreciable éxito de esta primera polka de Ramón Laymaría fueron sus sucesivas interpretaciones por la mencionada agrupación −dirigida por Casimiro Espino− que tuvieron lugar, de nuevo, en el Jardín del Buen Retiro en 1883 y también en el Congreso Literario Artístico Internacional de 1887 celebrado en el Ayuntamiento de Madrid. Es posible deducir, según lo expuesto con anterioridad, que fuera el propio editor Benito Zozaya, quien aconsejara a Ramón Laymaría la realización de la versión para piano de su polka Violeta, vista la popularidad que había adquirido entre el público madrileño.

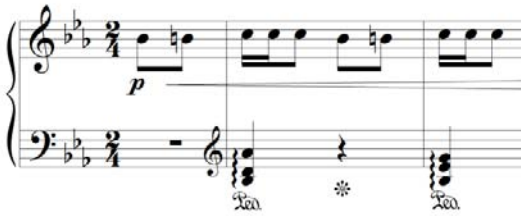
Aunque la partitura para piano de *Violeta* no está datada, se ha asignado el año 1885 como fecha de edición tras contrastar el número de plancha del ejemplar con la tabla cronológica de números de plancha de Benito Zozaya, expuesta en la publicación de Carlos José Gosálbez (Gosálvez, 1995: 197). Además de la partitura consultada en la *BV*, existe otro ejemplar de *Violeta* archivado en la *BNE* con signatura Mp /2688/16.

Notas críticas:

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
5	izquierda	2	En el ejemplar de la *BV*, el *si* inferior aparece corregido por el propio compositor como sostenido.
7	derecha	2	Impresa como un mordente, esta nota aparece corregida por el propio autor como una semicorchea en el ejemplar de la *BV*.
9			En el ejemplar de la *BV*, el autor ha indicado a lápiz el signo 𝄋 para delimitar la repetición del compás 24. Este signo ha sido sustituido por una doble barra de compás en la presente edición.
23			Sobre el compás la indicación *Coda* escrita a mano por el autor. Esta indicación establece el punto exacto hasta el cual debe ser interpretado el estribillo por última vez antes de la CODA. Sin esta indicación, el lugar exacto del envío a la Coda sería una incógnita.

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
26			La doble barra de repetición está omitida en la edición original. Ha sido incluida con el fin de demarcar la repetición propuesta en el compás 41.
30 y 31	derecha	7	Los acentos han sido agregados a mano por el propio compositor en el ejemplar de la *BV*.
34	derecha	3	El acento ha sido agregado a mano por el propio compositor en el ejemplar de la *BV*.
35	derecha	1	El acento ha sido agregado a mano por el propio compositor en el ejemplar de la *BV*.
43-46	izquierda	1	El *sol* superior del acorde es sostenido en la edición original.
47-62			Esta sección no aparece escrita en notas reales en la edición original. La indicación *"A la 𝄋 como 2ª y sigue"* impresa en el compás 46 del ejemplar de la *BV,* aparece corregida por el propio compositor como *"A la 𝄋 como 3ª y sigue"* Lo mismo ocurre en el compás siguiente, en el que aparece, escrita a mano posteriormente por el autor, una indicación de 3ª vez. Todas estas correcciones han sido aquí traducidas en música notada para facilitar la lectura.
69	izquierda	2	En la edición original no hay sostenido en la nota superior del acorde.
91	izquierda	1	En la edición original no hay becuadro en la tercera superior.
92	izquierda	2	El silencio de corchea que precede a esta nota está omitido en la fuente.
95	izquierda	2	La indicación de clave de fa que precede a esta nota está omitida en la fuente.
95	derecha	2	El *do* que forma la tercera del acorde no es becuadro en la fuente.
96-135			Este periodo no está escrito en notas reales en la edición original. Inmediatamente después del compás 95 hay una indicación escrita a mano por el autor que dice *"Al Trio como 𝄋 y D.C."* Esta instrucción ha sido escrita en música notada para facilitar la lectura en la presente revisión crítica.

2. El Submarino Peral. Polka, polkas, en MIb, [1888]. *BNE*, M/4462 (13), IMPR.



La polka titulada *El Submarino Peral* contiene cuatro páginas de música notada y numeradas de la 1 a la 4. La partitura consultada en la *BNE* no tiene portada y está encuadernada junto con otras obras para piano de diversos autores. En el encabezado de la primera de las páginas puede leerse, en primer lugar, la dedicatoria −*A Isaac Peral*− seguida del título y subtítulo de la obra y el nombre del autor normalizado. Precediendo al primer pentagrama se encuentran también los datos de propiedad y el precio del ejemplar, fijado en 2 pesetas. A pié de página localizamos, como suele ser habitual en este tipo de música impresa, los datos y la razón social del editor.

A diferencia de la obra de Laymaría estudiada con anterioridad, cuyo ejemplar hallado contenía numerosas rectificaciones posteriores del propio compositor, la única anotación realizada aquí de mano posterior es una numeración −situada en el margen superior derecho de la primera página− relacionada con la catalogación en la *BNE*.

El ejemplar se encuentra en buen estado de conservación y permite ser leído y manipulado fácilmente, al igual que el resto de piezas que conforman el álbum descrito.

Esta segunda polka localizada de Ramón Laymaría fue también editada por Benito Zozaya Guillen en Madrid e impresa con número de plancha *Z 1260 Z* por el habitual colaborador de éste último, Serapio Santamaría.

Dentro del conjunto de partituras estudiadas en este trabajo, nos encontramos por vez primera con un título −*El Submarino Peral*− que guarda relación con un evento histórico de la España de la Restauración. Esta obra forma parte de una serie de homenajes que se rindieron al ingeniero, nacido en Cartagena, Isaac Peral (*1851;

†1895),[28] autor del proyecto del torpedero submarino que fue botado finalmente en el arsenal de la Carraca en Cádiz en el mes de Septiembre de 1888. El hecho de que España poseyera el primer submarino torpedero avivó un desmedido entusiasmo entre algunos sectores de la opinión pública, que intentaban equipararse a los países más desarrollados en lo que respecta a asuntos políticos y militares (*El Correo Militar*, 3.878, 11-9-1888: 1).

> *"Ya tiene España un buque submarino, ya no marcharemos en este, como en tantos otros asuntos, a remolques de las demás naciones"*

A diferencia de la anterior polka de Ramón Laymaría, *El Submarino Peral* ha planteado ciertos problemas de datación, debido a que el número de plancha de la partitura no forma parte de la tabla cronológica de Benito Zozaya expuesta en la publicación de Carlos José Gosálvez. El domicilio del editor no ha servido esta vez para fechar el ejemplar ya que, tal y como exponíamos con anterioridad, Benito Zozaya mantuvo siempre el mismo hasta la venta del establecimiento en 1900. Tras rastrear la prensa madrileña del momento, tampoco encontramos ninguna referencia a la publicación de esta pieza ni a sus posibles interpretaciones. Consecuentemente y por primera vez en el transcurso del presente estudio crítico, hemos tenido que remitirnos a los hechos históricos para datar la partitura con cierta fiabilidad. Tal y como afirma Carlos José Gosálvez, *"la posibilidad de usar este método se ofrece tan sólo en un número limitado de piezas, pero resulta ser de tal fiabilidad que puede servir de fundamento en la elaboración de secuencias cronológicas seguras."* (Gosálvez, 1995: 114). Siendo *El Submarino Peral* una de estas pocas partituras relacionadas con un evento histórico, es factible establecer su año de publicación en

[28] Isaac Peral y Caballero, marino e inventor, nació en Cartagena en 1851. Su carrera militar la inició en 1865, al ingresar en la Escuela Naval, siendo nombrado alférez en 1872 y consiguiendo el puesto, posteriormente, de profesor de física y química en la Academia de Ampliación de la Marina. El conflicto de las Carolinas con Alemania en 1885 le incitó a diseñar un proyecto sobre el estudio de la navegación submarina que fructificó en la invención del Submarino Peral, botado en 1888 en Cádiz. Isaac Peral murió en Berlín en 1895 tras ser operado de un tumor cerebral. (*Diccionario Enciclopédico Espasa*, IX, 1984: 874.)

1888, uno o dos meses después de la botadura del torpedero que tuvo lugar el 8 de Septiembre.[29]

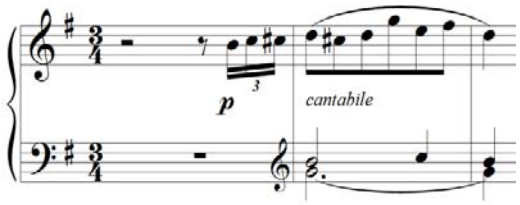
Notas críticas:

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
16	izquierda		En la edición original, la clave de fa afecta ya a este compás por error.
21	izquierda	4	En la edición original, el becuadro afecta al *sol* del acorde por error.
34	izquierda	4	La nota inferior del acorde no lleva becuadro en la fuente consultada.
37–38	derecha	5-7 1	Estos sonidos están omitidos en la edición original. Han sido agregados por analogía a los compases 14-15.
54 y 66	derecha	3	En la edición original hay un sostenido en lugar de un becuadro.
89	derecha	2	En la edición original, el acento aparece desplazado a la nota 3. Ha sido restituida al actual emplazamiento por afinidad a los compases 48 y 60.
122	izquierda	2	Tiene un valor de negra en la edición original. Ha sido modificada a corchea por analogía a los compases 13 y 36.
123	izquierda	2	La clave de fa que la antecede está omitida en la fuente.

[29] En este caso en particular hay también que tener en cuenta que la primera referencia en la prensa española al Submarino Peral fue en el periódico El País, precisamente en el mes de Mayo de 1888. (*El País*, 333, 17-5-1888: 3).

2.9. FLORS ALMELA, Florencio (*1862; †1918p).

No me mires. Mazurka, mazurcas, en SOL, 1891. *(Ocm),* IMPR.



La única composición para piano publicada, según nuestras fuentes, del vila-realense Florencio Flors está formada por cuatro páginas que incluyen la portada, dos páginas de música notada sin numerar y una última sin texto musical. A diferencia de otros idiomas, en castellano no existe una terminología específica que indique el tipo de formato caracterizado por una impresión musical en hojas sueltas (Gosálvez, 1995: 86). Ateniéndonos a esta premisa, podemos describir el tipo de formato de esta partitura como de tamaño cuartilla, resultante del pliegue por la mitad de un folio de dimensiones A4.

La portada, ilustrada, contiene el nombre de la institución que publica la pieza, el evento relacionado con la edición y el año: *Conservatorio de Música de Valencia. Carnaval de 1891*. El texto mencionado está acompañado por diseños geométricos y varios ángeles que cantan y tocan diversos instrumentos y cuyo modelo creativo es propio del manierismo inserto en el renacimiento italiano del siglo XVI. En la cabecera de la primera página aparece la dedicatoria "*A las Cubanitas Stas. D. Consuelo y Caridad Gironés"*, el título y el subtítulo de la pieza, y el nombre del autor normalizado. En la última página hay estampada una litografía del busto de Ludwig van Beethoven enmarcada con diseños geométricos.

El ejemplar original de *No me mires* sobre el cual se ha realizado el presente estudio pertenece a nuestro archivo particular y se encuentra en buen estado de conservación.

Esta única pieza hallada de Florencio Flors Almela fue editada por el recién creado Conservatorio de Música de Valencia con ocasión del Carnaval de 1891. Ya desde la primera mitad del siglo XIX, los bailes públicos constituyeron un evento social remarcable. Tanto es así que, para una parte importante de la audiencia, estas

manifestaciones en sociedad se convertían en la única vía de contacto con las danzas instrumentales de salón, que eran interpretadas usualmente por un pianista o por una orquesta reducida. Fueron, en este sentido, los bailes de máscaras −que preludiaban la llegada del Carnaval− los que gozaron de una gran aceptación entre el público decimonónico (Gálbis, 1992: 279). Todo parece indicar que esta mazurca de Florencio Flors fue compuesta para tal fin e interpretada en uno de los numerosos bailes de máscaras que se celebraron en Valencia en 1891 como anuncio de las fiestas de Carnaval.

El ejemplar original sobre el cual hemos realizado el presente estudio nos fue donado por el escritor y filólogo castellonense Avel.lí Flors Bonet,[30] procedente de un archivo particular. Existen otros dos ejemplares de esta pieza de Florencio Flors en la *BNE* con los números de signatura Mp/ 4882/ 1 y Mp/ 4882/ 2. También hallamos otro ejemplar de esta obra en el fondo Eduardo López-Chavarri de la *BV* con la signatura E. López-Chavarri 4594.

Notas críticas:

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
10			En la edición original está omitida la doble barra de repetición. Ha sido incluida con el fin de delimitar la repetición planteada en el compás 25.
11	derecha	4-5	Por error de impresión, la corchea de la voz inferior es una negra en la edición original.
19	derecha	5	Las dos notas que forman una tercera con valor de negra están omitidas en la edición original. Tampoco aparece la doble ligadura de unión que procede del anterior tiempo ni el silencio de negra siguiente. Estas deficiencias han sido subsanadas tomando como referencia el pasaje análogo del compás 11.
43	derecha	4	No hay becuadro en la edición original.

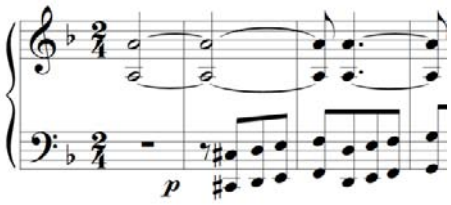
[30] Aunque su apellido coincide con el del autor de la pieza, ambos no guardan ningún vínculo familiar.

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
44-59			Esta sección no aparece escrita en notas reales en la edición original, sino con la indicación *"Al 𝄋 "* que vuelve a enviar al estribillo. Al terminar el estribillo, una nueva indicación que dice *"para la 3ª parte"* nos envía a la segunda estrofa. Con el fin de facilitar la lectura, toda la mencionada sección ha sido reescrita en música notada.
70			El signo de *p* afecta a la primera nota en la edición original. Ha sido desplazado hasta la segunda nota de la mano derecha por analogía al compás 62.
74	izquierda	1	No hay becuadro en los sonidos que forman la octava.
74	derecha	1	El *mi* de la voz superior no es becuadro en la fuente.
76-90			Esta sección no aparece escrita en notas reales en la edición original, sino con la indicación *"Al 𝄋 "* que vuelve a enviar al estribillo. Al terminar el estribillo, la indicación CODA nos envía al final de la pieza. Esta nueva repetición del estribillo ha sido reescrita en música notada para facilitar la lectura.

3. Descripción y estudio de las composiciones del siglo XX.

3.1. GOTERRIS SANMIGUEL, José. (*1873; †1930).

1. **Vernia. Paso-doble**, pasodobles, en re, [1913]. *JMMs*. IMPR, original.



La partitura de este primer pasodoble, que el compositor vila-realense José Goterris Sanmiguel adaptó para piano del original para banda, consta de una portada y cuatro páginas sin numerar de música notada. La portada, litografiada, contiene en la parte superior el título de la obra. Inmediatamente debajo del título puede verse una foto −enmarcada con diseños de ramas de naranjo− del torero a quien el compositor dedica la obra. La foto se encuentra asimismo en el interior de un dibujo que representa una pandereta de la cual cuelga una mantilla de diseños geométricos y sobre la que puede leerse el subtítulo de la pieza −paso-doble− seguida del nombre del compositor normalizado: *José Goterris.* En la parte inferior izquierda de la portada puede leerse el nombre del autor de la portada: *Bosch.* Finalmente, a pié de página se encuentra el precio de la partitura: *2 pesetas*. El reverso de la portada se encuentra en blanco y en la parte superior de la primera página de música notada consta de nuevo el título, subtítulo y nombre del autor.

El ejemplar consultado en el archivo particular de José Miguel Messeguer Goterris, nieto del autor, se encuentra en buen estado de conservación y puede ser manipulado y leído con facilidad. La información relativa al conjunto de partituras de Goterris nos fue transmitida, sin embargo, no por el nieto del compositor sino por el musicólogo vila-realense Enrique Gimeno Estornell.

En la partitura para piano del pasodoble *Vernia* no existe ningún dato sobre la editorial, el lugar o el año de edición, de lo cual deducimos que la impresión de la

pieza corrió a cargo del propio autor.[1] La música notada impresa es manuscrita sobre papel pautado, aunque no fue copiada por el propio compositor, tal y como se desprende del estudio comparativo de la grafía.[2] Dicha partitura, aunque no lleva dedicatoria, debe su título al torero vila-realense Ernesto Vernia Cabedo (*1887)[3] sobre quien se fraguaron muchas esperanzas de éxito en una provincia −la de Castellón− que no contaba por entonces con figuras relevantes del toreo. Esta composición de José Goterris nació, por tanto, como tributo a los logros cosechados por el mencionado torero vila-realense.

Tal y como avanzábamos en el capítulo biográfico correspondiente, los ejemplares originales de las obras de José Goterris se encuentran custodiados en los archivos particulares de José Miguel Meseguer Goterris, nieto del autor, y de Enrique Gimeno Estornell, ambos residentes en Vila-real. En cambio, en la *Biblioteca de Compositores Valencianos del Ayuntamiento de Valencia*, sólo existen copias manuscritas de las composiciones originales.[4] Es en el primero de los archivos mencionados donde localizamos el único ejemplar original para piano del pasodoble *Vernia.*

Desconocemos la fecha del estreno de este pasodoble, aunque es lícito pensar que su interpretación corriera a cargo de la Banda Municipal de Vila-real que dirigía el propio compositor desde 1911. Uno de los problemas fundamentales que presentan las composiciones de José Goterris es la ausencia de datas en los ejemplares. Del conjunto de partituras para piano estudiadas, tan sólo encontramos una fecha precisa en dos de los ejemplares que describiremos más adelante. Tal y como explica Enrique Gimeno Estornell en uno de sus artículos sobre José Goterris (*Poble. La*

[1] La producción de partituras musicales en España en el periodo comprendido entre 1800 y 1936 fue inmensa. El grueso de partituras era producido por las grandes casas editoriales que hemos tenido ocasión de tratar en el anterior apartado, aunque también era usual que los propios compositores editaran algunos de sus títulos (Gosálvez, 1995: 81-82).

[2] La edición manuscrita en España se remonta al siglo XVIII y era un método usual de impresión durante los reinados de Carlos IV y posteriormente de Fernando VII. Este tipo de ediciones fueron potenciadas originalmente por libreros aficionados a la música y tuvieron una especial incidencia en ciudades como Barcelona y Cádiz (Gosálvez, 1995: 63-64).

[3] Nacido en Vila-real en 1887 y perteneciente a una familia con recursos, Ernesto Vernia Cabedo se dedicó al toreo, contra la voluntad de su familia, tras finalizar los estudios de Bachillerato en Castellón. Su primera corrida tuvo lugar en la plaza de toros de Castellón en el mes de Septiembre de 1908 y a partir de la cual cosecharía buenas críticas. Su reconocimiento como torero sufrió un duro revés tras su presentación en la plaza de toros de Madrid en Septiembre de 1912, debido a una desastrosa actuación que hundiría sus esperanzas de alcanzar una esperada fama a nivel nacional. No obstante, continuó toreando en las principales plazas de toros de España y Portugal hasta que en el mes de Abril de 1915 sufrió una profunda cornada en la plaza de toros de Carabanchel que limitaría sus posibilidades y le conduciría a su retiro, hecho público el 7 de Julio de 1918 (Flores, 2006: 198.)

[4] Biblioteca Musical de Compositores Valencianos, 6A, cajas 344 a 350.

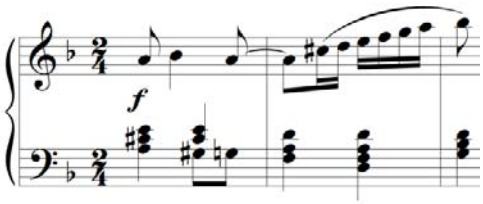
Revista de Vila-real, 75 (2002): 58-60), la datación de sus obras hay que realizarla basándose en dos publicaciones fundamentales: la entrevista realizada por Fernandito Calpena al compositor en la revista castellonense *"Arte y letras"* en 1915, y la publicación de Benito Traver García de 1918 titulada *"Los Músicos de la Provincia de Castellón"*, ambas estudiadas ya en el capítulo biográfico. En estas fuentes se citan sus obras compuestas antes de los respectivos años de publicación, por tanto, distinguiremos entre aquellas compuestas antes de 1918 −mencionadas en las fuentes− y las que deducimos han sido creadas después de este año al no haber sido nombradas. El año aproximado de composición del pasodoble *Vernia* −mencionado por el propio compositor en la entrevista de 1915− es el de 1913, cuando el torero vila-realense había ya adquirido cierto reconocimiento dentro de los círculos taurinos nacionales.

Notas críticas:

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
19			El signo de pp aparece indicado en la mano izquierda en la fuente. Ha sido ubicado entre los dos pentagramas al considerar que afecta a ambas manos.
23	derecha	2	Hay un *mi* en la edición original.
24 y 28	izquierda	1	El silencio de corchea de la voz superior no aparece en la edición original y ha sido agregado para justificar esta voz.
29	derecha	2	El silencio de corchea que precede no aparece en la fuente.
32	derecha	4	El *la* aparece escrito en la fuente, por error, con una ligadura de prolongación al silencio del compás siguiente.
41	izquierda	1	Los silencios de corchea y negra que siguen al bajo no aparecen en la fuente. Han sido añadidos para justificar la continuidad de la voz del bajo.
42	derecha	2-4	Aparecen en la fuente escritas una octava inferior con signo de 8ª alta. Han sido trascritas al registro real para facilitar la lectura.

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
114-152			Este pasaje no aparece escrito en música notada en el original. Al tratarse de una repetición del periodo comprendido entre los compases 74 al 113 de la fuente, en el compás 74 aparece una doble barra de repetición con la indicación *2ª f y 8ª.* El pasaje comprendido entre los compases 114 al 152 ha sido transcrito en notación real en esta edición, aplicando las variantes de la repetición anotadas por el compositor.

2. **A las diez en punto. Serenata**, serenatas, en re, [1914]. *BMCV*, 6-A. 349, MANU, copia.



Esta única composición de José Goterris alejada de la forma propia del pasodoble que caracteriza su catálogo para piano, fue copiada a mano a partir del ejemplar original por los colaboradores del padre jesuita Vicente Javier Tena Meliá y archivada en la *Biblioteca Musical de Compositores Valencianos,* institución creada en 1962. Está formada por 9 páginas de música notada, integradas en el volumen VI −caja 349− del mencionado archivo y numeradas de la 229 a la 237. La partitura original, a partir del cual fue realizada la copia manuscrita que hemos utilizado en nuestro estudio, se extravió después de haber sido reproducida.

El ejemplar consultado no tiene portada, ya que, como hemos advertido, forma parte de un volumen de obras del compositor copiadas a mano. En la cabecera de la primera página puede leerse, en primer lugar, el número 27 correspondiente al lugar que ocupa esta composición en el volumen VI de obras de Goterris, seguido del título y subtítulo de la obra. El volumen consultado se encuentra en buen estado de conservación. Hay que decir a este respecto que, después de haber sido copiadas las obras de Goterris, el padre Francisco Javier Tena procuró fotocopias de los siete volúmenes de las obras del autor a las *Biblioteca de la Diputación Provincial de Castellón*, al *Ayuntamiento de Vila-real* y a la *Caja Rural* de la misma población,

donde igualmente pueden ser consultadas y se encuentran igualmente en buen estado de conservación.

La composición titulada *"A las diez en punto"* fue escrita originalmente para la Banda de Vila-real y transcrita posteriormente para piano por el autor. Fue de nuevo Enrique Gimeno Estornell quien nos desveló algunas de las incógnitas que todavía planeaban sobre esta obra en el momento en que emprendimos su estudio. El singular título que recibe esta serenata puede entenderse como un recordatorio o llamada a la puntualidad dirigida a los músicos de la mencionada agrupación, muchos de los cuales acudían con retraso a los ensayos, dirigidos entonces por el propio Goterris:

> *"El mestre, segons em va contar moltes vegades el Sr Manuel Martín, tenia el costum de començar els assajos A LES DEU EN PUNT i no deixava que ningú, si arribava més tard, interrumpira l´assaig, fins l´extrem que algun músic en una ocasió que va fer tard es va treure les espardenyes per a no fer soroll i que el mestre no se n´adonara. L´anècdota és real i te un final que ara mateix no recorde bé... el mestre li va fer un comentari graciós...alguna cosa com "ixe solo que has fet no l´ha sentit ningú" o "ixa entrà no s´ha sentit". Alguna cosa pareguda."*[5]

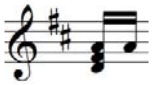
La versión para banda de la serenata ha formado parte, desde su estreno, del repertorio de la agrupación vila-realense, pero no existe ningún dato sobre una posible interpretación de la versión para piano. Esta pieza original para banda, así como su versión para piano, las hemos fechado hacia 1914 −tres años después que José Goterris fuera nombrado director de la agrupación vila-realense− por el hecho de haber sido citada en el artículo de Fernandito Calpena de 1915 y en la publicación de Benito Traver de 1918.

Finalmente, hay que puntualizar que para el estudio de esta serenata para piano de José Goterris, hemos utilizado también otro manuscrito −esta vez original del autor− que se halla en el archivo particular de Enrique Gimeno Estornell con el título no normalizado de *"A las diez en ."* El principal problema que plantea esta fuente −de la cual hablaremos más adelante− es el de ser una versión completa pero extremamente abreviada desde el punto de vista de la escritura, de la armonía y del ritmo. No obstante, ha servido para enmendar los numerosos errores de copia que

[5] CAMPOS, Oscar. Consulta [correo electrónico]. Mensaje a Enrique Gimeno. 28 Enero 2013. [Fecha de consulta] 28 Enero 2013.

hemos localizado en el manuscrito de la *Biblioteca Musical de Compositores Valencianos* y que detallaremos a continuación.

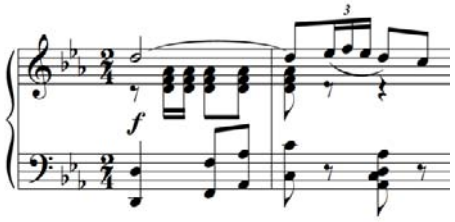
Notas críticas:

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
2-3	derecha	2-61	La ligadura de expresión finaliza en la nota 6 del compás 2 en la fuente consultada.
13	derecha	1-4	No están escritas en música not ' l manuscrito, sino con la abreviatura de repetición
14	derecha	2	La tercera nota del acorde en sentido ascendente es un *la* en la fuente.
16-17	derecha	21	La ligadura de unión está omitida en el manuscrito. Ha sido incluida por analogía al compás 20.
22	derecha	1	El sonido inferior no es bemol en la fuente consultada.
23	izquierda	1	El silencio que sigue a la voz superior está omitido en la fuente. Ha sido incorporado para justificar esta voz.
23	derecha	1	El sonido inferior no es bemol en la fuente consultada.
23	derecha	1	Los silencios que siguen a la voz superior no aparecen en el manuscrito. Han sido agregados para justificar dicha voz.
24	izquierda	2	No hay becuadro en el manuscrito.
25	derecha	1	La nota superior no es natural en el manuscrito.
26	izquierda	2	No hay sostenido en el manuscrito.
26	derecha	1	El sonido inferior es un *do natural* en el manuscrito.
27	izquierda	1	Hay un *sol natural* en el manuscrito.
27	izquierda	2	Hay un *la bemol* en el manuscrito.
59-60	izquierda y derecha		Estos compases no contienen música notada en el manuscrito, sino la abreviatura de repetición 2 con el fin de que sean repetidos los dos compases anteriores.
65, 66, 69 y 70	derecha	3-6	No están escritas en música notada en el manuscrito, sino con el signo de repetición que sustituye a la escritura de cada grupo formado por dos semicorcheas.
66	derecha	1,3 y 5	En el manuscrito aparece el diseño rítmico siguiente:  Por analogía al compás 70 y al manuscrito del archivo *EGm* ha sido sustituido por el que se indica a continuación:

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
67, 70 y 71	izquierda	2-3	La voz superior no aparece escrita con notación real en el manuscrito, sino con el signo de repetición 𝄩.
73-80			En el manuscrito aparece una doble barra de repetición que afecta a los compases 65 al 72. Los compases 73 al 80, resultado de la repetición de los anteriores, han sido reescritos en música notada en la presente revisión.
83-84			Estos compases no contienen música notada en el manuscrito, sino la abreviatura de repetición 2 𝄩 con el fin de que sean repetidos los dos compases anteriores.
87	derecha	3	La tercera del acorde es sostenido en el manuscrito. Ha sido corregido como natural al considerarlo como parte de un acorde de sexta aumentada de la tonalidad de Re Mayor, y por analogía al manuscrito de EGm.
89 y 90	izquierda	1	Los dos silencios de corchea que siguen están omitidos en el manuscrito.
89	izquierda	1	La tercera del acorde lleva un becuadro en el manuscrito. ha sido corregida como sostenido por analogía al compás 93.
90	izquierda	1	La tercera del acorde lleva un becuadro en el manuscrito. ha sido corregida como sostenido por analogía al compás 94.
93-95	izquierda	1	Los dos silencios de corchea siguientes están omitidos en la fuente consultada.
92	derecha	1-6	El signo de octava aparece en el manuscrito con la única indicación *8ª* y sin especificar la extensión del mismo. Ha sido atribuido a las seis notas de este compás atendiendo a criterios melódicos.
97	izquierda	1	Los puntillos del acorde están omitidos en el manuscrito.
105	izquierda	2	El silencio de corchea que precede a la voz superior no aparece en la fuente consultada.
110-113			En el manuscrito aparece una doble barra de repetición que afecta a los compases 106 al 109. Los compases 110 al 113, resultado de la repetición de los anteriores, han sido reescritos en música notada en la presente revisión.
115-117	izquierda	1	La octava no aparece escrita en notación en el manuscrito, sino a través del signo de repetición 𝄩.
123	izquierda	1	Los dos silencios de corchea siguientes están omitidos en la fuente consultada.
128 y 136	izquierda	1	El silencio de negra que precede a la voz central está omitido en el manuscrito.
129 y 137	izquierda	1	El silencio de negra que sigue a la voz central está omitido en el manuscrito.

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
140			El cambio de compás no aparece en la fuente consultada.
140			Con el fin de facilitar la lectura, la armadura de dos sostenidos que sólo afecta a este compás, ha sido reemplazada por alteraciones accidentales.
141-252			Este pasaje no está escrito en notas reales en la fuente consultada, sino a través de la indicación "DC a ⊕ sigue" en el compás 140. La transcripción en este estudio ha sido realizada en música notada para asegurar una continuidad en la lectura.
253	izquierda	2	El silencio de semicorchea precedente no aparece en la fuente consultada.
253	izquierda	5	El silencio de semicorchea que hay en la voz inferior no aparece en la fuente.
254	derecha	3	La limitación del signo de octava no aparece definido en el manuscrito, y ha sido corregido por analogía al ejemplar del archivo de EGm.
256-258			Estos compases no están escritos en notación real en el manuscrito, sino mediante una doble barra de repetición que afecta a los compases comprendidos entre el 253 y 255.
260			No está escrito en notación real en el manuscrito, sino con el signo de repetición 𝄇 en cada uno de los pentagramas.
264			No está escrito en notación real en el manuscrito, sino con el signo de repetición 𝄇 en el pentagrama inferior.

3. Martinez. Paso-doble, pasodobles, en do, [1926]. *OCm*, IMPR, original.



El pasodoble *Martinez* es la segunda y última composición publicada de José Goterris para piano. El ejemplar consta de una portada y cuatro páginas de música notada numeradas de la 1 a la 4. En la parte superior de la portada, enmarcada con diseños geométricos, hay una fotografía del busto del torero Martínez, cuyo apellido titula esta composición para piano. Debajo de la fotografía se encuentra entrecomillado el título de la pieza, el subtítulo, el nombre normalizado del autor y el precio del ejemplar: 2, 50 pesetas. A pié de página y fuera del marco de la portada se distingue el cuño del comercio donde fue vendida la partitura, el lugar y el día de la venta: *Unión Musical Española. Paz, 15. Valencia. 3 Nov. 1928.* En la parte superior de la primera página de música notada se lee de nuevo el título de la obra entrecomillado, el subtítulo y el nombre y primer apellido del compositor. Al pié de la primera página encontramos nuevamente el cuño descrito con anterioridad.

El ejemplar consultado, perteneciente a nuestro archivo particular, se encuentra en buen estado de conservación.

A pesar de tratarse de una partitura impresa, no aparece ningún dato sobre la editorial o lugar de edición, lo cual demuestra que fue, una vez más, el propio autor quien corrió con los gastos de edición. Aunque no tenemos ninguna información al respecto, es bastante posible que esta partitura para piano de José Goterris fuese impresa en alguna de las calcografías que trabajaban para la entonces recién creada Unión Musical Española, puesto que fue precisamente el establecimiento ubicado en la calle La Paz nº 15 de Valencia, donde se vendieron todos o parte de los ejemplares.

La pieza fue escrita para el torero valenciano Manolo Martínez,[6] quien conoció a José Goterris durante una estancia en Vila-real aquél mismo año, tal y como detallábamos en el capítulo dedicado a la biografía del autor. Según Emilio J. Santos Andrés (Santos, 1990: 27-28), el compositor se comprometió a componer un pasodoble dedicado a Manolo Martínez, que finalmente fue estrenado −en su versión original para banda− en una velada ofrecida en el Salón Tárrega de Vila-real en el mes de Junio de 1926 y en la cual estuvo presente el torero valenciano.

[6] El torero Manuel Martínez Solaz nació en Valencia en 1897 y se le conoció también por el nombre de "Tigre de Russafa" por su valentía y sus penetrantes estocadas. Realizó su debut en la población castellonense de Onda en 1916. El 7 de Julio de 1917 fue presentado como novillero en la plaza de toros de Valencia, alternando con Manuel Granero, y años después debutó en Madrid. El periodo más intenso de su carrera se dio entre los años 1927 y 1930 durante los cuales toreó en las más importantes plazas nacionales. Tras torear también en América, se retiró en Valencia en 1848 y, desde 1957, desempeñó el cargo de asesor de la presidencia en la plaza de toros de su ciudad natal. Murió en 1966 (*Gran Enciclopedia de la Comunidad Valenciana*, IX, 2005: 375).

No hay información sobre el año en que el autor realizó la versión para piano de este pasodoble ni sobre el posible estreno de la misma, aunque no es imprudente establecer una fecha próxima a la de su primera interpretación para banda.

En lo respecta a la versión para piano, cabe subrayar que el manuscrito original de este pasodoble se halla en el archivo particular de *JMMs* y su estado de conservación es bueno. Este manuscrito ha sido revisado también en nuestro estudio, aunque finalmente hemos decidido utilizar la partitura impresa como fuente primaria. Esta elección aparece justificada, en primer lugar, por la corrección en la fuente impresa de los errores de notación y armonía del manuscrito original. En segundo lugar, la fuente impresa es mucho más pianística que el manuscrito original debido a que la escritura se adapta mejor a la sonoridad y a los recursos técnicos del instrumento. Hay que recordar a este respecto que, aunque José Goterris tocaba el piano, su formación principal estuvo dirigida hacia la guitarra, y posiblemente fue aconsejado por algún pianista para la edición de la versión para piano.[7]

Finalmente, hay puntualizar que existe un segundo manuscrito de este pasodoble en la *Biblioteca de Compositores Valencianos de Valencia*, copiado por los colaboradores del padre Tena.[8]

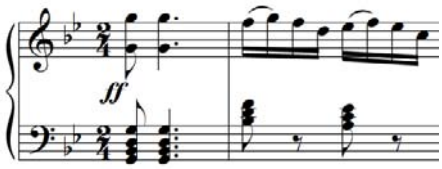
Notas críticas:

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
138-169			Esta sección no está escrita en notación real en la fuente consultada, sino con los signos de repetición de 1ª y 2ª vez. Al indicar el autor cambios dinámicos en la repetición, se ha optado por transcribir la segunda vez en música notada con el fin de facilitar la lectura.

[7] Aunque no tenemos información al respecto, creemos muy probable que fuera el compositor y pianista castellonense José García Gómez, amigo de José Goterris, quien revisó la versión definitiva para piano.

[8] Biblioteca Musical de Compositores Valencianos, 6A, caja 349 (Vol. VI). pp. 238-246.

4. **Casino Antiguo. Pasodoble,** pasodobles, en sol, 28-8-1928. *JMMs*, MANU, original.



El manuscrito original de este pasodoble para piano de José Goterris no tiene portada y está formado por cuatro páginas de música notada sin numerar. En la parte superior de la primera página puede leerse en primer lugar −en caracteres grandes− el título de la pieza sin normalizar, al contener un error ortográfico provocado por la inclusión de una diéresis equivocada: *Casino Antigüo*. Tras el título aparece el subtítulo de la pieza y el nombre y primer apellido normalizado del compositor: *Pasodoble por el Mtro. José Goterris*. Debajo del nombre del autor, se encuentra la fecha de composición de la obra, una información que José Goterris no acostumbra a incluir en sus piezas y que nos ha conducido −en la mayoría de las obras estudiadas− a utilizar vías complementarias de investigación para la datación de las mismas.

En la primera página se encuentran anotadas, a lápiz y de mano posterior no identificada, algunas digitaciones que facilitan la ejecución de la pieza.

El estado de conservación del ejemplar original es regular. Además de contener manchas de óxido en los laterales de la primera página, el manuscrito original fue pegado con celo no transparente que atraviesa horizontalmente el margen izquierdo en cuatro alturas. Debido a ello, algunas de las notas escritas en la parte izquierda del pentagrama de la primera página, y derecha del pentagrama de la cuarta página han sido parcialmente tapadas, aunque pueden leerse.

La obra fue compuesta como entrañable tributo al *Casino antiguo* de Vila-real, lugar de esparcimiento que estuvo situado en la Calle Mayor de esta población.[9] Este pasodoble, original para banda, fue adaptado posteriormente para piano por el

[9] En la Calle Mayor de Vila-real se encuentra situado uno de los escasos caserones conservados en esta población que perteneció a familia noble. Conocido actualmente como Casa dels Mundina, este edificio fue construido en la segunda mitad del siglo XVIII y está formado de tres plantas y un patio interior. Debido a su inmenso espacio, el caserón ha ido adaptándose a las demandas sociales de cada momento y ha albergado, entre otros servicios, un casino−conocido como Casino antiguo−e incluso también una logia masónica (*Història de Vila-real*, 2010: 280).

compositor siguiendo el mismo *modus operandi* que el resto de composiciones anteriormente estudiadas.

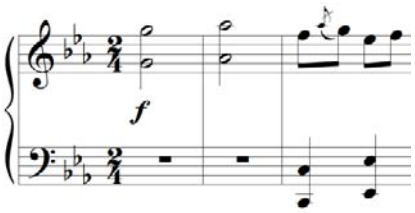
Además del ejemplar utilizado para este trabajo, existe otra versión manuscrita para piano de Casino Antiguo en el archivo de *EGm* aunque se trata, en realidad, de una versión abreviada desde el punto de vista de la escritura, armonía y ritmo del original y copiada por el autor en 1929.

Notas críticas:

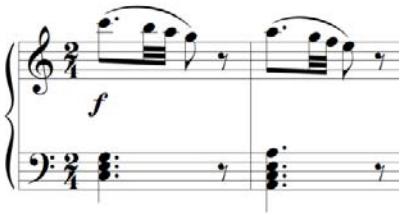
Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
15	derecha	3	Está omitido el puntillo de prolongación en el manuscrito.
26	derecha	1	Está omitido el puntillo de prolongación en el manuscrito.
33	izquierda	2	Es una corchea en la fuente consultada.
52	derecha		La nota *si* con valor de blanca de la voz inferior está omitida en el original. La inclusión de la nota en la actual edición se debe a la relación de este compás con sus análogos 47 y 48.
60	derecha	1	En el original está omitida la voz inferior. Se ha agregado por analogía al tipo de escritura que caracteriza el tema melódico.
89	izquierda	3	La nota del bajo es un *mi* en el original. Ha sido sustituida por un *do* por similitud al pasaje en octavas que se mantiene desde los compases 79 al 94.
69	izquierda	2	La nota superior no es bemol en el manuscrito.
99 y 100	derecha	1-2	Las ligaduras de expresión están omitidas en el manuscrito. Han sido añadidas por analogía a los compases 95 y 96.

5. **Colección de los pasodobles Casino Antigüo; Triquiñuelas; La boda de Corbató; Villarreal; Llorens; y de la Serenata "A la diez en .",** pasodobles, en sol, 26-10-1929. *EGm*, MANU, original.

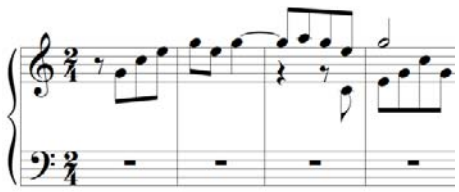
1. Triquiñuelas. Paso-doble.



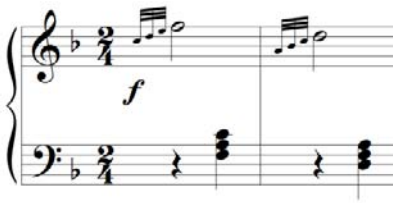
2. La Boda de Corbató. Paso-doble



3. Villarreal. Paso-doble



4. Llorens. Pasodoble ciclista.



El manuscrito para piano conservado en el archivo de *EGm*, es la última de las versiones para piano que el autor realizó de algunos de sus pasodobles compuestos años antes para banda. El insalvable problema que presenta esta fuente, tal y como hemos avanzado anteriormente, es la plasmación extremadamente concisa del texto musical tanto en los campos de la escritura, del ritmo y de la armonía, en comparación con el resto de obras para piano de José Goterris. Desde el punto de vista armónico, la mano izquierda ha sido reducida en muchos casos a una sola voz con función de bajo y con inclusión ocasional de cifrados armónicos. Debido a estas carencias −y a pesar de tratarse de una reducción para piano− no consideramos conveniente su interpretación, si bien es útil para ampliar nuestro estudio de la obra para piano de José Goterris desde un ámbito meramente compositivo.

Este manuscrito, descubierto recientemente por Enrique Gimeno Estornell y Pasqual Llorens (*Poble. La Revista de Vila-real*, 75 (2002): 59), es la única fuente que contiene la versión para piano de cuatro pasodobles del autor −*Triquiñuelas, La Boda de Corbató, Villarreal y Llorens*−. Las versiones tanto para piano como para banda de dos de ellos −*La Boda de Corbató* y *Llorens*− desaparecieron tras la Guerra Civil de 1936. Tanto es así que estas dos obras están incluidas en el catálogo confeccionado en 1931 por el Padre José Ochando Badal, amigo del compositor, pero ya no se encuentran en el catálogo realizado para la *BMCV* (Santos, 1990: 53-57). Enrique Gimeno Estornell explica el fortuito descubrimiento de estas piezas, extraviadas desde 1936, del siguiente modo (*Poble. La Revista de Vila-real*, 75 (2002): 59):

> *"Però les obres que més es lamenta haver perdut són els pasodobles "Llorens" i "La Boda de Corbató". Del primer en va fer una reconstrucció fa uns anys el professor En Rafael Talens, fiant-se de la memòria del Sr. Manuel Martín Reverter. Aquesta versió la va estrenar la banda de Ribarroja del Turia sota la direcció del mestre Enrique García Asensio i va resultar tot un éxit. Del segon no en sabíem res fins fa uns mesos. La noticia, per dir-ho d´alguna manera, és que, Pasqual Llorens i jo mateix em trobat els originals d´aquestos dos pasodobles."*

Las otras dos obras integradas en este ejemplar −*Casino Antiguo y A las diez en punto*− han sido ya estudiadas con anterioridad en otros manuscritos que reflejan la auténtica escritura pianística concebida originalmente por el compositor.

Desde nuestro punto de vista, esta escueta versión pianística se debió principalmente a motivos coyunturales, determinados por el registro en la propiedad intelectual de aquellas piezas del autor que no habían sido publicadas en su versión para piano o apenas difundidas. Cabe en este sentido subrayar que la fecha que hemos atribuido a la versión pianística de los pasodobles citados es la que aparece en el manuscrito, y la cual no coincide con las fechas de composición de la versión para banda o de las versiones originales para piano, si realmente existieron.

El manuscrito consultado en el archivo de *EGm*, de formato apaisado, está formado por una portada y once páginas de música notada sin numerar. En la portada se encuentra, en primer lugar, el título del manuscrito, seguido del autor −nombrado como *Autor propietario José Goterris Sanmiguel*− y la firma del mismo. En la parte

inferior de la portada se lee el texto siguiente: *En el día de hoy queda inscrita la presente obra [con el número 92 al folio 1]*[10]*con el número 116 al folio 92 del libro talonario de este Registro Provisional de la Propiedad Intelectual. Las palabras con el número 92 al folio 1 tachadas y entre corchetes no valen. Castellón, 26 de octubre de 1929. Luis Revest Corzo.*

La paginación de las distintas piezas que componen este manuscrito está distribuida como sigue:

−Página 1: Portada.

−Página 2: Casino Antigüo. Paso-doble (inicio).

−Página 3: Casino Antigüo. Paso-doble (final).

−Página 4: Triquiñuelas. Paso-doble (inicio).

−Página 5: Triquiñuelas. Paso-doble (final).

−Página 6: La Boda de Corbató. Paso-doble.

−Página 7: Villarreal. Paso-doble (inicio).

−Página 8: Villarreal. Paso-doble (final).

−Página 9: A las diez en . Serenata (inicio).

−Página 10: A las diez en . Serenata (continuación).

−Página 11: A las diez en . Serenata (final). Llorens. Paso-doble ciclista (inicio).

−Página 12: Llorens. Paso-doble ciclista (final).

El manuscrito, que se encuentra en buen estado de conservación, fue terminado a finales de octubre de 1929, tan sólo siete meses antes de la defunción del compositor, cuya salud se encontraba ya muy mermada por entonces e iba declinando progresivamente. Ello explicaría que la grafía de esta fuente presente unos trazos más finos y nerviosos en relación con el resto de manuscritos originales del autor:

> *"Tenia des de feia anys problemes d´estòmac. Possiblement una úlcera. M´han assegurat que aquesta malaltia li venia de la seua joventut, de quan a Cuba. No és estrany, ja que les condicions de l´illa i dels viatges amb els vaixells no eren gaire recomanables per a la salut. El que si és clar és que cada vegada anava empitjorant més la malaltia anava consumint-lo."* (Santos, 1990: 53-57).

[10] El texto que hay dentro de los corchetes aparece tachado.

La fuente, tras ser registrada en la Propiedad Intelectual de Castellón, fue donada por José Goterris a su amigo, el también compositor José García Gómez, quien la conservó en su archivo particular. En 2002 el manuscrito fue donado por Alejandro García Guinot, hijo de José García Gómez, a Enrique Gimeno Estornell y Pasqual Llorens (*Poble. La revista de Vila-real*, 75 (2002): 59):

> "*Després de la sorpresa que li va causar la envergadura del treball dut a terme, de sobte es queda pensant i ens diu: −"Este home era amic de mon pare. Crec que per ahí, dec tindre uns papers d´ell. Els buscaré i vos els donaré". Als pocs dies teníem a les nostres mans un grapat de papers manuscrits del mestre."*

De los cuatro pasodobles objeto de estudio, sólo nos han quedado noticias del estreno de dos de ellos: *La Boda de Corbató* y *Llorens*, por el mero hecho de haber sido ambos concebidos para eventos de diferente envergadura que hemos ya citado brevemente en el capítulo biográfico. El pasodoble *La Boda de Corbató*, como indica el mismo título, fue compuesto para celebrar las nupcias, en 1922, de Vicent Ramón Corbató Pesudo, conserje del Gran Casino de Vila-real donde José Goterris tocaba el piano eventualmente. Tal y como fue relatado por la propia hija del conserje, Pilar Corbató, José Goterris no disponía de medios económicos necesarios para comprar un regalo a su amigo Vicent Ramón, así que decidió regalarle un pasodoble escrito para banda (*Poble. La Revista de Vila-real*, 75: 60). No tenemos constancia, sin embargo, de que al autor realizara expresamente el mismo año de 1922 alguna versión para piano.

El pasodoble Llorens fue compuesto por José Goterris para banda con motivo de la recepción que el Ayuntamiento de Vila-real organizó el 19 de Agosto de 1924 al ciclista vilarealense Juan Bautista Llorens Albiol (*1897; †1937),[11] quien había cosechado recientemente varios triunfos en Bilbao, Vitoria y Badalona. (Llorens, 1997: 106-108). Al igual que en el anterior pasodoble, tampoco tenemos ningún dato

[11] Nacido en Vila-real en 1897, Juan Bautista Llorens fue el primer ciclista español que alcanzó logros y reconocimiento tanto a nivel nacional como internacional. Fue principalmente un corredor de pista, compitiendo en los velódromos de los principales países europeos, del norte de África y de Sudamérica. En 1924 se proclamó en Bilbao campeón de España de ruta y en 1926 ganó en Sevilla el subcampeonato nacional de la misma especialidad. En la modalidad de pista ganó en cuatro ocasiones el campeonato de España y en dos quedó subcampeón. También fue vencedor, en seis ocasiones, de las 24 horas ciclistas de España. Murió en la segunda mitad de diciembre del año 1937, defendiendo Madrid de las tropas de Franco, tras haber alcanzado el grado de capitán del ejército republicano. (*Gran Enciclopedia de la Comunidad Valenciana*. Valencia: Levante. El mercantil valenciano, IX, 2005: 156.)

que confirme una posible versión para piano de *Llorens* realizada expresamente por el autor el mismo año de 1924.

Notas críticas:

Triquiñuelas. Paso-doble

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
9	izquierda	2	La tercera del acorde no es becuadro en el manuscrito.
10	izquierda	1	La nota superior del acorde no es becuadro en el manuscrito.
11	derecha	1	Los dos silencios de corchea que siguen están omitidos en el manuscrito y han sido agregados en esta revisión para clarificar la línea melódica de la mano derecha.
18 y 20	izquierda	1 y 2	Los silencios de corchea que siguen a cada una de estas notas no aparecen en la fuente consultada.
19 y 21	izquierda	1	Los silencios de corchea y de negra que siguen no aparecen en el manuscrito.
22 y 23	izquierda	1 y 2	Los silencios de corchea que siguen a cada una de estas notas no aparecen en la fuente consultada.
24	izquierda	1	El silencio de corchea que sigue no aparece en el manuscrito.
26	izquierda	1 y 2	Los silencios de corchea que siguen a cada una de estas notas no aparecen en la fuente consultada.
27	izquierda	1	El silencio de negra que sigue no aparece en el manuscrito.
29	izquierda	1	El silencio de negra que sigue no aparece en el manuscrito.
30	izquierda	1 y 2	Los silencios de corchea que siguen a cada una de estas notas no aparecen en la fuente consultada.
42			La indicación *f* no aparece en el manuscrito. Ha sido agregada por analogía al compás 34.
45			La indicación *p* no aparece en el manuscrito. Ha sido agregada por analogía al compás 37.

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
51-56			Esta pasaje no está escrito en notación musical en el manuscrito, sino con la indicación " De 𝄋 𝄎 y salta" Esta instrucción ha sido transcrita a música notada con el fin de facilitar la interpretación de la obra.
80	derecha	4-6	La ligadura de expresión está omitida en el manuscrito.
86	izquierda	2	El silencio de negra de la voz inferior está omitido en la fuente consultada.
86-88			En la fuente consultada está omitida la indicación de primera y segunda vez.
90-95	izquierda		La octavas inferiores no están escritas en el manuscrito, sino que aparecen indicadas con el signo *8as*, emplazado antes de la primera nota del compás 90. Al no estar delimitada en la fuente la escritura en octavas, se ha extendido en esta edición hasta el compás 95, atendiendo a los rasgos de escritura.
105			En el manuscrito hay una barra divisoria −anotada por error− que divide el compás en dos partes iguales.
117	derecha	2-4 y 6-8	El signo de tresillo no está indicado en la fuente.

La Boda de Corbató. Paso-doble

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
1	derecha	1-4	La ligadura de expresión sólo abarca en el manuscrito desde las notas 2 a la 4. Ha sido extendida desde la 1 a la 4 por analogía a los compases 2 y 3.
37	izquierda	1-2	Aparecen emborronadas en el manuscrito al haber sido corregidas sobre las notas de la redacción original. Se ha conservado en esta edición la corrección posterior del autor.
45-53	izquierda		Las octavas superiores no están escritas en el manuscrito, sino indicadas a través del signo *8as* ubicado sobre la primera nota del compás 45. Al no estar delimitada en la fuente la escritura en octavas, se ha extendido en esta edición hasta el compás 53, atendiendo a la indicación dinámica *f*.
58-59	derecha		Las ligaduras de expresión aparecen superpuestas entre ambos compases.

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
79-80	izquierda	1-1	El pasaje aparece emborronado en el manuscrito. Ha sido corregido atendiendo a criterios armónicos.
82-83	derecha		Las ligaduras de expresión aparecen superpuestas entre ambos compases.

Villarreal. Paso-doble

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
18	izquierda	2	Un signo de repetición indicado como obliga a la ejecución de un *sol* a distamcia de tercera del *mi* con valor de negra de la nueva voz. El citado *sol* ha sido omitido en esta revisión atendiendo a criterios contrapuntísticos.
22-44	ambas	2-1	La voz del registro medio está escrita íntegramente en el manuscrito en el pentagrama inferior. Dicha voz ha sido redistribuida entre los dos pentagramas para facilitar la lectura, en función de la extensión y posición de cada mano.
36	izquierda	2	Es una negra en el manuscrito.
46-53	derecha		La octavas superiores no están escritas en el manuscrito, sino que aparecen indicadas con el signo *8as*, emplazado sobre de la primera nota del compás 46. Al no estar delimitada en la fuente la escritura en octavas, se ha extendido en esta edición hasta el compás 53, atendiendo a los rasgos de escritura.
52	izquierda	1	El *la* de la octava superior no lleva bemol en la fuente.
53	izquierda	2	El *la* no lleva bemol en el manuscrito.
54 y 56	derecha		La nota inferior del acorde es un *re* bemol en el manuscrito. Ha sido corregida como un *mi* bemol atendiendo a criterios armónicos.
62	izquierda	1	Es una negra en el manuscrito.
64-65	izquierda	1-2	Los silencios de corcheas que siguen a cada una de estas notas no aparecen en el manuscrito.
68-91	izquierda		El modelo de acompañamiento que debería regir esta sección es el mismo que el compositor apunta en los compases 64 al 67. Sin embargo, no ha sido transcrito de este modo en la presente revisión porque el autor no especifica las armonías exactas.

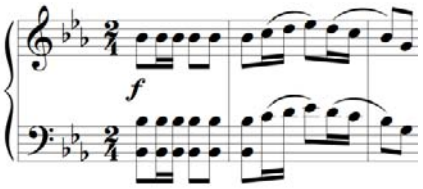
Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
113-124			Esta pasaje no está escrito en notación musical en el manuscrito, sino con la indicación " Da y salta" Esta instrucción ha sido transcrita a música notada con el fin de facilitar la interpretación de la obra.

Llorens. Pasodoble ciclista.

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
16	izquierda	1	El silencio de negra que sigue no aparece en el manuscrito.
25	izquierda	1	El silencio de negra que sigue no aparece en el manuscrito.
29	izquierda	1	El silencio de negra que sigue no aparece en el manuscrito.
49-52			Estos compases no contienen música notada en el manuscrito, sino la abreviatura de repetición 4 y el signo de dinámica *p*.
53	izquierda	1-2	Las notas aparecen emborronadas al haber sido corregidas posteriormente por el autor. Han sido aquí corregidas atendiendo a criterios armónicos.
60	izquierda	1	El silencio de negra que sigue no aparece en el manuscrito.
73	derecha	1	El sonido superior −conservado en la presente edición− ha sido agregado con posterioridad por el autor, a juzgar por la diferencia de la tinta.
74	derecha	1	El sonido superior −conservado en la presente edición− ha sido agregado con posterioridad por el autor, a juzgar por la diferencia de la tinta.
92	derecha		El silencio de negra que sigue no aparece en el manuscrito.
93-124			Este periodo no aparece en notación real en el manuscrito y es producto de la repetición indicada en el manuscrito entre los compases 61 y 92. Se ha optado por reescribir el pasaje en música notada siguiendo las siguientes instrucciones que el autor agrega al signo de repetición: 2ª *f* y 8as.

3.2. BADAL MOLÉS, Fulgencio. (*1880; †1967).

1. **Caudiel. Pasodoble**, pasodobles, en MIb, 2-5-1903. *BMCV*, 2-A. 103. MANU, copia.



El pasodoble denominado *Caudiel* de Fulgencio Badal está catalogado en la *BMCV* como de piano y banda y comprende un total de 18 páginas. Tal y como ocurre en algunas de las obras estudiadas en este trabajo, las catalogaciones asignadas tanto por biógrafos como por las diferentes instituciones en donde se encuentran ubicadas, no responden desde nuestro punto de vista al auténtico género con el cual se corresponden. En el manuscrito de la *BMCV*, la parte de piano de este pasodoble se encuentra incluida en primer lugar entre las partichelas de los distintos instrumentos que conforman la versión para banda. Este hecho puede conducir a confusión y a considerar que este pasodoble debe ser interpretado con una banda con el soporte adicional de un piano, lo cual sería posible en el caso de que el piano complementase el texto musical del resto de instrumentos de la agrupación. Sin embargo, la parte de piano es en realidad una reducción de la versión para banda hecha por el autor y puede, en este sentido, considerarse como una composición meramente pianística e independiente del resto de las partichelas que componen el manuscrito de la *BMCV*.

La sección del manuscrito correspondiente a la parte de piano está formada por dos páginas de música notada sin portada en formato apaisado. Los dos primeros pentagramas de la primera página contienen el final de una obra anterior, seguida de la firma del autor. En la parte superior de la misma página se encuentra la fecha de composición −escrita a lápiz de mano posterior− de la obra objeto de estudio, la música de la cual empieza en el tercer y cuarto pentagramas precedida del título, subtítulo y nombre del autor normalizado. En la parte superior del margen derecho está anotado el número 41, correspondiente al orden que ocupa esta pieza dentro de

la relación de obras del autor. La reducción para piano finaliza en el tercer y cuarto pentagramas de la segunda página y a continuación empieza la parte de bombardino del mismo pasodoble. En la parte inferior de esta segunda página puede leerse la firma del autor y unas anotaciones a lápiz de mano posterior precedidas de la indicación *Trio*.

A diferencia del resto de obras consultadas para este trabajo en la *BMCV*, las piezas de Fulgencio Badal Molés no están copiadas a mano por los colaboradores del Padre Tena, sino fotocopiadas de los originales. Ello nos ha facilitado la realización del estudio crítico al trabajar directamente sobre la grafía original del autor. El ejemplar que acabamos de describir se encuentra en buen estado de conservación y fue fotocopiado del original por los colaboradores del padre Tena años después de haberse iniciado el proyecto de recopilación musicológica iniciado en 1962 para la citada biblioteca.

La obra, aunque no lleva dedicatoria personal, está dirigida al municipio castellonense denominado Caudiel,[12] perteneciente a la comarca del Alto Palancia. Es probable que el compositor mantuviera por entonces algún tipo de vínculo con la citada población, sobre el cual no nos ha quedado información.

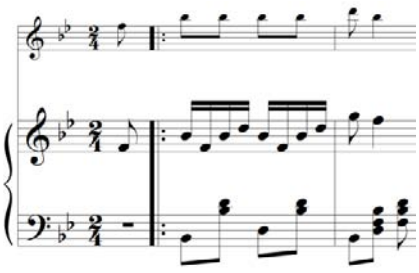
Sabemos, a través de una crónica redactada en 1904 (Rius, 2002:146), que Fulgencio Badal tocó al piano "algunos trozos de buena música", entre los que se encontraba el pasodoble *La Entrá de Murta* de Salvador Giner, en un recital privado celebrado en casa del rico propietario José Bovaira en Vall d´Uixó. En el mismo recital tocó también el guitarrista Francisco Tárrega y su alumno Daniel Fortea. Atendiendo a criterios cronológicos, en el caso de que Fulgencio Badal interpretara alguna obra propia, sólo pudo tratarse del pasodoble Caudiel, compuesto en 1903. Todas sus obras pianísticas posteriores están datadas a partir de 1905.

[12] La población castellonense llamada Caudiel está situada en la zona donde se unen las sierras de Espadán y Montalgrao, en el límite de la comarca del Alto Palancia y el Alto Mijares. La historia de Caudiel se remonta a la conquista cristiana del Rey Jaume I, quien concedió la población a su hijo Jaume Pérez, pasando en 1255 a formar parte del señorío de Xérica. La población fue vendida en 1429 por 1000 florines al tesorero del Rey, Francisco Zarzuela. Más tarde pasó a ser propiedad de los Exarch y posteriormente del Duque de Calabria, quien tras su muerte la cedió, así como todos sus bienes, al monasterio San Miquel dels Reïs en Valencia (Mas, III, 1973: 130).

Notas críticas:

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
20	izquierda	1	El silencio de negra ubicado en la voz inferior está omitido en el manuscrito. Ha sido agregado con el fin de facilitar la lectura, diferenciando la escritura a dos voces de la mano izquierda.
46	izquierda	1	Los silencios siguientes que completan el compás están omitidos en la fuente.
47-69			Esta sección no está escrita en música notada en el manuscrito, sino a través de la siguiente indicación: "De 𝄋 a ⊕ y salta al Trío". Siguiendo el mismo procedimiento que en anteriores repeticiones, la citada indicación ha sido trasladada a música notada.

2. Celeste. Polka, polkas, en SIb, 17-11-1905. *BMCV*, 2-A. 103. MANU, copia.



Esta primera composición perteneciente al género de salón de Fulgencio Badal comprende dos páginas manuscritas. La primera de ellas es una portada en formato vertical, adjuntada con posterioridad por los bibliotecarios de la *BMCV* a la fotocopia del manuscrito original. En la cabecera de la portada puede verse la numeración romana II, relacionada con clasificación de la pieza en la citada institución, y en el margen superior derecho el número 93, que establece la ordenación de esta pieza dentro del conjunto de obras del autor en la *BMCV*. En el centro de esta escueta portada se encuentra el nombre del autor normalizado y debajo el número 93 −tachado de mano posterior− seguido del título de la pieza. El número 56 −escrito también de mano posterior− separa el nombre del autor del título de la

composición. La segunda página, en formato apaisado, es la fotocopia del manuscrito original del autor. En la cabecera de la misma se lee en primer lugar el subtítulo de la pieza −*Polka*− y en segundo lugar el título de la misma entrecomillado: *"Celeste"*. El número 93 aparece de nuevo apuntado sobre el título citado y en el margen superior derecho, precedido del nombre del autor. En la parte inferior derecha de esta segunda página, una vez concluido el texto musical, se lee el lugar de composición y la fecha exacta separada por dobles guiones: *Vall de Uxó 17=11=1905*.

Aunque el estado del ejemplar es bueno, el texto musical se lee con dificultad en algunos pasajes debido al borrado parcial de algunos sonidos y a las correcciones posteriores realizadas por el propio autor sobre la redacción primitiva. Tanto es así que aparecen anotados, al lado de las notas de un acorde, el nombre de cada uno de los sonidos que lo conforman con el fin de despejar posibles dudas de lectura. También se encuentran apuntes de digitación que demuestran la probable interpretación de esta polka por el propio autor o por alguno de sus alumnos. El hecho de que aparezca la redacción en notas pequeñas de una melodía facilitada sobre la melodía principal en los tres primeros pentagramas, podría corroborar la interpretación de la obra por un alumno del autor o iniciado.[13]

Celeste, según nuestras investigaciones, la primera pieza perteneciente al género de salón compuesta en el siglo XX por un autor castellonense, ha sido conservada en la *BMCV* en forma de fotocopia desde su apertura en 1981.

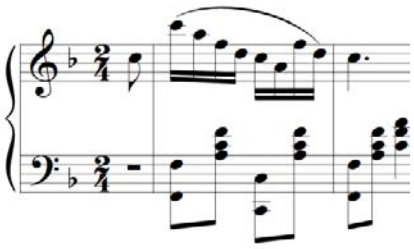
Notas críticas:

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
3	derecha	2 del pentagrama inferior.	Es una negra en el manuscrito.
7	izquierda	4	El bajo no es becuadro en el manuscrito.
7	derecha	2 del pentagrama inferior.	Es una negra en el manuscrito.

[13] Aunque no aparece indicado por el autor, creemos que la función que desempeña la melodía pequeña redactada sobre la principal es la denominada técnicamente como *Ossia*, que traducido del italiano significa *o bien*. Esta indicación, omitida en la fuente, aclara que cualquiera de los dos textos musicales escritos por el autor pueden ser ejecutados a voluntad del intérprete.

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
8	derecha	2 del pentagrama superior.	El silencio de corchea precedente está omitido en la fuente.
9	derecha	2 del pentagrama superior.	No hay puntillo en el manuscrito.
10	derecha	Pentagrama superior.	Al no haber melodía alternativa en este compás, se ha optado en esta edición por duplicar la notación del pentagrama inferior de la mano derecha.
25	derecha	5 del pentagrama superior.	Es un *la* bemol en el manuscrito.
25	derecha	8 del pentagrama superior.	Aparece emborronada en la fuente. Ha sido anotada en esta edición como un *do* según el contexto melódico-armónico.
26	izquierda	2	La clave de fa precedente está omitida en el manuscrito.
26 y 27	derecha	Pentagrama superior.	Al no haber melodía alternativa en este compás, se ha optado en esta edición por duplicar la notación del pentagrama inferior de la mano derecha.
27	izquierda	2	La clave de fa precedente está omitida en el manuscrito.
27	derecha	2 del pentagrama inferior.	El silencio de corchea precedente está omitido en la fuente.
28-36			Esta sección no está escrita en música notada en el manuscrito, sino a través de la siguiente indicación: "De 𝄋 a ⊕ y salta al Trío". Siguiendo el mismo procedimiento que en anteriores repeticiones, la citada indicación ha sido trasladada a música notada.
37	derecha	Pentagrama superior.	Al no haber melodía alternativa en este compás, se ha optado en esta edición por duplicar la notación del pentagrama inferior de la mano derecha.
49-58			Este pasaje no aparece escrito en música notada en el manuscrito, sino a través de la indicación D.C al final del mismo. Sin embargo, el autor no indica hasta qué punto debe repetirse la obra, teniendo en cuenta que el último compas de la misma no es conclusivo. Atendiendo a criterios formales y armónicos, se ha redactado dicho pasaje en música notada y estableciendo su final tras la nueva reexposición del estribillo.

3. **Aurora. Polka**, polkas, en FA, 18-11-1905. *BMCV*, 2-A. 103. MANU, copia.



Aurora, segunda incursión al repertorio de salón de Fulgencio Badal, fue compuesta tan sólo un día después que *Celeste*, la polka estudiada anteriormente, siendo el ejemplar consultado en la *BMCV* de similares características descriptivas.

La portada en formato vertical, incorporada posteriormente por la mencionada institución, contiene en la parte superior central la numeración romana II y en el margen superior derecho el número 92. En el centro de la portada puede verse el nombre del autor normalizado, en la línea inferior el número 22 y, debajo de éste, nuevamente el número 92 −tachado de mano posterior− y el título de la pieza.[14]

La segunda página comprende el manuscrito en formato apaisado de música notada, fotocopiado del original. En la parte superior de la página se lee, en primer lugar, el subtítulo de la pieza −*Polka*− seguido del título entrecomillado *"Aurora"* . Sobre el título y también en el margen superior derecho de la página aparece anotado de nuevo, de mano posterior, el número 92. En la parte inferior derecha del manuscrito y una vez finalizado el texto musical, puede leerse el lugar y la fecha exacta −día, mes y año separados por un doble guión− en que fue compuesta la mencionada polka: *Vall de Uxo 18=11=1905*, y la firma del autor.

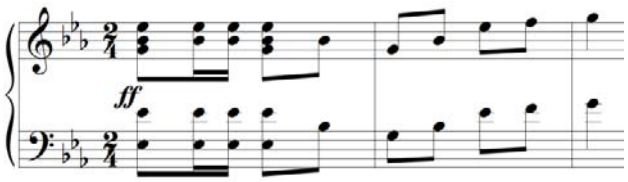
El estado de conservación del ejemplar es bueno y puede leerse y manipularse fácilmente. La copia de la pieza se encuentra archivada, al igual que las composiciones estudiadas previamente del mismo autor, en la *BMCV* desde su apertura en 1981.

[14] La numeración correspondiente a la relación de obras de Fulgencio Badal Molés en la BMCV no atiende a criterios cronológicos. El número de orden de *Aurora* es, en la BMCV, el 93, a pesar de haber sido compuesta un día después que *Celeste*−obra estudiada con anterioridad en este trabajo cuyo número de orden en la citada institución es el 92−. Tal y como indicábamos en la introducción de este capítulo, la ordenación de las piezas para este trabajo atiende a criterios cronológicos de composición, la cual puede no coincidir, como ocurre en este caso, con su clasificación en las diferentes instituciones donde se encuentran archivadas.

Notas críticas:

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
13	izquierda	4	La tercera del acorde no es natural en el manuscrito.
15	izquierda	2	La tercera del acorde no es natural en el manuscrito.
17	izquierda	3	Sobre la octava, que se ha transcrito en esta edición, aparece también en el manuscrito original el acorde de Fa Mayor en segunda inversión. Dicho acorde ha sido obviado en esta edición al considerarlo como un error del autor.
43-74			Este pasaje no aparece escrito en música notada en el manuscrito, sino a través de la indicación D.C. Sin embargo, el autor no indica hasta qué punto debe repetirse la obra, teniendo en cuenta que el último compas de la misma no es conclusivo. Atendiendo a criterios formales y armónicos, se ha redactado dicho pasaje en música notada y estableciendo su final en la cadencia perfecta en la tonalidad principal, que se expone por primera vez en el compás 32.
74	izquierda	1	El acorde no se encuentra en estado fundamental en el manuscrito, sino en primera inversión.

4. **Victoria Eugenia**, pasodobles, en MIb, 16-2-1907. *BMCV*, 2-A. 104. MANU, copia.



Este nuevo pasodoble de Fulgencio Badal está formado por tres páginas manuscritas. La primera de ellas es una portada en formato vertical, confeccionada en la institución en donde se encuentra archivada, y la segunda y tercera corresponden a la fotocopia del manuscrito original de música notada en formato apaisado. Todas las portadas de las obras de Fulgencio Badal realizadas en la *BMCV*, y añadidas posteriormente a los manuscritos del autor, siguen el mismo patrón informativo. En la cabecera aparece el número III, correspondiente al volumen en el

cual se encuentra archivada la pieza, y en el margen superior derecho el 120, que indica el número de orden clasificatorio dentro del conjunto de piezas del autor. En el centro de la misma portada se lee el nombre del autor normalizado, el número 13 en la línea inferior −escrito de mano posterior−, debajo de la cual aparece tachado −también de mano posterior− el número 120, seguido del título de la obra.

En la cabecera de la segunda página se lee la dedicatoria −*Pasodoble dedicado a Su Magestad (sic), la Reyna de España*[15]− y el título separado por dobles guiones: *Victoria= Eugenia.* En la parte izquierda de la cabecera puede verse también escrito el término "duplicado" −de mano posterior− y en la derecha el nombre del autor. En el margen superior derecho de esta primera página de música notada está apuntado, de nuevo, el número de orden 120.

En los dos últimos pentagramas de la tercera página aparecen correcciones que afectan tanto al texto musical primitivo como a un nuevo fragmento incluido por el autor cuatro días después del original. A pié de página se lee el lugar y la fecha, separada entre dobles guiones, en que fue concluida la pieza original: Vall de Uxó 12=2=1907. Sin embargo, entre los dos últimos pentagramas, los cuales albergan el fragmento musical añadido posteriormente, está anotado, de nuevo, el mismo lugar de composición y la nueva fecha: 16=2=1907. Las correcciones que afectan al texto musical agregado con posterioridad impiden la correcta lectura del mismo, hasta el punto que el propio compositor anota, debajo del último pentagrama, los nombres de aquellos sonidos que no pueden leerse fácilmente o cuya interpretación puede ser dudosa. El estado de conservación del ejemplar consultado es bueno.

El pasodoble fue compuesto como homenaje a la Reina Victoria Eugenia,[16] apenas ocho meses después de que ésta hubiera contraído matrimonio con el Rey Alfonso XIII el 31 de mayo de 1906.

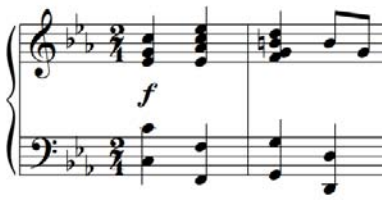
[15] En la descripción de la pieza no hemos incluido subtítulo debido a que, aunque el autor señale que la pieza es un Pasodoble, esta información nos es revelada como parte de la dedicatoria y no como un segundo título.

[16] Victoria Eugenia Julia Ena de Battenberg nació en el castillo escocés de Balmoral el 24 de Octubre de 1887 y era hija del príncipe Mauricio de Bantenberg y de la princesa Beatriz, hija menor de la reina Victoria de Inglaterra. En Mayo de 1906 contrajo nupcias en Madrid con el príncipe Alfonso de Borbón. Durante su reinado se distinguió por su generosidad y altruismo, que la condujo a la organización de la llamada Fiesta de la Flor con el fin de recaudar fondos para combatir la tuberculosis. Tras la proclamación de la Segunda República, el 14 de Abril de 1931, dejó España y partió hacia el exilio. Murió en Lausana el 15 de Abril de 1969 (*Diccionario Enciclopédico Espasa*, XII, 1984:562-563).

Notas críticas:

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
5			La doble barra de repetición no está anotada en la fuente. Ha sido incluida en esta revisión para delimitar la repetición propuesta en el compás 20.
17	izquierda	2	El bajo no es becuadro en la fuente consultada.
17	derecha	5	El silencio de negra de la voz inferior está omitido en el manuscrito.
17	derecha	8	No hay becuadro en el manuscrito.
19	izquierda	1-5	Aparecen emborronadas en el manuscrito como consecuencia de posteriores correcciones del autor. Para esta edición han sido copiadas las correcciones.
19	derecha	1	En la voz inferior no hay becuadro en el manuscrito.
24-25	izquierda	5-1	Las octavas son fruto de una corrección realizada posteriormente por el autor. Esta rectificación se ha hecho sobre la notación preexistente, la cual no ha sido borrada ni tachada. Para esta edición se ha copiado la corrección del autor y se ha omitido la notación primitiva.
30			La indicación *a tempo* está omitida en la fuente.
63-69	izquierda		El pasaje está emborronado en el manuscrito como consecuencia de una corrección posterior sobre la notación musical preexistente. Según la grafía y las características armónicas hemos reproducido lo que, a nuestro juicio, es la última versión del compositor.
70-85			En el manuscrito, el último compás donde finalizaba la obra en su primera versión, está tachado. En sustitución a este compás, el compositor desarrolla una nueva sección que finaliza en un acorde no conclusivo, sin agregar ninguna indicación de repetición. En esta revisión, se ha repetido el tema original como continuación al acorde final no conclusivo. Se ha finalizado la pieza con el compás tachado y que originalmente el autor había concebido como conclusivo.

5. Añoranza. Tango, tangos, en do, 6-8-1928. *BMCV*, 2-A. 103. MANU, copia.



Este único tango compuesto para piano por un autor castellonense en el periodo objeto de estudio, está formado por dos páginas manuscritas. La primera de ellas, incorporada con posterioridad por la institución citada, es una portada de similares características a las descritas en las anteriores piezas del mismo compositor. La segunda de las páginas es una fotocopia del manuscrito original del compositor.

La portada, en formato vertical, contiene en su cabecera el número II, correspondiente al volumen en el que se encuentra archivada la pieza en la *BMCV*, y en el margen superior derecho el número de orden 44. En el centro de la misma portada se encuentra el nombre del autor normalizado, debajo de éste el número 7 −anotado de mano posterior− y más hacia abajo el número 44, −tachado de mano posterior− seguido del título. En la cabecera de la segunda página −cuyo formato apaisado− y en el margen superior derecho de la misma, se lee nuevamente el número de orden 44. En la cabecera se distingue también el subtítulo, título entrecomillado de la composición y nombre del compositor normalizado. Una vez finalizado el texto musical, encontramos la firma del compositor complementada por la fecha de composición abreviada: *6-8-28*. El ejemplar se halla en buen estado de conservación y se lee con facilidad, debido en parte a la nítida y precisa grafía del compositor.

El tango compuesto por Fulgencio Badal en 1928 fue una consecuencia directa del impulso social que adquirió nuevamente este baile en Europa en los años veinte, tras haber sufrido un breve periodo de decadencia causado por la Primera Guerra Mundial:

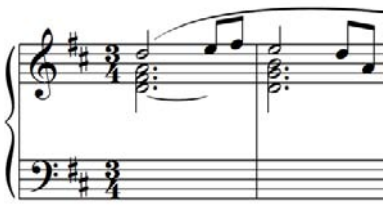
> *"The outbreak of war dampened enthusiasm for the tango, but in the 1920s it enjoyed a second wind as "the new French tango", in which the beat was not a marked as in the prewar version, but where*

the steps were more "exotic". It was the model that Valentino made famous, and he had many would-be imitators bumping into tables at the revived tango teas." (Buckman, 1978: 173-175).

Notas críticas:

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
20			La indicación *a tempo* no aparece en el original. Ha sido añadida para delimitar la duración del *ritardando* anterior.
28	izquierda	4	El silencio de corchea de la voz inferior está omitido en el manuscrito.
29	izquierda	6	La nota del bajo no es becuadro en la fuente consultada.
34	izquierda	2	La nota superior del acorde no es natural en el manuscrito.
36	derecha	1	La nota inferior del acorde no es natural n el mansucrito.
37			La indicación *a tempo* no es original del manuscrito pero se hace necesaria para delimitar el *ritardando* del compás 35 y la repetición del primer tema del tango.
37-51			Este pasaje no está escrito en música notada en el manuscrito, sino con la indicación "De la A a la B y Fin". Esta directriz ha sido traducida en texto musical para facilitar la lectura.

6. **Soñando. Vals lento,** valses, en RE, 17-5-1933. *BMCV*, 2-A. 105. MANU, copia.



El vals *Soñando* de Fulgencio Badal supone la última incursión a la música de salón, no sólo del conjunto de obras del citado autor, sino también del repertorio castellonense para piano compuesto hasta 1936.

El ejemplar consultado está formado por tres páginas, de las cuales la primera es una portada confeccionada expresamente para el archivo de la *BMCV*, y las dos restantes son fotocopias del manuscrito original. La disposición de la portada, confeccionada en formato vertical, responde al mismo *modus operandi* que las descritas con anterioridad: el número romano IV en la cabecera indica el volumen en el cual se encuentra archivada la obra en la mencionada institución valenciana. En el centro de la misma se lee el nombre del autor, debajo de éste se encuentra anotado −de mano posterior− el número 2, y en la línea inferior el número 147 −que se halla también en el margen superior derecho de la portada− al que sigue el subtítulo: *Vals lento*. El título fue añadido, de mano posterior, inmediatamente encima del subtítulo.

A diferencia del resto de piezas del autor trabajadas anteriormente, la primera página de música notada presenta un formato vertical. La página siguiente, sin embargo, está fotocopiada en forma apaisada a pesar de que la original está escrita en un folio en sentido vertical. Como consecuencia, esta última página de texto musical sólo ocupa un poco más de la mitad de la fotocopia apaisada.

En cabecera de la segunda página puede verse el número de orden 147, el título de la pieza entrecomillado, el subtítulo y el nombre del autor normalizado. En el margen superior derecho está anotado, de nuevo, el número de orden consignado anteriormente. En el margen inferior derecho de la tercera página, una vez concluido del texto musical, se encuentra el nombre del autor y la fecha abreviada de la composición separada por guiones: *17-5-33*. El hábito de Fulgencio Badal de firmar y datar con detalle todas sus obras, demuestra una personalidad satisfecha del acabado de cada una de ellas y celosa de su conservación. Esta práctica contrasta con la de otros autores tratados en este estudio, cuyas piezas −en ocasiones sin datar ni firmar− son, a nuestro juicio, el resultado de un impulso emocional más que de una voluntad predeterminada del acto creativo.

A diferencia del resto de obras consultadas para el presente trabajo de Fulgencio Badal, el estado de conservación del vals *Soñando* es malo, debido a la escasa visibilidad de los pentagramas en algunos pasajes, que contrasta con la excelente calidad de las fotocopias que fueron realizadas por el equipo de colaboradores del padre Vicente Tena Meliá para la mencionada biblioteca. A esta

contrariedad se une el hábito del compositor de realizar correcciones sobre la primera redacción de la pieza sin tachar o borrar las notas que ya no son válidas, con lo cual se han tenido que reconstruir ciertos pasajes según criterios melódicos o armónicos o según el contexto musical que presentaban aquellos fragmentos ya expuestos.

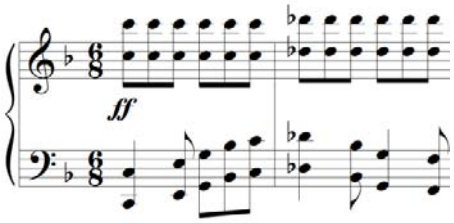
Notas críticas:

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
18-20, 24 y 25	izquierda	1	Según manifiesta el mayor tamaño de estas notas respecto a las restantes, el primer tiempo de los compases indicados estaba formado originalmente por una blanca con puntillo, que permitía prolongar el sonido durante todo el compás. Posteriormente la blanca con puntillo fue ennegrecida, aunque el puntillo de la primera redacción continua figurando en el original. El primer tiempo de los compases afectados ha sido traducido por un valor de negra en la voz superior y un valor de blanca en la inferior, de acuerdo a lo que era, con toda probabilidad, la última intención del compositor.
35	derecha	2-3	Presentan valores de corchea en el original. Han sido traducidas a negras por analogía al compás 37.
38	izquierda	1	El acorde está emborronado en el original, como resultado de una corrección que efectuó el compositor sobre una anterior redacción. En la actual edición se han recuperado las notas que se ajustan a la tonalidad y al contexto musical.
39	derecha	1-5	Como consecuencia de la escasa visibilidad que muestra el pentagrama, se ha hecho difícil distinguir con claridad la altura de los sonidos en este pasaje. En relación al bajo armónico y al entorno melódico de la mano derecha, ha sido reconstruido tal y como aparece en la edición.
41	derecha	3	El sonido superior del acorde se muestra emborronado en el original. En relación al contexto armónico, dicho sonido ha sido transcrito como un *do#*.
42	derecha	1-2	Las dos notas superiores del acorde presentan una grafía muy gruesa, como consecuencia de una corrección del autor. En relación al tratamiento armónico que presenta la mano izquierda, estas notas han sido traducidas como *re y fa#*.
43	derecha	2	La altura del sonido correspondiente a la primera corchea del segundo tiempo no está bien definida en el manuscrito. Se ha transcrito como un *si*, según criterios armónicos.

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
46	derecha	1	El silencio de la voz inferior ha sido agregado en la presente edición para clarificar la lectura rítmica de la línea.
84	izquierda	3	El acorde del tercer tiempo de la mano izquierda está compuesto en el manuscrito por un acorde de mi menor en estado fundamental. El sonido fundamental *mi* se ha excluido en la actual edición debido a un problema armónico que se genera a consecuencia de una corrección realizada por el propio compositor en la mano derecha. La mencionada rectificación del autor consiste en la sustitución, en la segunda corchea del tercer tiempo, del sonido *mi* por el actual *re*. Según nuestro criterio, la modificación practicada en la mano derecha no fue culminada en la izquierda.
85	izquierda	1-3	Las notas que componen el compás entero han sido recuperadas atendiendo a criterios armónicos. El compositor realizó varias correcciones en la mano izquierda agregando nuevas notas sin tachar o borrar las que existían en la primera redacción.

3.3. GARCÍA GÓMEZ, José. (*1898; †1958).

1. ***Washington*. Two-step,** danzas, en FA, [1920]. AGc. IMPR, original.



Las dos primeras composiciones para piano de José García Gómez fueron publicadas. Washington, la primera de ellas, está formada por seis páginas sin numerar incluyendo una portada.

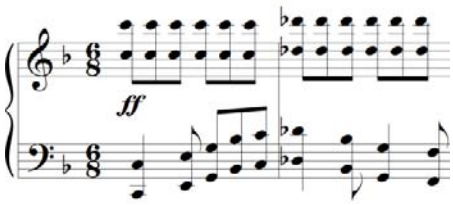
Durante las dos primeras décadas del siglo XX, las portadas de las partituras en España mejoraron notablemente al incluir rasgos y diseños decorativos prestados del Art-Déco y del Modernismo o Art Nouveau. Tanto es así que el interés artístico de las portadas −coloreadas en muchos casos y cuyo objetivo primordial era atraer la atención del comprador− superaba en muchos casos al de la propia música (Gosálvez, 1995: 73).

De especial interés es la portada de esta primera partitura para piano de José García Gómez por el hecho de absorber rasgos estéticos tomados del Art-Déco.[17] En el fondo de la misma y en toda su extensión se distinguen diseños florales ordenados en estilizadas columnas. En la parte superior izquierda hay una fotografía encuadrada del busto del autor. Del marco de la fotografía surgen diseños geométricos de estética modernista formando un ángulo de noventa grados y en cuyo interior se encuentra la dedicatoria. Debajo de ésta y escrito en sentido perpendicular se lee el título de la obra, el subtítulo y, un poco más abajo y en sentido horizontal, el nombre normalizado del autor. A pié de página, y dentro de un rectángulo con diseños geométricos similares a los descritos con anterioridad, aparecen los datos de la

[17] El Art-Déco fue el estilo imperante en lo que respecta al diseño y decorado de interiores durante los años veinte y treinta en Europa y los Estados Unidos. Procedente del conocido como Modernismo o Art Nouveau, el art-déco se diferenció de éste por sus formas geométricas y estilizadas, más que por los diseños de tipo orgánico. El estilo toma el nombre de la *Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas* que se celebró en París en 1925 (Chilvers y Osborne, 1996: 41).

editorial. También puede verse, en el margen inferior derecho de la portada, el cuño con el nombre de la propietaria del ejemplar.

En la cabecera de la segunda página se encuentra nuevamente el título de la pieza, el subtítulo y el nombre del autor. El texto musical puede leerse con claridad aunque plantea una peculiaridad de impresión, debida al hecho de que las notas musicales siempre preceden a las plicas, independientemente del sentido ascendente o descendente de éstas.[18] Como ejemplo, en el original los compases del íncipit están impresos del modo siguiente:



No obstante, y a pesar de contener algunas manchas de óxido en los márgenes, el estado de conservación del ejemplar consultado es bueno y el texto musical puede leerse con claridad.

La obra está dedicada *"a mi distinguido amigo Don Antonio Alonso"*. Alejandro García Guinot, también pianista e hijo menor de José García, no nos pudo dar ninguna información sobre Antonio Alonso porque nunca lo había escuchado mencionar en el entorno familiar. Pudo tratarse, por tanto, de una amistad que no trascendió más allá del periodo de juventud del compositor.

Esta pieza musical cobra una especial importancia por el hecho de ser la única impresa en Castellón dentro del conjunto del repertorio pianístico de este trabajo.[19] La obra, sin embargo no fue impresa en una editorial especializada en música, porque en Castellón nunca existió ninguna, sino en una librería que hacía también funciones de imprenta.[20] La imprenta y librería en la cual fue impresa la obra Washington perteneció a Francisco Segarra Plá. Bien poco sabemos de este librero excepto la razón social que aparece en la misma partitura: *Calle González*

[18] Usualmente, en el sistema convencional de impresión, cuando las plicas presentan un sentido descendente, las notas musicales se escriben en la parte derecha de éstas y, cuando su sentido es ascendente, en la parte izquierda.

[19] Es posible que la impresión, en forma de manuscrito, del pasodoble para piano *Vernia* de José Goterris fuese también realizada en Castellón, o incluso en Vila-real, aunque no tenemos información que así lo avale.

[20] La práctica en España de impresión de partituras musicales por libreros no especializados e interesados en la música, se remonta al siglo XVIII. Las partituras editadas por libreros eran manuscritas, debido a la falta de medios y a la escasa demanda (Gosálvez, 1995:63).

Chermá,[21]*51, Castellón de la Plana*. Las iniciales del impresor aparecen a pié de la página 6, la última del ejemplar, y son *M.P.A.*

Según nuestras investigaciones, esta primera obra pianística de José García Gómez parece estar inspirada en la pieza homónima del compositor americano John Philip Sousa[22] que en 1891 dio origen al two-step:

> *"In 1891 John Philip Sousa, the American composer and bandmaster, who felt that "the march should make a man with a wooden leg step out" published the "Washington Post March". (...) The "Washington Post March" gave birth to the two-step in six-eight tempo which (...) could be an extremely lively dance."* (Buckman, 1978: 152).

El ejemplar original consultado perteneció a Pepita Ruíz, amiga del matrimonio García, con domicilio en la Calle Mayor de Castellón. Posteriormente la partitura pasó a formar parte del archivo particular del hijo menor del compositor, Alejandro García Guinot.

La partitura editada no está fechada ni tampoco hay impreso ningún número de plancha por las razones expuestas con anterioridad. Fue Alejandro García Guinot quien nos comunicó el año aproximado de edición.

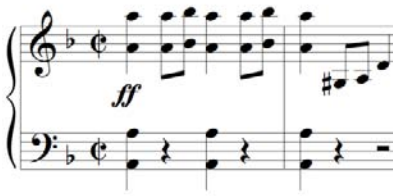
Notas críticas:

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
12, 28, 76 y 92.	izquierda	2	En la edición original, el sostenido afecta al *fa* del acorde en lugar de al *sol*.
13 y 77	derecha	1	En la edición original es un valor de negra. Ha sido sustituida por una corchea porque los valores que completan el compás, los cuales han sido respetados en esta edición, no permiten el valor de negra.
53	izquierda	1	El puntillo inferior está omitido en la edición original.
53	derecha	3	El *do* no es becuadro en la edición original.

[21] Actualmente Calle Enmedio.
[22] *Cf*. p. 727.

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
54	izquierda	2	El puntillo está omitido en la edición original en los dos sonidos de la octava.
55	izquierda	1	El *si* bemol del bajo está omitido en la fuente consultada. Ha sido agregado por afinidad al compás 39.
56	izquierda	1	La nota del bajo está omitida en la fuente. Ha sido añadida por analogía al compás 40.
125	derecha	4	El silencio de corchea de la voz superior no aparece en la edición original.
147	izquierda	2	El bajo no es natural en la edición original.

2. Dobb´s- Ferry. Fox-Trot, danzas, en re, [1921]. AGc. IMPR, original.



La segunda y última obra impresa para piano de José García Gómez en el periodo objeto de estudio consta de tres páginas numeradas, la primera de las cuales es una portada. Al igual que la pieza descrita con anterioridad, la portada de *Dobb´s-Ferry* presenta una cuidada y hermosa ilustración influida por la corriente artística denominada Art-Déco y realizada por un diseñador apellidado *Martínez*. En el margen superior izquierdo de esta primera página hay una pequeña fotografía encuadrada del autor, seguida del título de la pieza y, debajo de éste, el nombre normalizado del citado autor. El centro de la portada lo ocupa un original diseño del busto de una muchacha en vestimenta y sombrero de baño a rayas, de moda en los años veinte. El busto está enmarcado por un gran círculo, dentro del cual puede leerse el nombre del diseñador y el año de la realización del diseño: *Martínez, 1921*. También se distingue en el interior del círculo el cuño de la propietaria, que vuelve a

aparecer a pié de la tercera página de la partitura. En la parte inferior izquierda de la portada puede verse el precio del ejemplar −2 pesetas− y en la parte inferior derecha se encuentra el subtítulo de la composición. [23] En la cabecera de la segunda página se localiza, en primer lugar, la dedicatoria, en la línea inferior el título de la obra y debajo de éste el subtítulo y el nombre del autor. En la parte inferior de esta segunda página aparecen los datos relativos a la editorial y la propiedad. El estado de conservación de la partitura es bueno, si bien se distinguen algunas manchas de óxido en los márgenes.

La pieza está dedicada *"A mi distinguida discípula Conchita Gironés"*. Según la información revelada por Alejandro García Guinot, esta alumna pertenecía a una familia distinguida de Castellón con domicilio en la céntrica calle Caballeros. José García Gómez impartió clases de piano desde 1916 en la academia denominada *La Colonia Educativa*, situada en la también céntrica calle González Chermá nº 15 de la misma ciudad, donde es probable que tuviera, entre otros alumnos, a la citada Conchita Gironés.

La composición fue magníficamente impresa en Barcelona por la editorial *Iberia Musical*.[24] Tanto es así que es una de las pocas piezas estudiadas en la que no hemos localizado ni un sólo error de edición.

Dobb´s Ferry, el primer *fox-trot* de José García, recibe el nombre de una pequeña población de alrededor de 10.000 habitantes bañada por el río Hudson y perteneciente al condado de Westchester, dentro del estado de Nueva York. El hecho de que el *fox-trot* naciese precisamente en Nueva York en el verano de 1914, puede justificar que el título de esta segunda composición para piano de José García fuese concebido como tributo a su lugar de origen. También el diseño de la portada representando la muchacha en vestimenta de baño encuentra su significado en que Dobb´s Ferry sea una población situada sobre el rio Hudson.

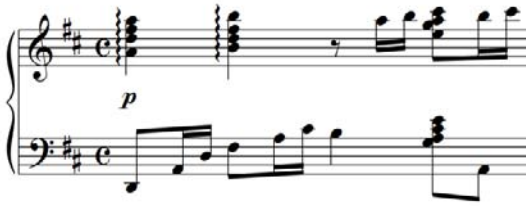
El ejemplar original consultado perteneció, al igual que la pieza anterior, a Pepita Ruíz. En la actualidad se encuentra en el archivo del hijo menor del compositor.

[23] *Cf.* p. 878, imagen 22.

[24] No hemos localizado en la siguiente bibliografía consultada datos referentes a esta editorial: Gosálvez, 1995; Iglesias, 1996). Al no aparecer la razón social de la citada editorial barcelonesa en la partitura, no ha sido posible averiguar los antiguos propietarios o herederos de la misma. Tampoco hay indicado en la partitura ningún número de plancha, de lo cual puede deducirse que la *Editorial Iberia Musical* no realizó una cantidad significativa de impresiones en comparación con otras editoriales barcelonesas, o bien se trató de un negocio efímero y con poca trascendencia.

Aunque la partitura musical propiamente dicha no está datada, hemos podido deducir el año de edición partiendo de la información relativa al diseño de la portada, realizado por *Martínez* y fechado en 1921. Alejandro García Guinot, nos confirmó que 1921 puede considerarse también como el posible año de composición y edición de la partitura.

3. Un Sueño, hojas de álbum, en RE, [1926]. *BMCV*, 5-B. 307. MANU, copia.



Esta pieza, integrada en el segundo volumen de obras de José García Gómez archivadas en la institución mencionada arriba y copiadas a mano bajo la supervisión del padre Vicente Tena Meliá, está formada por tres páginas numeradas de la 140 a la 142. En el encabezamiento de la primera página se puede leer el número 96, relativo al orden que ocupa la composición en el mencionado volumen, seguido del título de la obra y el nombre del autor, sin ningún otro dato específico relativo a la fecha de composición. La grafía manuscrita es pequeña e imprecisa en muchos pasajes, sobre todo en lo que respecta a la disposición vertical de los sonidos a distancia de segunda en los acordes. Esta indefinición manifiesta un escaso conocimiento musical por parte del copista encargado de reproducir el manuscrito original, y cuyo nombre no aparece en la copia. El estado de conservación de la copia consultada es bueno, si bien existen fotocopias de este mismo volumen en el *Archivo la Diputación de Castellón* y en el archivo particular de AGc.

Conversamos con Alejandro García Guinot sobre el origen de la pieza y, especialmente, sobre el sugerente título *Un Sueño*. Tal y como nos explicó el hijo del autor, la composición supuso para José García Gómez una vía de canalización de sus estados anímicos y por tanto era un medio del cual se sirvió para equilibrar las emociones. Ello explica que algunas de sus obras lleven nombres sugerentes como

Un Sueño o *Inquietud*. A esta afirmación podríamos añadir, según nuestros estudios sobre esta breve pieza, la existencia de fugaces disociaciones armónicas que, huyendo de la sintaxis clásica funcional, crean acordes de color[25] que confieren una sonoridad etérea a ciertos pasajes. Ello explicaría igualmente el título escogido por el autor para esta obra. La composición no lleva subtítulo ni tampoco presenta una estructura formal determinada. La hemos clasificado como hoja de álbum por las razones que explicaremos puntualmente en el análisis musical de las obras.

Fue también el hijo del autor quien nos informó sobre el periodo temporal aproximado de composición de *Un Sueño*, situado entre 1926 y 1927. El autor la instrumentó hacia 1933 −aproximadamente siete años después de su versión original para piano− para la orquesta de la recién creada *Academia Beethoven* de Castellón. Es por ello que existe otra copia en forma de reducción orquestal −cuyo autor no ha podido ser identificado− que nos fue prestada por Alejandro García Guinot y la cual nos ha servido de ayuda para la corrección de los errores aparecidos en la copia de la *BMCV*.

Hay que mencionar, asimismo, que el manuscrito original del autor se extravió después de ser copiado por los colaboradores del padre Tena. Tras el fallecimiento del padre jesuita en 1985, muchas de las partituras prestadas por familiares o herederos de los autores para su reproducción manuscrita, no fueron retornadas a su lugar de origen.[26]

Notas críticas:

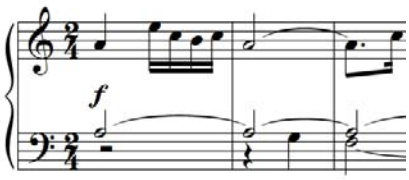
Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
2	izquierda	7	La nota intermedia del acorde es un *la* en el manuscrito. Ha sido corregida como un *si* por analogía al compás 20.
2	derecha	1	La segunda nota del acorde en sentido ascendente es un *mi*. Ha sido corregido como *re* por paralelismo a los compases 1, 5, 6, 19 y 20.

[25] Los acordes de color son asociaciones de sonidos que no se someten a las leyes de la armonía tradicional, sino que su objetivo primordial es la exploración de nuevos timbres y la búsqueda de la belleza del sonido por sí misma (Bérard, 1998: 172-173). Sin embargo, estas sonoridades son tratadas todavía de manera muy tangencial por el autor y, aunque pueden entreverse en ciertos pasajes, la estética dominante de la pieza es la característica de la música de salón.

[26] Esta información nos fue transmitida por Alejandro García Guinot y corroborada por Enrique Gimeno Estornell, estudioso de la obra de José Goterris Sanmiguel.

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
3	izquierda	7	El sonido del bajo no es natural en el manuscrito.
5	derecha	2	El acorde no lleva arpegio en la fuente consultada.
6	derecha	1-2	Los acordes no están arpegiados en la fuente.
6	derecha	7	Es un *re* en el manuscrito.
7 y 21	izquierda	7	El sonido del bajo no es natural en el manuscrito.
8	derecha	1	El sonido del bajo es un fa# en el manuscrito.
10	derecha	2	No es becuadro en la fuente consultada.
10	derecha	7	El silencio de corchea de la voz inferior está omitido en el manuscrito.
11 y 12	derecha	2-3	Los acordes están omitidos, por error, en la fuente consultada. Han sido agregados por similitud a los compases 14 y 15.
18	izquierda	2	El sonido intermedio del acorde no es natural en la fuente.
18	derecha	1	En el manuscrito hay una indicación de 8ª sin determinar su extensión. Ha sido delimitado tras haber sido contrastado el guión orquestal.
20	derecha	2	El acorde no lleva arpegio en la fuente consultada.
26-27	derecha	1	El sonido inferior del acorde es un *si* en el manuscrito. Ha sido corregido como *la* tras haber sido contrastado en guión orquestal.

4. Inquietud, hojas de álbum, en la, [1926]. *BMCV*, 5-B. 307. MANU, copia.



El ejemplar de la pieza titulada *Inquietud* está formado por cinco páginas manuscritas que forman parte del segundo volumen de obras del autor −confeccionado bajo la supervisión del padre Tena− y numeradas de la 131 a la 135. En la cabecera de la primera página aparece, en primer lugar, el número de orden 94, seguido del título y nombre normalizado del compositor. Al igual que en la pieza descrita con anterioridad, la grafía, ambigua y diminuta en algunos pasajes, evidencia unos conocimientos musicales limitados por parte del copista.

El volumen consultado de obras de José García en la BMCV se encuentra en buen estado de conservación.

Fue, una vez más, Alejandro García, hijo del autor, quien nos despejó las incógnitas sobre el origen de la obra y el título que recibe la misma. Tanto *Inquietud* como *Un Sueño* −vista con anterioridad− pertenecen a la misma etapa creativa del autor y en ambas piezas la composición se convierte para él en una herramienta de equilibrio de sus estados emocionales. En este caso, el acto creativo para José García evidencia un modo de evasión ante una grave enfermedad contraída por su mujer durante estos años. El título *Inquietud* hace referencia a este hecho, y los estados anímicos del autor aparecen claramente delimitados por la utilización del modo menor −dolencia− y de su homónimo mayor −esperanza−. Esta breve pieza, sin calificación formal por parte del autor, ha sido clasificada también para este estudio como *hoja de álbum*.

Al igual que la anterior pieza pianística, *Inquietud* fue instrumentada con posterioridad a su composición para la orquesta del *Liceo Beethoven* de Castellón hacia el año 1933. La reducción orquestal, la cual nos fue facilitada por el hijo del autor, presenta una escritura mucho más densa que la copia pianística y no está datada ni firmada. No obstante, el citado guión instrumental nos ha permitido contrastar los errores de notación del ejemplar de la *BMCV*.

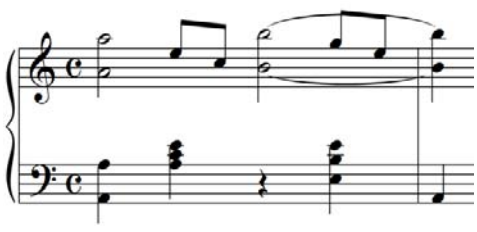
La partitura original corrió la misma suerte que la pieza estudiada con anterioridad: fue prestada por los herederos del compositor para su reproducción y catalogación en la *BMCV* y extraviada tras el fallecimiento del padre Tena.

Ninguna de las piezas para piano de José García Gómez compuestas hasta 1936, impresas o manuscritas, está fechada. Fue Alejandro García quien nos situó el año aproximado de esta composición entre 1926 y 1927.

Notas críticas:

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
7	izquierda	1	El silencio de negra siguiente está omitido en el manuscrito.
15	derecha	3	El sonido inferior es un *si* en el manuscrito. Ha sido corregido como *la*.
25 y 27	izquierda	1	En la fuente consultada, el sonido interno es un do# percutido junto a los restantes sonidos del acorde.
29-30	izquierda	1	El sonido central del acorde es un *re* en el manuscrito. Asimismo, los sonidos del acorde no aparecen ligados al acorde siguiente en el manuscrito de la *BMCV*, pero sí en la reducción instrumental.
29	derecha	5	Hay un *re* en el manuscrito.
32	izquierda	2	Hay un *mi* becuadro en el manuscrito.
44-45	izquierda	1	El bajo no está ligado en la fuente. La ligadura de unión ha sido agregada por afinidad a los compases 36-37, 38-39, 40-41 y 42-43.
47	izquierda	1 y 2	No hay becuadro en el manuscrito.
54-55	derecha	1	No hay ligadura de unión en el manuscrito consultado.

5. Venus-Fox, danzas, en la, [1930]. *CPMC*. MANU, Original.



Este único manuscrito original que se conserva de la producción musical pianística de José García Gómez anterior a 1936, está formado por tres páginas sin numerar, la primera de las cuales es una portada.

En la cabecera de la portada se encuentra la dedicatoria y, debajo de ésta, una firma ilegible precedida de la puntualización *"El autor"*. En el centro de esta primera página puede leerse, finalmente, el título entrecomillado de la composición. Las siguientes dos páginas contienen el texto musical, sin nuevas referencias a la información contenida en la portada.

La obra fue dedicada por el autor *"A la distinguida Sra Dña Matilde Segarra de Salvador"*[27], madre de las hermanas Josefina y Matilde Salvador y esposa de José Salvador Ferrer. El estado de conservación del manuscrito es bueno.

Aunque la pieza no lleva subtítulo, ha sido clasificada para este trabajo como una danza. *Venus-fox* es, en realidad, el segundo *fox-trot* de José García Gómez, compuesto a raíz del éxito que este singular baile americano había conquistado en la Europa de los años veinte y treinta. El evocador título a la diosa del amor, se encuentra en estrecha relación con el contenido musical. La utilización de giros modales, la forma sinusoidal de la melodía y las rápidas notas cromáticas que parecen imitar suaves caricias, confieren a esta pieza, como veremos en el capítulo dedicado al análisis musical, un cierto erotismo y sensualidad.

Además del original, existe una copia manuscrita firmada por Ramón Garcés, músico que mantuvo una estrecha relación con el compositor. Esta copia, fechada en 1930, nos fue proporcionada por Alejandro García Guinot y fue el único ejemplar de que dispusimos hasta el descubrimiento del original, archivado en la *Biblioteca del Conservatorio Profesional de Música de Castellón.*

En 1994, la compositora Matilde Salvador Segarra donó a la citada biblioteca parte del fondo musical familiar −todavía sin catalogar− formado por cerca de quince

[27] Matilde Segarra Gil nació en Castellón en 1889 y, desde muy pequeña, tuvo una gran afección a la música como consecuencia del ambiente artístico y especialmente musical de su entorno familiar. Su padre fue Agustín Segarra Roso, médico de profesión y gran aficionado al violonchelo que formó parte de diversas agrupaciones castellonenses y participó en infinidad de actos musicales en el Castellón de la segunda mitad del siglo XIX. En 1916, Matilde Segarra contrajo matrimonio con el comerciante, fundador del Conservatorio y de la Sociedad Filarmónica de Castellón, José Salvador Ferrer (Bellés, 2010: 205-207).

cajas repletas de partituras,[28] entre las cuales se encuentra el manuscrito original de *Venus-Fox*, que fue dedicado a su madre. En el original, como avanzábamos anteriormente, no aparece el nombre del autor, sino sólo una firma ilegible, si bien ha sido identificado por Alejandro García como uno de los manuscritos de su padre a partir de la grafía.

Si bien el manuscrito original no está datado, la copia de Ramón Garcés lo está en 1930. Hemos dado por válido este año, aunque no ha sido posible discernir, si se refiere realmente al acabado del original o al de la realización de la copia.

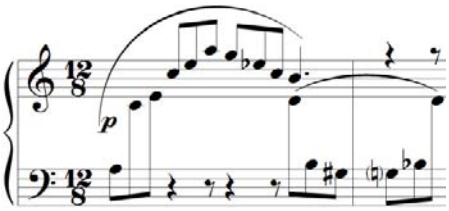
Notas críticas:

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
9 y 10	izquierda	1	No hay bemol en el original.
11 y 12	derecha	3	No hay bemol en el original.
14	derecha	4	No hay sostenido en el manuscrito.
26 y 27	izquierda	2	El bajo en es becuadro en el manuscrito.

[28] El autor de este trabajo estaba prestando servicios como bibliotecario en el Conservatorio Profesional de Castellón cuando Matilde Salvador entregó en 1994 parte del fondo familiar a la citada institución. Quince años después, durante el periodo de confección del presente estudio, Alejandro García Guinot nos proporcionó el ejemplar de Venus Fox copiado a mano por Ramón Garcés. Al ver en la copia que la composición había sido dedicada a la madre de Matilde Salvador, nos dirigimos a la Biblioteca del Conservatorio de Castellón con el fin localizar la posible existencia del original. Fue de este modo como descubrimos el manuscrito original de José García Gómez, el cual continúa archivado en la mencionada biblioteca.

3.4. QUEROL ROSO, Leopoldo. (*1899; †1985).

Impromptu para piano, impromptus, en la, 19-2-1916. *RABASF*, LQ-493. MANU, Original.



Esta única obra original para piano del castellonense Leopoldo Querol Roso escrita antes de 1936, consta de cinco páginas manuscritas sin portada y numeradas a lápiz de mano posterior. En la cabecera de la primera página se encuentra, en primer lugar, la dedicatoria. En la línea inferior de la dedicatoria puede leerse el título y debajo de éste la autoría de la pieza: *Compuesto por Leopoldo Querol*.

Posteriormente a la información original del autor que acabamos de describir, fueron agregados en la primera página varios datos relacionados, principalmente, con la institución en la que se encuentra archivado el ejemplar. En la parte izquierda de la cabecera, lindando con el texto del autor, hay una estampilla pegada con la signatura de la pieza en la referida institución. En la parte derecha de la cabecera se distinguen tres cuños estampados en color morado. El primero de ellos es el sello del propio autor y en él puede leerse su nombre. En la parte derecha de este cuño se distingue la anotación a lápiz *C-XX-9*, que está relacionada con la catalogación de la composición. Los otros dos cuños a los que hemos hecho referencia, están ubicados inmediatamente debajo del anterior. El primero de ellos es el sello de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y el segundo el cuño del Legado Leopoldo Querol, en donde se encuentra archivado el ejemplar. A píe de la quinta y última página de la obra, se distingue la firma del autor y el lugar y la fecha de composición: *Valencia 19-2-916.*

En las cuatro primeras páginas hay abundantes correcciones realizadas por el compositor que afectan fundamentalmente a la notación, al ritmo y a las ligaduras y signos de expresión. Entre estas correcciones, destaca la realizada sobre un pasaje de

tres compases situado en la cuarta página, el cual se muestra completamente tachado y corregido en la cabecera sobre un pentagrama realizado a mano. Tantos son los compases afectados por las rectificaciones, que el ejemplar sólo ha podido ser recuperado para nuestro trabajo tras un minucioso proceso de transcripción. También algunas de las indicaciones de *tempo* han sido tachadas y corregidas a lápiz posteriormente por el autor. En la primera página, el tiempo original de la introducción era *Allegro*, tachado y rectificado como *Muy vivo*, y finalmente como *Scherzando*. La sección intermedia del impromptu, que empieza en el compás 19, ubicado en la primera página del manuscrito, el *tempo* original que figuraba como *Moderato* fue tachado y cambiado con posterioridad a *Maestoso.* Igualmente, muchos de los signos de dinámica han sido agregados a lápiz por el autor sobre la redacción original. A pesar de todas las mencionadas correcciones, el ejemplar se encuentra en buen estado de conservación y permite ser manipulado fácilmente.

La obra fue dedicada *"A mi querido maestro D. Amancio Amorós"*, quien fuera profesor de armonía de Leopoldo Querol durante sus años se estudio en el Conservatorio de Valencia[29], estudios que finalizó precisamente el año de composición del impromptu. No es imprudente suponer, en este aspecto, que las cuantiosas rectificaciones realizadas por el autor sobre la primera redacción fueran en realidad aconsejadas por su antiguo profesor.

El *Impromptu* permaneció en el archivo particular de Leopoldo Querol hasta su fallecimiento en 1985. Al haber sido Leopoldo Querol nombrado miembro de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid en 1972, todo su legado fue traspasado a la mencionada institución en 1986, un año después de su muerte.

No hay constancia de que Leopoldo Querol incluyera este impromptu en alguno de los numerosos recitales de piano que ofreció a lo largo de su carrera. A pesar de su interés musical, dicha obra, además de inédita, no parece haber sido ni siquiera estrenada.[30] Como avanzábamos con anterioridad, el trabajo de edición crítica realizado sobre este Impromptu ha sido mucho más extenso que en las restantes piezas que componen este capítulo, debido a los manifiestos problemas de lectura. Es por ello que dudamos que esta pieza fuera interpretada −ni siquiera en alguna velada particular− por cualquier pianista que no fuese el propio autor.

[29] *Cf.* p. 274.
[30]Esta información fue corroborada por el doctor Mario Masó Agut, autor de una tesis sobre Leopoldo Querol.

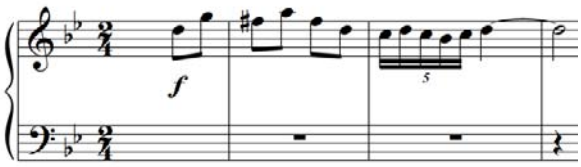
Notas críticas:

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
2	derecha	4-10	En el manuscrito la ligadura de expresión abarca de la nota 1 a la 10.
3	derecha	4	No es sostenido en la fuente consultada.
16	izquierda	5	El fa en octavas del bajo no es sostenido en el manuscrito.
24	izquierda	1	La segunda nota del acorde en sentido ascendente no está bien definida en el manuscrito.
34	izquierda	1	No hay acento en el manuscrito.
61	derecha	2	El fa superior no es sostenido en la fuente.
66	derecha	2	El sonido inferior está tachado en el manuscrito. No obstante, ha sido respetado en esta edición porque en el compás 74, idéntico a éste, no aparece corregido.
72	derecha	4	El sonido inferior no es becuadro en la fuente.
73	izquierda	1	No hay acento en el manuscrito.
88 y 90	izquierda	2	El sonido del bajo no está escrito en música notada por el compositor, sino a través del signo 8ª delante de la nota superior.
88 y 90	derecha	3	No es natural en la fuente consultada.
88 y 90	derecha	4	No es natural en la fuente consultada.
89	derecha	2	El sonido inferior no es becuadro en el manuscrito.
91	izquierda	1-2	Los sonidos del bajo están omitidos en el manuscrito. Han sido agregados por afinidad a los compases 87 y 89.
92	izquierda	1-2	Los sonidos del bajo no están escritos en música notada por el compositor, sino a través del signo 8ª delante de las respectivas notas superiores.
93-96	izquierda	1-6	La voz inferior no está escrita en el manuscrito. Ha sido agregada de acuerdo con la corrección que el autor realizó en la primera sección del impromptu (compases 5 al 8). Sobre la tercera sección del impromptu −al ser una repetición de la primera− el autor no realizó ninguna modificación.
93	derecha	1-2	La ligadura de unión está omitida en la fuente. Ha sido añadida por analogía al compás 5.
96-97	derecha	5-6	La voz inferior no está escrita en el manuscrito. Ha sido agregada de acuerdo con la corrección que el autor realizó en la primera sección del impromptu (compases 8 al 9).

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
93-105	ambas		Las ligaduras de expresión no fueron copiadas por el autor al tratarse del mismo pasaje musical de la primera sección. Han sido incluidas en esta revisión por analogía a los compases 5 al 17.
98	derecha	1	El sonido inferior es un *fa* en el manuscrito. Ha sido corregido como un *re* de acuerdo a la corrección del propio autor sobre el compás 10, idéntico a éste.
104	izquierda	4	El sonido superior no es sostenido en la fuente.
104	izquierda	5	El fa en octava no es sostenido en la fuente.
105	izquierda	2	La nota intermedia del acorde no es natural en el manuscrito.
105	izquierda	4	El acorde tiene valor de corchea e el manuscrito por error de notación.

3.5. ARTOLA PRATS, Perfecto. (*1904; †1992).

Malagueñito. Paso-doble, pasodobles, en sol, [1936]. *RMf*. MANU, Original.



Malagueñito es, según nuestras investigaciones, la única pieza para piano compuesta por Perfecto Artola en el periodo objeto de estudio. Abarca una extensión de cuatro páginas sin numerar y sin portada. En la cabecera de la primera página se lee el subtítulo y, debajo de éste, el título seguido del nombre del autor normalizado en la línea inferior. El primer pentagrama de música notada está precedido de la indicación que hace referencia al instrumento al cual va dirigida la pieza: *Piano*.

La grafía musical es clara, si bien se localizan dos compases tachados en la tercera página. Estas tachaduras no son correcciones realizadas por el autor con posterioridad a la primera redacción de la pieza, sino más bien errores de copia que fueron enmendados inmediatamente en el mismo pentagrama.

El ejemplar presenta un estado regular de conservación debido a manchas de humedad y de tinta en la segunda y tercera páginas que emborronan parcialmente la notación, sin llegar a impedir la lectura de la misma.

El pasodoble *Malagueñito* nace, al igual que otras muchas obras de Perfecto Artola[31] y como su propio nombre indica, de sus vivencias en tierras malagueñas. Tras obtener el puesto de clarinete solista en la Banda Municipal de Málaga en 1931, esta ciudad se convertiría a partir de entonces en una auténtica fuente de inspiración. Los giros modales, los ritmos y la plasmación del folclore y carácter andaluces serán, un común denominador de su producción musical posterior a 1931.

El pasodoble para piano *Malagueñito* fue compuesto tras finalizar el autor sus estudios de clarinete y armonía en el Conservatorio de Córdoba. No tiene una versión homóloga para banda, lo cual es atípico si tenemos en cuenta que la mayoría de

[31] Perfecto Artola reúne en su repertorio para banda o conjunto instrumental otras obras inspiradas en Málaga y de títulos tales como *Rinconcito malagueño* (1939), *Peña Malaguista* (1952), *Málaga, tierra ideal* (1955), *Málaga del sol* (1962) o *Málaga en fiesta (1987)*, entre otras.

autores solían adaptar al piano sus obras compuestas originalmente para este tipo de agrupación.

En la descripción del ejemplar para piano, hemos hecho especial hincapié en la indicación "piano" que antecede al primer pentagrama de música notada y que convierte a este pasodoble en una pieza pianística. Como ya advertíamos en el capítulo dedicado a los estilos y biografías de los compositores, la mayoría de obras para piano de Perfecto Artola −registradas como tales por Rafael Monferrer Guardiola en su estudio del autor− son en realidad guiones para piano de obras instrumentales. El pasodoble *Malagueñito* presenta una escritura densa, con abundantes líneas contrapuntísticas, pero no aparece en ella ningún indicio, como pudieran ser anotaciones o abreviaciones de instrumentación, así como líneas melódicas agregadas, que inciten a considerarla como un guión instrumental.

El manuscrito de esta obra no está datado y es una de las pocas composiciones de Perfecto Artola cuyo año tampoco figura en la relación de obras confeccionada por Rafael Monferrer (Monferrer, 1999: 277). Fue el citado biógrafo quien nos asignó 1936 como el año de composición.

Finalmente, habría que añadir que un buen número de obras de Perfecto Artola se encuentran igualmente archivadas en la *BMCV*, y cuyas referencias de catalogación ya hemos dado en el capítulo dedicado a autores y estilos musicales.

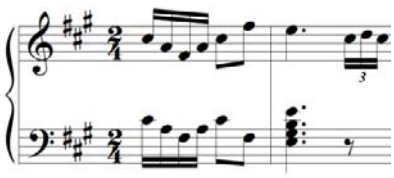
Notas críticas:

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
8	izquierda	2	La nota del bajo no es sostenido en el manuscrito.
20	derecha	5	El silencio de negra de la voz inferior no aparece en el manuscrito. Ha sido añadido para clarificar las líneas melódicas y facilitar la lectura.
29			La indicación *a tempo* no aparece en la fuente. Ha sido agregada con el fin de delimitar el signo de acelerando que el autor indica en el compás 25.
37	derecha	1	Los puntillos que afectan a los tres sonidos del acorde están omitidos en el original.

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
40 y 93	izquierda	4	El do del acorde no es sostenido en la fuente.
40 y 93	derecha	1 y 4	Cada una de estas notas está afectada por un doble puntillo en el manuscrito. Ha sido eliminado el doble puntillo de cada una de estas notas, al exceder la unidad de tiempo, y corregido el pasaje con un solo puntillo por nota.
42 y 95	izquierda	4	La nota intermedia del acorde aparece emborronada en la fuente. Ha sido repuesta por analogía al compás 22.
42 y 95	derecha	3	El sonido intermedio del acorde está emborronado en la fuente.
50- 51	derecha	2-3 1-4	El autor escribe la indicación *con 8ª* sin especificar la extensión de la misma. La citada indicación se ha transcrito agregando una octava alta a las notas que forman una simple línea melódica desde su aparición.
78-98			Este periodo no está escrito en música notada en la fuente, sino a través de la siguiente indicación, al final del compás 77: "De a y salta". Esta indicación ha sido transcrita a notación real para facilitar la lectura de la obra.
99	izquierda	3	La octava superior no aparece en el manuscrito. Se ha agregado por analogía al compás 22.
100	derecha	2	No hay sostenido en la tercera del acorde en el manuscrito.
103	izquierda	1	No hay becuadro en la tercera del acorde en el manuscrito.
106	derecha	1	El silencio de negra de la voz inferior está omitido en la fuente.
107	derecha	3	El silencio de negra de la voz superior está omitido en la fuente.
116, 117, 129 y 131.	izquierda	2	En la presente edición ha sido agregada una nueva voz acorde con las pretensiones del autor, cuyo texto original no se ajusta a una correcta escritura pianística.
127	derecha	2-3	La ligadura inferior de unión está omitida en la fuente. Ha sido agregada por afinidad a los compases 129 y 131.
130	izquierda	2	El *si* del acorde no es bemol en el manuscrito.
130	derecha	1	El *si* del acorde no es bemol en el manuscrito.

3.6. MUS SANAHUJA, Abelardo. (*1907; †1983).

1. **Hechicera. Polka,** op 1**,** polkas, en LA, 25-Agosto-1917. *EMs*. MANU, Original.



Esta polka de juventud de Abelardo Mus está escrita en un cuaderno pautado de dos hojas, que resultan al doblar por la mitad un folio de dimensiones A3. La primera de las páginas contiene la portada, las dos siguientes el texto musical, y la última está en blanco. En la portada, de apariencia sencilla, puede leerse en primer lugar la dedicatoria, debajo de ésta el título y en la línea inferior el subtítulo. El nombre del autor, normalizado, se encuentra debajo del subtítulo y en la parte derecha de la portada, seguido del número de opus en numeración romana y entre paréntesis. En la cabecera de la segunda página y precediendo al inicio del texto musical se encuentra únicamente la indicación de tiempo. Tras el último compás de la pieza, en la tercera página, hay anotado el lugar y la fecha de composición: *Burriana, 25 de Agosto de 1917.* El ejemplar, custodiado por la hija del compositor, se halla en buen estado de conservación.

Dedicada a Teresita Ribes, sobre quien no hemos hallado información alguna[32], la polka *Hechicera* nació estimulada por una anterior polka que Encarnación Mus, hermana del compositor, compuso un tiempo antes para piano y que malogradamente se ha perdido:

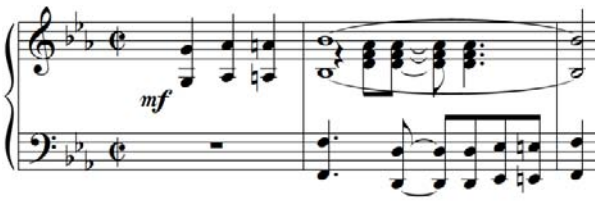
> *"Parece ser que su hermana compuso una polka muy sencilla y atraído por el ejercicio Abelardo decidió que él quería componer una, así que sin esperar un momento compuso una simpática polka para piano que dedicó a Teresita Ribes."* (Gil, 2007: 40).

[32] Consultamos a Eva Mus, hija del compositor, sobre la identidad de Teresita Ribes. Malogradamente no guardaba en su archivo particular ninguna referencia sobre esta persona.

Hechicera es una pieza infantil y muy simple tanto desde el punto de vista melódico como armónico. Sin ningún interés musical especial, creemos, sin embargo, que es una obra de obligatoria referencia. Dejando de lado el hecho de que el autor la conservara en su archivo particular como su primer opus, la pieza contribuye grandemente a la comprensión de los estilos compositivos abordados por los autores castellonenses. Desde el punto de vista del estilo, esta polka significa un eslabón más en la perpetuación de la música de salón decimonónica sobre los primeros años del siglo XX.

Al fallecer el compositor, su legado compositivo pasó al archivo particular de su hija Eva Mus Grande. No obstante, existen igualmente copias manuscritas de las obras de Abel Mus en la *BMCV*.

2. **El pelacañes. Fox-trot,** op 2**,** danzas, en MIb, Septiembre 1923. *EMs*. MANU, Original.



Dispuesta en un cuaderno pautado resultante de doblar dos hojas de dimensiones A3, el número total de páginas de esta segunda composición para piano de Abelardo Mus son cinco. La primera de ellas es una portada y las cuatro restantes páginas −no numeradas− contienen la música notada. La portada es de similares características a la anterior pieza descrita del autor: en primer lugar está escrita la dedicatoria, debajo de ésta el título de la pieza, y más abajo el subtítulo. En la línea inferior a éste y a la derecha de la portada se lee el nombre del autor normalizado y el número de opus entre paréntesis. En la cabecera de la segunda página y precediendo al inicio del texto musical, aparece el título −citado esta vez sin normalizar como *Lo*

pela-cañes[33]– seguido, en la línea inferior, del subtítulo y del nombre del autor en la derecha de la página. Tras finalizar el último pentagrama de la pieza, en la página cinco, el autor indica el lugar y la fecha de composición de la obra: *París, septiembre de 1923.* El manuscrito se encuentra en buen estado de conservación.

Eva Mus, hija del compositor, no nos pudo dar ninguna información sobre Mr. Derouin, a quien está dedicada la pieza. Este nombre, tal y como nos apuntó Eva Mus, no aparece mencionado en ninguna de las cartas procedentes del archivo particular de su padre ni en ninguno de los numerosos artículos que escribió Abelardo Mus para la revista *Buris-ana* entre los años 1969 y 1976.

Según Daniel Gil Gimeno, Abelardo Mus compuso los dos fox-trot de su repertorio para piano *"con el objetivo de evadirse de tanto trabajo"* (Gil, 2007: 49) en un momento en que el autor tenía que trabajar en cafés, casinos y cines de París para contribuir a la mermada economía familiar, al tiempo que seguía sus estudios en el Conservatorio de la capital francesa, De hecho, es lógico pensar que tanto *El pelacañes*, como el otro *fox-trot* que trabajaremos a continuación, fueran compuestos por Mus para ser interpretados en alguno de los establecimientos parisinos en los que tocaba asiduamente para poder asegurarse sus estudios. En el curso 1923-24, al cual pertenecen los dos *fox-trot* de su repertorio para piano, Abelardo Mus ya contaba con una amplia experiencia en este género de repertorio, desde que en 1921 y con sólo catorce años fuera contratado por primera vez en un café de París (Gil, 2007: 48):

> *"Un día de 1921, un violinista le ofreció una sustitución para un "café-concert," y aunque Abelardo nunca había tocado en un lugar así, ni sabía cómo sería, aceptó el reto. (…) Esos fueron los primeros francos que ganó Mus en París y a partir de ese día empezó a trabajar en este tipo de recintos (…)"*

En este sentido, creemos también poder establecer una supuesta conexión entre Mr Derouin y alguno de los establecimientos parisinos de ocio que Abelardo

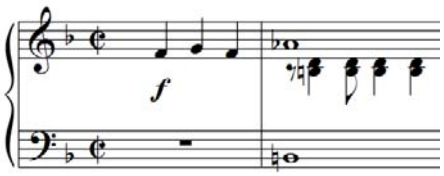
[33] El título de la pieza no está normalizado desde el punto de vista lingüístico porque las tareas de dignificación y normalización de la cultura y de la literatura valencianas fueron iniciadas en 1927 por Adolf Pizcueta en Valencia. Este propósito culminó con Les Normes del 32, redactadas en Castelló, que establecían la unificación lingüística valenciana. Abelardo Mus sustituye, en los títulos de algunas de sus piezas, el artículo masculino singular *el* por el neutro *lo*. Este uso del artículo *lo* es un arcaísmo procedente del catalán medieval, al utilizarse tanto con función de artículo masculino como de artículo neutro (Lacreu, 2006: 113-122).

Mus amenizaba con su violín. El tal Mr. Derouin pudo ser, a nuestro juicio, uno de los propietarios o asiduos a este tipo de lugares de esparcimiento.

Notas críticas:

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
13	derecha	7	No hay becuadro en el manuscrito.
20	derecha	3 y 4	No llevan signo de staccato en el original. Ha sido agregado por afinidad al compás 18.
55	izquierda	2	El sonido del bajo no es becuadro en la fuente consultada.
26 y 27	izquierda	2	El sonido del bajo en es becuadro en el manuscrito.

3. **New-York. Fox-trot**, op. 3, danzas, en FA, Enero-1924. *EMs*. MANU, original.



El segundo fox-trot para piano de Abelardo Mus está compuesto en un cuaderno resultante de doblar dos hojas de tamaño A3 por la mitad. La pieza ocupa cinco páginas sin numerar, de las cuales la primera hace función de portada. En la portada se lee el título, debajo de éste el subtítulo y todavía más abajo, y cerca del margen derecho de la página, el nombre del autor normalizado y el número de opus entre paréntesis. En la cabecera de la segunda página se encuentra de nuevo la información descrita en la portada y dispuesta del mismo modo. Finalmente, en la quinta página y una vez terminado el texto musical, se halla el lugar y la fecha de

composición de la pieza: *París, Enero de 1924*. A diferencia de las restantes obras para piano del autor, compuestas todas antes del conflicto bélico, el *fox-trot New-York* es la única que no lleva dedicatoria. El ejemplar se halla bien conservado, al igual que el resto de composiciones y documentación sobre el autor custodiadas por su hija Eva Mus.

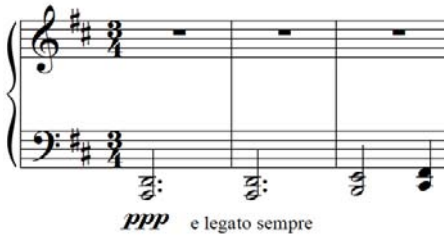
El título de la pieza, *New-York*, no guarda ninguna relación con la biografía del autor el momento de su composición. Abel Mus viajó a New-York como violín solista en el trasatlántico francés *París*, con rumbo a la mencionada ciudad estadounidense en 1928 (Gil, 2007: 64-65), cuatro años después de haber compuesto el *fox-trot* homónimo. Según nuestro punto de vista, esta pieza recibe el título *New-York* como tributo a esta ciudad, que fue la cuna del *fox-trot* en 1914. Tal y como explicábamos en la anterior pieza estudiada, Abel Mus entró en contacto con este tipo de repertorio en 1921, cuando fue contratado por primera vez para amenizar un café-concert en París.

Notas críticas:

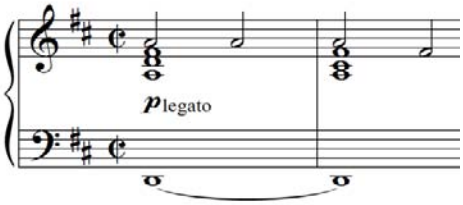
Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
22	izquierda	2	El sonido del bajo del acorde no es becuadro en la fuente consultada.
24	izquierda	4	La tercera del acorde no es becuadro en el manuscrito.
38	izquierda	1 y 2	El *si* no es natural en la fuente consultada.
39	izquierda	2	El sonido del bajo del acorde no es becuadro en la fuente consultada.
52	izquierda	1	No es natural en el manuscrito.

4. **Escenes d´infants. Chiquillaes, 12 escenes infantils per a piano**, op. 10, preludios, en si, 1928. *EMs*. MANU, original.

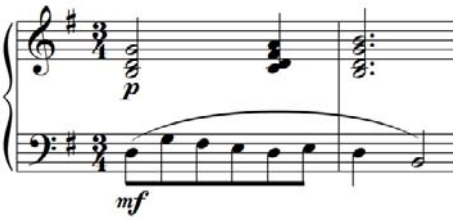
1. ...al despertar...



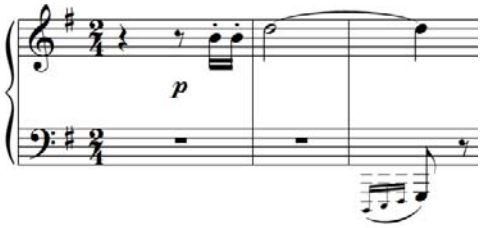
2. ...en missa...



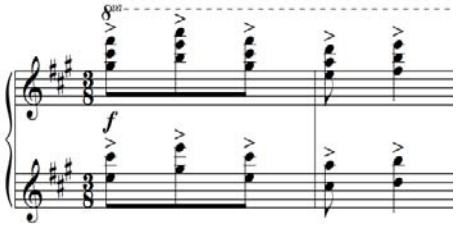
3. ...la lliçó del agüelo...



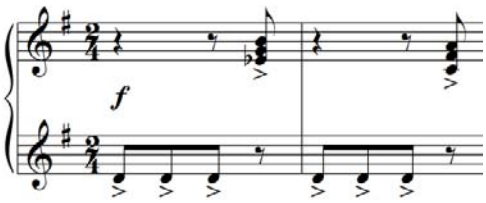
4. ...soldaets de plom...



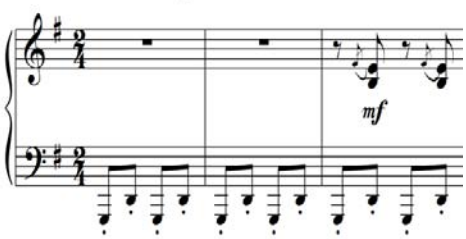
5. ...campanetes del cel...



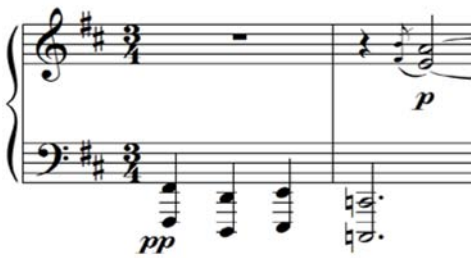
6. ...a conillet amagat...



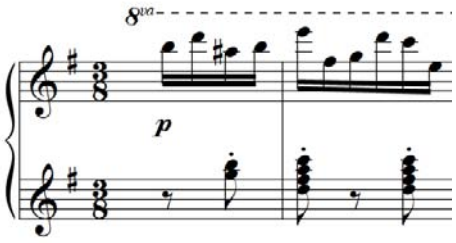
7. ...en tartaneta...



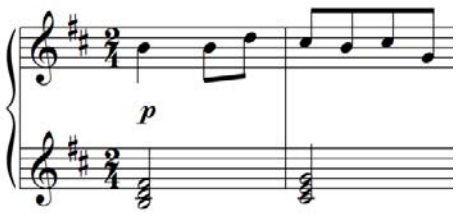
8. ...dia de dól...



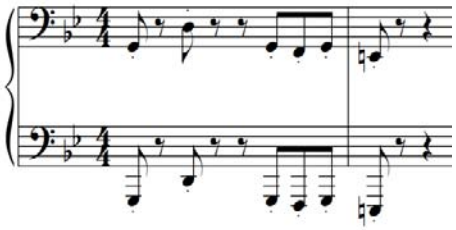
9. ...el pianet de corda...



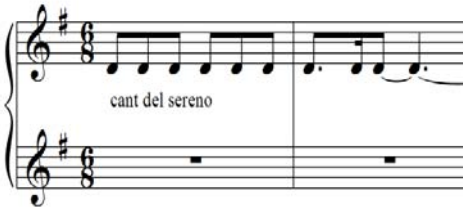
10. ...caçoleta de detrás...



11. ...el móti...



12. .cuan tot descansa en lo poble..



El manuscrito original para piano de *Escenes d´infants* es de considerables dimensiones, concretamente de 26×36 centímetros, al igual que el tamaño usado habitualmente para la composición orquestal. El número total de páginas del manuscrito es de veinticuatro y consta de una portada, de una segunda portada, y de veinte páginas de música notada sin numerar. La obra está dividida en doce piezas breves, a modo de políptico de pequeñas formas organizadas en ciclo, precedidas cada una de ellas de unos versos y unos dibujos a carboncillo de fondo.

En centro de la portada se encuentra únicamente el título de la obra −*Escenes d´infants*− escrito en minúsculas y letra pequeña. En la cabecera de la misma aparecen anotaciones a lápiz de mano posterior, algunas tachadas, relacionadas con un número determinado de fotocopias a realizar del manuscrito. En la cabecera de la contraportada se lee lo que hemos considerado en este trabajo como el subtítulo de la composición: *Chiquillaes* (subrayado y en letra grande) y puntualizado en la línea

inferior como *12 escenes infantils per a piano*.[34] Debajo puede leerse la dedicatoria y, en la línea inferior y cerca del margen derecho de la página, el nombre del autor normalizado y la numeración romana del opus entre paréntesis. A continuación, y debajo del texto que acabamos de describir, aparecen enumerados en sentido perpendicular y de la parte superior a inferior de la página, los nombres de los doce movimientos o preludios que conforman esta composición. Al finalizar la música notada, en la última página de la partitura, se halla el lugar y año de composición: *París 1928*. La paginación completa del manuscrito queda distribuida del modo siguiente: [35]

−Página 1: Portada.
−Página 3: Segunda portada.
−Página 4: …al despertar… (inicio).
−Página 5: …al despertar… (final).
−Página 6: …en missa…
−Página 7: …la lliçó del agüelo…
−Página 8: …soldaets de plom… (inicio).
−Página 9: …soldaets de plom… (final).
−Página 10: …les campanetes del cel…
−Página 11: …a conillet amagat…
−Página 12: …en tartaneta… (inicio).
−Página 13: …en tartaneta… (final).
−Página 14: …dia de dól… (inicio).
−Página 15: …dia de dól… (final).
−Página 16: …el pianet de corda… (inicio).
−Página 17: …el pianet de corda… (final).
−Página 18: …caçoleta de detrás… (inicio).
−Página 19: …caçoleta de detrás… (final).
−Página 20: …el móti… (inicio).

[34]En el manuscrito resulta confuso la parte del texto que en realidad puede considerarse como el título original y la que responde al subtítulo, según las características de escritura y su disposición en la portada y en la contraportada. Daniel Gil Gimeno, quien realiza la primera catalogación de la obra del compositor, opta por plasmarlo como Escenes d´infants/ Chiquillaes, lo cual puede ser entendido como un primer título seguido del subtítulo (Gil, 2007: 218). Atendiendo a criterios históricos, en el estreno de la versión para orquesta en Valencia en 1936, que produjo una notable repercusión mediática, la obra apareció mencionada en prensa simplemente como *Escenes d´Infants*. Ello es suficientemente aclaratorio respecto al título real de la obra (*Las Provincias*, 30.369, 7-4-1936: 3).
[35] Las páginas no citadas están en blanco.

−Página 21: …el móti… (final).

−Página 22: …cuan tot descansa en lo poble…(inicio).

−Página 23: …cuan tot descansa en lo poble… (final).

Un dibujo realizado en carboncillo ocupa la cabecera correspondiente al inicio de cada una de las piezas del políptico e ilustra el contenido musical de las mismas. Sobrescrito en cada uno de los dibujos se encuentran, en primer lugar, los poemas que narran la historia de las piezas. Debajo de los poemas y próximo al margen derecho de la página correspondiente aparece el nombre de cada parte musical precedido y seguido de puntos suspensivos.[36]

Cada uno de los poemas está formado por seis versos, ordenados en tres pareados en rima tanto consonante como asonante, a excepción del correspondiente a la última pieza, en el que el pareado está precedido y seguido de un verso único.[37]Los poemas fueron escritos por el propio compositor en lengua catalana con la variante dialectal de la Plana −propia de la ciudad de Castelló y de su comarca− y sin normalizar, puesto que su redacción es previa a la unificación lingüística acordada en *les Normes del 32*. Son poemas sencillos que describen mayoritariamente escenas costumbristas de la Borriana de principios del siglo XX −ciudad natal del compositor− tratadas con una gran frescura. En 1936, el poeta castellonense Bernat Artola (*1904; †1958) concibió unos nuevos poemas en catalán para *Escenes d´infants,* adaptados a cada una de las piezas de Mus y siguiendo esta vez *les Normes del 32*. En 1941, para que la obra pudiese ser interpretada de nuevo y recitados los versos correspondientes, el historiador y periodista valenciano Basilio Gassent (*1917; †1997) escribió de nuevo unos poemas, esta vez en castellano, porque el régimen de Franco prohibía el uso del catalán (Gil, 2007: 218).

Los dibujos a carboncillo fueron realizados por quien sería más tarde la esposa del compositor, Eva Grande. Estas ilustraciones reflejan fielmente el contenido de los poemas y de la música. La descripción de las ilustraciones en cada una de las piezas es la siguiente: 1…*al despertar*…muestra una escena pastoril en el

[36] Los nombres de las piezas precedidos de puntos suspensivos fue un procedimiento utilizado por primera vez por Claude Debussy en sus Preludios para piano, compuestos entre 1909 y 1913. Los puntos suspensivos parecen evitar la asignación de un título concreto a cada uno de los preludios y se convierten más bien en una sugestión o evocación de la idea musical (Long, 1960: 102). Abel Mus sigue el mismo recurso en sus piezas que conforman *Escenes d´infants*. Es, por ello, más correcto hablar de nombres−sugeridos por la idea musical correspondiente−en cada una de las piezas, que de títulos propiamente dichos.

[37] Los poemas están reproducidos en la edición informática de la partitura antecediendo a cada una de las partes musicales, tal y como aparecen en el manuscrito musical.

campo al amanecer. Un pastor toca una flauta sentado en una roca y rodeado de sus ovejas; 2…*en missa*…exhibe el interior de una iglesia durante el oficio de la misa. En el dibujo se distingue un sacerdote y un monaguillo en el altar y varias mujeres con las cabezas tapadas con velos asistiendo al oficio; 3…*la lliçó del agüelo*…presenta una escena al aire libre en una población. Un anciano, sentado en el banco de un paseo, alecciona a dos niños pequeños. Uno de ellos sostiene un juguete en la mano; 4…*soldaets de plom*…representa una escena militar en la cual varios soldados desfilan al son de una marcha militar. A la cabeza puede verse un soldado montado a caballo y otro que sostiene una bandera. Les siguen varios soldados tocando instrumentos y otros con fusiles; 5…*les campanetes del cel*… muestra una escena propia del manierismo inserto en el renacimiento italiano del siglo XVI, en la cual pueden verse varios ángeles volando sobre las nubes del cielo y campanas sonando; 6…*a conillet amagat*…exhibe una escena infantil en el campo en la cual varios niños están jugando al escondite; 7…*en tartaneta*…representa un carruaje tirado por un caballo a través del campo y que avanza a cierta velocidad; 8…*dia de dól*…reproduce muy fidedignamente el exterior de la Iglesia Parroquial de El Salvador de Borriana, a la cual se aproxima un cortejo fúnebre precedido por clérigos empuñando un crucifijo; 9…*el pianet de corda*…reproduce una escena en el interior de un hogar, en la cual una niña, rodeada de algunos juguetes, toca un piano pequeño ubicado sobre una larga alfombra. Un gatito presencia la escena; 10…*caçoleta de detrás*…representa nuevamente una escena infantil en la cual varios niños están jugando. Al fondo, la figura de un hombre apoyado en una farola y un coche nos indican que la escena tiene lugar en un parque de una población que bien podría ser Borriana; 11…*el móti*…muestra una escena tenebrosa, con contrastes entre luces y sombras de fondo, y en la cual se distingue la figura del móti, dispuesta a atrapar a los niños que no han obedecido a sus padres;[38] 12…*cuan tot descansa en lo poble*…parece representar una calle de Borriana cerca de medianoche. En ella, el sereno, con un candil en la mano, transmite la hora a los vecinos.

En el manuscrito, que se encuentra en buen estado de conservación aunque con manchas de óxido en los márgenes y los bordes, se localizan indicaciones

[38] En el folclore infantil castellonense, este personaje− similar al también al llamado coco u hombre del saco− es un hombre temible que se utiliza como argumento para asustar a los niños con el fin de que obedezcan a sus padres.

realizadas de mano posterior por el propio autor. Abel Mus utilizó la partitura original para piano como guión para la orquestación de la misma. Es por ello que en el manuscrito encontramos abundantes notas añadidas con el fin de ampliar las líneas melódicas y armónicas. En la primera de las piezas hay una anotación del compositor sobre el compás 35 que advierte que "*las notas en rojo son para tocar con la orquesta sola*". De este modo queda diferenciada la versión original para piano y las agregaciones pertenecientes a la posterior instrumentación, concebida para orquesta de cámara y piano. También se localizan en el manuscrito algunas digitaciones −probablemente apuntadas por la hermana del compositor− Encarnación Mus (*1905; †2002), a quien está dedicada la obra.

Tal y como ya apuntábamos en el capítulo biográfico, fue la pianista Encarnación Mus quien estrenó *Escenes d´infants* −presentada bajo el título de *Recuerdos de mi infancia*− en un recital celebrado en el Teatro Oberón de Borriana el 12 de Julio de 1931, siendo también leídos los poemas originales de Abel Mus que acompañaban a cada una de las piezas (Gil, 2007: 77). La versión instrumental fue interpretada en Castellón en 1936 por la orquesta del recién creado Conservatorio y en Valencia por la *Orquesta Valenciana de Cambra* el mismo año, ambas dirigidas por el propio compositor (*Las Provincias*, 30.369, 7-4-1936: 3).

En el apéndice documental de la biografía de Abel Mus escrita por Daniel Gil Gimeno (Gil, 2007: 265-285) se encuentra totalmente escaneado el manuscrito de *Escenes d´infants* a partir de la segunda portada.

Notas críticas:

1. ...al despertar...

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
1-75	izquierda		Sobre el primer pentagrama se puede leer en el manuscrito la indicación "8ª baja hasta el final, la mano izq. solamente". Dicha indicación ha sido transcrita al registro real de los sonidos con el fin de evitar la permanencia del signo de 8ª durante toda la pieza.

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
35 y 50	derecha	1 y 4	Las blancas con puntillo de la voz inferior están tachadas en el original y sustituidas por una redonda con puntillo. La rectificación sobre el manuscrito es debida a la posterior instrumentación de la obra. Para la presente edición he recuperado las notas tachadas correspondientes a la versión para piano sólo.
46			El signo de *mp* fue agregado por el autor para la versión orquestal. Ha sido reproducido igualmente en la actual versión pianística al considerar que enriquece el contenido musical del texto.
47			El signo de *pp* fue agregado por el autor para la versión orquestal. Ha sido reproducido igualmente en la actual versión pianística al considerar que enriquece el contenido musical del texto.
56	derecha	5	No es natural en el manuscrito.

3. ...la lliçó del agüelo...

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
6	derecha	1	El sonido *sol* del acorde aparece tachado en el manuscrito de mano posterior por el autor. Ha sido respetado en esta edición al considerar que forma parte de la versión original para piano.
31	derecha	1-2	La ligadura de prolongación que afecta al *re* del acorde aparece en un tono diferente de tinta y forma parte posiblemente de la revisión orquestal de la pieza.

4. ...soldaets de plom...

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
1-78	izquierda		Sobre el primer pentagrama de la fuente aparece la indicación *"la mano izquierda siempre 8ª baja"*, la cual afecta a toda la pieza. Para la actual edición los sonidos de la mano izquierda han sido transcritos en su registro real con el fin de excluir el signo de 8ª y clarificar la lectura total de la composición.

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
16, 24 y 40	derecha	1	La distribución de las plicas correspondientes a las líneas contrapuntísticas es confusa en el manuscrito: Dicha distribución ha sido sustituida por la siguiente, más correcta desde el punto de vista de la escritura pianística:
31	derecha	3	El sostenido del sonido inferior del acorde está omitido en el manuscrito.
44-45	derecha	2-1	Las plicas han sido redistribuidas por analogía a los compases 28-29.

5. ...campanetes del cel...

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
1-49	ambas		En la partitura original, debajo del título de la pieza se puede leer la indicación "*la mano derecha siempre dos octavas más altas y la izquierda, una"*. Con el propósito de facilitar la lectura, el registro de la mano derecha se ha copiado una octava alta y agregado el signo de *8ª alta*. La mano izquierda está copiada en el registro real prescindiendo del signo de *8ª alta*.
25	izquierda	2-3	Han sido añadidas con posterioridad al manuscrito original, a juzgar por el tipo deferente de grafía y de tinta utilizados. En la actual edición dichas notas han sido respetadas porque la digitación que hay sobre ellas demuestra que formaban parte de la versión pianística.
26	izquierda	2	Ha sido añadida con posterioridad al manuscrito original. En la actual edición esta nota ha sido respetada al formar parte, a nuestro juicio, de la versión pianística.

6. ...a conillet amagat...

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
16			La doble barra de repetición, que afecta a la sección comprendida entre los compases 1 y 16, fue agregada con posterioridad por el autor al manuscrito original. Ha sido respetada en esta edición.
21	izquierda	2-9	La fermata en notas pequeñas fue añadida con posterioridad por el autor al manuscrito original. Ha sido respetada en esta edición.

7. ...en tartaneta...

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
1-100	izquierda		La indicación *"8ª baja sempre"* que aparece sobre el primer pentagrama ha sido transcrita a sonidos reales.
11-12 39-40 51-52	izquierda		Los reguladores dinámicos han sido incluidos posteriormente a la redacción original. La similitud del tipo de tinta de los reguladores con la digitación de algunas partes de la pieza podría indicar que fueron agregados por Encarnación Mus, hermana del compositor y primera intérprete de la obra.
36 y 40	derecha	2	El silencio de negra siguiente ha sido incluido en la edición actual para justificar la continuidad de la voz inferior.
41	derecha	1-2	Los acentos sobre los dos acordes pertenecen a una redacción realizada con posterioridad e incluidos seguramente por la hermana de Abel Mus.
44	derecha	2	El silencio de negra de la voz inferior ha sido incluido en la edición actual para justificar la continuidad de la voz.

8. ...dia de dól...

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
1-29	izquierda		El signo *8ª baja* ha sido excluido en la presente edición y copiados los sonidos en su registro real.
21	derecha	1	El acorde de la voz inferior no lleva puntillo en el manuscrito.
27	derecha	1	El acorde de la voz inferior no lleva puntillo en el manuscrito.
37 y 45	izquierda	1	El silencio con valor de negra no aparece en la fuente. Ha sido agregado en la actual versión para esclarecer la línea melódica de la voz inferior.
48-49			Las indicaciones agógicas *rit* y *a tempo* han sido agregadas con posterioridad a la redacción original de la obra. Han sido respetadas en la actual transcripción.

9. ...el pianet de corda...

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
1-65	izquierda		En el original hay dos signos de octava alta que afectan al registro de las dos manos durante toda la pieza. El signo de octava sobre la mano izquierda ha sido suprimido y los sonidos se han transcrito a la altura real. La indicación de octava sobre la mano derecha se ha mantenido igual que en el original.

10. ...caçoleta de detrás...

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
15	derecha	2	El calderón ha sido añadido después de la primera redacción de la pieza, a juzgar por el color y la grafía diferente de la tinta. Ha sido respetado en la actual edición.

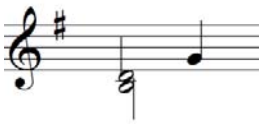
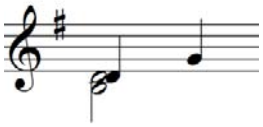
Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
19	izquierda	1-2	El valor rítmico original era una negra con puntillo, siendo corregido con posterioridad como corchea y negra. Dicha rectificación, realizada posiblemente para la posterior instrumentación por el autor, ha sido conservada en esta edición.
36	izquierda	2	El sonido *mi*, originalmente sostenido y ligado al acorde anterior, aparece en el manuscrito corregido con el signo de becuadro, pero la ligadura de prolongación permanece inalterable. En la presente edición, la ligadura de prolongación ha sido eliminada al no tener justificación en el nuevo contexto.
40	izquierda	1	La octava no lleva puntillo en el manuscrito.
49	ambas		En el manuscrito, todas las notas de la cadencia están escritas en el pentagrama inferior y ordenadas con plicas inferiores o superiores según la mano que las tiene que ejecutar. En esta revisión, las notas a ejecutar en la mano izquierda se han mantenido en el pentagrama inferior, y las que deben ser ejecutadas por la mano derecha han sido trasladadas al pentagrama superior.
50-57	izquierda		Los acordes con valor de blanca aparecen tachados en el manuscrito y sustituidos por notas pequeñas con indicaciones explícitas sobre la posterior orquestación. Para esta edición se han recuperado los acordes con valor de blanca, pertenecientes a la versión original para piano.
55			El signo de *ritardando* ha sido incluido con posterioridad a la primera redacción de la pieza. Ha sido respetado en esta revisión.

11. ...el móti...

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
1-60	izquierda		Sobre el primer pentagrama del manuscrito original aparece la indicación *8ª baja sempre*. Esta indicación ha sido transcrita al registro real de los sonidos con el fin de facilitar la lectura.
1-14 y 48-60	derecha		Sobre el primer pentagrama aparece la indicación *8ª baja hasta el 2/4*. Sobre el compás 46, vuelve a introducirse la indicación de *8ª baja*. Estas indicaciones han sido transcritas al registro real de los sonidos.

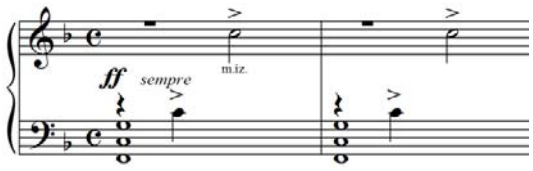
Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
17-28	derecha		En el original se observa una nota añadida en la parte inferior de cada acorde, que sustituye al bajo original de cada uno de ellos. Estas agregaciones responden a la posterior orquestación. Diferenciando las grafías y color de tinta, se ha respetado en la actual revisión la primera redacción original para piano.
34	derecha	3-4	Fueron agregadas para la revisión instrumental, pero han sido incluidas en la actual edición al considerarlas igualmente pianísticas.

12. ...cuan tot descansa en lo poble..

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
12 y 27	izquierda	1-2	La distribución de las plicas correspondientes a las líneas contrapuntísticas es confusa en el manuscrito:  Ha sido corregida por otra distribución más acorde a la escritura pianística: 
26	izquierda	1	El silencio de negra de la voz inferior está omitido en el manuscrito.
35-46	izquierda		La indicación de 8ª baja sobre el pentagrama inferior ha sido transcrita a la altura real de los sonidos.

3.7. SALVADOR SEGARRA, Matilde (*1918; †2007).

"Campanas" para piano, preludios, en FA, 1936. *BV*, E. López-Chavarri/4225. IMPR, original.



El ejemplar de la única obra para piano compuesta por Matilde Salvador en el periodo que nos ocupa, está formada por tres páginas sin numerar de las cuales la primera es una portada. En la cabecera de dicha portada y cerca del margen izquierdo se lee la dedicatoria −*A Elena Romero*− subrayada con una línea horizontal en negrita y bajo la cual hay un diseño de tipo geométrico. Aún en la cabecera, y hacia el margen derecho de la misma página, se distingue un autógrafo de Matilde Salvador dedicado a Eduardo López Chavarri que dice lo siguiente:

"Al eminente compositor y crítico D. Eduardo L. Chavarri cultivador de espíritu valenciano en el arte musical.

La autora."

En el centro de la portada se encuentra el título de la pieza entrecomillado y, debajo de éste, el nombre de la compositora normalizado, todo sobrescrito en un diseño de fondo que representa una campana volteando. En la parte inferior de la misma portada están los datos relativos a la propiedad de la obra, una estampilla pegada por la Biblioteca Valenciana con la signatura de la pieza, y el precio de la misma cuando salió a la venta: *2 pesetas*. Finalmente, a pié de página se leen los datos de la editorial. En la cabecera de la segunda página, antecediendo a la música notada, se encuentra de nuevo la dedicatoria en la misma disposición que en la portada, en la línea inferior el título entrecomillado y, debajo de éste y hacia el margen derecho de la página, el nombre de la autora. A pié de página se observan de

nuevo los datos de la editorial. En el margen superior derecho de la última página se localiza, escrita a lápiz de mano posterior, la signatura de la composición en la referida institución.

El ejemplar consultado se encuentra en buen estado de conservación. Esta primera composición para piano de Matilde Salvador fue impresa por la recién creada editorial Jaime Piles[39] de Valencia en 1936. No hay registrado número de plancha en el ejemplar.

La obra fue compuesta en el transcurso de las clases que la autora recibía de Vicente Asencio, su entonces profesor de armonía y composición en el Conservatorio de Castellón. *Campanas* fue estrenada en Valencia el 23 de Enero de 1936, en una velada ofrecida por las hermanas Josefina al violín y Matilde Salvador al piano en la Sociedad Valencianista "Lo Rat-Penat":

> *"El 23 de gener del 1936 Josefina i jo férem un recital a València, el saló de Lo Rat Penat, presentades per Xavier Casp, que havíem conegut l´any anterior a Vila-real, a l´Hort del Sarto. En aquell programa, animada per Vicent, vaig incloure −quin atreviment!− una petita peça meua per a piano titulada Campanes. Tinguérem bons comentaris a la prensa."*[40]

Tras su estreno por Matilde Salvador, la obra fue interpretada en varias ocasiones por Elena Romero Barbosa (*1907; †1996), a quien la autora conoció en un recital que la citada pianista ofreció en la Sociedad Filarmónica de Castellón en 1934. Fue precisamente a Elena Romero a quien Matilde Salvador dedicó esta primera composición para piano.

El ejemplar consultado forma parte del legado de Eduardo López Chavarri archivado en la Biblioteca Valenciana San Miquel dels Reïs, en el cual −tal y como explicábamos anteriormente− hay una dedicatoria de la autora al citado crítico y compositor valenciano. Acompañada por su entonces profesor Vicente Asencio,

[39] La editorial Piles fue fundada en Valencia por Jaime Piles Estellés en 1934. Entre sus primeras publicaciones caben destacar algunas de las obras del llamado Grup dels Jovens, formado entre otros por Vicente Asencio y Vicent Garcés. Desde entonces, la citada editorial ha continuado imprimiendo obras de varias generaciones de compositores valencianos, prestando igualmente una especial atención a la producción española en general. Destaca también por la edición de obras pedagógicas y musicológicas, lo cual la ha hecho merecedora de varios premios nacionales. Actualmente está dirigida por Jaime y Jesús Piles, los dos hijos del que fue su fundador (Casares, II, 2006:283).

[40] (Solbes, 2007: 33). Los comentarios aparecidos en prensa han sido reproducidos en el capítulo biográfico. *Cf.* p. 326.

Matilde Salvador conoció a López-Chavarri precisamente el mismo día del estreno de *Campanas* en Valencia.

> *"Vicent aquell dia ens portà a casa dels Chavarri perque els coneguérem. Vivien en un dels xalets del barri dels periodistes."*(Solbes: 2007: 33).

La partitura fue editada en 1936, aunque no es posible discernir si ya había sido impresa el día de su estreno −23 de Enero de 1936, en cuyo caso la dedicatoria a López Chavarri podría fecharse ese mismo día− o si su impresión es posterior.

Notas críticas:

Compás nº	*Mano*	*Nota núm.*	*Comentario*
6	derecha	2	Esta nota, que se repite desde el principio de la obra haciendo función de *nota pedal*, aparece en la edición original desplazada un tiempo antes. Ha sido modificada y repuesta en el tercer tiempo del compás.
36-44	derecha	5-6	En la edición original, la ubicación del signo de *8ª* alta que afecta repetidamente al cuarto tiempo del compás no se muestra claramente definido. La duda surge al considerar si el mordente que antecede al *do* del cuarto tiempo es afectado o no por el signo de *8ª* alta. Tras estudiar el pasaje se observa cómo sólo en el compás 43, el mencionado signo abarca claramente el mordente, mientras en los compases restantes parece encontrarse ligeramente desplazado a la derecha sin llegar a modificarlo. Obviamente, al tratarse de un pasaje en que la voz superior hace función continua de pedal, el resultado debe ser el mismo para el fragmento entero. Según nuestro criterio, el signo de *8ª* se muestra ligeramente desplazado hacia la derecha por falta de precisión en la impresión. Desde un punto de vista musical, los tres sonidos *do* correspondientes al segundo, tercer y cuarto tiempos de los compases objeto de estudio, alcanzan progresivamente una octava más alta y el resultado lógico es que el mordente se encuentre a distancia de una sola octava del sonido siguiente y no de dos. De este modo, en la actual transcripción, el signo de 8ª incluye el mordente en la totalidad de los compases, solución musicalmente más correcta y pianísticamente más lógica.

IV. ANÁLISIS MUSICAL DE LAS OBRAS

ESTUDIO ESTRUCTURAL, ESTÉTICO Y ESTILÍSTICO.

Introducción.

El propósito fundamental que persigue este nuevo capítulo es la demostración y justificación, desde el punto de vista del lenguaje musical, de la distribución e inserción de las obras estudiadas y de sus respectivos autores en los estilos tratados a lo largo de este trabajo. En este sentido, el análisis técnico-estético emprendido en los apartados siguientes tratará de esclarecer el nivel de originalidad de las obras en el dominio del lenguaje musical, partiendo de la unidad y diversidad de los elementos musicales que las conforman, así como de sus influencias y analogías.

Con el fin de dilucidar no sólo el grado de originalidad que presentan estas obras pianísticas en sus correspondientes estilos, sino también la aportación individual de cada uno de sus autores, el presente capítulo se organizará atendiendo a las estructuras y formas abordadas en las mencionadas composiciones. Dicha distribución facilitará el análisis comparativo de las mismas e ilustrará los puntos comunes y contrastantes de la técnica compositiva de cada autor. Tal y como afirman Hakim y Dufourcet, la aplicación de un análisis comparativo a obras afines esclarece la evolución formal de las mismas, las aportaciones personales en el campo formal, la evolución del lenguaje y de las técnicas compositivas de un mismo autor o entre épocas vecinas, y la utilización de recursos compositivos similares utilizados en periodos históricos distintos (Hakim y Duforcet, 1995: 24).

De este modo, la estructuración de este capítulo partirá de los diferentes estilos compositivos −los cuales han sido tratados a lo largo de este trabajo− y, dentro de cada uno de ellos, aparecerán clasificadas las diversas concepciones estructurales o formales de las obras pianísticas. En el repertorio pianístico castellonense se encuentran obras que atienden a una forma específica y otras que, sin embargo, no se definen por la forma sino por el movimiento o el ritmo, como ocurre con las danzas. Junto a esta tipología de obras, abundan también las que no pueden determinarse ni por la forma ni por el ritmo. Con el fin de organizar coherentemente las piezas según los estilos a los que pertenecen y, al mismo tiempo, definirlas según sus particularidades internas, hemos elaborado el siguiente cuadro basado en la distribución propuesta por Joaquín Zamacois en su tratado de Formas Musicales (Zamacois, 1960: 224-235):

Formas clásicas: Sonatas.

(1820 ca-1837)

Piano de Salón
(1848-1933)

- Tema y variaciones.
- Composiciones definidas por el movimiento o por el ritmo.
  - Bailes de salón europeos.
    - Valses.
    - Polkas y derivados.
    - Galops.
    - Americanas.
    - Schottisch.
    - Rigodones.
    - Mazurcas.
- Composiciones sin características especiales en cuanto a ritmo y forma.
  - Fantasías basadas en ópera italiana.
  - Hojas de álbum.

Romanticismo tardío
(1916)

- Composiciones sin características especiales en cuanto a ritmo y forma.
  - Impromptus

Popularismo
(1903-1936)

- Composiciones definidas por el movimiento o por el ritmo
  - Casticismo
    - Pasodobles
  - Danzas americanas
    - Fox-trot
    - Two-step
    - Tangos
- Composiciones sin características especiales en cuanto a ritmo y forma.
  - Casticismo
    - Serenatas

Nacionalismo.
(1928-1936)

- Composiciones sin características especiales en cuanto a ritmo y forma
  - Hojas de álbum

De igual manera, el estudio musical comparativo que se realizará sobre cada una de las formas musicales expuestas con anterioridad, se ajustará a una organización de contenidos común, con el fin de facilitar la lectura y comprensión del análisis.[1] Dicha estructuración estará formada fundamentalmente por los siguientes apartados:

1. Estudio de la *forma* y de las proporciones.
2. Análisis armónico que abarcará los siguientes contenidos:
    a) Plan tonal de las obras.
    b) Tratamiento de las *modulaciones* e *inflexiones,* entendidas estas últimas como modulaciones breves que no llegan a afirmarse.
    c) Análisis de los acordes alterados o de aquellos procedimientos armónicos inhabituales en el contexto general de la obra.
    d) Tratamiento de las notas extrañas, diferenciando entre *retardos, notas de paso, escapadas, floreos o apoyaturas y pedales.*
    e) Indicación de los giros y procedimientos modales, así como la introducción de nuevas escalas (pentatónicas o hexátonas) en algunas de las obras del siglo XX.
3. Caracterización de la escritura instrumental, diferenciándola entre *armónica* (señalando los procedimientos de acompañamiento), *contrapuntística, homofónica o monódica,* así como las particularidades propias de cada una de ellas.
4. Distinción de las ideas musicales, clasificadas en *temas, motivos y células.* Comentario sobre el estilo temático, diferenciando entre temas melódicos, rítmicos o armónicos, sobre la dimensión o proporciones de los temas y sobre el perfil (ascendente, descendente, arco, etc.) de los mismos.
5. Estudio de las ideas musicales en los siguientes aspectos:
    a) Armónico: Relación tonal *cerrada* (la idea musical empieza en la tónica y termina en la tónica) o *abierta* (la idea musical

[1] La estructuración de los diferentes puntos a tratar en cada uno de los apartados de nuestro estudio está basada en las propuestas de organización del análisis musical establecidas por Anthony Girard (Girard, 2001: 226-235), Hakim y Dufourcet (Hakim y Duforcet, 1995: 27-80) y Georges Guillard (Guillard, 1996: 15-20).

empieza en la tónica y termina en la dominante de la tonalidad, o bien termina en la tónica o dominante de otra tonalidad).

b) Contrapuntístico: Procedimientos y recursos imitativos, como imitaciones directas a diferentes alturas e imitaciones por movimiento contrario y por aumentación.

c) Melódico: Ámbito *ancho* o *estrecho* sobre el cual evolucionan las ideas musicales; Aspecto general diferenciado entre *conjunto* (evolución de la melodía por grados conjuntos que pueden obedecer a un sistema diatónico o cromático), *disjunto* (evolución melódica por grados disjuntos, propio de un sistema armónico) o *mixto* (en el caso de que la melodía evolucione tanto por grados conjuntos como disjuntos); Estudio del esqueleto melódico.

d) Rítmico: Células rítmicas características según los ritmos de danza: Células rítmicas sustentadas en pies métricos griegos; Clasificación de las ideas musicales según el impulso inicial (*anacrúsicas, téticas o acéfalas*) o el reposo final (*masculinas o femeninas*).

e) Dinámico y tímbrico o de registro.

6. Determinación de la estructura melódica diferenciando entre las *frases* y los *periodos*, sus estructuras *binarias* o *ternarias* y sus relaciones *simétricas* o *asimétricas* y *afirmativas* o *negativas.* Principales cadencias que establecen la estructura melódica.
7. Procedimientos de desarrollo y variación de las ideas musicales diferenciados en los siguientes contenidos:
    a) Desarrollo por eliminación, por amplificación melódica, rítmica, armónica o sonora, comentarios temáticos, repeticiones y progresiones unitónicas o modulantes.
    b) Variaciones *ornamentales rítmico-melódicas,* por elaboración o *armónico-contrapuntísticas*, o por amplificación *o libres grandes variaciones.*
8. Estudio del ritmo en los siguientes aspectos:
    a) Diversidad rítmica de la obra.

b) Cuadro temporal, que indica el compás y las indicaciones de tiempo, así como los posibles cambios de compás y variaciones de tiempo.

c) Recursos rítmicos utilizados, siendo los más comunes la *homorrítmia*, la *polirrítmia*, la *hemiolia* y el desplazamiento rítmico de un tema o motivo.

d) Ritmo armónico.

9. Tratamiento, a nivel general de las obras, de la dinámica de la agógica y del carácter:

   a) Desde el punto de vista de la dinámica, se especificará la extensión sonora o grado de contraste de los matices, diferenciando entre los matices discursivos (*p, mf, f, etc*) y los matices progresivos (*cresc, dim, etc*.).

   b) En cuanto a la agógica se verificarán las modificaciones temporales de la obra (en el caso de que no hayan sido tratadas en el apartado del ritmo), así como las variaciones progresivas del tempo como *accelerando, animando, rallentando*, etc.

   c) Para el estudio del carácter, se utilizarán adjetivos basados tanto en el sentido anímico (tranquilo, pasional, melancólico, etc) como en el sentido imitativo (vivo, enérgico, bello, exótico, etc.)

10. Observación de las *intenciones figuralistas*.[2] En algunas de las obras que componen el corpus de este trabajo, es utilizado el llamado *figuralismo* que, utilizando un código de figuras y de signos melódicos y rítmicos preestablecidos, intenta evocar ciertas imágenes extramusicales. Dentro de los diversos tipos de *figuralismo*, es el denominado *figuralismo imitativo* el que aparece con más frecuencia en el corpus de obras de este trabajo. El propósito de éste último procedimiento es reproducir, a través de recursos musicales, imágenes extramusicales como campanas, tambores, flautas, etc. Otro de los figuralismos introducidos es el llamado *figuralismo simbólico*, cuyo

[2] El figuralismo en música es la plasmación de figuras o grupos de notas cuya disposición característica y su efecto sugestivo tienen como finalidad la evocación, tanto por el intérprete como por el público, de una imagen, un sentimiento o de una idea extramusical que el compositor quiere poner en relevancia (Guillard, 1996: 67).

sentido y comprensión está relacionado con el previo conocimiento de las características que rodean la creación de una obra.

11. En las obras que incluyan un texto literario complementario, como las *20 Variaciones nuevas sobre la Jota Aragonesa* de Daniel Gabaldá o *Escenes d´infants* de Abel Mus, se estudiará la relación y adaptación de dicho texto con la música. Ello comporta el tratamiento de las acentuaciones del texto respecto a la música y la distribución de los versos en las frases musicales o la relación con las mismas.
12. Conclusión sobre el nivel de originalidad de las obras tratadas, de sus influencias y analogías, así como del equilibrio formal de las mismas.

El estudio de cada uno de los apartados que acabamos de exponer no se realizará independientemente en cada una de las piezas estudiadas. Tal y como avanzábamos con anterioridad, al aplicar un análisis comparativo a las obras que conforman el corpus de este trabajo, se pondrán en relevancia especialmente aquellos contenidos que reflejen en su verdadera dimensión la originalidad o la evolución de las formas o de los estilos en el repertorio pianístico tratado. Estos contenidos aparecerán ejemplificados puntualmente con el fin de facilitar la comprensión de los mismos.

Paralelamente al estudio técnico-estético desglosado arriba, se adjuntará convenientemente una tabla con el análisis esquematizado de cada obra,[3] cuya finalidad será sintetizar el estudio individual y comparativo de las composiciones. En la mencionada tabla se indicarán los siguientes puntos fundamentales del análisis:

1. Número del compás o compases en el cual aparece alguno de los rasgos musicales a destacar.
2. Estructura musical de la obra. Las partes de la estructura se señalarán con letras mayúsculas A, B, C, etc. Las variaciones de cada una de las partes ya expuestas con anterioridad aparecerán como A´, B´, C´, etc.
3. Temas y desarrollos. Los temas se indicarán con letras minúsculas a, b, c, o con aquellos términos propios de cada forma musical como *estribillos*, *estrofas* o *variaciones*. Asimismo, se puntualizarán convenientemente los *desarrollos*, *comentarios* −entendidos como

[3] La esquematización analítica en cuadros está basada en la siguiente bibliografía: Girard, 2001 y Hakim y Duforcet, 1995.

desarrollos breves, sucesivos al enunciado de un tema− *transiciones* o *puentes* −en el caso de las sonatas−.

4. Tonalidades o modos empleados, así como escalas hexátonas o pentatónicas. Las tonalidades se indicarán en mayúsculas en el caso de encontrarse en el modo mayor, y en minúsculas si pertenecen al menor. Asimismo, cada nueva tonalidad resultante de un proceso de modulación se consignará en el compás correspondiente una vez haya sido afirmado y completado dicho proceso modulante mediante la cadencia correspondiente. Sin embargo, las modulaciones breves, llamadas *inflexiones,* las cuales no llegan a afirmarse en muchos casos, aparecerán indicadas entre paréntesis en el compás correspondiente una vez haya aparecido el sonido característico propio de la nueva tonalidad.

Ejemplo de cuadro analítico:

Compases	
Estructura	
Temas y desarrollos	
Tonalidades	

4.1. FORMAS CLÁSICAS

Sonatas (1820ca-1837)

Cronológicamente hablando, las dos primeras obras para piano que se conservan de autores castellonenses están construidas sobre la estructura de sonata clásica bitemática, si bien ambas presentan variaciones de forma respecto al modelo clásico. La primera de ellas, compuesta por Tomás Ciurana (*1762; †1829) en su época de madurez, recibe precisamente el nombre de *Sonata*. Las primeras referencias a la estructura compositiva de las sonatas de Tomás Ciurana aparecieron publicadas en el estudio realizado por los profesores Vicente Ros y Anna Jastrzebska-Quinn (Ros, 2001: 46):

> "*Comprometido por razones obvias con la tradición, también nuestro compositor estructura sus sonatas en un solo movimiento (tal como lo hacen también el P. Soler o D. Scarlatti); sin embargo las de Tomás Ciurana introducen más claramente el dualismo temático propio de la forma sonata clásica, si bien el contraste queda, a veces, difuminado en el entramado figurativo"*

Tal y como se indica en el mencionado estudio, una de las novedades que presentan las sonatas de Ciurana respecto a las sonatas para tecla que se componían en España a lo largo del siglo XVIII y principios del XIX −mayoritariamente por presbíteros catalanes[1]− es la utilización de dos temas más o menos diferenciados. Aunque el bitematismo que encontramos en las sonatas de Ciurana no está generalmente muy contrastado estilísticamente hablando, los dos temas incluidos en la única sonata para piano de este compositor si que están suficientemente

[1] Las primeras recopilaciones de sonatas para tecla españolas fueron llevadas a cabo por el musicólogo y compositor Joaquin Nin y publicadas en París en dos volúmenes en los años respectivos de 1925 y 1928. Todas estas sonatas están construidas generalmente en un solo movimiento y sobre un solo tema, tal y como explica el propio musicólogo en los preliminares de la mencionada publicación:

« N´ayant que médiocrement cultivé le clavecin, les musiciens espagnols négligèrent, forcément, les formes musicales particulières à cet instrument. Les sonates du Père Soler ne diffèrent guère, au point de vue morphologique, des sonates de Scarlatti, Mateo Albéniz, Cantallos, Blas Serrano et même Mateo Ferrer− pour ne citer que les auteurs qu´illustrent ce recueil− semblent ignorer les prouesses accomplies par Ph.-Em. Bach, par Haydn ou par Mozart dans le domaine de la sonate. » (Nin, 1925 : III).

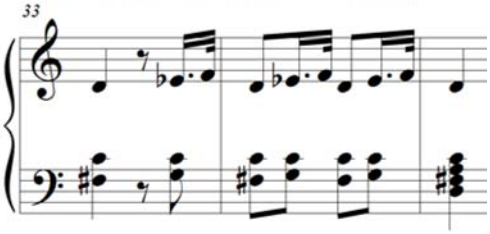
diferenciados. Los rasgos estilísticos de Tomás Ciurana se hacen evidentes en esta sonata para piano compuesta ya en su periodo de madurez.

Desde el punto de vista morfológico, la variedad que presenta esta sonata de Ciurana respecto al modelo clásico es la omisión del *tema a* en la reexposición. Dicho *tema a*, expuesto por la mano derecha desde el compás 1 al 11 de la exposición, no vuelve a repetirse en la tonalidad original. A nuestro juicio, ello es debido al uso recurrente que el compositor hace de dicho tema en el desarrollo de la sonata −utilizado incesantemente en una progresión descendente por cuartas (lam-FaM-rem-SibM)− hasta el punto que una nueva repetición del mismo en la reexposición hubiera resultado excesiva. La reexposición de la sonata empieza, por tanto, con el puente modulante −abreviado respecto a la exposición−, que ocupa los compases 85 al 97, sin que por ello se aprecie ninguna alteración del equilibrio y de las proporciones en el conjunto de la obra.

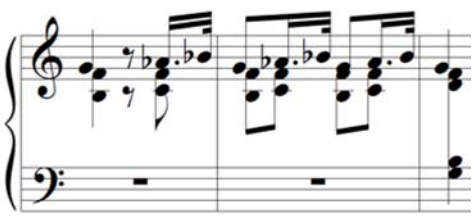
El plan tonal de la sonata sigue los criterios propios del modelo clásico. El *tema a* es expuesto en la tonalidad de Do Mayor y el *tema b* en la tonalidad de la dominante (Sol Mayor) en la exposición y en la tonalidad principal (Do Mayor) en la reexposición. En el transcurso de la pieza hallamos igualmente abundantes modulaciones a tonalidades vecinas de Do Mayor, siguiendo las pautas del clasicismo, que conceden al discurso musical un variado color armónico. Es importante citar, respecto al color armónico, la utilización de la sexta minorizada o cadencia plagal con tercera menor en el contexto de un modo mayor, recurso compositivo ya utilizado durante el renacimiento (Chailley, 1977: 37), recurrente en otros muchos autores castellonenses:

Ejemplo 1: Utilización de la sexta minorizada o rebajada.

Utilización de la sexta minorizada
(Mi bemol) en la tonalidad de Sol Mayor

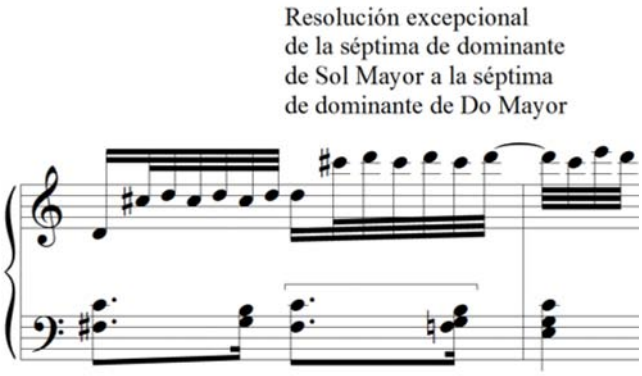


Utilización de la sexta minorizada
(La bemol) en la tonalidad de Do Mayor



Otro de los recursos armónicos a destacar en la sonata de Ciurana, ya utilizado desde el siglo XVII (Koechlin, II, 1930: 141), es el empleo de la resolución excepcional del acorde de séptima de dominante:

Ejemplo 2: Resolución excepcional de séptima de dominante.



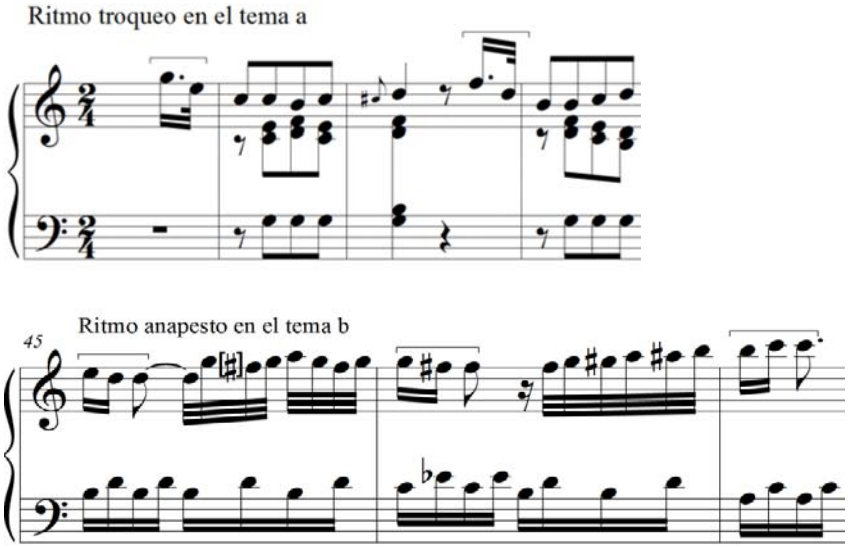
Junto a las características de índole armónica que acabamos de citar, encontramos también a lo largo de la obra de Ciurana el uso continuado de apoyaturas simples e incluso triples al final de la exposición y de la reexposición. Este tipo de notas extrañas al acorde empezaron a ser adoptadas en el siglo XVI principalmente por Claudio Monteverdi (*1567; †1643) en sus obras de estilo operístico (Koechlin, II, 1930: 140).

El tipo de escritura desarrollado por Tomás Ciurana corresponde al modelo clásico de melodía acompañada, modelo adoptado mayoritariamente por todos los compositores castellonenses que compusieron hasta 1936. Dicha escritura desarrollada en la sonata de Ciurana, denominada *escritura armónica*, está formada básicamente por una melodía que es cantada en la mano derecha, y por un acompañamiento en la izquierda que adopta diversos esquemas propios del periodo clásico.

Tal y como explicábamos con anterioridad, los dos *temas a y b* son contrastantes entre sí, debido fundamentalmente al carácter melódico-rítmico del *tema a* respecto al estilo cantable y melódico utilizado en el *tema b*. A ello contribuye también que el aspecto melódico del *tema a* sea *mixto*, debido a la evolución de la línea melódica tanto por intervalos disjuntos como conjuntos. El *tema b*, en contraposición, se desenvuelve por intervalos conjuntos, tanto diatónica como cromáticamente. También el uso de células rítmicas características

contrapuestas en cada uno de los temas, acentúa todavía más el contraste entre ellos, como vemos en el siguiente ejemplo:

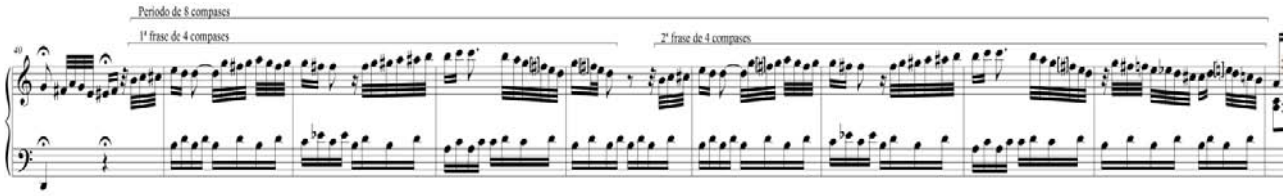
Ejemplo 3: Utilización de células rítmicas características en los temas. Troqueo (larga-breve) en el *tema a* y anapesto (breve-breve-larga) en el *tema b*.



Sin embargo, uno de los puntos que guardan en común los temas es su relación tonal cerrada, ya que ambos empiezan en la tónica y terminan también en el mismo grado, resolviendo de este modo las tensiones armónicas desarrolladas en el transcurso de sus respectivas exposiciones.

La claridad melódica y armónica desplegada por Ciurana −emulando la estética clásica− no es adoptada, sin embargo, en el campo estructural. Si bien la concepción clásica está basada fundamentalmente en la estructuración de la melodía por periodos de 8 compases, que se dividen asimismo en frases de 4 compases, la sonata de Ciurana no sigue estas pautas en el *tema a* ni en el *puente*. Ello provoca que el ritmo de la pulsación −hallado en el primer tiempo de cada compás− no concuerde simétricamente, creando una menor fluidez métrica comparativamente al resto de piezas con estructuración melódica clásica. Si que encontramos, sin embargo, esta estructuración simétrica en el *tema b*:

Ejemplo 4: Disposición simétrica de dos frases de 4 compases en el *tema b*:



Dejando de lado los problemas estructurales y la completa ausencia de dinámicas −ya observada en el capítulo dedicado a los antecedentes− la diversidad rítmica de la obra, el acentuado ritmo armónico y las características de estilo vistas con anterioridad, proporcionan a la obra un equilibrio formal y estilístico cercano al clasicismo.

Cuadro 1: Estructura de la *Sonata nº 22* para piano de Tomás Ciurana.

Compases	1	11	21	25	29	32	35	40	49	51	54
Estructura	**Exposición**										
Temas y desarrollos	**Tema a**	**Puente** (1ª sección)	(2º sección)				Cadencia modulante	**Tema b** (1ª sección)	(2ª sección)		(3ª sección cadencial)
Tonalidades	DO		SOL	(mi)	DO	(FA)		SOL	DO	(RE)	SOL

59	63	67	71	75	79	85	91	92	97	106	108	111
Desarrollo						**Reexposición**						
					Cadencia modulante	**Puente**			**Tema b** (1ª sección)	(2ª sección)		(3ª sección cadencial)
SOL	la	FA	re	Slb		DO	FA	fa	DO	FA	(SOL)	DO

La *Sinfonía para Fortepiano* compuesta por Valeriano Lacruz Argente tan sólo algunos años después que la *Sonata* de Tomás Ciurana, muestra también una estructura formal cercana a ésta última. La estructura de esta *Sinfonía* se corresponde con la llamada *sonata sin desarrollo*, cuya concepción formal y armónica es la misma que la forma sonata pero omitiendo el desarrollo. El término *Sinfonía* con

que el compositor de Segorbe nombra a su única obra para piano, nada tiene que ver, estilísticamente hablando, con la sinfonía clásica orquestal en varios movimientos que conocemos en la actualidad. La denominación *Sinfonía* empleada por Valeriano Lacruz, adopta más bien el sentido de obertura, cuya morfología está influida desde el clasicismo con la forma sonata, tanto en sus variantes con desarrollo como sin desarrollo (Zamacois, 1960: 215-216).

La denominación formal de *Sinfonía* aplicada a esta obra para piano, estaba obsoleta ya en el momento en que fue compuesta.[2] En 1837, año en que fue creada dicha obra, Alemania estaba ya inmersa en un pleno romanticismo y los principales precursores de este movimiento, Ludwig Van Beethoven (*1770; †1827) y Franz Schubert (*1791; †1828), ya habían muerto desde hacía una década. Sin embargo, la denominación de *Sinfonía* con sentido de obertura "a la italiana" fue muy común en España todavía en el siglo XIX. Las sinfonías clásicas y románticas en varios movimientos, que son las que representaban el sentido formal auténtico de la denominación, eran demasiado extensas y complicadas para los desacostumbrados oídos de la burguesía española decimonónica y, por tanto, no empezaron a ser incluidas en los conciertos hasta la década de 1860 (Gómez, 1984: 53-54).

En España, las *Sinfonías* −con sentido de oberturas− servían mayoritariamente para abrir un espectáculo que constaba actuaciones de diversos géneros y en el que participaban varios intérpretes. Aunque normalmente, la *Sinfonía* era interpretada por una orquesta, en ocasiones también podía correr a cargo de cualquier formación camerística o incluso de un solista. Hay que matizar, no obstante, que la denominación de *Sinfonía* adquiría eventualmente −sobre todo en los anuncios de prensa o en las programaciones de los teatros− un significado genérico de apertura del espectáculo. Cuando esto sucedía, el verdadero título de la obra que se interpretaba era relegado y sustituido por la denominación genérica de *Sinfonía*.[3]

[2] Fue el compositor italiano Alessandro Scarlatti (*1660; †1725) quien atribuyó por vez primera a finales del siglo XVII el nombre de *Sinfonía* a la obertura que precedía a una ópera. Tiempo después, el término *Sinfonía* se aplicó a aquellas oberturas italianas que constituían la introducción de una ópera, pero que podían ser interpretadas independientemente como piezas de concierto. Formada en principio de varios movimientos, la morfología de la obertura evolucionó de la mano del compositor francés Jean Philiphe Rameau (*1683; †1764), quien en el siglo XVIII la redujo a un solo movimiento principal precedido de una introducción, tal y como la presenta Valeriano Lacruz Argente (Honegger, II, 1976: 749 y 974).

[3] Como ejemplo, citaremos un anuncio aparecido en el *Diario Oficial de Avisos de Madrid* del 11 de abril de 1849, en el cual aparece programada la interpretación, en el Teatro Español, de una Sinfonía compuesta por Sebastián Gabaldá Bel. Según nuestras investigaciones, esta Sinfonía era en realidad la *Fantasía sobre Motivos de I Puritani* que el compositor creó el año anterior y la cual interpretó durante el mes de Marzo de 1849 en los teatros del Museo y de la Cruz de Madrid.

Igualmente en Castellón, el título genérico de *Sinfonía* es adoptado en prensa durante el siglo XIX para citar la apertura de cualquier tipo de evento, como el que reproducimos a continuación:

> "*Después de una brillante sinfonía, ejecutada con bastante soltura por la nueva música de los niños del Hospicio, que con tanto interés y acierto dirige e instruye nuestro querido amigo don Francisco Pachés, dio principio del acto con la lectura de la correspondiente memoria (…)"* (*Revista de Castellón*, 17, 1-10-1881: 275).

Despejadas las diferentes acepciones del término, puntualizaremos que la *Sinfonía para Fortepiano*, obra de juventud de Valeriano Lacruz Argente, adquiere el sentido obertura a la italiana con un espectro formal propio de sonata bitemática clásica. Precedida de una amplia introducción, la exposición de la forma sonata queda plasmada en el empleo del *tema a* (compases 26 al 51) en la tonalidad principal de Do mayor y del *tema b* (compases 73 al 128) en su relativo (Mib Mayor). En la reexposición, el *tema b* no es escuchado en la tonalidad de Do menor, como el *tema a*, sino en su homónimo (Do Mayor), sin que por ello se altere el esquema formal clásico de la sonata. [4]

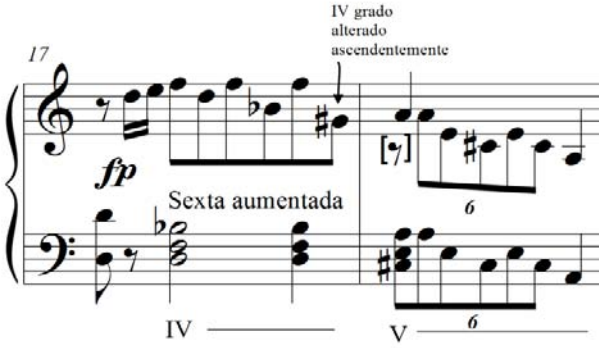
Como peculiaridad formal de esta obra citaremos −aparte de la ya mencionada omisión del desarrollo− el extenso puente de la exposición que ocupa los compases 52 al 72, el cual, sin embargo, no vuelve a aparecer en la reexposición. Ello se debe principalmente a que su función modulante en la exposición ya no se hace necesaria en la recapitulación de los *temas a y b* en la tonalidad de *Do menor y Do Mayor* respectivamente. El puente es sustituido, en la reexposición, por un compás de silencios (compás 159) que anteceden a la entrada del *tema b*. La función de dichos silencios es potenciar el enunciado contrastante del *tema b*, reexpuesto en la tonalidad homónima de *Do Mayor*. La longitud de la introducción guarda una relación proporcional con la extensión de los temas expuestos, y éstos últimos con la coda final. La segunda y última sección del *tema b* −de un marcado carácter cadencial− contribuye, tanto en la exposición como en la reexposición, a diluir las tensiones tonales y a estimular el sentido conclusivo de las respectivas partes, equilibrando de este modo las diversas secciones de la obra.

[4] En la forma sonata, cuando el tema b es escuchado en la exposición en diferente modalidad al tema a, en la reexposición puede conservar su modalidad original o bien cambiarla (Zamacois, 1960: 180).

El plan o discurso tonal de esta pieza del compositor de Segorbe, se mueve dentro de los esquemas clásicos de la sonata. Si bien la tonalidad principal de la forma sonata es la de *do menor*, la introducción que la precede se encuentra expuesta en el homónimo de *Do Mayor*. También el *tema b*, como hemos visto anteriormente es reexpuesto en la tonalidad homónima de *Do Mayor*, con las correspondientes relaciones vecinas que esta última tonalidad conlleva. Mientras la introducción se desenvuelve en una atmósfera de indecisión tonal marcada por el frecuente uso de cromatismos armónicos y melódicos, el corpus de la sonata se expone en marco diatónico. Las partes de esta sonata están claramente diferenciadas por el uso de cadencias, mayoritariamente perfectas (V-I) que afirman con claridad las distintas tonalidades por las que transcurre el discurso musical.

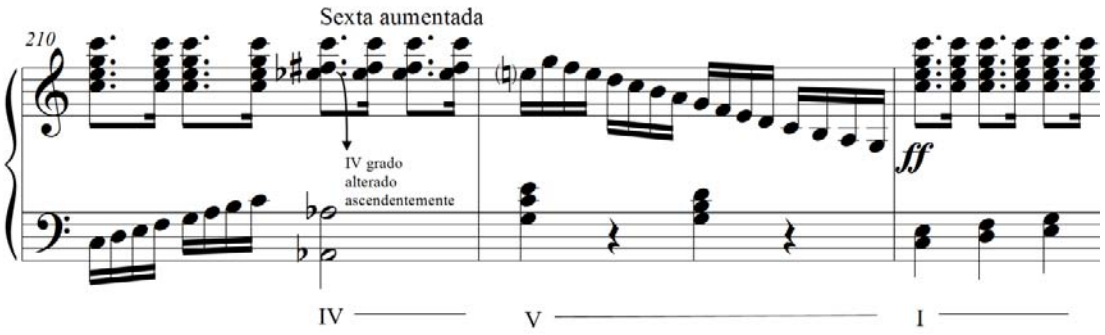
La *Sinfonía* que nos ocupa muestra una clara evolución armónica respecto a la Sonata de Ciurana vista anteriormente. Esta evolución se hace presente, en primer lugar, en el tratamiento de los acordes alterados −mucho más evolucionados respecto a Ciurana− que introduce en esta obra el autor de Segorbe, los cuales acentúan las relaciones armónicas de tensión y distensión del discurso musical. Especialmente interesante es el uso que Valeriano Lacruz hace del acorde de sexta aumentada,[5] desarrollado en diferentes ritmos:

Ejemplo 5: Acorde de sexta aumentada en la tonalidad de re menor.



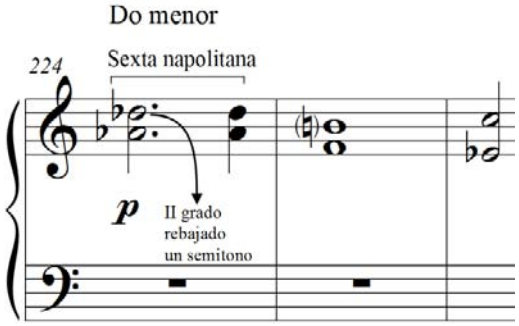
[5] El acorde de sexta aumentada se forma sobre el IV grado o subdominante en modo menor y subiendo un semitono el IV grado. En la mayoría de casos se presenta como un acorde de séptima cuya fundamental, que hace función de subdominante, está alterada un semitono superior. También puede utilizarse sin la séptima, respetando las restantes características del acorde mencionadas arriba. El acorde resuelve sobre la dominante de la tonalidad para alcanzar finalmente la tónica. Este acorde ya era utilizado por un autor del siglo XVI llamado Pasqual de Estocart, aunque su descubrimiento no encontró un eco inmediato. No sería hasta el siglo XVIII cuando este acorde empezó a emplearse con frecuencia, mayormente en obras de Joseph Haydn y W.A. Mozart (Chailley, 1977: 38; Castérède, 1999: 130-131).

Ejemplo 6: Acorde de sexta aumentada en la tonalidad de Do Mayor.



Otro ejemplo de acorde alterado usado por Valeriano Lacruz es el de sexta napolitana,[6] el cual es utilizado de manera frecuente en la música europea desde el siglo XVII. No es casual que el compositor inaugure la coda de la Sinfonía con una cadencia formada por dicho acorde, cuyas características armónicas presagian el final de la obra. Sin embargo, el empleo que hace Valeriano Lacruz del acorde de sexta napolitana es un tanto inusual al omitir su tercera y resolver sobre un acorde de quinta disminuida, en lugar de hacerlo sobre una dominante. A pesar de este peculiar empleo, el color sombrío que crea resolución del acorde, continúa estando presente.

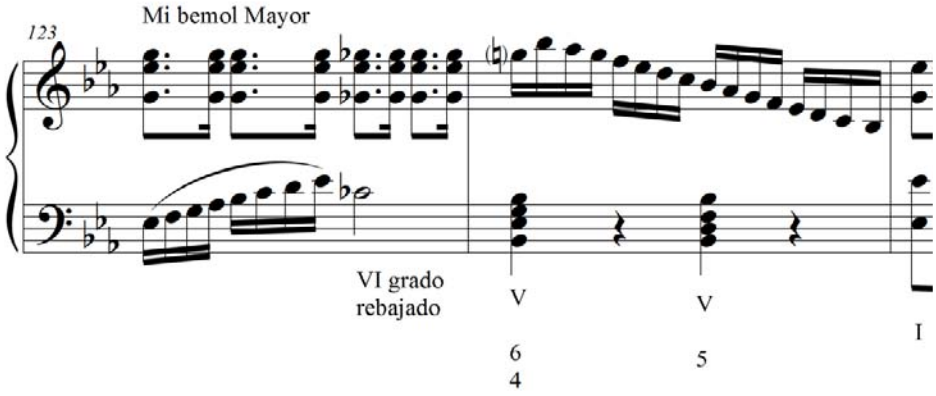
Ejemplo 7: Acorde de sexta napolitana.



El uso de la sexta minorizada, ya estudiada en la sonata de Ciurana, también se hace presente en la *Sinfonía* de Valeriano Lacruz, aunque no inserta en un IV grado, como suele ser más habitual, sino con función de fundamental en un VI grado:

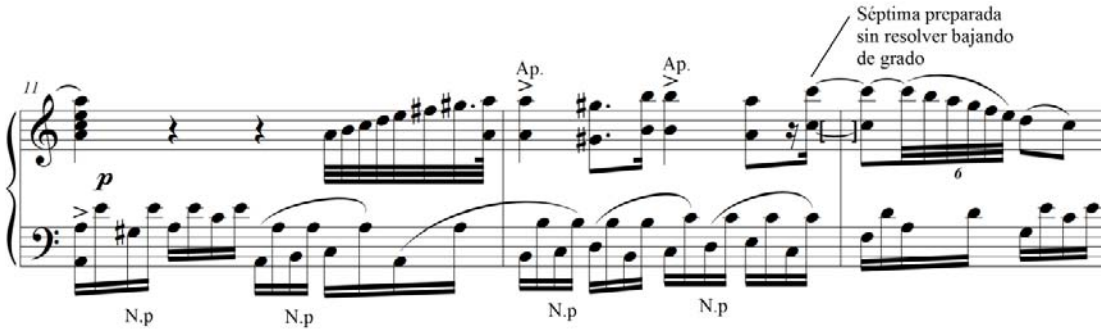
[6] La sexta napolitana se forma rebajando un semitono la fundamental del acorde de quinta disminuida propio del II grado del modo menor. Salvo excepciones, el acorde suele ser dispuesto en primera inversión y resuelto hacia un acorde de dominante, para acabar finalmente sobre la tónica. La utilización de este acorde es bastante corriente desde el siglo XVII, aunque sólo en modo menor hasta el siglo XVIII. Desde el siglo XIX es utilizado indistintamente tanto en modo mayor como en menor. (Castérède, 1999: 131).

Ejemplo 8: Acorde de sexta minorizada



Además de los acordes alterados, Valeriano Lacruz emplea notas extrañas como medio para crear puntos de tensión en el discurso musical. A diferencia de la Sonata de Ciurana, estas notas extrañas como apoyaturas (Ap) o notas de paso (Np) no se encuentran únicamente en la melodía, sino también en el acompañamiento. En ocasiones, el complejo entramado armónico creado por el citado acompañamiento, da lugar a utilizaciones un tanto confusas de acordes habituales, como es el caso de séptimas naturales preparadas pero cuya resolución no se adapta a las normas clásicas de la armonía.

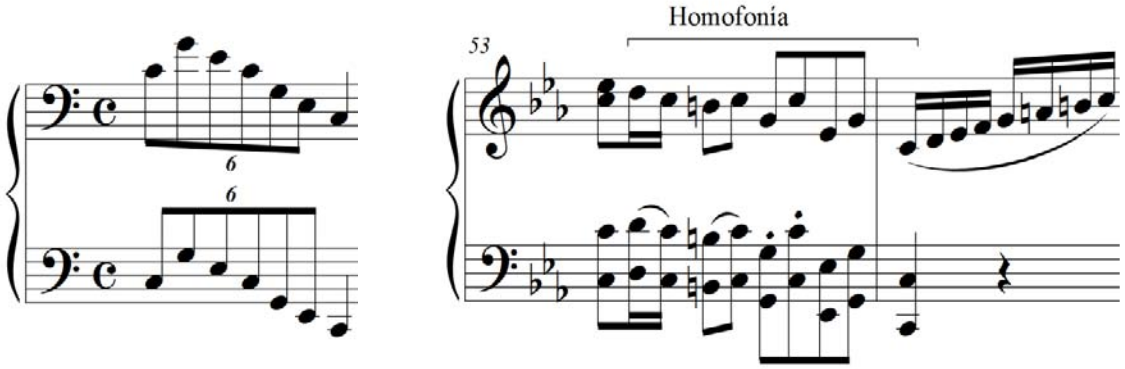
Ejemplo 9: Empleo de notas extrañas en el acompañamiento.



Las particularidades armónicas arriba estudiadas se desenvuelven generalmente en un marco de escritura armónica o melodía acompañada con un marcado carácter instrumental. Sin embargo, el autor de Segorbe incluye igualmente

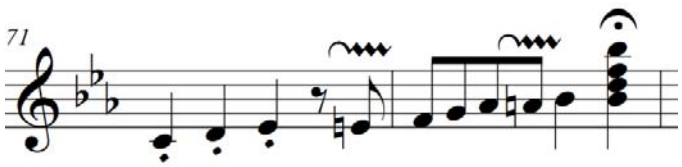
breves fragmentos compuestos en escritura homofónica,[7] que contrastan y dinamizan el discurso musical.

Ejemplo 10: Escritura homofónica.



Esta escritura instrumental aparece revestida en ocasiones de un tipo concreto de ornamentación melódica de carácter clavecinístico, perteneciente al periodo barroco y obsoleta ya en el año de composición de la *Sinfonía*. Dicho ornamento recibe el nombre de *Doppelt-Cadence* y fue usado ya por Johann Sebastián Bach en un álbum para clave que compuso expresamente para su hijo en 1720 llamado "Klavier Büchlein für Wilhelm Friedemann Bach" (Dolmetsch, 1956: 167).

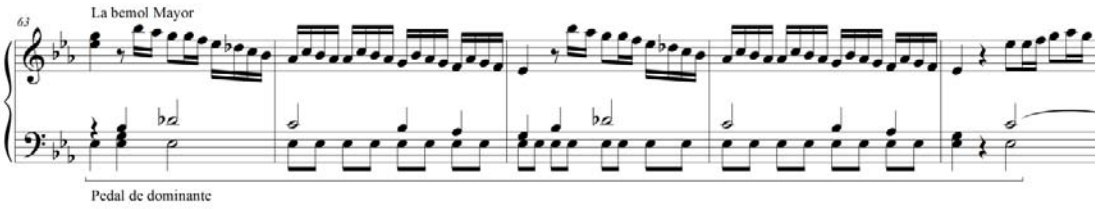
Ejemplo 11. La *Doppelt-Cadence* usada por Valeriano Lacruz.



Entre los procedimientos de acompañamiento inherentes a la escritura de tipo armónico o melodía acompañada a la que hemos hecho referencia anteriormente, destacamos en esta *Sinfonía* el empleo del pedal de dominante en el bajo, cuyo cometido es la afirmación de la nueva tonalidad mediante la insistente repetición del mismo sonido.

[7] La escritura homofónica es aquella en la que las diferentes voces del discurso musical evolucionan al unísono o en intervalos de octava. En el amplio sentido del término, también se considera homofónico todo pasaje musical en el que las líneas melódicas evolucionen sobre una progresión paralela de intervalos, sean de tercera, cuarta, quinta, etc (Girard, 2001: 4-5).

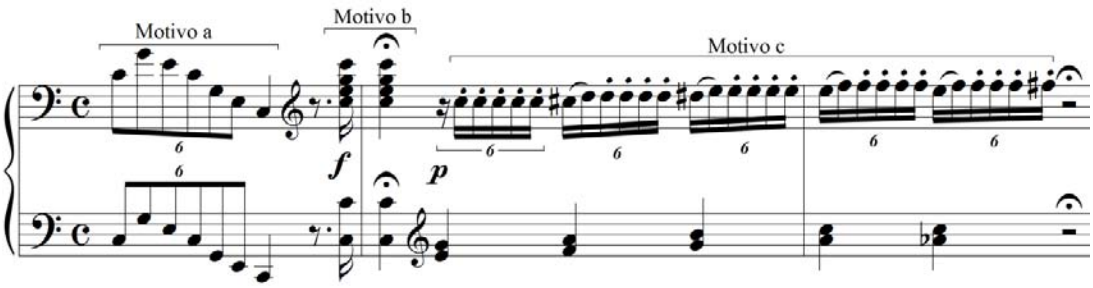
Ejemplo 12: Pedal de dominante en el bajo.



Aunque el trabajo armónico y de escritura que acabamos de estudiar vitaliza y equilibra las tensiones y distensiones de la obra, es, desde nuestro punto de vista, el eficaz tratamiento de las ideas musicales lo que consigue cohesionar y unificar el discurso musical. Dichas ideas −plasmadas en células, motivos[8] y temas[9]− guardan una estrecha similitud con el italianismo de primera generación representado por las óperas de Giacomo Rossini, como ya hemos observado en capítulos anteriores. Es más que evidente la similitud de algunos de los motivos que abren la introducción de esta *Sinfonía*, con los motivos que introducen una de las páginas más célebres del compositor italiano, la obertura de *Il Barbiere di Siviglia* (1816), en la creemos que se inspiró Valeriano Lacruz.

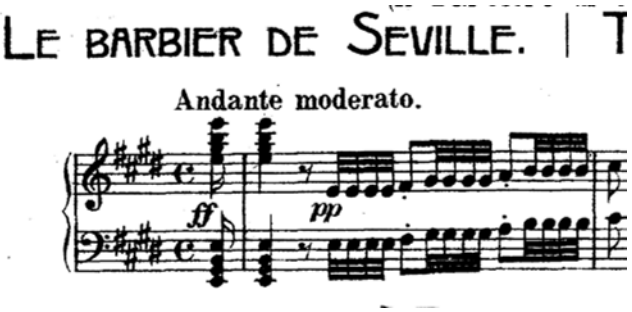
De los tres primeros motivos que Valeriano Lacruz utiliza en la introducción, el *b* y el *c* son análogos a los usados por Rossini dos décadas antes en la citada obertura, como vemos a continuación:

Ejemplo 13: Motivos en la introducción de la Sinfonía de Valeriano Lacruz.



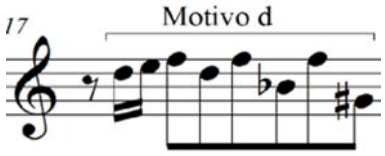
[8] Los motivos son ideas musicales generalmente breves, con una personalidad propia dentro del discurso musical y a las que el compositor recurre a lo largo de una obra. (Girard, 2001: 24).
[9] Un tema es, por lo general, una idea musical más extensa que el motivo, hasta el punto que puede estar formada por la agrupación de varios motivos o bien por una o varias frases musicales que a la vez comprenden diferentes motivos (Girard, 2001: 24).

Ejemplo 14. Motivos de la introducción en *Il Barbiere di Seviglia*.



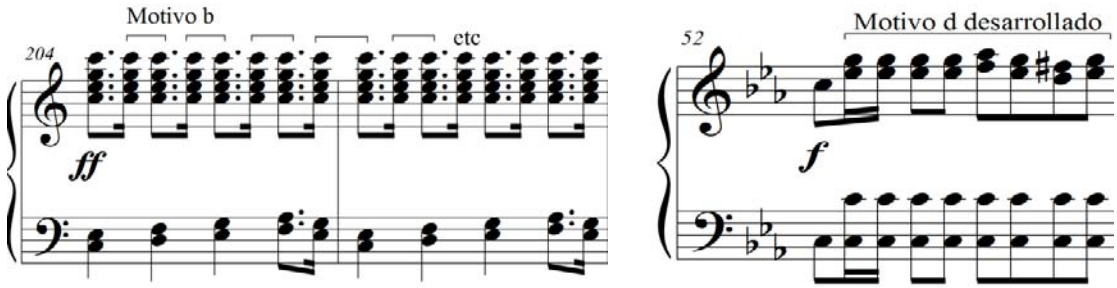
Un cuarto y último motivo de la introducción, al que hemos denominado *motivo d*, es también desarrollado por el autor en algunas de las partes de la Sinfonía.

Ejemplo 15: Último motivo (motivo d) de la introducción de la Sinfonía.



De los cuatro motivos expuestos con anterioridad, el autor explotará especialmente el *a*, *b* y *d* en la forma sonata, intercalándolos hábilmente junto a los *temas a y b* que conforman el corpus de la misma. El *motivo a* aparece repetido de manera insistente y sin modificaciones −siempre en el bajo− en el puente de la exposición y en la segunda sección del tema b. El tratamiento del *motivo b*, se hace evidente en la última sección del *tema b*, y el *motivo d* aparece modificado, conservando sólo su aspecto rítmico, en el puente de la exposición:

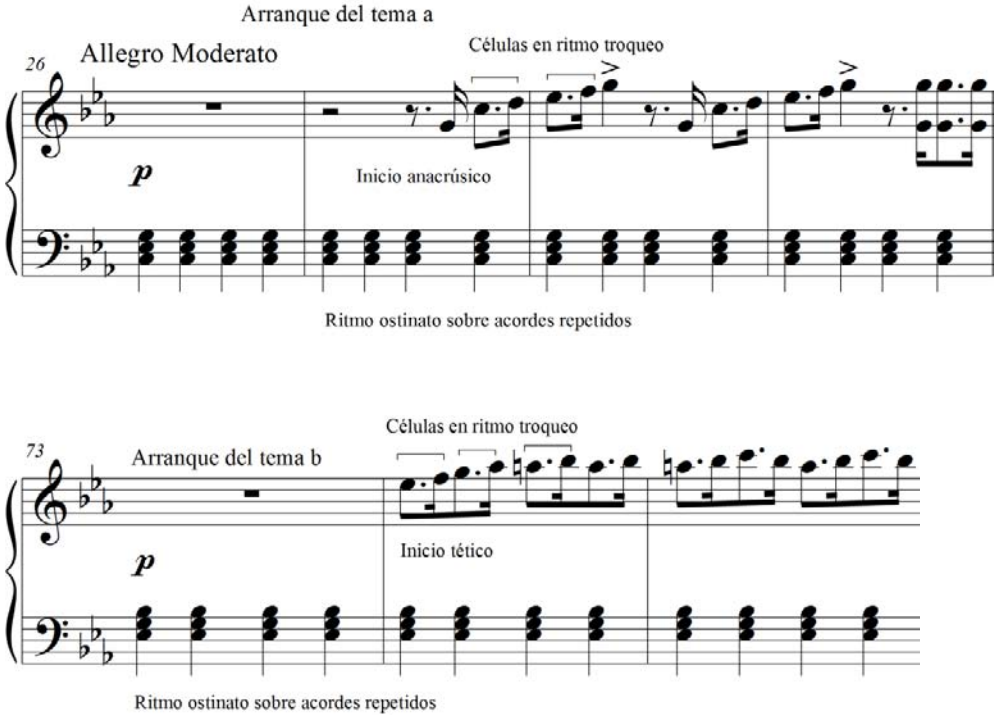
Ejemplo 15. Desarrollo de los *motivos b* y *d* en la Sinfonía.



La escritura, de carácter marcadamente instrumental, deja entrever también ciertas cadencias propias del género operístico italiano, cuya influencia, como hemos visto, es palpable en toda la obra. El ejemplo más claro de cadencia vocal −cuyo empleo no deja de ser un remiendo dentro del carácter instrumental de la obra− es la que clausura la introducción en el compás 25 y enlaza con la forma sonata propiamente dicha.

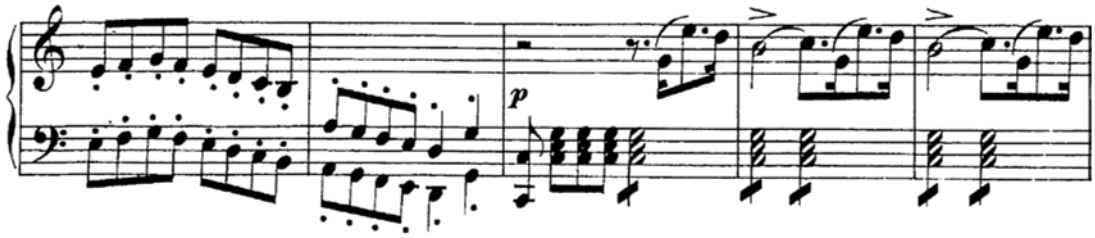
A diferencia de los motivos estudiados arriba, los *temas a y b*, que conforman el corpus de la forma sonata, son bastante similares entre sí, y su gestación recuerda a algunas de las sonatas de J. Haydn, compuestas de células melódicas comunes a ambos temas. El parecido de las dos ideas temáticas de la *Sinfonía* queda reflejada principalmente en el empleo similar de la célula rítmica trocaica (larga-breve) que confiere a ambas un marcado carácter marcial, acentuado por el acompañamiento de la mano izquierda, formado por valores de negra repetidas continuamente en un *ostinato* rítmico. La dinámica *p* y la relación tonal cerrada de los dos temas (ambos empiezan y acaban por la tónica) acentúan más si cabe su afinidad. El contraste más apreciable entre estas dos ideas es el inicio anacrúsico de la primera, frente al tético de la segunda:

Ejemplo 16. Arranque del *tema a* y del *tema b* en la Sinfonía.

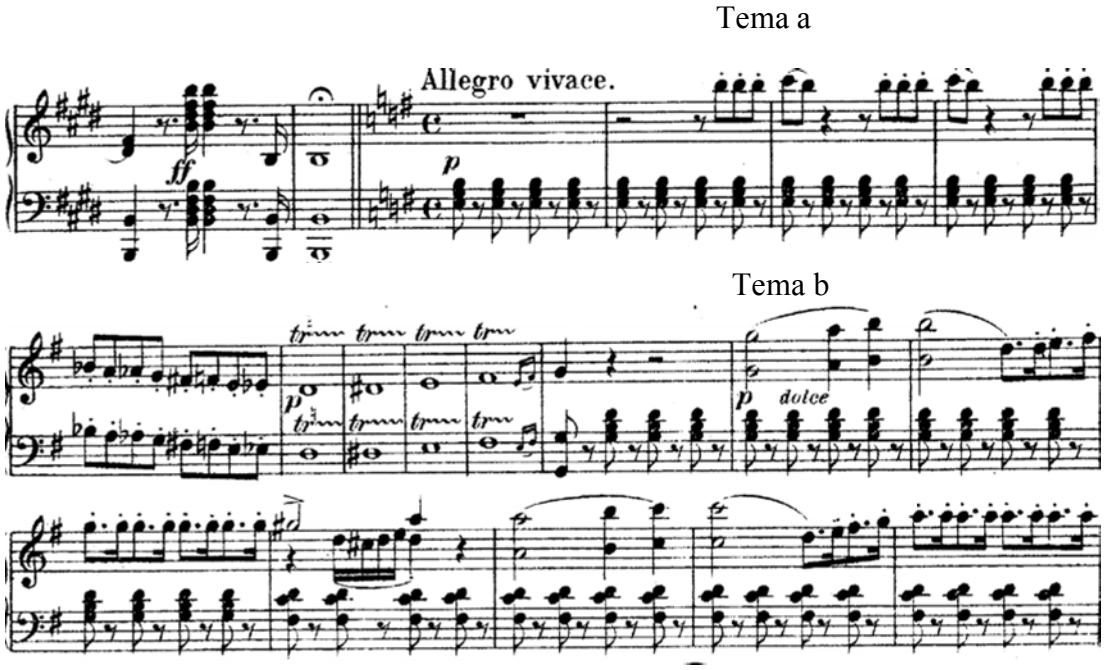


Por lo que al estilo se refiere, los dos temas principales de la *Sinfonía* de Valeriano Lacruz muestran también una marcada influencia rossiniana. Una de las particularidades del estilo del compositor italiano en sus oberturas, es la original exposición de los temas sobre un ritmo ostinato de valores breves, mayoritariamente de negra o corchea. Sobre este típico acompañamiento, el autor de Pesaro suele crear una melodía expuesta en una dinámica *p* y de cierto impulso rítmico que deriva en ocasiones en el empleo de la célula trocaica (larga-breve). Al igual que en Rossini, los temas de la *Sinfonía* se apoyan sobre un acompañamiento rítmico de valores breves −negras en este caso−, con impulso rítmico trocaico y con dinámica en *p*. En el ejemplo siguiente exponemos varios arranques de temas rossinianos extraídos de sus principales oberturas, muy similares al estilo abordado por el autor de Segorbe

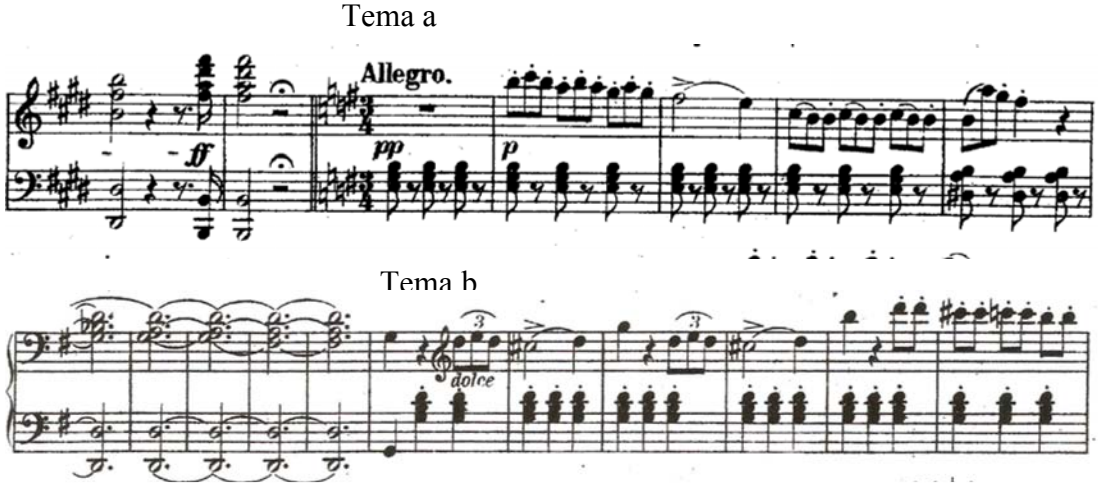
Ejemplo 17: Arranque del *tema b* en *L´italiana in Algeri* (1813) de Giacomo Rossini.



Ejemplo 18. Arranque de los temas *a* y *b* en *Il barbiere di Seviglia* (1816) de Giacomo Rossini:



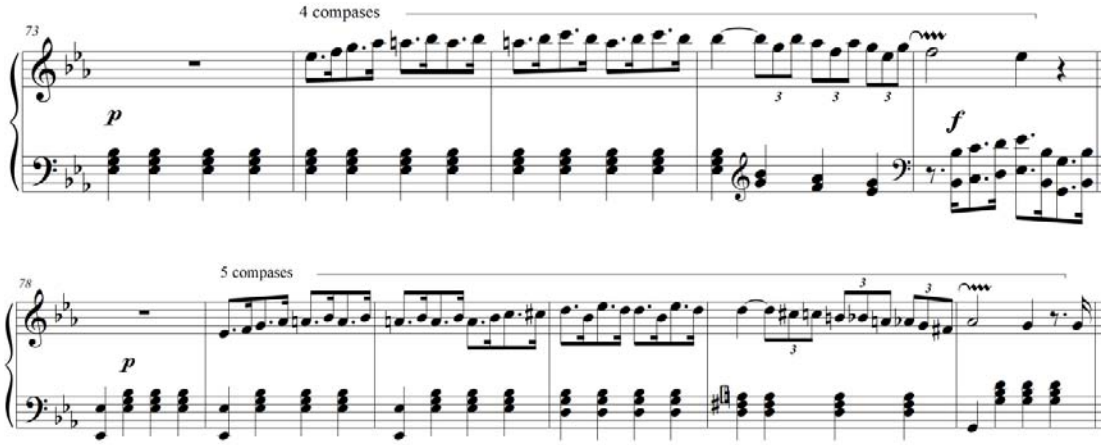
Ejemplo 18: Arranque de los temas *a* y *b* en *La gazza ladra* de Giacomo Rossini.



Desde un punto de vista melódico-estructural, los temas *a* y *b* en la *Sinfonía* de Valeriano Lacruz no están asentados sobre una estructura simétrica de frases de cuatro compases y periodos de ocho, como sí ocurre, sin embargo, en la gestación temática rossiniana. Ello hace más difícil la audición de dichos temas de la *Sinfonía* que, si bien están creados sobre una melodía simple y fácil de asimilar, las pulsaciones −entendidas como el primer *tactus* de cada compás− no muestran un retorno rítmico simétrico acorde al estilo temático, tal y como comprobamos en el ejemplo que sigue:

Ejemplo 19: Asimetría en la estructura temática de la Sinfonía de Valeriano Lacruz.

Tema b en la *Sinfonía* de Valeriano Lacruz.

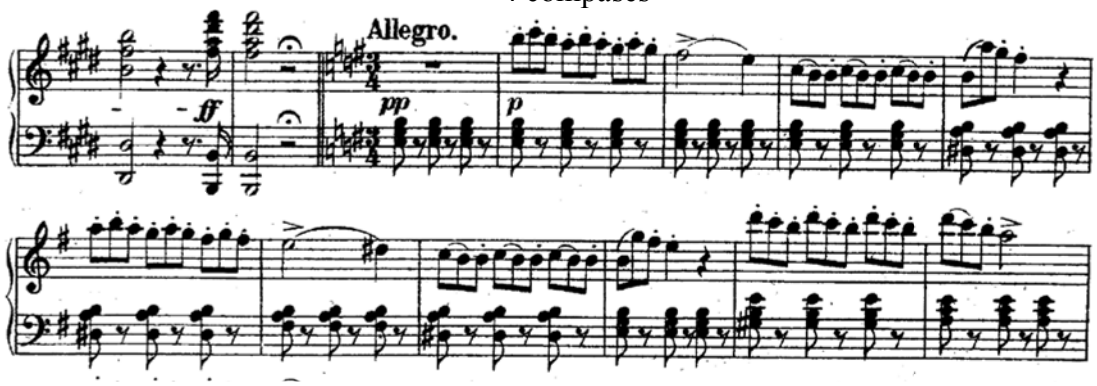


Como apreciamos en el *tema b* expuesto arriba, la propuesta temática de cuatro compases es repetida asimétricamente por una respuesta de cinco compases, si obviamos el compás 78 de acompañamiento, o de seis compases si consideramos también dicho compás como parte de la melodía. Los temas de Rossini presentan, sin embargo, una simetría métrica acorde a la claridad y simplicidad melódica.

Ejemplo 20: Simetría en la concepción temática rossinana.

Tema a en *La Gazza ladra* (1817).

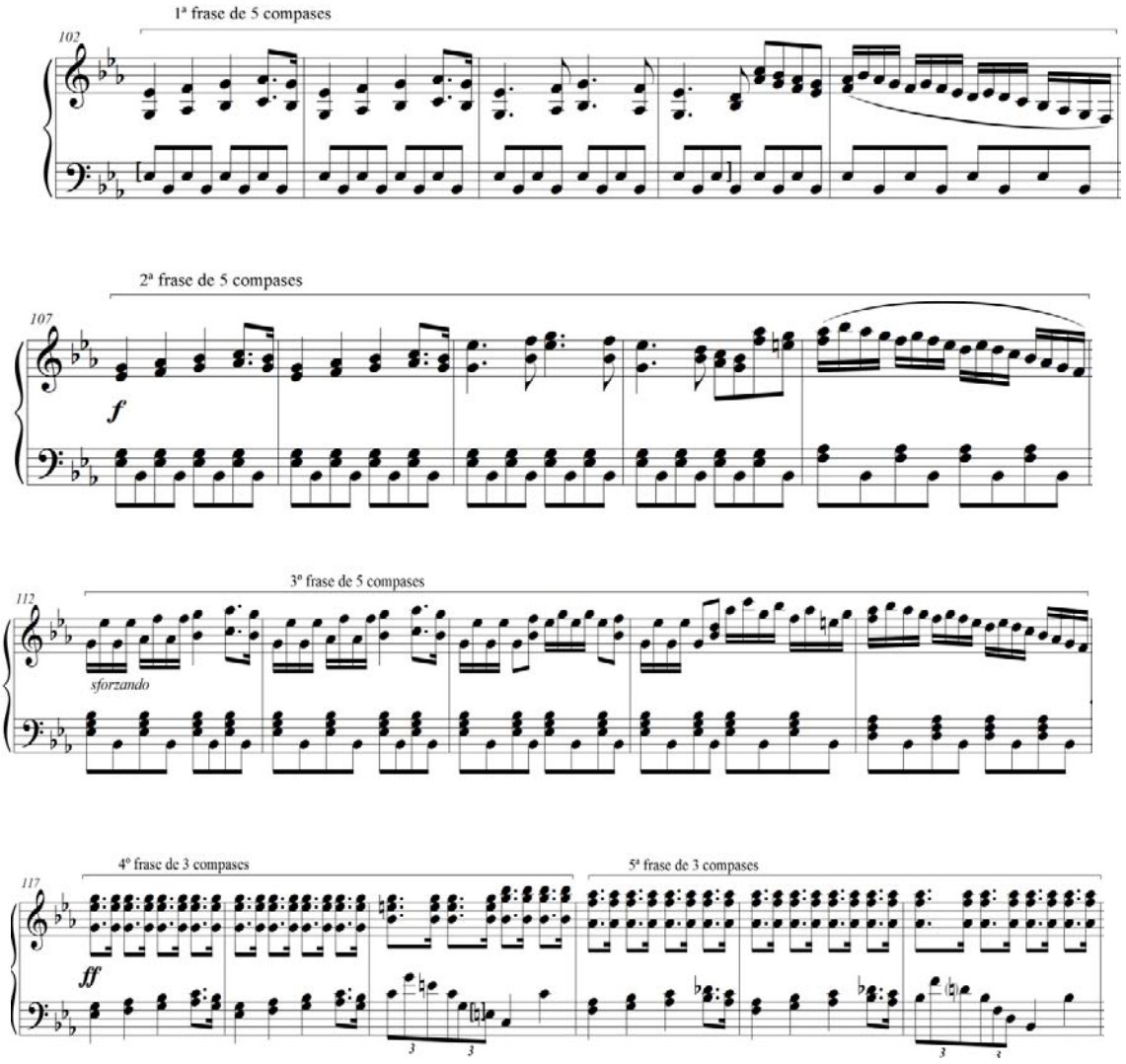
4 compases----------



Los problemas de asimetría, contrapuestos con la concepción temática simple, continúan estando presentes en la segunda y amplia sección del *tema b*, en el que Valeriano Lacruz utiliza un recurso de desarrollo aplicado por Rossini en muchas de sus oberturas de ópera. Tras exponer el *tema b* en una primera sección (Ejemplo 19), el compositor de Segorbe desarrolla dicho tema en una segunda sección mediante un procedimiento conocido como crescendo orquestal.[10] Valeriano Lacruz lo aplica repitiendo un mismo motivo (extraído del tema b) y variándolo en un registro sucesivamente más agudo y con valores rítmicos cada vez más breves. A diferencia de Rossini, quien consigue el máximo efecto orquestal con el mínimo esfuerzo compositivo (Harmann y Mellers, 1962: 733), estructurando las frases del crescendo de cada cuatro compases según el modelo clásico, Valeriano Lacruz lo hace indistintamente de cada cinco o tres compases, rompiendo de nuevo la simetría del pulso métrico, como puede apreciarse a continuación:

[10]El crescendo orquestal consiste en la sucesiva entrada de nuevos instrumentos de la orquesta con el fin de conseguir más plenitud y potencia sonora. La adaptación de este procedimiento al piano se traduce por una sucesiva amplificación sonora y rítmica del motivo a desarrollar (Girard, 2001: 20).

Ejemplo 21. Crescendo orquestal de Valeriano Lacruz en frases asimétricas.

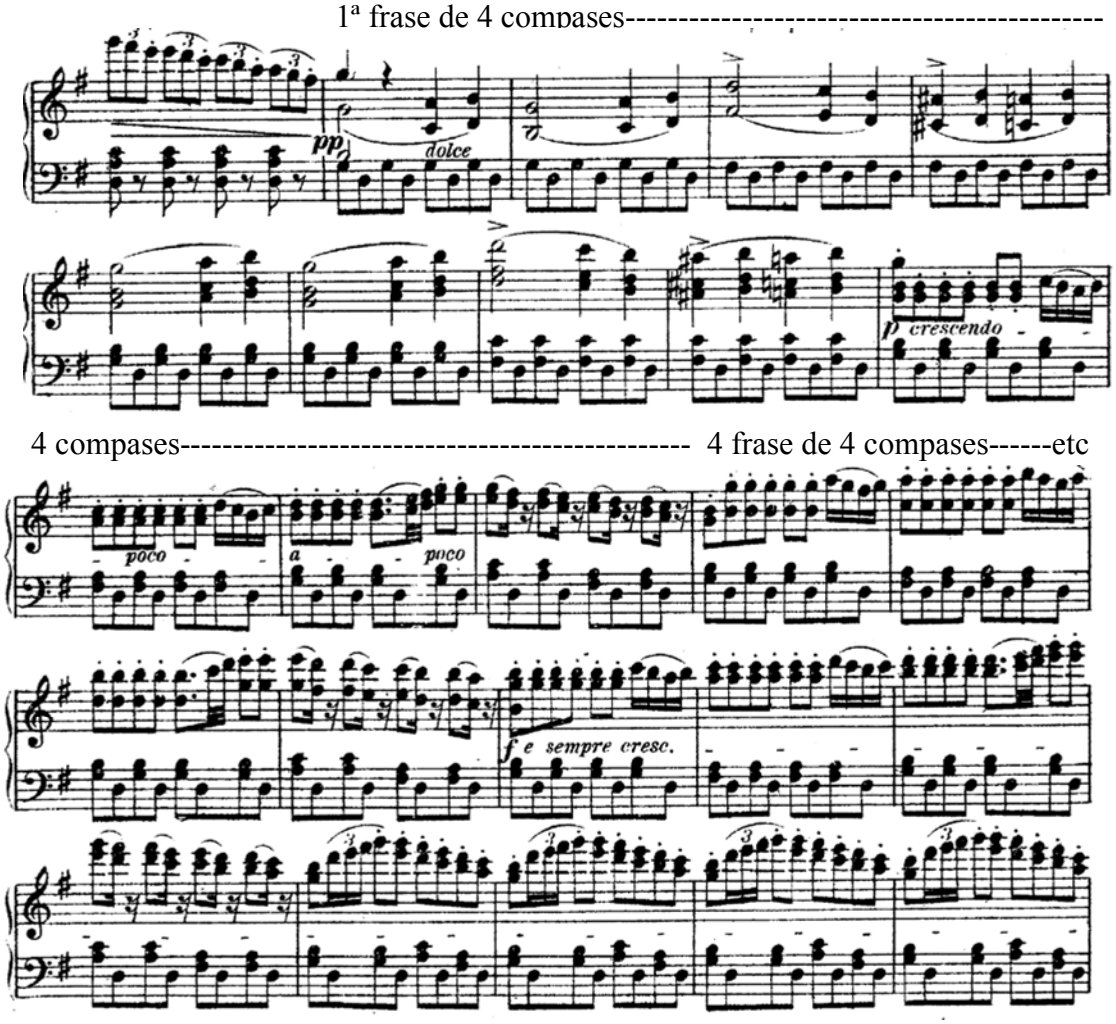


Esta modalidad de desarrollo elaborada por Valeriano Lacruz está inspirada en las oberturas de ópera de Giacomo Rossini. Fue precisamente el compositor de Pesaro quien hizo un uso continuo del crescendo orquestal en prácticamente todas sus óperas tras utilizarlo por primera vez en *La pietra del paragone* en 1812 (Pratt, 1910: 443). Tanto es así que dicho procedimiento de desarrollo es citado por algunos autores directamente como "crescendo rossiniano":

> *"The Rossini crescendo in the slander song from The Barber is frightening as well as funny; we cannot always dispel the suspicion that our hearts may be as hard as Rossini suggests."* (Harmann y Mellers, 1962: 733).

Sin embargo, a diferencia del compositor castellonense, Rossini distribuye el crescendo en frases simétricas de cuatro compases, estableciendo de este modo un retorno del fraseo de manera regular y consiguiendo una mayor intensidad expresiva con más economía de medios, como puede comprobarse en el siguiente ejemplo extraído de *Il barbiere di Seviglia*:

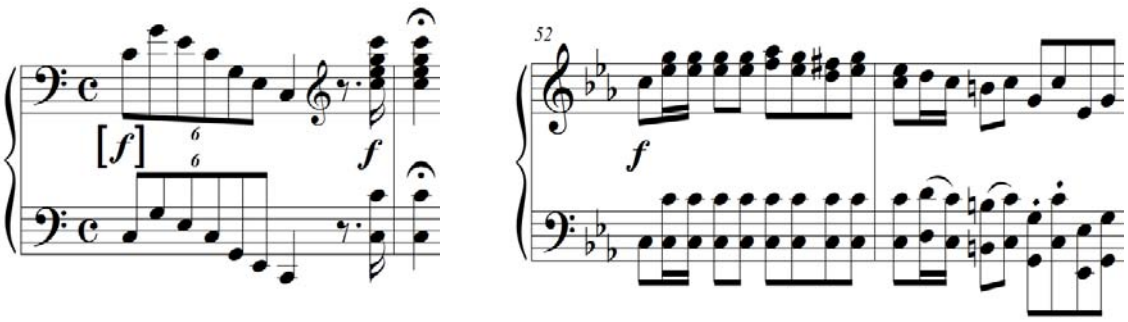
Ejemplo 22. Crecendo orquestal en la exposición de la obertura de *Il barbiere di Seviglia* (1816) de Giacomo Rossini:



De entre todos los procedimientos compositivos que aparecen en esta obra de juventud de Valeriano Lacruz, es el ritmo uno de los más elaborados. Varias son las vías utilizadas por el compositor para conseguir una apreciable diversidad y soltura rítmica en esta pieza para piano. La primera de ellas es la movilidad del tempo que existe entre la introducción de la *Sinfonía* (compases 1 al 25) −concebida en un

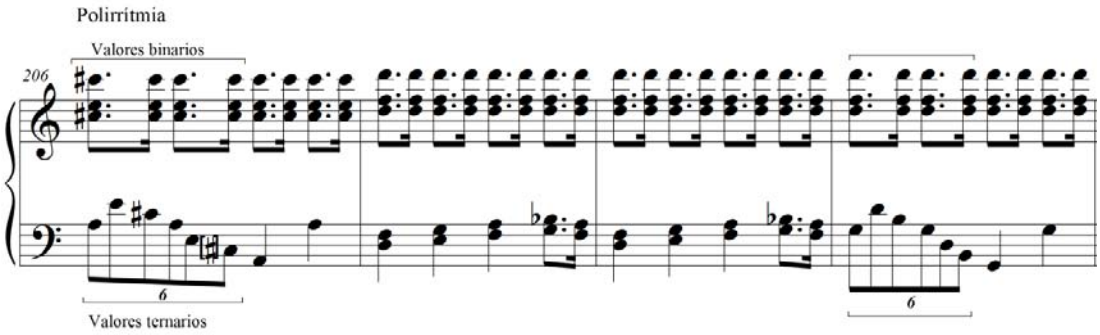
tiempo *adagio*− y la forma sonata propiamente dicha (compases 26 al 235) −compuesta en un *allegro moderato*− que establece un vivo contraste respecto al tempo anterior. Otro de los recursos rítmicos usados es la llamada *homorrítmia*,[11] utilizada en ciertos pasajes de la introducción y del puente de la sonata:

Ejemplo 23. Procedimientos homorrítmicos en la Sinfonía:



Junto con la homorrítmia, Valeriano Lacruz dinamiza el discurso musical mediante la combinación de divisiones binarias y ternarias del tiempo. En la *Sinfonía*, junto a las divisiones binarias del tempo aparecen abundantes tresillos de corcheas que, en la mayoría de los casos, forman parte de la melodía. Finalmente, y dentro del estudio de ritmo, cabe señalar también los procedimientos polirrítmicos[12] que enfrentan a valores rítmicos simples en una determinada voz junto a valores rítmicos irregulares en otra, como apreciamos en el siguiente ejemplo de la *Sinfonía*.

Ejemplo 24: Procedimientos polirrítmicos en la Sinfonía:



[11] La homorritmia consiste en utilizar el mismo ritmo en todas las voces o partes que conforman un pasaje musical concreto (Girard, 2001: 13).
[12] La porlirrítmia es entendida en nuestro estudio como una superposición de ritmos diferentes de divisiones desiguales.

Tal y como ya expusimos en capítulos anteriores, el tratamiento de la dinámica es uno de los valores de esta pieza que la convierten en la primera pensada para el piano por un autor castellonense. Contrariamente a la *Sonata* de Ciurana, despojada completamente de dinámicas, la *Sinfonía* de Valeriano Lacruz explota los recursos propios del piano como instrumento capaz de crear un abanico de dinámicas y dotando al discurso musical de un sentido expresivo. Las dinámicas de esta pieza son bastante extensas y fluctúan desde un *p* hasta un *ff*. El texto musical fluye a través de estas dinámicas discursivas[13] creando grandes contrastes que pasan directamente de un *ff* a un *p* o viceversa. No encontramos, en cambio, dinámicas progresivas que provoquen un cambio escalonado de sonoridades como *crescendos, diminuendos* o reguladores.

Desde el punto de vista de la agógica y dejando de lado la modificación temporal existente entre la introducción y la forma sonata, tampoco encontramos variaciones progresivas del tempo. Este hecho y todas las variantes compositivas estudiadas a lo largo de este apartado incluyen a esta *Sinfonía* en una estética propia del clasicismo. Aunque fue compuesta en los años en que el Romanticismo empezaba a avanzar por Europa, no encontramos en la pieza de Valeriano Lacruz ningún vestigio de este incipiente movimiento alemán. Si bien la *Sinfonía* persigue una estética clásica con abundantes influencias rossinianas −como hemos demostrado a lo largo de este apartado− presenta una clara contradicción entre el estilo temático italiano abordado y la disposición asimétrica del fraseo, contraria a dicho estilo.

A pesar de estos inconvenientes, influencias y analogías, la *Sinfonía para Fortepiano* de Valeriano Lacruz, puede considerarse como una obra estructuralmente equilibrada y con unos planteamientos compositivos originales dentro del contexto musical local del momento, destinado en buena parte al oficio litúrgico. Sin ser una obra audaz y transgresora, esta pieza establece las bases propias del italianismo de primera generación que serán continuadas posteriormente Daniel Gabaldá con sus composiciones perteneciente al piano de salón sobre motivos de ópera.

[13] En el transcurso de este capítulo, nombraremos como *dinámicas discursivas* a aquellas que comprenden cambios de sonoridad espontáneos, como *pp, mf, f,* etc, y *dinámicas progresivas* a aquellas que evolucionan durante del discurso, como *cresc, dim* y reguladores.

Cuadro 2: Estructura de la *Sinfonía para fortepiano* de Valeriano Lacruz.

Compases	1	7	14	17	22	26	48	52	58	63	64	73	83
Estructura	**Introducción**					**Exposición**							
Temas y desarrollos						**Tema a**		**Puente**				**Tema b** (1ª sección)	
Tonalidades	DO	la	DO	re	DO	do	LAb	do	(SIb)	MIb	LAb	MIb	sol

85	87	97	99	101	120	123	129	133	155	157	160	170	172
							Transición	**Reexposición**					
				(2ª sección)				**Tema a**			**Tema b** (1ª sección)		
(SIb)	MIb	sol	(SIb)	MIb	fa	MIb	Do		LAb	fa	DO	mi	(SOL)

174	184	186	188	207	210	215	218	224	226	232
								Coda		
			(2ª Sección)							
DO	mi	(SOL)	DO	re	DO	re	DO		do	DO

4.2. PIANO DE SALÓN (1848-1933)

4.2.1 Tema y variaciones.

El tema y variaciones es un arquetipo de forma musical que no debe ser confundido con el empleo de la variación como procedimiento de desarrollo compositivo, que trataremos posteriormente en las fantasías de concierto. En el conjunto de obras para piano compuestas por autores castellonenses que abarca el periodo objeto de estudio, sólo hay una que responde a la forma de tema con variaciones: *las 20 variaciones nuevas para piano de una mediana dificultad, sobre la Jota Aragonesa con tres cantos y doce coplas, también nuevas*, compuesta en 1853 por Daniel Sebastián Gabaldá Bel.

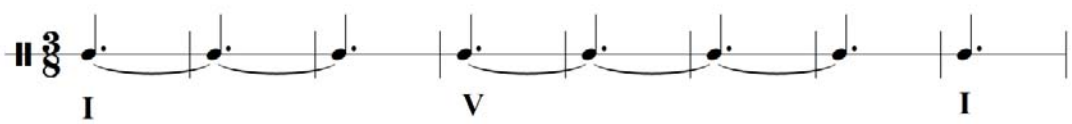
Es precisamente la música española del siglo XVI la que impulsa decisivamente el desarrollo por variación partiendo de un modelo preestablecido. Las diferencias y glosas sobre bajos tomados de danzas antiguas o cantus firmus compuestas por Antonio de Cabezón, Luis de Milán, Luis de Narváez o Diego Ortiz son un claro precedente del tema con variaciones. No obstante, fue el compositor alemán Samuel Scheidt (*1587; †1654) quien en el siglo XVII sentó las bases de esta forma musical a través de la estructuración del coral variado, que respondía en realidad al modelo etimológico de *tema con variaciones*. En el siglo XVIII, J. S. Bach y G. F. Haendel conducen a esta forma musical hacia nuevas cimas artísticas mediante la extensión de las posibilidades de variación temática. Desde mediados del siglo XVIII, toman cada vez más importancia entre los compositores europeos el tipo de variaciones ornamentales o melódicas sobre un tema dado, es decir, aquellas en el que el proceso de desarrollo es paralelo al tema y simétrico a éste en cuanto al número de compases (Honegger, II, 1976: 1061-1065). El procedimiento usual de variación seguirá este modus operandi hasta la llegada de L.V. Beethoven, quien empleará en sus obras el tipo de variación armónico-contrapuntística y la libre gran variación.[1]

[1] La variación armónico-contrapuntística es aquella en la que el tema principal permanece muy reconocible y alrededor de éste, son introducidas nuevas armonías y contrapuntos. En la libre gran variación, sin embargo, el tema principal y sus armonías son desarrollados hasta tal punto que la organización de compases respecto al modelo original puede dejar de coincidir. La presentación del tema y de sus armonías deja de ser lineal y sólo son expuestas las partes del modelo original que el autor considera más relevantes (Zamacois, 1960: 137-141).

Citados estos antecedentes, es necesario aclarar que la forma de tema y variaciones no ha sido incluida en el apartado anterior −dedicado a las formas clásicas− porque la obra a estudiar de Daniel Gabaldá fue compuesta con los fines de esparcimiento y diversión propios de la música de salón del XIX. Las *20 variaciones sobre la jota aragonesa* es una obra de "mediana dificultad", tal y como el mismo compositor la nombra, creada para satisfacer las demandas de aficionados e iniciados a través de una música relativamente fácil de escuchar e interpretar. Si consideramos la ingente cantidad de temas y variaciones destinados desde principios del siglo XIX al piano de salón, entenderemos por qué un compositor romántico como Felix Mendelssohn (*1809; †1847) denominó a sus variaciones para piano Op. 54, compuestas en 1841, como *Variaciones serias*. Precisamente, el adjetivo "serias" utilizado por Mendelssohn en su tema y variaciones significó el rechazo a la estética de salón y la recuperación de procedimientos clásicos de desarrollo muy elaborados armónica y contrapuntísticamente.

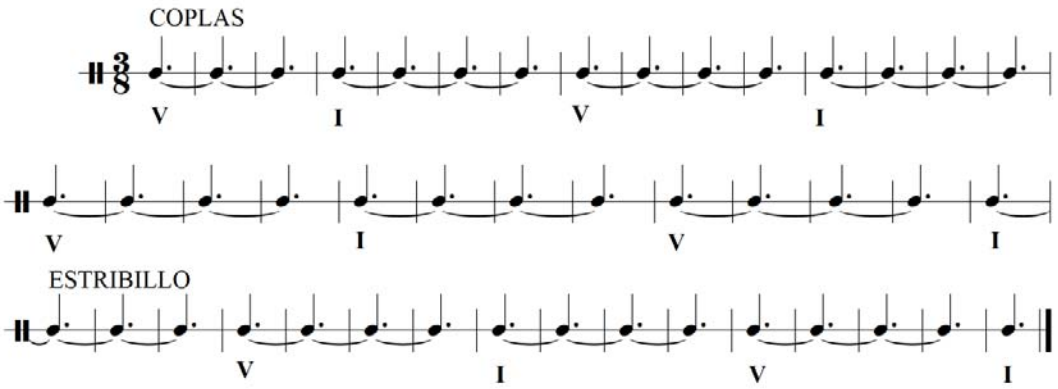
El sistema de variación empleado por Gabaldá en sus *20 variaciones sobre la Jota Aragonesa* continúa siendo el ornamental o melódico. A pesar de que Beethoven había fallecido un cuarto de siglo atrás en el momento en que Gabaldá compuso sus variaciones, no hay rastro en esta obra de las innovaciones introducidas en la variación por el compositor alemán. Subrayamos este hecho porque, desde nuestro punto de vista, la monotonía armónica que presenta parte de esta composición se debe, precisamente, al uso exclusivo de variación melódica de un tema que sólo está sustentado por acordes de tónica y dominante en la única tonalidad de Do Mayor. Como resultado, el ritmo armónico del tema principal y de cada una de las veinte variaciones que le suceden es el siempre el mismo:

Ejemplo 25: Ritmo armónico del tema y variaciones en la obra de Daniel Gabaldá:



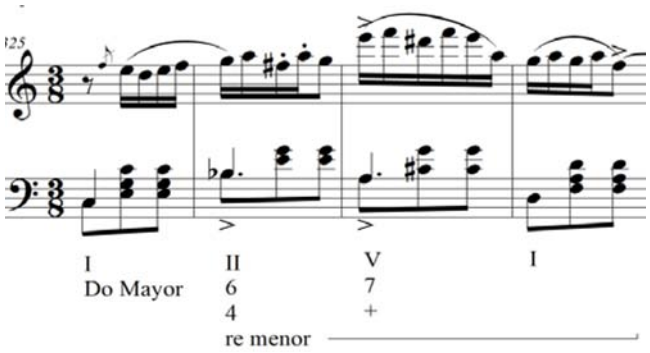
Del mismo modo, las coplas y estribillos de la jota introducidos entre las variaciones responden a esta misma tonalidad, que continúa moviéndose únicamente en los grados de tónica y dominante y cuyo ritmo armónico es siempre similar, salvo al principio y al final, tal y como se ejemplifica a continuación:

Ejemplo 26: Rimo armónico de las coplas y estribillos:



Las partes más interesantes, desde el punto de vista armónico, se encuentran, paradójicamente, en la introducción y en la coda. Son en estas dos secciones que delimitan la obra donde localizamos elementos de color armónico el uso de la sexta minorizada, algunas inflexiones armónicas a otras tonalidades y una única modulación, que se encuentra en la coda final:

Ejemplo 27. Modulación a la tonalidad de re menor en la Coda Final.



Paradójicamente, y a pesar de su falta de desarrollo armónico, esta obra fue una de las más aceptadas por el público madrileño y la única del repertorio que nos ocupa que se llegó a reeditar. Parte del éxito se debió a la inclusión de un texto cantado, escrito por el poeta V. Gutiérrez, y a la original concepción de un obra para piano con la estructura propia de la jota aragonesa en forma de tema y variaciones. De hecho, y tal como explicábamos en anteriores capítulos, la prensa del momento habla de *"un género enteramente nuevo"* (*Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 869, 29-3-1853: 3), refiriéndose a la segunda de las versiones que Gabaldá hiciera en 1853 del tema y variaciones sobre la jota aragonesa.

Aunque en España no se llegó a desarrollar el movimiento romántico, sí que encontramos algún atributo inherente al mismo como es el creciente interés hacia la música popular. Es precisamente durante el siglo XIX cuando se empieza a profundizar en España en el estudio del folclore, que más adelante desembocará en el nacionalismo, entendido como un movimiento que aplicará conscientemente y científicamente las bases del folclore nacional. En este sentido, las *20 variaciones sobre la Jota Aragonesa*, aunque no sea todavía un fruto del estudio científico del folclore, sino más bien del buen oído y hacer compositivo de Gabaldá, puede considerarse sin ninguna duda como un claro antecedente del nacionalismo español de finales del XIX.

La obra completa está formada por una introducción, un cuerpo central que comprende las partes propias de la jota aragonesa y una coda final.

A diferencia de las fantasías para piano del mismo autor −en las cuales la introducción no aparece indicada como tal− en estas variaciones el autor nombra la primera sección de la obra como *Introducción*. La introducción y el final fueron agregados a las piezas pianísticas de salón siguiendo los gustos burgueses de la época. Aunque encontramos, a principios del siglo XIX, algún caso aislado de temas y variaciones para piano con introducción y final en autores como J. B. Cramer (*1771; †1858), J.N. Hummel (*1778; †1837) o C.M. Weber (*1786; †1826), fue Henri Herz quien sistematizó su aplicación en sus obras de salón. La incorporación de la introducción en una obra pianística de salón se hizo por analogía a la obertura en una ópera. Con la introducción, el pianista de salón buscaba obtener el silencio completo del público e imponer su presencia en el escenario. Es por ello que las introducciones empiezan con un carácter solemne o pomposo y albergan numerosos contrastes dinámicos y de carácter con el fin de atraer la atención del público (Schnapper, 2007: 274). Si bien la introducción fue sistematizada por Herz en las piezas de salón, en el caso del tema y variaciones, la adhesión de una introducción continuaba siendo muy poco usual en el repertorio pianístico:

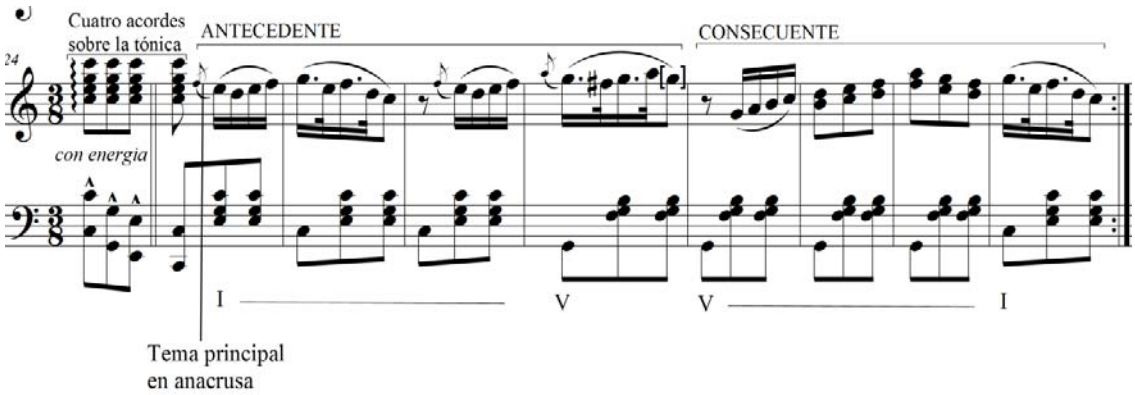
> *"El plan general es el siguiente: La obra empieza con la exposición del tema, que ha de actuar como protagonista casi siempre único, pues resulta excepcionalísima –ya que sólo es empleado en algunas variaciones modernas o relativamente modernas− la introducción de un tema secundario que se desenvuelve alrededor del principal."* (Zamacois, 1960: 141).

No obstante, la originalidad de la obra de Gabaldá no se encuentra únicamente en la inclusión de una introducción, la cual, al fin y al cabo, no hace más que presentar algunos motivos del tema principal. Es en la adaptación formal de la jota aragonesa al repertorio pianístico donde el autor consigue elevadas cotas de innovación compositiva.

En el folclore aragonés, la jota está formada por dos partes: una parte danzada por parejas con acompañamiento de rondalla, que constituye los interludios o estribillos instrumentales −también llamados variaciones− y otra parte −formada por las coplas y estribillos vocales− cantada a solo o a dúo por intérpretes que no participan en el baile y que están situados junto a la rondalla (Preciado, 1969: 165-167).

La jota aragonesa empieza por cuatro acordes sobre la tónica, seguidos por el tema principal que se inicia siempre en anacrusa. Gabaldá adapta rigurosamente al piano el tema principal de la jota, el cual responde a la estética propiamente clásica al estar formado por un periodo de ocho compases y de dos frases de cuatro. La primera frase tiene carácter suspensivo (I-V) y la segunda conclusivo (V-I). El periodo ofrece, por tanto, una estructura de antecedente-consecuente, siendo su relación tonal cerrada al empezar y terminar por la tónica.

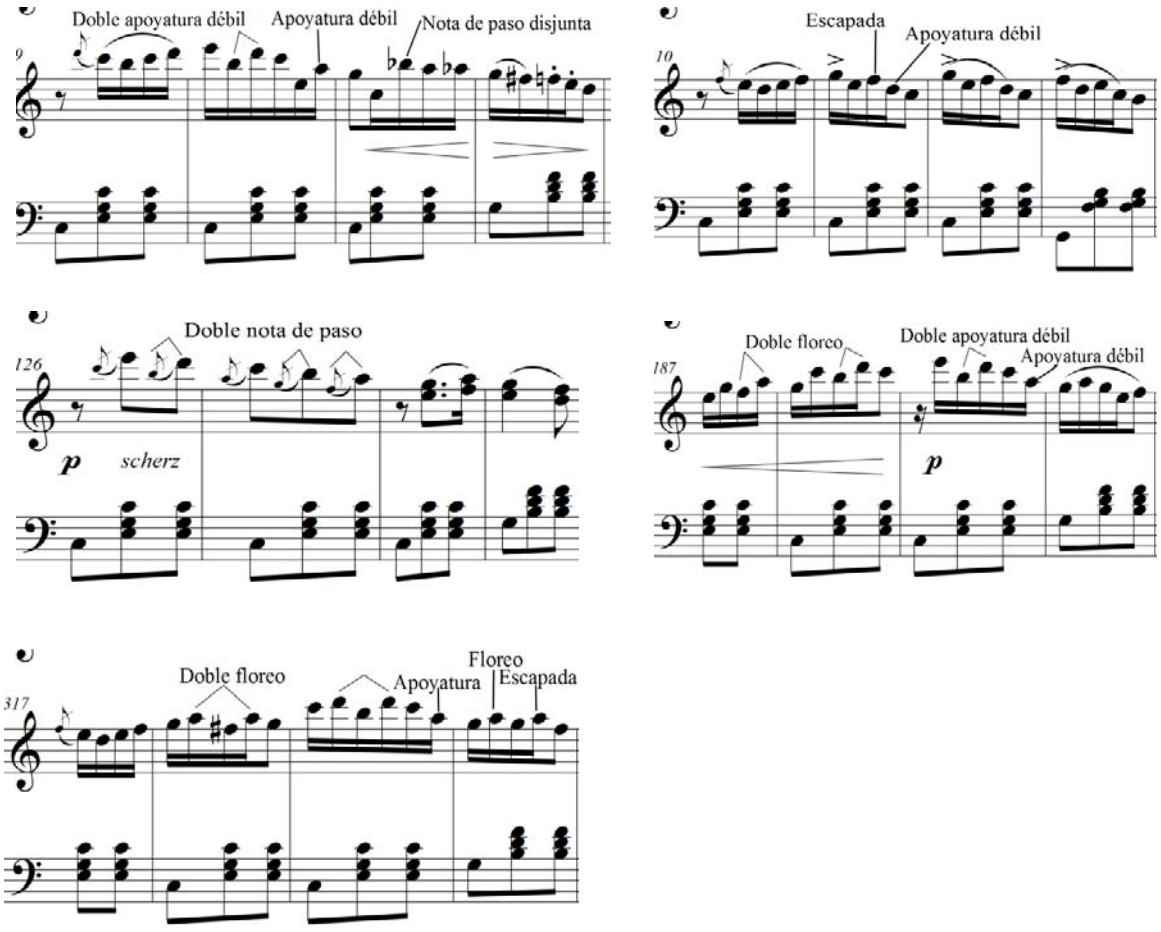
Ejemplo 28: Estructura del tema principal de la jota aragonesa de Daniel Gabaldá:



Tras el tema de la jota, Gabaldá inicia las correspondientes variaciones, las cuales irá intercalando entre las estrofas y estribillos cantados. Desde el punto de vista armónico, el único interés que ofrecen estas variaciones −insertadas en número

aproximado de cinco entre cada copla− es en el tratamiento de las notas extrañas, ya que, como advertíamos anteriormente, la armonía propiamente dicha sólo fluctúa entre acordes de tónica y dominante de Do Mayor. Además de hacer un uso continuo de las notas extrañas simples, como apoyaturas, notas de paso, escapadas o anticipaciones, Gabaldá crea a menudo interesantes combinaciones de las mismas a partir de la armonía estable de la mano izquierda. Estas combinaciones reciben el nombre de *grupos de notas extrañas* (Abromont y De Montalembert, 2001: 183), y se caracterizan por la particular relación armónica que adoptan las notas de adorno entre ellas.

Ejemplo 29: Notas extrañas simples y combinaciones entre ellas en las variaciones de Daniel Gabaldá.



La estructura melódica de cada una de las variaciones es idéntica al motivo principal, tal y como suele suceder en el procedimiento de variación ornamental o melódica. El resultado son variaciones constituidas, cada una, por un periodo de ocho compases y dos frases de cuatro con sentido de antecedente-consecuente.

Al igual que el tema de la jota, las coplas y el estribillo compuestas por Gabaldá −que siguen a ultranza el modelo folclórico− también presentan un inicio anacrúsico, con el fin de preparar el siguiente paso del baile. En dichas coplas, intercaladas entre las variaciones, Gabaldá introduce −en un tercer pentagrama superior de obra para piano− un canto a dos voces homorrítmico y dispuesto en terceras, sin especificar el tipo de registro de la voz. Esta inclusión de un canto, que aparece duplicado en el mismo registro por la mano derecha del piano, constituye una rarísima excepción dentro del repertorio pianístico decimonónico.

La melodía de las coplas y los estribillos −original del compositor, tal y como él mismo apunta en la partitura− se caracteriza por su perfil melódico diferenciado en cada una de estas dos partes. Mientras en la copla, la dirección melódica es descendente cada una de las frases formadas por cuatro compases, en el estribillo el perfil melódico es ascendente en los primeros cuatro compases −que conforman una primera frase− y descendente en los últimos cuatro −correspondientes a una segunda frase−, tal y como se observa en los siguientes ejemplos 30 y 31.

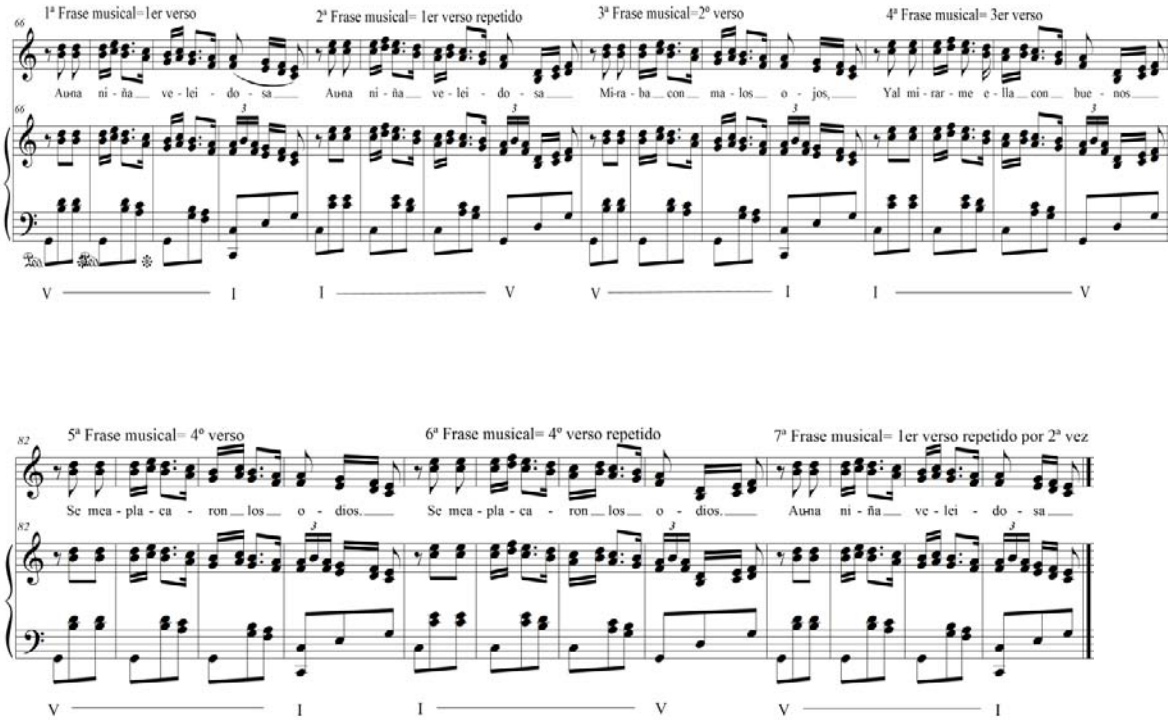
En la jota tradicional, los versos que conforman las coplas cantadas se ordenan por grupos de cuatro, formando lo que se denomina cuarteta o redondilla, con rima en asonante. Como resultado final, cada cuarteta da lugar a siete frases musicales, ya que cada verso se repite dos veces excepto el penúltimo que sólo lo hace una vez (Preciado, 1969: 165-167).

En la composición de Gabaldá, cada verso de la cuarteta o redondilla se corresponde con una frase musical de cuatro compases. Armónicamente, las frases impares empiezan en la dominante y acaban en la tónica (V-I) y las impares debutan en la tónica y terminan en la dominante (I-V). Los estribillos, por el contrario, retoman la estructura simétrica del tema principal al estar formados por dos periodos de ocho compases, cada uno con la estructura armónica de antecedente-consecuente (I-V, V-I).

Cada una de las tres coplas que Gabaldá introduce en su obra responde al número de siete frases musicales, siguiendo el modelo expuesto, aunque el modo de adecuación de los versos a cada una de dichas frases no obedece a la práctica

folclórica habitual. Según Dionisio Preciado, *"la jota comienza a oírse por el segundo verso, sigue por el primero, continúa por el segundo, tercero y cuarto, para terminar con el primero"* (Preciado, 1969: 168). Gabaldá, sin embargo, empieza cada copla por el primer verso, repite de nuevo el primero, sigue por segundo, tercero, cuarto, repite el cuarto, y finaliza de nuevo por el primero:

Ejemplo 30: Estructura armónica y adaptación de los versos en la primera copla:



Si nos acogemos al esquema tradicional de ordenación de las cuartetas o redondillas en el canto de la copla, en los cuales se repiten todo excepto el penúltimo, el resultado aplicado a la primera cuarteta hubiera sido el siguiente:

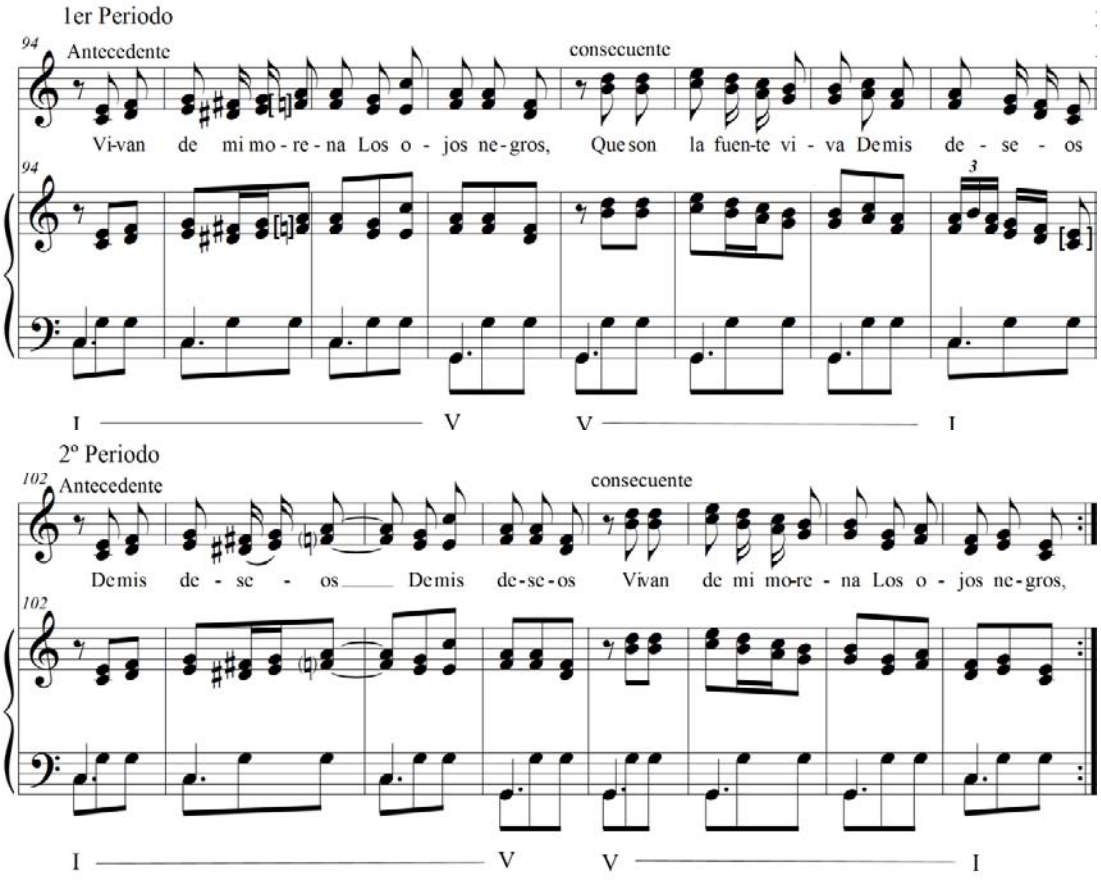
Ejemplo 31: Primera redondilla y su aplicación al canto según los procedimientos folclóricos tradicionales.

***A** una niña veleidosa*
***M**iraba con malos ojos,*
***Y** al mirarme ella con buenos*
***S**e me aplacaron los odios*

***M**iraba con malos ojos,*
***A** una niña veleidosa*
***M**iraba con malos ojos*
***Y** al mirarme ella con buenos*
***S**e me aplacaron los odios*
***S**e me aplacaron los odios*
***A** una niña veleidosa.*

En el estribillo cantado, los versos también son repetidos a excepción del penúltimo, como apreciamos en el primero de los estribillos cantados de la composición de Daniel Gabaldá:

Ejemplo 32: Estructura armónica y adaptación de los versos en el primer estribillo:



Finalmente, en cuanto a la adaptación de los versos se refiere, en la obra de Gabaldá los acentos del texto no son correspondidos en la mayoría de los casos con los tiempos fuertes del compás, como puede observarse en los ejemplos que preceden. No se trata de ningún descuido por parte del compositor, ya que en el folclore nacional, y en cualquiera de sus variantes sucede lo mismo. Tal y como apunta el musicólogo Dionisio Preciado, ello es debido a que *"El legítimo canto popular (…), iliterato y sin conocimientos musicales, actúa en todas partes de la manera siguiente:*

a) Atiende, consciente y directamente, al texto del canto.

b) Inconsciente e indirectamente a la melodía.

c) Esta inconsciencia melódica oscila, según las personas; pero siempre, para el cantor popular, el texto manda.

d) Es incapaz de detectar algunas variantes que van produciéndose en el canto; ya las produzca él mismo, ya sean producto de sus vecinos, con tal de que las palabras del texto sean dichas correctamente. (…)" (Preciado, 1969: 59).

Las indicaciones de dinámica y de carácter tienden a equilibrar en la obra de Gabaldá los problemas de rutina armónica, aunque sólo parcialmente. En la introducción, la coda y en el tema y variaciones se localizan abundantes fluctuaciones dinámicas discursivas −que abarcan desde el *pp* hasta el *ff*− y progresivas como indicaciones de *crescendo*, *diminuendo*, y reguladores ascendentes y descendentes. Junto a las indicaciones de dinámica, las de carácter, como *pesante, con energía, scherzando, con grazia*, contribuyen a mantener candente el interés musical de estas partes. Sin embargo, las coplas y en el estribillo contrastan desfavorablemente con el resto de la obra al no presentar ni un solo detalle de dinámica o de carácter.

En términos generales, puede afirmarse que la obra titulada *20 variaciones nuevas sobre la Jota Aragonesa* de Daniel Gabaldá es, desde el punto de vista de la concepción compositiva, la obra más original del conjunto del repertorio decimonónico que nos ocupa. No obstante, la original visión de plasmar el folclore aragonés en una obra pianística quedó, a nuestro juicio, truncada por la falta de desarrollo de las ideas musicales. Una vez más, estas ideas musicales fueron relegadas al servicio de las leyes del mercado y del consumo de los aficionados e iniciados con limitados conocimientos musicales, y fáciles de seducir por las

melodías y armonías folclóricas simples, acompañadas por unos versos de matices castizos y un tanto picantes. A pesar de todo ello, es en conjunto una pieza digna para ser recuperada e incluida en repertorio de concierto.

Cuadro 3: Estructura de las *20 Variaciones nuevas para piano, de una mediana dificultad, sobre la Jota Aragonesa con tres cantos y doce coplas, también nuevas* de Daniel Sebastián Gabaldá Bel.

Compases	1	6	16	24	33	65	94	110	158	187
Estructura	**Introducción**			**A**		**B**		**A1**	**B1**	**A2**
Temas y desarrollos				**Tema de la Jota**	**Variaciones 1-4**	**Copla 1**	**Estribillo 1**	**Variaciones 5-10**	**Copla 2**	**Variaciones 11-15**
Tonalidades	DO	(re)	(SOL)	DO						

229	257	273	325	328	333
B2		**A3**	**CODA**		
Copla 3	**Estribillo 2**	**Variaciones 16-20**			
				re	DO

4.2.2. Composiciones definidas por el movimiento o por el ritmo: Bailes de salón europeos.

El adjetivo “de salón”, fue aplicado a todos aquellos bailes que se desarrollaban en espacios con ambientes elegantes. Una de las primeras danzas que respondió a este tipo de escenarios fue el minué, de aire lento, majestuoso y señorial que fue bailado en la Europa del siglo XVIII por parejas, las cuales se iban intercambiando a medida que el baile iba transcurriendo. Mientras las clases más acomodadas preferían las danzas lentas y solariegas, como el minué, en las que las parejas vestían elegantes atuendos, las clases campesinas bailaban danzas folclóricas, usualmente en tiempo vivo y para las cuales se vestían simples indumentarias. No obstante, el minué desapareció con los primeros albores del siglo XIX, debido en parte a los cambios sociales introducidos por la Revolución Francesa.

Fue precisamente el siglo XIX el que trajo consigo una serie de importantes y graduales cambios en cuanto a los estilos de danza se refiere, debido principalmente a las transformaciones sociales y económicas. El siglo XIX fue testigo de la conversión de parte del pueblo y del proletariado en una clase social acomodada, sobre todo después de las agitaciones sociales y políticas que sucedieron a las revoluciones de 1848 en Europa. La revolución industrial −principalmente a partir de de la invención del motor a vapor 1760−, que afectó principalmente a países como Francia, Inglaterra o Estados Unidos, aceleró los cambios sociales generando un importante aumento de migraciones de gente joven de las zonas rurales a las ciudades. A ello contribuyó, igualmente, el descubrimiento del petróleo en 1859 en Titusville, Pennsylvania, que activó la industria basada en la nueva fuente de energía. Para la mayoría de esta nueva población desplazada a las ciudades, desarraigada culturalmente de sus costumbres y de su antiguo modo de vida, los bailes públicos se convirtieron prácticamente en el único modo de diversión y esparcimiento en la segunda mitad del siglo XIX (Stephenson y Iaccarino, 2001: 6-12).

Con el ascenso de la burguesía se produjo un proceso de democratización que tendió a igualar las condiciones entre la nobleza y la nueva burguesía, y es por ello que algunas de las nuevas danzas fueron adoptadas por ambas clases sociales. En el último tercio del siglo XIX, los bailes de salón y los bailes de máscaras adquirieron en Europa y Estados Unidos una gran popularidad. Sin embargo, hacia finales de

siglo este tipo de manifestaciones fueron decreciendo, al tratarse de diversiones muy caras que ocasionaban inmensos gastos (Stephenson y Iaccarino, 2001: 21-23).

En España, tanto el vals −importado de Viena− como la polka −introducida desde París− tuvieron igualmente una importante repercusión que se acusó hasta entrado el siglo XX, momento en que las danzas americanas como el *fox-trot*, el tango o el *two-step* sustituyeron definitivamente al baile de salón decimonónico.

La provincia de Castellón no será ajena a este tipo de manifestaciones, tal y como se ha podido observar a lo largo de este trabajo. El repertorio pianístico compuesto por autores locales un fiel reflejo de las preferencias y los gustos europeos en cuanto al baile de salón se refieren. Es precisamente el vals, el tipo de danza con mayor presencia en el repertorio pianístico castellonense decimonónico, seguido de muy cerca por la polka y sus derivados. Igualmente, en las primeras décadas del siglo XX, las nuevas danzas provenientes de América, encontrarán en este repertorio su correspondiente lugar, y lo harán en proporcional medida respecto al impacto social que cada una de ellas manifestó en su momento. Junto a todas estas danzas provenientes de Europa y América, el pasodoble, bailado desde 1903, tendrá también una importante repercusión en la composición para piano de autores locales.

Valses.

El término vals procede del alemán *"walzen"* que significa rodar o dar vueltas (Honegger, II, 1976: 1060). El vals llamó especialmente la atención de la nobleza y de la burguesía desde principios del siglo XIX al tratarse de una danza natural y espontánea, bailada por parejas abrazadas estrechamente, contrariamente a los formales y controlados minués o gavotas, propios del siglo anterior. Otra de las ventajas que ofrecía el vals respecto de las mencionadas danzas era que sus pasos básicos podían ser aprendidos en poco tiempo, y a menudo solamente por observación: las parejas se desplazan hacia la izquierda o la derecha, alrededor de la sala de baile y girando sobre ellas mismas, siguiendo un patrón de seis pasos, de los cuales el primero y el cuarto se acentúan (Honegger, II, 1976: 1059).

Los bailes de salón decimonónicos se iniciaron con la introducción del vals, una danza nacida en los suburbios de Viena y que se expandió y se insertó en la sociedad europea tras el Congreso de Viena celebrado entre 1814-1815. No obstante los "valses", con sentido de danzas volteadas, eran bailados en la corte de los Habsburgo desde el siglo XVII, e incluso antes por los campesinos austriacos y bávaros. Inmediatamente después de la Revolución Francesa, hacia finales del siglo XVIII, el vals fue adoptado por la burguesía parisina en cerca de las setecientas salas de baile que ya existían en la capital de Francia. En Julio de 1816 el vals fue introducido por primera vez entre la aristocracia inglesa, en un baile celebrado en Londres por el Príncipe Regente y en el que participaron miembros de la familia real. Sin embargo, debido a la cercana posición entre las parejas y a su estilo espontáneo, el vals tardó en ser aceptado en la sociedad hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XIX (Stephenson y Iaccarino, 2001: 14-15). La aversión manifestada hacia el vals por los sectores más conservadores de la sociedad, no hizo sino contribuir al aumento de su popularidad. Tanto es así que en la Europa de 1900, todavía las tres cuartas partes de los bailes de salón que se programaban eran valses.

En el repertorio pianístico español del siglo XIX existen abundantes valses de entre los cuales destacan los compuestos por autores relevantes como Masarnau, Power, de la Riva, Ocón, Guelbenzu o Quesada (*Revista de Musicología*, XIV (1991): 240).

Los valses del repertorio pianístico castellonense −compuestos entre 1860 y 1933− son tardíos, si tenemos en cuenta que las primeras ediciones de valses, de autores mayoritariamente centroeuropeos, tuvieron lugar entre los años 1800 y 1810.

Morfológicamente hablando, esta danza nació como resultado de la sucesión de dos periodos de ocho compases que se repetían dos veces. Posteriormente, estos periodos de ocho compases se fueron ampliando hasta dieciséis y más tarde se llegaron a agrupar varias piezas −o tandas de valses− en tonalidades por lo general vecinas que conformaban en realidad una sola pieza (Honegger, II, 1976: 1060). El repertorio pianístico castellonense contiene siete valses, de los cuales dos son tandas de valses, formados por piezas entrelazadas, y los restantes son formas simples.

1) Las tandas de valses, o agrupaciones de valses.

Los dos primeros valses que se conservan de autores nacidos en la provincia de Castellón son, en realidad, tandas de valses aunadas bajo un único título: *Valencia del Cid* (1860), de los hermanos Pitarch de Fabra y *La Primavera* [1866] de Daniel Sebastián Gabaldá Bel. Estas dos obras guardan en común la agrupación de varios valses de forma ternaria, los cuales son expuestos en tonalidades vecinas en relación con la pieza precedente y no con la tonalidad principal, como se estudiará a continuación. Ambas obras están también precedidas de una introducción, resueltas con una coda y formadas por ideas musicales comunes en algunos de los valses internos que las componen.

El vals brillante *Valencia del Cid* es el más desarrollado −desde el punto de vista formal, temático y de la escritura pianística− de las piezas que nos ocupan. Se trata de una obra de concierto de apremiante virtuosismo y dificultad de ejecución, similar a las de Henri Herz, quien fuera profesor de piano de Vicente Pitarch en París. *Valencia del Cid* es, pues, la obra que abre el repertorio castellonense basado en un baile europeo y que reúne, además, todas las características propias de una obra de salón al más puro estilo parisino: elegancia, virtuosismo, ímpetu y brillantez.

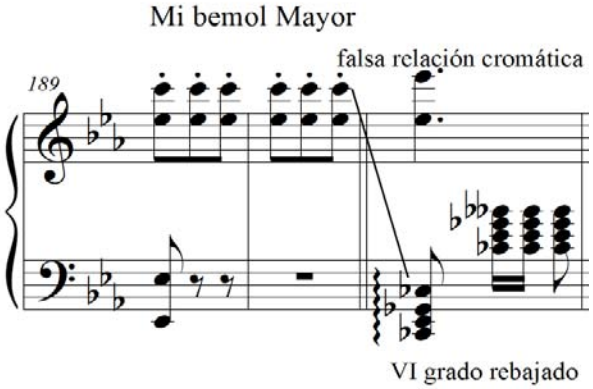
Tras una breve introducción libre, sustentada sobre el acorde de séptima de dominante de la tonalidad principal de Fa Mayor, se suceden tres valses de forma ternaria cada uno, entrelazados entre ellos y seguidos de un amplio desarrollo, una reexposición del primer vals y una coda final.

El planteamiento tonal de los diferentes valses es muy similar a las restantes piezas de los hermanos Pitarch, y más concretamente de Vicente Pitarch. Al primer vals en la tonalidad principal le siguen otros dos en que sus respectivas tonalidades van introduciendo sucesivamente un nuevo bemol: el primer vals se encuentra en Fa Mayor, el segundo en Si bemol Mayor y el tercero en Mi bemol Mayor. Al mismo tiempo, cada uno de los valses −de estructura ternaria− modula a la tonalidad de la dominante o del relativo en sus partes centrales: Fa Mayor-Do Mayor-Fa Mayor; Si bemol Mayor-Fa Mayor-Si bemol Mayor; Mi bemol Mayor-do menor-Mi bemol Mayor. El desarrollo es utilizado como vía de retorno hacia la tonalidad principal o, dicho de otro modo, de establecer un sistema de progresiones y procedimientos armónicos que permitan recuperar la única alteración de la tonalidad original. De entre estos cauces utilizados en el desarrollo hay que resaltar una audaz modulación

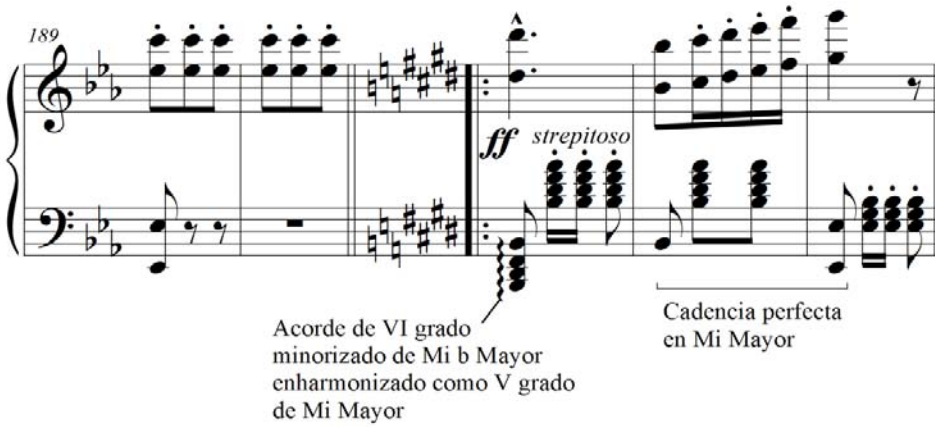
por enharmonía −una de la más interesantes dentro del corpus de obras que nos ocupa− que permite a los autores el paso directo de la tonalidad de Mi bemol Mayor a Mi Mayor, procedimiento ya usado en los albores del romanticismo, principalmente por Franz Schubert (*1797; †1828) (Koechlin, II, 1930: 173-174). Para conseguir esta modulación lejana, los hermanos Pitarch introducen un acorde de VI grado minorizado o rebajado en la tonalidad de Mi bemol Mayor y lo enharmonizan con el V grado de la nueva tonalidad de Mi Mayor. Aunque el planteamiento es original, la realización quebranta sin embargo las leyes armónicas clásicas al crear una falsa relación cromática[1]:

Ejemplo 33: Modulación por enharmonía en Valencia del Cid.

A) Planteamiento armónico



B) Realización original:

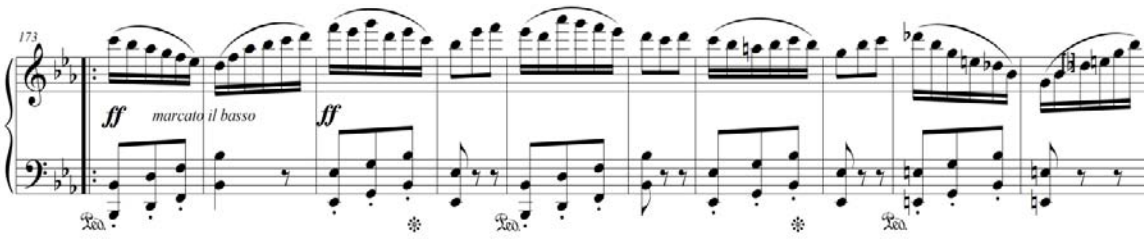


[1] En la armonía clásica, cuando dos notas cromáticas sucesivas no son oídas linealmente, sino que están situadas en voces diferentes, forman una falsa relación cromática (Koechlin, I, 1930: 52).

Armónicamente, aparte de la minorización de la sexta, los acordes de séptima de dominante o de séptima disminuida −estos últimos muy abundantes en esta obra− son los empleados comúnmente para emprender las respectivas modulaciones o inflexiones. Las notas de adorno de la melodía, como anticipaciones, floreos, escapadas, apoyaturas, notas de paso o grupo de notas extrañas, tienden asimismo a diversificar el color armónico de la pieza.

La pieza está compuesta enteramente en escritura armónica, o melodía acompañada, en la cual el papel preponderante es adjudicado a la melodía. En *Valencia del Cid* la melodía principal es asignada enteramente a la mano derecha y el acompañamiento a la izquierda excepto en tan sólo doce compases (c. 173-184) en los que el bajo, debe resaltar por encima de la mano derecha.

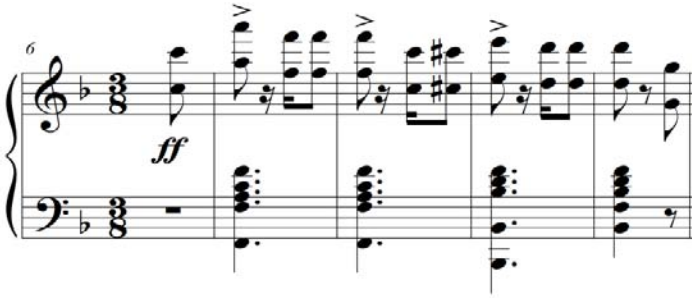
Ejemplo 34: Relieve del bajo armónico que invierte la usual predominancia de la melodía superior.



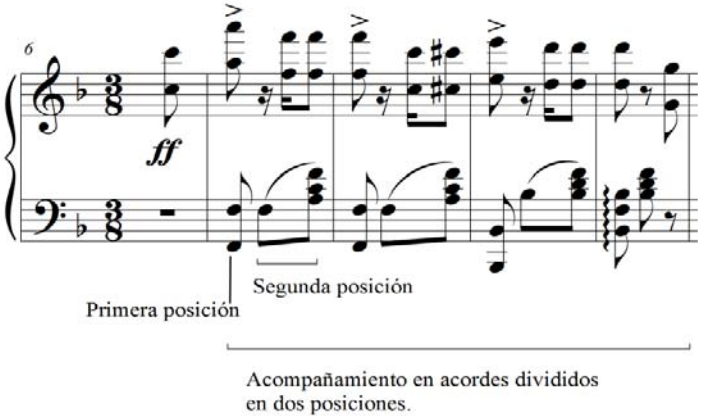
A excepción de estos doce compases, el acompañamiento de la mano izquierda es dispuesto prácticamente del mismo modo a lo largo de toda la obra. Este tratamiento continuo de la mano izquierda bajo la forma de acordes divididos en posición abierta, convierte al acompañamiento en un ostinato rítmico.

Ejemplo 35: Disposición del acompañamiento en acordes divididos.

A) Acordes originales en posición abierta.



B) Realización original en la obra.



La continua posición abierta de los acordes de la mano izquierda, así como la melodía de la mano derecha doblada a la octava a lo largo de toda la obra −excepto en contados pasajes− tiene como principal objetivo la consecución de una amplia sonoridad pianística a partir de un continuo despliegue de los recursos técnicos del pianista. Es por esta razón que la obra aparece subtitulada como "Valse brillante".

Si bien la escritura de *Valencia del Cid* se encuentra ampliamente desarrollada, debido a las razones que acabamos de exponer es, sin embargo, el trabajo temático el que demuestra una mayor originalidad. Es el único vals del repertorio castellonense que presenta una continua y variada repetición de breves motivos o células que cohesionan y equilibran los diferentes valses simples que lo componen. Todas las células características son expuestas en los tres primeros valses y aparecen de nuevo en el posterior desarrollo y en la reexposición de la pieza, mostrando en todo momento sutiles modificaciones rítmicas o melódicas. De entre las citadas transformaciones cabe destacar el procedimiento imitativo por movimiento contrario[2], propio de la escritura contrapuntística.[3] Las células[4] utilizadas en cada uno de los valses, así como sus correspondientes transformaciones son las siguientes:

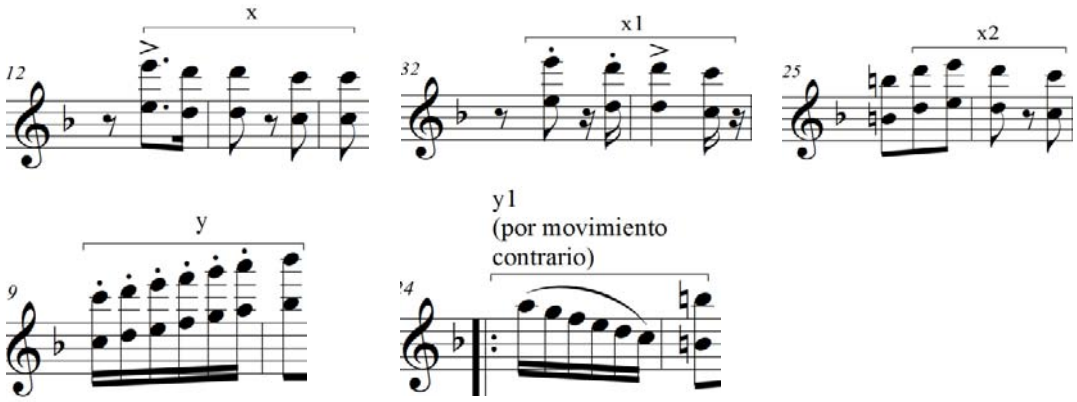
[2] La imitación por movimiento contrario consiste en cambiar el sentido de los intervalos respecto del modelo original, de modo que una segunda ascendente, por ejemplo, sea imitada como segunda descendente (Guillard, 1996: 55).

[3] Creemos que las imitaciones por movimiento contrario que aparecen en Valencia del Cid son más bien el resultado de una aguda intuición compositiva y no de una intencionalidad en la aplicación de las teorías contrapuntísticas de tipo imitativo, puesto que no hay ningún pasaje en el repertorio pianístico de los hermanos Pitarch en el que se desarrolle una textura de tipo polifónico.

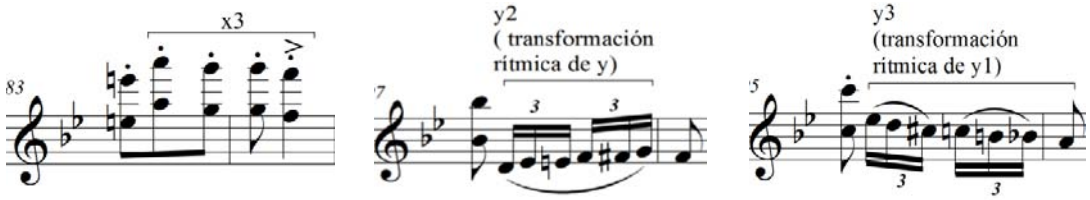
[4] Células son todos aquellos elementos melódicos o rítmicos característicos muy breves y susceptibles de desarrollo. En el presente trabajo las células serán identificadas con las últimas letras del abecedario, según queda estipulado en los diferentes tratados de análisis consultados (Girard, 2001: 24; Hakim y Dufourcet, 1995: 18).

Ejemplo 36. Células o motivos breves desarrollados por en *Valencia del Cid.*

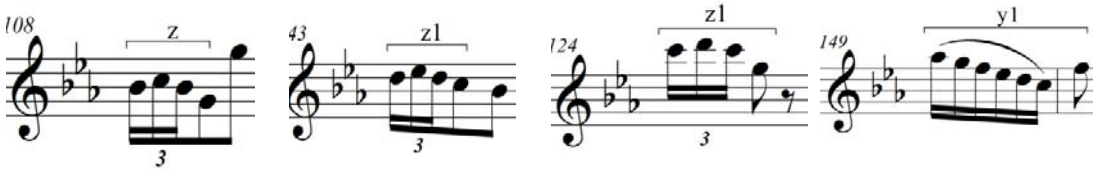
A) Vals nº 1



B) Vals nº 2



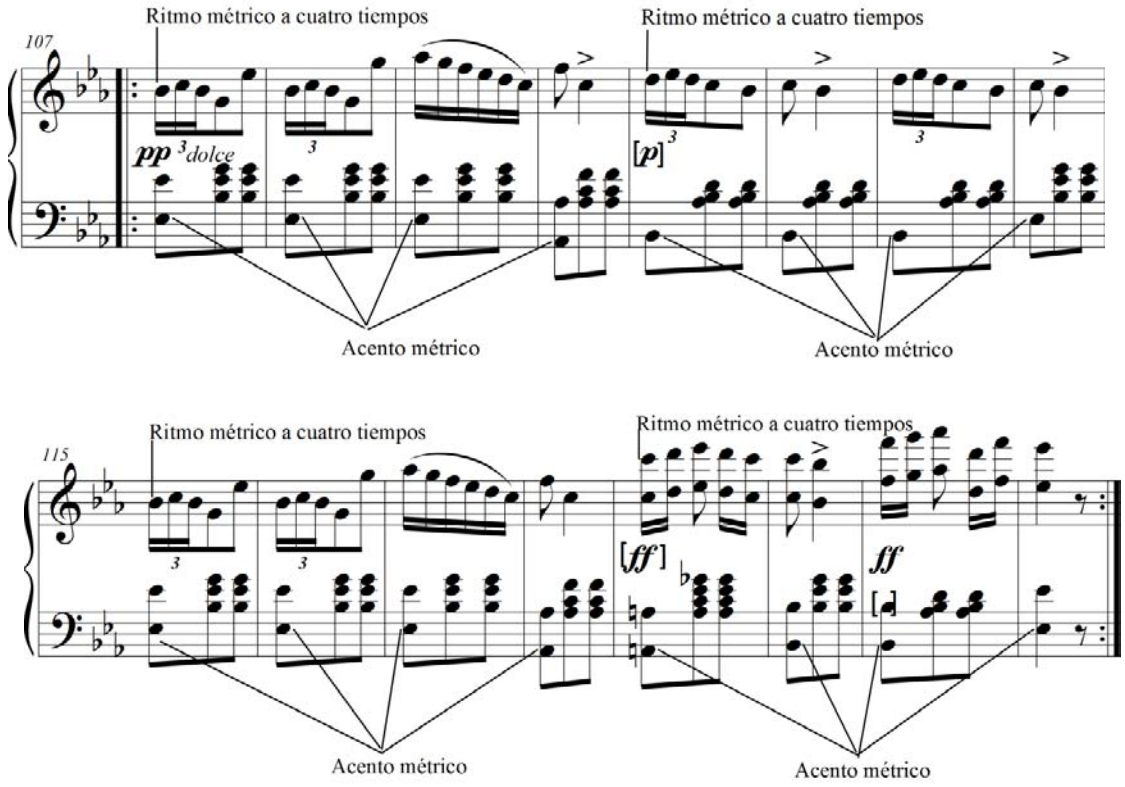
C) Vals nº 3



Los temas de los tres primeros valses −en los cuales están integradas las células que acabamos de estudiar− responden a la estructura melódica propia del vals. Esta estructura está formada por dos periodos de ocho compases divididos, cada uno de ellos, en dos frases de cuatro.

Ello permite que el ritmo métrico del vals sea en todo momento regular y permita su correcta interpretación a dos tiempos o a cuatro en lugar de a tres.[5]

Ejemplo 37. Acento métrico y ritmo métrico en *Valencia del Cid*. (Vals nº 3).



Desde el punto de vista estilístico, los temas de los tres valses son melódico-rítmicos y responden a una concepción compositiva instrumental más que vocal debido, principalmente, al aspecto melódico disjunto. La relación tonal de los tres temas es cerrada, tal y como sucede en la mayoría de piezas estudiadas, puesto que cada uno de ellos empieza y termina en la tónica.

El contraste dinámico de la obra es bastante amplio, propio del estilo del repertorio de salón decimonónico, abarcando del *pp* al *ff*. En contraposición a los dos primeros valses, cuyo discurso musical fluctúa en mayor medida entre *f* o *ff,* el tercer vals lo hace mayoritariamente entre las dinámicas de *p* o *pp*. También localizamos en

[5] Cuando el vals es rápido, como es el caso de *Valencia del Cid*, la acentuación de cada uno de las partes del compas de tres por ocho es sustituida por la sola acentuación del primer tiempo de cada compás. Esta pulsación sobre el primer tiempo del compás se denomina acento métrico. Si los compases están distribuidos de forma simétrica en cada una de las frases, es decir, cada frase responde a cuatro compases, la repetición regular del acento métrico crea un ritmo métrico. En el caso del vals que nos ocupa, el ritmo métrico puede llevarse a dos o a cuatro tiempos en relación a loa cuatro compases que conforman cada frase (Girard, 2001: 169).

este vals abundantes indicaciones de carácter como *strepitoso*, *dolce*, o *morendo* que requieren una especial atención desde el punto de vista interpretativo y tienden a diversificar el timbre, el sonido, las dinámicas y el ritmo. También los abundantes signos de pedal derecho o pedal de resonancia contribuyen a pluralizar la paleta tímbrica y sonora de la pieza.[6]

Valencia del Cid es una de las obras más representativas del repertorio de salón que nos ocupa y que, tal como explicábamos en el estudio crítico, creemos que fue poco o apenas difundida desde su publicación en 1860 debido al cúmulo de errores de su única edición. A pesar de ello es una composición que muestra un gran conocimiento de los recursos y de la técnica pianística y que puede ser perfectamente incluida en un repertorio de concierto.

Cuadro 4: Estructura del Vals Brillante *Valencia del Cid* de los hermanos Pitarch de Fabra.

Compases	1	6	23	33	35	38	41	56	68	73	84	85
Estructura	**Introducción**	**A** **Vals nº 1**						**B** **Vals nº 2**				
Temas y desarrollos		Tema a	Comentario de a				Tema a	Tema b		Comentario de b		
Tonalidades	FA		DO	la	(SOL)	DO	FA	SIb	(FA)	FA	re	(DO)

[6] Los signos de *Ped* en Valencia del Cid indican la presión del pedal derecho del piano durante periodos de tiempo excesivos desde nuestro punto de vista, los cuales no soportan los cambios de armonía del discurso musical. En otros casos, el emplazamiento de estos signos no se corresponde en absoluto con el ritmo armónico del texto. Ello puede deberse, en primer lugar, a que la caja armónica de los pianos de la época tenía menos resonancia que la de los pianos actuales y, por tanto, soportaba mejor los cambios de armonía. Los errores de edición podría ser otra de las causas, a nuestro juicio, del incorrecto emplazamiento de los signos de pedal, tal y como sucede en los restantes parámetros de la obra.

90	102	107	119	123	127	135	139	151	156	166	170	183	188	191
		C **Vals nº 3**							**Desarrollo**					
Tema b		Tema c		Comentario de c			Tema c		Motivos y células de los valses 1, 2 y 3					
SIb	(FA)	MI b	(SIb)	do	(SOL)	(SOL)	MIb	(SIb)	MIb	fa	MIb	fa	MIb	MI

201	206	208	217	223	239	249	251	255	272	281	282	287	297	298	303	304 y 309
				A1 **Vals nº 1**					**CODA**							
				Tema a	Comentario de a			Tema a								
fa #	MI	DO	(SOL)	FA	DO	la	(SOL)	FA		sol	(la)	FA	sol	(la)	FA	(la)

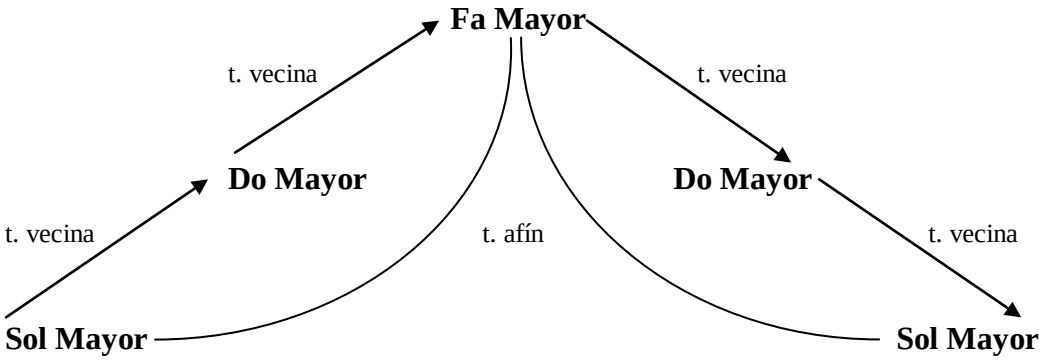
En *La Primavera*, título que otorga Daniel Gabaldá a su tanda de valses, encontramos abundantes elementos comunes estructurales y estilísticos ya estudiados en *Valencia del Cid*. La principal diferencia entre ambas piezas estriba en sus respectivos niveles de dificultad. Mientras *Valencia del Cid* es una obra de salón de difícil ejecución, reservada a pianistas con avanzados recursos técnicos, *La primavera* está dirigida a principiantes o estudiantes con pocos conocimientos pianísticos, lo cual se hace evidente, sobre todo, en la simplificación de la escritura.

A diferencia de la anterior obra de los hermanos Pitarch, Gabaldá subtitula *La Primavera* como tanda de valses y numera cada uno de ellos. La pieza está formada por una introducción, cuatro valses y una coda que no es sino una reexposición de la introducción y del primer vals. Cada uno de los cuatro valses presenta una estructura ternaria en la que se expone primeramente un tema principal, sigue un breve desarrollo o comentario de éste, y la reexposición del tema. La relación tonal de los valses entre ellos se encuentra en primer grado de vecindad. Estas relaciones tonales vecinas se pierden, sin embargo, respecto a la tonalidad principal en *Sol Mayor* debido a que, tras la exposición del primer vals en la

mencionada tonalidad, el segundo vals es expuesto en *Do Mayor*, el tercero en la tonalidad afín de *Fa Mayor*, el cuarto en Do Mayor y la Coda, de nuevo, en Sol mayor. El planteamiento tonal presenta, de este modo, una estructura simétrica en arco al leerse de igual modo de derecha a izquierda que de izquierda a derecha. Cada uno de los valses, dispuesto en estructura ternaria, modula en su segunda sección a la tonalidad de la dominante, modelo formal común en muchos de los valses de mediados del siglo XIX y que es aplicado también a los dos primeros valses de *Valencia del Cid*.

Ejemplo 38. Planteamiento tonal en arco en *La Primavera* de Daniel Gabaldá.

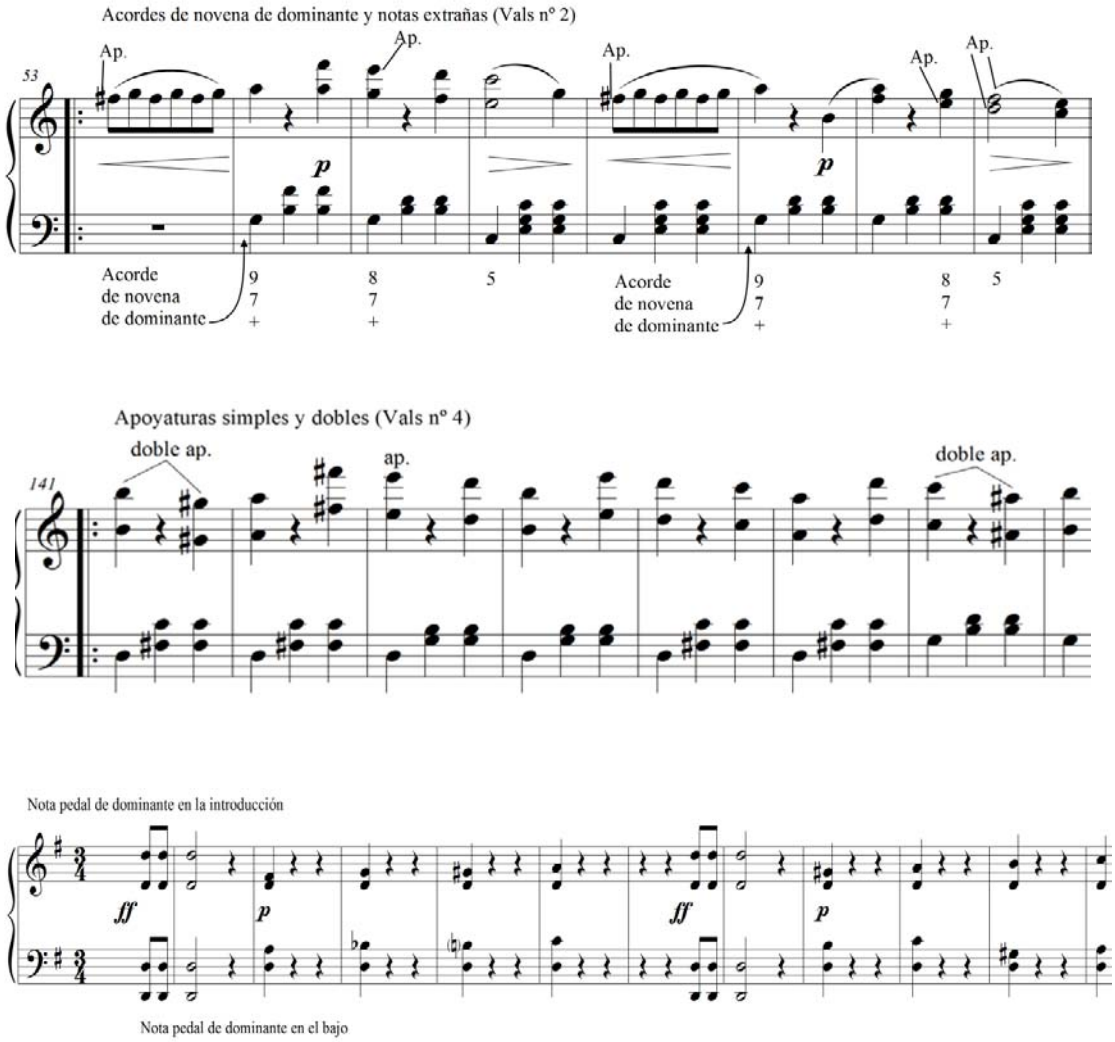
Introducción	Segundo Vals	Tercer vals	Cuarto vals	Coda
Primer vals.				



Los recursos armónicos de la pieza son, en su mayoría, propios de la armonía clásica y fluctúan entre acordes triadas, séptimas de dominante, séptimas disminuidas y raramente algún acorde de novena de dominante que puede considerarse, igualmente, como séptima de dominante asimilado a notas extrañas. Asimismo, la escasez de modulaciones e inflexiones provoca cierta monotonía armónica, tan solo disimulada por la abundancia de ornamentos melódicos, entre los que habría que distinguir el uso de apoyaturas en tiempo débil y de dobles apoyaturas. Otro de los procedimientos armónicos que suscita una especial atención es el empleo de una nota

pedal[7] de dominante en la parte del bajo de la introducción y de la coda final, y cuya finalidad es afirmar la tonalidad principal de la obra y preparar la aparición del tema del primer vals.

Ejemplo 39: Recursos armónicos utilizados en *La Primavera* por Daniel Sebastián Gabaldá Bel.



Las características armónicas de *La Primavera* están insertas dentro de un tipo de escritura armónica o melodía acompañada en la cual la voz superior lidera

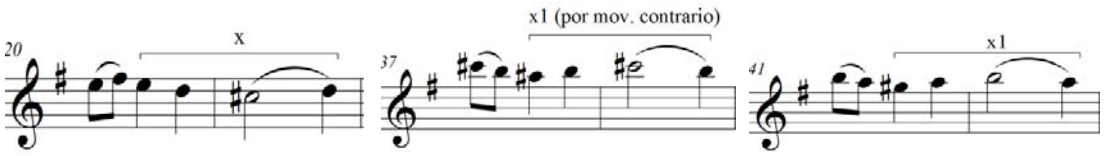
[7] La nota pedal es una nota tenida y repetida obstinadamente que puede pasar de consonancia a disonancia. Puede ser tanto inferior, mediana o superior, tal y como veremos a lo largo de este capítulo. Normalmente suele presentarse en la parte inferior del discurso musical, emplazándose sobre el bajo y con función de tónica o dominante (Guillard, 1996:56-57).

siempre la melodía y la parte inferior hace función de acompañamiento. La voz superior, ejecutada por la mano derecha, está mayoritariamente presentada en forma de línea melódica simple y, en breves pasajes, doblada en octavas, en sextas y amplificada en acordes. Por su parte, el acompañamiento se encuentra desarrollado en su totalidad en acordes en posición cerrada y en acordes divididos −el procedimiento más habitual en los valses de salón estudiados− a modo de ostinato rítmico.

Los respectivos temas de cada uno de los cuatro valses asignan a la obra un cuidado equilibrio, al combinar el autor aquellos de tipo melódico con los de carácter rítmico-melódico y al otorgarles dinámicas diferenciadas que varían entre el *ff* y el *p*. Todos y cada uno de ellos empiezan y terminan en la tónica, a excepción del tema del segundo vals que es iniciado sobre la dominante. No por ello podemos dejar de considerar una relación tonal cerrada en la concepción armónica global de las ideas musicales.

Al igual que en *Valencia del Cid*, encontramos también en *La Primavera* el procedimiento imitativo denominado inversión o movimiento contrario en una de las células del tema del primer vals. Tras presentar dicha célula (que denominaremos x), el autor la desarrolla por movimiento contrario en el comentario que sigue a la exposición temática del primer vals.[8]

Ejemplo 40: Procedimiento imitativo por movimiento contrario en el primer vals de la Primavera.



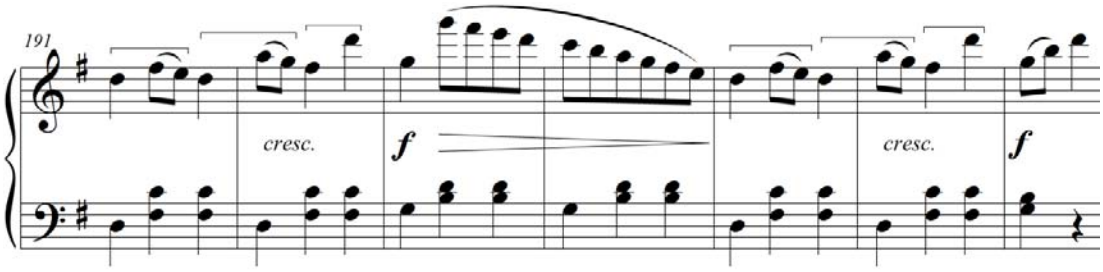
La estructura melódica es la misma para cada uno de los valses que conforman *La Primavera*. Todos los temas siguen el estereotipo propio del vals al

[8] Este procedimiento ni ningún otro propio de la escritura contrapuntística, vuelve a ser utilizado en el resto del vals. Es por esta razón que nos inclinamos a pensar que la mencionada imitación por inversión es el resultado puntual de la intuición compositiva del autor y no de una utilización consciente. Esta misma hipótesis la hemos formulado también respecto a ciertas ideas musicales desarrolladas en el vals *Valencia del Cid* por los hermanos Pitarch de Fabra.

estar formados por dos periodos de ocho compases y, dentro de cada periodo, por dos frases de cuatro compases.

Tal y como sucede con el tratamiento armónico, el ritmo sufre una cierta monotonía debido al empleo de continuos valores de negra desplegados en la mano izquierda en acordes divididos, a la total ausencia de variaciones de tiempo y al parsimonioso ritmo armónico. Tan sólo la introducción, la coda y el enlace entre los diferentes valses otorgan una tregua al mencionado ritmo en ostinato de valores de negra. Es precisamente en la coda donde encontramos el empleo de una breve hemiolia[9] en la melodía que prepara el crescendo final de la obra y la cual es importante destacar:

Ejemplo 41: Hemiolia en la coda de *La Primavera*.



Tanto *Valencia del Cid* como *La primavera*− los dos únicos ejemplos de tanda de valses del repertorio castellonense reunidos bajo un único título− se encuentran directamente influidos por las tendencias compositivas de salón europeas de mediados del siglo XIX. A pesar de estar compuestas en las postrimerías del primer romanticismo, ninguna de las dos incorpora las innovaciones armónicas o de escritura propias del mencionado movimiento de origen alemán. Ambas obras −y cada una de ellas en su respectivo nivel de dificultad técnica− se pliega a los gustos del público en la utilización de temas fáciles de escuchar, de armonías clásicas fácilmente digeribles y de un planteamiento formal y estructural variopinto.

[9] Una hemiolia es la división binaria de un compás ternario. Es un recurso rítmico empleado desde el Renacimiento del cual se encuentran numerosos ejemplos en la polifonía vocal (Abromont y De Montalembert, 2001: 60).

Cuadro 5: Estructura de *La Primavera* de Daniel Sebastián Gabaldá Bel.

Compases	1	18	35	18	52	70	52	87	105
Estructura	**Introducción**	**A** **Vals nº 1**			**B** **Vals nº 2**			**C** **Vals nº 3**	
Temas y desarrollos		Tema a	Comentario de a	Tema a	Tema b	Comentario de b	Tema b	Tema c	Comentario de c
Tonalidades	SOL		RE	SOL	DO	SOL	DO	FA	DO

87	122	129	133	141	122	129	133	158	175	189
	D **Vals nº 4**							**CODA**		
Tema c	Tema d			Comentario de d	Tema d			Tema de la introducción	Tema a	Sección cadencial
FA	DO	re	DO	SOL	DO	re	DO	SOL		

2) Los valses simples.

Con la denominación de valses simples nombraremos a todos aquellos valses independientes, formados por un movimiento único, con el fin de distinguirlos de los anteriormente estudiados. Los cinco valses simples del repertorio castellonense compuestos hasta 1936 son presentados en otros esquemas formales, además del convencional ternario ya estudiado con anterioridad.

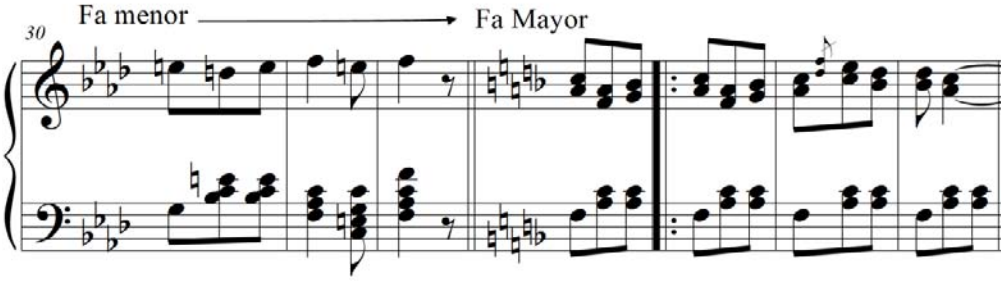
Cuatro de estos cinco valses fueron compuestos por Bernardo Vives Miralles (*1850; †1921) hacia las décadas de 1870 y 1880. Tres de ellos –escritos en las tonalidades de *fa menor*, *La Mayor* y *Si bemol Mayor*– no llevan título propio al formar parte de un *Cuaderno para piano* en el que aparecen también otras formas de danza. *Mis Tristes Recuerdos* es la denominación que Bernardo Vives otorga a su último vals simple, compuesto con posterioridad a los ya citados.

Los valses en *fa menor* y *Si bemol Mayor* responden a un esquema ternario, mientras que el *Vals en La mayor* y el denominado *Mis tristes recuerdos* están estructurados en forma de rondó y formados por un estribillo y dos estrofas cada uno. Las diversas secciones de cada vals son expuestas habitualmente en tonalidades vecinas −al igual que ocurre en los valses de Pitarch de Fabra y de Gabaldá−, aunque existen ciertas excepciones que expondremos a continuación.

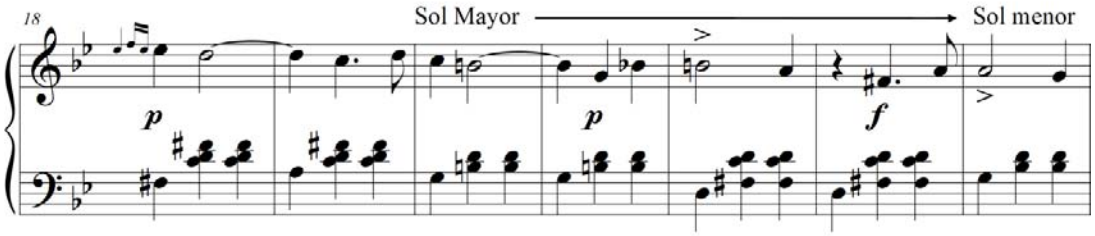
Tanto en el *Vals en fa menor* como en *Mis tristes recuerdos*, el autor hace uso de la tonalidad homónima,[10] que se encuentra alejada en tres alteraciones de la original.

Ejemplo 42: Paso de una tonalidad a su homónima en los valses en *fa menor* y en *Mis tristes recuerdos* de Vives.

A) *Vals en fa menor*



B) *Mis tristes recuerdos*.

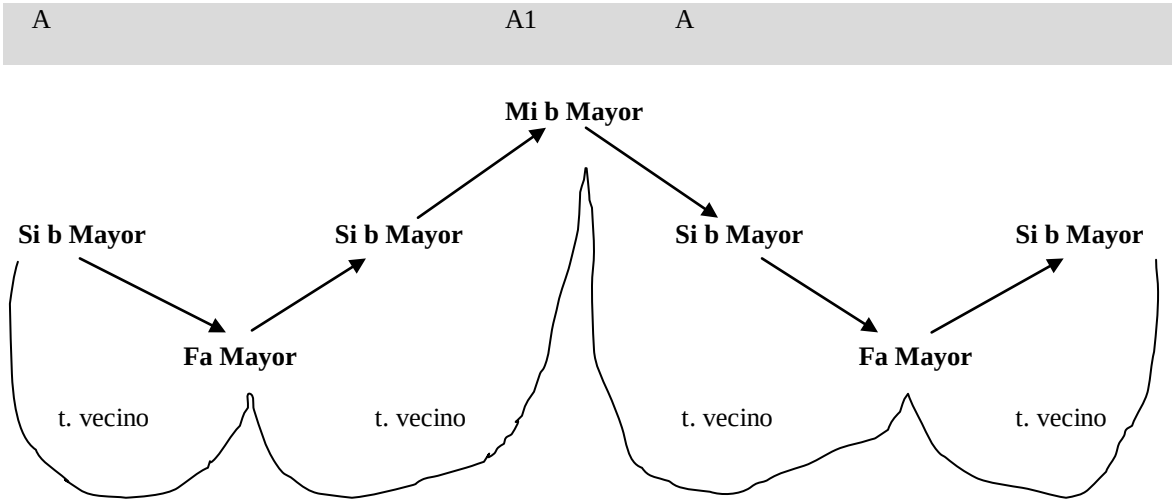


Exceptuando los casos que acabamos de estudiar, cada una de las secciones de los valses de Vives se encuentra en relación de primer grado de vecindad con la sección precedente y con la tonalidad principal, a diferencia de los valses vistos con

[10] La tonalidad homónima es aquella que comparte la misma tónica que la tonalidad original pero cambiada de modo (Castérède, 2007: 109). La modulación a la tonalidad homónima es un recurso muy empleado ya en el periodo clásico por compositores como Joseph Haydn o Ludwig. V. Beethoven, entre otros.

anterioridad en los cuales algunas de las tonalidades exploradas perdían su vecindad con la principal. El planteamiento tonal dentro del marco de primer grado de vecindad es mantenido por Vives incluso en aquellos valses con varias secciones, cada una de ellas en una tonalidad diferente, como es el caso de *Vals en Si bemol Mayor:*

Ejemplo 43: Planteamiento tonal en el *Vals en Si bemol Mayor*.

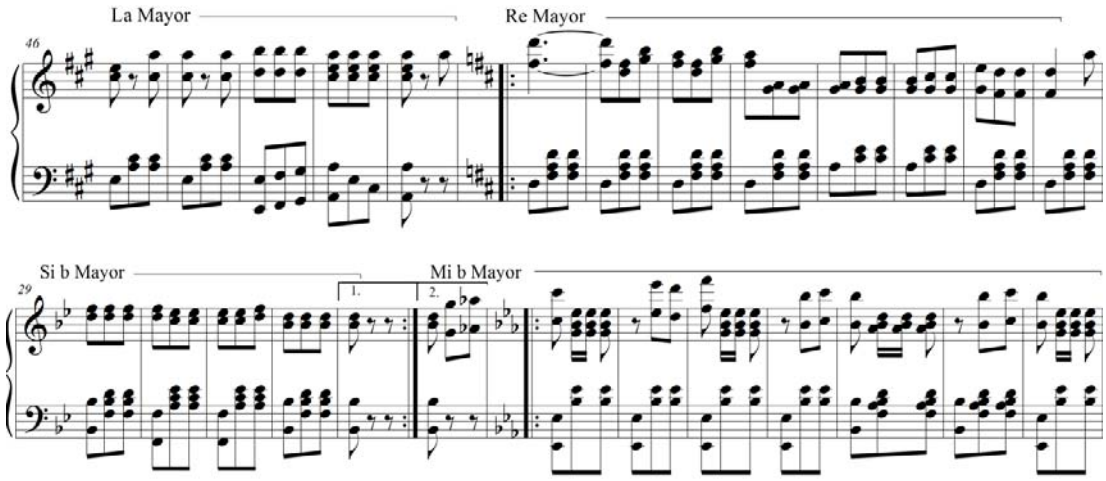


Una de las características propias de la música de Bernardo Vives −presente igualmente en estos valses− es la modulación por paso directo de una tonalidad a otra.[11] En la música de Vives, cada cambio de tonalidad se corresponde con el inicio de una nueva sección o periodo estructural. A pesar de no preparar la correspondiente cadencia −usualmente perfecta− que conduzca al nuevo tono, el cambio de una tonalidad a otra no es extraño al oyente al ser realizado comúnmente entre tonalidades vecinas, tal y como hemos advertido anteriormente. De entre los valses de Bernardo Vives, tan sólo en *Mis tristes recuerdos* pueden hallarse modulaciones a nuevas tonalidades con las correspondientes cadencias, lo cual supone una excepción dentro del estilo compositivo del autor.[12]

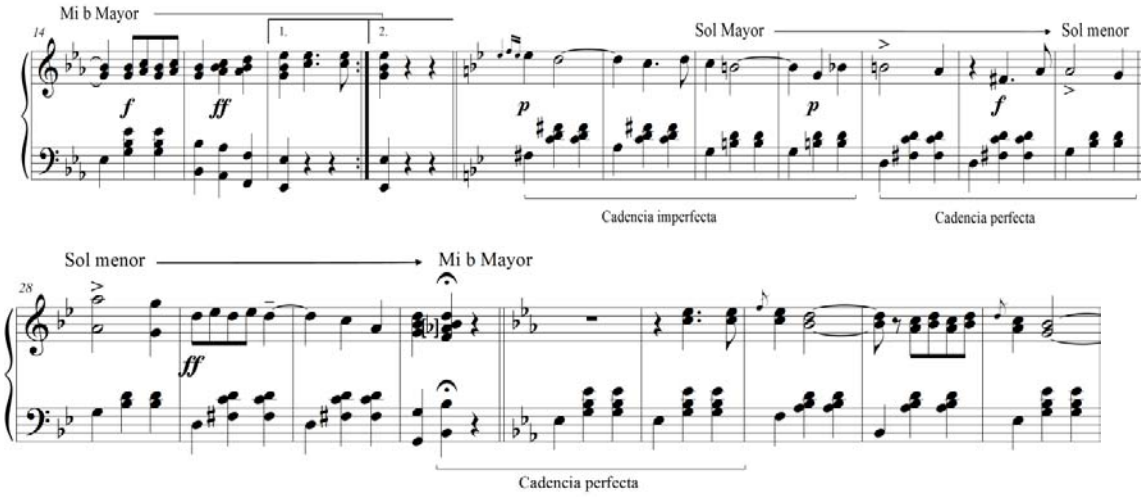
[11] La expresión « modulation par passage direct d´une tonalité à autre » es empleada por Charles Koechlin en aquellos casos en que un autor aborda una modulación de manera directa sin preparar previamente la correspondiente cadencia (Koechlin, II, 1930: 169).

[12] En el capítulo dedicado al estudio crítico señalábamos la total ausencia de fechas en las composiciones de Bernardo Vives. Es precisamente la utilización de cadencias en las modulaciones, una de las razones por la cual consideramos *Mis tristes recuerdos* como una obra posterior y de madurez en relación al resto de composiciones del autor.

Ejemplo 44: Cambios a nuevas tonalidades por modulación directa en los valses en La Mayor y en Sib Mayor.



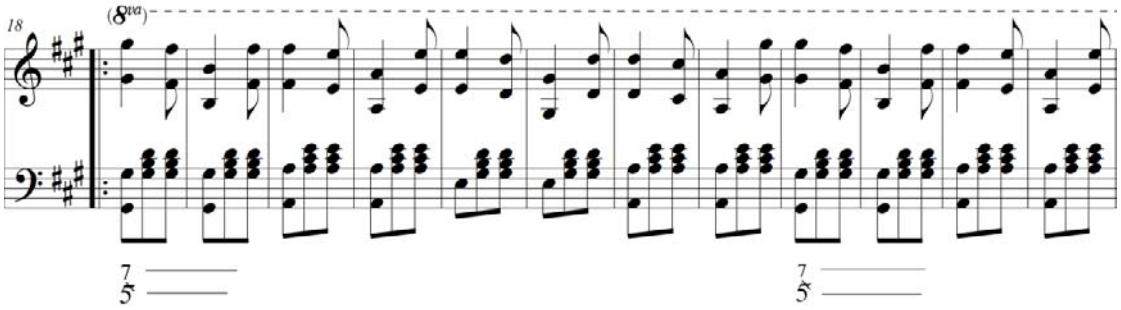
Ejemplo 45: Modulaciones por medio de cadencias en *Mis tristes recuerdos*.



Las armonías empleadas por Vives son, en líneas generales, las propias del periodo clásico, del mismo modo que sucedía en los valses de Pitarch de Fabra y Gabaldá, al estar formadas mayoritariamente por acordes triadas y séptimas de dominante. Tan solo la inclusión espontánea de algún acorde de novena de

dominante y de séptima de sensible[13] sin preparación proporciona a los valses del compositor de Benassal un aire renovado, armónicamente hablando.

Ejemplo 46: Acorde de séptima de sensible en el *Vals en La mayor* de Vives.

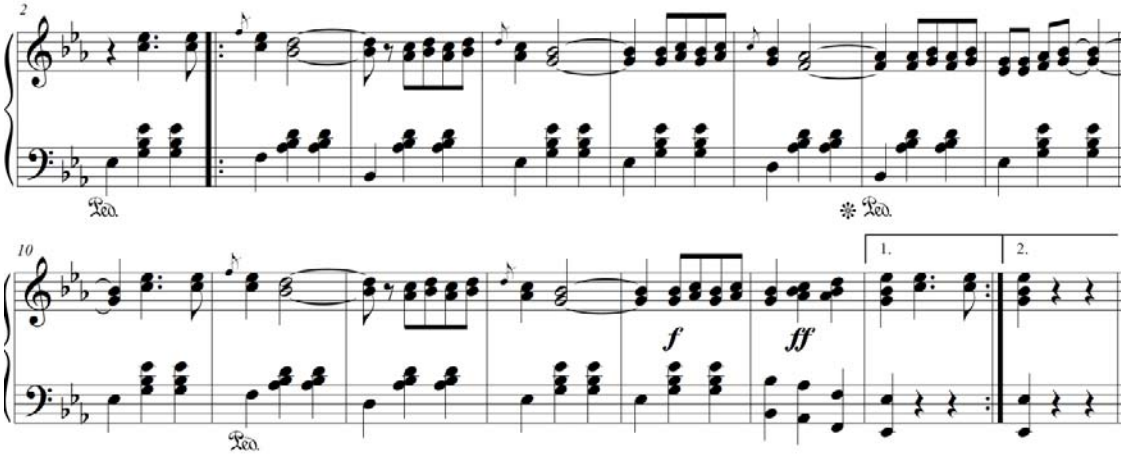


Del mismo modo que ocurría en los valses de Pitarch de Fabra y Gabaldá, la utilización de notas extrañas se convierte también en Vives en un poderoso recurso para disimular la carencia de desarrollo armónico. Entre los ornamentos empleados en la melodía destacan los grupos de notas extrañas, como anticipaciones de apoyaturas o escapadas combinadas con apoyaturas, además de las notas extrañas simples. La práctica ausencia de retardos, salvo algún caso aislado, es otra de las características no sólo de Bernardo Vives, sino también de los autores castellonenses vistos con anterioridad.

La escritura instrumental de los valses de Vives se desenvuelve íntegramente bajo el procedimiento de melodía acompañada, en la que la melodía es otorgada siempre a lo mano derecha y el acompañamiento a la izquierda. El tratamiento de la melodía, doblada casi siempre en terceras, sextas y octavas es una de las características comunes de estilo en las obras del autor de Benassal. En el caso de los valses que nos ocupan, exceptuando el tema principal del *Vals en fa menor* y algunos pasajes de las estrofas de *Mis tristes recuerdos*, el discurso melódico de los valses se encuentra siempre doblado. Tanto es así que la melodía concebida en una línea simple es una excepción en la obra pianística del citado autor.

[13] Vives es el único de los compositores trabajados hasta ahora en este capítulo que utiliza el acorde de séptima de sensible. El acorde de séptima de sensible es definido por Charles Koechlin como una novena de dominante si fundamental. Si tomamos un acorde de novena de dominante y le suprimimos dicha fundamental, el acorde resultante contiene la misma significación armónica (Koechlin, I, 1930: 95).

Ejemplo 47: Tema principal de *Mis tristes recuerdos* doblado íntegramente en terceras.



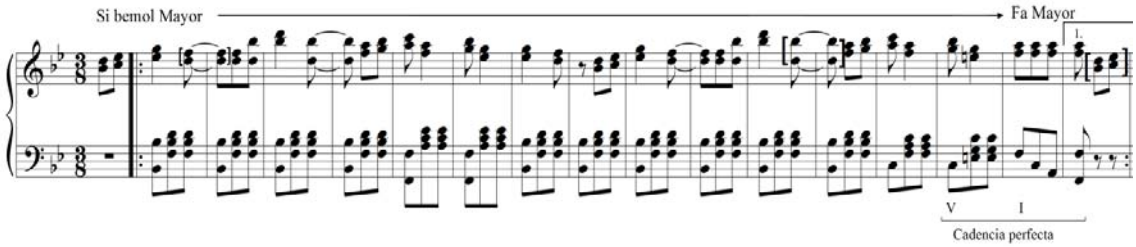
En relación a la melodía, el tratamiento del acompañamiento en los valses de Vives carece de originalidad. Dicho acompañamiento responde al modelo común de acordes divididos tanto en posición abierta como cerrada, ya visto en los valses anteriores de Pitarch de Fabra y Gabaldá[14]. Por otra parte, este acompañamiento está concebido usualmente sobre el mismo patrón rítmico en valores continuos de negra o de corchea, según cada vals. Tan en sólo en los finales de cada uno de los periodos de dieciséis compases encontramos una breve pausa, en forma de silencios, a este incesante ostinato rítmico. Tal es el caso de los valses en *La Mayor*, *Si bemol Mayor* y *Mis tristes recuerdos*.

Desde el punto de vista temático, las ideas musicales de Vives en estos valses son esencialmente melódicas o melódico-rítmicas y de un estilo lírico y cantable. Recordemos, en relación a este punto, que Bernardo Vives desarrolló su carrera profesional como cantante, además de pianista, y ello influyó en sus composiciones para piano. Estas ideas evolucionan generalmente dentro de un marco diatónico, aunque localizamos excepcionalmente en las dos estrofas el último de sus valses, *Mis tristes recuerdos*, un intento de dilución tonal por medio de cromatismos en la melodía principal y de una continuada inversión de los acordes del acompañamiento. Los temas de estos valses se desarrollan generalmente en una relación tonal cerrada, al empezar y concluir en la tonalidad principal. Tan solo el tema principal del vals en *Si bemol Mayor* está concebido en una relación tonal

[14] En el primer pentagrama del ejemplo 44 puede verificarse el tipo de acompañamiento en acordes divididos y en posición cerrada, y en el segundo pentagrama del mismo ejemplo en posición abierta.

abierta, al iniciarse en la tonalidad principal y concluir en la tonalidad de la dominante (I-V).

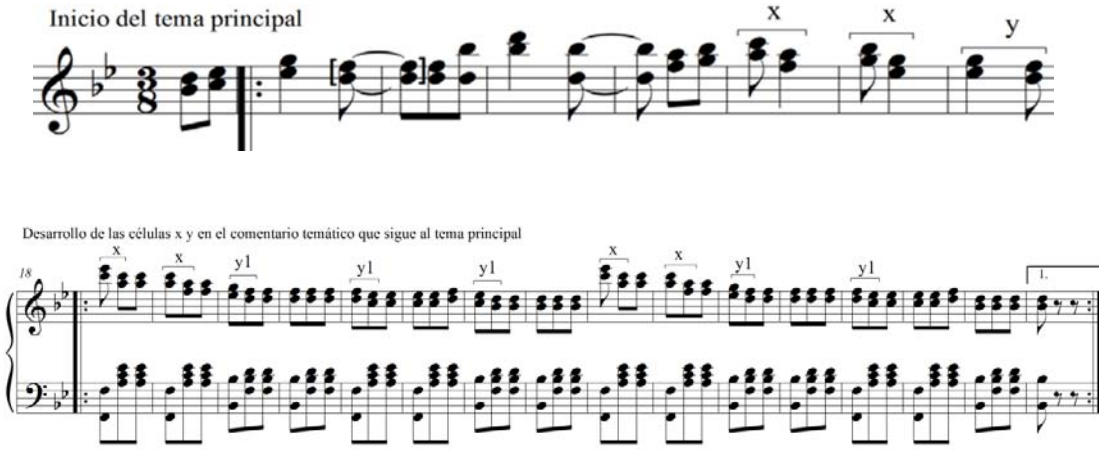
Ejemplo 48: Tema principal del vals en *Si b Mayor* en relación tonal abierta.



Un rasgo peculiar, común en todos los valses de Vives, es el inicio en anacrusa de todos los temas y el final masculino, o conclusión sobre el primer tiempo del compás, de cada uno de ellos.[15]

La facilidad e inspiración melódica fue, según nuestro criterio, una de las principales aptitudes del compositor de Benassal. Es por esta razón que apenas encontramos en sus valses desarrollos o comentarios basados en una reutilización de motivos o células ya expuestos con anterioridad, sino más bien variaciones ornamentales de los temas o progresiones unitónicas inspiradas en éstos. Podemos citar, como excepción, breves desarrollos de células temáticas en el tema principal del *Vals en Si bemol Mayor.*

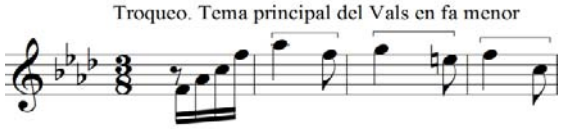
Ejemplo 49: Reutilización de células temáticas en el vals en Si b Mayor.

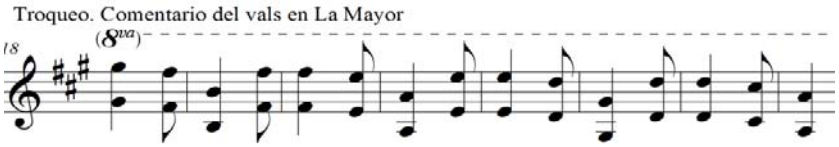


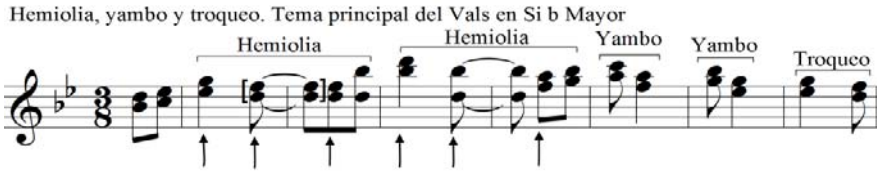
[15] No podemos asegurar que el vals en fa menor tuviera un inicio en anacrusa porque se perdió la página correspondiente del cuaderno para piano. No obstante, los indicios temáticos sobre los cuales se ha realizado la reconstrucción del vals parecen indicar también un inicio en anacrusa.

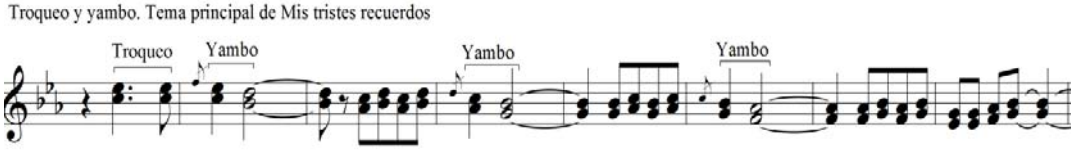
Una buena parte de los temas de los valses de Vives contienen células rítmicas basadas en pies métricos griegos, es decir, muchos de estos ritmos están sustentados sobre breves valores largos y cortos dispuestos sucesivamente. Las células métricas denominadas *troqueo* (larga-breve) y *yambo* (breve-larga) son usuales en los temas y desarrollos de las piezas para piano de Vives. Junto a estas células encontramos también particularidades rítmicas como es la inclusión de breves hemiolias:

Ejemplo 50: Particularidades rítmicas en los temas y desarrollos de los valses.





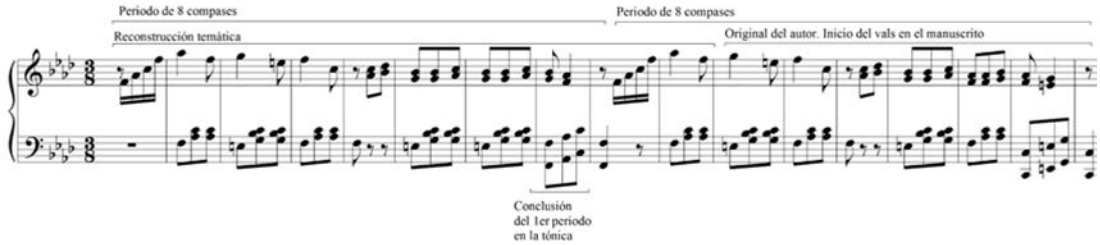




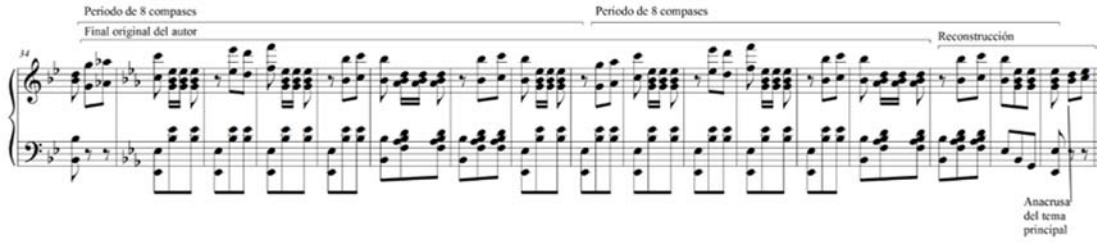
La estructura melódica de los valses en *fa menor, La Mayor y Si Bemol Mayor* responde al estereotipo propio de esta danza: frases de cuatro compases que forman periodos de ocho y dos periodos de ocho como cimiento formal de los temas

principales.[16] *Mis tristes recuerdos*, último vals de Vives, se caracteriza sin embargo por su mayor libertad estructural que responde más bien a una concepción compositiva romántica y un paso adelante en la estética del autor. En el tema principal de este vals, el primer periodo de ocho compases es respondido por otro de seis. Lo mismo ocurre en la primera de las estrofas, al estar concebida como una variación temática del tema principal y en la segunda, que rompe completamente con la estructuración melódica clásica del vals.

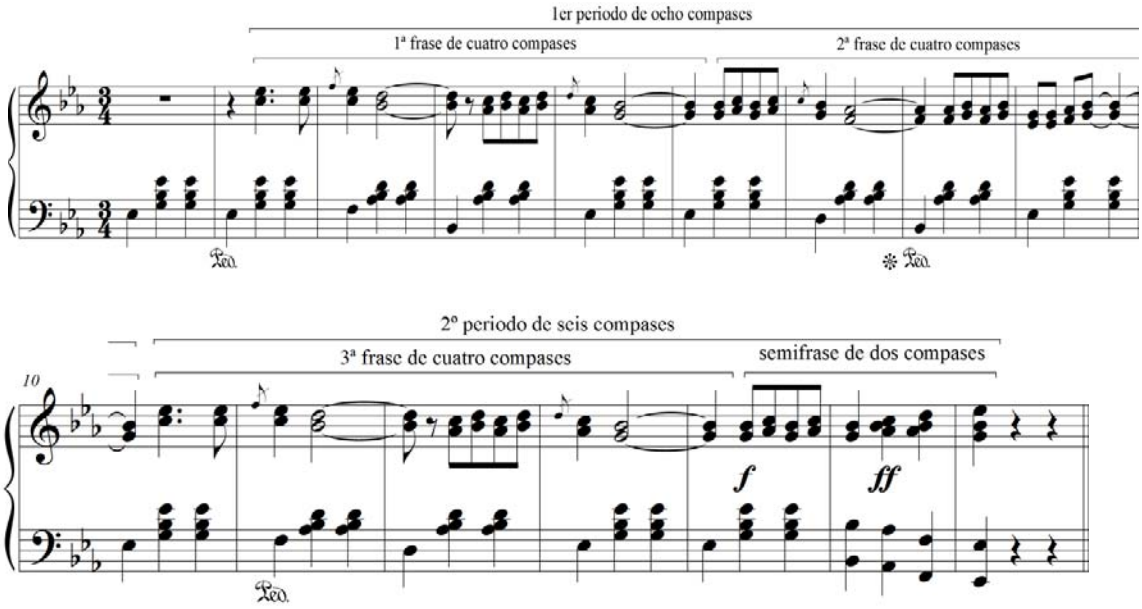
[16] En el capítulo dedicado al estudio crítico advertíamos del extravío de la página del manuscrito correspondiente al inicio del *Vals en fa menor*, así como de la reconstrucción que realizamos de los primeros 10 compases con material temático del autor. No podemos saber con seguridad si el tema principal del vals estaba dispuesto en periodos simétricos de 16 compases, aunque el análisis de esta obra fragmentaria y de las restantes que conforman el Cuaderno, apuntan hacia esta teoría. Para la reconstrucción del vals partimos de los primeros 22 compases originales del manuscrito que, desde nuestro punto de vista, forman parte del tema principal de vals. Los 16 últimos compases de los 22 citados, los consideramos como una sección de dos periodos de ocho compases, atendiendo a las características estructurales propias del vals. Previamente a los 6 restantes, que son los primeros compases del vals correspondientes a la primera página conservada del manuscrito, incluimos nuestra reconstrucción con 10 compases con el fin de formar otra sección formada por dos periodos de 8 compases. Tras el análisis exhaustivo de los restantes valses de Bernardo Vives, advertimos que el autor siempre finalizaba el primer periodo de 8 compases en la tónica. Partiendo del mismo modus operandi, reconstruimos estos 10 compases concluyendo el primer periodo en la tónica, como mostramos a continuación en los 2 primeros periodos temáticos del vals:



También en el *Vals en Si bemol Mayor*—al cual le faltan los últimos compases en el manuscrito original—procedimos del mismo modo que en el *Vals en fa menor*: agregamos los compases correspondientes para obtener los periodos simétricos propios de esta forma de danza. De este modo, los últimos 4 compases de A1 (c 48-51) fueron reconstruidos y finalizamos dicha sección en la tonalidad de la subdominante. Siguiendo el procedimiento compositivo habitual en Vives, tras la sección A1 reiniciamos la exposición del tema principal, que comprende los compases 51 al 83 en la transcripción.



Ejemplo 51: Estructura melódica asimétrica entre los periodos del tema principal en *Mis tristes recuerdos*.



De todas las obras para piano localizadas de Bernardo Vives, *Mis tristes recuerdos* es la única que incluye indicaciones de dinámica y de pedal de resonancia. El resto de valses y formas de danza que trabajaremos a lo largo de este capítulo, como los *Schotis*, la *Americana* o los *Rigodones* del autor están totalmente desprovistos de indicaciones de dinámica, agógica y pedal. Son, por tanto, piezas dirigidas pero no concebidas plenamente para el piano, al no extraer todos y cada uno de los recursos propios de este instrumento. En el vals *Mis tristes recuerdos*, sin embargo, el autor no solo incorpora una extensa gama de matices que fluctúan entre el *p* y el *ff*, sino que también entronca estrechamente la escritura pianística con la dinámica: a mayor intensidad dinámica, escritura más densa; a menor intensidad dinámica, escritura más simple.

Los valses de Bernardo Vives, aunque simples y fácilmente abordables desde el punto de vista de la ejecución, son piezas de una fecunda inspiración y profundo lirismo que requieren, a nuestro juicio, un cuidado equilibrio del sonido y madurez interpretativa.

Cuadro 6: Estructura del *Vals en fa menor* de Bernardo Vives.

Compases	1	33	48	51	1
Estructura	**A**	**B**			**A**
Temas y desarrollos	Tema a	Tema b		Comentario de b	Tema a
Tonalidades	fa	FA	DO	FA	fa

Cuadro 7: Estructura del *Vals en La Mayor* de Bernardo Vives.

Compases	1	18	35	51	68
Estructura	**A**	**B**	**A**	**C**	**A**
Temas y desarrollos	Estribillo	1ª Estrofa	Estribillo	2ª Estrofa	Estribillo
Tonalidades	LA			RE	LA

Cuadro 8: Estructura del *Vals en Si bemol Mayor* de Bernardo Vives.

Compases	1	15	18	35	51	66	68
Estructura	**A**			**A1**	**A**		
Temas y desarrollos	Tema a		Comentario de a	Variación melódica de a	Tema a		Comentario de a
Tonalidades	SIb	FA	SIb	MIb	SIb	FA	SIb

Cuadro 9: Estructura del Vals *Mis tristes recuerdos* de Bernardo Vives.

Compases	1	18	20	24	32	48	61
Estructura	**A**	**B**			**A**	**C**	**A**
Temas y desarrollos	Estribillo	1ª estrofa			Estribillo	2ª Estrofa	Estribillo
Tonalidades	MIb	sol	SOL	sol	MIb	LAb	Mib

Según nuestras investigaciones, tras los valses compuestos por Bernardo Vives hacia el último tercio del siglo XIX, esta danza no fue abordada de nuevo por un autor castellonense hasta aproximadamente medio siglo más tarde.[17] Fue en 1933 cuando Fulgencio Badal Molés (*1880; †1967) compuso una obra para piano denominada *Soñando*, anacrónica para su tiempo, asentada en esta forma de baile típicamente decimonónica. Aunque la obra presenta rasgos novedosos respecto a los valses anteriormente vistos, no son suficientemente originales, audaces o transgresores como para justificar la recuperación de esta danza durante el primer tercio, ya avanzado, del siglo XX.

De entre los diferentes parámetros analíticos de la obra, son el estilo, la escritura, la armonía y el ritmo los que ofrecen una parcial renovación respecto a los valses ya estudiados. Según nuestro punto de vista, la principal aportación del autor en esta pieza es la indagación de una nueva concepción estética del vals. No hay en este vals una intención de música de baile, sino el desarrollo de unas ideas compositivas desenvueltas dentro de un estilo romántico, corroboradas por la denominación de *vals lento* que el mismo autor asigna a la pieza. El compositor no nos transmite el vals de manera directa para ser bailado, sino más bien es el producto de un recuerdo revivido y perpetuado. Es precisamente esta concepción estética evocativa la que determina el título del vals: *Soñando*.

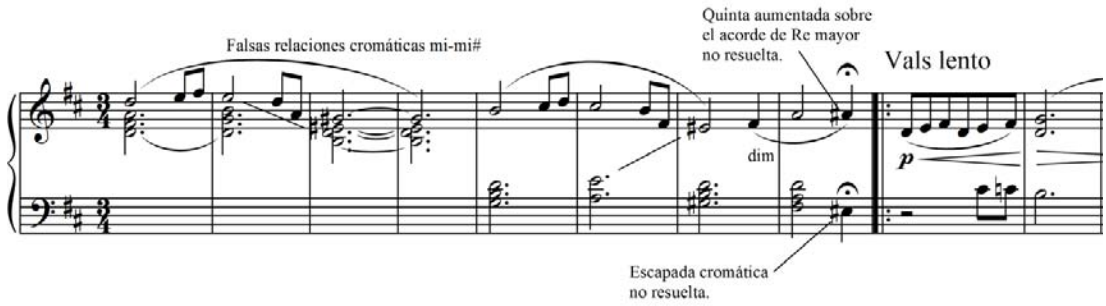
La estructura del vals de Fulgencio Badal, aparentemente libre, está inspirada en las formas con estribillo y más concretamente en el llamado *lied desarrollado*,

[17] El lapso de tiempo transcurrido es aproximado. Indicábamos en el capítulo dedicado al estudio crítico que las obras para piano de Bernardo Vives no están fechadas y que su datación ha sido realizada atendiendo a criterios biográficos.

formado por un entramado de estribillo y estrofas diferenciadas del tipo A B A C A.[18] Sin embargo, la morfología del vals *Soñando* presenta un problema de equilibrio estructural si la comparamos con las formas genéricas con estribillo −como la anteriormente citada− en las cuales el estribillo siempre pone punto y final a la composición. Fulgencio Badal, sin embargo, finaliza el vals con la inclusión de una nueva estrofa en una tonalidad diferente a la principal, resultando la estructura final como: A (Tonalidad principal) B (Dominante) A (Tonalidad principal) C (Subdominante). El desequilibrio formal surge, en consecuencia, de la utilización de una estructura clásica modificada inserta en un lenguaje tonal tradicional.

Las discretas innovaciones armónicas que presenta este vals respecto a los anteriores pueden resumirse primeramente en la utilización de séptimas naturales, algunas de ellas abordadas sin preparación y por movimiento directo. Por otra parte, en el marco armónico de abierta aspiración cromática, desarrollado principalmente en la introducción y en el estribillo, subyace un voluntarioso intento de dilución tonal que contrasta con el sistema diatónico de las dos estrofas. En este marco cromático, sin embargo, el autor toma ciertas licencias que rompen con las reglas de la armonía tonal clásica, al resolver con meridiana libertad las líneas cromáticas. Ello se traduce en falsas relaciones cromáticas y también en acordes de quinta aumentada −usados principalmente en el movimiento romántico de mediados del XIX (Koechlin, II, 1930: 185)− que no concluyen según el marco tonal preestablecido.

Ejemplo 52: Licencias armónicas en un marco cromático.

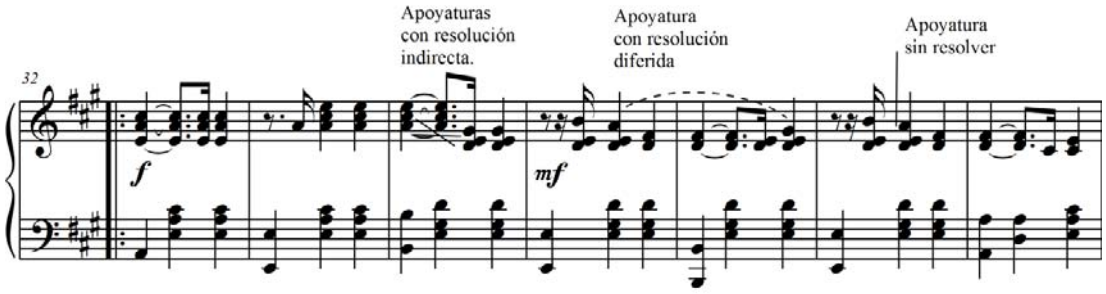


Al lado de dichas licencias, el autor emplea lo que, desde nuestro punto de vista es su innovación armónica más importante dentro del contexto tonal: la inclusión de apoyaturas sin resolver −introducidas por la corriente francesa

[18] El *lied desarrollado*, llamado también *lied en cinco secciones,* es la aplicación de la estructura propia del rondó a un tiempo lento. Habitualmente son los movimientos lentos de la sonata clásica los que suelen adoptar esta estructura (Zamacois, 1960: 186-188).

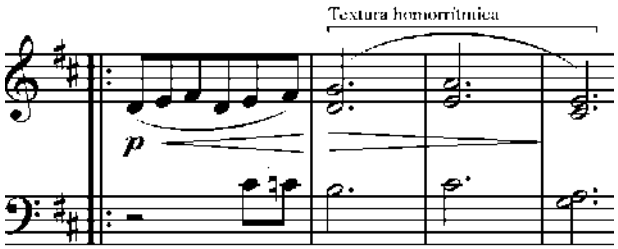
simbolista a finales del siglo XIX− (Honegger, I, 1976: 42-43) o con resolución indirecta o diferida.[19] Junto a estas apoyaturas se localizan también grupos de notas extrañas, cuyas particulares características han sido ya citadas en obras anteriores.

Ejemplo 53. Apoyaturas con libre resolución en *Soñando* de Fulgencio Badal.



También en el tratamiento de la escritura instrumental el autor incluye algunos avances respecto a los valses estudiados con anterioridad. Si bien este vals se desarrolla sobre una escritura de tipo armónico, al igual que prácticamente todas las obras estudiadas hasta el momento, Fulgencio Badal emplea en ciertos pasajes la llamada textura homorrítmica, es decir, todas las partes melódicas son ritmadas del mismo modo.[20]

Ejemplo 54: Textura homorrítmica en el vals Soñando.

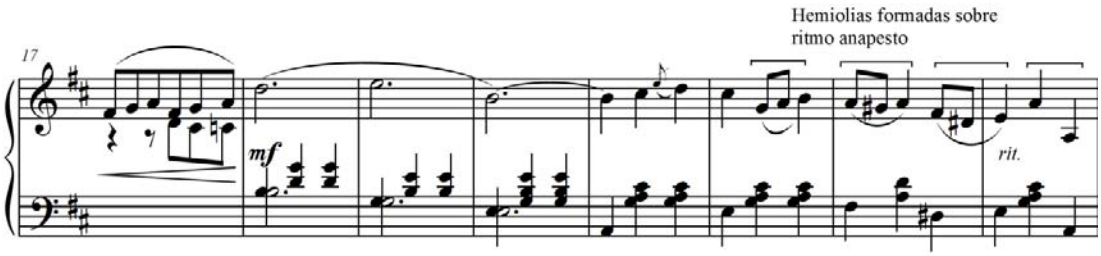


Con la inclusión de la homorritmia como parte de la escritura armónica, Fulgencio Badal consigue una variedad rítmica inexistente en el resto de valses trabajados con anterioridad. Desaparece en este vals el interminable acompañamiento, adjudicado siempre a la mano izquierda, de valores iguales de

[19] La distinción entre apoyatura no resuelta y apoyatura con resolución diferida viene dada en: Girard, 2005: 4.
[20] La homorritmia viene definida como tal en: Girard, 2001: 13-14.

negra o corchea que marcan de modo incesante el ritmo de vals. Aunque se encuentra igualmente presente el mencionado acompañamiento en acordes divididos asignado al bajo, el ritmo resulta mucho más diluido en algunas partes del vals gracias a las diferentes texturas y a la inclusión aislada de alguna hemiolia en el estribillo.

Ejemplo 55: Hemiolias en el estribillo de *Soñando*.



En resumen, *Soñando* es el único vals del repertorio local con ritmo, debido precisamente a su variedad de valores, a diferencia de los valses decimonónicos ya trabajados carentes de él.[21]

En cuanto a los restantes apartados musicales de la pieza, como son los temas o la estructura melódica, poco hay que añadir respecto a los valses decimonónicos ya trabajados: temas tonalmente cerrados, de estilo elegante y refinado y una estructura melódica clásica, propia del vals en cuanto a periodos y frases se refiere.

[21] El compositor francés Olivier Messiaen (*1908; †1992) defiende que una obra compuesta sobre un ritmo de valores iguales repetidos interrumpidamente no tiene ritmo, a pesar de dar la sensación de ser rítmica:

"Mozart est un extraordinaire rythmicien. Par contre, les ouvres de Bach ou de Prokoviev paraissent rythmiques précisément parce qu´elles n´ont pas de rythme. En effet, on entend dans ces œuvres une succession ininterrompue de durées égales qui plongent l´auditeur dans un état de satisfaction béate; rien ne vient contrecarrer son pouls, sa respiration et les battements de son cœur, il est donc très tranquille, il ne reçoit aucun choc, tout cela lui paraît parfaitement « rythmique ». De même, le jazz est établi sur un fond de valeurs égales. Par le jeu de syncopes, il contient aussi des rythmes, mais ces syncopes n´existent que parce qu´elles sont placées sur des valeurs égales qu´elles contredisent. Malgré le rythme provoqué par cette contradiction, l´auditeur s´installe une fois encore dans les valeurs égales qui lui procurent une grande tranquillité."(Samuel, 1967 : 67).

Cuadro 10: Estructura del Vals *Soñando* de Fulgencio Badal.

Compases	1	3	7	9	17	23	27	28	32	43	49	60	61
Estructura	**Introducción**			**A**					**B**		**A1**		
Temas y desarrollos				Estribillo					1ª Estrofa		Estribillo		
Tonalidades	RE	(fa#)	(fa#)	(SOL)	(SOL)	(mi)	(fa#)	(mi)	LA	(MI)	RE	(fa#)	(mi)

65	76	81	83	86
C				
2ª Estrofa				
SOL	RE	SOL	la	SOL

Polkas.

Junto con el vals, la polka es la danza de salón con más presencia en el repertorio pianístico de autores locales. La polka se originó hacia 1830 en el este de Bohemia, actualmente Chequia, probablemente derivada de una de las muchas danzas folclóricas bailadas por los lugareños. Existen varias versiones sobre su origen: Richard M. Stephenson y Joseph Iaccarino se remiten a los historiadores checos, según los cuales esta danza fue creada un domingo por una campesina para su propia diversión (Stephenson i Iaccarino, 2001: 16). Mariano Vázquez Tur nos transmite la leyenda según la cual fue creada por una criada que se veía obligada a dar pasos muy cortos en su exigua habitación (*Revista de Musicología*, XIV (1991): 240-241).

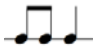
Para los autores que acabamos de citar, el término Polka procede del checo Pulka y significa "medio paso" debido al rápido cambio de un pié a otro en el baile. Sin embargo, la hipótesis más fidedigna, desde nuestro punto de vista, es la defendida por Marc Honegger, para quien la polka fue un cumplido de los checos hacia sus vecinos polacos, cuya revolución de 1831 suscitó en Bohemia un gran movimiento de apoyo. Es por ello que Polka significa, según nos comunica este último autor, "Joven Polonesa" (Honegger, II, 1976: 810).

Hacia 1835 la polka fue introducida en las salas de baile de Praga y en 1839 en Viena. En 1840, el bailarín checo Johann Raab, perteneciente a una compañía de ballet de Praga, bailó la polka en el Théatre de l´Odéon de París. Desde entonces, fue tanto el éxito cosechado por esta danza en la capital francesa que los profesores de baile se apresuraron a adoptarla en sus salones y academias (Stephenson i Iaccarino, 2001: 18):

> "*Dance academies were swamped and in desperation recruited ballet girls from de Paris Opéra as dancing partners to help teach de polka.*"

La amplia aceptación de la polka en los sectores burgueses parisinos y la popularidad alcanzada desde 1844 en la capital francesa pronto trascendió a España. Prueba de la arrolladora popularidad que esta danza logró en España hacia mediados de siglo, fue su amplia inclusión en el repertorio pianístico, en el cual encontramos

polkas compuestas por prácticamente todos los pianistas compositores más relevantes del momento como Masarnau, Adalid o Cinna entre otros. En el repertorio pianístico español, la polka aparece como pieza independiente o como parte de un cuaderno de danzas. En cualquiera de las dos modalidades suele abordarse también como una danza combinada con otras danzas o formas musicales, como polkas-mazurcas, polkas-estudio, polkas-capricho,etc.(*Revista de Musicología*, XIV (1991): 241).

La polka se construye sobre un compás de dos por cuatro y en un tiempo moderadamente rápido que ronda las 104 pulsaciones por minuto. Así como el vals anteriormente estudiado no contempla un patrón rítmico definitorio, la polka contiene varios ritmos característicos sobre los cuales se sustenta esta danza:  , , y .

La descripción de este baile según Gawlikowski es la siguiente: *"El paso puede dividirse en cuatro partes y cada una se ejecuta en un tiempo. El caballero levanta el pie izquierdo junto a la pierna derecha, salta ligeramente sobre el pie derecho, y resbala seguidamente el pie izquierdo (primer tiempo); recoge seguidamente el pie derecho hacia detrás (segundo tiempo); después salta sobre el pie izquierdo avanzado (tercer tiempo), y levanta la pierna derecha hacia detrás acercándola al tobillo; permanece en esta posición todavía un tiempo, que hace el cuarto y último. (...) La polka se ejecuta siguiendo el impulso del caballero a la derecha y a la izquierda, avanzando y retrocediendo."* (Gawlikosky, 2003: 91-93).

La polka fue el único baile de salón decimonónico que sobrevivió el paso del siglo y se continuó bailando habitualmente hasta ser ensombrecida por las nuevas danzas procedentes de América.

El repertorio pianístico local es un fiel reflejo de lo que se hacía en España y en Europa en cuanto al tratamiento formal de la polka se refiere. Las polkas halladas, compuestas por autores locales, son enteramente piezas independientes y entre las cuales existen también combinaciones como la polka-capricho y la polka-mazurca. Curiosamente, las primeras manifestaciones no pertenecen al esquema formal de la polka simple, sino que responden a las combinaciones formales de polka-caprice, o polka-capricho, y polka-mazurca. Estos primeros ejemplos de combinaciones formales de la polka fueron editados en 1864. Desde este año, tanto la polka simple como sus combinaciones formales seguirán siendo un común denominador del hacer

compositivo de los autores castellonenses hasta su última manifestación datada en 1917.

1) Las combinaciones formales de la polka.

Las variantes de la polka en el repertorio pianístico de compositores locales fueron abordadas únicamente por Vicente Pitarch (*1824; †1910) y por sus hermanos Antonio y Mateo a través de las citadas combinaciones denominadas polka-capricho y polka-mazurca.

La polka-capricho.

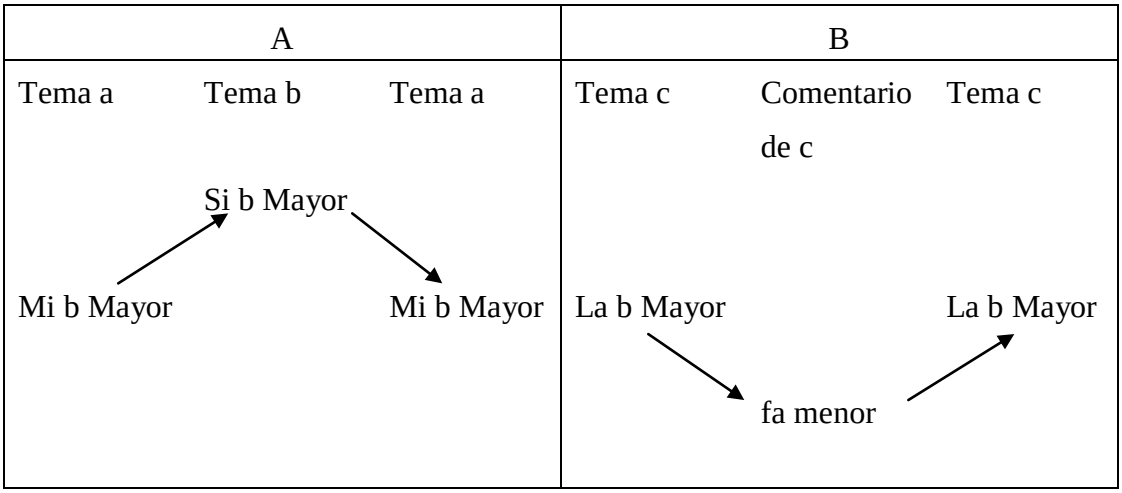
En *Antonia* −la primera pieza del díptico *Les deux soeurs* (1864)− y en *l´Espagnole* (1874), los dos ejemplos de polka-capricho del repertorio que nos ocupa, los hermanos Pitarch toman como sustento compositivo el ritmo y el carácter propio de la polka, creando sendas piezas dotadas de cierta libertad estructural mediante la inclusión de variaciones del material temático original. El subtítulo polka-capricho justifica la original aportación formal de estas piezas respecto a la forma simple de polka que estudiaremos más adelante.[1]

Antonia, la primera de las polkas-capricho está cimentada sobre una estructura de tipo ternario del tipo A B A_1 en la que la última sección (A_1) es una reexposición variada de A. Más original es *L´espagnole*, la cual presenta un esquema formal en arco del tipo A B C B A, y que puede considerarse como una variante del esquema formal ternario (Hakim y Dufourcet, 1995: 17).

La organización tonal en ambas obras es característica del quehacer compositivo de los Pitarch. Las principales secciones de ambas piezas están construidas internamente de forma ternaria, de modo que una tonalidad principal es respondida por su dominante o relativo y reexpuesta de nuevo como principal:

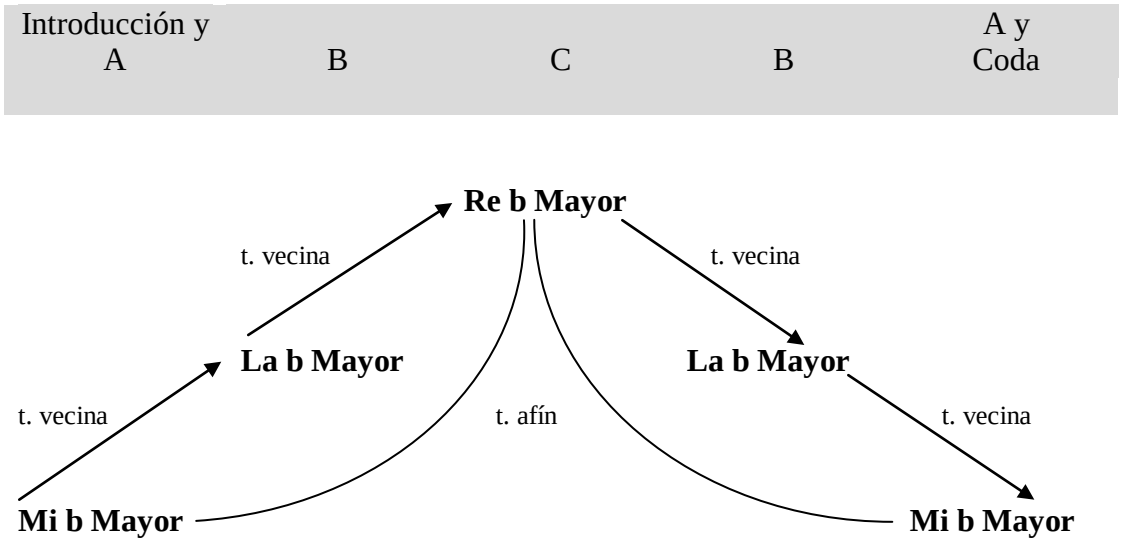
[1] Capricho es una denominación utilizada ya por los compositores del siglo XVI y principios del XVII para designar una obra sin una forma específica. Al igual que la Fantasía, se caracteriza por la libertad estructural en el modo de tratar el material temático. No obstante, el Capricho se diferencia de la Fantasía por la inclusión de rasgos imprevistos, salientes, atrevidos e incluso picantes en el desarrollo del discurso musical (Zamacois, 1960: 230-231).

Ejemplo 56: Organización interna de las secciones A y B en *Antonia*.



Así como en esta última pieza, la distribución de las tonalidades principales se halla en primer grado de vecindad, en *L´espagnole* el tono principal pierde la relación de vecindad con la sección central debido a la original disposición en arco del esquema tonal:

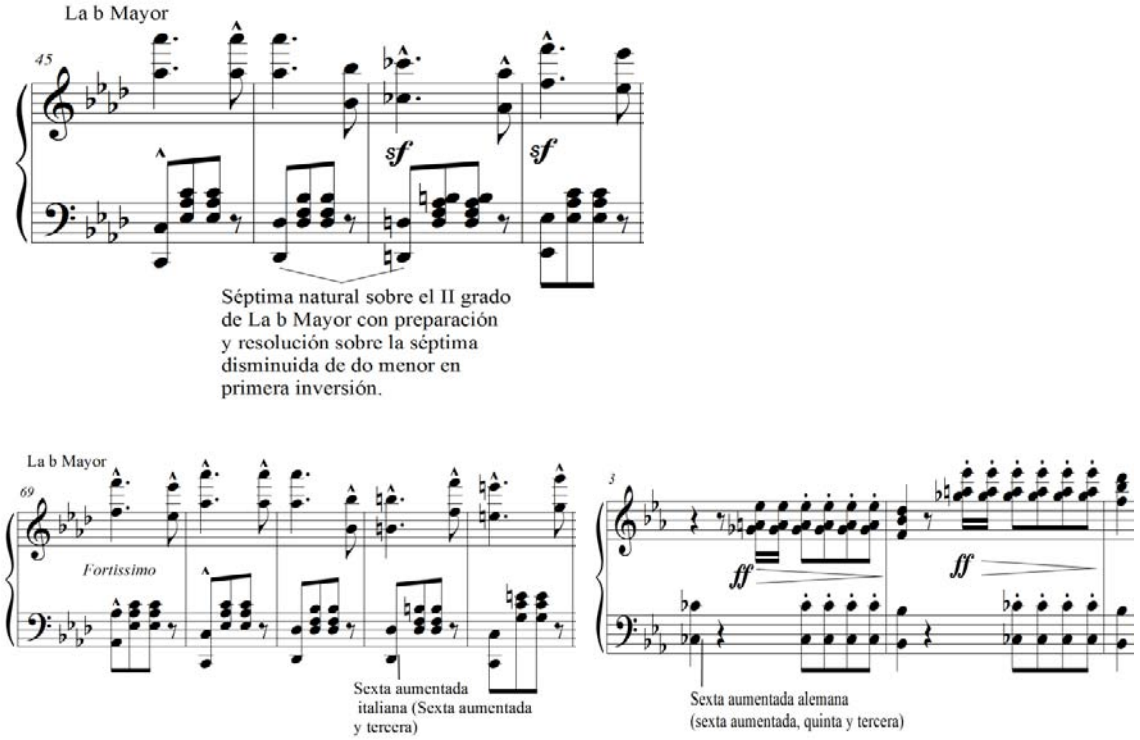
Ejemplo 57: Distribución tonal en arco en *L´espagnole.*



Siguiendo con el estudio del marco tonal, habría que subrayar que la armonía y los enlaces armónicos de ambas obras no superan las aportaciones propias de finales del clasicismo, al igual que sucedía en el vals *Valencia del Cid*: novenas mayores y menores, séptimas de dominante y séptimas naturales −algunas de estas

últimas con resolución excepcional−, séptimas disminuidas y sextas aumentadas. Especialmente interesantes son algunas de las resoluciones excepcionales de séptima, así como el empleo de las sextas aumentadas en sus variantes alemana (sexta aumentada, quinta y tercera) e italiana (sexta aumentada y tercera) (Guillard, 1996: 48), cuya aplicación en una obra pianística de autor local no había vuelto a repetirse desde que en 1837 fuera usada por primera vez −con la variante alemana− en la *Sinfonía* de Valeriano Lacruz Argente.[2]

Ejemplo 58: Séptima con resolución excepcional y sexta aumentada italiana en *Antonia*. Sexta aumentada alemana en *L´Espagnole.*

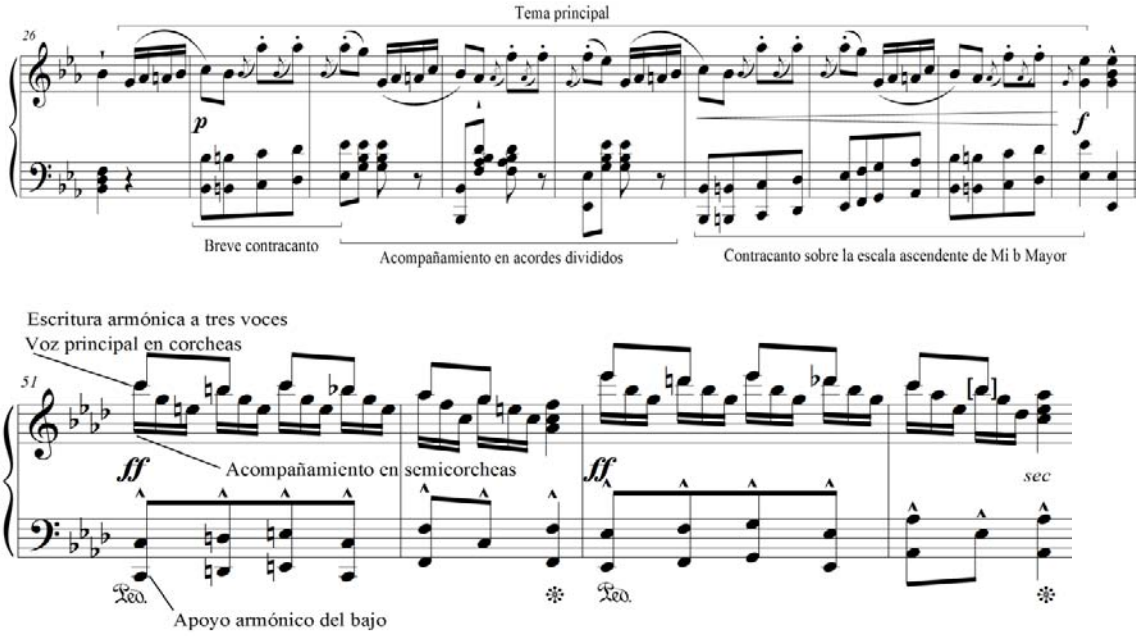


En comparación con las restantes piezas estudiadas hasta ahora, construidas enteramente sobre una escritura armónica de melodía acompañada, en *Antonia* localizamos por primera vez varios pasajes que acusan cierta tendencia polifónica. Son pasajes en los cuales la mano izquierda deja de hacer la función de mero acompañamiento y se convierte en una parte melódica, en forma de escala ascendente o descendente, con función de contracanto del tema principal. En otras partes de la pieza encontramos también una clara escritura a tres voces cuya

[2] *Cf.* pp. 511-512.

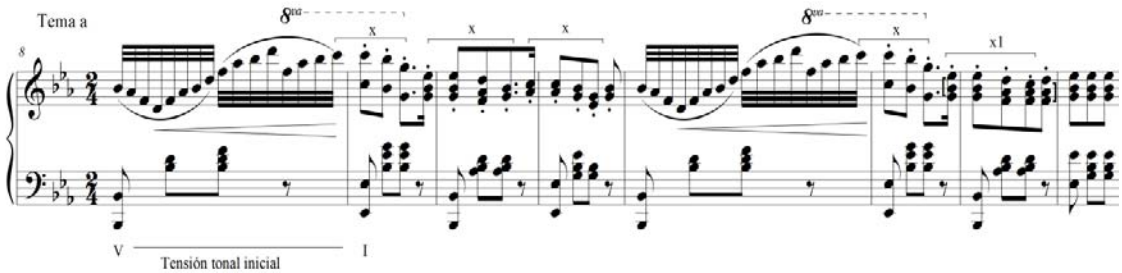
interpretación requiere una ponderación de dinámicas acorde al interés de cada una de ellas.

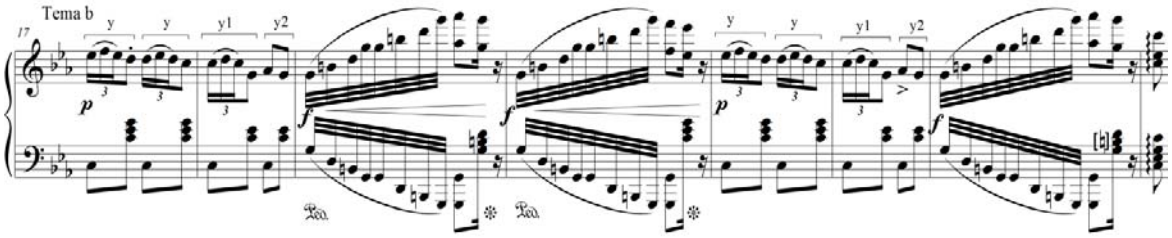
Ejemplo 59: Pasajes con escritura polifónica y escritura armónica a tres voces en *Antonia*.



Los temas, así como el trabajo temático de las dos polkas-caprice presentan también aspectos interesantes tanto desde el punto de vista de las relaciones tonales como del ritmo. Los temas principales de *Antonia* y *L´Espagnole* empiezan sobre la dominante de la tonalidad y resuelven en la tónica, creando una tensión tonal inicial un tanto atípica en relación con el resto de obras ya estudiadas. En el caso de *L´espagnole*, el tema principal o *tema a* está construido sobre una *célula x* que, siguiendo el patrón rítmico de la polka, está dispuesta en forma de progresión descendente. También el segundo tema −o *tema b*− de la misma pieza está construido sobre una *célula y* que sigue una progresión descendente en tresillos de semicorchea, emulando los ritmos del folclore andaluz y justificando así el título de la obra.

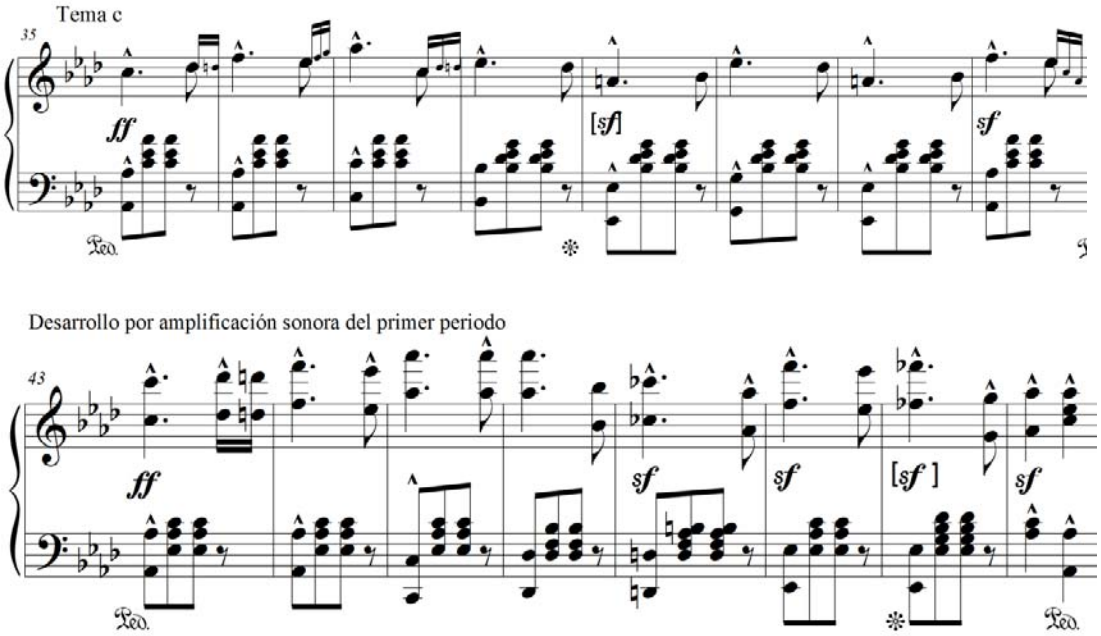
Ejemplo 60: *Tema a* y *tema b* de *L´Espagnole*.





Sustentadas sobre una estructura melódica clásica, formada por periodos de ocho compases, las ideas musicales son sometidas a atractivos procedimientos de desarrollo y variación. Entre ellos, el *desarrollo por amplificación sonora* tiene como objeto la adecuación de un tema o idea musical ya expuesto con anterioridad a una mayor intensidad dinámica. Ello se logra mediante la duplicación de sonidos y extensión de la tesitura, como ocurre en el segundo periodo del *tema c* de Antonia:

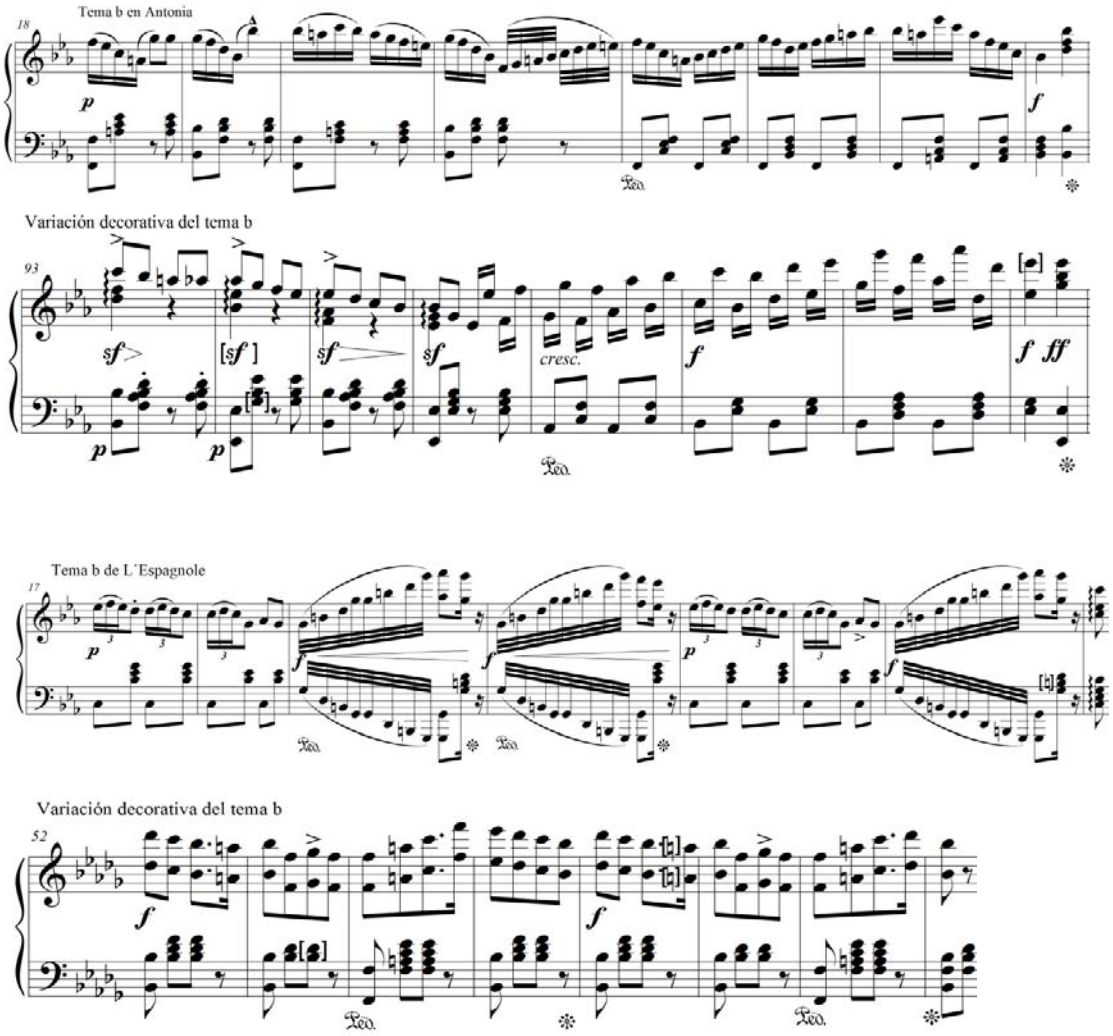
Ejemplo 61: Desarrollo por amplificación sonora en *Antonia*.



Originales son también las variaciones a partir de las cuales los hermanos Pitarch desarrollan el material expositivo. Si prácticamente todas las variaciones trabajadas hasta ahora respondían al tipo melódico u ornamental, ejemplificadas principalmente en la producción pianística de Gabaldá, los hermanos Pitarch introducirán por vez primera en el repertorio pianístico que nos ocupa las llamadas *variaciones decorativas*. En ellas, el tema o melodía principal permanece fácilmente

reconocible y, alrededor de ella, el tejido armónico y los contrapuntos −en el caso de haberlos− sufren cambios en cada una de las variaciones con el fin de mantener el interés del desarrollo (Zamacois, 1960: 137-138). La simetría de las variaciones decorativas respecto al original permanece inmutable, correspondiéndose el mismo número de compases. Desde nuestro punto de vista, la inserción de este tipo de variaciones, más elaboradas que las ornamentales, denota una clara influencia del magisterio que el compositor Henri Herz ejerció en París sobre Vicente Pitarch.[3]

Ejemplo 62: Variaciones decorativas en *Antonia* y *L´espagnole*.



[3] En la música de salón, la improvisación estaba basada en el principio de variación. De entre los pianistas compositores de salón, fue Henri Herz el que consiguió grandes logros por su talento en la improvisación y en la variación, lo que le valió el apelativo de "Rey de la variación" (Schnapper, 2007: 271-274).

Tanto *Antonia* como *L´Espagnole* gozan de un alto grado de diversidad rítmica cuyos valores extremos son valores de blanca o blanca con puntillo, por un lado, y fusas, por otro. Entre de estos valores, se encuentran figuras no medidas (*Antonia*, c. 35-37, 61-62 y 67), valores irregulares como tresillos de semicorchea (*L´Espagnole*, tema b; c. 59-66), septillos (*L´Espagnole*, c. 109) o seisillos (*L´Espagnole*, c. 114-115) que contribuyen decisivamente a la soltura rítmica de ambas piezas.

Las indicaciones dinámicas en ambas polkas-caprice se encuentran cuidadosamente detalladas, a diferencia de muchas de las anteriores piezas de baile de salón estudiadas con anterioridad. Las dinámicas discursivas abarcan desde el *pp* hasta el *ff*, y las progresivas están representadas mayoritariamente por reguladores ascendentes y descendentes. Junto a éstas, numerosos signos de *sfz*, acentos, staccato, e incluso algunas indicaciones prestadas de la técnica propia de los instrumentos de cuerda como ⊓ , que significa "arco abajo", así como los abundantes signos de pedal, dinamizan aún más si cabe la sonoridad de ambas piezas. También algunas indicaciones de carácter como *delicato*, *grandioso* ayudan a la justa interpretación de las piezas.

Si bien las polkas-caprice introducen, como acabamos de ver, interesantes aportaciones al conjunto de obras del repertorio castellonense, una de las novedades más atractivas −introducida por vez primera en 1871 por Gabaldá en dicho repertorio−, es el empleo del *figuralismo*[4] y más concretamente del llamado *figuralismo imitativo*. Con el fin de aproximar *L´Espagnole* al folclore español −justificando de nuevo el título de la pieza− los hermanos Pitarch insertan un pasaje en que la mano derecha imita los sonidos de una guitarra (c. 59-67). Ello lo consiguen mediante una melodía simple con figuraciones de semicorchea en tresillo a modo de variación ornamental de otra variación anterior.[5] La importancia, a nuestro juicio, de dicho figuralismo simbólico de una guitarra, es el hecho de constituirse en un precedente de posteriores obras pianísticas que buscarán igualmente el acercamiento al carácter y esencia musical españolas. Un claro

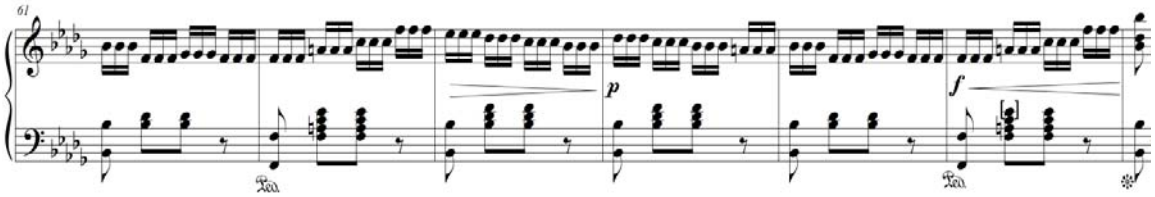
[4] El *figuralismo* se crea a partir de grupos de notas cuya original disposición en una obra musical tiene como finalidad la sugestión y la evocación en el intérprete y en el oyente de imágenes, movimientos, sentimientos o ideas extramusicales sobre las cuales se inspira dicha obra. Entre los diferentes tipos de figuralismos, destaca el llamado *figuralismo imitativo*, cuyo objeto es la reproducción de una imagen mediante un código de sonidos determinado (Guillard, 1996: 67-68).

[5] Aunque las figuraciones en tresillo nos aproximan a los ritmos folclóricos españoles, las armonías de corte clásico utilizadas por los autores nada tienen que ver con el mencionado folclore. Habría que recordar a este respecto que las bases de la musicología española contemporánea no serán sentadas hasta finales del siglo XIX y principios del XX por Felipe Pedrell (*1841; †1922).

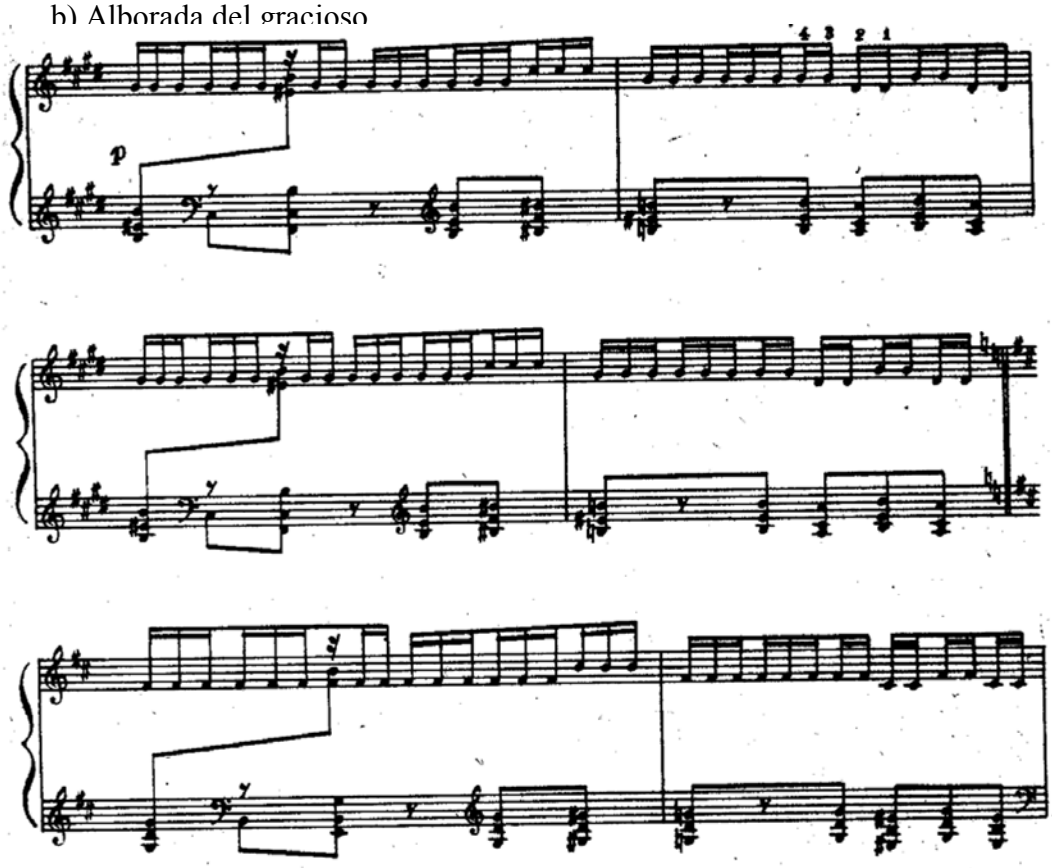
ejemplo de obra posterior lo encontramos en la pieza titulada *Alborada del gracioso*, que forma parte de *Miroirs*, compuesta Maurice Ravel en 1906. Más de un cuarto de siglo después de que fuera escrita *L´Espagnole*, y sin seguramente conocer esta obra,[6] el genial compositor francés utilizará el mismo recurso figurativo, formado por un repetido ritmo de semicorcheas en tresillo, para emular el paisaje sonoro andaluz a través de una guitarra.

Ejemplo 63: Figuralismo imitativo de guitarra en *L´Espagnole* de Pitarch de Fabra y en *Alborada del gracioso* de Maurice Ravel.

a) L´Espagnole.



b) Alborada del gracioso



[6] Ha sido explicado, en el capítulo dedicado al estudio crítico de las composiciones, que la pieza *L´Espagnole*, a pesar de haber sido publicada en París por la editorial Leduc, no se conserva en ninguna de las principales instituciones francesas consultadas. El único ejemplar hallado se encuentra en el Archivo Histórico de la Iglesia Arciprestal de Morella.

Cuadro 11: Estructura de *Antonia* (Primera pieza de *Les deux soeurs*) de Pitarch de Fabra.

Compases	1	8	18	26	35	51	53	55	60	72	75
Estructura	**Introducción**	**A**			**B**						
Temas y desarrollos		Tema a	Tema b	Tema a variado	Tema c	Comentario de c			Tema c		
Tonalidades	MIb		SIb	MIb	LAb	fa	LAb	fa	LAb	(fa)	DO

77	85	93	101	109
A1				**CODA**
1ª variación decorativa del tema a	2ª variación decorativa del tema a	1ª variación decorativa del tema b	2ª variación decorativa del tema b	Tema a variado
LAb		Mib		

Cuadro 12: Estructura de *L´Espagnole* de Pitarch de Fabra.

Compases	1	7	17	25	34	43	52	59	67
Estructura	**Introducción**	**A**			**B**	**C**			
Temas y desarrollos		Tema a	Tema b	Tema a	Transición	a1 (Variación decorativa del tema a)	b1 (Variación decorativa del tema b)	b2 (Variación ornamental de b1)	a1 (Variación decorativa del tema a)
Tonalidades	MIb		do	MIb	LAb	REb	sib		REb

76	83	92	99	107
B	**A**			**CODA**
Transición	Tema a	Tema b	Tema a	
LAb	MIb	do	MIb	

La polka-mazurca.

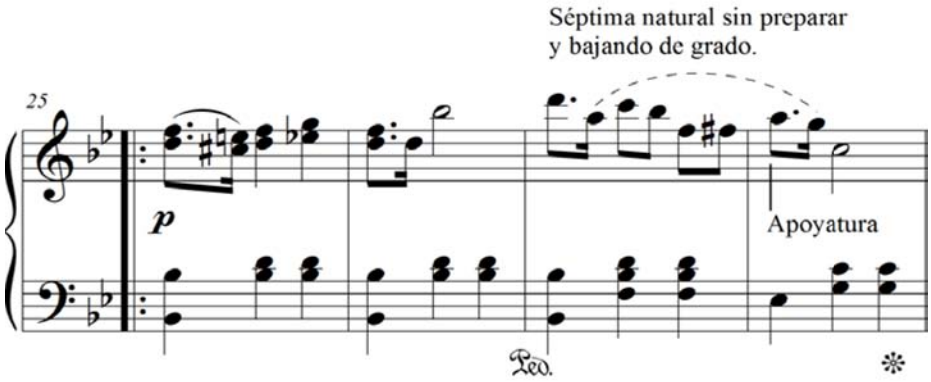
Otra variante de la polka es la polka-mazurca, la cual se interpreta en compás ternario de tres por cuatro y en tiempo lento. Una de las principales condiciones que debe reunir la composición de la polka-mazurca para ser danzada correctamente es la simetría de compases −organizados en periodos de ocho− y el ritmo ternario. Según Gawlikowski, "*esta danza se compone, para el caballero y la dama, de valses a derecha e izquierda, de poursuites recíprocos y de balancés. El paso, como el nombre lo indica, es un paso de mazurca, seguido de un paso de polka alargado;"* (Gawlikosky, 2003: 96-97).

Marie, título de la única polka-mazurca hallada en el repertorio que nos ocupa, es la segunda de las piezas compuestas por Vicente Pitarch de Fabra que forma parte del díptico *Les deux soeurs*. Contrariamente a las anteriores obras pianísticas estudiadas de Pitarch de Fabra, que exigían del intérprete cierta dosis de virtuosismo, *Marie* es una pieza fácil y accesible a estudiantes y aficionados.

La obra está construida sobre un esquema ternario muy simple del tipo ABA. El tratamiento y organización de las tonalidades es el propio y característico de Pitarch de Fabra: distribución interna de las secciones en periodos ternarios que guardan una relación tonal de tonalidad principal-dominante o tonalidad principal-relativo. En el caso particular de *Marie*, la primera y última sección A está dividida en tres periodos, el primero y último de los cuales está compuesto en la tonalidad principal de Fa Mayor y el central en la tonalidad de la dominante (Do Mayor). La segunda sección B está constituida, sin embargo por un único periodo repetido sobre la tonalidad de la subdominante (Si bemol mayor).

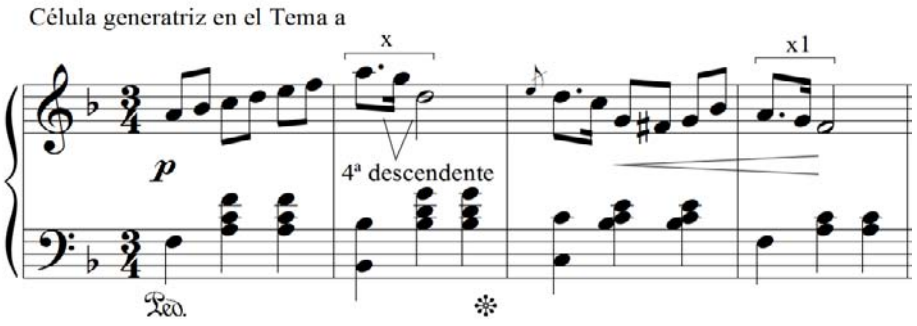
El tratamiento armónico de esta breve pieza de salón es muy simple y está sustentado sobre acordes que no trascienden la armonía clásica. Las notas de adorno de la melodía −entre ellas, las abundantes apoyaturas− están utilizadas con fines expresivos, al igual que las séptimas naturales sin preparar y que resuelven bajando de grado.

Ejemplo 64: Séptima natural sin preparar y bajando de grado.

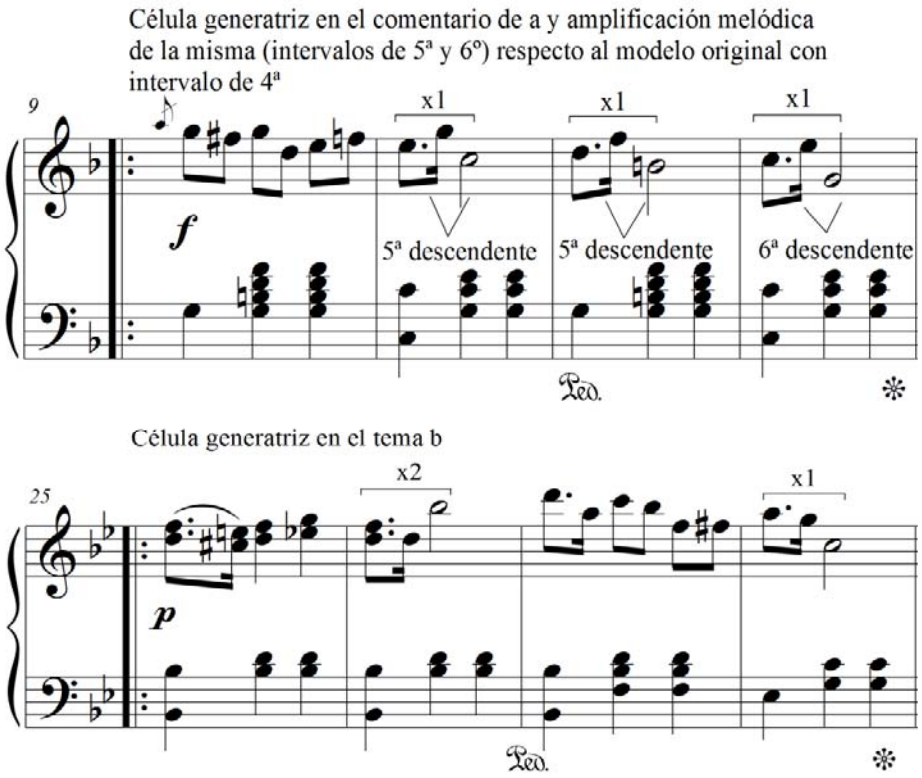


En *Marie*, escrita enteramente en una escritura de melodía acompañada, Pitarch de Fabra utiliza como nexo de unión entre las partes una célula generatriz −que hemos denominado x− y la cual se caracteriza por el ritmo troqueo de su primer tiempo y por la amplificación melódica[7] a la que es sometida en el transcurso de la pieza. La amplificación melódica afecta al intervalo final de cuarta descendente de la célula x, el cual es ampliado progresivamente a quinta y sexta descendentes, como vemos en el siguiente ejemplo:

Ejemplo 65: Célula característica utilizada como nexo de unión entre las partes o secciones y amplificación melódica de la misma.



[7] El desarrollo melódico consiste en ampliar progresivamente los intervalos de una célula, motivo o tema dado (Guillard, 1996: 59).



Otra de las particularidades temáticas de *Marie* es el estilo cantable y melódico de los dos temas, que contrasta con la concepción melódica del resto de obras estudiadas de los autores −incluido el vals *Valencia del Cid*−, de una factura más instrumental y melódico-rítmica.

Si bien *Marie* es una de las piezas más breves dentro del repertorio de baile de salón europeo tratado aquí, las dinámicas se encuentran puntualmente detalladas tanto en sus variantes discursivas −abarcando del *p* al *ff*− como progresivas por medio de reguladores ascendentes y descendentes.

Cuadro 13: Estructura de *Marie* de Pitarch de Fabra.

Compases	1	9	17	25	1	9	
Estructura	**A**			**B**	**A**		
Temas y desarrollos	Tema a	Comentario de a	Tema a	Tema b	Tema a	Comentario de a	Tema a
Tonalidades	FA	DO	FA	SIb	FA	DO	FA

Tanto las polkas-caprice como la polka-mazurca que acabamos de estudiar engrosan el vasto repertorio pianístico europeo de salón del XIX con las características propias de este tipo de obras: armonías simples y fáciles de escuchar, escritura armónica con una melodía principal en la mano derecha y acompañamiento en la izquierda, estructura melódica clásica con una distribución simétrica de compases y desarrollos y variaciones que no superan los procedimientos del periodo clásico. Junto a estas características, que constituyen un común denominador en las piezas pianísticas de salón decimonónicas, encontramos interesantes particularidades como son la disposición formal en arco, los procedimientos de desarrollo a partir de células o motivos concretos o la inclusión de figuralismos simbólicos que dotan de cierta originalidad al conjunto de estas piezas derivadas de la polka.

2) Las polkas simples.

Morfológicamente hablando, el modelo mayoritariamente adoptado por los compositores castellonenses en sus polkas para piano es el ternario del tipo ABA o bien ABA_1. Del conjunto de seis polkas que engrosan este repertorio, cuatro de ellas, las compuestas por Ramón Laymaría Pinella (*1856; †1916) y Fulgencio Badal Molés (*1880; †1967), responden a dicha estructura ternaria, mientras que la forma binaria o el tema con variaciones son abordados por José Segarra Segarra (*1816; †1879) y Abel Mus Sanahuja (*1907; †1983) respectivamente.

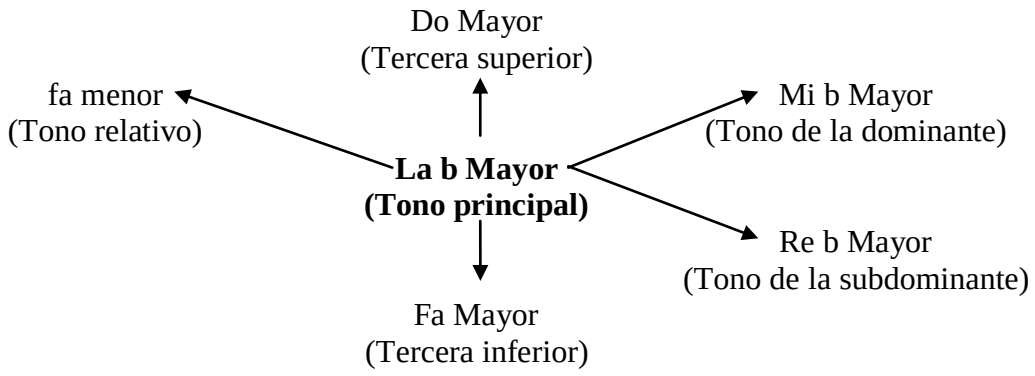
Desde un punto de vista cronológico, creemos que la pieza denominada *La Heroína* [1865] de José Segarra Segarra fue la primera polka escrita para piano por un compositor local.[8] Esta polka es la única que presenta una estructura binaria del tipo AB y, si bien nunca fue publicada, es una de las obras del repertorio castellonense que muestra, por parte del autor, una amplia capacidad de desarrollo de las ideas musicales. No obstante, la estructura binaria de *La Heroína* presenta un

[8] Hemos puntualizado, en el capítulo dedicado al estudio crítico de las obras, que *La Heroína*, única composición conservada de José Segarra Segarra no está datada. La fecha aproximada de composición ha sido introducida por primera vez en este estudio atendiendo a criterios biográficos del autor.

cierto desequilibrio formal derivado de la desigualdad de proporciones entre ambas partes A y B. Mientras la primera parte A abarca un total de 26 compases, la amplitud de parte B se traduce casi en el triple de A, con un total de 74 compases.

El espectro armónico de esta polka va más allá de las habituales tonalidades en primer grado de vecindad, tal y como se aprecia en el siguiente cuadro cuyo modelo de organización tonal está basado en la publicación de Georges Guillard (Guillard, 1996: 43).

Ejemplo 66: Espectro tonal en la polka *La heroína* de José Segarra.



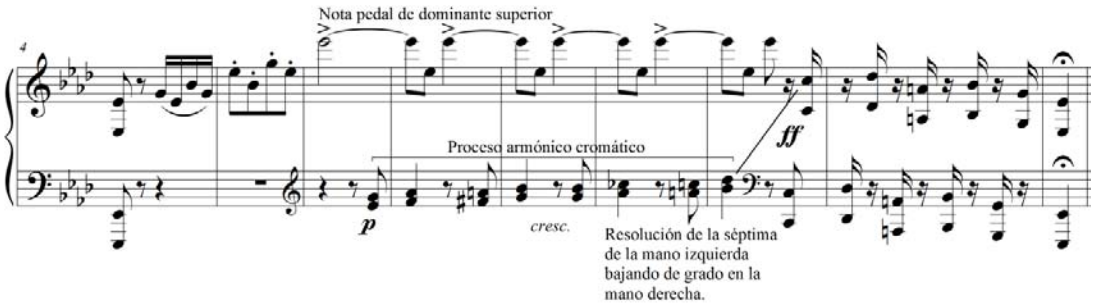
Las diferentes tonalidades de la pieza son abordadas con modulaciones por paso directo, es decir, sin establecer una cadencia previa correspondiente al nuevo tono, tal y como ocurre en los valses de Bernardo Vives ya estudiados.[9] También José Segarra utiliza en la introducción de esta polka una nota pedal de dominante −esta vez en la voz superior−, procedimiento que se revela como un estereotipo en la mayoría de introducciones de obras de baile de salón, entre las que incluimos los valses *Valencia del Cid*, *La primavera* o las combinaciones de polkas como *Antonia* o *L´Espagnole*, entre otras.

Es precisamente en la breve introducción de *La Heroína* donde hallamos particularidades armónicas de interés, como es un proceso armónico de tipo cromático en la mano izquierda y que culmina en un acorde de séptima de dominante

[9] *Cf.* p. 554.

cuya séptima resuelve bajando de grado en la otra mano. Esta inusual resolución desde el punto de vista de la ejecución, demuestra un tratamiento un tanto espacial del piano que va más allá de la habitual disposición de las escritura en ambas manos. Las armonías utilizadas responden mayoritariamente al prototipo clásico, incluyendo algún acorde de novena de dominante sin preparación.

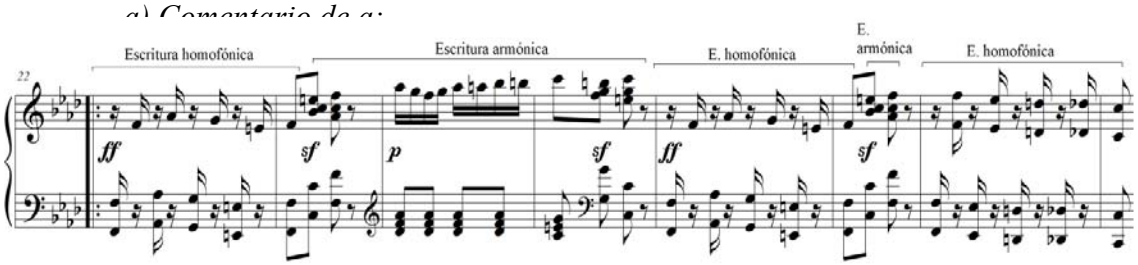
Ejemplo 67: Particularidades armónicas en *La Heroína*.



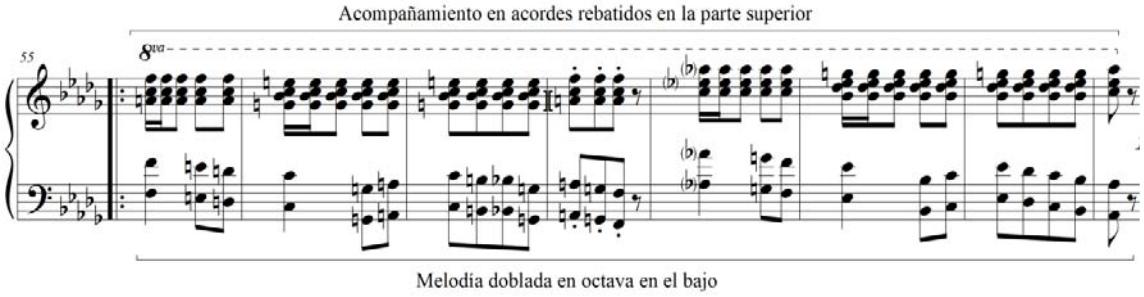
Esta única obra para piano de José Segarra se desenvuelve en la habitual escritura armónica o melodía acompañada aunque, junto a ésta, el autor incluye de manera intermitente algunos pasajes en escritura homofónica. Sin embargo, en las partes con textura armónica, el autor no se limita al estereotipo propio de melodía en la mano derecha y acompañamiento en la izquierda, sino que el bajo hace en ocasiones también una función melódica. Igualmente encontramos secciones en que el acompañamiento ordinario desaparece y las dos manos participan en la citada función melódica, que distiende y libera el discurso melódico de sus ordinarios clichés.

Ejemplo 68: Tipos de escritura y distribución de la melodía y el acompañamiento en *La Heroína.*

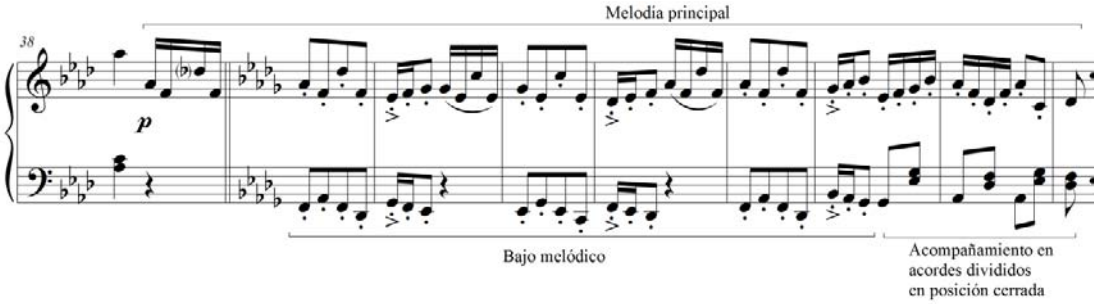
a) Comentario de a:



b) *Comentario de b:*

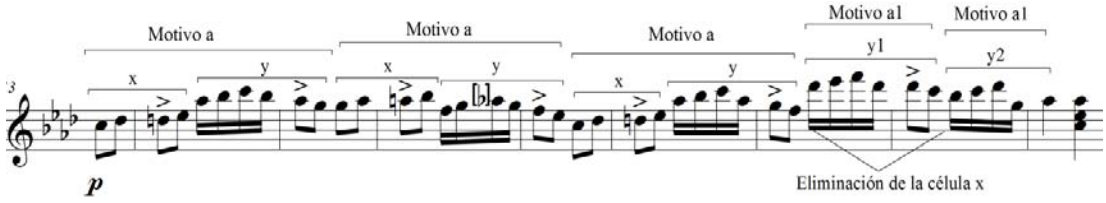


c) *Tema b:*



El trabajo temático es otro de los puntos que requieren una especial atención en esta pieza, principalmente por la sutil elaboración a la que son sometidas las diferentes ideas musicales. Aunque los dos temas principales *a* y *b* son simples y livianos desde el punto vista melódico y armónico, no lo es tanto el desarrollo de las células y motivos insertos en ellos. El *tema a* (c. 13 al 21) está construido sobre una melodía de características tanto diatónicas como cromáticas, y desenvuelta por grados conjuntos. Este primer *tema a*, está formado por un *motivo a*, el cual, a la vez está compuesto por dos células que hemos llamado x e y. Dicho *motivo a* es sometido a un *desarrollo por eliminación*,[10] consistente en suprimir de manera progresiva la primera de las dos células (célula x) y acortando el *motivo a*:

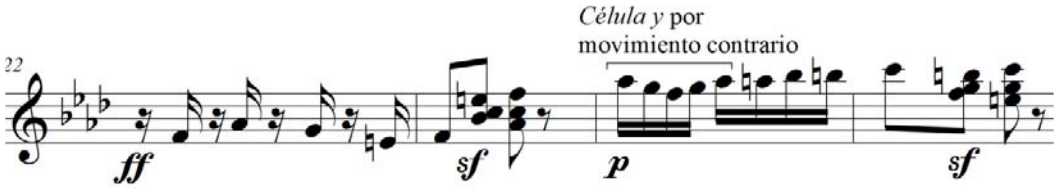
Ejemplo 69: Desarrollo por eliminación en el *tema a*.



[10] El desarrollo por eliminación consiste en acortar de manera progresiva los fragmentos que forman un periodo musical, de manera que estos fragmentos aparecen cada vez más próximos con posibilidad de superposición entre ellos (Guillard, 1996: 59).

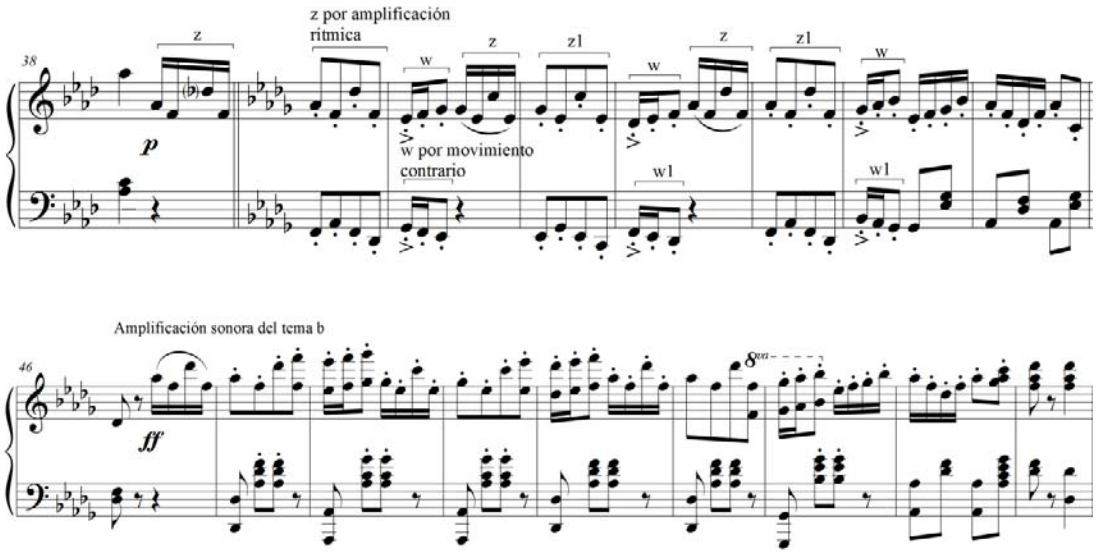
Otro ejemplo de desarrollo temático es la presentación de una parte de la *célula y* por movimiento contrario en el comentario que sigue a la exposición del tema a:

Ejemplo 70: Imitación por movimiento contrario de la *célula y* del *tema a*.



Asimismo, los dos temas muestran acusados contrastes que diversifican y varían la concepción melódica de la pieza. Mientras el *tema a* se desenvuelve por movimiento mayoritariamente conjunto y en un sistema diatónico-cromático, el *tema b* lo hace por grados disjuntos, formando lo que se conoce como sistema armónico. Dentro del *tema b* se localizan también abundantes procedimientos de desarrollo, como es la amplificación rítmica de una célula que hemos denominado z, y el movimiento contrario de otra idea musical breve o célula w en ritmo anapesto, reutilizada en el acompañamiento del comentario de b (ejemplo 68b) y la amplificación sonora del *tema b* en su primera repetición.

Ejemplo 71: Procedimientos de desarrollo en el *tema b*.



Todos los procedimientos de escritura y desarrollo que acabamos de analizar −principalmente el abandono del ritmo continuado de corcheas en acordes divididos

de la mano izquierda− infunden a esta pieza una soltura y diversidad rítmica que contrasta con otras muchas de las polkas estudiadas en este apartado. También el grado de contraste de las dinámicas, que abarca del *p* al *ff*, así como los numerosos acentos y *sfz* −algunos de ellos a contratiempo− (ejemplo 70) contribuyen de igual manera a facilitar la escucha de esta pieza de carácter ligero y desenfadado.

Aunque *La Heroína* es la única obra localizada del castellonense José Segarra, su singular trabajo temático y de escritura dejan entrever una técnica eficaz, resultante de una probable dedicación compositiva, si bien plegada en esta obra a los gustos de la audiencia por su carácter ligero y simple.

Cuadro 14: Estructura de *La Heroína* de José Segarra.

Compases	1	13	22	25	26	29	38	55	59	62
Estructura	**Introducción**	**A**					**B**			
Temas y desarrollos		Tema a	Comentario de a			Tema a	Tema b	Comentario de b		Tema b
Tonalidades	LAb		fa	DO	fa	LAb	REb	FA	LAb	REb

79	86	87	94	112
				CODA
Desarrollo de b			Tema b	
LAb	MIb	LAb	REb	

Las dos polkas compuestas por el también autor nacido en Castellón Ramón Laymaría Pinella y denominadas *Violeta* [1885] y *El Submarino Peral* [1888] responden a la misma estructura ternaria A B A_1. Es la primera vez, atendiendo al orden cronológico de las composiciones que nos ocupan, que la parte central B de

una estructura ternaria es denominada por un autor castellonense como *Trío*, siguiendo las pautas de algunas de las formas ternarias clásicas y románticas.[11]

Las dos muestran un desequilibrio en las proporciones −al igual que ocurría en la polka anteriormente vista de José Segarra− causado fundamentalmente por una sección de reexposición A_1 muy abreviada respecto a las anteriores partes A y B como detallamos a continuación:

Ejemplo 72: Proporciones estructurales en las polkas de Ramón Laymaría.

Violeta	Introducción	A	B	A_1	CODA
Nº de compases	8	37	51	7	16
El submarino Peral	Introducción	A	B	A_1	CODA
Nº de compases	4	35	57	16	5

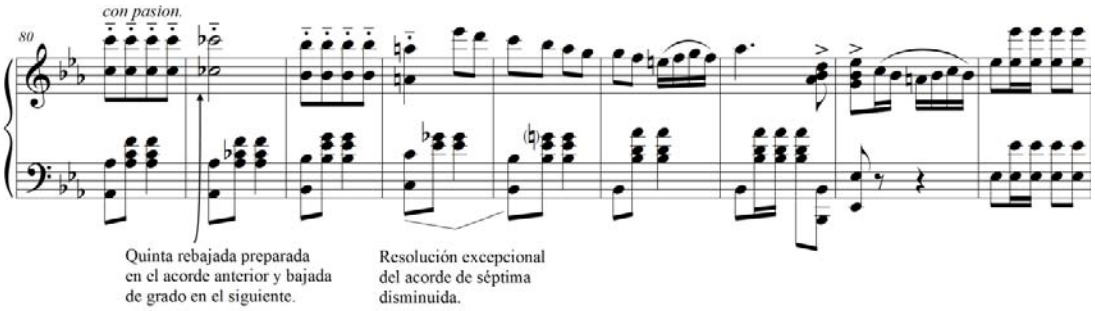
Ello no puede ser considerado, desde nuestro punto de vista, como una deficiencia compositiva sino que más bien el desequilibrio formal es totalmente consciente y propio del tipo de repertorio que nos ocupa. Como ya se ha estudiado en dicho repertorio, los fines prioritarios que persigue el compositor no son los meramente artísticos sino los comerciales, mediante la creación de piezas con temas pegadizos que consigan un éxito inmediato de mercado. Deben tratarse, por tanto de composiciones de carácter utilitario que se adapten a las características propias y estipuladas en cada danza.

La organización tonal en sendas obras de Ramón Laymaría está limitada a los primeros grados de vecindad, lo cual supone un paso atrás respecto al mayor espectro tonal conquistado años atrás en las polkas de Pitarch de Fabra o José Segarra. Esta restricción en la distribución de las tonalidades contrasta, sin embargo, con la mayor riqueza armónica en ambas piezas, que demuestra el dominio y destreza compositiva del autor en esta clase de repertorio. El color armónico se traduce en abundantes

[11] La sección central de ciertas danzas y marchas, compuesta a modo de intermedio cantábile, contrastante con las secciones anterior y posterior, recibe, en efecto, el nombre de *Trío*. Ello se debe a que esta parte central era interpretada, desde la época del barroco, sólo por tres instrumentos, a diferencia de las restantes secciones que eran adjudicadas a todo el conjunto instrumental. Posteriormente, en el clasicismo y en el romanticismo, la denominación *Trío* continuará asignándose a las partes centrales de piezas instrumentales como minuetos o scherzos (Honegger, II, 1976: 1030).

modulaciones que preparan la nueva tonalidad, en inflexiones o breves modulaciones, así como en el uso de quintas minorizadas[12] y sextas minorizadas, séptimas de dominante y de dominante auxiliar[13] −en algunos casos con resolución excepcional−, séptimas naturales y novenas de dominante con resolución retardada. Las quintas minorizadas o quintas rebajadas suponen una importante novedad dentro del conjunto de obras estudiadas en este trabajo. Son abordadas por Ramón Laymaria previa preparación de la quinta y resolviéndola después bajando de grado, lo cual enfatiza el proceso armónico y crea una manifiesta tensión melódica. El autor aprovecha la coyuntura armónica creada por el citado recurso para agregar indicaciones de carácter, tales como *con pasión*, para subrayar aún más si cabe la intensidad emocional del pasaje.

Ejemplo 73: Quinta rebajada en *El Submarino Peral* de Ramón Laymaría.

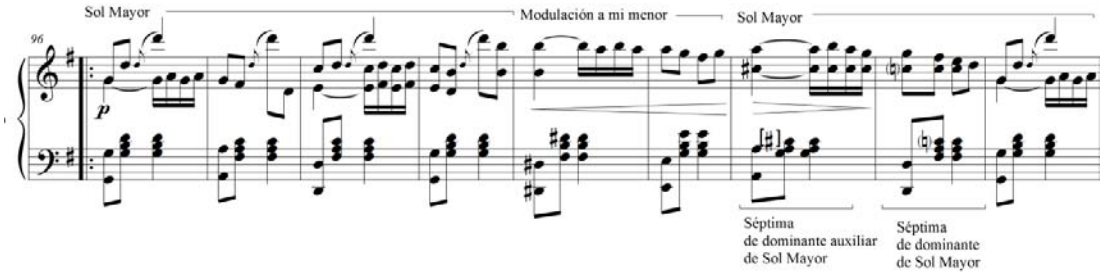


Otro de los cauces armónicos empleados son las resoluciones excepcionales de acordes de séptima de dominante o séptima disminuida, como puede observarse en el ejemplo anterior (ejemplo 73). Entre estas resoluciones excepcionales habría que citar también, debido al atractivo proceso armónico resultante, la del acorde de séptima de dominante auxiliar, que resuelve sobre la séptima de dominante constitutiva de la tonalidad, como apreciamos en el siguiente ejemplo:

[12] La quinta minorizada o alteración descendente de la quinta es un procedimiento de carácter melódico que consiste en rebajar un semitono dicha nota en un acorde triada. Puede utilizarse de manera directa, aunque su uso habitual consiste en preparar la quinta del acorde y rebajarla inmediatamente un semitono para después resolver en el acorde siguiente bajando de grado. La alteración descendente de la quinta fue un procedimiento armónico ya empleado habitualmente en el siglo XVIII por Johann Sebastian Bach (Koechlin, II, 1930: 149).

[13] La dominante auxiliar, llamada también dominante de la dominante, o dominante secundaria, tiene como principal objetivo embellecer y enfatizar el proceso armónico dentro de un contexto tonal. Como su nombre indica, consiste en el empleo de la dominante respecto a la dominante original, la cual resuelve sobre ésta última y finalmente sobre el acorde de tónica. Se indica mediante el símbolo V7/V. El empleo de la dominante auxiliar se remonta a finales del siglo XVI, principalmente en obras vocales de estilo polifónico (Christ; et al, I, 1972: 370-371).

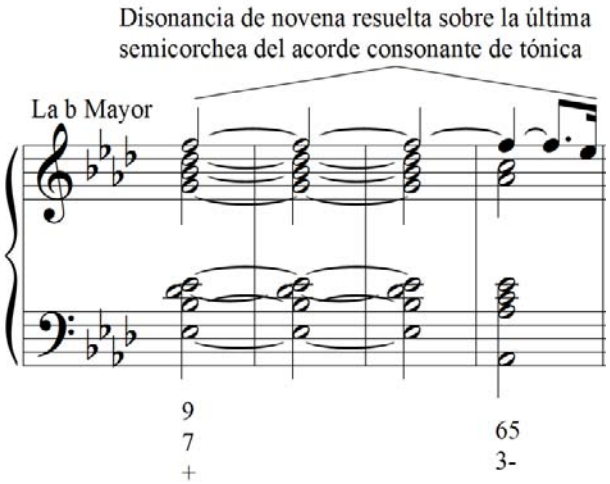
Ejemplo 74: Empleo de la séptima de dominante auxiliar y resolución excepcional de la misma en *Violeta* de Ramón Laymaría.



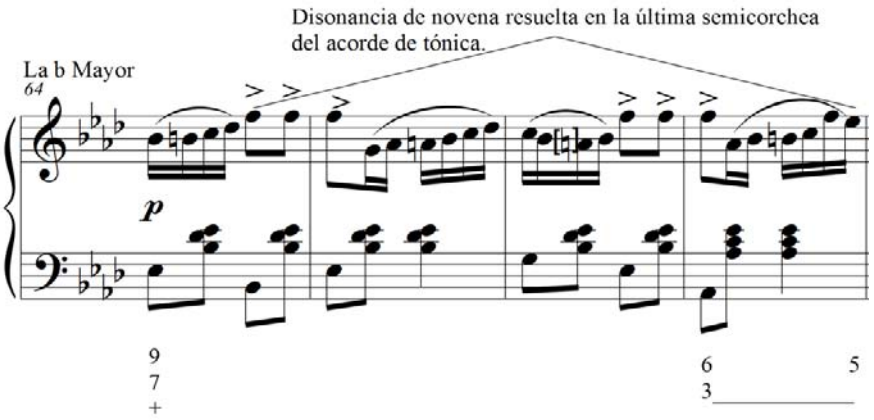
Junto a estos procedimientos ejemplificados arriba por su interés armónico, destacaremos también el uso que hace el autor de ciertos acordes de séptima o de novena de dominante cuya disonancia no resuelve inmediatamente bajando de grado en el acorde siguiente, como suele ser habitual en un contexto tonal tradicional. Con el fin de mantener la tensión armónica creada por la disonancia, el autor retarda la resolución de la misma hasta el punto que la consonancia correspondiente se hace apenas perceptible por su brevedad.

Ejemplo 75: Resolución retardada de la disonancia creada por un acorde de novena de dominante en *El Submarino Peral*.

a) Planteamiento armónico del autor:

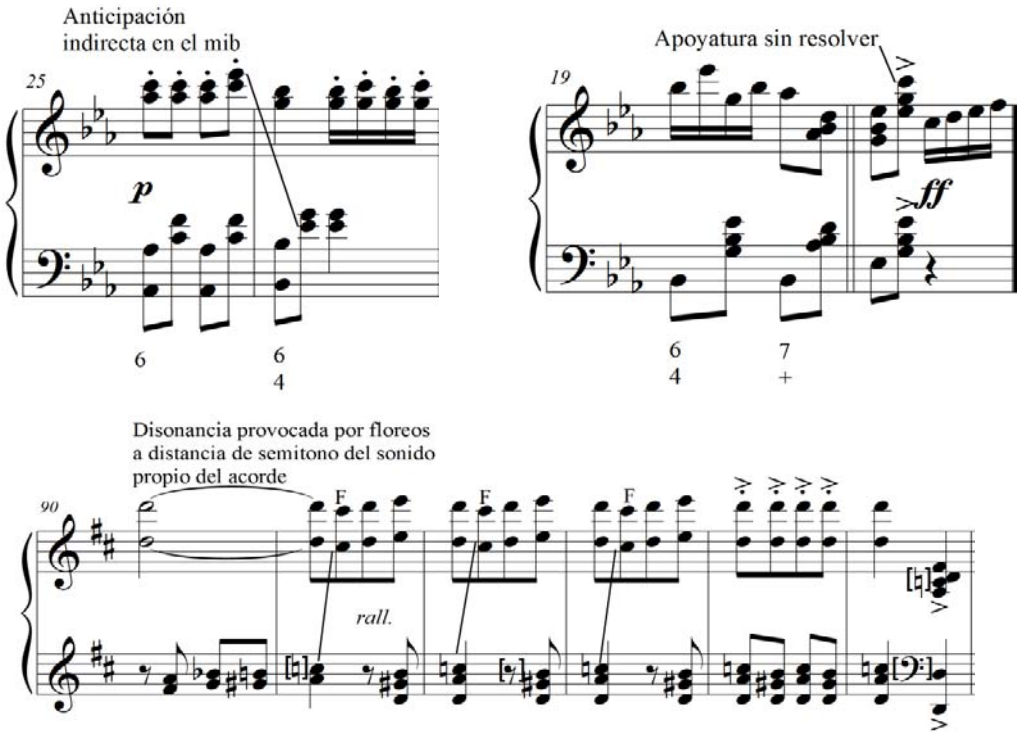


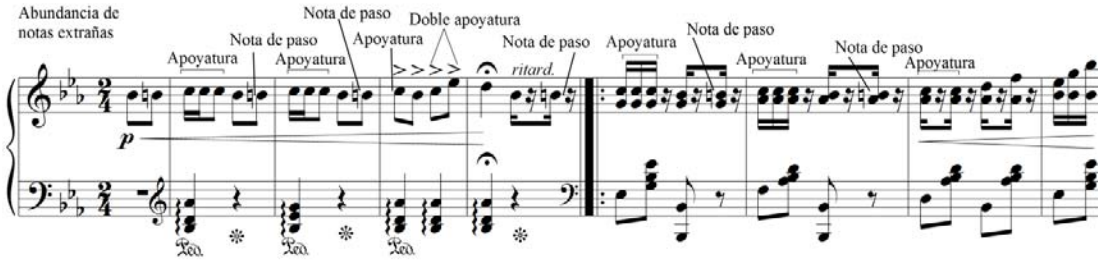
b) Realización definitiva:



Un importante progreso en la concepción armónica de Laymaría es su tendencia a evitar la resonancia natural de los acordes consonantes mediante el empleo continuado de notas extrañas. Entre ellas habría que destacar especialmente las anticipaciones indirectas, las apoyaturas si resolver o ciertos floreos que crean disonancias de semitono respecto a la armonía establecida. En otros casos, la abundancia de notas extrañas en la parte melódica es tal, que las consonancias o sonidos propios del acorde sólo son perceptibles en breves intervalos de tiempo.

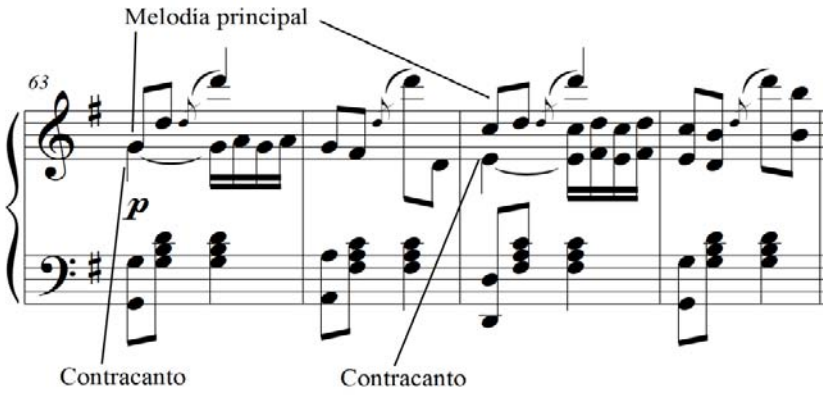
Ejemplo 76: Empleo de notas extrañas en las polkas de Ramón Laymaría.





Estos artificios son aplicados en el contexto de una escritura generalmente armónica, con acompañamiento mayoritariamente en acordes divididos, al igual que la práctica totalidad de danzas estudiadas hasta este momento. Sin embargo, en breves pasajes de la polka *Violeta*, Ramón Laymaria introduce una parte melódica secundaria −con función de contracanto[14]− a la melodía principal, que enriquece el discurso al alejarse de los usuales estereotipos de melodía y acompañamiento.

Ejemplo 77: Contracanto en el Trío de *Violeta*.



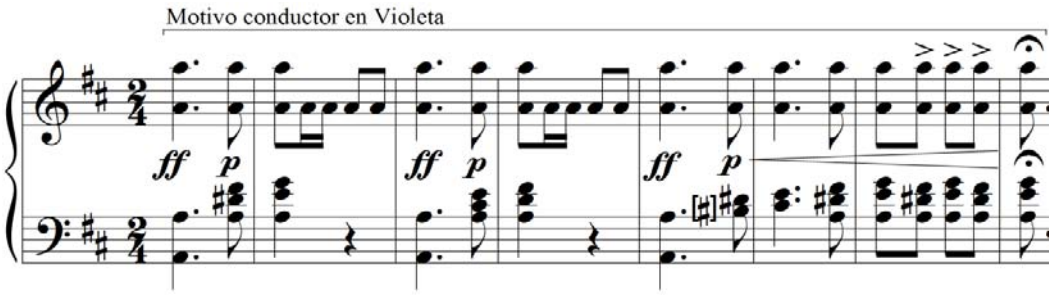
Además de los temas a y b, común denominador en todas las polkas estudiadas, Ramón Laymaria inserta en sus dos composiciones lo que hemos denominado *motivo conductor*, que se revela como una importante innovación formal dentro el conjunto del repertorio que nos ocupa. Tal *motivo* no puede concebirse propiamente como un tema al no reunir sus características, definidas por Amando Blanquer como *"el dinamismo o fenómeno que considera la acción*

[14] Una parte melódica secundaria agregada a la melodía principal en el contexto de una escritura armónica aparece denominada como *Contracanto* en Girard, 2001: 11-12.

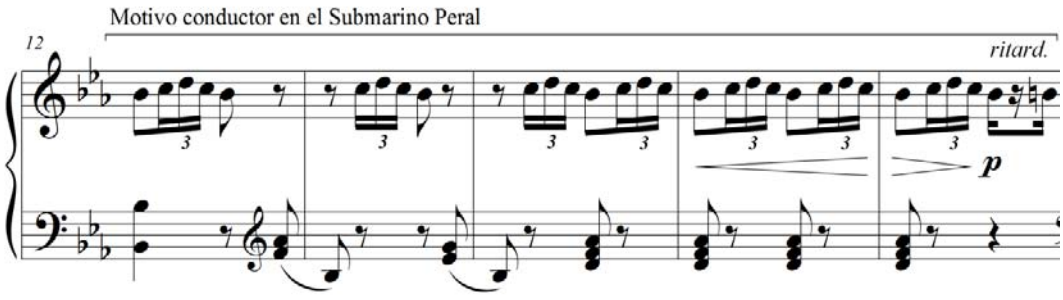
combinada del ritmo, melodía y armonía" y *"la coherente y armoniosa unidad de los elementos que lo constituyen"* (Blanquer, 1989: 34). El *motivo conductor* empleado por Laymaría es una melodía formada sobre una nota pedal de dominante cuya función principal, además de afirmar la tonalidad, es la de cohesionar las diferentes partes de la pieza. Estructuralmente está integrado en una frase o periodo de transición entre los temas o comentarios temáticos. En *Violeta*, Laymaría utiliza como motivo conductor el periodo que hace función de introducción de la pieza, mientras que en *El Submarino Peral* hace uso de la breve coda del *tema a*. Formalmente, el empleo del mencionado motivo en ambas obras es muy similar y responde a unas pautas o fórmulas compositivas que el autor aplica de igual manera.

Ejemplo 78. Motivos conductores en *Violeta* y *El Submarino Peral.*

A) *Violeta*:



B) *El Submarino Peral:*

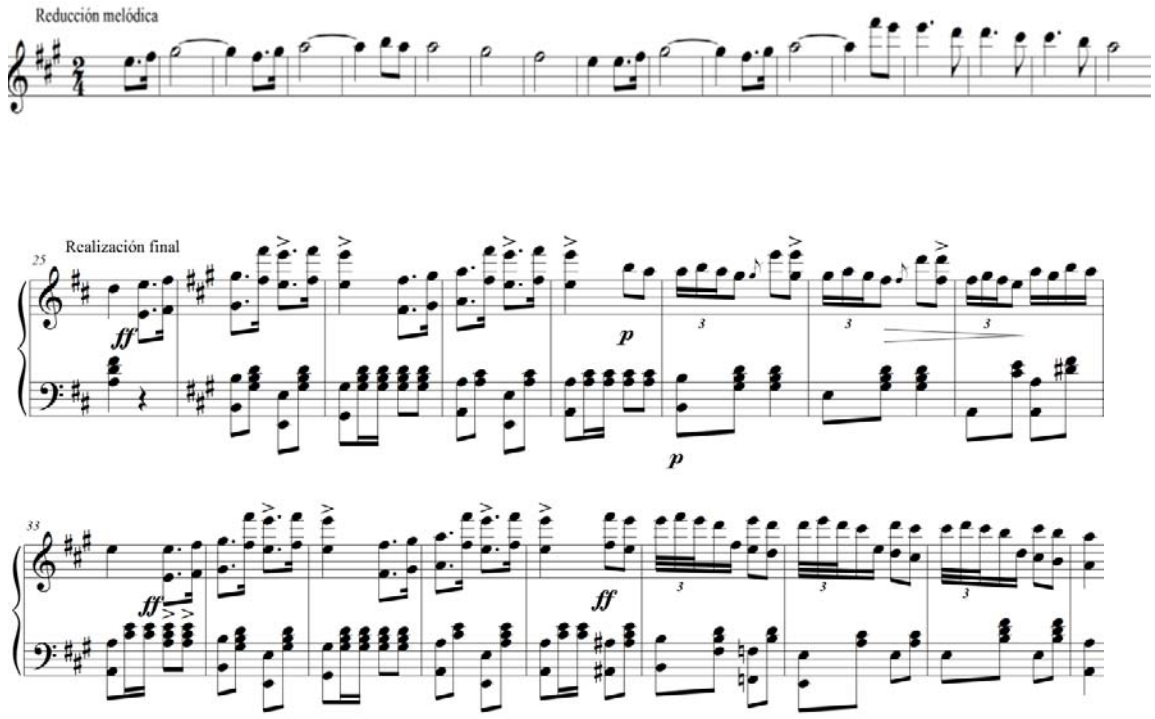


El ritmo constante y pegadizo es una de las particularidades temáticas de Ramón Laymaría, hasta el punto que cada uno de los temas que conforman sus dos polkas son de carácter melódico-rítmico. Dicho de otro modo, ello significa que apenas existe contraste de carácter entre los dos temas que configuran cada una de las polkas, sin que por ello el resultado final carezca de interés. También desde el

punto de vista armónico, la relación temática es semejante: todos, a excepción del *tema a* de Violeta, presentan una relación tonal cerrada al empezar y terminar por la tónica.

El equilibrio melódico y armónico en la composición temática es otro de los rasgos compositivos del autor castellonense. Mediante la reducción melódica de temas y desarrollos se hace evidente que muchos de ellos han sido esbozados previamente a su composición definitiva. Como ejemplo, transcribimos la reducción melódica o esqueleto melódico del *comentario de a* en *Violeta* y su realización final:

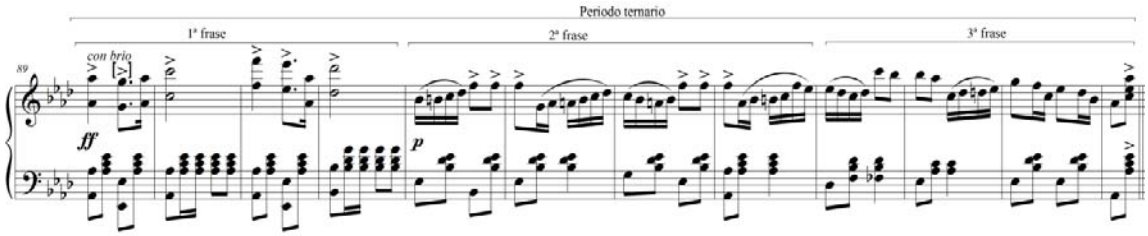
Ejemplo 79: Reducción melódica y realización final del *comentario de a* en *Violeta.*



Desde el punto de vista de la estructura melódica, si bien la polka *Violeta* está construida sobre frases y periodos simétricos de cuatro y ocho compases respectivamente, como suele ser habitual en este tipo de repertorio, no sucede lo mismo con el *Submarino Peral*. Esta última pieza de Ramón Laymaría plantea una excepción estructural interna, al estar formada por la combinación de periodos binarios de ocho compases y ternarios de doce compases, lo cual da como resultado una estructura melódica asimétrica. Ello se hace evidente en el *tema a*, cuyo primer periodo formado por doce compases (8 del material temático +4 del motivo

conductor) es respondido por un segundo periodo de ocho (8 de material temático). También el plan estructural del *tema b* es atípico en el género compositivo que nos ocupa, al estar construido sobre un periodo ternario formado por tres frases de cuatro compases, como apreciamos a continuación:

Ejemplo 80: Periodo ternario en el *tema b* de *El Submarino Peral*.



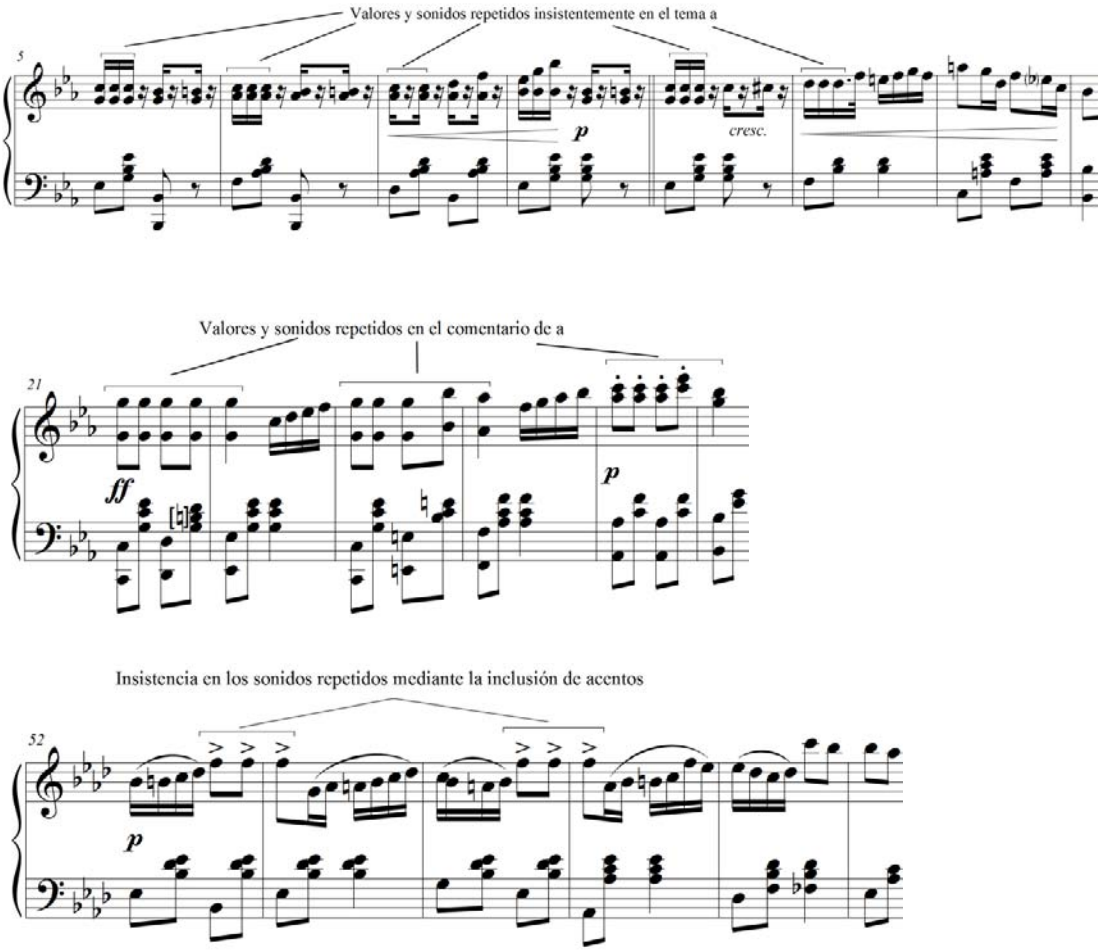
Este planteamiento estructural asimétrico en el conjunto melódico de la pieza, lejos de representar una deficiencia, se traduce como un avance hacia una libre concepción formal interna. La asimetría estructural melódica, aún aplicándose a una obra funcional como una polka, representa desde nuestro punto de vista un alejamiento de los estereotipos del clasicismo propios del siglo XVIII, categorizados por Sabine Bérard como el rigor en la construcción, la simetría, el orden y la concisión, propios de una estética gobernada por la razón (Bérard, 1989: 216). Dicho de otro modo, Laymaría aplica a sus dos polkas los esquemas tradicionales clásicos pero sin convertirse en esclavo de éstos. Salvando las distancias, el mismo modo de proceder encontramos en los planteamientos estructurales de Franz Schubert (*1797; †1828) −cercanos al romanticismo−, aunque más de medio siglo antes.

Además de la riqueza de dinámicas, las polkas de Laymaría sobresalen por las abundantes indicaciones agógicas de tipo progresivo como *ritard* o *rall*, las cuales emplaza el autor antes de la reexposición de las ideas temáticas relevantes, con el fin de enfatizar su reaparición. Como resultado de estas sutiles variaciones de tiempo, las piezas adquieren una mayor libertad y soltura rítmicas.

Finalmente, en cuanto a las polkas de Laymaría respecta, hay que hacer una obligada mención al figuralismo que el autor introduce ingeniosamente en *El Submarino Peral*. Ante un título tan atípico como éste para una polka, no es extraño que el autor inserte un código de sonidos y valores rítmicos que imite del movimiento del buque debajo del agua. Para conseguir el efecto del avance del

submarino, Laymaría emplea en sus temas grupos de notas iguales, las cuales repite varias veces en ritmos similares. Curiosamente, tal y como veremos más adelante, el compositor vila-realense José Goterris Sanmiguel (*1873; †1930) hará uso de un código similar de figuras en su "pasodoble ciclista" *Llorens* (1924).

Ejemplo 81: Figuralismo imitativo en *El Submarino Peral.*



Si bien el estilo armónico de estas dos únicas obras para piano de Ramón Laymaría que se conservan sigue de cerca la estética propiamente clásica, presentan rasgos de especial interés en la estructura y equilibrio melódicos, en la invención temática y en la libertad rítmica. A pesar de engrosar el interminable repertorio de danzas de salón de europeas, las polkas de Laymaría son obras que evidencian un dominio compositivo de este autor castellonense hasta ahora desconocido y que debería plantearnos un estudio profundo de su obra lírica e instrumental.

Cuadro 15: Estructura de *Violeta* de Ramón Laymaría.

Compases	1	9	15	26	32	38	39	42	46	62	68
Estructura	**Introducción**	**A**								**B**	
Temas y desarrollos	Motivo conductor	Tema a		Comentario de a				Transición (Motivo conductor)	Tema a	Tema b	
Tonalidades	RE		(LA)	LA	(MI)	si	LA	RE		SOL	mi

69	71	76	80	87	96	101	102	104	113	120	127	136
										A1		**CODA**
			Desarrollo	Motivo conductor	Tema b				Transición (Motivo conductor)	Tema a		Cita temática del motivo conductor
(RE)	SOL	(RE)	RE		SOL	mi	(RE)	SOL	RE		(LA)	

Cuadro 16: Estructura de *El Submarino Peral* de Ramón Laymaría.

Compases	1	4	12	13	5	20	24	25	35	36	39
Estructura	**Introducción**	**A**									
Temas y desarrollos		Tema a	Transición (Motivo conductor)		Tema a	Comentario de a			Transición (Motivo conductor)		Tema a
Tonalidades	MIb		SIb	MIb		do	fa	MIb	SIb	MIb	

48	72	78	83	87	89	101	105	113	114	117	123
B											**CODA**
Tema b	Desarrollo				Tema b	Transición	Tema a	Transición (Motivo conductor)		Tema a	Cita temática del motivo conductor
LAb	MIb	fa	(SIb)	MIb	LAb	MIb		SIb	MIb		

En el repertorio pianístico de autores castellonenses no se volvió a abordar la polka hasta veinte años después de la composición de *El Submarino Peral* de Ramón Laymaría. Las primeras polkas del siglo XX fueron obra del autor de Vall d´Uixó Fulgencio Badal Molés (*1880; †1967) y la última de ellas fue compuesta en 1917 por el burrianense Abel Mus Sanahuja (*1907; †1983). Lejos de depurar y enriquecer el repertorio pianístico relativo a esta danza, las últimas polkas de los mencionados autores muestran una decadencia en los diferentes tipos de recursos estudiados respecto a las mismas obras del siglo XIX. El brillo y la chispa en las ideas y desarrollos temáticos, así como en su adaptación al piano en las polkas de Pitarch de Fabra, Segarra o Laymaría se desvanece en Fulgencio Badal y Abel Mus. Existen, no obstante, factores coyunturales que explican este paso atrás en la calidad compositiva de las polkas castellonenses del siglo XX.

En primer lugar, hay que tener en cuenta que tanto las polkas de Fulgencio Badal como la de Abel Mus son obras primerizas. De las 193 obras conservadas del autor de Vall d´Uixó en la Biblioteca de Compositores Valencianos del Ayuntamiento de Valencia, sus dos primeras polkas para piano ocupan los puestos seis y siete en su catálogo cronológico. Aunque compuestas en 1905, cuando Badal contaba aproximadamente veinticinco años de edad, su técnica compositiva se encontraba todavía en estado embrionario. En el mismo orden de cosas, la polka de Abel Mus es una pieza de niñez, catalogada por el propio autor como Opus I y escrita cuando sólo contaba diez años de edad.

Otro de los factores que incidieron en la escasa calidad de estas polkas fue la falta de formación musical −llevada a cabo en centros de Castellón y Borriana− de sus respectivos autores en la época en que fueron compuestas. Desde nuestro punto

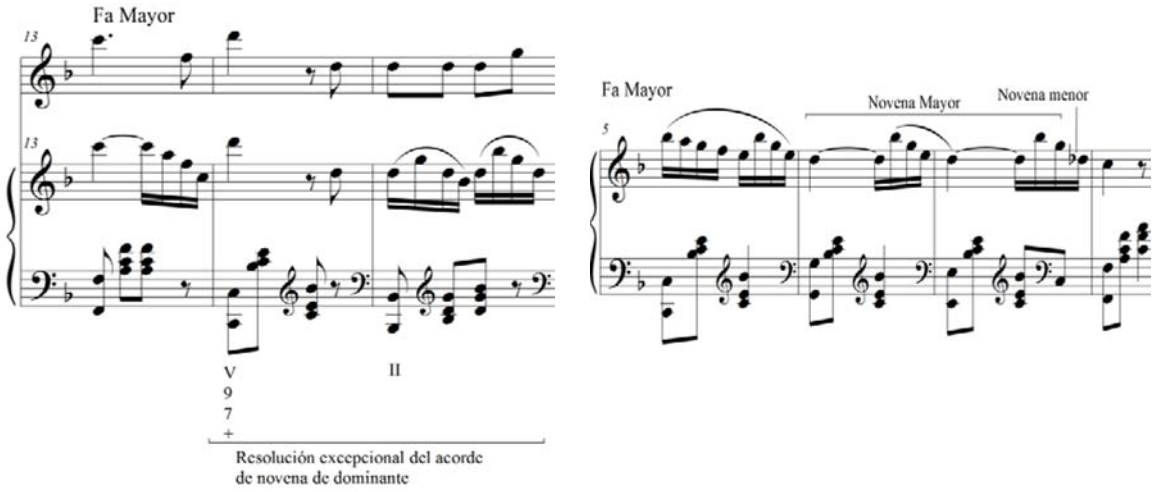
de vista, no sería honesto intentar establecer una comparación de recursos compositivos equitativa entre las polkas de Badal y Mus con las de Pitarch de Fabra, Segarra o Laymaría. Habría que recordar, entre otras cosas, que estos últimos autores ya habían realizado estudios de música en París, Valencia y Novara, y Madrid respectivamente cuando escribieron sus danzas para piano.

Las similitudes entre las polkas *Celeste* y *Aurora* −escritas por Badal en tan sólo dos días de diferencia (17 y 18 de Noviembre de 1905 respectivamente)− son tan evidentes que bien podríamos afirmar que el autor compuso la misma polka dos veces.

Ambas responden a la misma estructura ternaria, aunque con sutiles variaciones. Si bien *Aurora* está sustentada sobre una estructura del tipo ABA, debido a que la primera y última secciones son idénticas, *Celeste* responde a la morfología ABA_1 por el hecho de que la reexposición de la última sección respecto a la primera se encuentra extremadamente abreviada. Esta reducción sustancial de la última de las partes A_1 respecto de A provoca en *Celeste* un importante desequilibrio estructural similar al ya estudiado en las polkas de Laymaría: los 37 compases que conforman la exposición son abreviados a 8 en la reexposición, salvando las repeticiones de ambas partes. No obstante, el contraste más acusado entre las dos polkas se encuentra en la forma interna de sus partes. Mientras en *Celeste*, la morfología interna de A es ternaria (*tema a-comentario de a-tema a*) en *Aurora*, es binaria (*tema a- comentario de a*).

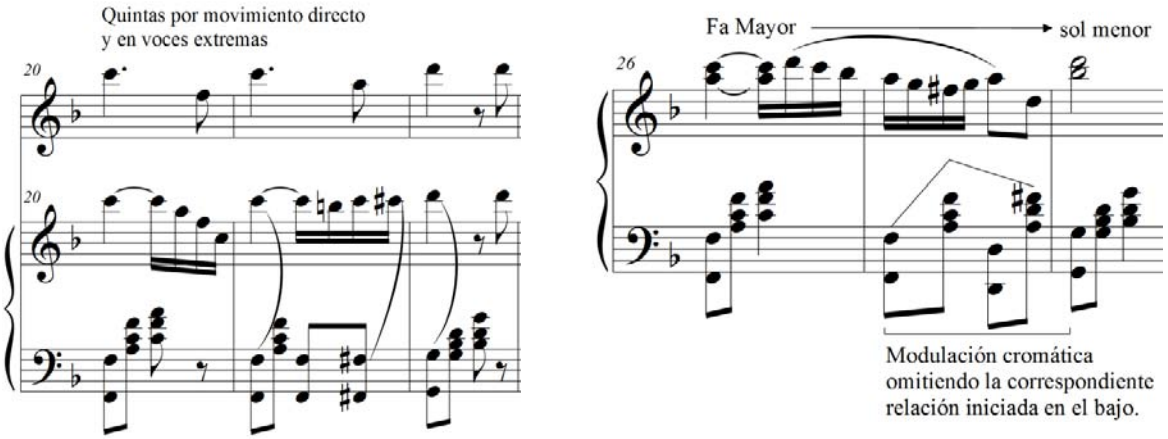
El círculo tonal de las dos polkas está limitado a la tonalidad principal, dominante, subdominante y, excepcionalmente en *Aurora*, al relativo de la subdominante. Dichas tonalidades están sustentadas, fundamentalmente, sobre una armonía clásica en sus acordes y procedimientos, más pobre en comparación a los primeros ejemplos de danza europea, compuestos por los hermanos Pitarch de Fabra en la década de 1860. Los acordes de triada y de séptima de dominante son los que gobiernan el discurso armónico, tan sólo alterado por el empleo de algunas novenas de dominante tanto mayores como menores y una de ellas con resolución excepcional.

Ejemplo 82: Empleo de novenas de dominante mayores y menores y con resolución excepcional en *Celeste* y *Aurora*, respectivamente, de Fulgencio Badal.



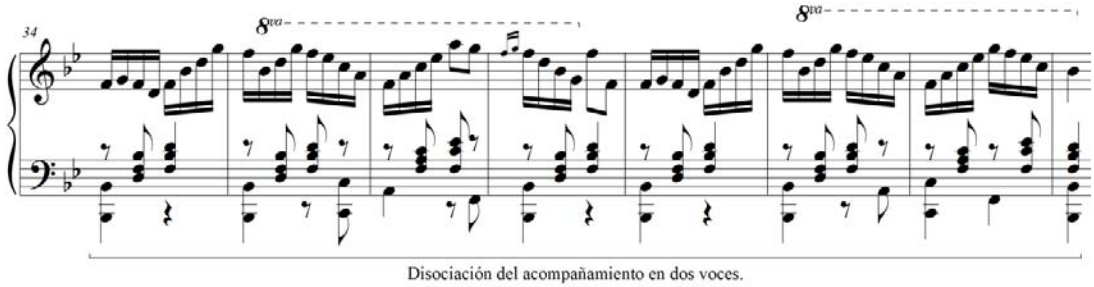
La elaboración armónica, revestida con las notas extrañas habituales estudiadas en piezas anteriores, muestra en varios pasajes ciertas deficiencias de realización según el contexto tonal utilizado por el autor, que se traducen en quintas consecutivas en partes extremas o modulaciones cromáticas que rozan la falsa relación. No obstante, estas deficiencias no serían tales si el autor hubiera mostrado un intento de superación de la tonalidad clásica hacia una estética simbolista más acorde a las influencias francesas de las primeras décadas del siglo XX. Al desarrollarse el discurso musical según las leyes propias de la armonía clásica, las irregularidades observadas −que afectan fundamentalmente a los enlaces armónicos− debilitan la coherencia y el flujo melódico en ambas piezas.

Ejemplo 83: Problemas armónicos en *Celeste* y *Aurora* de Fulgencio Badal.



Dicho contexto tonal se desenvuelve sobre una escritura armónica donde el acompañamiento, otorgado siempre a la mano izquierda, desarrolla las ordinarias fórmulas en acordes divididos tanto en posición abierta como cerrada. En *Aurora*, el autor despliega puntualmente el acompañamiento en dos voces diferenciadas, que obligan al uso del pedal de resonancia para poder mantener e interpretar los sonidos en todo su valor. Tan sólo en la cadencia resolutiva del *tema a* en *Celeste* localizamos una brevísima escritura homofónica donde la línea melódica evoluciona a distancia de doble octava, acentuando el carácter conclusivo de dicho tema (Ejemplo 85a).

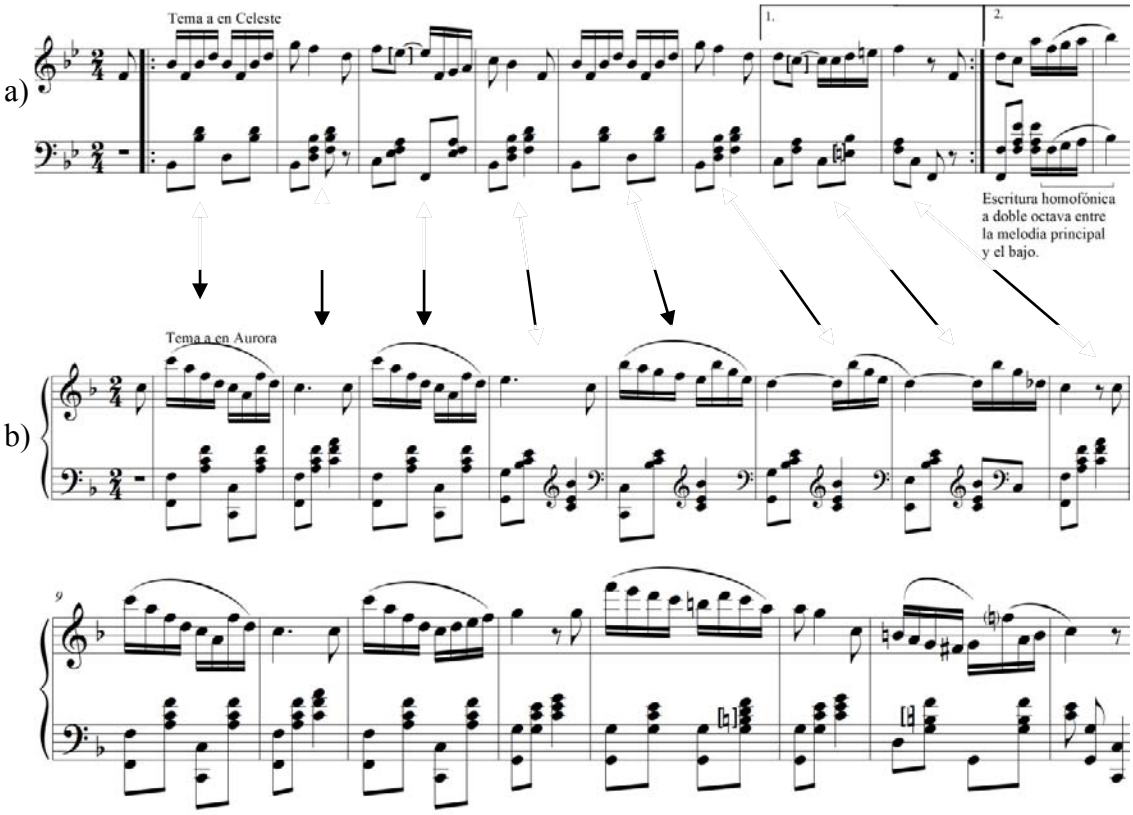
Ejemplo 84: Disociación del acompañamiento en dos voces en *Aurora*.



Disociación del acompañamiento en dos voces.

Las dos polkas de Badal son monotemáticas −posiblemente al tratarse de piezas breves− y el tema principal o *tema a* en ambas es muy similar, por no decir exacto. Los temas de sendas polkas empiezan por anacrusa, son de tipo melódico-rítmico y están compuestos sobre una melodía que evoluciona por grados disjuntos sobre un registro medio-agudo del piano. Es, sin embargo, desde el punto de vista rítmico donde, curiosamente, más puntos en común encontramos entre los temas principales de ambas piezas. Si superponemos ambos temas, observamos cómo el ritmo es prácticamente el mismo, al estar construido sobre un inicio en anacrusa, valores de semicorchea variados en los compases impares y valores largos de negra o negra con puntillo y corchea en los pares. La similitud entre los temas se acentúa, aún más si cabe, por el hecho de que las dos obras están construidas sobre una estructura melódica clásica de periodos de ocho compases formados por dos frases internas de cuatro.

Ejemplo 85: Equivalencia rítmica en los temas principales de las dos polkas de Badal.



La única diferencia considerable entre las ideas musicales de las polkas de Badal es la relación tonal cerrada del tema de *Celeste*, que empieza y termina en la tónica (Sib Mayor-Sib Mayor), frente a la relación abierta del tema de *Aurora*, que se inicia en la tónica y resuelve en la dominante (Fa Mayor-Do Mayor), tal y como apreciamos en el anterior ejemplo 85b.

La parte B o sección central de las dos piezas, está formada por un desarrollo del tema principal. Este desarrollo, evidente en *Aurora* por la analogía melódica, no lo es tanto en *Celeste* por el empleo que el autor hace de un ritmo dáctilo (larga-breve-breve) con carácter de marcha adaptado, sin embargo, a los mismos grados tonales que la primera frase del tema principal. Hay que puntualizar también, respecto a la parte B de *Celeste*, que al autor la nombra como *Trío*, al igual que hiciera Laymaría en sus dos polkas.

Finalmente, habría que resaltar la casi total ausencia de indicaciones de dinámica o agógica en ambas piezas, lo cual muestra, por parte del compositor, una escasa adaptación de la escritura a las posibilidades del piano. Tan sólo en el compás 38 de *Celeste* −que se corresponde con el inicio del Trío− aparece indicado un signo de *p*.

Cuadro 17: Estructura de *Celeste* de Fulgencio Badal.

Compases	1	8	1	9	22	24	28	35	28	38	49	56	49
Estructura	**A**									**B**	**A1**		
Temas y desarrollos	Tema a			Comentario de a			Tema a			Desarrollo de a	Tema a		
Tonalidades	SIb	FA	SIb	FA	(sol)	FA	SIb	FA	SIb	MIb	SIb	FA	SIb

Cuadro 18: Estructura de *Aurora* de Fulgencio Badal.

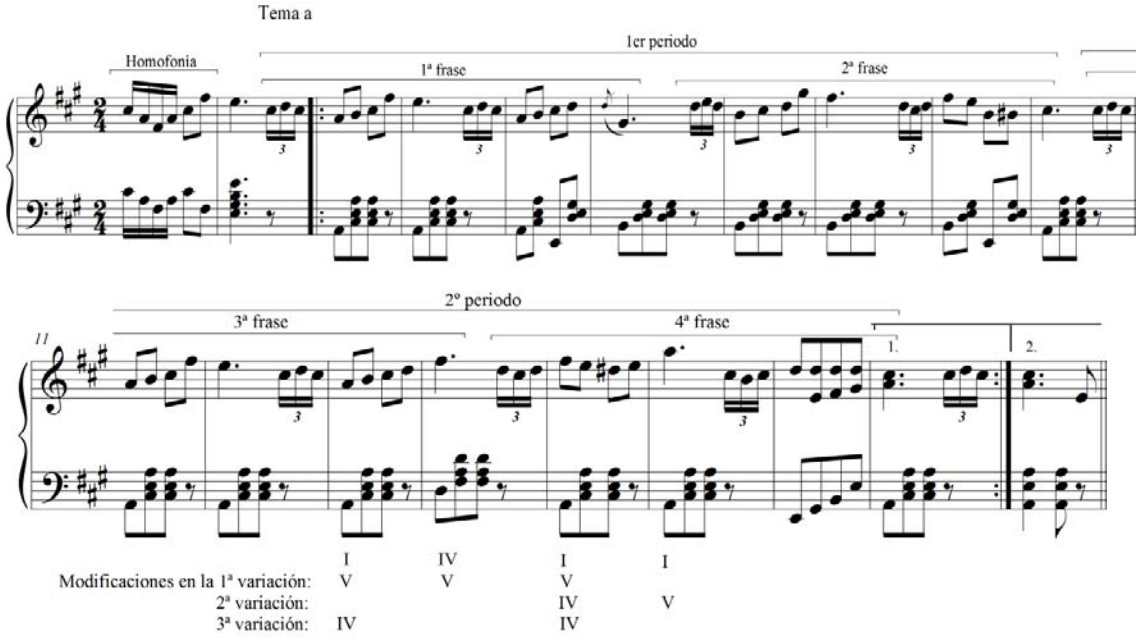
Compases	1	14	17	28	30	34	42	56	58	70	72
Estructura	**A**					**B**	**A**				
Temas y desarrollos	Tema a		Comentario de a			Desarrollo de a	Tema a		Comentario de a		
Tonalidades	FA	DO	FA	sol	FA	SIb	FA	DO	FA	sol	FA

La principal innovación del conjunto de polkas creadas a principios del siglo XX reside en la estructura de *Hechicera* de Abel Mus Sanahuja. Con tan sólo diez años de edad, Abel Mus compuso una polka con una forma de tema y variaciones −en lugar de adoptar el habitual modelo estructural ternario ABA− y que se suma a los arquetipos de excepción de *L´Espagnole* y de *La Heroína* de Pitarch de Fabra y Segarra, respectivamente. De este modo, sobre la estructura A A_1 A_2 A_3 A, Abel Mus establece un original planteamiento para desarrollar unas ideas musicales infantiles, de escaso interés y sustentadas sólo sobre los grados tonales, a excepción de la breve introducción que presenta un acorde de VI grado.

Aunque la pieza responde a la forma de tema con variaciones, una de las particularidades que éstas presentan es el cambio de grados tonales en algunos compases respecto al modelo original, en número de tres compases como máximo por variación. El tema está construido sobre una estructura melódica clásica de dos periodos de ocho compases que se vuelven a repetir al final del tema, formados

internamente por dos frases de cuatro. Partiendo de este modelo, la modificación de algunos de los grados tonales por otros, se produce siempre en el segundo de los periodos y, concretamente, en los compases 11, 12, 13 ó 14 de los 16 totales que conforman cada variación. Exceptuando estos brevísimos cambios, el ritmo armónico de las variaciones es el mismo respecto al tema principal.

Ejemplo 86: Modificaciones armónicas de las tres variaciones respecto al tema principal.



La pieza, compuesta sobre la tonalidad principal de *La Mayor* muestra una precariedad de modulaciones dentro de cada sección. Si bien la segunda de las variaciones se encuentra en la tonalidad homónima,[15]el discurso interno de cada variación adolece de color armónico, precisamente por la falta de incursiones a otras tonalidades. Tan sólo en el compás 62, correspondiente a la tercera variación, el compositor realiza una breve modulación a la tonalidad de la subdominante. Tampoco la armonía empleada, basada en los usuales acordes de las piezas de baile decimonónicas, aporta ninguna innovación en este dominio. Algunos de los acordes empleados por Abel Mus de novena de dominante mayor y menor −en ocasiones invertidos− o las quintas aumentadas de paso, además de ciertas notas extrañas como

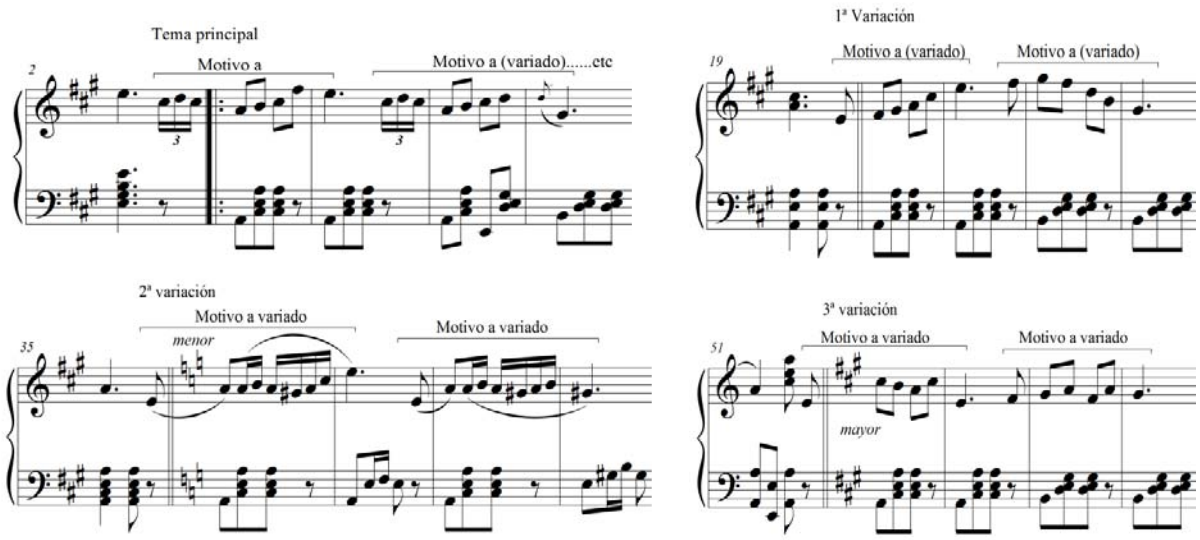
[15] Desde el barroco tardío fue habitual cambiar la modalidad de una de las variaciones de mayor a menor o viceversa. Aunque posteriormente al barroco se mutó la modalidad en algunas de las variaciones, el procedimiento más habitual en esta forma musical consistió en cambiar el modo en sólo una de ellas. Uno de los primeros ejemplos de este cambio de modo se encuentra en la Chacona en sol menor de Georg Friedrich Haendel (*1685; †1759) (Prout, s.d: 95).

apoyaturas débiles o anticipaciones indirectas imbuyen, no obstante, un soplo de aire fresco al monótono panorama armónico.

Precediendo el inicio del tema principal, Abel Mus incluye una brevísima introducción de compás y medio sobre una escritura de tipo homofónico (ejemplo 86) que otorga una mayor relevancia al inicio del tema. El tema y variaciones se desarrollan, sin embargo, sobre una textura de melodía acompañada sin que el autor vuelva a hacer uso de la homofonía.

El tema principal, así como sus correspondientes variaciones −que responden todas al tipo ornamental−, dejan entrever una falta de libertad y de soltura melódica y rítmica. Si bien tras sus estudios en París, Abel Mus aportará al repertorio pianístico castellonense una gran variedad de nuevos recursos tomados del simbolismo francés que abrirán la puerta al modernismo, el encorsetamiento y la compresión de las ideas musicales continuarán dándose en toda su obra pianística, como estudiaremos más adelante. El tema y las variaciones en *La Hechicera* responden a un mismo patrón melódico-rítmico de dos compases que se repite a lo largo de toda la pieza y que no varía más que en brevísimos pasajes, tal y como se aprecia en el ejemplo 87. Es decir, el motivo principal de la polka no se desarrolla, sino que simplemente es expuesto de manera continua y adaptado a la armonía correspondiente, lo cual produce esta impresión de limitación y constreñimiento de la idea temática.

Ejemplo 87: Estatismo melódico-rítmico en el tema de *La Hechicera*.



Al igual que sucedía con las polkas de Fulgencio Badal, las indicaciones de dinámica, agógica o carácter están ausentes en esta primera composición pianística de Abel Mus. Ello demuestra que, en ambos autores, el factor melódico era el punto de partida en el planteamiento compositivo de una obra, muy por encima que el armónico y, por supuesto, que el rítmico, puesto que éste último respondía a una danza preestablecida. Ya vimos en el capítulo dedicado al estudio de los estilos y autores cómo los compositores de estética más avanzada como Matilde Salvador defenderán todavía a capa y espada la melodía como el factor más importante en una composición.[16] Hay que mencionar, sin embargo, que estas limitaciones en el plano compositivo para piano en Fulgencio Badal y Abel Mus se verán superadas, no obstante, en un segundo periodo creativo que abarcará los años veinte y treinta.

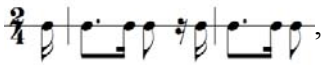
Cuadro 19: Estructura de *La hechicera* de Abel Mus.

Compases	1	2	19	35	51	62	64	67
Estructura	**Introducción**	**A**	**A1**	**A2**	**A3**			**A**
Temas y desarrollos		Tema	1ª variación	2ª variación	3ª variación			Tema
Tonalidades	LA			la	LA	RE	LA	

[16] *Cf.* p. 304.

Galops.

La enorme popularidad cosechada por la polka facilitó la introducción en los salones de baile europeos de otras danzas originarias también de Centroeuropa. De entre ellas, el *Galop*, o *Galoppade*, consiguió una gran aceptación, desde la década de 1820, en Inglaterra y Francia. Al igual que en el caso de la polka, el éxito alcanzado por el Galop entre la sociedad parisina hasta aproximadamente el último tercio del siglo XIX, repercutió también en las principales capitales españolas.

La primera referencia al Galop apareció en un libro de Joseph Franken publicado en Cologne en 1828 y titulado *Die galoppade, wie sie getanzt werden soll*.[1] Danza en compás de dos por cuatro, sus ritmos  , o bien imitaban al galop de un caballo. Se bailaba por parejas, como el vals o la polka, mediante una serie de pasos rápidos y algunos saltos. (Honegger, II, 1976: 416-417). El resultado era similar al de una polka rápida y, quizás debido al mayor esfuerzo requerido en el baile, se dejaba normalmente como danza final de la velada.

En España fue incorporado de inmediato al repertorio pianístico por autores como Teobaldo Power (*1848; †1884), Dámaso Zabalza (*1835; †1894) o el propio Daniel Gabaldá para satisfacer las demandas de iniciados y aficionados. La mayoría de galops de dicho repertorio se caracterizan por ser piezas descriptivas que imitan mayoritariamente medios de locomoción u objetos de la vida cotidiana. Los mencionados galops para piano son obras que requieren una gran velocidad y un carácter abierto y alegre (*Revista de Musicología*, XIV (1991): 242-243).

El ejemplo que nos ha quedado en el repertorio pianístico objeto de estudio, no es propiamente un galop sino una combinación formal entre galop y tocata.[2] En *"El reloj de Música"*, *tocata-galop de imitación* que se ajusta a las características

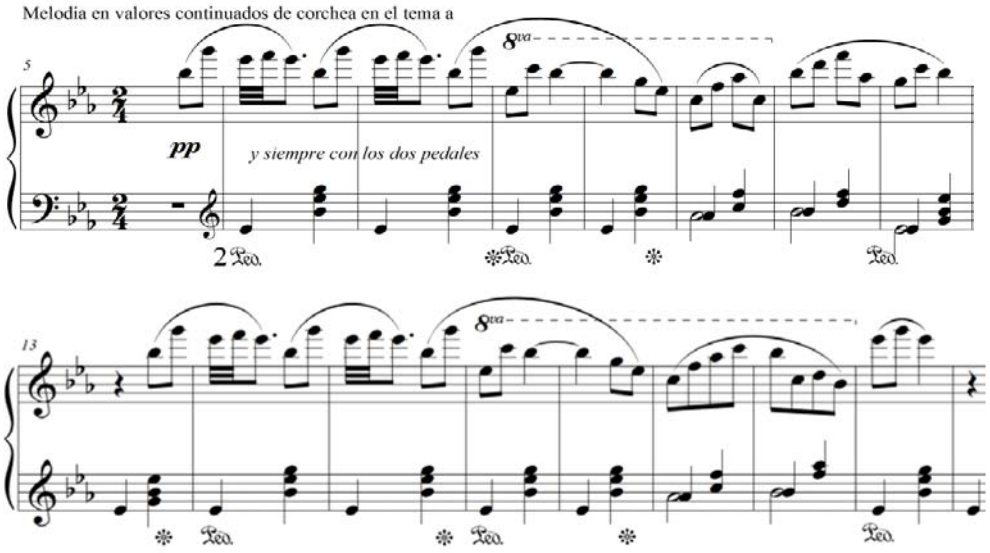
[1] En el libro se explica cómo debe de ser bailado el Galop, tal y cómo el propio título expresa. (Stephenson i Iaccarino, 2001: 18).

[2] El término tocata aparece por primera vez en una crónica de 1494 que hace referencia a una "toccata de trombette" o fanfarria interpretada para la coronación en Nápoles de Alfonso II. Posteriormente, esta forma instrumental es recuperada por Francesco da Milano, quien compone sus "tochate" que forman parte de la *Intabolatura de leuto de diversi autori, 1536*, pasando finalmente al repertorio de clavecín y órgano. Desde su aparición en el Renacimiento, la tocata se ha caracterizado por ser una pieza de un acusado carácter improvisado y adaptada a la técnica del instrumento al que iba dirigida. En el caso de los instrumentos de tecla, la tocata suele contener pasajes en acordes o en figuraciones rápidas de notas a través de progresiones u ornamentaciones, sustentados sobre una armonía o contrapunto tratados con una gran libertad de estilo. (Honegger, II, 1976: 1017-1018).

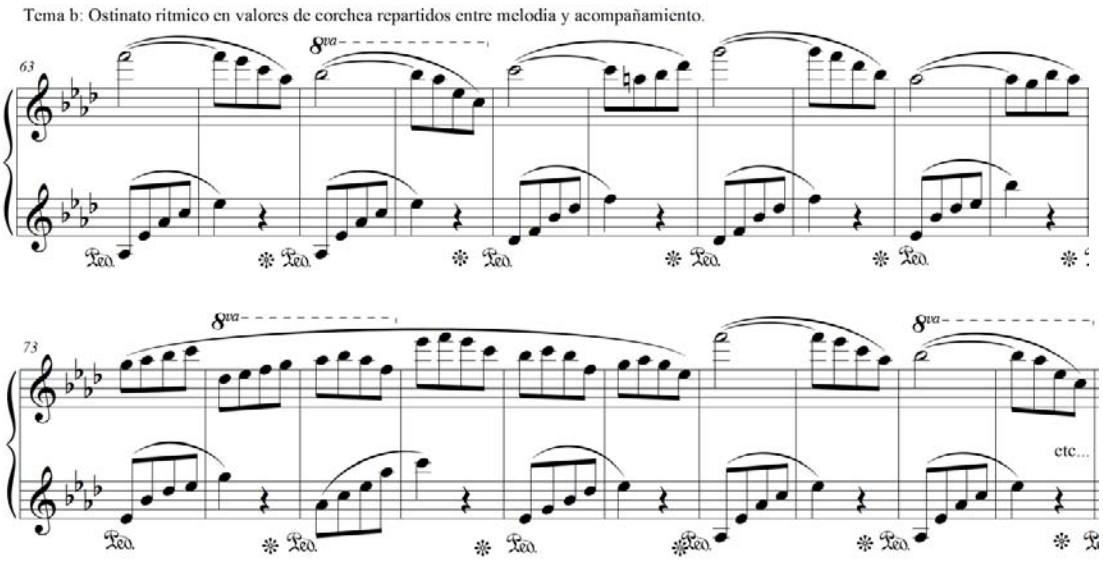
descriptivas expuestas arriba, Daniel Gabaldá altera el ritmo de danza propio del galop, conservando su carácter anacrúsico pero convirtiéndolo en un continuo ostinato a modo de tocata en valores iguales de corchea en la melodía o bien alternados entre la melodía y el acompañamiento. Tan sólo en algunos momentos del tema principal, el autor introduce también valores de blanca o negra, así como valores de fusa que no son sino el resultado de un mordente superior escrito en sonidos reales.

Ejemplo 88: Ritmo ostinato en valores de corchea en la melodía del *tema a* y entre la melodía y el acompañamiento del *tema b* en *El Reloj de Música.*

a)



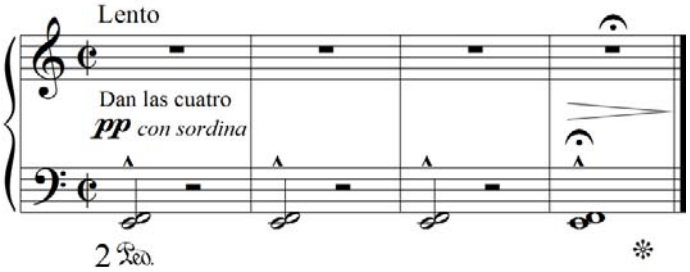
b)



Con *El reloj de Música* [1871] Gabaldá inaugura el llamado figuralismo imitativo en el repertorio pianístico castellonense, que será años después utilizado en obras ya estudiadas como las polkas *L´Espagnole* [1874] de Pitarch de Fabra o en el *Submarino Peral* [1888] de Laymaria. La pieza de Gabaldá imita el funcionamiento de un reloj-campana decimonónico mediante un figuralismo desglosado en dos partes: la brevísima introducción de cuatro compases reproduce las campanas de un reloj al dar las cuatro y el cuerpo de la obra imita los sonidos de la caja de música que suceden al toque horario.

El figuralismo imitativo de las campanas es uno de los más habituales en el repertorio pianístico que nos ocupa. Es ampliamente explotado, ya en el siglo XX, por Abel Mus en sus piezas "*les campanetes del cel*", "*dia de dol*" y "*cuan tot descansa en lo poble*" (*Escenes d´infants)* y por Matilde Salvador en *Campanas*, siguiendo modelos simbolistas de Debussy, Ravel a los cuales ya hemos hecho referencia anteriormente.[3] En el caso que nos ocupa, Gabaldá reproduce en la introducción los armónicos de una campana del reloj mediante la percusión lenta y en dinámica *pp* de una segunda menor en el registro grave del piano, y sobre unos sonidos que nada tienen que ver con la tonalidad principal de la obra en Mi bemol Mayor. Como veremos más adelante, Abel Mus o Matilde Salvador imitarán −desde 1928− los armónicos superiores de las campanas mediante el empleo de acordes paralelos con notas añadidas a distancia de segunda menor, cuarta justa o aumentada y sexta mayor o menor. Si bien el procedimiento empleado por Gabaldá sesenta años antes para imitar los armónicos de una campana está todavía poco desarrollado, su especial interés radica en la utilización del mismo sistema de inserción de notas añadidas −en este caso a distancia de segunda− con relación al bajo.

Ejemplo 89: Imitación de los armónicos de una campana en la introducción del Galop de Gabaldá.



[3] *Cf*. p. 304.

Del mismo modo que ocurre con el figuralismo imitativo de campanas, también los sonidos de una cajita de música han sido otro de los tópicos a imitar en el repertorio pianístico principalmente dirigido a niños o aficionados. Ello se debe, fundamentalmente, a su fácil reproducción en el registro agudo del piano y con un empleo continuado del pedal derecho o de resonancia. En el repertorio pianístico europeo, encontramos ejemplos de imitación de una cajita de música en obras escritas entre finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX por autores como Anatole Liadov (*1885; †1914), Joaquín Turina (*1882; †1949) o Pierre Sancan (*1916; †2008), entre otros. En el repertorio pianístico castellonense, será de nuevo Abel Mus quién recoja la herencia de Gabaldá utilizando el mismo procedimiento en el registro agudo del piano para reproducir, no propiamente una cajita de música, sino lo que el autor denomina un "pianet de corda" o un piano en miniatura.

Con el fin de imitar los sonidos de una caja de música, Gabaldá emplea una escritura armónica, emplazando la melodía en el registro agudo del piano y el acompañamiento en el medio-agudo. También la dinámica −que se desarrolla en un continuo *pp*− y la utilización de los dos pedales contribuirá a conseguir los efectos sonoros deseados. Incluso al concluir la pieza, el autor indicará en la partitura el siguiente uso inhabitual del pedal de derecho con el objetivo de imitar el ruido que produce el final de la cuerda:

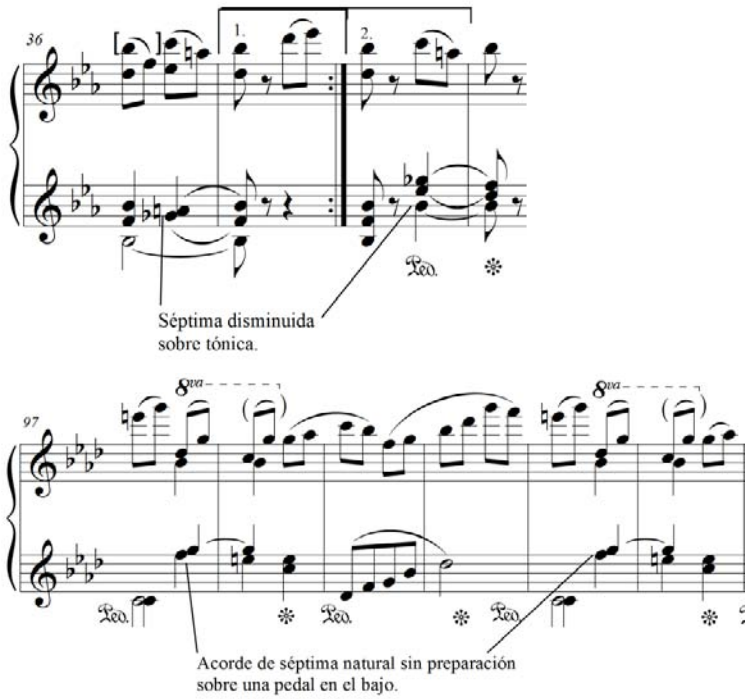
> *"Para concluir se hará aquí un pequeño RITARDANDO y se dejará puesto el pedal hasta un poco después de dar la nota final de la mano izquierda, dejándolo caer luego de golpe para reproducir el pequeño ruido que determina la conclusión de la cuerda en la caja de música."*

Cronológicamente, y dentro del repertorio que nos ocupa, esta partitura es la primera en la que un autor castellonense muestra una especial delicadeza en la sonoridad y en la explotación del principio de resonancia del piano. Desde el inicio del Galop, aparece indicado el uso de los dos pedales derecho o de resonancia e izquierdo, también llamado *celeste*. El pedal derecho o de resonancia está marcado de cada dos compases con el propósito de reproducir fielmente los armónicos de una cajita de música mediante la disipación de los acordes y las notas extrañas. El pedal izquierdo o *celeste*, que debe ser mantenido durante toda la pieza, contribuye a la

consecución de una mayor dulzura en los sonidos, eliminando el carácter percusivo del instrumento.

La obra obedece a una estructura ternaria ABA, como sucede en la mayoría de piezas estudiadas pertenecientes al género de baile. Cada una de las tres secciones está dividida igualmente en tres partes que resultan de la incorporación de un comentario o desarrollo entre un tema dado y su repetición. Tampoco el empleo de las tonalidades en primer grado de vecindad y la estructura melódica simétrica de periodos de ocho compases presentan ninguna novedad respecto al repertorio de baile ya trabajado. La armonía desplegada por Gabaldá ofrece, en cambio, singulares procedimientos que vienen a sumarse a los ya estudiados en piezas anteriores. Entre estos recursos armónicos destacan ciertos acordes de séptima disminuida sobre tónica[4]y notas pedales sobre las cuales el autor incorpora algún acorde de séptima natural sin preparación y con resolución bajando de grado. Estas breves disonancias, aunque resueltas según las reglas de la armonía clásica, enriquecen el discurso musical y facilitan el despliegue de dinámicas.

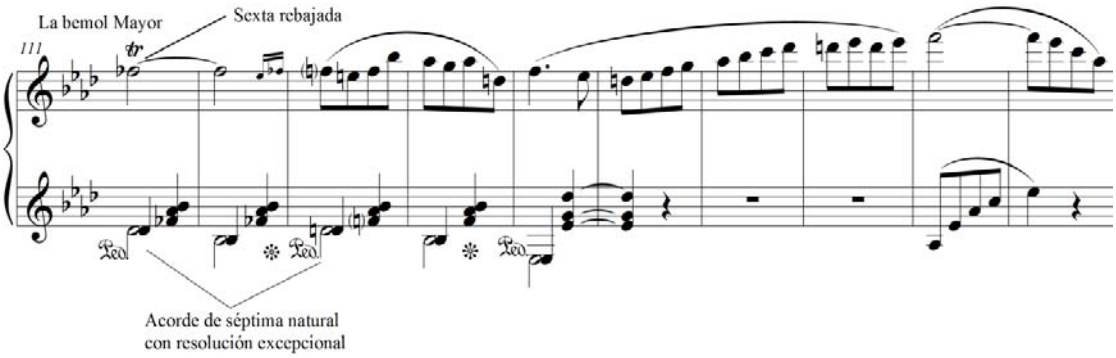
Ejemplo 90: Séptima disminuida sobre tónica y séptima natural sobre nota



[4] Un acorde cualquiera es denominado con el apelativo "sobre tónica" cuando es emplazado encima de su tónica correspondiente, de modo que dicha tónica hace función de bajo (Koechlin, I, 1930: 147). El pedal de tónica−del cual se deriva el acorde de "sobre-tónica"−, así como el de dominante o subdominante es de origen muy antiguo y se remonta a los inicios del siglo XIII en obras vocales de la École de Nôtre Dame (Koechlin, II (1930): 109).

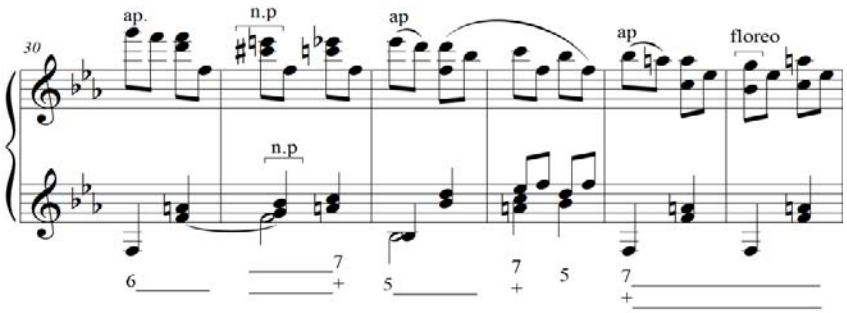
Otro recurso como la sexta minorizada, ya vista en anteriores obras, es también empleado por Gabaldá en su Galop, aunque de un modo más original. La sexta minorizada aparece integrada en una acorde de séptima natural[5] sin preparación y resuelta excepcionalmente. El resultado es una armonía cromática que evapora instantáneamente el sentido tonal y que muestra un intento de renovación de los usuales procedimientos armónicos aplicados al repertorio de baile.

Ejemplo 91: Sexto grado rebajado incluido en un acorde de séptima natural con resolución excepcional.



Si bien Gabaldá emplea las habituales notas extrañas ya estudiadas principalmente en sus *Variaciones sobre la Jota Aragonesa* de 1853, en el galop *El Reloj de Música* consigue mayores cotas de interés armónico por la particular distribución de las mismas. Particularmente interesante es el uso que hace de las dobles notas de paso a distancia de tercera, escuchadas simultáneamente en ambas manos por movimiento contrario, así como algunos floreos simultáneos a distancia de sexta y que crean interesantes e instantáneas disonancias.

Ejemplo 92: Dobles notas de paso en ambas manos por movimiento contrario.

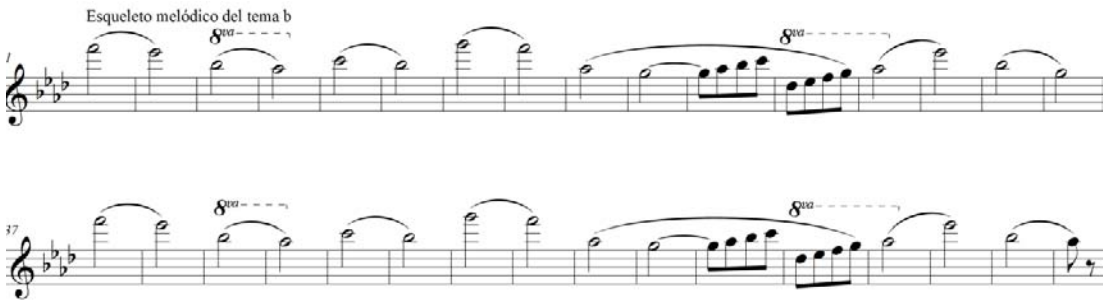


[5] El sexto grado rebajado de la tonalidad de La bemol Mayor aparece incluido en el acorde de séptima natural como quinta rebajada del mismo.

Todas las características armónicas que acabamos de citar están insertas en una escritura de melodía acompañada donde el acompañamiento se disgrega intermitentemente en dos voces. Esta disociación obliga en ocasiones al uso del pedal de resonancia −indicado en la partitura por el autor− para que ambas voces sean escuchadas en todo su valor. El uso del pedal es necesario cuando la voz intermedia se separa del bajo a una distancia mayor que la mano izquierda puede abarcar, tal y como se aprecia en los ejemplos 91 y 92. Por otra parte, el tipo de acompañamiento utilizado por Gabaldá no se limita al tantas veces ejemplificado de acordes divididos en posición abierta o cerrada. El autor incluye en esta pieza una importante novedad −en relación al conjunto de obras de baile de salón estudiadas y por estudiar− que es el acompañamiento en diseños arpegiados en posición abierta en la mano izquierda. Este tipo de acompañamiento, aplicado al *tema b* (ejemplo 88), estimula su carácter lírico y cantable, contrapuesto al propio del *tema a* en acordes divididos.

Frente al carácter melódico-rítmico del *tema a*, construido en una línea melódica simple, el *tema b* es más complejo desde el punto de vista interpretativo. Este segundo tema del galop supone uno de los escasos ejemplos del repertorio pianístico castellonense donde el autor reviste la melodía de diseños arpegiados. Estos arpegios no son sino un despliegue armónico de las notas principales del *tema b* y, por tanto, deben ser escuchados en un segundo plano. La novedad, dentro del conjunto del repertorio que nos ocupa, reside precisamente en la incorporación de un tipo de escritura que requiere, por parte del ejecutante, una interpretación de planos sonoros diferenciados en la parte melódica. Este tipo de interpretación se hace necesaria, a nuestro juicio, para que los diseños arpegiados del acompañamiento y de la melodía se diluyan, permitiendo de este modo resaltar la melodía principal.

Ejemplo 93: Esqueleto melódico −o reducción melódica− del *tema b*.



Al comparar esta reducción con la realización original, cuyo inicio puede verse en el ejemplo 88b, se aprecia un detallado revestimiento de la melodía mediante un despliegue armónico arpegiado y la inclusión apoyaturas cuya duración excede los dos tiempos del compás.

Hemos podido observar, a lo largo del estudio de esta última pieza original compuesta por Daniel Gabaldá en 1871 de apenas tres páginas de extensión, la interesante diversidad de recursos sonoros, armónicos, figuralistas y temáticos empleados. Aunque ninguno de ellos presenta un grado de originalidad relevante, sí que demuestran un dominio de la técnica compositiva del autor que, por momentos, parece intentar liberarse de las leyes de la demanda impuestas por una burguesía madrileña mayoritariamente iletrada en materia musical.

Cuadro 20: Estructura de *El Reloj de Música* de Daniel Gabaldá.

Compases	1	5	22	39	47	63	95	105	109	113	119
Estructura	**Introducción**	**A**				**B**					
Temas y desarrollos		Tema a	Comentario de a	Transición modulante	Tema a	Tema b	Desarrollo				Tema b
Tonalidades	MIb		SIb		MIb	LAb	fam	SIb	LAb	(MIb)	LAb

151	22	39	47
A			
Tema a	Comentario de a	Transición modulante	Tema a
MIb	SIb		MIb

Americanas.

Según Mariano Vázquez (*Revista de Musicología*, XIV (1991): 241-242) no hay ninguna diferencia significativa entre las contradanzas[6] denominadas americanas y las habaneras. El citado autor tan sólo subraya un ligero contraste entre el movimiento más vivo de las americanas frente al más pausado de ciertas habaneras. Ambas danzas aparecen sólo en el repertorio pianístico español −insertadas principalmente en los habituales cuadernos decimonónicos−, y constituyen la aportación nacional más relevante dentro de la música de salón europea. A nuestro juicio, la doble denominación se debió fundamentalmente al incipiente popularidad y acogida −durante la segunda mitad del siglo XIX− de una danza que procedía de América y que no poseía una denominación consolidada entre los compositores del momento. Parte de la popularidad de las americanas o habaneras se debió a algunas de las canciones con acompañamiento de piano del compositor alavés Sebastián Iradier (*1809; †1865),[7] sustentadas en ritmos cubanos que, con el tiempo, acuñarían la denominación definitiva de "habaneras".

Las americanas publicadas en España durante la segunda mitad del siglo XIX son nombradas como "contradanzas americanas", precisamente por el hecho de responder a un compás binario, al igual que las *country dances* originarias de Inglaterra. Los ritmos de las americanas o habaneras procedían de la entonces colonia española de Cuba y su expansión a la península se debió a las continuas relaciones políticas y comerciales entre ambas. El ritmo característico −que hace función de acompañamiento− de la americana es , sobre el cual suele agregarse una melodía simple, sencilla, y de carácter cantable con figuraciones ternarias, tal y como vemos en el anterior ejemplo. La sincopación

[6] La denominación contradanza es una deformación fonética del término inglés *country dance* que hace referencia a un tipo de danza rural o campesina de origen anglosajón. En el siglo XVIII gozó de una amplia aceptación entre la alta sociedad y se caracterizó por su ritmo rápido y alegre en compás de dos por cuatro o seis por ocho. Compositores relevantes como W.A. Mozart o L. V Beethoven crearon varias contradanzas (Honegger, I, 1976: 251).

[7] Sebastián Iradier nació en 1809 en Sauciego, provincia de Álava. En la década de 1830 fue profesor de solfeo aplicado al canto en el recién creado Conservatorio de Madrid. Más tarde viajó a Cuba, donde estudió la música popular, en la cual se inspiró para la composición de parte de sus numerosas canciones. También vivió en París, ciudad en la que se relacionó con los círculos aristocráticos y donde se convirtió en profesor de canto de la emperatriz Eugenia. Sus canciones fueron interpretadas por las grandes divas del momento como la Malibrán, la Patti, la Viardot y la Alboni. Sus canciones que han permanecido en el repertorio son principalmente La Paloma y El arreglito. La melodía de esta última fue adaptada por Georges Bizet para la habanera de su ópera Carmen. Iradier pasó los últimos años de su vida en España y murió en Vitoria en 1865 Gómez, 1984: 97).

rítmica denota una clara influencia del arraigo africano en la isla, al igual que sucede con ciertos ritmos afroamericanos brasileños o estadounidenses. La americana es, de este modo, el resultado de la transformación europea −en este caso española− de unos ritmos africanos fuertemente enraizados en la isla de Cuba (Honegger, I, 1976: 445).

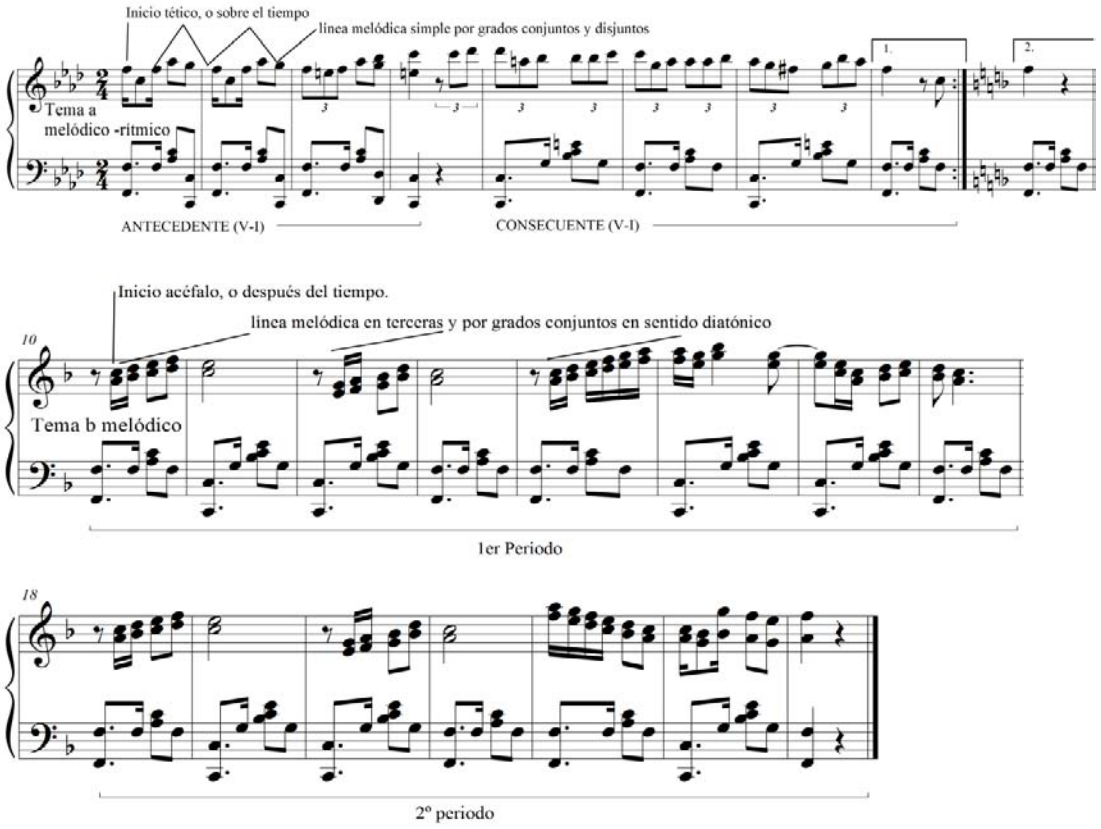
Nos señala Mariano Vázquez que la estructura más común en este tipo de danza es la binaria AB con la repetición de cada una de sus partes y precedida de una breve introducción. Ambas partes suelen ser contrastantes entre sí, no sólo desde el punto de vista temático sino también en cuanto a la modalidad mayor en una y a la menor en otra. Según nos indica el mismo autor, en el repertorio pianístico decimonónico español abundan también, aunque en menor número, las americanas o habaneras con estructura ternaria ABA (*Revista de Musicología*, XIV (1991): 242).

La única contradanza americana del repertorio pianístico castellonense se encuentra inserta en el *Cuaderno* para piano del compositor de Benassal Bernardo Vives Miralles, de quien ya hemos estudiado sus valses en anteriores apartados. Esta contradanza de Vives, de tan sólo veinticinco compases de extensión, se ajusta mayoritariamente a la descripción de Mariano Vázquez que acabamos de citar. El planteamiento formal es binario del tipo AB, aunque, a diferencia de la mayoría de americanas con esta estructura, sólo se repite la parte A. También tonalmente las dos partes ofrecen un acusado contraste, al encontrarse la primera de ellas en *fa menor* y la segunda en el homónimo de *Fa Mayor*. El plan tonal no plantea ni una sola modulación pasajera y, como es habitual en las composiciones de Vives, el cambio de tonalidades entre ambas partes es abordada de manera directa, es decir, concluyendo la primera parte en *fa menor* e iniciando la segunda en su homónimo. El juego armónico, ajustado mayoritariamente a los estereotipos del clasicismo, tan sólo llama la atención por la utilización de acordes de novena mayor y menor mediante los cuales el autor consigue intensificar el sentido expresivo de la melodía. Los grupos de notas extrañas incluidas en la melodía contribuyen igualmente a diversificar las relaciones de tensión y distensión armónica.

Desde nuestro punto de vista, más que en la estructura o en el plan tonal, la originalidad de esta breve pieza se encuentra en el tratamiento temático y rítmico. Desprovista de comentarios o desarrollos temáticos, son varios los parámetros que tienden a acentuar las diferencias entre los *temas a* y *b* y que originan las dos partes contrastantes de la pieza. El *tema a* es de tipo melódico-rítmico y de aspecto general

tanto conjunto como disjunto, en oposición con el *tema b*, más lírico y cantable y con una evolución melódica por grados conjuntos en sentido diatónico. La modalidad menor atribuye un carácter melancólico al primer tema, frente a la naturaleza alegre y cordial que el modo mayor inculca al segundo. También la caracterización de la escritura es diferente en cada uno de los temas. Mientras el *tema a* se desarrolla sobre una línea melódica simple −propia de este tipo de danza− el *tema b* lo hace sobre un línea melódica en terceras, característica del estilo pianístico de Bernardo Vives. La dispar elaboración rítmica de ambos temas influye igualmente en su caracterización. El inicio del *tema a* es tético y se desenvuelve sobre un ritmo sincopado. El *tema b,* sin embargo, responde a un arranque acéfalo, o inmediatamente posterior al pulso del compás, y evita cualquier sincopación que pueda sumarse a la propia del acompañamiento. No obstante, también localizamos elementos comunes en los dos temas como es la terminación masculina −o sobre el tiempo−, la relación tonal cerrada −al empezar y terminar ambos por la tónica−, y el ámbito estrecho de octava del primero y de décima del segundo.

Ejemplo 94: Características contrastantes entre ambos temas.



El ritmo se convierte en uno de los elementos más trabajados en la *Americana* de Vives, al infundir una cierta libertad y soltura de escritura. Son varios los parámetros rítmicos que el autor introduce en esta breve pieza. El primero de ellos es el continuado ostinato rítmico basado en la fórmula propia de la habanera, sobre la cual evolucionan los dos temas. Otro de los procedimientos rítmicos originales −en el contexto de las obras estudiadas− es la alternancia de valores binarios y ternarios en valores irregulares de tresillos en los primeros compases del *tema a*. Como consecuencia de la introducción de valores irregulares de tresillo en el *tema a*, superpuestos con valores binarios en el acompañamiento, el autor crea lo que aparece denominado en las fuentes como "*polirritmia sobre ritmos de divisiones desiguales de tres sobre dos.*" (Girard, 2001: 54). Esta polirritmia se produce principalmente en los últimos cuatro compases del *tema a*, tal como se aprecia en el ejemplo 94.

Desde el punto de vista estructural, también se observa en el ejemplo anterior cómo los dos partes de la pieza son similares en cuanto a extensión y planteamiento. La primera parte está formada por un periodo de ocho compases que se repite, basado sobre el modelo clásico de antecedente-consecuente. La segunda está constituida por dos periodos, el segundo de los cuales presenta una inusual asimetría al albergar un total de siete compases que sustituyen al arquetipo clásico de ocho.

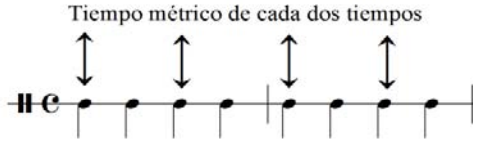
Cuadro 21: Estructura de la *Americana* de Bernardo Vives Miralles.

Compases	1	10
Estructura	**A**	**B**
Temas y desarrollos	Tema a	Tema b
Tonalidades	fa	FA

Schottisch.

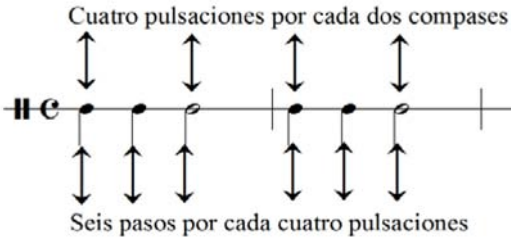
El término alemán *Schottisch* se deriva de su homólogo inglés *Scottish* y significa escocesa. Sin embargo, el *Schottisch* fue un baile de salón nacido en Alemania y que estuvo en boga en este país entre 1830 y 1840. Este baile alemán nada tiene que ver con la *Écossaise* que significa "danza escocesa" y que, por muy paradójico que parezca, tampoco fue de origen escocés sino francés hacia finales del siglo XVIII (Buckman, 1978: 141). Alrededor de 1850 el Schottisch fue introducido en España y, con el tiempo, su denominación derivó en Chotis y se convirtió en un símbolo castizo del Madrid festivo. Debido a la confusión causada por estas dos denominaciones y sus variantes, resulta difícil adivinar que se refieran a danzas completamente diferentes. Esta confusión afecta a la denominación del madrileño Chotis, cuyo origen queda opaco para la mayoría colectiva, que percibe este término como algo local y exclusivo de Madrid, ignorando su origen europeo y su pertenencia al baile de salón alemán.

El *Schottisch* es una danza a dos tiempos que se baila como un vals rápido, alternando los giros con pasos, saltos y deslizamientos. Sus ritmos y figuras idénticas a la polka hicieron que, hacia finales del siglo XIX, fuera progresivamente sustituido por ésta (Honegger, II, 1976: 922). A diferencia de las anteriores danzas estudiadas, las fuentes consultadas presentan una menor información en cuanto al ritmo característico y a los pasos del Schottisch. Gawlikowski dice, sobre el ritmo de esta danza, que *"La música es de un compás de dos por cuatro o compasillo;*[8] *el movimiento moderado; pero es necesario que la composición musical esté bien ritmada, y, sobre todo, que se marquen mucho los cuatro tiempos"*. (Gawlikowski, 2003: 93-96). Cuando Gawlikowsky observa que el compás es de dos por cuatro o compasillo, está refiriéndose a un compás de compasillo de cuatro tiempos con una pulsación −o tiempo métrico− de blanca:



[8] Desde el siglo XIII, el compás de compasillo era considerado un compás imperfecto, o a dos tiempos, y con subdivisión imperfecta, o a dos partes. Su denominación real era *tempus imperfectum cum prolatione imperfecta*, y el símbolo era **C.** El tempus, o la unidad mayor, era la breve, y cada breve se dividía en dos semibreves (Apel, 1953: 96).

También la explicación del mismo autor sobre los pasos de baile del *Schottisch* necesita una aclaración para su completa comprensión. La siguiente definición de Gawlikowsky: *"El paso lleva seis tiempos o cuatro compases"*, significa, desde nuestro punto de vista, que el *Schottisch* debe ser bailado con seis pasos por cada cuatro pulsaciones de compás, es decir, seis pasos por cada dos compases de compasillo con pulsación de blanca:



En definitiva, aunque el *Schottisch* aparezca escrito en compás de compasillo, como es el caso de las obras que estudiaremos a continuación, debe ser interpretado como un compás binario, es decir, con el tiempo métrico de blanca.

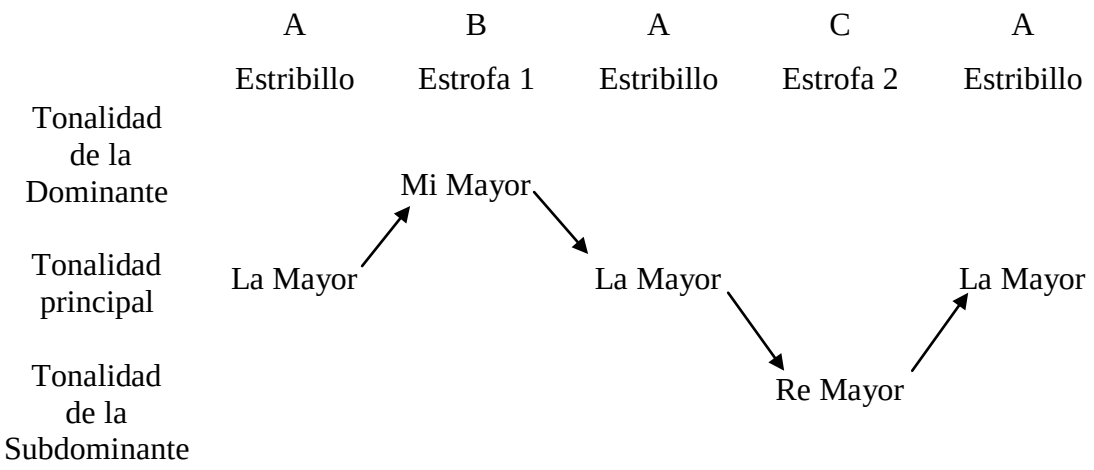
En las primeras manifestaciones de esta danza, las parejas la iniciaban en una posición de los cuerpos cercana, pero a finales del siglo XIX, la posición fue cada vez más abierta, excepto en la realización de las vueltas durante el baile (Buckman, 1978: 141).

En el repertorio pianístico objeto de estudio nos han quedado dos *Schottisch*, compuestos en la tonalidad de *La Mayor* y de *Sol Mayor* respectivamente, pertenecientes al *Cuaderno* para piano de Bernardo Vives Miralles. Ambos son muy similares desde el punto de vista de la estructura, de la planificación tonal, del ritmo armónico o de la escritura, principalmente. Los dos *Schottisch* −o *Schotis*, como el propio autor los denomina− responden a una forma rondó, constituida por un estribillo y estrofas diferenciadas con estructura A B A C A. Morfológicamente, la única diferencia remarcable entre ambas piezas es la inclusión de un breve desarrollo en la segunda de las estrofas del *Schotis en La Mayor*, que incorpora un nuevo periodo a la ya usual estructura melódica de ocho compases −normalmente repetidos− de cada estribillo y estrofa.

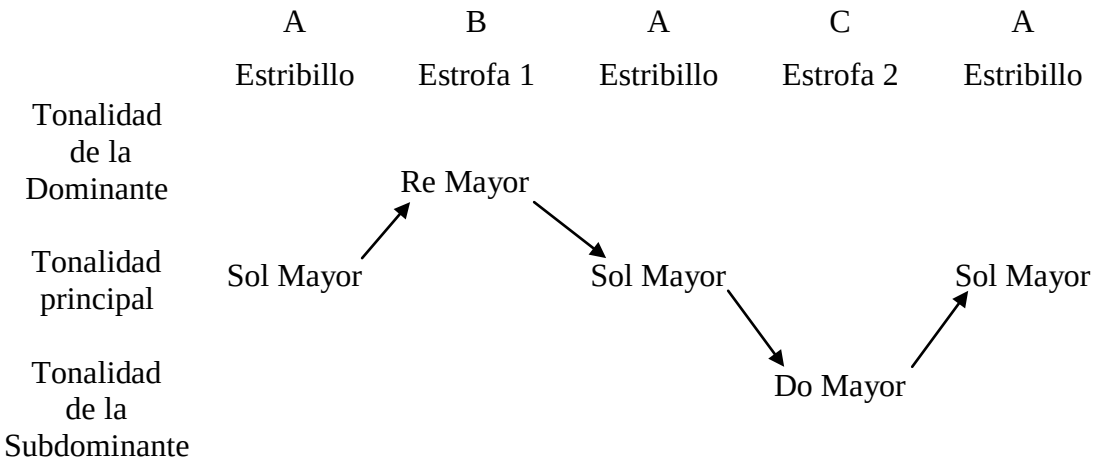
El planteamiento tonal de los dos *Schotis* es el mismo: el estribillo se encuentra en la tonalidad principal, la primera estrofa en la tonalidad de la dominante y la segunda estrofa en la tonalidad de la subdominante. Esta fórmula compositiva es aplicada por el autor de forma idéntica en los dos Schotis, aunque cada uno de ellos responda a una tonalidad diferente:

Ejemplo 95: Planteamiento tonal en los “Schotis” de Bernardo Vives.

a) *Schotis en La Mayor*

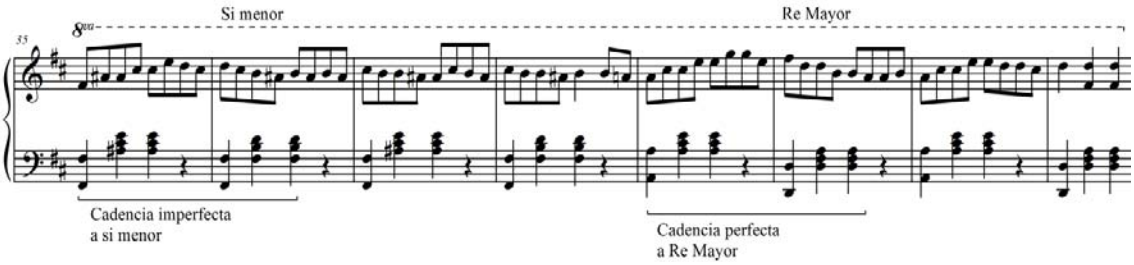


b) *Schotis en Sol Mayor*



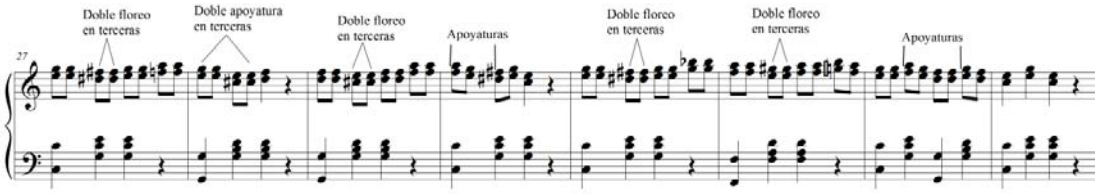
Las modulaciones en sendas piezas son realizadas por paso directo, lo cual puede considerarse, tras haber estudiado ya una parte importante de la producción pianística de Vives, como una de las características definitorias de su estilo. Tan sólo en el breve desarrollo o comentario temático de la segunda estrofa del *Schotis en La Mayor*, el autor nos prepara las tonalidades de *si menor* y *Re Mayor* mediante sendas cadencias. Estas modulaciones mediante cadencia previa, constituyen una excepción en el modus operandi del autor, tan sólo vistos anteriormente en el vals *Mis tristes recuerdos* al tratarse de una obra posterior.

Ejemplo 96: Modulaciones por medio de cadencias en el *Schotis en La Mayor* de Vives.



La armonía y el trabajo armónico en estas dos piezas siguen el habitual estilo del autor: acordes triadas y de séptima de dominante −habitualmente en estado fundamental− con inclusión excepcional de algún acorde de séptima disminuida y de novena de dominante. Son principalmente los grupos de notas extrañas, incluidas en la melodía, las que crean leves tensiones armónicas mediante disonancias resueltas de manera inmediata. Entre estas disonancias habría que destacar el uso que el autor de Benassal hace del floreo y de la doble apoyatura por terceras en la melodía del Schotis en Sol Mayor:

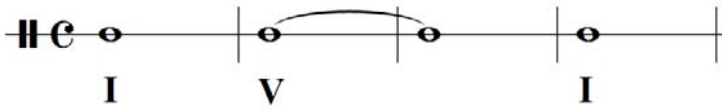
Ejemplo 97: Notas extrañas en terceras en el Schotis en Sol Mayor de Vives:



Las dos piezas inspiradas en esta forma de baile están prácticamente construidas sobre un único acorde por compás, a excepción del inicio del estribillo del *Schotis en La Mayor* (compases 1 y 5) y de la conclusión de la segunda estrofa del *Schotis en Sol Mayor* (compás 33) que contienen dos. Consecuentemente, las relaciones armónicas en ambas obras son muy simples y el ritmo armónico se desenvuelve lentamente al obedecer a cuatro o incluso a ocho tiempos por cada acorde. Una característica particular de Vives es la utilización de un ritmo armónico similar −construido sobre idénticos grados tonales a modo de fórmula de acompañamiento− en varias de las frases de sendas piezas. Encontramos esta fórmula

en la primera estrofa del *Schotis en La Mayor* y en la primera de las frases del estribillo y de la segunda estrofa del *Schotis en Sol Mayor*.

Ejemplo 98: Ritmo armónico similar en los dos *Schotis* de Vives:

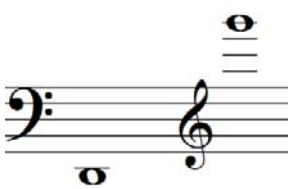


La escritura, sobre la cual se desarrollan las particularidades tonales y armónicas descritas, es de tipo armónico. Los temas, asignados siempre a la mano derecha, están mayoritariamente construidos sobre una línea melódica simple que en ocasiones es doblada en octavas, sextas o terceras. El acompañamiento, invariablemente en acordes divididos, es adjudicado a la mano izquierda. Generalmente, la escritura melódica en las obras de Bernardo Vives carece de fluidez y diversidad al no adaptarse al sentido expresivo del discurso musical. El tratamiento melódico responde más bien a una serie de fórmulas tales como octavas, sextas o terceras que, una vez aplicadas, se mantienen invariables durante varios compases, dando lugar a una escritura hierática que, por otra parte, constituye uno de los importantes rasgos del estilo de Vives.

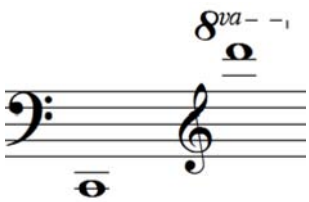
Los temas de los *Schotis* son todos de carácter melódico-rítmico, posiblemente con el fin de acentuar los pasos de baile propios de esta forma. Son concebidos mayoritariamente en una relación tonal cerrada, a excepción de la primera estrofa del *Schotis en Sol Mayor* que, al iniciarse en la tonalidad de la dominante, parece asemejarse más a un desarrollo temático que a un tema propiamente dicho. A diferencia de otras piezas del mismo autor, el registro de los *Schotis* es bastante extenso al abarcar una buena parte de la zona aguda del piano.

Ejemplo 99: Registro pianístico abarcado en los Schotis de Vives.

Schotis en La Mayor



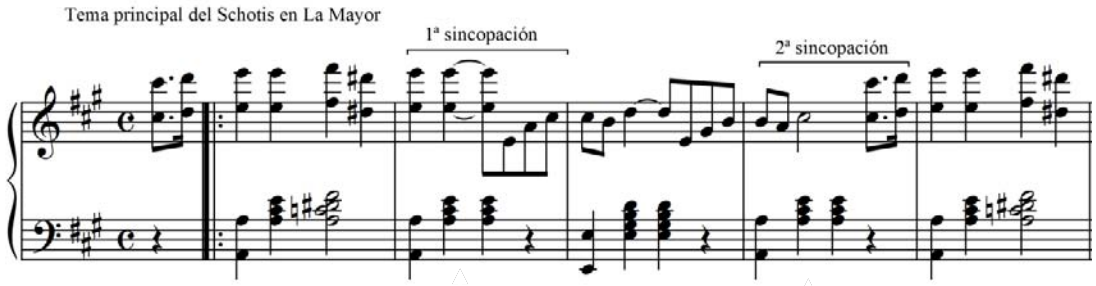
Schotis en Sol Mayor



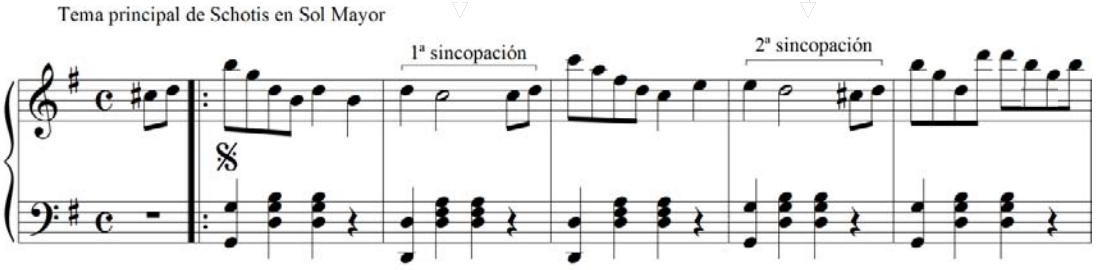
El ritmo de *Schotis* de ambas piezas aparece poderosamente marcado por el acompañamiento, ajustándose claramente a los seis pasos de baile por cada cuatro pulsaciones a las que hacíamos referencia con anterioridad. Sobre este ritmo del acompañamiento se localizan, en los temas principales de ambas piezas, fórmulas rítmicas similares en forma de sincopas que, sorprendentemente, coinciden en los compases pares. Este rasgo rítmico ejemplifica, una vez más, el estilo rígido de escritura propio del autor, al que hacíamos referencia durante el estudio de la construcción melódica.

Ejemplo 100: Hieratismo rítmico en los temas principales de los Schotis.

A) Schotis en La Mayor



B) Schotis en Sol Mayor



En definitiva, los Schotis de Vives reafirman los rasgos de su estilo ya estudiados con anterioridad en los valses y en la americana: un estilo muy sencillo, que abarca formas ternarias, binarias y en rondó sobre una armonía escolástica, y caracterizado, fundamentalmente, por el estatismo de escritura y de ritmo en los acompañamientos e incluso en los rasgos temáticos. Estas características se harán de nuevo evidentes en sus rigodones, únicos en el repertorio castellonense para piano y última danza que resta por estudiar del autor de Benassal.

Cuadro 22: Estructura del *Schotis en La Mayor* de Bernardo Vives Miralles.

Compases	1	5	10	18	23	27	35	39	1	5
Estructura	**A**		**B**	**A**		**C**			**A**	
Temas y desarrollos	Estribillo		Estrofa 1	Estribillo		Estrofa 2 (1ª sección expositiva)	(2ª sección de comentario temático)		Estribillo	
Tonalidades	LA (MI)	(MI)	MI	LA (MI)	(MI)	RE	si	RE	LA (MI)	(MI)

Cuadro 23: Estructura del *Schotis en Sol Mayor* de Bernardo Vives Miralles.

Compases	1	10	12	14	18	27	31	1
Estructura	**A**	**B**			**A**	**C**		**A**
Temas y desarrollos	Estribillo	Estrofa 1			Estribillo	Estrofa 2		Estribillo
Tonalidades	SOL	RE	si	RE	SOL	DO	(FA)	SOL

Rigodones.

El Rigodón o *Rigaudon* fue una danza folclórica del sudeste de Francia, concretamente del sur de los Alpes y del Languedoc. Como danza popular constaba de dos partes: la primera era similar a una Bourrée y la segunda hacía función de danza de cortejo en la cual el hombre realizaba vivos movimientos para atraer la atención de su pareja, quien debía mostrar una actitud reacia al baile. La vivacidad del ritmo otorgó al rigodón una gran popularidad y, en el siglo XVII, fue introducida

en las cortes de Luis XIII de Francia y de Carlos II de Inglaterra (Buckman, 1978: 93-94).

Existen teorías diferentes sobre el origen del término *Rigaudon:* Jean Jacques Rousseau (*1712; †1778) defiende en su *Diccionaire de la Musique (1768)* que el nombre *Rigaudon* se debe a su inventor, Mr. Rigaud. Sin embargo, según los musicólogos contemporáneos, *Rigaudon* proviene del término italiano *rigoletto*, derivado en *rigolone* y *rigodone* y que hace referencia a una danza en círculo. El Rigodón se bailaba, efectivamente, en círculo y por parejas, y el paso tenía unas peculiares características al efectuarse sobre el mismo lugar que el anterior sin avanzar ni retroceder. Partiendo de ambos pies sobre el suelo y mediante movimientos de cadera, las piernas se plegaban y levantaban mediante saltos. Danza ejecutada en un tiempo rápido, su modelo estructural melódico era un periodo de ocho compases que se repetía dos o cuatro veces sob dos por cuatro o de cuatro por cuatro y su ritmo característico era (Honegger, II, 1976: 872).

La popularidad adquirida por el Rigodón en España durante la Restauración era tal que, en algunos de los bailes celebrados en el Palacio Real de Madrid, era la danza con más presencia al alternarse de manera continuada con otros bailes europeos en el orden siguiente: 1-Rigodón, 2-Vals, 3-Rigodón, 4-Polka, 5-Rigodón, 6-Vals, 7-Rigodón, 8-Mazurca, 9-Rigodón, 10-Vals, 11-Rigodón, 12-Polka, 13-Rigodón, 14-Vals, 15-Rigodón, 16-Mazurca, 17-Rigodón, 18- Vals.[9]

La incorporación del Rigodón al repertorio pianístico castellonense se debe, una vez más, al compositor de Benassal Bernardo Vives Miralles, sobre quien afirma Benito Traver que actuó en el Palacio Real durante el reinado de Alfonso XII. Al igual que ocurría en los bailes de palacio, también en el *Cuaderno para piano* del autor de Benassal, el Rigodón es la danza con más presencia.

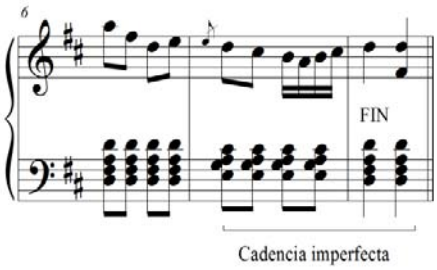
Vives compuso un total de cinco rigodones que, según nuestro criterio, no debieron alternarse, como los de palacio, con otras danzas, sino interpretarse sin interrupción. Dos son las razones por las cuales defendemos la continuidad de su interpretación: la primera de ellas es que los cinco forman una unidad en el planteamiento tonal al estar compuestos en la tonalidad de *Re Mayor* a excepción del segundo, que lo está en su relativo (*si menor*). La segunda de las razones es que

[9] Archivo General de Palacio, Cª 8739/19 y 8739/20.

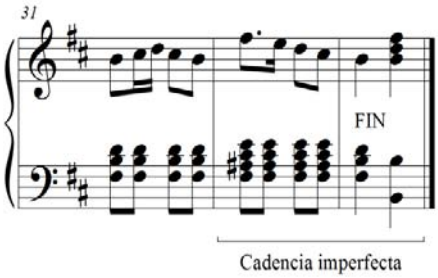
algunos de ellos, concretamente los números 1 y 2 finalizan mediante una cadencia imperfecta y cuyo efecto es suspensivo y no conclusivo.

Ejemplo 101: Cadencias imperfectas en la conclusión de los rigodones nº 1 y 2 de Vives.

a) Conclusión del Rigodón nº 1



b) Conclusión del Rigodón nº 2



Dos son las estructuras compositivas utilizadas Bernardo Vives en sus cinco rigodones. Los números 1, 3 y 5 están sustentados sobre una forma rondó integrada por un estribillo y dos estrofas diferenciadas, mientras que el 2 y el 4 siguen una concepción formal ternaria. El rondó del rigodón nº 5 presenta, sin embargo, un esquema formal más extenso y de estructura simétrica, que resulta de la repetición de las estrofas B y C (ejemplo 102b). La alternancia entre las formas rondó y ternaria revela un cuidado y atención, por parte del compositor, a la diversidad estructural de sus cinco rigodones y avala nuestra teoría de su interpretación ininterrumpida.

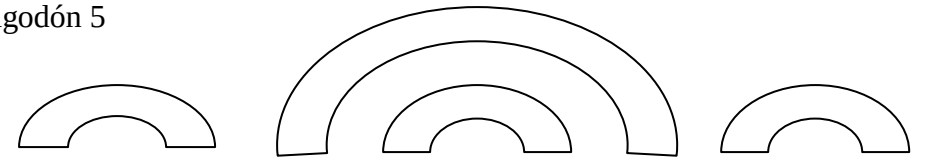
Además de los esquemas formales similares, existen otros procedimientos comunes en los cinco rigodones que afectan a las tonalidades, armonía, escritura y a una estructura melódica, como veremos a continuación. El planteamiento tonal, lejos de crear nuevas combinaciones según las características temáticas o rítmicas de cada rigodón, responde más bien a una fórmula aplicada por doquier en todas las danzas. El estribillo, en la tonalidad principal, contrasta con la primera estrofa en la tonalidad de la dominante y con la segunda en la tonalidad de la subdominante. Tan férreo es este planteamiento que en el manuscrito original aparece una primera versión del rigodón nº 3 tachada, desde nuestro punto de vista al haber sido otorgada excepcionalmente a la primera estrofa la tonalidad de la subdominante, y a la segunda la de dominante. En su versión definitiva, este rigodón aparece redactado según la fórmula inalterable descrita anteriormente.

Ejemplo 102: Estructura y tonalidades comunes en los rigodones de Vives.

a) Rigodones 1 y 3.

Estructura	**A**	**B**	**A**	**C**	**A**
Tonalidades	RE	LA	RE	SOL	RE
Relación Tonal	(Pral)	(D)	(Pral)	(Sub)	(Pral)

b) Rigodón 5



Estructura	**A**	**B**	**A**	**C**	**A**	**B**	**A**	**C**	**A**	**B**	**A**
Tonalidades	RE	LA	RE	SOL	RE	LA	RE	SOL	RE	LA	RE
Relación Tonal	(Pral)	(D)	(Pral)	(Sub)	(Pral)	(D)	(Pral)	(Sub)	(Pral)	(D)	(Pral)

c) Rigodón 2

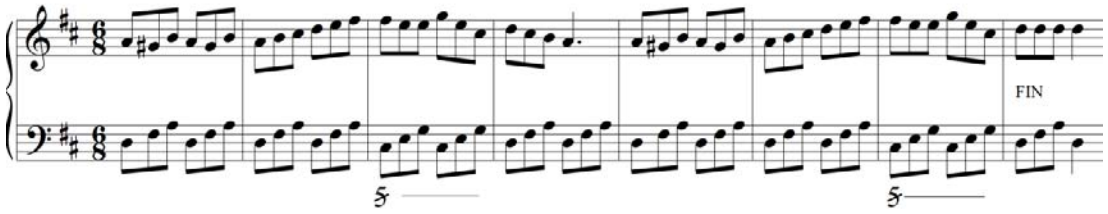
Estructura	**A**	**B**	**A1**
Tonalidades	SI	RE	SI
Relación Tonal	(Pral)	(Rel)	(Pral)

d) Rigodón 4

Estructura	**A**	**B**	**A**
Tonalidades	RE	LA	RE
Relación Tonal	(Pral)	(D)	(Pral)

La armonía de los cinco rigodones es muy simple y se limita a los grados tonales con acordes triada y de séptima de dominante. Únicamente en el rigodón nº 3 se encuentran excepcionalmente acordes de quinta disminuida en estado fundamental sobre el VII grado.

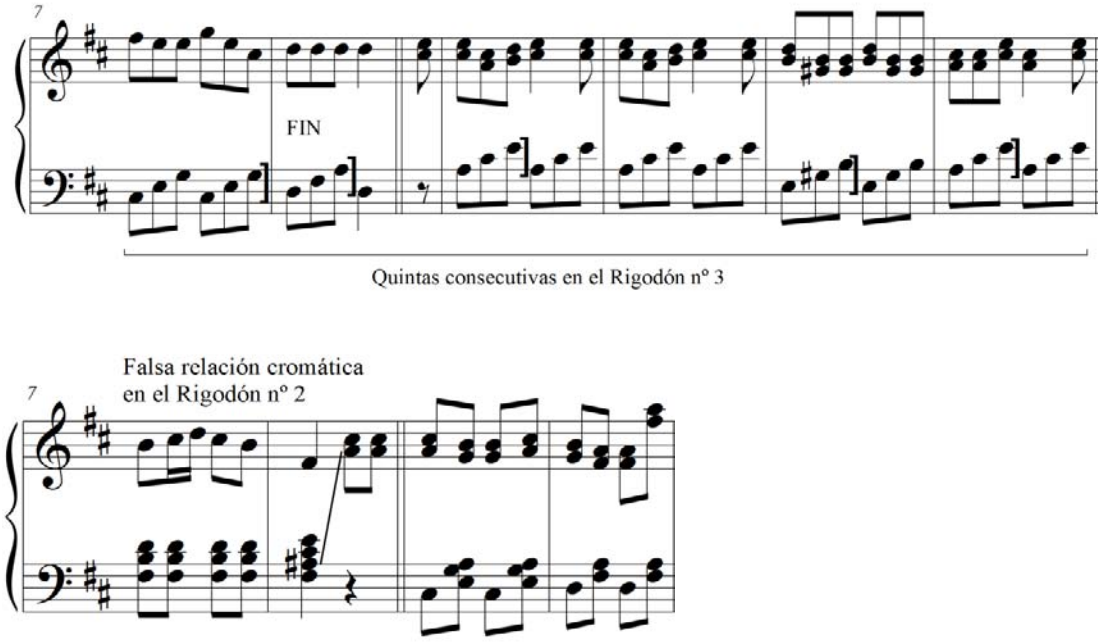
Ejemplo 103: Utilización excepcional de acordes de quinta disminuida sobre el VII grado en el Rigodón nº 3.



De manera generalizada, el autor introduce en sus rigodones un acorde como mínimo en cada compás. En ciertas ocasiones, como ocurre en el rigodón nº 5, el mismo acorde es repetido hasta en cinco compases consecutivos, dando como resultado un ritmo armónico extremadamente lento. La ausencia de modulaciones pasajeras o inflexiones acentúan más aún si cabe la calma armónica de estas danzas. Tan sólo los grupos de notas extrañas de la melodía rompen momentáneamente la monotonía armónica propuesta por el acompañamiento, ejecutado invariablemente por la mano izquierda.

La habitual fórmula de acompañamiento sobre acordes en posición cerrada −que en ocasiones son dispuestos continuamente en estado fundamental− crea problemas armónicos como quintas consecutivas que mellan la continuidad del discurso musical. A estas incorrecciones se suman también otras como la falsa relación cromática en el paso de un modo menor a su relativo mayor. La existencia de este tipo de inconvenientes armónicos es debida, desde nuestro punto de vista, a la preferencia que al autor otorga a las posiciones fáciles de ambas manos, antes que a una correcta elaboración y realización armónica. En definitiva, interesa más el efecto brillante de las piezas al ser ejecutadas en un tiempo rápido que su introspección armónica y musical.

Ejemplo 104: Problemas armónicos en los rigodones de Bernardo Vives.



Una de las particularidades armónicas que presentan algunos de estos rigodones de Vives, en comparación con las obras trabajadas en general en este capítulo, es la frecuente utilización de cadencias imperfectas al finalizar varias de sus secciones, tal como se aprecia en el ejemplo 101. A nuestro juicio, ello nada tiene que ver con una voluntad de elaboración armónica original que proporcione al discurso musical un carácter suspensivo, sino que, de nuevo, responde a la facilidad de ejecución rápida de la mano izquierda.

Al igual que ocurre con la estructura o la planificación tonal, también la escritura de tipo armónico de los rigodones sigue procedimientos comunes en todas las danzas. Bernardo Vives aplica tres tipos de acompañamiento en la mano izquierda: el acompañamiento por acordes rebatidos, por acordes divididos y por arpegios en posición cerrada. El canto, ejecutado siempre por la mano derecha, es tratado como una línea melódica simple en los estribillos o en las primeras secciones (A), mientras que en las primeras estrofas (B) o partes centrales de cada danza, el autor tiende a doblar la línea melódica en terceras y, excepcionalmente, en octavas, como ocurre en el comentario temático del cuarto rigodón.

Todos los temas expuestos en los cinco rigodones, a excepción del estribillo del segundo rigodón, son de tipo melódico-rítmico y de carácter alegre y festivo, propios de este tipo de danza. En el segundo rigodón, el único en modo menor, el

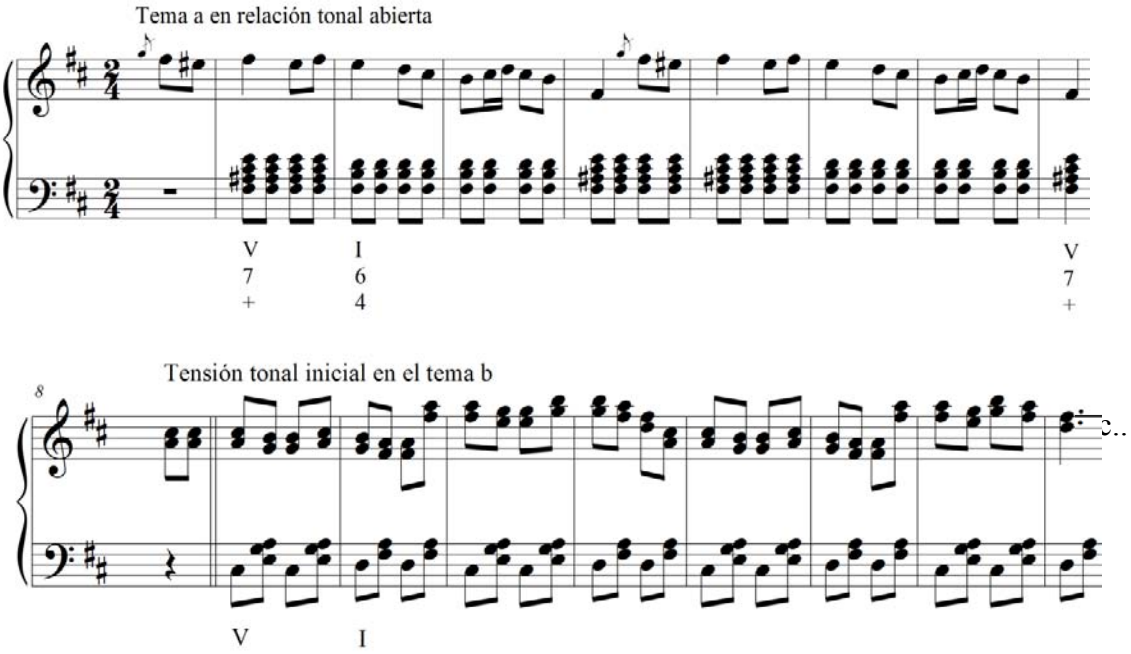
autor desarrolla un tema principal de tipo melódico que contrasta con el carácter vivo de los restantes.

Ejemplo 105: Clasificación de los acompañamientos y del tratamiento melódico en las secciones de los rigodones de Vives.

Rigodones	**Nº 1**	**Nº 2**	**Nº 3**	**Nº 4**	**Nº 5**
Línea melódica	**A y C**: Simple	**A**: Simple	**A**: Simple	**A**: Simple	**A y C**: Simple
	B: En terceras	**B**: En terceras	**B y C**: En terceras	**B**: Simple y en octavas	**B**: En terceras
Acompañamiento	**A**: Acordes rebatidos	**A**: Acordes rebatidos	**A, B y C**: Arpegios en posición cerrada	**A y B**: Acordes divididos	**A, B y C**: Acordes divididos
	B: Acordes divididos	**B**: Acordes divididos			

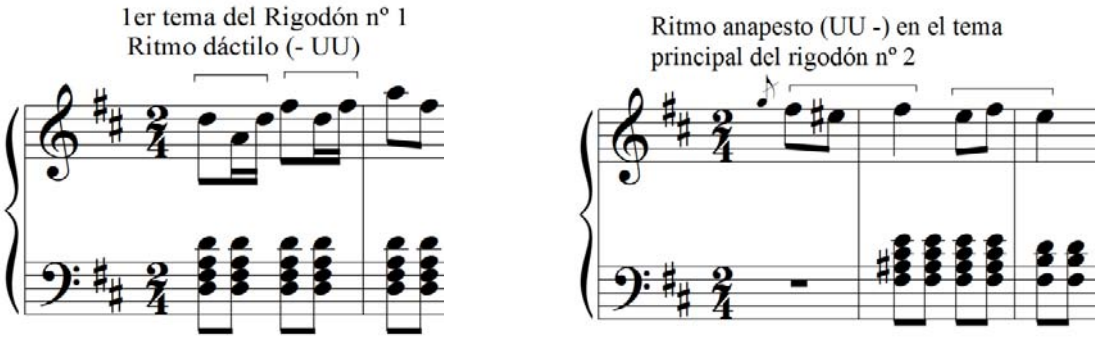
A diferencia del habitual procedimiento de modulación por paso directo, común en las danzas de Vives, el paso de una tonalidad a otra en el rigodón nº 2 es abordado previa cadencia sobre el acorde de dominante. Un caso excepcional −no sólo en las obras de Vives, sino respecto a todas las piezas trabajadas hasta ahora− lo constituye el mencionado rigodón, cuyos temas principales presentan una relación tonal abierta. Ello es consecuencia del inicio y conclusión del primer tema sobre el acorde de dominante y de la tensión tonal inicial que presenta el segundo que, finalmente, resuelve sobre el acorde de tónica.

Ejemplo 106: Relación tonal abierta en los temas del Rigodón nº 2.



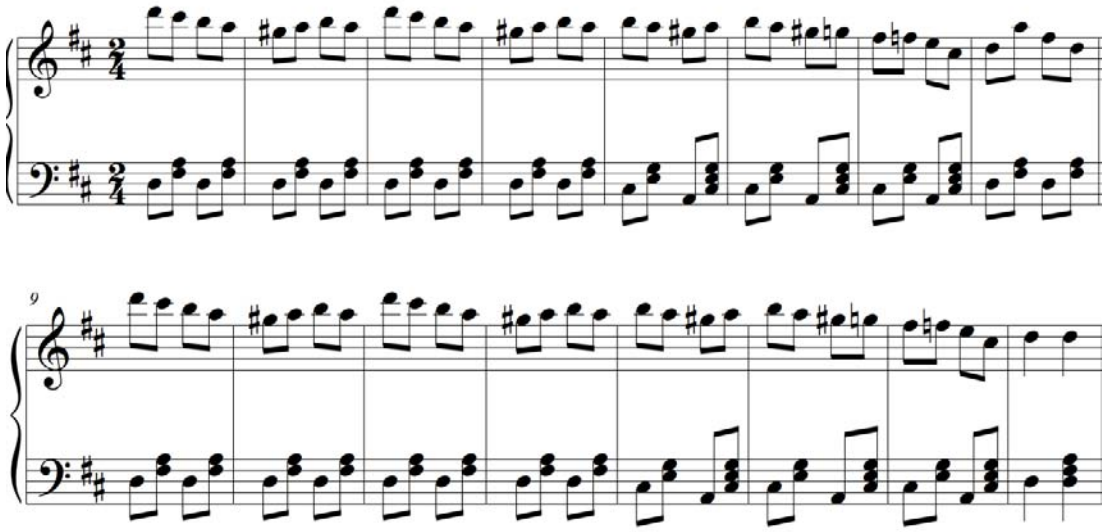
El aspecto melódico de los temas en los cinco rigodones es variado y contrastante, al estar construido tanto sobre grados disjuntos como conjuntos. Entre los de tipo conjunto destaca especialmente el cromatismo del estribillo de los rigodones nº 2 y 5, así como de la segunda estrofa del nº 3, que se opone al sistema diatónico de todos los restantes temas. Una de las particularidades de los temas de los rigodones −característico del estilo de Vives− es la combinación de valores rítmicos largos y cortos de manera sucesiva, que responden a las características y denominaciones propias de la métrica griega.

Ejemplo 107: Pies métricos en los temas de los rigodones de Vives.



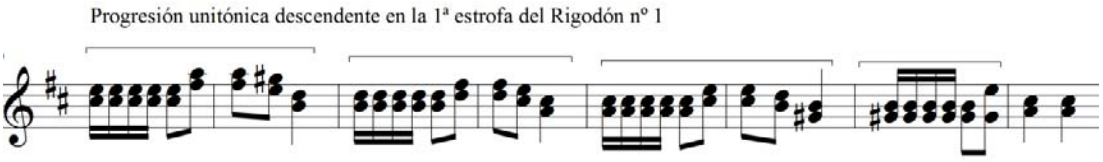
En contraposición a los ritmos de carácter métrico, Vives se sirve igualmente de ritmos en ostinato con valores de corchea, a los que sólo concede un breve reposo en las correspondientes cadencias melódicas situadas al final de cada frase o cada periodo. El ritmo ostinato es característico en los temas principales del los rigodones nº 3, 4 y 5. Entre ellos, es el primer tema del rigodón nº 5 el que ejemplifica claramente la aplicación del ritmo ostinato con carácter temático.

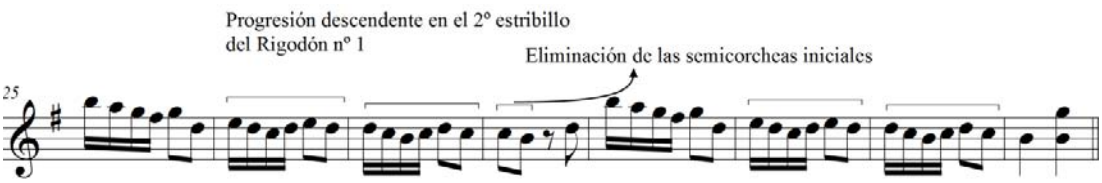
Ejemplo 108: Ostinato en corcheas en el tema principal del rigodón nº 5.

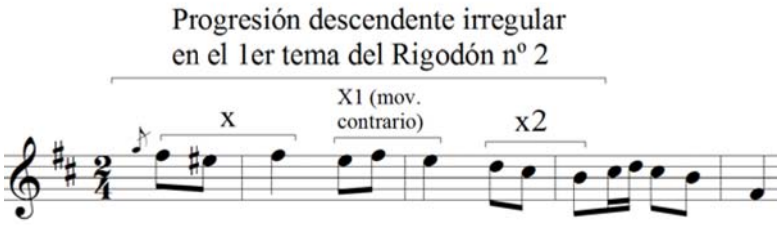


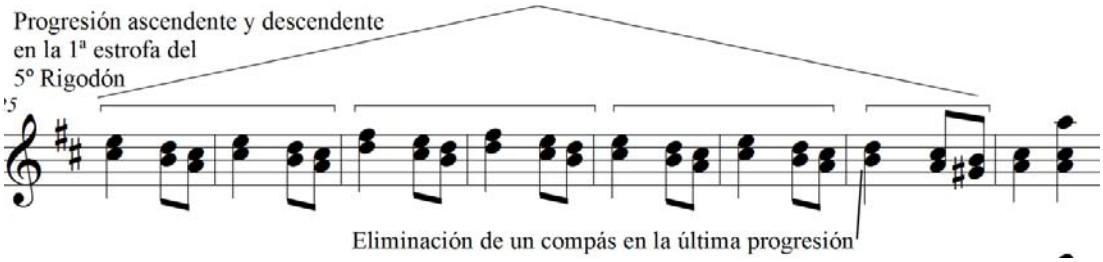
Otra de las características que define el estilo compositivo del autor del Benassal, no sólo en sus rigodones sino en su obra pianística en general, es su tendencia a disponer algunas de las ideas temáticas en forma de progresiones unitónicas descendentes, tanto regulares −o similares al modelo principal− como irregulares −o variadas respecto al citado modelo−. En ciertos casos, el autor aplica también desarrollos por eliminación a los motivos o células temáticas durante el transcurso de las citadas progresiones.

Ejemplo 109: Elaboración de las ideas temáticas mediante progresiones unitónicas descendentes y desarrollos por eliminación.









La estructura melódica de los cinco rigodones de Vives se adapta al modelo estructural básico de esta danza, constituido por un periodo de ocho compases. Sin embargo, y contrariamente al planteamiento formal del Rigodón mencionado con anterioridad, este modelo de ocho compases no siempre se repite ni dos ni cuatro veces en los rigodones de Vives. Los rigodones con estribillo de Vives están formados por el mismo número de periodos en cada sección, sin embargo, la sección central de los rigodones con forma ternaria está constituida por uno o dos periodos más que las secciones extremas.

Ejemplo 110: Estructura de los periodos en los rigodones de Vives.

Rigodón	**Nº 1**	**Nº 2**	**Nº 3**	**Nº 4**	**Nº 5**
Forma	Rondó	Ternaria	Rondó	Ternaria	Rondó
Número de periodos	Estribillo: 1 1ª estrofa: 1 2ª estrofa: 1	A: 1 B: 2 A1: 1	Estribillo: 1 1ª estrofa: 1 2ª estrofa: 1	A: 1 B: 3 A: 1	Estribillo: 2 1ª estrofa: 2 2ª estrofa: 2

Al igual sucede en el resto de piezas pianísticas ya estudiadas del autor de Benassal −a excepción del vals *Mis tristes recuerdos*− no aparecen indicaciones de tiempo ni de dinámica en sus rigodones. El tiempo puede definirse, en estas y en otras piezas del autor, por el tipo de danza abordada y por las características discursivas proporcionadas por la armonía, el ritmo, los temas y el carácter. Del mismo modo, en cuanto a las dinámicas se refiere, creemos necesaria la aplicación de las mismas en la interpretación de las obras de Vives, siempre atendiendo a la naturaleza del discurso musical y a la estructura de cada una.

Cuadro 24: Estructura del *Rigodón nº 1* de Bernardo Vives Miralles.

Compases	1	8	16	24	1
Estructura	**A**	**B**	**A**	**C**	**A**
Temas y desarrollos	Estribillo	Estrofa 1	Estribillo	Estrofa 2	Estribillo
Tonalidades	RE	LA	RE	SOL	RE

Cuadro 25: Estructura del *Rigodón nº 2* de Bernardo Vives Miralles

Compases	1	8	25
Estructura	**A**	**B**	**A1**
Temas y desarrollos	Tema a	Tema b	Tema a
Tonalidades	si	RE	si

Cuadro 26: Estructura del *Rigodón nº 3* de Bernardo Vives Miralles.

Compases	1	8	17	26	35
Estructura	**A**	**B**	**A**	**C**	**A**
Temas y desarrollos	Estribillo	Estrofa 1	Estribillo	Estrofa 2	Estribillo
Tonalidades	RE	LA	RE	SOL	RE

Cuadro 27: Estructura del *Rigodón nº 4* de Bernardo Vives Miralles

Compases	1	9	25	1
Estructura	**A**	**B**		**A**
Temas y desarrollos	Tema a	Tema b	Comentario de b	Tema a
Tonalidades	RE	LA		RE

Cuadro 28: Estructura del *Rigodón nº 5* de Bernardo Vives Miralles

Compases	1	17	33	49	65	81	97	113	129	145	161
Estructura	**A**	**B**	**A**	**C**	**A**	**B**	**A**	**C**	**A**	**B**	**A**
Temas y desarrollos	Estribillo	Estrofa 1	Estribillo	Estrofa 2	Estribillo	Estrofa 3	Estribillo	Estrofa 4	Estribillo	Estrofa 5	Estribillo
Tonalidades	RE	LA	RE	SOL	RE	LA	RE	SOL	RE	LA	RE

Mazurcas.

Si bien la mazurca fue una de las danzas de salón más célebres en Europa durante el siglo XIX, en el repertorio pianístico de la provincia de Castellón tuvo escasa representación. Según nuestras investigaciones, sólo existe un ejemplo de Mazurca para piano compuesta en 1891 por el autor vila-realense Florencio Flors Almela (*1862). Casi treinta años antes, en 1864, los hermanos Pitarch de Fabra ya habían utilizado la mazurca en una obra para piano, aunque no como forma independiente, sino combinada con la polka.[10] Sin embargo, aunque ambas danzas se escriben en compás de tres por cuatro, presentan sutiles diferencias en su interpretación como son el acento o apoyo del tercer tiempo en la polka-mazurca,

[10] *Cf.* p. 579.

frente al apoyo del segundo tiempo, preferentemente, en la mazurca (Buckman, 1978: 149-150).

La Mazurca se originó en la región polaca de Mazovia o Mazowsze, situada en el centro-este de la actual Polonia y cuya ciudad principal es Varsovia. En la bibliografía consultada no hay una opinión ponderada sobre su incorporación en los salones de baile europeos. Aunque ya existía en el siglo XVI como danza popular, por un lado se defiende su entrada en el repertorio de baile de la nobleza y de la burguesía después de 1600 (Honegger, II, 1976: 585-586), y por otro se afirma su incorporación a dicho repertorio por el Duque de Devonshire, tras su retorno de un viaje a Rusia en 1826 (Buckman, 1978: 149).

Danza ternaria bailada en tiempo rápido −aunque también tiene variedades en tiempo más rápido y más lento[11]−, se caracteriza especialmente por sus acentos en el segundo tiempo del compás, la continua presencia de tresillos en la melodía, el ritmo trocaico y los amplios intervalos que conforman sus temas. La Mazurca se bailaba por parejas con viveza e ímpetu y se caracterizaba especialmente por un taconeo característico sobre el segundo tiempo del compás. A diferencia de las danzas de salón estudiadas con anterioridad, describir la mazurca es, según Gawlikowsky, *"muy difícil, o sería necesario hacer una mazurca que, muy simplificada, no sería tal, y resultaría semejante explicación muy aventurada."* (Gawlikowski, 2003: 73-74).

La pieza para piano compuesta por Florencio Flors está más cercana a la variedad denominada Kujawiak que a la mazurca propiamente dicha, debido fundamentalmente a su tiempo tranquilo, consignado por el autor vila-realense como *andante*. La Kujawiak, llamada también Okragly y que significa "ronda", se distingue por su melodía de carácter lírico, conducida sobre frases simétricas sucesivas de carácter cadencial, y en la que se permite incluso el tiempo rubato. (Honegger, II, 1976: 586). En el tema principal de la obra de Forencio Flors se aprecian con claridad los rasgos melódicos y estructurales descritos arriba, tal y como estudiaremos más adelante.

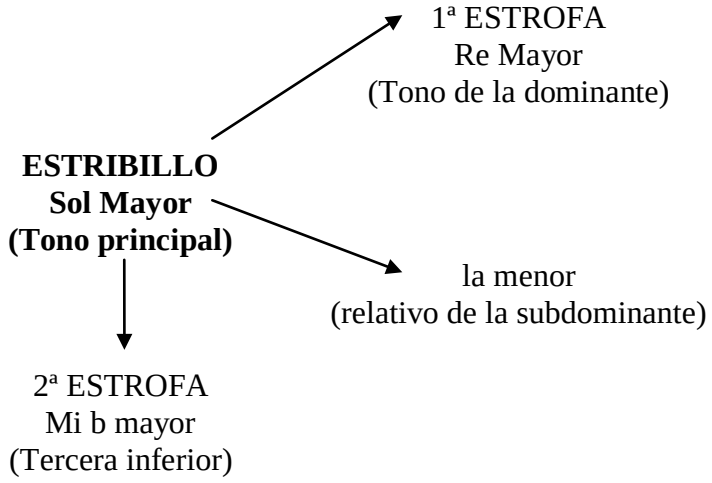
La mazurca *No me mires* de Flors está construida sobre una estructura de rondó en cinco secciones, similar a los tratados con anterioridad en algunos de los

[11] Así como la mazurca propiamente dicha responde a un tiempo metronómico de negra aproximado que oscila entre 160 y180, existen otras variedades de mazurca más rápidas y también más lentas. L´oberek o variedad rápida, se escribe en 3/8 y se baila a la corchea entre 180 y 240; la Kujawiak es la forma lenta, danzada a la negra entre 120 y 130. Finalmente, la Chodzony es una variedad popular de la polonesa asimilada a la Mazurca que se danza marchando (Honegger, II, 1978: 585-586).

valses y rigodones de Bernardo Vives. Precedida de una breve introducción y una coda, la estructura de esta mazurca es A B A C A.

El plan tonal de esta mazurca no se limita a las tonalidades vecinas, propias de una estética clásica, como en la mayoría de obras decimonónicas estudiadas hasta ahora. El autor incorpora en *No me mires* tonalidades alejadas hasta en cuatro alteraciones de la principal, ampliando el espectro tonal y abrazando los procedimientos tonales acordes al estilo romántico. Si bien los hermanos Pitarch de Fabra extendían también el plan tonal más allá del primer grado de vecindad, el abordaje de cada nueva tonalidad era realizada de manera progresiva, es decir, aplicando o desechando una nueva alteración consecutivamente en cada sección. Flors, sin embargo, aborda la tonalidad lejana respecto a la principal por paso directo, procedimiento tan sólo utilizado anteriormente por José Segarra en su polka *La Heroína* (compases 54-55 y 58-59), estudiada con anterioridad.

Ejemplo 111: Espectro tonal de la Mazurca *No me mires* de Florencio Flors.

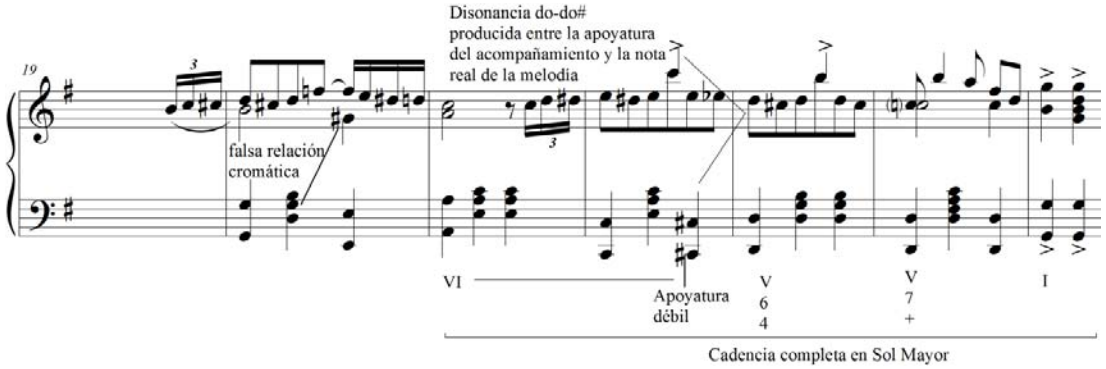


Si el plan tonal propuesto por Flors es un claro indicativo de progreso formal y estructural respecto al grueso de obras ya trabajadas, más lo es el tratamiento de la armonía en ésta su única pieza para piano localizada. El rico trabajo armónico revela una tendencia a un cromatismo de tipo decorativo, conseguido fundamentalmente mediante enlaces de acordes de séptima de dominante o de dominante auxiliar, séptima natural, séptima disminuida, novena mayor −algunos de ellos por resolución excepcional−, así como el uso de alteraciones ascendentes de la quinta u otros acordes alterados como la sexta aumentada. La aportación principal en Florencio

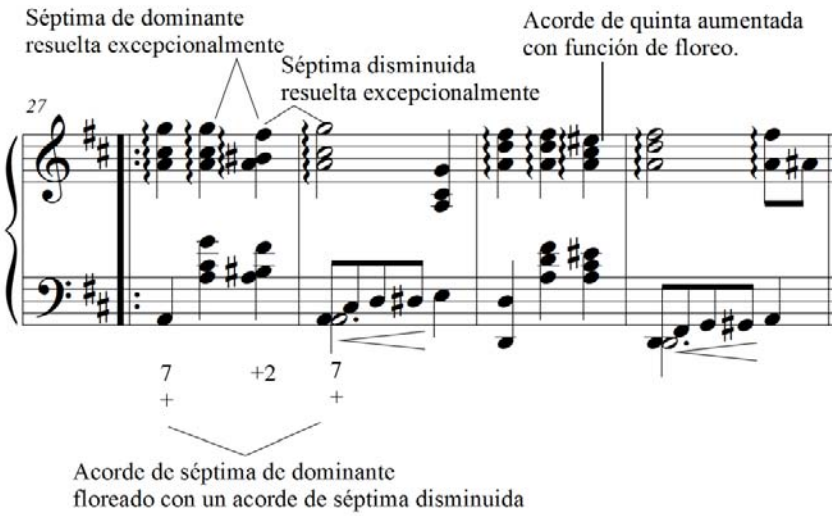
Flors, desde el punto de vista armónico, es su tendencia a la exploración del color de los acordes y del sentimiento de las armonías mediante procedimientos cromáticos.[12] No obstante, el cromatismo presentado por Flors no es de tipo discursivo sino más bien decorativo. La armonía cromática no evoluciona como tal, sino simplemente se limita a florear ciertos acordes principales, en la mayoría de casos con la inserción de abundantes grupos de notas extrañas. El continuo discurso de tipo cromático sobre una escritura de melodía acompañada da lugar, en ocasiones, a realizaciones armónicas inhabituales como la falsa relación cromática entre el acompañamiento y el contracanto melódico.

Ejemplo 112: Procedimientos armónicos relevantes en *No me mires* de Florencio Flors.

a) Estribillo en Sol Mayor

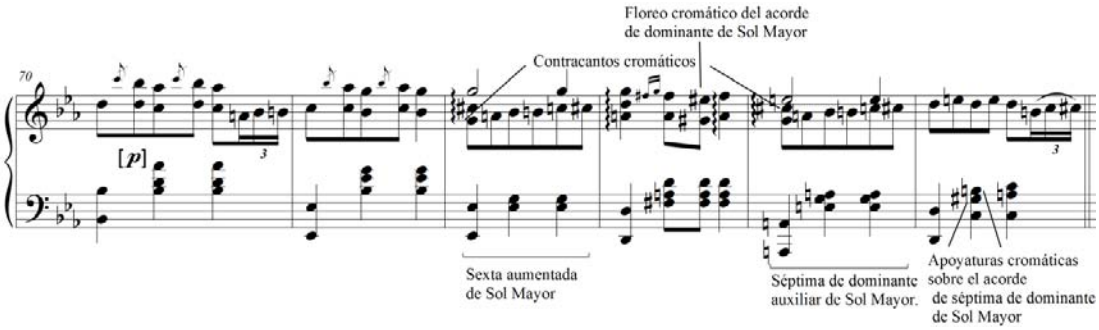


b) 1ª Estrofa en Re Mayor:



[12] La exploración del color de los acordes y del sentimiento de las armonías son términos utilizados por Charles Koechlin en su estudio evolutivo de la armonía en la segunda mitad del siglo XIX (Koechlin, II, 1930: 186-187).

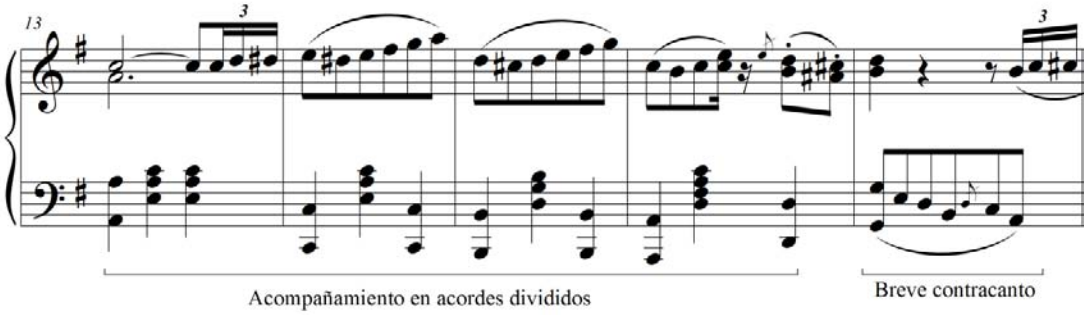
c) 2ª Estrofa en Mi bemol Mayor:



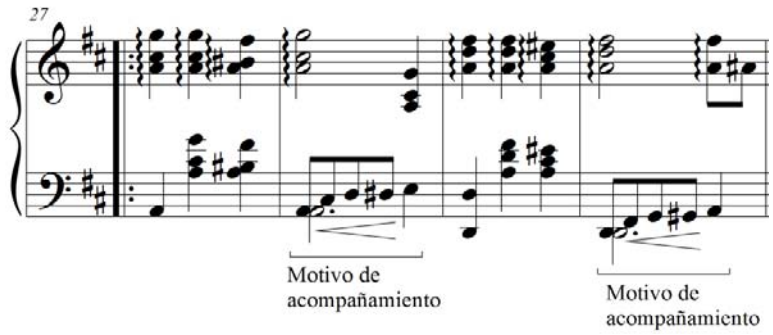
Aunque la mazurca de Florencio Flors se desarrolla sobre la habitual escritura de tipo armónico, empleada en la práctica totalidad de piezas de danza trabajadas hasta ahora, el tratamiento de la misma incluye interesantes aportaciones. Esta escritura en particular no se limita a una melodía en la mano derecha y a un acompañamiento en la izquierda, sino que el autor incluye en ella abundantes contracantos melódicos. Dichos contracantos −emplazados principalmente entre la melodía principal de la voz superior y el acompañamiento del bajo− crean breves texturas a tres voces, tal y como se aprecia en el anterior ejemplo 112c. Por otra parte, la mano izquierda no se limita únicamente a realizar las usuales fórmulas de acompañamiento en acordes divididos, sino que libera dicho estereotipo de escritura mediante la inclusión de breves motivos de acompañamiento, contracantos e imitaciones respecto a la melodía principal.

Ejemplo 113: Inclusión de breves motivos de acompañamiento, contracantos e imitaciones en el bajo.

a) Contracantos en el bajo.

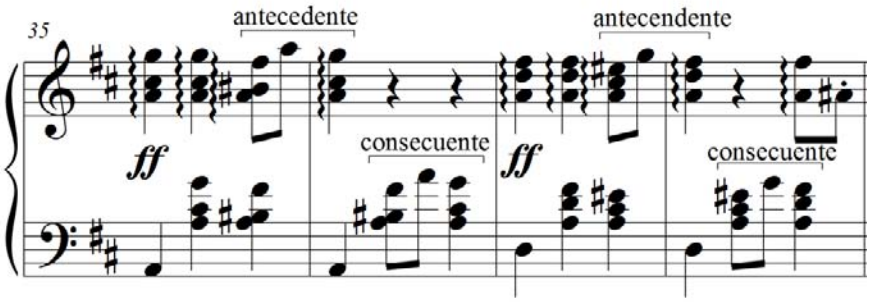


b) Motivos de acompañamiento en el bajo.



c) Imitaciones estrictas a la octava inferior[13] en el bajo.

Imitación estricta a la octava inferior en el consecuente respecto del antecedente



El autor vilarealense incorpora también importantes novedades en el trabajo temático de su mazurca. Todos los temas clasificados hasta ahora, no sólo en las danzas europeas de salón sino también en el resto de piezas pianísticas, eran de orden melódico o melódico-rítmico. Recordemos, por ejemplo, los temas principales de la *Sinfonía* de Valeriano Lacruz o de las *Variaciones sobre la Jota Aragonesa* de Gabaldá, además de todos aquellos incluidos en los apartados de las danzas. Flors, en contraposición al tema melódico del estribillo, crea sendos temas armónicos[14] −también llamados *temas de acordes*[15]− para la primera y segunda estrofa de su Mazurca. Aunque no puedan considerarse como temas armónicos en toda su extensión, sus motivos iniciales sí que manifiestan una intención expresa de prospección del color armónico.

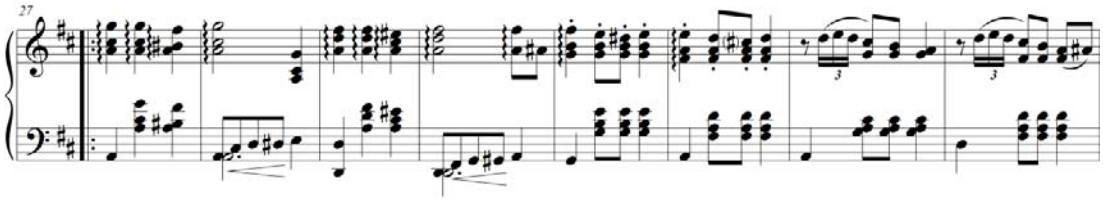
[13] La imitación estricta, contrapuesta a la libre, se caracteriza por la reproducción exacta de los intervalos propuestos en el modelo principal. La única imitación, por tanto, considerada como estricta es aquella que imita el modelo principal al unísono o a distancia de octava (Girard, 2001: 7).

[14] Los temas armónicos son aquellos en los que el principal foco de interés se concentra en la exploración del color de los acordes y en sus relaciones armónicas, más que en una línea melódica simple. Cronológicamente hablando, existen ya temas de acordes en obras de L.V. Beethoven. (Honegger, II, 1976: 1011).

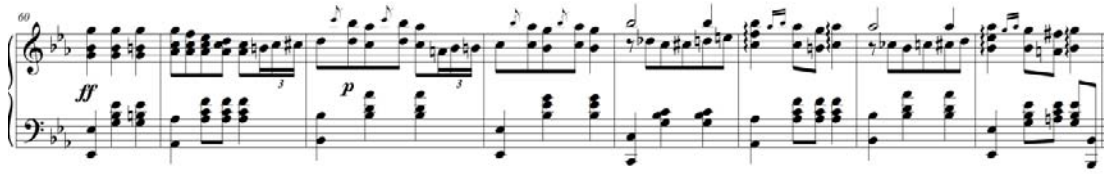
[15] El compositor francés Olivier Messiaen (*1908; †1992) y sus alumnos se refirieron a los temas armónicos como "temas de acordes" (Guillard, 1996: 76).

Ejemplo 114: Inicio de los temas de *No me mires* de Florencio Flors.

a) Tema de la primera estrofa.



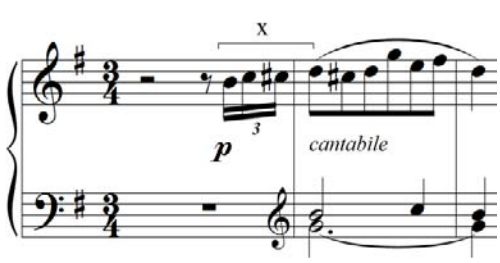
b) Tema de la segunda estrofa.



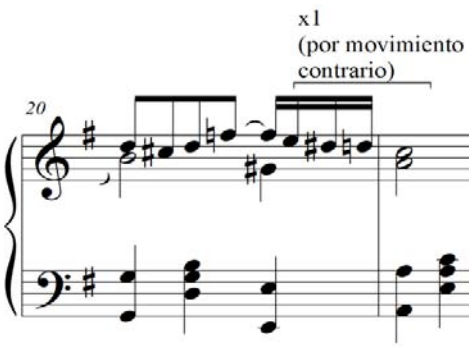
La pieza de Flors se caracteriza especialmente por la coherencia temática entre sus partes. Esta coherencia entre el estribillo, las dos estrofas, e incluso la introducción y la coda, la consigue el autor mediante la inserción de una célula rítmica de tresillo −propia de la mazurca− recurrente en cada una de las partes citadas y que hemos denominado x. Dicha célula presenta diferentes aspectos melódicos y rítmicos, y es emplazada en diferentes tesituras a lo largo de la mazurca, como se aprecia en el siguiente ejemplo:

Ejemplo 115: Célula generatriz x en las diferentes secciones de la Mazurca.

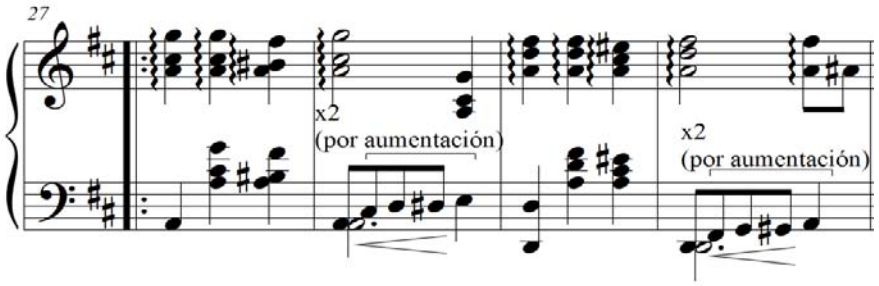
a) Célula x en la introducción, estribillo y segunda estrofa.



b) Célula x1 (por movimiento contrario) en el estribillo.

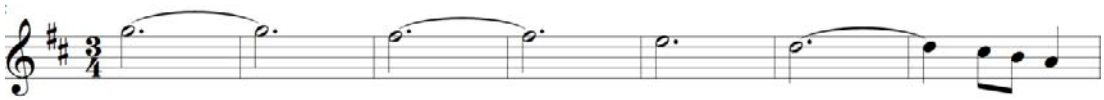


c) Célula x2 (por aumentación en la primera estrofa y en la coda)



Asimismo, la melodía sobre la cual está construida cada uno de los temas muestra un perfecto y cuidado equilibrio en el planteamiento de los intervalos. Concretamente, y como ejemplo más claro, el tema perteneciente a la primera estrofa (ejemplo 114a) está construido sobre una escala diatónica descendente completa en la tonalidad de Re Mayor, tomando como referencia los sonidos más agudos del mismo, y cuyo esqueleto melódico es el siguiente:

Ejemplo 116: Esqueleto melódico del tema de la primera estrofa.

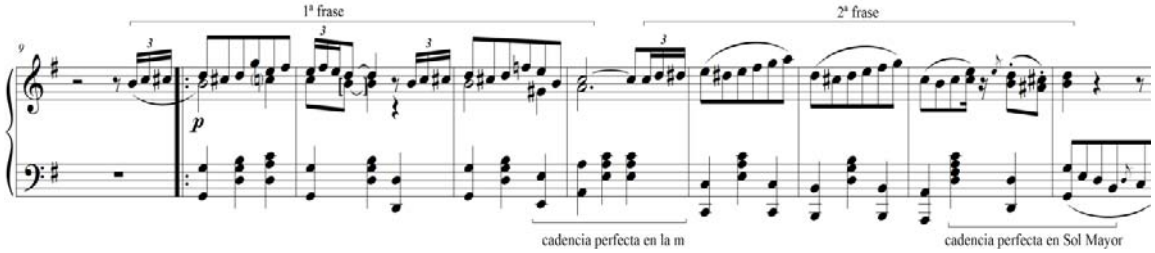


Junto a los temas principales, el autor incluye breves procedimientos de desarrollo, como son progresiones unitónicas −usualmente descendentes−, en el estribillo (compases 14-17 y 22-25) y variaciones decorativas en la primera estrofa, tal y como se aprecia al comparar el ejemplo 113b con el 113c.

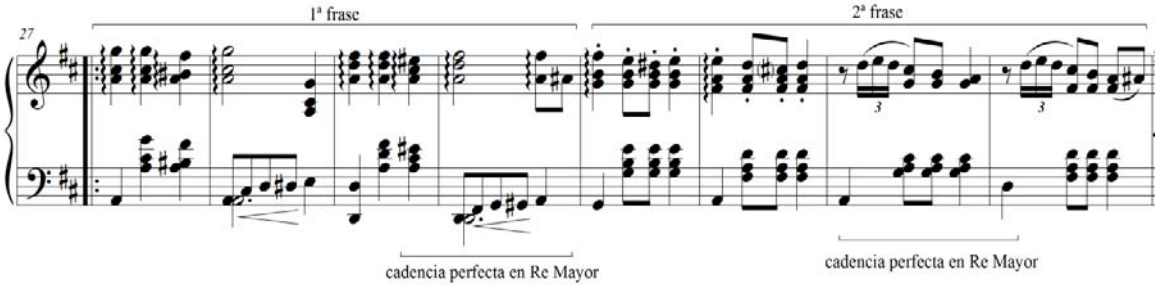
Exponíamos en la propia definición de la Kujawiak, variante lenta de la mazurca a modo de "ronda", como ésta se caracterizaba especialmente por la conducción sobre frases simétricas sucesivas de carácter cadencial. Dicha característica se ajusta escrupulosamente a la estructura melódica de la pieza de Flors en la cual, cada una de las frases de cuatro compases, tanto en el estribillo como en las estrofas, terminan en cadencia perfecta.

Ejemplo 117: Frases simétricas sucesivas de cuatro compases y de carácter cadencial en el estribillo y las estrofas de *No me mires*.

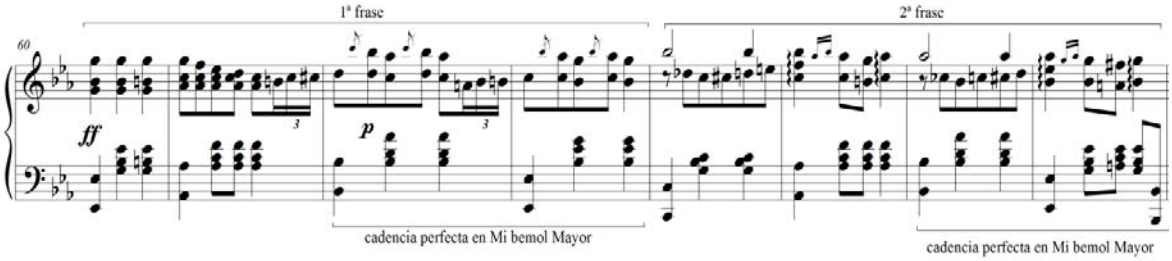
a) Inicio del tema del estribillo.



b) Inicio del tema de la primera estrofa.



c) Inicio del tema de la segunda estrofa.



La mazurca de Flors fue compuesta siete años antes de la pérdida de la colonia de Cuba, acaecida en 1898, y que supuso el fin del Imperio Español. En esta pieza de 1891, dedicada precisamente *"a las cubanitas Stas D. Consuelo y Caridad Giraldés"* aparecen introducidos ciertos rasgos rítmicos de la todavía entonces colonia española. Además de las características rítmicas propias de la mazurca, como

la abundante presencia de tresillos, el autor parece lanzar un guiño a las cubanitas a las cuales dedica la obra, a través de la introducción de continuos ritmos sincopados en la melodía del estribillo, propios del arraigo africano en la isla.

Estrechamente relacionado con la dedicatoria y con la propia música se encuentra también, desde nuestro punto de vista, el título *No me mires*. Además el figuralismo imitativo −el cual hemos tenido ocasión de ejemplificar puntualmente en algunas de las obras estudiadas− el título de esta mazurca parece responder a un simple figuralismo, o figuralismo propiamente dicho. Este procedimiento como tal utiliza un código de figuras rítmicas o melódicas a modo de cliché, que se sucede entre los compositores de una época a otra (Guillard, 1996: 67-68). Entre estos clichés de figuras preestablecidas, existe uno que no aparece en la anterior fuente citada y que nos aventuramos a agregar en este estudio. Se trata de grupos formados por cuatro o cinco sonidos en figuración rápida, sentido ascendente y con sistema mayormente cromático, que aparentan sugerir entre líneas la sensación de una caricia o roce que libera un efímero placer erótico o sexual. Este código de figuras, representado por la célula x y que se encuentra en relación con el título de la mazurca, volverá a aparecer en una obra de José García Gómez titulada *Venus Fox* [1930] y que será estudiada posteriormente.

Son muchas las aportaciones musicales de este autor vila-realense en su breve mazurca, perfectamente adaptada a los recursos pianísticos entre los cuales se encuentra también una detallada gama de dinámicas progresivas y discursivas. Desconocemos si Flors compuso más piezas para piano, además de esta mazurca, que quedaron finalmente manuscritas. El despliegue de recursos musicales analizados en esta mazurca revela una madurez compositiva que nos lleva a concluir que no se trata, ni mucho menos, de una obra primeriza. Sabemos que Florencio Flors conoció, como alumno del Conservatorio de Valencia, abundante repertorio pianístico clásico y romántico como, por ejemplo, la Fantasía en Mi bemol Mayor de Hummel que interpretó en el concurso de piano del Conservatorio en 1892. El hecho de que el autor vilarealense escogiera precisamente una mazurca como pieza demostrativa de su estilo compositivo para ser editada por el propio Conservatorio de Música de Valencia, testimonia el alto nivel de implantación de los bailes de salón, todavía a finales del siglo XIX en la capital del Turia, muy por encima de las obras de estilos clásico o romántico que por entonces ya eran difundidas.

Cuadro 29: Estructura de la Mazurca “No me mires” de Florencio Flors.

Compases	1	6	8	12	13	15	20	21	23	27	39	40
Estructura	**Introducción**		**A**							**B**		
Temas y desarrollos			Estribillo							Estrofa 1		
Tonalidades	SOL	(re)	SOL	(DO)	la	SOL	(DO)	la	SOL	RE	(SI)	(la)

43	46	47	49	54	55	57	60	72	75	78	79	81	86	87	89	
A							**C**		**A**							**CODA**
Estribillo							Estrofa 2		Estribillo							
SOL	(DO)	la	SOL	(DO)	la	SOL	MIb	SOL	RE SOL	(DO)	la	SOL	(DO)	la	SOL	

4.2.3. Composiciones sin características especiales en cuanto a ritmo y forma.

Fantasías.

La *fantasía* es una obra instrumental de estructura generalmente libre y próxima a la improvisación. De hecho, en alemán, la palabra *"phantasieren"* puede ser traducida en ocasiones como *improvisar*. El término *fantasía* empezó a aplicarse en Europa desde el siglo XVI a determinadas obras que no respondían a una estructura precisa. La *fantasía*, por tanto, ha sido una forma que ha ido evolucionando y enriqueciéndose en la música europea desde el renacimiento, recibiendo diversas influencias según las épocas, los estilos y los procedimientos compositivos aplicados. Ya llegados al siglo XIX y a pesar de las influencias formales recibidas, el término *fantasía* toma un cariz cada vez más inicuo, pudiendo representar una serie de variaciones, una sonata libre, varias piezas independientes reunidas u otras estructuras o combinaciones estructurales preexistentes (Honegger, I, 1976: 369-370).

Ya hemos visto en anteriores capítulos cómo, en la España del siglo XIX, la composición para piano está influida mayoritariamente por la música de salón. En este contexto, la denominación *fantasía* es aplicada mayoritariamente a adaptaciones, variaciones, arreglos y potpurrís sobre motivos de ópera y zarzuelas célebres. También existen, no obstante, fantasías sobre temas originales de cada compositor y fantasías sobre motivos populares o aires nacionales (*Revista de Musicología*, XIV (1991): 246). Dentro del conjunto de formas que conforman la llamada música de salón, la *fantasía* es generalmente una pieza que aglutina grandes dificultades técnicas y cuyo fin es el lucimiento del intérprete, quien persigue el apoyo del público y el éxito inmediato (Schnapper, 2007: 274).

Dentro el repertorio que nos ocupa, Daniel Sebastián Gabaldá Bel (*1823; †1898p) fue el único castellonense que abordó la *fantasía*, y concretamente la fantasía sobre motivos de ópera italiana. Las cuatro fantasías para piano del mencionado compositor son producto de una segunda oleada de furor italianista en España y están basadas en óperas célebres de Donizetti, Bellini y Verdi. Estas cuatro obras fueron compuestas por el autor vinarocense en Madrid durante el periodo comprendido desde 1848 hasta 1867 aproximadamente.

Dos de estas fantasías −concretamente la *Segunda Fantasía sobre Luisa Miller [1854]* y la *Fantasía brillante sobre los mejores motivos de Linda di Chamounix [1862]*− fueron compuestas con fines didácticos para estudiantes o iniciados. Las dos restantes −*Fantasía sobre motivos de I Puritani [1848]* y *Fantasía brillante sobre los motivos más bellos de Lucia de Lammermoor [1866]*− son obras de mayores dimensiones que requieren un gran virtuosismo y están concebidas para ser interpretadas en recitales públicos. El estudio musical de estas obras se realizará a continuación en base a esta distribución, debido a que los elementos estructurales y procedimientos de desarrollo aplicados por el autor son comunes según se traten de fantasías escolásticas o fantasías de concierto.

Las fantasías de Gabaldá son obras en las cuales se encuentran, tanto secciones adaptadas por el autor de las arias de ópera, como fragmentos completamente originales del vinarocense inspirados en un motivo o tema de la ópera correspondiente. Dichas partes, tanto adaptaciones como originales, están combinadas y entrelazadas con una notable destreza y pericia armónica y demuestran un gran conocimiento de las posibilidades técnicas del piano. Sin embargo, el estudio musical de las mismas no puede ser planteado principalmente desde perspectivas temáticas, rítmicas, melódicas o armónicas, como en anteriores apartados. Ello es debido a que las ideas musicales utilizadas por Gabaldá, en la mayoría de casos, están tomadas de las arias originales de la ópera correspondiente. Sí que es interesante, no obstante, la prospección de las fantasías desde el punto de vista de la estructura, de los desarrollos y variaciones de las ideas originales, así como de la adaptación pianística realizada a partir de las partes instrumentales y vocales.

1) Fantasías escolásticas.

Las dos fantasías escolásticas de Gabaldá sobre motivos de las óperas *Luisa Miller* de Verdi y de *Linda de Chamounix* de Donizetti responden a una estructura similar. Ambas debutan con una primera sección que hace función de introducción, aunque el compositor no la indique como tal. La música que aparece en las dos introducciones es original del Gabaldá y se caracteriza por su estilo de improvisación libre sobre motivos o ideas musicales de las óperas correspondientes. Tras estos preámbulos de carácter libre, el compositor vinarocense expone las arias más famosas, las cuales enlaza por medio de cadencias originales que hacen función de

transición. Al finalizar la presentación de varias de las arias más representativas, el autor clausura la fantasía mediante una coda original inspirada en ideas extraídas de la ópera. A modo de resumen, podemos afirmar que las partes originales de Gabaldá se encuentran principalmente en la introducción, en las transiciones y en la coda final. Por el contrario, las secciones que forman el corpus principal de la fantasía son adaptaciones literales de las arias correspondientes. En los cuadros siguientes se muestra el esquema formal de ambas fantasías, el grado de originalidad de cada una de las partes o secciones y las tonalidades en las cuales están redactadas estas partes en la fantasía, comparándolas con las tonalidades originales de la ópera:

Cuadro 30: Estructura de la *Segunda Fantasía escolástica sobre Luisa Miller* de Daniel Sebastián Gabaldá Bel.

Compases	1	12	14	28	40	41	50	72	**74**	107
Estructura	**Introducción**	**Transición**	**A**		**Transición**		**B**	**Transición**	**C**	**CODA**
Temas y desarrollos	Inspirada en el Aria de Tiple nº 16 del acto II		Aria de Tiple nº 16 del acto II			Sección libre inspirada en la Escena y Aria del Tenor nº 20 del Acto II[1]	Escena de Barítono nº 5 del Acto I		Aria de Barítono nº 5 del Acto I	Inspirada en el FINALE del Acto I
Grado de originalidad	Original de Gabaldá	Original de Gabaldá	Adaptación del original de Verdi		Original de Gabaldá		Adaptación del original de Verdi		Adaptación del original de Verdi	Original de Gabaldá
Tonalidades	mi		mi	MI		mi	DO		DO	DO
Tonalidades originales en la ópera			re				DO		SOL	

[1] En la fantasía, Gabaldá nombra a esta sección como *Aria*, sin embargo en la ópera original aparece citada como *Escena*.

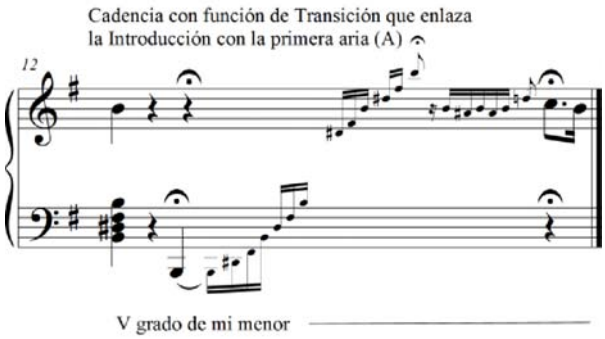
Cuadro 31: Estructura de la *Fantasía brillante sobre los mejores motivos de Linda di Chamounix* de Daniel Sebastián Gabaldá Bel.

Compases	1	24	25	44	56	63	66	153	160	195
Estructura	**Introducción**	**Transición**	**A**	**Transición**	**B**			**Transición**	**C**	**CODA**
Temas y desarrollos	Inspirado en la Introducción (nº 1) de la ópera.		Dueto de Tiple y Contralto nº 6 del Acto II		Recitativo de Tiple del Acto I[2]	Transición	Cavatina alla Polacca de Tiple del Acto I		Dúo de Tiple y Bajo del Acto II	
Grado de originalidad	Original de Gabaldá	Original de Gabaldá	Adaptación del original de Donizetti	Original de Gabaldá	Adaptación del original de Donizetti	Original de Gabaldá		Original de Gabaldá	Adaptación del original de Donizetti	Original de Gabaldá
Tonalidades	FA		FA		DO		FA		FA	FA
Tonalidades originales en la ópera			RE		SOL		DO		MI	

Profundizando en las partes originales de Daniel Gabaldá, particularmente interesante es el estilo de improvisación y el carácter espontáneo de las introducciones. En ellas, el autor no utiliza un tema literal extraído de la ópera, sino más bien pequeños motivos o células que desarrolla hábilmente desde el punto de vista armónico, rítmico y dinámico. De igual modo, las transiciones, que unen las diferentes arias de las fantasías, responden a un arquetipo sustentado en la cadencia de estilo improvisado. Cada una de estas transiciones parte de un acorde de V grado que hace función de semicadencia. Sobre esta semicadencia, el autor desarrolla una escritura ornamental "ad libitum" que no se somete al compás regular de la obra y cuya dificultad está adaptada al contexto de la misma.

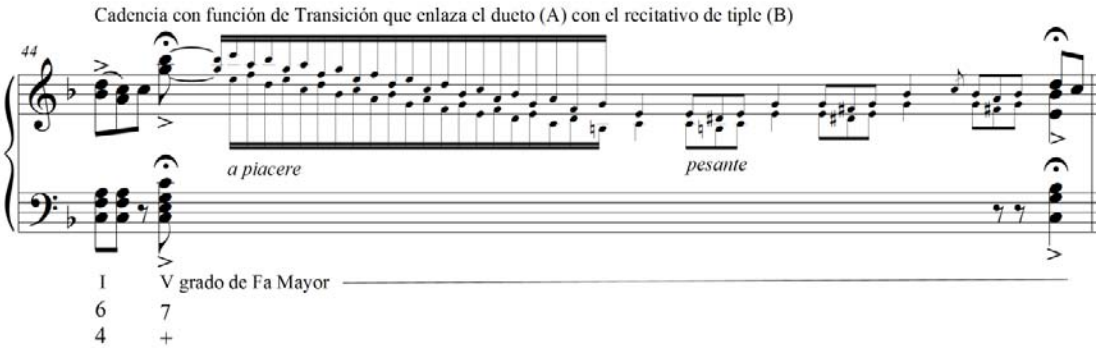
Ejemplo 118: Cadencias compuestas por Gabaldá con función de transición.

1) Segunda Fantasía escolástica sobre Luisa Miller:



[2] En la fantasía, Gabaldá nombra a esta sección como *Cavatina*, sin embargo en la ópera original aparece citada como *Recitativo.*

2) Fantasía brillante sobre los mejores motivos de Linda de Chamounix:



Finalmente, y dentro del estudio formal de las fantasías escolásticas de Gabaldá, habría que mencionar también las codas que clausuran cada una de estas obras, debido a que la música, si bien está sustentada en algún motivo característico de la ópera correspondiente, es original en su mayor parte. Las codas de ambas fantasías, y particularmente la coda de la *Fantasía sobre Motivos de Linda de Chamounix*, presentan un estilo brillante, caracterizado por un tipo de escritura que demanda un despliegue de recursos técnicos mayor que en el resto de las piezas.

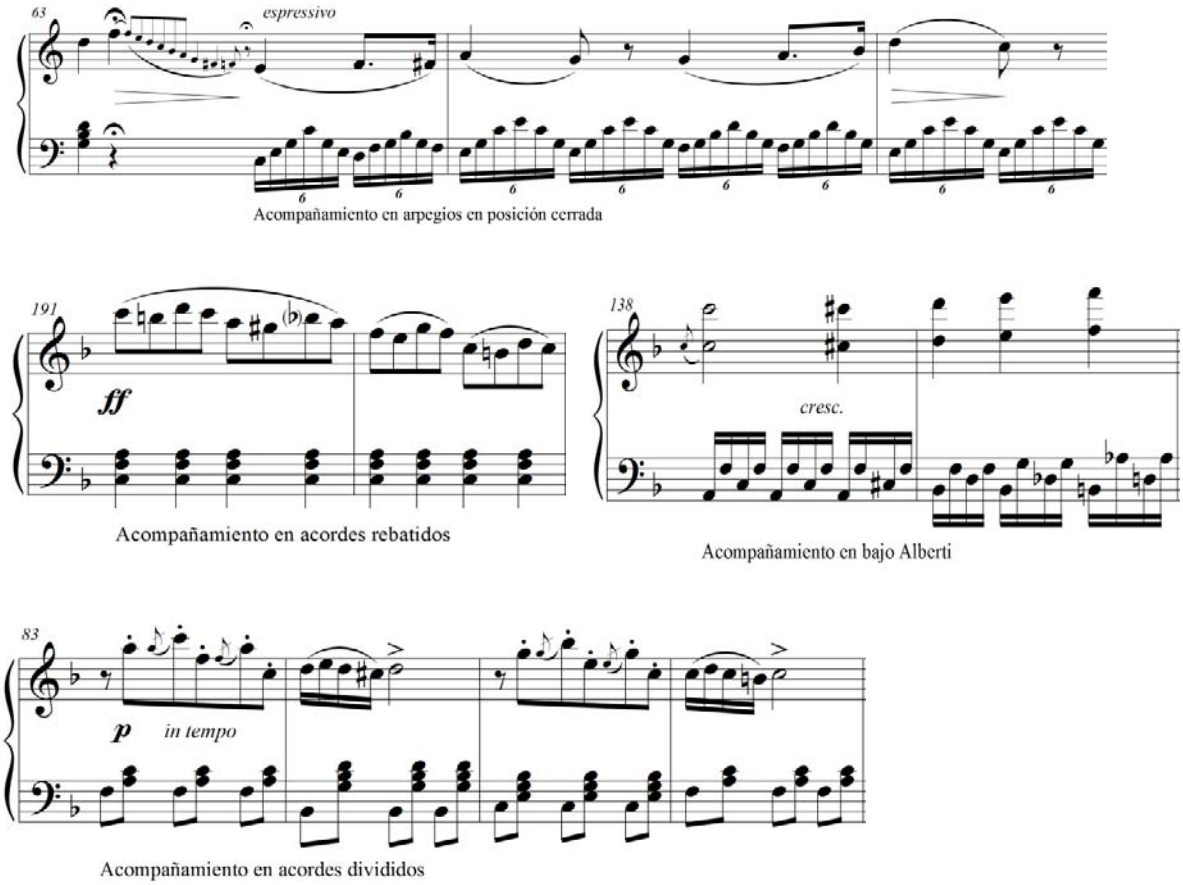
La coda o sección final de una obra pianística de salón respondía, en la mayoría de los casos, a un estereotipo difundido entre los pianistas y compositores que frecuentaban los salones burgueses. El público burgués que asistía a este tipo de escenarios era fácilmente impresionable cuando el pianista terminaba una obra haciendo gala de sus recursos técnicos, pero no tanto cuando el intérprete dejaba de lado las acrobacias y se dejaba llevar al final de la pieza por las posibilidades expresivas y sonoras del instrumento. Por esta razón, y con el fin de ganarse plenamente el favor del público, el pianista solía reservar principalmente la ejecución brillante para las codas finales (Schnapper, 2007: 274):

> *"La fonction du finale, particulièrement brillant, est d´emporter l´adhésion du public et d´assurer le succès des artistes, car, comme le déplorait Gottschalk : « Pourquoi le public n´applaudit-il pas quand une pièce se termine doucement ? Veut-il être étonné et non charmé ?»*

El tipo de adaptación pianística de las fantasías de Gabaldá respecto de las óperas originales varía según vaya dirigida a estudiantes o a concertistas. En las fantasías escolásticas, el autor utiliza procedimientos simples tanto en la melodía −que salvo rara excepción es emplazada siempre en la mano derecha− como en el

acompañamiento de la mano izquierda. En la *Segunda Fantasía Escolástica sobre Luisa Miller*, el canto de la mano derecha es desarrollado en una simple línea melódica, salvo en los compases 65 y 66 en los cuales dicha línea es duplicada brevemente en terceras. Más trabajada desde el punto de vista compositivo se encuentra la parte melódica de la *Fantasía sobre motivos de Linda de Chamounix*. Al tratarse de una obra consignada como "de mediana dificultad, el compositor se permite el uso de octavas, cuartas, terceras y acordes que sustentan en ocasiones el canto de la mano derecha. Respecto a la mano izquierda, Daniel Gabaldá incluye en ambas piezas diversos tipos de acompañamiento, propios del tipo de escritura denominada armónica, como son los acordes en posición cerrada, los acordes rebatidos, los acordes divididos, el bajo Alberti y los arpegios en posición cerrada:

Ejemplo 119. Tipos de acompañamiento introducidos en las fantasías escolásticas de Gabaldá.



El emplazamiento que el autor hace de las diferentes arias y de las diversas escenas que se suceden a lo largo de las fantasías, así como las partes originales, desvelan un cuidadoso equilibrio de los tiempos, del ritmo y del carácter: los compases binarios suceden a los ternarios o viceversa, los tiempos rápidos contrastan con los lentos, y el carácter enérgico sucede o precede al melancólico. Es por ello que la distribución de las arias en las fantasías no es la misma respecto a las óperas correspondientes.

Otras particularidades de las fantasías escolásticas de Gabaldá es la inclusión del íncipit el texto correspondiente al aria de la ópera, con el fin de ésta sea reconocida por el ejecutante y pueda interpretarla con más facilidad.

2) Fantasías de concierto.

Desde el punto de vista estructural, las fantasías de concierto de Daniel Gabaldá son similares a las estudiadas anteriormente. La diferencia más sustancial entre ellas es la inclusión −en las fantasías de concierto− de procedimientos de desarrollo y de variación muy elaborados por lo que respecta al tipo de escritura instrumental. Las dos fantasías de concierto del autor de Vinaròs −*Fantasía sobre motivos de I Puritani* y *Fantasía sobre los motivos más bellos de Lucia de Lammermoor*− arrancan con sendas introducciones en estilo improvisado donde son citadas brevemente algunas de las ideas musicales que seguirán a continuación. Tras la introducción, el autor expone la sección extraída del aria o de la escena correspondiente y, seguidamente, la variación de la misma.

Las transiciones continúan estando presentes, siguiendo las mismas pautas compositivas explicadas con anterioridad aunque mucho más elaboradas.

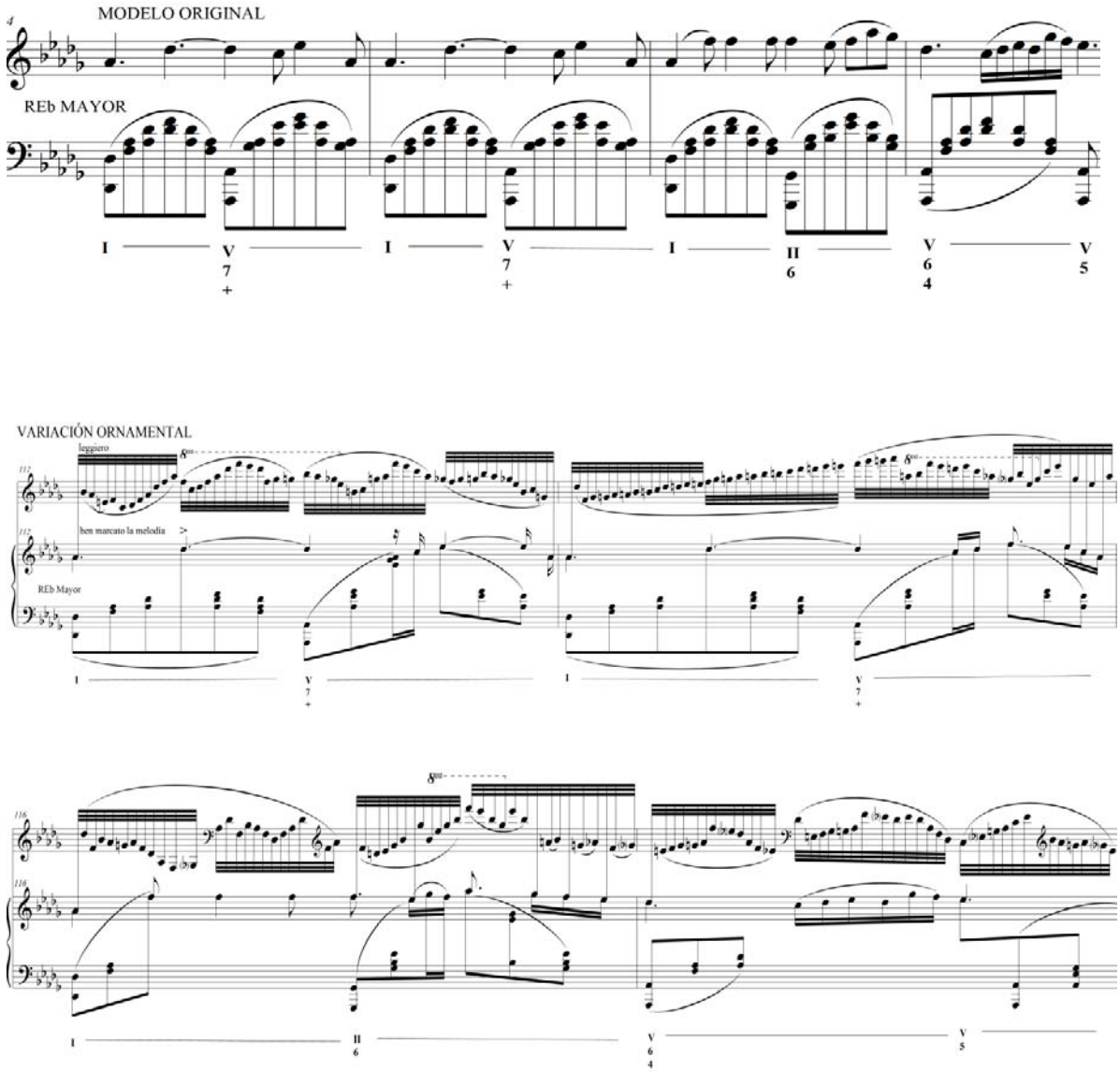
Los procedimientos breves de desarrollo, también llamados *comentarios*, (Girard, 2001: 203), aplicados por Gabaldá en sus fantasías, se caracterizan por la repetición de parte de un tema, bien en varias tonalidades evolucionando en forma de progresión, o bien mediante otro enunciado libre del mismo tema.

La variación desarrollada por Gabaldá en sus fantasías es denominada *Variación ornamental o melódica*. De los diferentes procedimientos de variación existentes,[3] éste es el más simple y es el que aplican mayoritariamente −como hemos podido constatar en anteriores apartados− los compositores castellonenses del siglo

[3] Los otros dos sistemas de variación se denominan *Variación decorativa o armónico contrapuntística* y *Variación amplificativa, libre, o gran variación* (Zamacois, 1960: 136-141).

XIX y del XX en sus obras. Dicha modalidad de variación consiste en la modificación de la melodía mediante cambios de ritmo, ornamentos y alteraciones de la línea melódica. A pesar de estas modificaciones, la melodía es fácilmente reconocible porque la armonía que la acompaña continúa siendo la misma, así como la simetría de compases respecto al modelo original, como apreciamos en el ejemplo siguiente:

Ejemplo 120: Variación ornamental en la Fantasía sobre I Puritani.



Siguiendo con el estudio formal, la coda final en ambas fantasías de concierto[4] requiere una gran agilidad y destreza de ejecución. Gabaldá incluye además el adjetivo *brillante* en el final de la *Fantasía sobre motivos de Lucia de Lammermoor*, y cuyo fin ha sido ya explicado anteriormente.

La estructura completa en las dos fantasías de concierto de Daniel Sebastián Gabaldá es la siguiente:

Cuadro 32: Estructura de la *Fantasía sobre motivos de I Puritani* de Daniel Sebastián Gabaldá Bel.

Compases	1	35	71	93	111	144	164	198	**233**	255	261
Estructura	**Introducción**	**A**	**Transición**	**B**	**B1**	**Transición**	**C**	**C1**	**A1**	**Transición**	**CODA**
Temas y desarrollos	Cita breve de los motivos expuestos a continuación	Aria de Tenor y Coro de la Escena I, Parte I y Acto I		Cuarteto de tiple, tenor y dos bajos nº4 de la parte II del Acto I	Variación melódica		Aria de Barítono nº 2 del Acto I	Variación melódica	Variación melódica. Dúo de tenor y Barítono del Acto I		
Grado de originalidad	Original de Gabaldá	Adaptación del original de Bellini	Original de Gabaldá	Adaptación del original de Bellini	Original de Gabaldá	Original de Gabaldá	Adaptación del original de Bellini	Original de Babaldá	Adaptación del original de Bellini	Original de Gabaldá	
Tonalidades	REb	REb		REb	REb		LAb	LAb			
Tonalidades originales en la ópera		RE		RE			SOL				REb

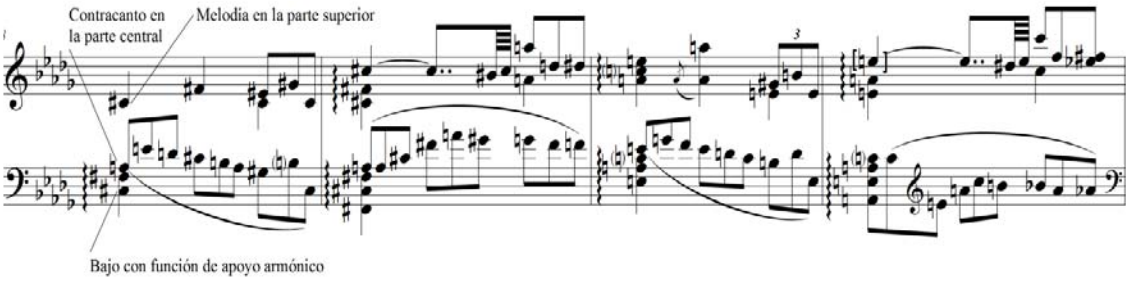
Cuadro 33: Estructura de la *Gran Fantasía brillante sobre motivos más bellos de Lucia de Lammermoor* de Daniel Sebastián Gabaldá Bel.

Compases	1	12	36	58	68	102	112	122	126	135	160
Estructura	**Introducción**	**A**	**A1**	**Comentario de A**	**B (1ª Sección)**	**(2ª Sección)**	**B1 (2ª Sección)**	**Comentario de B**	**Transición**	**C**	**CODA**
Temas y Desarrollos	Aria de Barítono nº 2, Escena I, Acto I	Aria de barítono nº 2, Escena II, Acto I	Variación melódica		Cuarteto de tiple, tenor, barítono y bajo nº 9 del Acto I		Variación melódica			Aria de tenor y barítono nº11 del Acto II	Cita temática de C
Grado de originalidad	Adaptación del original de Donizetti	Adaptación del original de Donizetti	Original de Gabaldá	Original de Gabaldá	Adaptación del original de Donizetti		Original de Gabaldá	Original de Gabaldá	Original de Gabaldá	Adaptación del original de Donizetti	
Tonalidades	FA	FA	FA	fa	REb		REb	REb		FA	FA
Tonalidades originales en la ópera	SOL	SOL			REb					RE	

[4] La coda final de la *Fantasía sobre I Puritani* de Gabaldá se encuentra incompleta en el único ejemplar localizado. Ello no impide apreciar el carácter marcado y el virtuosismo que requiere su interpretación.

La diferencia más llamativa entre las fantasías escolásticas y las de concierto de Gabaldá se encuentra en la escritura pianística, mucho más desarrollada en éstas últimas desde el punto de vista de la textura, de la sonoridad y del ritmo fundamentalmente. Si bien la escritura es de tipo armónico, el autor se permite una distribución entre melodía y acompañamiento mucho más novedosa en las fantasías de concierto. Gabaldá no se limita a exponer la melodía en la mano derecha y el acompañamiento en la izquierda, sino que incluye en ocasiones una parte melódica secundaria en el registro central con función de contracanto.

Ejemplo 121: Escritura armónica con inclusión de una melodía secundaria o contracanto en la *Fantasía sobre I Puritani*.

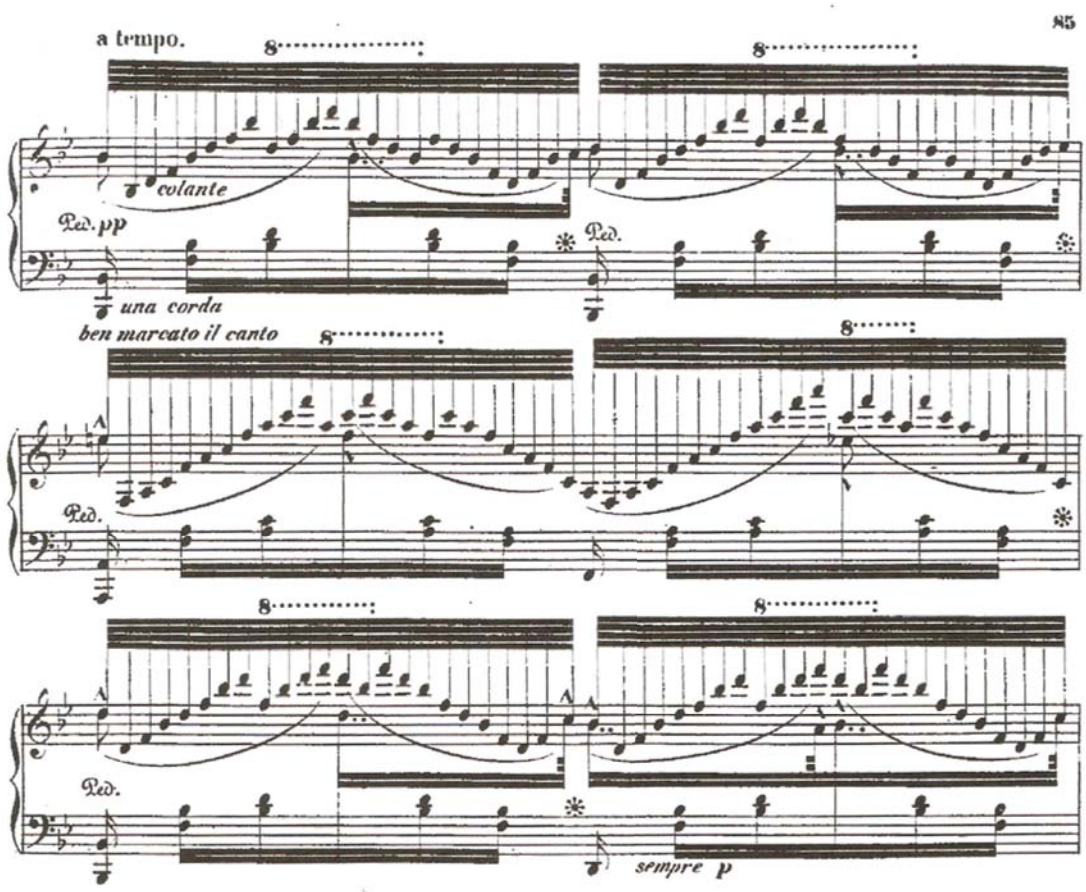


Otro tipo de concepción de la escritura pianística que hace Gabaldá en sus dos Fantasías de concierto, innovador para la época, es la exposición del tema en la voz central, mientras que el acompañamiento es repartido entre la voz superior y el bajo. Esta distribución obliga a que tanto la mano derecha como la izquierda ejecuten la melodía central, además de los acompañamientos correspondientes, como puede apreciarse en la variación melódica del ejemplo 120, visto con anterioridad. Si bien se trata de una escritura innovadora en el contexto del repertorio pianístico español, esta distribución está inspirada en las Fantasías para piano del compositor suizo Sigismund Thalberg (*1812; †1871) a quien Gabaldá conoció en Madrid en 1848 y regaló un ejemplar de su *Fantasía sobre I Puritani,* publicada aquel mismo año. Sabemos que el compositor de Vinaròs interpretó, en el ejercicio público mensual del 9 de octubre de 1847 celebrado en el Conservatorio de Madrid, la *Fantasía para piano sobre motivos de La Sonambula de Thalberg*[5] La innovación de la escritura pianística de Thalberg radica fundamentalmente en el tratamiento que hace de las variaciones ornamentales sobre un tema dado. Mientras en las variaciones clásicas,

[5] Legajos de la Biblioteca del Real Conservatorio de Música de Madrid. *Cf*. p. 865, imagen 4.

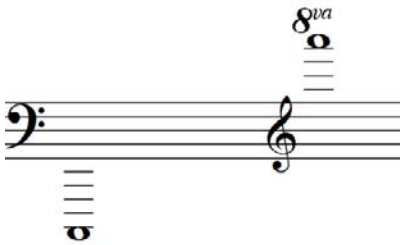
los adornos en forma de figuraciones rápidas sustituían a la melodía principal, en Thalberg la melodía se mantiene prácticamente inalterada y los ornamentos aparecen superpuestos a la misma (Rattalino, 1997: 98-101). Este procedimiento de escritura será utilizado por Gabaldá en su *Fantasía sobre I Puritani* aproximadamente diez años después de haber sido concebido por el compositor suizo. Al comparar las características de escritura de la *Fantasía sobre Moisés de Rossini* Op. 33 de Thalberg −una de las más celebradas del autor− con la *Fantasía de I Puritani* de Gabaldá, mostrada en el ejemplo 120, encontramos en esta última una acusada influencia del autor suizo.

Ejemplo 122: Fantasía sobre Moisés de Rossini Op. 33 de Sigismund Thalberg.



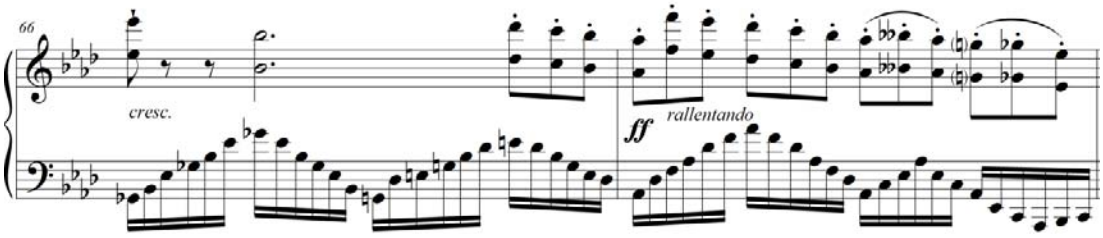
El propósito fundamental de este tipo de escritura es la ampliación de la sonoridad del piano, utilizando de manera continuada las capacidades de resonancia

del mismo. Junto a la escritura al estilo de Thalberg, Gabaldá utilizará otros procedimientos que perseguirán el incremento de la sonoridad del piano y la creación de timbres sonoros diferenciados. En otras palabras, Gabaldá intentará que sus fantasías para piano se acerquen a la sonoridad orquestal que se escucha en el teatro de ópera. Hay que subrayar a este respecto que el tipo de piano para el cual estaban destinadas estas obras tan sólo alcanzaba las seis octavas y media aproximadamente, a diferencia de los pianos actuales que comprenden siete octavas y un cuarto. La tesitura abarcada por Gabaldá en sus fantasías para piano es la siguiente:



Otro cauce empleado por el autor vinarocense para incrementar la sonoridad del instrumento es el uso de acordes arpegiados tanto en acordes en posición cerrada como abierta, que obligan al uso del llamado pedal de resonancia o pedal derecho del piano, con el fin de que cada una de las notas del acorde suenen durante el tiempo que les corresponde. Los acompañamientos en forma de arpegios en posición abierta −que requieren también el uso del pedal de resonancia− vienen a sumarse a los procedimientos de acompañamiento ya señalados anteriormente. Todos estos tipos de acompañamiento son empleados de nuevo en las fantasías de concierto, aunque más desarrollados desde el punto de vista sonoro.

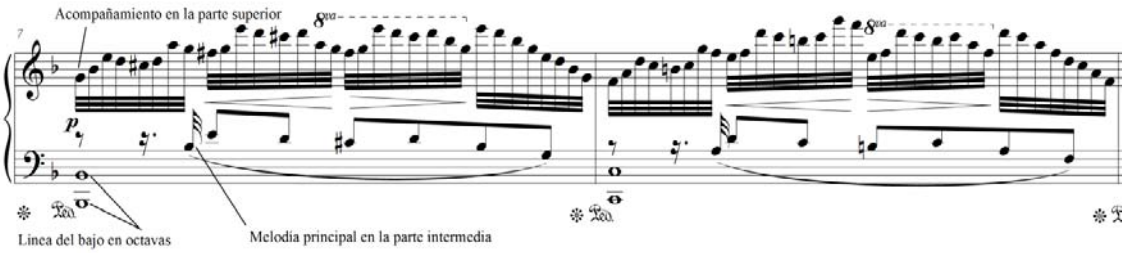
Ejemplo 123: Acompañamiento en arpegios en posición abierta en la Fantasías sobre motivos de Lucia de Lammermoor.



Acompañamiento en arpegios en posición abierta

La escritura pianística en varias líneas sonoras diferenciadas, también explotada por Gabaldá en sus fantasías, demanda del intérprete la obtención de timbres sonoros apropiados para poder diferenciarlas. Para ello se requiere generalmente el uso del pedal de resonancia, con el fin de que los sonidos que no pueden quedarse sonando por la acción de los dedos, lo hagan con el pedal derecho del piano:

Ejemplo 124: Escritura en líneas sonoras diferenciadas en *Fantasía sobre los motivos más bellos de Lucia de Lammermoor.*



A todos los recursos arriba citados, cabría añadir la utilización de líneas melódicas y acompañamiento de gran densidad sonora en ambas manos y de un amplio empleo del registro pianístico, que se aproxima a la sonoridad propiamente orquestal.

Junto estas particularidades sonoras y de escritura, Gabaldá proporciona al ritmo un papel fundamental mediante la inclusión de polirrítmias, combinación de valores regulares e irregulares y otros elementos propiamente orquestales adaptados al piano como son los trémolos. Tal como ocurría en las fantasías escolásticas, la movilidad del tiempo, mediante la combinación de las diferentes secciones en compás binario o ternario, responde a un esmerado equilibrio de los tiempos y del carácter.

Las fantasías de concierto de Daniel Gabaldá son las piezas del repertorio pianístico que nos ocupa más elaboradas desde el punto de vista de la escritura y de la sonoridad pianística, y demuestran un amplio conocimiento de los recursos sonoros del piano y de la técnica del instrumento. No obstante, la fuerte influencia de la ópera italiana en España en el XIX y la sumisión a los gustos de la burguesía madrileña impidieron que el autor aplicara todos estos conocimientos y buen hacer compositivo demostrados en las fantasías de concierto a obras completamente originales.

Hojas de álbum.

Una de las tareas más delicadas a desempeñar en el transcurso de este trabajo es, precisamente, el estudio analítico y la correspondiente inclusión y organización de las diferentes piezas para piano en sus estilos correspondientes. Esta tarea se complica cuando nos encontramos ante piezas que, si bien contienen una estructura determinada, no responden a ninguna forma específica ni reflejan con claridad un estilo definido. Es el caso, desde nuestro punto de vista, de las dos únicas piezas para piano que el autor castellonense José García Gómez (*1898; †1958) compuso entre 1926 y 1927 y tituló simplemente *Un Sueño* e *Inquietud*.

Un punto de partida que nos permite dilucidar la concepción estética de estas obras es la denominación de poema sinfónico, que aparece citada en su versión orquestal por el Diccionario de Emilio Casares (Casares, I, 2006: 424), y la cual nos ha sido corroborada por Alejandro García, hijo del autor. La propia definición de poema sinfónico como obra sustentada sobre un programa, obra literaria o filosófica no se adapta, sin embargo, al simple contenido evocativo o sugestivo de estas dos piezas musicales:

> "*Le poème symphonique est une œuvre pour orchestre en un seul mouvement illustrant un programme, un poème, un texte d´inspiration historique, un extrait de roman, un tableau, une pensée philosophique…*" (Bérard, 1990 : 138).

Son las reflexiones de Alejandro García sobre el proceso creativo de su padre las que nos ha permitido, finalmente, clasificar de manera más precisa estas dos breves piezas. La composición para José García es, en palabras de su hijo, *"una vía de canalización de sus estados anímicos y, por tanto, es un medio del cual se sirve para equilibrar las emociones"*.[1] Según esta puntualización, son las piezas de forma libre denominadas *"pièces−état−d´âme"* (Ibid: 147) y forjadas en el seno del romanticismo, las que mejor circunscriben las intenciones del autor. Dentro de las *"pièces−état−d´âme"* se encuentran las llamadas *"feuillets d´album"* (Ibid: 163), u "hojas de álbum", que son piezas muy breves a través de las cuales el compositor refleja sus sentimientos y sus vivencias:

[1] Comentario tomado durante una de las entrevistas con Alejandro García Guinot en 2008.

> "*Les compositeurs du XIXe siècle composent volontiers de courtes pièces qu´ils réunissent en recueils, expression de leurs enthousiasmes, aspirations, déceptions, ou croquis au propos plus ou moins précis.* " (Bérard, 1990: 163).

Si bien estas dos obras de José García se asemejan por su brevedad y sus títulos de orden poético a las "*hojas de álbum*" románticas, su estilo compositivo contiene muchas reminiscencias de la música de salón decimonónica. Aunque ambas engloban ciertos elementos armónicos innovadores, en realidad se trata de piezas muy simples compuestas para el deleite del oyente, cuyo estilo de escritura, así como su elaboración temática es muy similar a la de las obras de salón tratadas con anterioridad. Son estas peculiaridades las que hacen que la balanza de estilos recaiga, finalmente, del lado de la música de salón y por ello han sido incluidas en este capítulo.

La estructura en ambas piezas no está predefinida sino que se genera a partir de los estados anímicos que el autor nos sugiere. No obstante, el hecho de que el plan estructural en dichas piezas no esté predefinido no significa que carezcan de él. Obviamente, localizamos en cada una de ellas una estructura determinada, más velada y disimulada en comparación que en aquellas obras que obedecen a una forma específica, pero igualmente presente. Ambas piezas de José García se organizan sobre un tema o motivo principal que es modificado sucesivamente mediante la aplicación de variaciones melódicas o decorativas, tratadas con cierto margen de libertad. En *Un Sueño*, obra brevísima de tan solo veintisiete compases, podemos discernir una estructura de lied ternario del tipo A A_1 A, seguida de una breve coda. La pieza denominada *Inquietud*, más libre en cuanto a concepción estructural, está formada por una introducción a modo de recitativo, un tema principal seguido de dos variaciones libres sobre motivos de dicho tema y una breve coda.

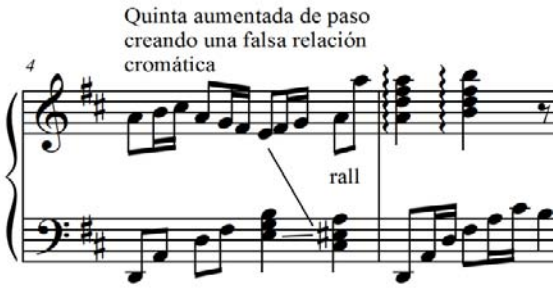
Estas composiciones primerizas de José García, a pesar de haber sido creadas hacia 1926, se encuentran todavía insertas en su totalidad en un ámbito tonal cuya planificación −comprendida entre la tonalidad principal, relativa, subdominante y homónima− no va más allá de los esquemas clásicos.

Los acordes empleados no superan tampoco los propios de las piezas de salón estudiadas con anterioridad, como séptimas de dominante y naturales −algunas de ellas resueltas excepcionalmente−, así como quintas aumentadas de paso −creando en ocasiones falsas relaciones cromáticas− y sextas rebajadas como recurso

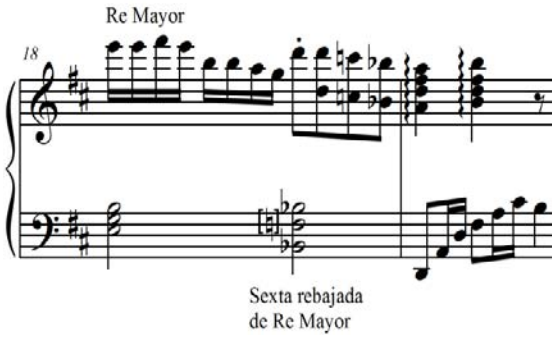
expresivo. La inclusión de notas pedales simples y dobles sobre tónica y dominante es utilizada asimismo por el autor para diversificar el discurso armónico y dotarlo, al mismo tiempo, de expresividad.

Ejemplo 125: Recursos armónicos habituales en Un Sueño:

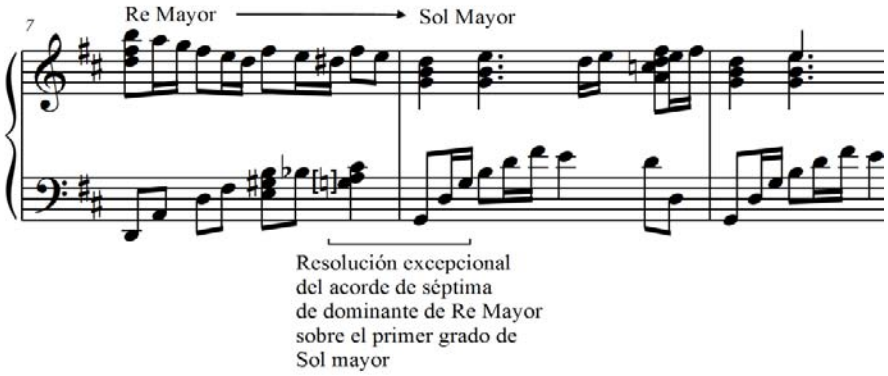
a) Quinta aumentada de paso.



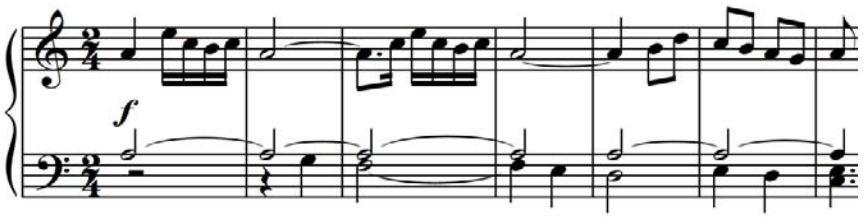
b) Sexta rebajada.



c) Resolución excepcional de séptima de dominante creando una *cadencia evitada*.[2]

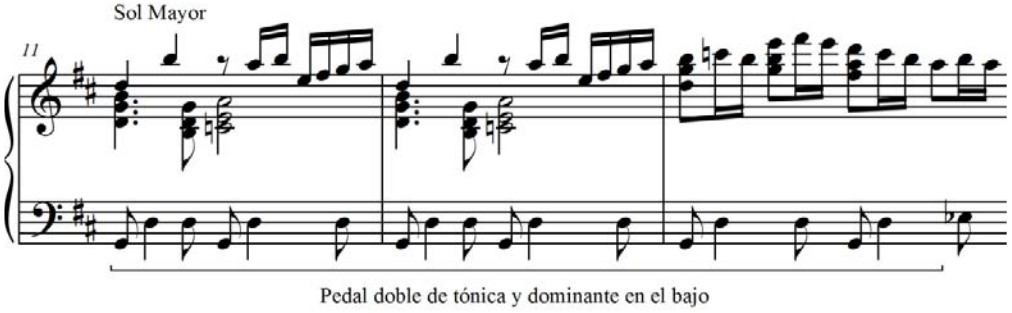


d) Pedal de tónica en voz central.



[2] La cadencia evitada, también llamada cadencia rota en algunos tratados, se anuncia como una cadencia perfecta que resuelve, sin embargo, sobre un acorde inesperado de la misma tonalidad o de una tonalidad diferente (Girard, 2001: 75).

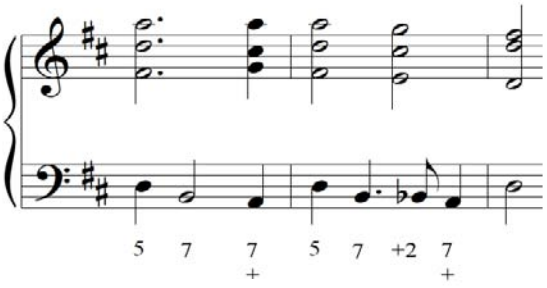
e) Pedal doble de tónica-dominante en el bajo.



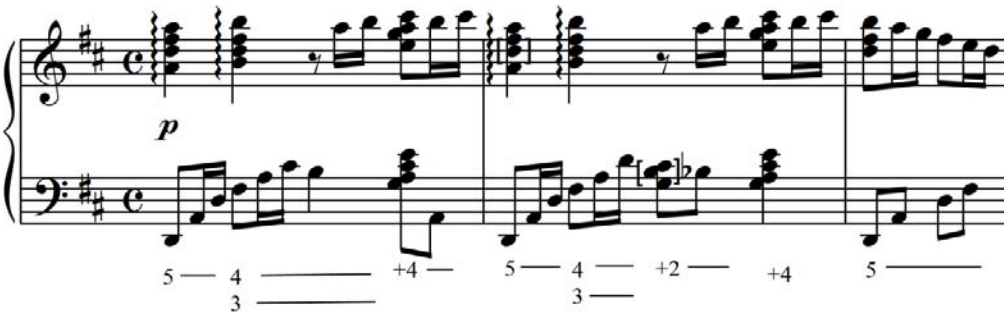
Sin embargo, son otras las características armónicas a resaltar dentro del primer estilo de José García inserto en la música de salón. Distinguiremos, entre ellas, la prospección del color armónico mediante una mayor libertad en la sucesión de los acordes, o la explotación del principio de resonancia del piano que consigue el autor introduciendo planos sonoros diferenciados y que fuerzan al uso del pedal derecho del piano (ejemplo 125e). Concretamente, en *Un Sueño*, los enlaces libres entre los acordes del tema principal y el carácter etéreo de las modulaciones diluyen la sintaxis funcional clásica. Estas particularidades, unidas al uso continuo de la célula rítmica dactílica , a la creación de planos sonoros diferenciados que obligan al uso del pedal de resonancia y a una dinámica situada entre *p* y *pp*, confieren a esta obra un carácter onírico que la enmarca en una estética próxima al primer simbolismo francés.

Ejemplo 126: Enlaces de los acordes en el tema principal de *Un Sueño.*

a) Planteamiento armónico.



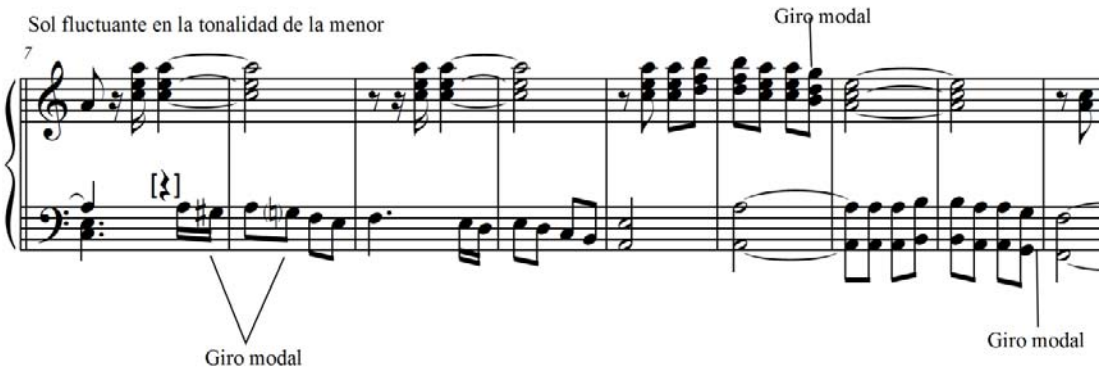
b) Realización original



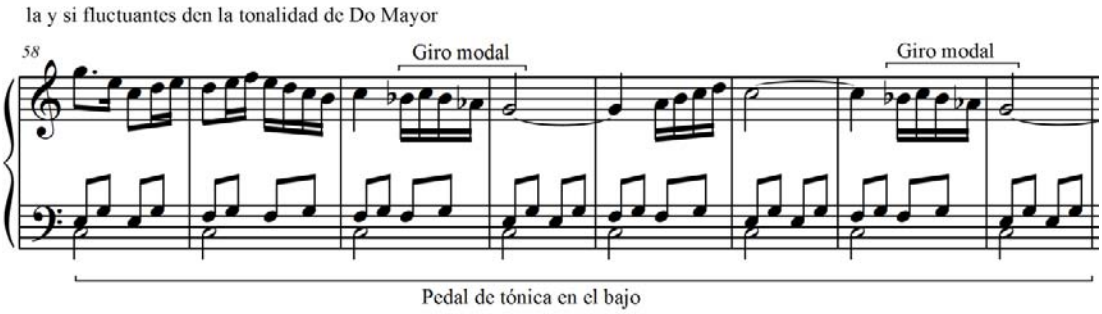
A estas particularidades cabría agregar también el uso de giros melódicos modales que, en un contexto tonal, acentúan la expresividad de la pieza.[3]

Ejemplo 127: Giros modales en *Inquietud*.

a)



b)

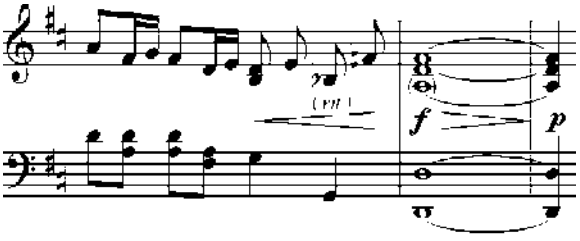


La escritura en ambas piezas está concebida enteramente sobre el procedimiento de melodía acompañada, al igual que la mayoría de piezas de salón originales estudiadas en este capítulo. El diálogo melódico en el registro agudo y grave en la introducción de *Inquietud* (ejemplo 127a) o la inclusión de algunos contracantos en *Un Sueño* (ejemplo 125e) tienden, no obstante, a diversificar las características propias de este tipo de escritura. También es importante destacar que, en ocasiones, la línea melódica simple de la mano derecha parece sugerir, en realidad, una escritura polifónica. En los compases finales de *Un Sueño*, por ejemplo, es posible extraer con facilidad una dimensión polifónica de la línea melódica que canta la voz superior.

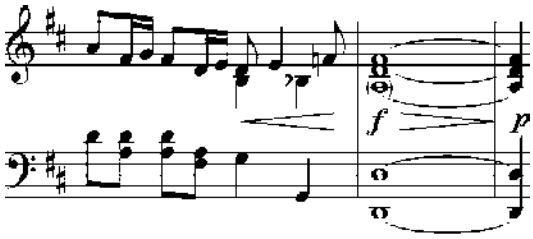
[3] Los giros modales como recurso expresivo dentro de un contexto tonal han sido utilizados ya desde el barroco por compositores como J.S. Bach (*1685; †1750) y retomados desde el romanticismo más temprano. Encontramos ejemplos de giros melódicos modales en obras de Schubert, Chopin o Dvorak, entre otros autores (Girard, 2001: 43-44).

Ejemplo 128: Fragmento original de José García Gómez y su reconversión polifónica.

Original



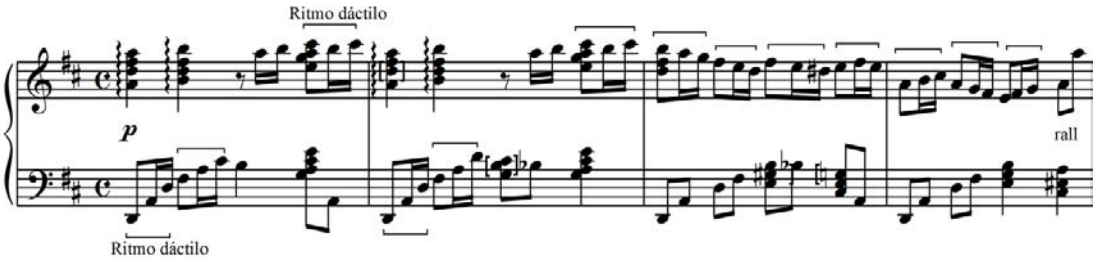
Reconversión polifónica



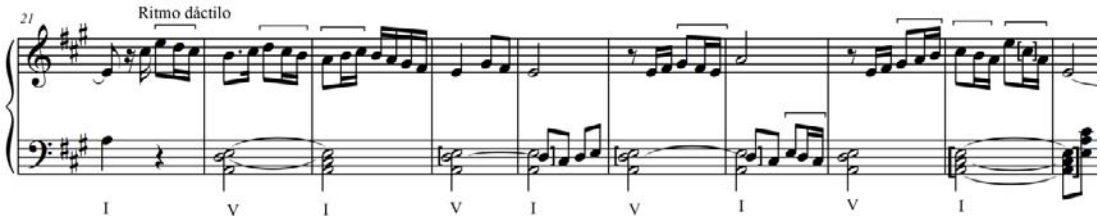
Las dos piezas son monotemáticas, aunque el estilo temático sobre el que se desenvuelve cada una de ellas es completamente diferente. En *Un Sueño*, José García incluye un tema armónico (ejemplo 126b), el cual constituye una interesante aportación si tenemos en cuenta la escasa presencia de este tipo de temas en el repertorio pianístico castellonense desde que fuera introducido, por primera vez, en la *Mazurca* de Florencio Flors en 1891. En contraposición, el tema de *Inquietud*, más propio la música de salón, está desarrollado en un estilo melódico simple con acompañamiento de acordes desplegados en posición cerrada y con una importante presencia de pedales de tónica en el bajo. Uno de los rasgos temáticos comunes en ambas piezas es el frecuente uso que el autor hace de la célula rítmica dactílica, citada anteriormente en *Un Sueño* y la cual está igualmente presente en el tema principal de *Inquietud*.

Ejemplo 129: Célula dactílica en los temas de ambas piezas.

a) Inicio del tema de *Un Sueño*:

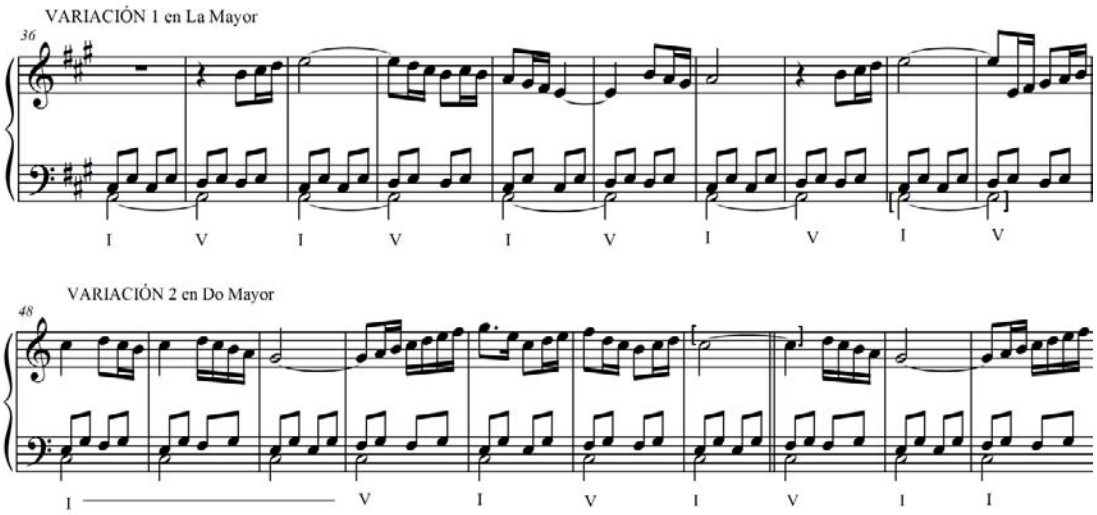


b) Inicio del tema de *Inquietud*:



Como procedimientos de desarrollo introducidos por José García, sobresalen las variaciones libres introducidas inmediatamente después del tema principal de ésta última pieza, desarrolladas tanto en la tonalidad propia del tema (La Mayor) como en Do Mayor. Aunque las variaciones no coinciden exactamente con el tema principal en número de compases, es interesante observar cómo sus respectivas planificaciones armónicas −basadas en la alternancia del acorde de tónica y de dominante sobre pedal de tónica− se corresponden con el inicio del tema principal (ejemplo 129b). Desde el punto de vista melódico, las variaciones están basadas en el uso recurrente que el compositor hace, precisamente, del diseño en ritmo dáctilo ejemplificado arriba, tanto en movimiento directo como contrario.

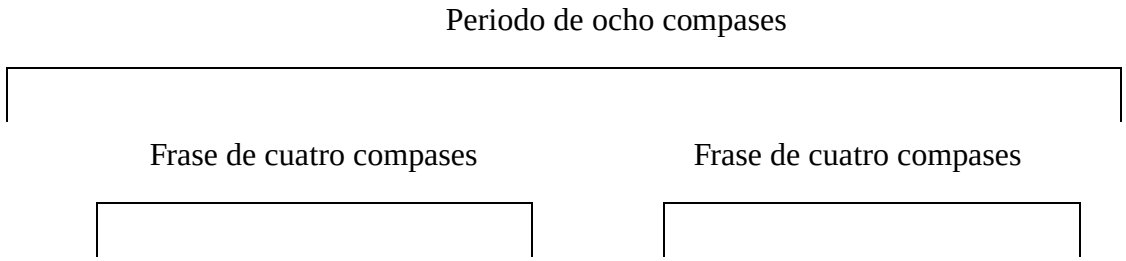
Ejemplo 130: Correspondencia armónica en las variaciones melódicas de *Inquietud* y diseño en ritmo dáctilo por movimiento directo y contrario.



Quizás, la particularidad más contrapuesta de *Un Sueño* e *Inquietud*, respecto al conjunto de obras para piano castellonenses estudiadas con anterioridad es su estructura melódica. La práctica totalidad de obras del repertorio estudiado a lo largo

de este capítulo −salvo algunos pasajes aislados de la polka *El Submarino Peral* de Ramón Laymaría−, seguían un modelo melódico basado en periodos simétricos formados por ocho compases y divididos en dos frases de cuatro, propio del estilo clásico.

Ejemplo 131: Estructura melódica clásica



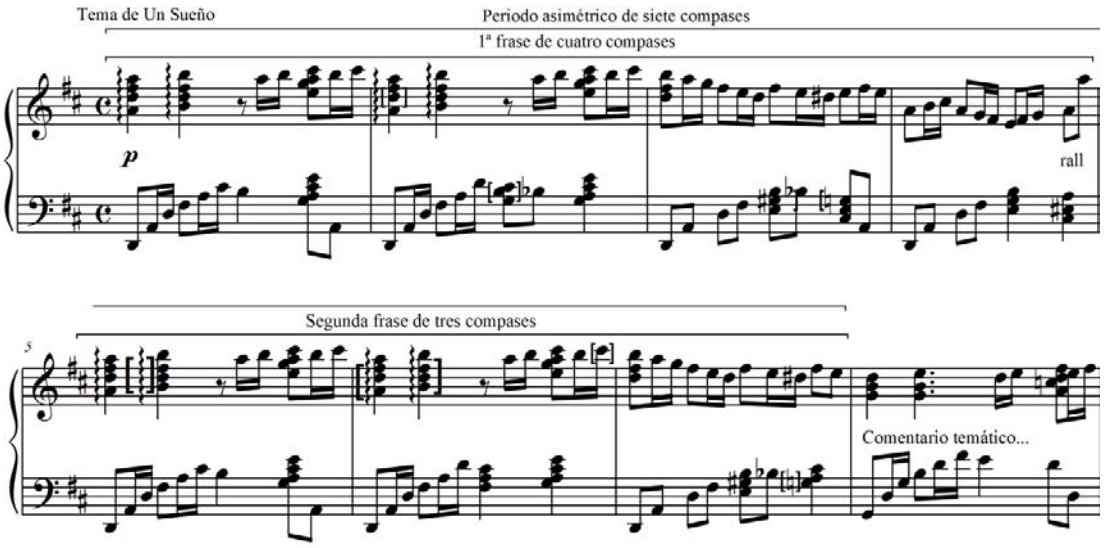
Este planteamiento del discurso musical en frases y periodos simétricos es comparable al discurso poético en la literatura clásica. En el discurso poético literario, cada verso contiene un número determinado de sílabas en rima consonante o asonante, equiparable a las frases simétricas del discurso musical con sentido afirmativo o negativo. También, en la poesía clásica, la disposición de las estrofas y el número de sílabas de cada verso determina el tipo forma poética, al igual que sucede con algunas de las piezas musicales con anterioridad, cuyo número de periodos determina la clasificación de la pieza. Esta subordinación de la melodía a una estructura simétrica en el repertorio pianístico castellonense, fue debida fundamentalmente a dos factores: el primero de ellos fue la falta de consolidación del movimiento romántico en España, debido a las causas socio-políticas y socio-culturales tratadas en anteriores capítulos, que perpetuaron los cánones y procedimientos musicales propios del periodo clásico. El segundo de estos factores fue el triunfo de la música de salón −a falta de un movimiento romántico− formada mayoritariamente por composiciones bailables que requerían la supeditación de la estructura melódica a un ritmo métrico determinado para poder ser bailadas.

Aunque insertas en la estética propia de la música de salón por las razones expuestas con anterioridad, las dos “hojas de álbum” de José García no presentan un discurso musical poético sino narrativo. Ello es debido, fundamentalmente, a la combinación que el autor hace de frases asimétricas, que dan como resultado diferentes periodos formados, cada uno de ellos, por un número desigual de compases. Se trata de un discurso, por tanto, irregular y equiparable al prosaico en

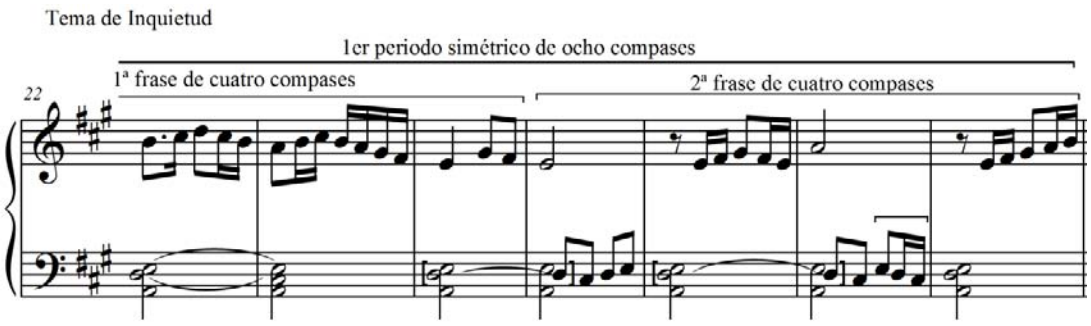
literatura, utilizado en las obras propias del estilo romántico desde las primeras décadas del siglo XIX como reacción al espíritu disciplinado y equilibrado del clasicismo. En el caso de José García Gómez, es difícil discernir si dicha estructura melódica asimétrica responde a un deseo expreso, por parte del autor, de ruptura de los cánones compositivos clásicos o, más bien, se debe a su todavía escasa experiencia compositiva en estas dos piezas juveniles.[4]

Ejemplo 132: Ruptura de la simetría clásica en la estructura melódica de José García.

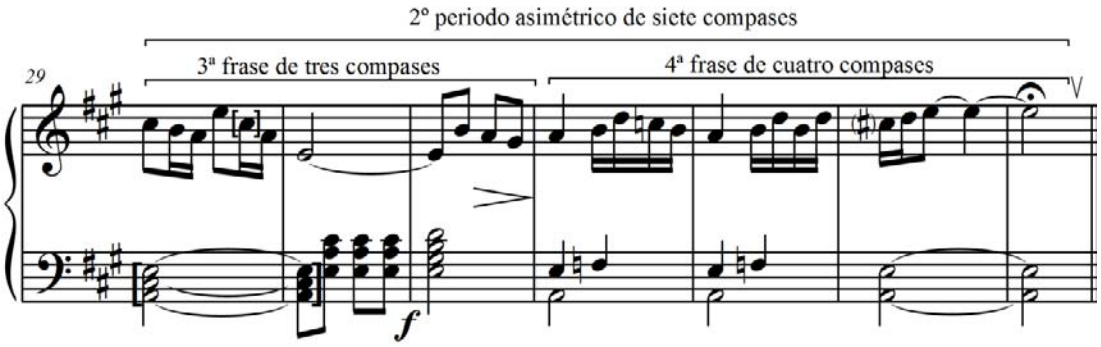
a) Tema de Un Sueño.



b) Tema de Inquietud



[4] Tras el análisis exhaustivo de las dos piezas, nos inclinamos particularmente por esta segunda posibilidad.



Cuadro 34: Estructura de *Un Sueño* de José García Gómez.

Compases	1	3	7	8	19	21	24
Estructura	**A**			**A1**	**A**		**CODA**
Temas y desarrollos	Tema a			Comentario de a	Tema a		
Tonalidades	RE	(LA)	(LA)	SOL	RE	(LA)	

Cuadro 35: Estructura de *Inquietud* de José García Gómez.

Compases	1	21	32	34	36	48	66
Estructura	**Introducción**	**A**			**A1**	**A2**	**CODA**
Temas y desarrollos		Tema a			Variación 1	Variación 2	
Tonalidades	la	LA	la	LA		DO	

De entre todos los estilos pianísticos abordados por compositores castellonenses, el sustentado en la música de salón es el que abarca un periodo más extenso. Durante 85 años, desde 1848 hasta 1933, los compositores castellonenses no cesaron de engrosar este tipo de repertorio subordinado a los gustos de la sociedad burguesa del momento, moldeada por un público sin o con escasos conocimientos musicales. En este amplio capítulo han sido clasificadas y distribuidas por autores todas aquellas obras que respondieron a una funcionalidad social, algunas con más valor artístico que otras, aunque con el mismo denominador común de entretener y amenizar. Ello explica por qué todos los compositores se pliegan a un lenguaje absolutamente tonal y a una escritura de tipo armónico, sin intentar explorar, indagar o aportar innovaciones más allá de las que la sociedad burguesa acostumbraba a digerir. No hay que intentar buscar o extraer de estas piezas aportaciones artísticas novedosas equiparables a las propias del movimiento romántico porque no las hay. No encontraremos en ellas −en palabras de Ortega y Gasset− *"un arte para artistas"*, sino *"para la masa"*, ni tampoco un arte *"de casta"* sino *"demótico"* (Ortega, 2010: 167). Lo que si hay son originalidades particulares según cada autor que aportan un soplo de aire fresco a los usuales procedimientos compositivos en cuanto a tonalidad, estructura melódica, escritura armónica y tratamiento del ritmo fundamentalmente. Con todo, son obras de valor e interés artístico e histórico porque actúan como espejo de la sociedad y de las costumbres locales de la época.

4.3. ROMANTICISMO TARDÍO (1916)

Composiciones sin características especiales en cuanto a ritmo y forma.

Impromptus.

Tomás Marco, en su *Historia de la Música Española*, puntualiza que *"La característica principal del desarrollo musical en los primeros años del siglo XX es la recuperación de un tiempo perdido, un tiempo que incluye todo un siglo romántico, prácticamente inasimilado, además de la propia actualidad exterior."* (Marco, 1982: 150). Cuando el citado autor habla de *"tiempo perdido"*, se está refiriendo, en parte, a la ingente cantidad de obras ligeras que, durante el siglo XIX, se destinaron en España al entretenimiento y solaz de la burguesía y que conforman la llamada "música de salón". Obviamente, la recuperación de este *"tiempo perdido"* propició la coexistencia en la vida musical española de varios estilos musicales. Algunos de ellos tendían hacia la modernidad y otros intentaban recuperar tiempos pasados que no fructificaron en España en el momento de auge en Europa. El romanticismo −tanto en su propia esencia alemana como en forma de nacionalismo de primera ola− fue uno de estos movimientos que, aunque anacrónico, fue necesario abordar en España con el fin de equilibrar la balanza de estilos.

Aunque tardía y fugazmente, el romanticismo llegó al repertorio de la provincia de Castellón de la mano del pianista y compositor Leopoldo Querol Rosso (*1899; †1985) en su única obra para piano compuesta antes de 1936. [1] A diferencia de las obras estudiadas en el capítulo anterior, sometidas al gusto del público, hay en la pieza de Querol un deseo explícito de creatividad artística "per se" y de plasmación de valores estéticos a través de la música. El *Impromptu para piano*, compuesto en 1916 cuando el autor tan sólo contaba dieciséis años, recoge la herencia propia del romanticismo alemán −con claras influencias de Robert Schumann (*1810; †1856)− aunque filtrado a través de las tendencias francesas de finales del siglo XIX, y especialmente del compositor Gabriel Fauré (*1845; †1924). Encontramos rasgos de estilo en el *Impromptu* de Querol que parecen esbozados

[1] Aunque el estilo y la estética puramente romántica esté representada en el repertorio castellonense, no podemos hablar, sin embargo, de un movimiento romántico desde el punto de vista musical, al no haber fructificado durante el periodo de auge en Europa sino, aproximadamente, medio siglo después.

directamente por la mano del citado compositor francés, como es el uso abundante de notas breves simples o en octavas formando parte de un canto expresivo, la soltura de las frases y la libertad en la curva de éstas o la simetría de la melodía respecto al compás (Long, 1963: 106-109).

En el *Impromptu para piano*, Querol reflejará su visión de un romanticismo tratado con cierto barniz de modernidad, propio del estilo de Gabriel Fauré, quien fue también autor de seis impromptus para piano compuestos entre 1883 y 1913. El impromptu es una pieza de carácter, destinada al piano y que no se adapta a una estructura predeterminada. Es, como aparece definida en el presente capítulo, una composición sin características especiales en cuanto a ritmo y forma, con cierto sentido de "improvisación".[2]

El impromptu de Leopoldo Querol mantiene una estructura de tipo ternario ABA, precedida de una breve introducción y culminada con una coda. Aunque cuidadosamente delimitada en sus partes, la obra presenta cierto desequilibrio estructural causado, fundamentalmente, por la excesiva concentración o aglutinación del material expositivo de A en unos pocos compases o, lo que es lo mismo, a la falta de desarrollo del mismo. En contraposición, la parte B casi triplica en compases la suma de la exposición A y de la reexposición A.

Esta obra es una de las pocas originales del repertorio pianístico castellonense que presenta una movilidad del tempo, es decir, cambios de tiempo sustanciales indicados al inicio de cada una de las partes. La movilidad temporal que afecta a cada una de las partes del impromptu, si bien libera el ritmo, dotándolo de puntos de tensión y distensión, acentúa aún más si cabe el desequilibrio estructural de la pieza. El problema principal, desde este punto de vista, es que los tempos más rápidos afectan a las partes más breves de la pieza (A), las cuales son oídas como un suspiro, mientras que el tempo moderado y tranquilo es asignado a la sección más extensa (B). En consecuencia, la primera parte A puede dar la sensación al oyente de una extensa introducción del tema principal (en realidad B), y la repetición de A de una coda.

[2] El impromptu como tal fue abordado tempranamente en las obras para piano op. 7 del compositor bohemio J.V. Vorísek (*1791; †1825) y del compositor alemán H. A. Martschner (*1792; †1868). Fue desarrollado posteriormente por el vienés F. Schubert en sus últimas composiciones pianísticas, dotándolo de varias estructuras musicales como la sonata, el tema con variaciones o el lied ternario, tratadas todas con cierta libertad y carácter de improvisación. En pleno romanticismo, el impromptu fue retomado por compositores como R. Schumann, F Chopin y, más recientemente, por M. Reger, A. Jensen o G. Fauré (Honegger, I, 1976: 483).

Ejemplo 133: Desequilibrio estructural en el *Impromptu* de Querol.

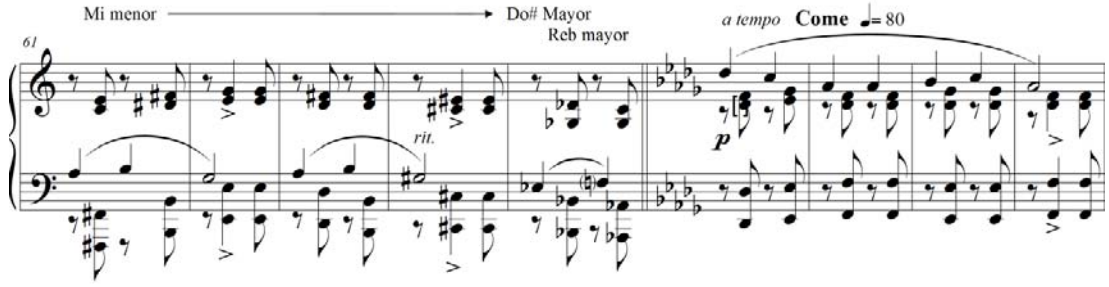
Estructura	Introducción	A	B	A	CODA
Movilidad temporal	Muy vivo. Scherzando. M.M. ♩.= 152	Allegro. M.M. ♩. = 160	Maestoso. M.M. ♩ = 80	Tempo primo. M.M. ♩. = 160	Lento
Nº de compases	4	14	72	14	8

Este desequilibrio de las proporciones se ve compensado, sin embargo, por una feliz utilización de los recursos tonales y armónicos, similares a las obras para piano propias de un post-romanticismo de finales del siglo XIX. Aunque el *Impromptu* de Querol no ha abandonado la funcionalidad armónica, o, dicho de otra manera, la sintaxis jerárquica propia de la tonalidad, el autor de Vinaròs difumina y desvanece el discurso tonal hasta el punto de desestabilizarlo. Ello lo consigue, por un lado, adaptándose a un esquema tonal que supera el modelo clásico, y que comporta una continua progresión de modulaciones a tonalidades tanto vecinas como lejanas. Por otro lado, dicha inestabilidad tonal se ve reforzada por el empleo mayoritario de acordes en posición invertida y de cadencias perfectas disimuladas por apoyaturas u otras notas extrañas, cadencias imperfectas o cadencias rotas o evitadas que, en ocasiones, favorecen un sistema armónico de tipo cromático. También, la insistencia sobre el tercer grado de la tonalidad o sobre el acorde de séptima de sensible como recursos de color armónico, así como la formación de falsas relaciones de tritono, son procedimientos que tienden a disipar la funcionalidad tonal tradicional.

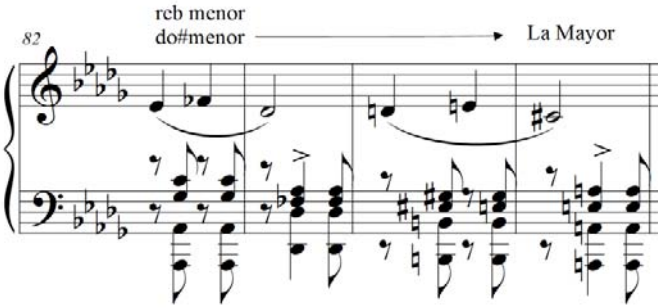
El amplio espectro tonal abordado por Querol en su *Impromptu*, el cual guarece tonalidades alejadas de la principal (*la menor*) hasta en siete u ocho alteraciones (*Do# Mayor* y *re bemol menor* respectivamente), obliga al autor al empleo de enharmonías y modulaciones por enharmonía, resueltas con una gran maestría para tratarse de una obra juvenil.

Ejemplo 134: Enharmonías y modulaciones por enharmonía.

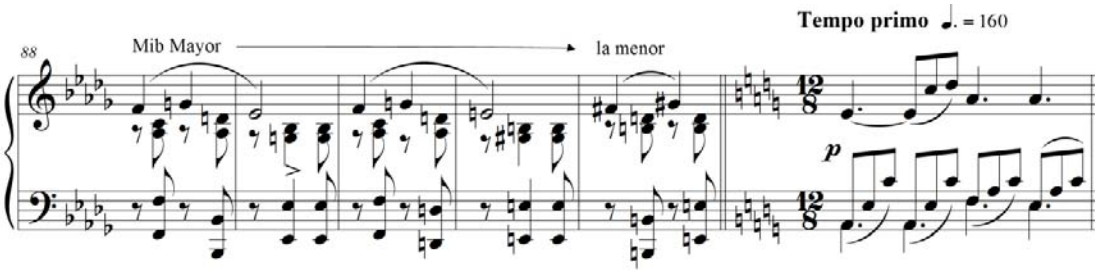
a) Tonalidad de Do# Mayor enharmonizada a Reb Mayor .



b) Tonalidad de *reb menor* enharmonizada como *do# menor* para preparar la posterior modulación a *La Mayor*.



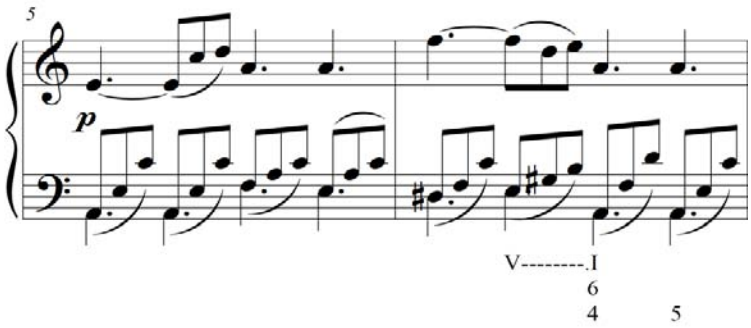
c) Modulación por enharmonía de *Mib Mayor* a *la menor*.



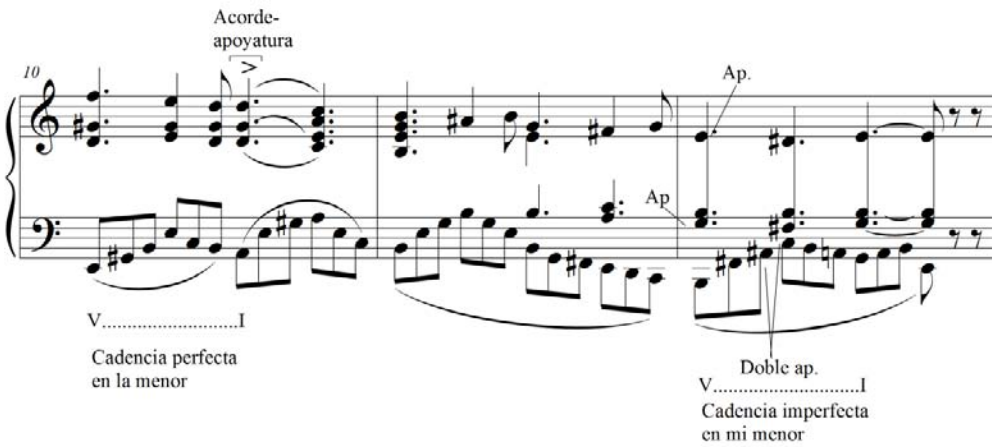
Tal y como mencionábamos con anterioridad, la continuidad del discurso musical se ve favorecida, por otra parte, por el uso de cadencias disimuladas por notas extrañas, por las posiciones invertidas de los acordes y por las cadencias rotas o evitadas, tal y como se observa en los siguientes ejemplos extraídos de la primera parte del Impromptu (A).

Ejemplo 135: Cadencias evitadas y cadencias precedidas de notas extrañas.

a) La menor. Cadencia evitada y resuelta posteriormente al I grado en estado fundamental.



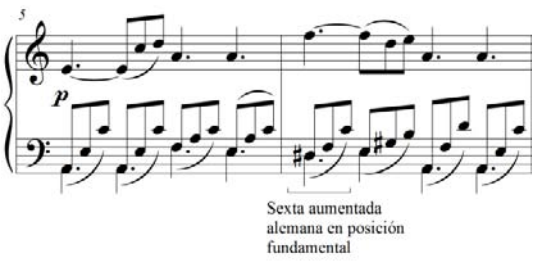
b) Cadencias precedidas de acordes-apoyatura o de apoyaturas simples en la parte superior melódica.



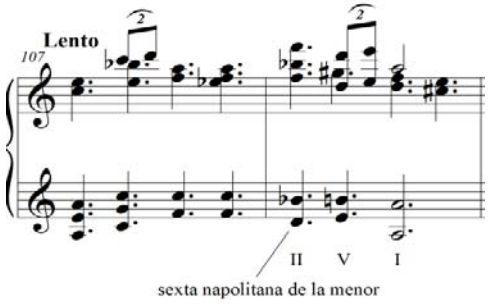
Si bien el extenso espectro tonal y el tratamiento de las cadencias de la obra de Querol presentan una importante aportación respecto al conjunto de obras castellonenses estudiadas hasta ahora, los acordes empleados no superan los ya utilizados en este repertorio durante el siglo XIX. De entre ellos habría que destacar ciertos acordes alterados como la sexta aumentada, la sexta napolitana o la quinta rebajada sin preparación. También, en esta línea, habría que subrayar el peculiar uso de algunas notas extrañas que generan sutiles disonancias con las consecuentes curvas de tensión y distensión armónica.

Ejemplo 136: Tratamiento de los acordes y notas extrañas en el *Impromptu* de Querol.

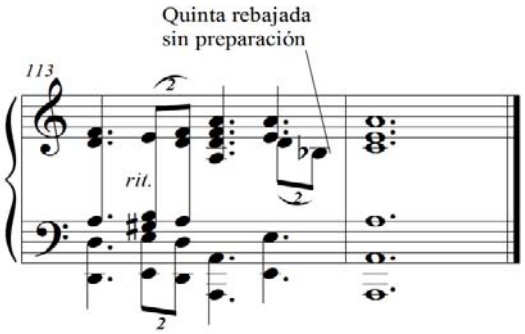
a) Sexta aumentada en la tonalidad de *la menor.*



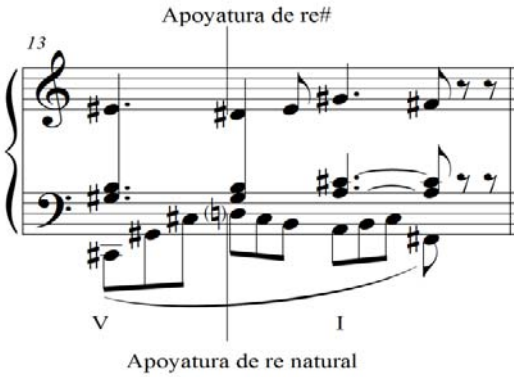
b) Sexta napolitana en la tonalidad de *la menor.*



c) Quinta rebajada sin preparación en la tonalidad de *la menor*.

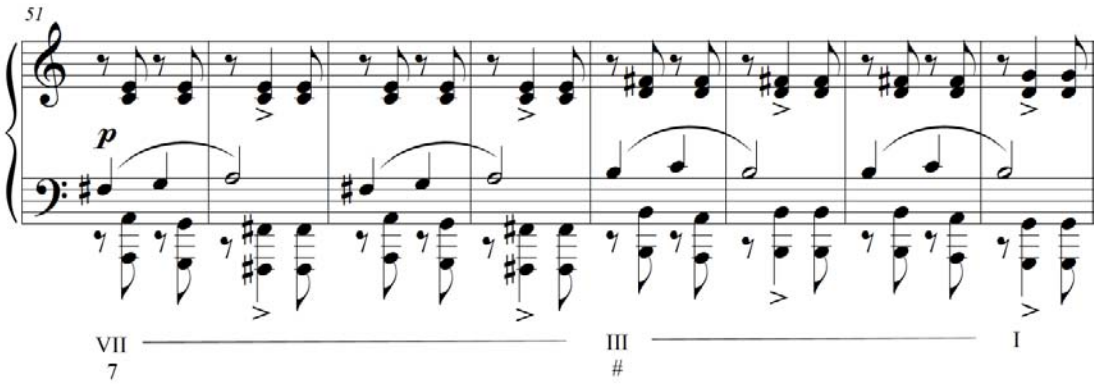


d) Simultaneidad de apoyatura re-re# sobre el Vº grado de fa# menor.

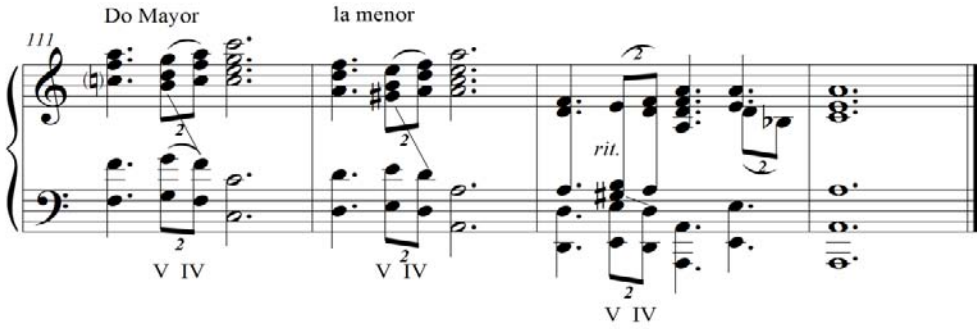


Finalmente, en cuanto a los recursos armónicos se refiere, cabría señalar ciertos procedimientos que dan un suave color al discurso musical, al tiempo que diluyen la funcionalidad tonal. Son, por ejemplo, el uso del tercer grado de la tonalidad o del acorde de séptima de sensible con fines expresivos o la falsa relación de tritono en ciertas resoluciones inhabituales del acorde de dominante.

Ejemplo 137: Utilización del tercer grado y de la séptima de sensible de la tonalidad de *Sol Mayor* con fines expresivos.



Ejemplo 138: Falsas relaciones tritono.

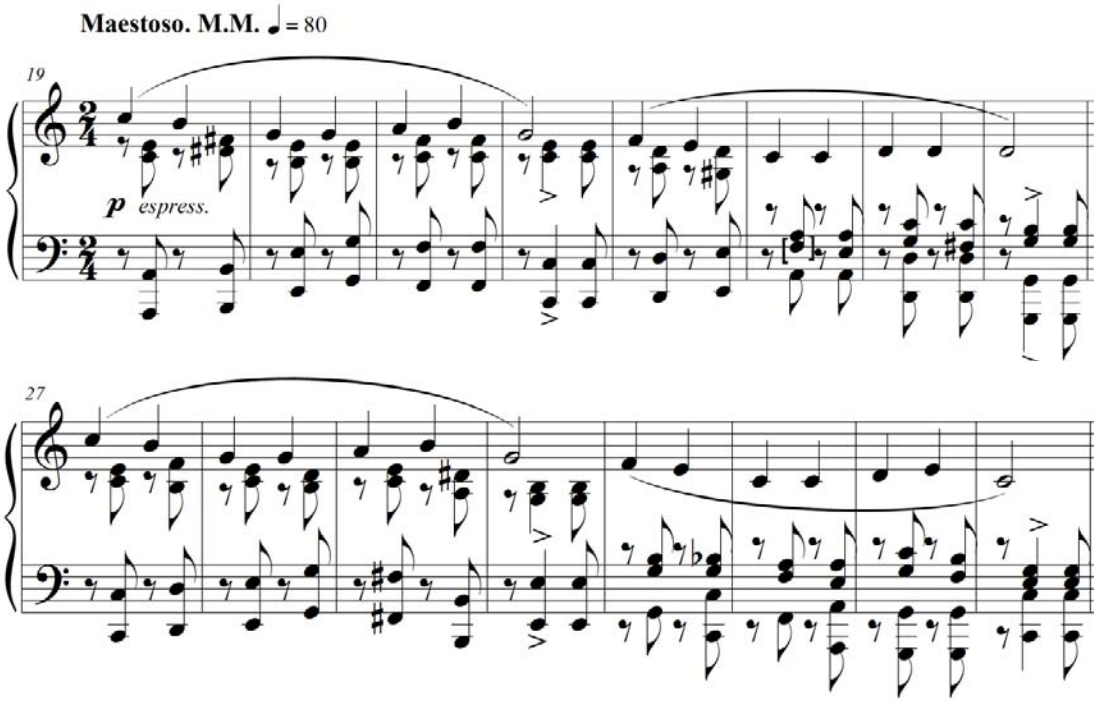


La obra de Querol, si bien está construida prácticamente sobre una escritura armónica de melodía acompañada, presenta sin embargo sutilezas que revelan un agudo ingenio compositivo. El autor de Vinaròs da un paso adelante en cuanto a la innovación de la escritura del repertorio pianístico castellonense se refiere. En este *Impromptu*, la melodía deja estar emplazada únicamente en la voz superior −como venía siendo habitual en las obras anteriormente estudiadas− sino también en la voz central con una intención expresa de exploración de los registros y timbres pianísticos, tal y como se parecía en el ejemplo 137. El autor enriquece la escritura musical, aún más si cabe, con el empleo de hábiles procedimientos contrapuntísticos como imitaciones por movimiento contrario de la melodía principal. En el mismo ejemplo 137 se aprecia con facilidad cómo las octavas del bajo armónico imitan por movimiento contrario los diseños melódicos de la voz central.

Todas estas particularidades melódicas aparecen revestidas de acompañamientos armónicos contrastantes en cada una de las partes A y B del Impromptu. La sección A presenta un acompañamiento en forma de arpegios en

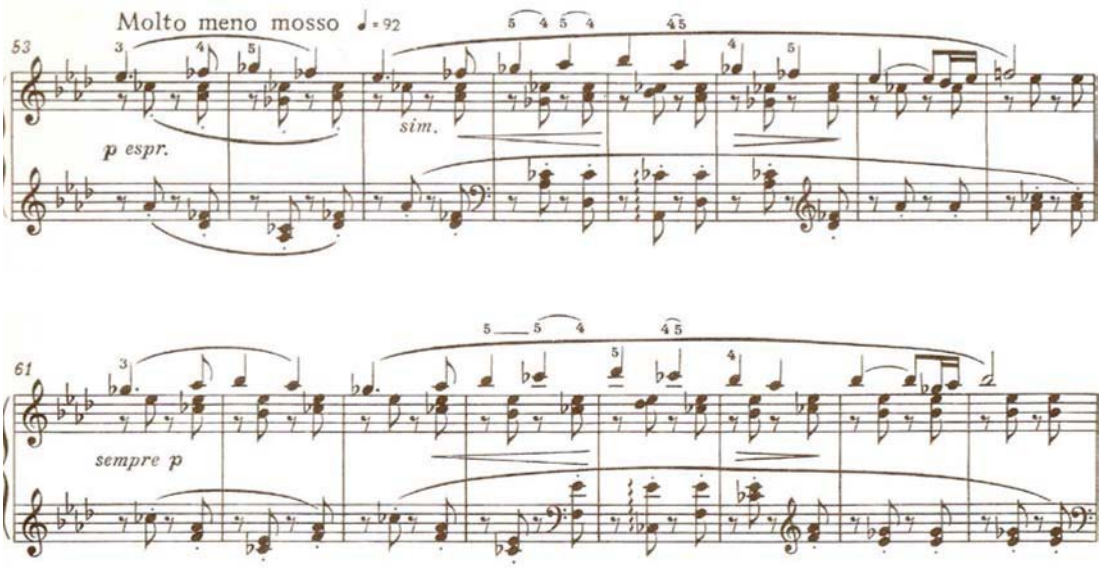
posición abierta y con inclusión de una voz complementaria en el bajo que invita al empleo del pedal derecho de resonancia del piano. Dentro de esta misma sección, el continuo desdoblamiento melódico en contracantos en un registro intermedio y en acordes que apoyan la melodía principal da como resultado una densa escritura de difícil ejecución, aunque perfectamente pianística (ejemplos 135a y 135b). En contraposición, la sección central B se caracteriza especialmente por la claridad de escritura, cristalizada una línea melódica simple que es apoyada por valores breves de corchea a contratiempo. Es precisamente en este tipo de escritura donde se aprecia con mayor claridad la influencia del compositor francés Gabriel Fauré. Marguerite Long, en el apartado de su tratado sobre Gabriel Fauré dedicado al estilo pianístico de dicho autor defiende que *"En règle générale, il faut considérer les notes brèves simples ou en octaves, faisant partie d´un chant expressif, d´une ligne mélodique, avec intention aussi marquée que la note longue que suit"*. (Long, 1963: 107). Del mismo modo, los valores breves de la sección B del *Impromptu* de Querol, habría que considerarlos e interpretarlos, no como un simple acompañamiento, sino como un apoyo armónico integrado en la misma melodía y cuya función es potenciar el sentido expresivo de la misma.

Ejemplo 139: Escritura en melodía simple y apoyo armónico en valores breves en la sección B del *Impromptu* de Querol.



Si comparamos este género de escritura en la pieza de Querol con el empleado por el citado compositor francés en alguna de sus obras, apreciaremos las similitudes de estilo y la influencia que éste último ejerció sobre el compositor vinarocense.

Ejemplo 140. Inicio de la Sección B del Impromptu nº 3 para piano (1883) de Gabriel Fauré.

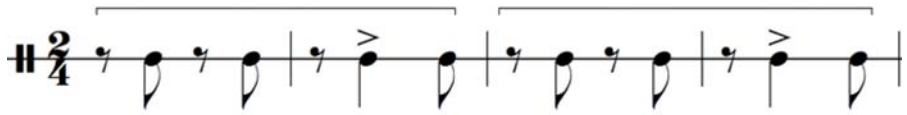


El acompañamiento de la sección B, en ambos impromptus ejemplificados arriba, está construido sobre un patrón rítmico invariable y estático que contrasta con la volubilidad melódica del canto. En el caso del *Impromptu* del compositor de Vinaròs, el modelo rítmico, coincidente con cada una de las frases y repetido de manera constante es el siguiente:

Ejemplo 141: Patrón rítmico utilizado por Querol en la sección B.

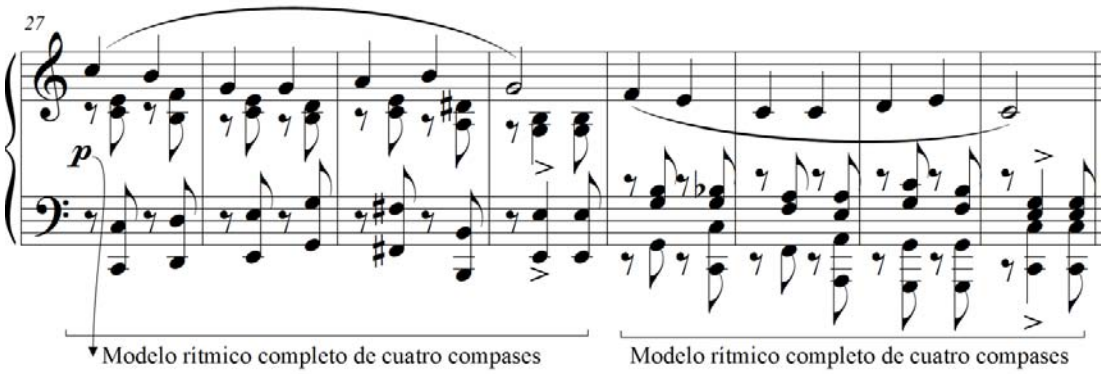
Con el fin de crear puntos de tensión en el discurso de la sección B, y tras exponer varias veces esta fórmula rítmica, el autor la somete a un desarrollo por eliminación de los dos primeros compases. Dicho patrón rítmico queda, pues, abreviado de los compases 35 al 38, 43 al 46, 51 al 64, y 82 al 92 del modo siguiente:

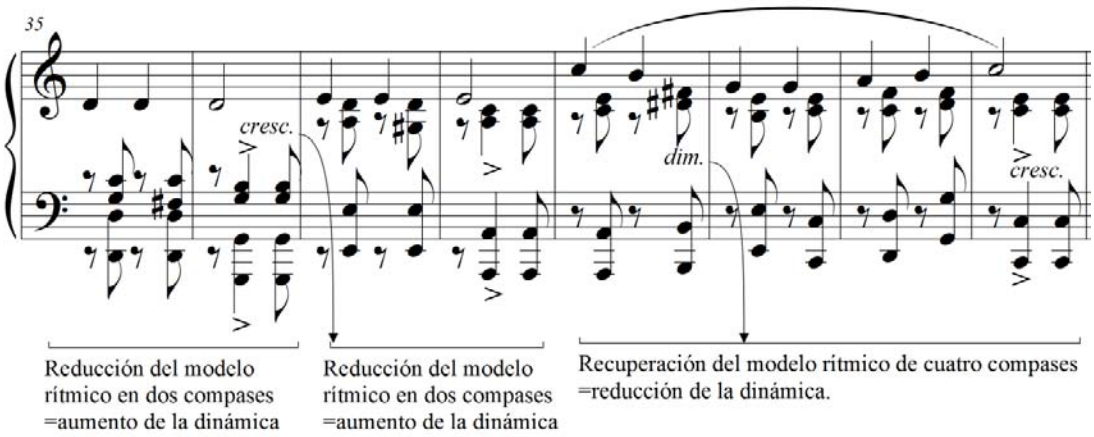
Ejemplo 142: Desarrollo por eliminación del modelo rítmico de la sección B.



Este desarrollo por eliminación es aprovechado perspicazmente por el autor para introducir dinámicas progresivas que potencian los puntos de tensión y distensión. Dicho de otra manera, las dinámicas progresivas en la obra de Querol están interrelacionadas con el flujo del discurso musical y con las leves variaciones del mismo. Subrayamos que se trata de dinámicas progresivas y no discursivas porque, exceptuando el *pp* de la coda, toda la pieza se desenvuelve en un continuo *p* "soto voce" con variaciones progresivas introducidas por signos de *cresc* y *dim*. Ello es otra muestra de la sensibilidad y de la delicadeza compositiva del autor quien, sin alterar lo más mínimamente las dinámicas discursivas del corpus de la pieza, crea, mediante procedimientos armónicos y rítmicos, un discurso de gran interés musical.

Ejemplo 145: Relación de las dinámicas discursivas con el desarrollo rítmico por eliminación.





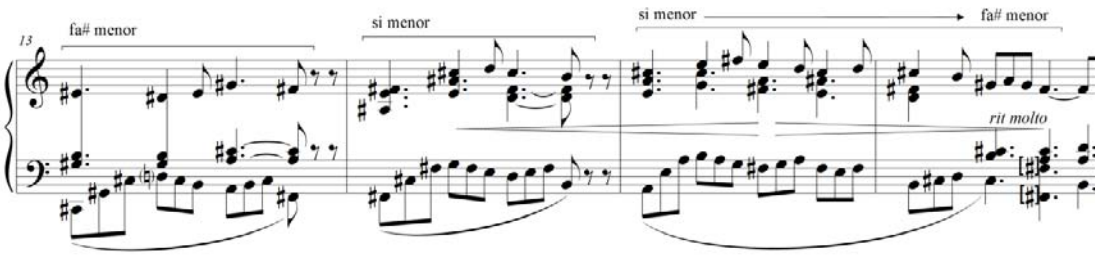
El contraste de densidad de escritura entre ambas las partes del *Impromptu*, favorece también la oposición temática, ya de por sí bien definida por el propio autor. El *tema a* (compases 5 al 18) es de tipo melódico-rítmico, de aspecto melódico mayoritariamente disjunto y perfil plano e insistente sobre la tónica, de carácter apasionado y desarrollado en un compás compuesto de 12/8. En contraposición, el *tema b* (compases 19 al 50) es melódico, de aspecto melódico conjunto y perfil oscilante, de carácter apacible y expuesto en un compás simple de 2/4.

El autor somete al material temático a procedimientos de desarrollo en forma de progresiones modulantes del *tema a* y de variaciones armónicas o decorativas del *tema b*. La sección expositiva del *tema b* está formada por dos periodos musicales, de los cuales el segundo es una variación armónica del primero sin apenas variar un solo sonido de la melodía. También en la coda el autor aplica el mismo recurso de variación armónica, esta vez sobre el tema a, recurso muy poco utilizado en el repertorio pianístico castellonense.[3]

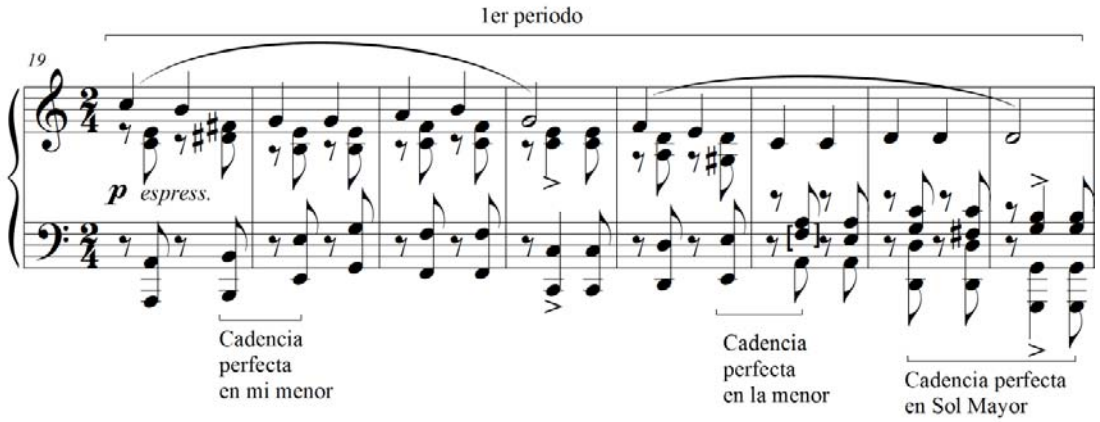
[3] Exceptuando breves variaciones armónicas o decorativas en obras de los hermanos Pitarch de Fabra Florencio Flors o José García, la mayoría de variaciones abordadas en dicho repertorio son de tipo ornamental.

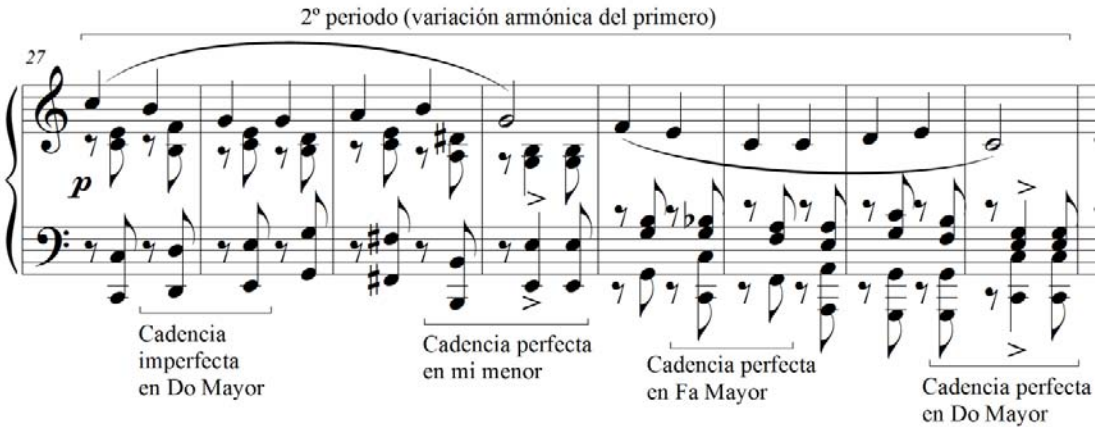
Ejemplo 146. Procedimientos de desarrollo en el Impromptu de Querol.

a) Progresiones modulantes ascendentes en el *tema a.*

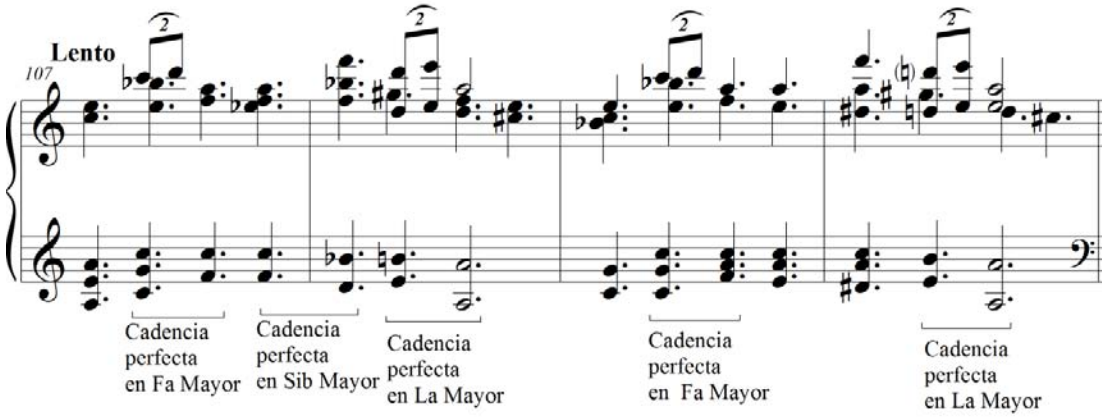


b) Variaciones armónicas o decorativas en el *tema b.*





c) Variaciones armónicas en la cita temática del *tema a* de la Coda.



Ambos temas están formados por una sección expositiva −o expositiva y cadencial en el caso del tema b−, seguida de una sección modulante. En las secciones expositivas o cadenciales, el autor mantiene una estructura melódica clásica, formada, como hemos tenido ocasión de observar a lo largo de este capítulo, por frases simétricas de cuatro compases que forman periodos simétricos de ocho. En contraposición a esta estructura de orden poético, el autor reserva un discurso narrativo, formado por periodos asimétricos, en aquellas secciones modulantes, de desarrollo o de transición que suceden a los temas a y b con el fin de estimular la inestabilidad armónica y rítmica que las caracteriza.

El Impromptu de Querol, las sonatas de Tomás Ciurana y de Valeriano Lacruz y, posteriormente, las piezas de Abel Mus y de Matilde Salvador que integran el primer nacionalismo de orden local, son casos aislados rodeados de un mar formado por la música de tipo utilitario. Sin embargo, el "arte artístico" propugnado por Ortega y Gasset se irá abriendo paso poco a poco y con más frecuencia en el repertorio castellonense durante los primeros años del siglo XX. Si de la *Sinfonía* de Valeriano Lacruz de 1837 al *Impromptu* de Querol de 1916, composiciones ambas que persiguen valores estéticos, transcurrieron 79 años, del *Impromptu* del autor de Vinaròs a la siguiente obra "artística" de Abel Mus de 1928, sólo transcurrieron 12. El cerco se cierra todavía más entre esta última y la obra "Campanas" de Matilde Salvador de 1936 con sólo 7 años de diferencia. La importancia del *Impromptu* de Querol radica fundamentalmente en la recuperación de los valores estéticos de la composición musical castellonense, tras 79 años subordinada a los gustos del público y engrosando el repertorio de salón decimonónico o las tendencias popularistas de

los primeros años del siglo XX. Los variados procedimientos compositivos utilizados por Querol, bañados por las influencias románticas de Schumann y Fauré, hacen de este Impromptu una de las piezas más interesantes del repertorio local abordado en este trabajo y digna de ser interpretada.

En el cuadro siguiente se observa la estructura total de la obra, incluyendo sus secciones expositivas y de desarrollo.

Cuadro 36: Estructura del Impromptu para piano de Leopoldo Querol.

Compases	1	2	3	5	9	10	11	13	14	15	16	17
Estructura	**Introducción**			**A**								
Temas y desarrollos				**Tema a** (sección expositiva)				(sección modulante)				
Tonalidades	la (do)	(FA) (sol)	(DO)	la	DO	la	mi	fa#	si	RE	si fa#	(la) RE (DO)

18	19	21	24	26	27	30	32	34	35	36	38	40	42	46	48	50
	B															
	Tema b (sección expositiva)								(sección cadencial)							
la		DO	la	SOL	DO	mi	FA	DO		SOL	la	mi	DO	re	mi	DO

51		62	66	71	73	74	77	82		84	87	89	91	93		97	98	
														A				
Desarrollo								**Transición**						**Tema a** (sección expositiva)				
SOL		mi	REb	sib	LAb	REb	(sib)			LA	do	MIb	la			DO	la	

99	101		102	103	104	105	106	107	108		109	110		111	112
								CODA							
	(sección modulante)														
mi	fa#		si	RE	si	fa#	(la) (RE)	LA	FA	SIb	LA	FA	(mi)	LA	DO	la

4.4. POPULARISMO (1903-1936)

4.4.1 Composiciones definidas por el movimiento o por el ritmo.

El término popularismo es entendido, según el Diccionario de la Real Academia Española, como una *"tendencia o afición a lo popular en formas de vida, arte, literatura, etc"*. En el trabajo que nos ocupa, esta definición es extensible a aquel tipo de música muy difundido entre la gente por su carácter ligero, liviano y un tanto superficial, precisamente por el hecho de haber sido puesta al servicio de la sociedad del momento. Bajo el epígrafe de popularismo se englobará, por tanto, el estudio analítico de todas aquellas obras las primeras décadas del siglo XX cuya funcionalidad es la misma que la música de salón decimonónica, aunque exhibida, en sus inicios, en otro tipo de escenarios.

Si bien el Ragtime, las Animal Dances o el Tango tuvieron una fuerte presencia en América y Europa durante las primeras décadas del siglo XX, el Pasodoble se mantuvo al servicio exclusivo de la sociedad española del momento por sus tendencias más próximas al folclorismo de tipo local o regional y las cuales hemos englobado bajo el título genérico de *casticismo*.

A) Casticismo.

Pasodobles.

El pasodoble era en sus orígenes una marcha militar de infantería de carácter vivo interpretada usualmente por bandas y charangas militares desde finales del siglo XVIII en Europa. Progresivamente se fue dotando en España de un carácter propio al introducir fórmulas y giros melódicos tomados del flamenco y unidos a una genuina inventiva por parte de los compositores. Esta forma musical, que inicialmente respondía a un compas de seis por ocho, comprendía dos pasos por compás o paso doble y obligaba a la infantería a agilizar la marcha hasta el punto de alcanzar los 160 pasos por minuto (Brenet, 1981: 307 y 411). Su origen, así como su denominación, guarda una estricta semejanza con el *Two-Step* estadounidense, nacido también como marcha militar en compas de seis por ocho y sobre el cual

trataremos más adelante. El pasodoble empezó a tener una especial repercusión como baile popular español a principios del siglo XX, el cual era danzado por parejas y con pasos muy cortos.

Según los rasgos de estilo y de carácter de los pasodobles para piano compuestos por autores castellonenses, podemos discernir dos etapas bien diferenciadas en relación con los orígenes y evolución de este tipo de manifestación musical. El primero de estos dos periodos engloba los pasodobles de Fulgencio Badal Molés, escritos en 1903 y 1907, los cuales mantienen todavía vivas sus características originarias de marcha militar. Un segundo periodo, que abarca de 1913 a 1936, está protagonizado por las obras de José Goterris Sanmiguel y de Perfecto Artola Prats, autores ambos que adaptan al pasodoble los giros y las fórmulas tomadas del folklore nacional, especialmente del flamenco, con la inclusión aislada de melodías folclóricas regionales.

El pasodoble es un tipo de composición sin una forma musical predeterminada pero definida por un movimiento o ritmo común: en el caso de los compuestos para piano por autores locales hasta 1936, todos responden unánimemente al compás de 2/4. Sin embargo, tras el estudio comparativo de las piezas que nos ocupan, es posible discernir una estructura y un plan tonal que se repite con más frecuencia y que podríamos consignar como modélicos. Formados de dos partes diferenciadas bajo una estructura binaria del tipo A B, el plan tonal de estas obras difiere según la tonalidad principal se encuentre en modo mayor o menor, tal como se muestra a continuación:

	A	B
Modo Mayor	Tonalidad principal	Tonalidad de la Subdominante
Modo menor	Tonalidad principal	Tonalidad homónima

Si bien el espectro tonal expuesto arriba es el más común en los pasodobles que nos ocupan, ello no significa que no existan sutiles variaciones dentro del mismo o incluso planteamientos completamente diferentes, como se estudiará a continuación. Es importante hacer también referencia a una serie de fórmulas comunes o estereotipos que se repiten con bastante frecuencia en este tipo de obras y

en cada uno de los autores tratados. Dichos clichés −algunos de ellos tomados de la tradición pianística de la música de salón− son habituales en los pasodobles a tratar, y afectan tanto a la estructura como a los planteamientos armónicos, rítmicos o de escritura. Son fórmulas aplicadas especialmente a ciertas secciones de esta manifestación musical, como son las introducciones o las transiciones insertadas entre el primer tema y el segundo, o incluso entre un mismo tema. Igualmente existen otros muchos clichés aplicados de manera indiferente en cualquiera de las partes o secciones. Podemos resumirlas en las siguientes:

1. Introducciones diferenciadas por la inclusión notas pedales o pedales melódicos preferentemente escritos en el bajo, así como una escritura de tipo homofónica que contrasta con la armónica en la que se desenvuelve el resto de la obra.
2. Transiciones caracterizadas por la inclusión de pedales de dominante, de octavaciones en los bajos, de escritura homofónica o de homorrítmias formadas por acordes rebatidos en las dos manos que anuncian una nueva tonalidad.
3. Primer tema de carácter instrumental contrastante con el segundo de estilo lírico y cantable.
4. Repetición del segundo tema o *tema b* en casi todos los pasodobles mediante un desarrollo por amplificación sonora u octavación de la melodía en el registro superior.
5. Inclusión de escalas de tradición popular como es el modo andaluz en cualquiera de los temas o desarrollos.
6. Células rítmicas en tresillo del tipo , aplicadas por doquier y de manera continuada en la mayor parte de los pasodobles.

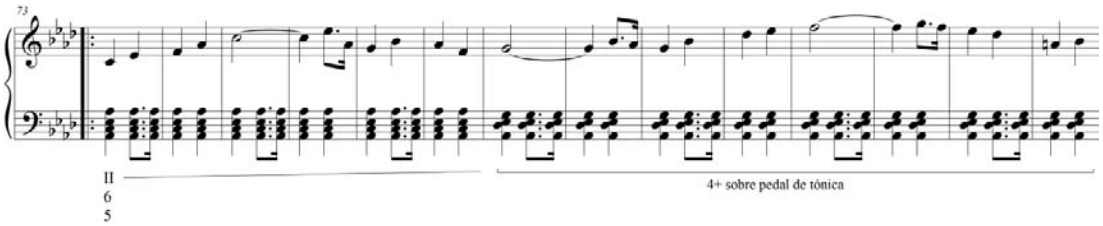
Se trata de artificios propios de música de receta, algunos de ellos introducidos con la intención de emular la esencia popular andaluza de una manera muy superficial. Con el fin de conocer las particularidades propias de los pasodobles pianísticos a estudiar, ahondaremos a continuación en las aportaciones más relevantes en cada uno de los dos periodos que los conforman.

Primer periodo: El pasodoble con rasgos de marcha militar.

Este primer periodo está formado por los dos pasodobles que el autor de Vall d´Uixó, Fulgencio Badal Molés, compuso al despuntar el nuevo siglo, inaugurando esta nueva manifestación musical en el repertorio pianístico de la provincia. Los dos pasodobles del citado autor, *Caudiel* y *María Eugenia*, compuestos respectivamente en 1903 y 1907, no sólo son idénticos en cuanto a la estructura sino también en el planteamiento tonal. Ambos responden a una estructura binaria, con la sección A en la tonalidad de Mi bemol Mayor, y la sección B en la tonalidad de la subdominante o La bemol Mayor.

La armonía empleada es bastante modesta, al desarrollarse mayoritariamente sobre los grados tonales (I, IV, V) que los abundantes grupos de notas extrañas de la melodía tienden a pigmentar. Tan solo muy contados pasajes de los pasodobles de Badal contienen elementos armónicos que trascienden el usual modus operandi del autor, sin que por ello deban ser calificados de originales. Entre ellos destacan ciertas séptimas naturales sobre el II grado, aplicadas sin preparación y bajando de grado, o acordes de V grado sobre tónica en el pasodoble titulado *Caudiel*:

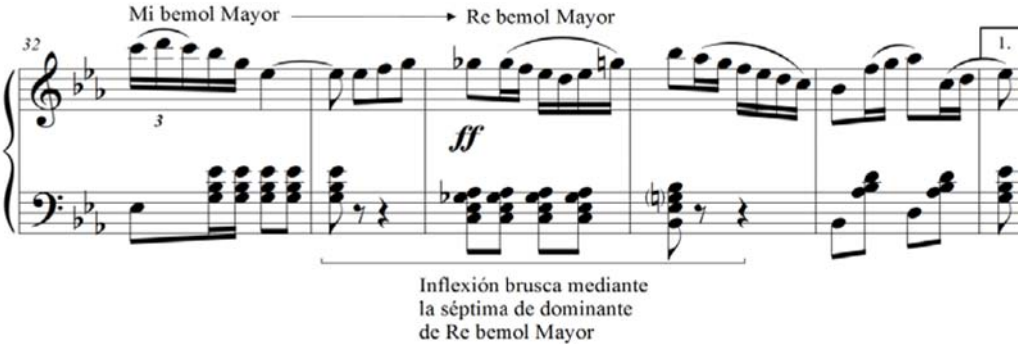
Ejemplo 147: Procedimientos armónicos relevantes en Badal.



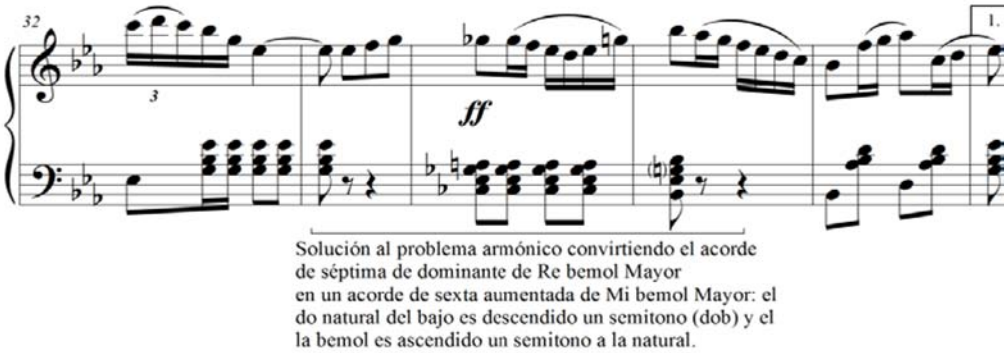
El análisis musical de las obras estudiadas de Fulgencio Badal, entre las cuales se encuentran los pasodobles citados, nos descubre problemas de comprensión en la aplicación teórica de algunos procedimientos armónicos. Estas lagunas afectan sobre todo a la correcta utilización de ciertos acordes alterados −entre ellos la sexta aumentada, mal asimilada por el autor−, a las resoluciones excepcionales de acordes de séptima de dominante o a los enlaces armónicos en general.

Ejemplo 148: Problemas armónicos en Badal.

a) Pasaje con enlace abrupto entre dos tonalidades.

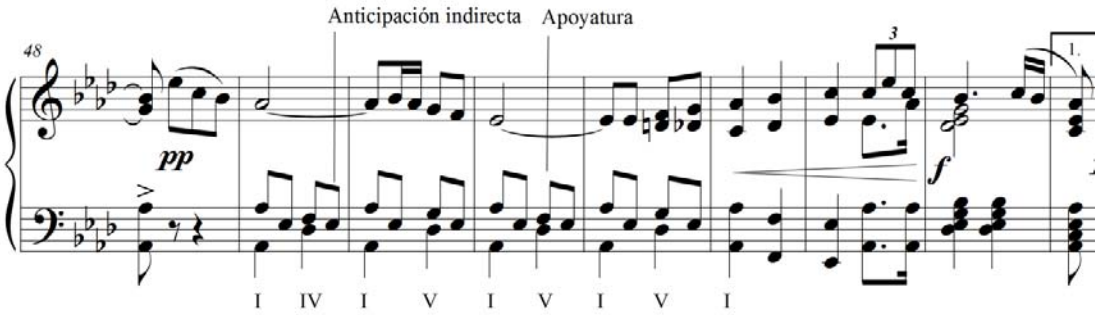


b) Mismo pasaje con la corrección adecuada.



En el caso anterior, por ejemplo, una alteración ascendente del la bemol y una descendente del do natural son suficientes para solucionar el problema armónico generado. Es, desde nuestro punto de vista, la idea musical que el autor intentaba plasmar en música y que, sin embargo, no consiguió. Dejando de lado las deficiencias armónicas, encontramos también en el autor de Vall d´Uixó ciertas tácticas que muestran una gran intuición compositiva. Entre ellas destacan algunos acordes formados por los mismos sonidos en el acompañamiento armónico, pero que adquieren una función armónica distinta en relación a la melodía.

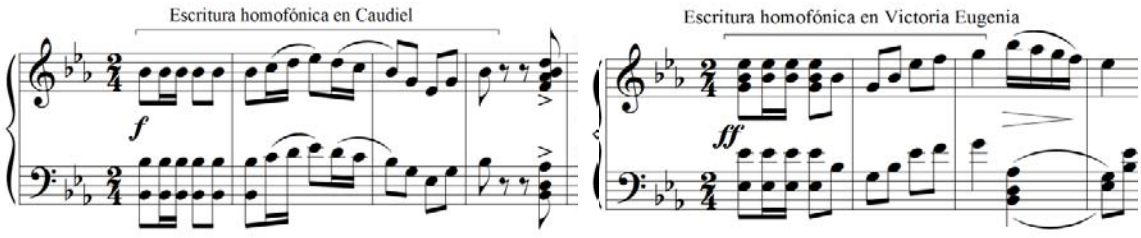
Ejemplo 149: Mismo acompañamiento con función armónica diferente.



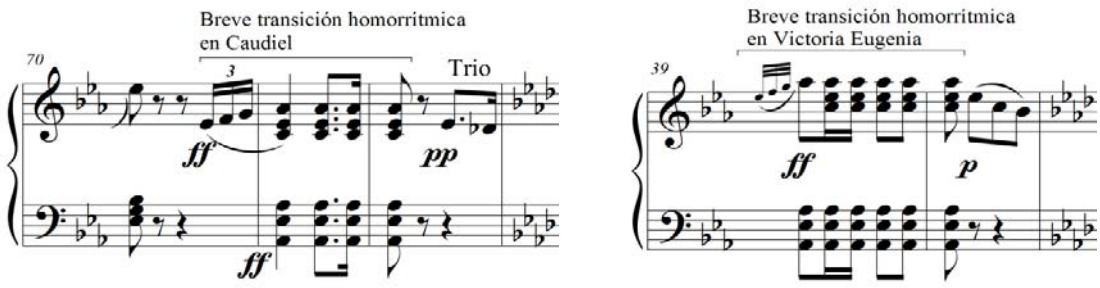
El tipo de escritura instrumental que caracteriza a todos los pasodobles del repertorio castellonense es la armónica con acompañamiento en acordes divididos, fundamentalmente en los temas principales. Tal y como advertíamos con anterioridad, tan sólo las introducciones y las transiciones entre ambos temas presentan un tipo de escritura diferenciada y, aunque parezca paradójico, más interesante que la de los propios temas. En el caso de Badal, las introducciones muestran una escritura homofónica, mientras que las transiciones exhiben unas fórmulas homorrítmicas en acordes rebatidos que anuncian una nueva tonalidad:

Ejemplo 150: Tratamiento de la escritura en las introducciones y transiciones de los pasodobles de Badal.

a) Introducciones en escritura homofónica en ambos pasodobles.

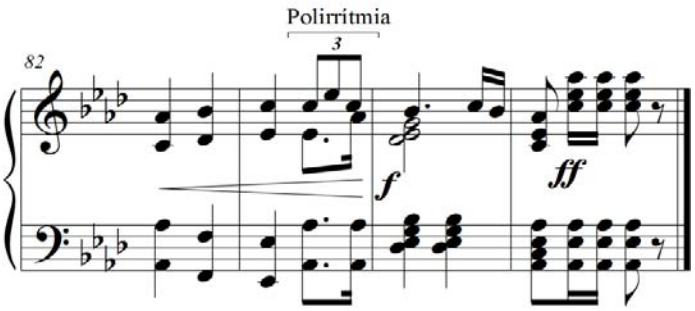


b) Transiciones con homorrítmias sobre acordes rebatidos.



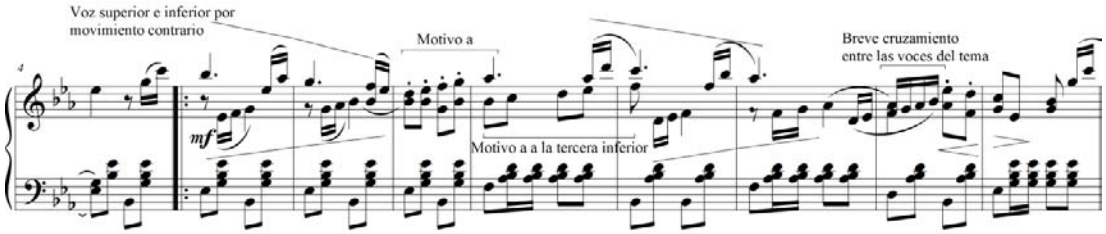
Tanto en las introducciones como en las transiciones de los ejemplos anteriores pueden verse con claridad el ritmo dáctilo y el trocaico que el autor utiliza de manera continua en ambas piezas, acentuando así el carácter de marcha militar originaria del pasodoble. Junto a este ritmo, Badal incluye por vez primera en el pasodoble pianístico objeto de estudio, la célula rítmica en tresillo, tan característica de este tipo de manifestación musical, y la cual será también utilizada hasta la saciedad por José Goterris y Perfecto Artola. Aunque, generalmente, el objeto principal de dicha célula es inculcar a los pasodobles un cierto carácter castizo prestado de los ritmos del flamenco, la fórmula de tresillo en Badal no trasciende el mero adorno melódico. Dicha fórmula en tresillo crea en ocasiones interesantes polirritmias con las partes del acompañamiento.

Ejemplo 151: Polirritmia en *María Eugenia* de Fulgencio Badal.



Desde el punto de vista temático, avanzábamos con anterioridad que los dos temas que conforman del pasodoble se encuentran casi siempre diferenciados en cuanto al estilo. En el caso de Badal, aunque todos los temas son del tipo melódico-rítmico propio de una marcha, los primeros guardan en común un estilo instrumental contrastante con el carácter vocal y lírico de los segundos. Si en *Caudiel*, primer pasodoble de Badal para piano, el trabajo temático revela todavía una falta de dominio de la línea melódica, en *Victoria Eugenia*, los temas adquieren un especial interés musical. El *tema a* de *Victoria Eugenia*, uno de los más relevantes de este apartado dedicado a los pasodobles, está construido en una relación tonal abierta (tónica-dominante) que evoluciona sobre un breve y sorprendente contrapunto a dos voces en el que la voz superior realiza la melodía principal y la voz inferior los contracantos. Se trata de dos voces que progresan mayoritariamente en sentido contrario, con imitaciones libres y cruzamientos, y que dan como resultado un tema de un amplio ámbito de dos octavas.

Ejemplo 152: Particularidades contrapuntísticas en el *tema a* de *Victoria Eugenia*.

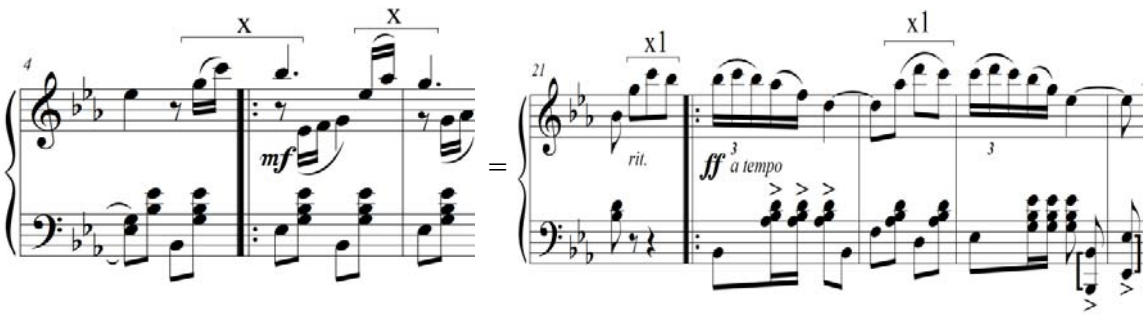


El resultado temático es musicalmente satisfactorio, fundamentalmente por el equilibrio del esqueleto melódico, construido sobre una escala diatónica descendente y ascendente.

Ejemplo 153: Esqueleto melódico del *tema a* de *María Eugenia.*

Además de los recursos contrapuntísticos y el cuidado melódico, este primer tema del pasodoble *María Eugenia* demuestra también una interesante elaboración temática. El autor inserta en dicho tema una serie de células características que son desarrolladas con posterioridad mediante variaciones o transformaciones melódicas. Entre estos pequeños elementos característicos, cabría destacar la célula anacrúsica sobre la cual arranca el *tema a* −la cual hemos denominado x− que es sometida a una transformación por aumentación rítmica en el comentario temático.

Ejemplo 154: Célula x y su transformación por aumentación en el comentario temático de a.



El trabajo temático en Badal demuestra una aguda intuición compositiva de las líneas melódicas y de sus combinaciones y transformaciones contrapuntísticas que, malogradamente, contrastan con las carencias armónicas a las que se ha hecho referencia anteriormente. Todos los temas de los pasodobles del autor de Vall d´Uixó están tratados desde una perspectiva clásica, a juzgar por el marco estructural melódico de tipo simétrico en la que se desenvuelven. Dicha simetría responde al modelo estructural de periodos de ocho compases formados por frases de cuatro, la cual tan sólo es alterada en la introducción de *Caudiel* y en las transiciones de ambos pasodobles. Algunos de los temas, entre ellos el *tema b* de Caudiel, están incluso pensados con un planteamiento clásico de antecedente-consecuente (I-V V-I) que subrayan todavía más el mencionado equilibrio formal.

En estas obras primerizas del compositor sólo se encuentran matices discursivos muy contrastantes que fluctúan entre el *pp* y el *ff*. Será a partir de 1928 −con el tango *Añoranza*− cuando Badal introducirá por primera vez dinámicas progresivas como *crec*, *dim* o reguladores en sus obras para piano.

Cuadro 37: Estructura del pasodoble para piano *Caudiel* de Fulgencio Badal.

Compases	1	5	30	46	70	72
Estructura	**Introducción**	**A**				**B (Trío)**
Temas y desarrollos		Tema a	Comentario de a	Tema a	Transición	Tema b
Tonalidades	MIb		SIb	MIb	LAb	

Cuadro 38: Estructura del pasodoble para piano *Victoria Eugenia* de Fulgencio Badal.

Compases	1	4	18	21	39	40	57	59	61	65	69
Estructura	**Introducción**	**A**				**B**					
Temas y desarrollos		Tema a		Comentario de a	Transición	Tema b	Desarrollo				Tema b
Tonalidades	MIb		SIb	MIb	LAb			(fa)	MIb	LAb	

Segundo periodo: El pasodoble con rasgos folclóricos andalucistas.

El segundo periodo de los pasodobles para piano a analizar engloba las obras de José Goterris Sanmiguel y de Perfecto Artola Prats. Ambos autores imprimen a esta manifestación musical los matices y fórmulas andalucistas a las cuales hemos hecho referencia en la introducción de este apartado. Es precisamente el vila-realense José Goterris Sanmiguel quien inaugura en 1913 −con su pasodoble *Vernia*− el carácter castizo típico de este tipo de producción musical.

Aunque José Goterris es el autor con más de pasodobles compuestos para piano −un total de siete− es necesario puntualizar que algunos de ellos proceden del manuscrito para piano de *EGm*, caracterizado por su escritura extremamente abreviada y que tan sólo permite un análisis parcial de la propia escritura y de la armonía.[1] En la siguiente tabla se muestra la clasificación de dichos pasodobles según su nivel de adaptación al piano en relación con los originales para banda:

[1] *Cf.* p. 256.

Pasodobles de Goterris plenamente pianísticos.			Pasodobles de Goterris con escritura pianística abreviada.		
	Versión de banda	Versión de piano		Versión de banda	Versión de piano
Vernia	[1913]	[1913]	*Villarreal*	[1914]	(1929)
Martínez	[1926]	[1926]	*La Boda de*		
Casino Antiguo	(1928)	(1928)	*Corbató*	[1922]	(1929)
			Llorens	[1924]	(1929)
			Truquiñuelas	¿?	(1929)

La estructura más común en los pasodobles de Goterris es aquella formada por una introducción, una parte A −la cual engloba el tema a, un comentario temático o un desarrollo y una transición−, y una parte B −que comprende el tema b y una repetición del mismo−. Se adaptan a este modelo estructural los pasodobles titulados *Vernia*, *La Boda de Corbató*, *Martínez y Llorens*. El resto de pasodobles de José Goterris muestran variaciones formales respecto al arquetipo común señalado arriba, y las cuales podemos resumir en las siguientes:

a) La transición no aparece entre las partes A y B sino entre el tema b y su repetición. (*Casino Antiguo*).
b) En lugar de repetirse el tema b, se repite el tema a. Entre el tema a y su repetición el autor introduce una transición (*Villarreal*), o bien un comentario temático (*Triquiñuelas*).

Generalmente, los pasodobles del autor vila-realense no presentan problemas de equilibrio estructural a excepción de *Villarreal* y *Martínez*. En *Villarreal*, la desigualdad de proporciones es debida a la extensa parte A −comprendida por un total de 117 compases− resuelta en una parte B de tan sólo 31 compases. Ello puede llevar a interpretaciones erróneas, como el hecho de considerar dicha parte B como una simple Coda de A. En el caso de *Martínez*, el desequilibrio estructural es

generado por su extensa introducción de 58 compases, que arrebata la relevancia del primer tema de 44 compases y del segundo de 34 compases.

El plan tonal usual en los pasodobles de Goterris se adapta al modelo común, explicado al inicio de este apartado dedicado a los pasodobles para piano. Sin embargo, al igual que ocurre con la estructura, el plan tonal también sufre modificaciones en ciertas piezas, tal y como se observa en la siguiente tabla:

a) Pasodobles en Modo Mayor.

Plan tonal	A	B	
Modelo común:	Tono principal	Tono de la subdominante	*Villarreal* *La Boda de Corbató* *Llorens*

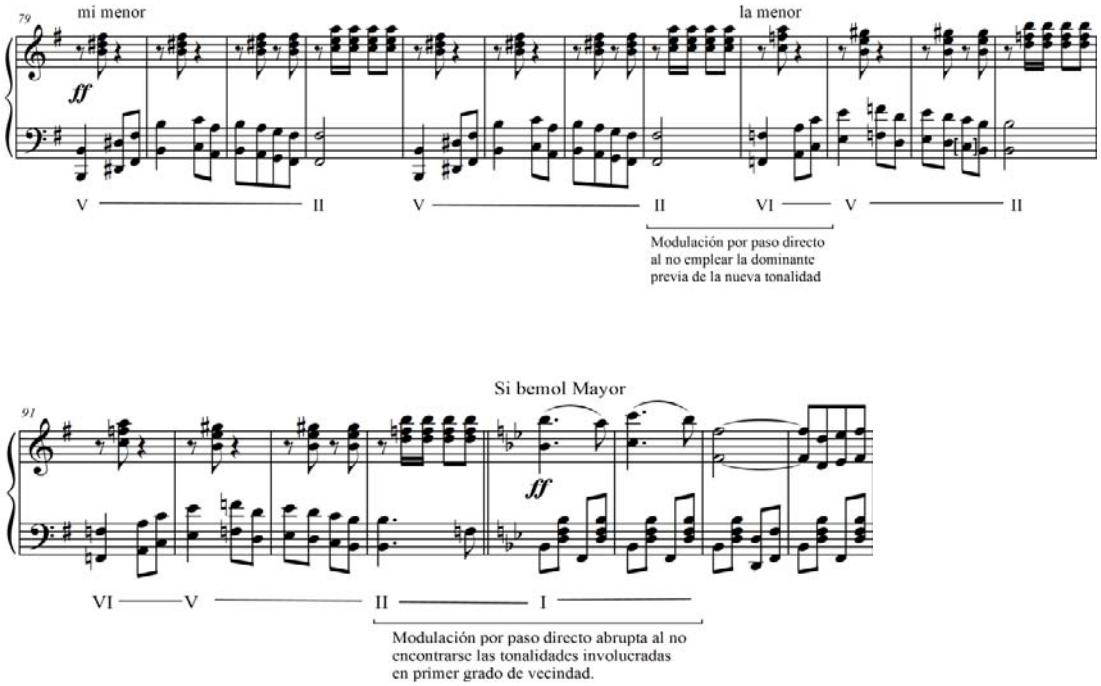
b) Pasodobles en modo menor.

Plan tonal	A	B	
Modelo común	Tono principal	Tonalidad homónima mayor	*Vernia* *Martínez*
Modelos variados:	Tono principal	Relativo mayor de la subdominante	*Triquiñuelas*
	Tono principal	Tonalidad homónima mayor *(tema b)* Relativo mayor (*repetición del tema b*)	*Casino Antiguo*

El trabajo armónico en estos pasodobles se va enriqueciendo a medida que el autor va adquiriendo experiencia compositiva. Si en *Vernia*, la primera de estas obras, las modulaciones son exiguas y tan sólo abarcan la tonalidad relativa y

homónima, además de breves y excepcionales inflexiones, los pasodobles posteriores se caracterizarán especialmente por el color en los enlaces armónicos entre los acordes. Además de las usuales modulaciones, también aparecen en los pasodobles *Llorens* y *Casino Antiguo* modulaciones por paso directo, tan utilizadas en la música de salón decimonónica vista con anterioridad. Algunas de estas modulaciones, sin embargo, son ejecutadas de manera abrupta, debido principalmente a que las tonalidades involucradas no se encuentran en primer grado de vecindad.

Ejemplo 155: Modulaciones por paso directo en *Casino Antiguo*.

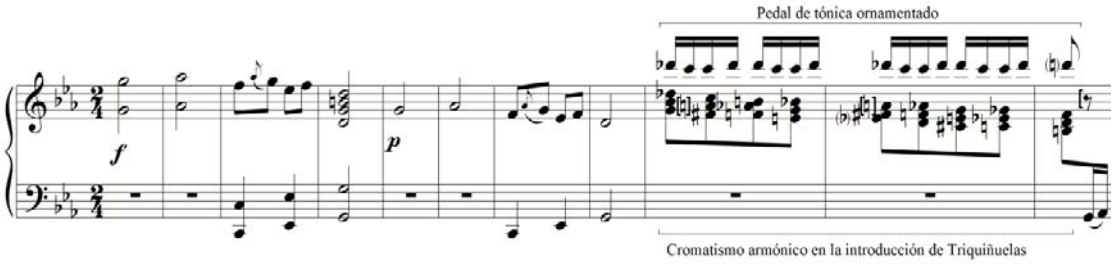


Los acordes empleados por Goterris no superan los propios de la armonía tonal tradicional, tales como las séptimas de dominante, séptimas naturales −algunas sin preparación−, séptimas disminuidas, así como novenas de dominante. Sin embargo, el autor da un paso adelante en el modo de enlazar algunos de los mencionados acordes, en línea con el estilo armónico del post-romanticismo alemán de finales de XIX. Si en el repertorio trabajado hasta ahora, las resoluciones excepcionales entre acordes eran generalmente breves y afectaban a grupos de dos o tres de ellos como mucho, Goterris introducirá en su pasodoble *Villarreal* resoluciones excepcionales continuas de quintas y séptimas disminuidas que darán como resultado cromatismos armónicos de especial interés. El gran contrasentido, no

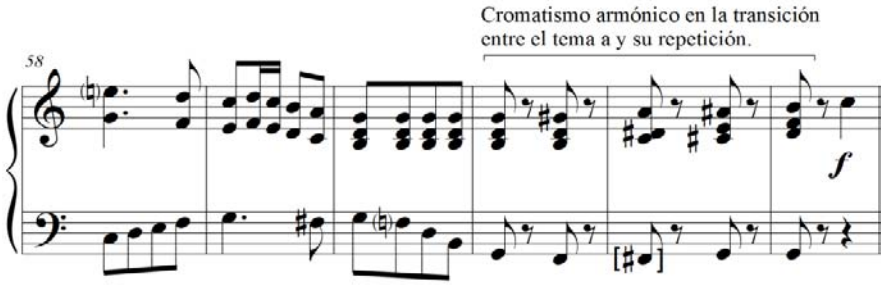
sólo en el conjunto de pasodobles del repertorio castellonense sino también en el repertorio de salón decimonónico visto con anterioridad, es que los procedimientos compositivos más interesantes no afectan en las partes principales de las piezas sino sólo a sus introducciones, transiciones o codas. Dicho de otra manera, los autores −entre ellos Goterris− ofrecían al público lo que éste demandaba en las partes principales de las obras y se reservaban sus aportaciones más relevantes al principio, al final, y en las secciones transitorias de las mismas.

Ejemplo 156: Cromatismos armónicos en Goterris.

a) Introducción del pasodoble *Triquiñuelas*.

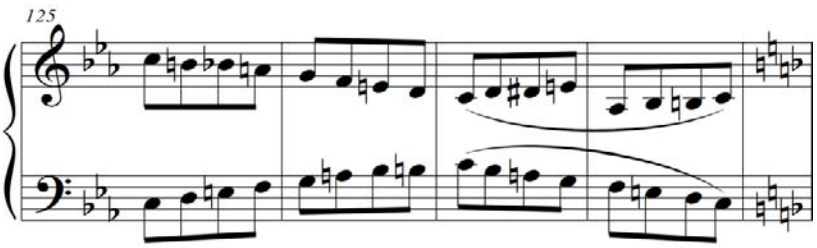


b) Transición del pasodoble *Villarreal*.



Otro ejemplo de cromatismo, esta vez de tipo melódico, es el que aparece en la transición entre las partes A y B del mismo pasodoble *Villarreal* sobre una escritura a dos voces en movimiento contrario:

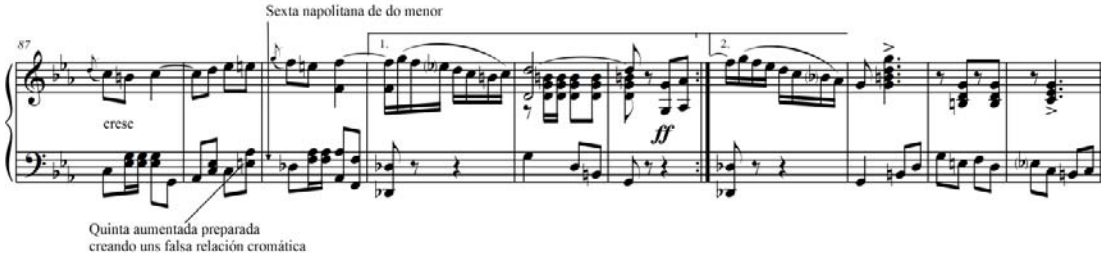
Ejemplo 157: Cromatismo melódico por movimiento contrario en *Villarreal*.



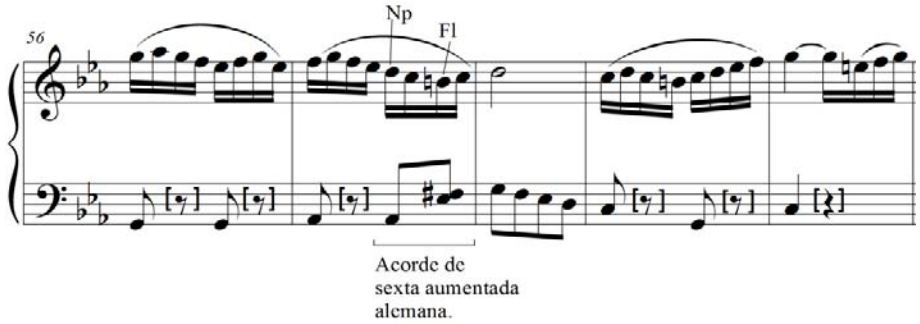
Aparte de los acordes y recursos armónicos que acabamos de detallar, también se encuentran en Goterris pasajes con acordes alterados como sextas aumentadas, sextas napolitanas y quintas aumentadas preparadas, aunque su uso es escaso en relación con su extenso repertorio de pasodobles. Se localizan acordes alterados de especial interés en sus pasodobles *Triquiñuelas* y *Martínez*, siendo ésta última pieza la de mayor importancia en cuanto a trabajo armónico dentro del conjunto de pasodobles del autor.

Ejemplo 158: Acordes alterados en los pasodobles de Goterris.

a) Sexta napolitana y quinta aumentada preparada en *Martínez*.



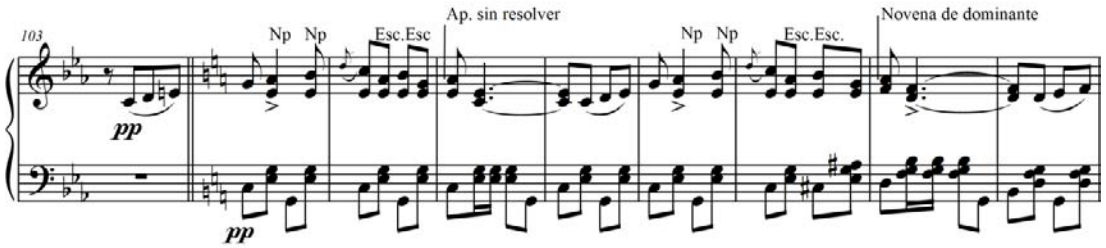
b) Sexta aumentada en *Triquiñuelas.*



Las notas extrañas y grupos de notas extrañas usadas por el autor de Vila-real son las correspondientes a la armonía tradicional. Entre ellas destacan ciertas escapadas −que pueden considerarse en realidad como notas de paso cambiadas de lugar y que siguen el mismo procedimiento que la llamada "nota cambiata"[2]−. Asimismo también se localizan apoyaturas sin resolver, como las que aparecen en el pasodoble *Martinez.*

[2] La nota cambiata es un procedimiento contrapuntístico utilizado ya en el Renacimiento, consistente en cambiar el orden de dos notas de paso o, dicho de otro modo, interrumpir una sucesión de grados conjuntos (Forner, 1979: 123-124).

Ejemplo 159: Escapadas y apoyaturas sin resolver en *Martinez*.



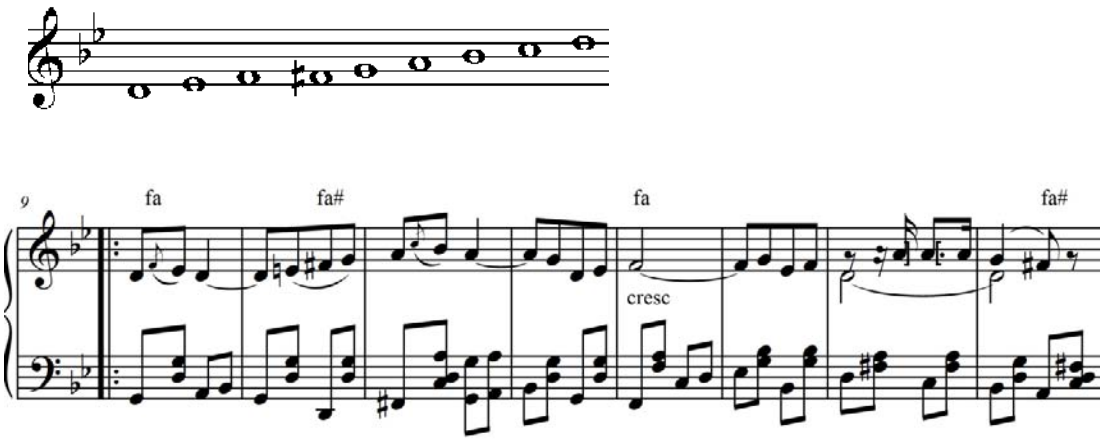
Los pasodobles para piano de Goterris, destacan especialmente por ser los primeros del repertorio estudiado que introducen escalas de tradición popular y, concretamente, el llamado modo andaluz. Mediante el uso de este modo, el autor consigue obtener el color armónico y melódico propio del flamenco, dotando a estos pasodobles del estilo castizo característico de este segundo periodo. El principal problema del modo andaluz en Goterris, al igual que en Artola, es su aplicación continuada a modo de fórmula o cliché que, si bien, varía la percepción armónica de las obras en sus primeras apariciones, pasa finalmente desapercibido por su excesivo empleo. En Goterris, el modo andaluz es utilizado en cuatro de sus siete pasodobles:

Modo andaluz	Pasodobles
en re	*Vernia*
en do	*Martinez*
en sol	*Casino Antiguo*
en do	*Triquiñuelas*

El exotismo del modo andaluz, dentro del contexto armónico de los pasodobles de este segundo periodo, es consecuencia de la fluctuación existente entre los sonidos que conforman el tercer y cuarto grado. El nombre del sonido comprendido en ambos grados es el mismo, aunque variado un semitono. El autor puede emplear a su antojo cualquiera de estos dos grados, o incluso los dos de manera simultánea y, por lo tanto, produciendo armonías rudas y ariscas debido a las disonancias de semitono. Uno de los ejemplos más claros de utilización del modo andaluz en Goterris se encuentra en su pasodoble *Casino Antiguo*. En el primero de

los temas se observa la fluctuación entre el sonido fa y fa# correspondiente a sus grados 3º y 4º respectivamente.

Ejemplo 160: Modo andaluz de sol y su aplicación en *Casino Antiguo*.

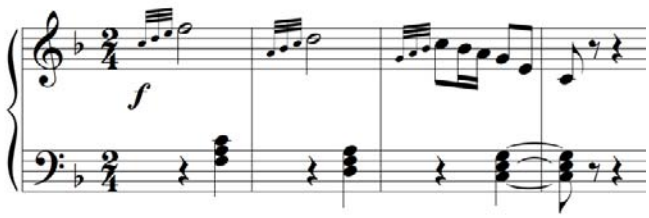


El uso de escalas de tradición popular se limita en Goterris, al igual que en Artola, al empleo del modo andaluz. Aparte del modo andaluz, tan sólo hay en Goterris algún giro modal aislado en el contexto de un modo menor con el séptimo grado rebajado, como ocurre en el *comentario de a* (compases 96-98) del pasodoble *Villarreal*.

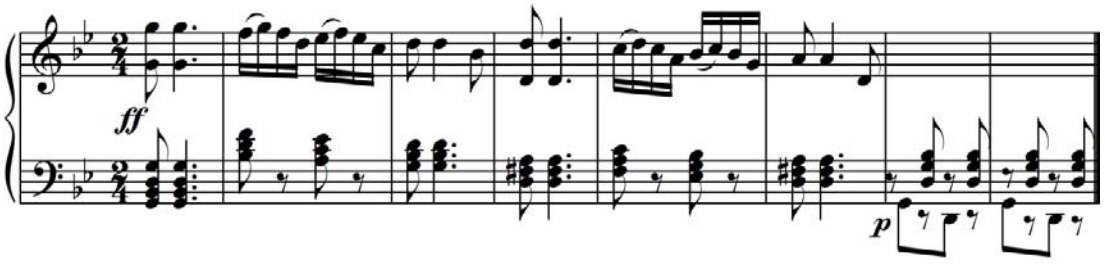
Aparte de los citados modos y giros modales, hay otros procedimientos armónicos en Goterris que parecen perseguir una superación y modernización de la armonía tradicional. Algunos de sus pasodobles, principalmente en las introducciones, insertan en el pentagrama inferior acordes sucesivos en quintas con función de apoyo armónico, que rompen los usuales esquemas clásicos de acompañamiento.

Ejemplo 161: Quintas consecutivas en los acompañamientos.

a) Introducción de *Llorens*.



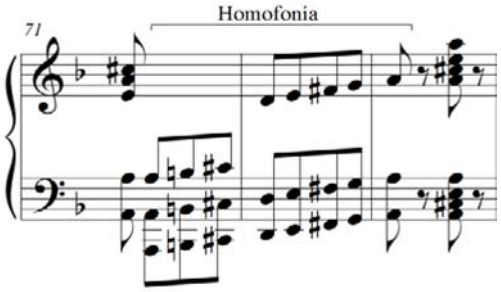
b) Introducción de *Casino Antiguo*.



No obstante, también se encuentran en este género de piezas de Goterris conflictos armónicos, no intencionados desde nuestro punto de vista, generados por una incorrecta aplicación de las normas de la armonía tonal. Entre ellos podríamos citar la incierta resolución de algún retardo o la no correspondencia de ciertos cifrados con el contexto armónico en *Llorens*, además de la ausencia de planificación tonal en ciertas transiciones −como puede apreciarse en *Casino Antiguo* (ejemplo 155)− las cuales dejan de cumplir su verdadera función.

Goterris utiliza en sus pasodobles para piano tres tipos de escritura: la armónica −que es la que ocupa el corpus temático de los pasodobles−, la contrapuntística y la homofónica. Esta última tan sólo es utilizada brevemente en el pasodoble *Vernia* e inserta, por cierto, en la única transición del mismo.

Ejemplo 162: Escritura homofónica en *Vernia*.

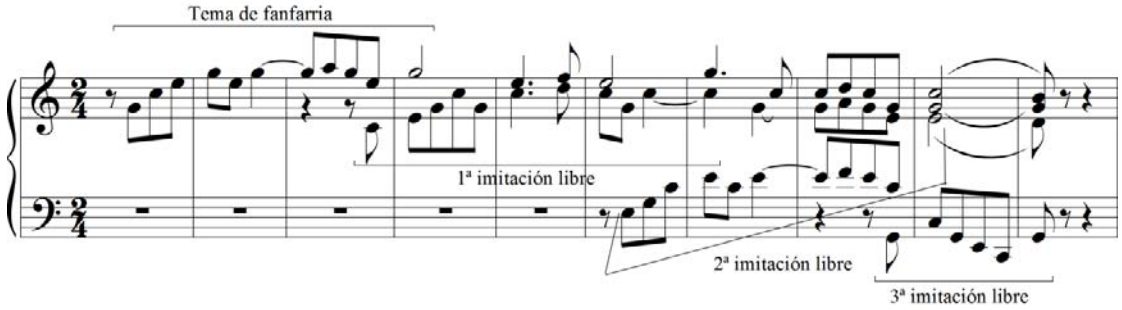


Una de las principales paradojas con las que nos encontramos en el repertorio pianístico castellonense es la aplicación, por vez primera, de trabajados procedimientos contrapuntísticos en obras que no persiguen un ideal estético, sino que van dirigidas a la diversión y solaz del oyente. Al igual que en los anteriores pasodobles estudiados de Fulgencio Badal, es curiosa la inserción de procedimientos contrapuntísticos también en los pasodobles *Villarreal, Martinez* y *Llorens* del autor de Vila-real. Malogradamente, en el caso de Goterris, la realización contrapuntística

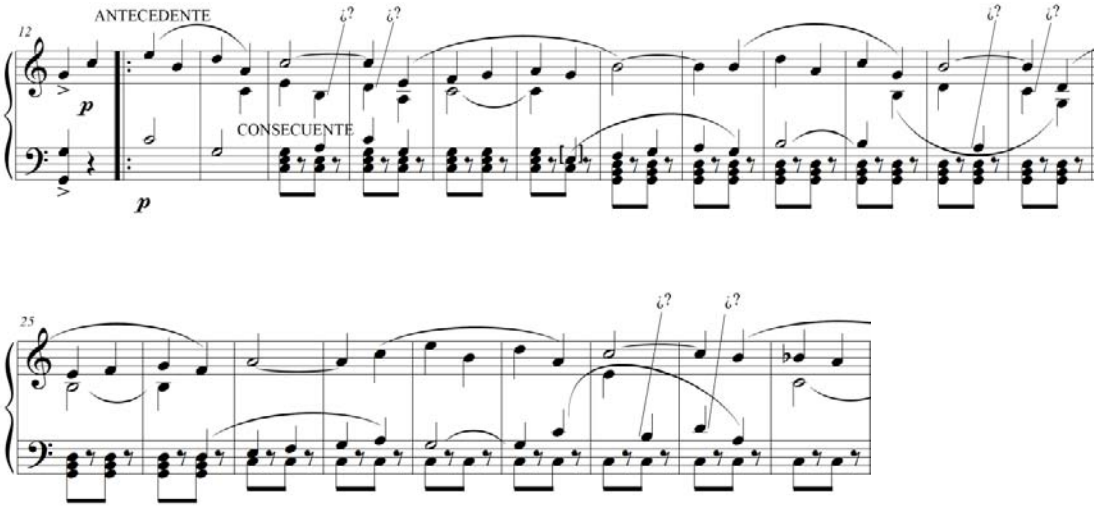
presenta en ocasiones insalvables problemas armónicos que no pueden justificarse desde el punto de vista tonal, sobre el cual se desarrollan estas piezas.

Ejemplo 163: Escritura contrapuntística en los pasodobles de Goterris.

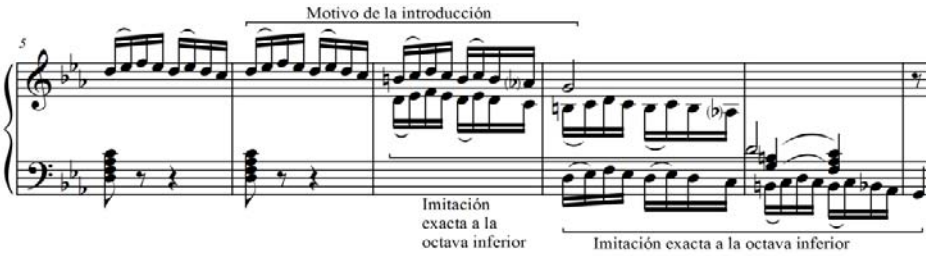
a) Introducción temática a modo de Fanfarria en *Villarreal*. Contrapunto en imitaciones libres, empezando cada una de ellas con un sonido diferente del acorde de Do Mayor.



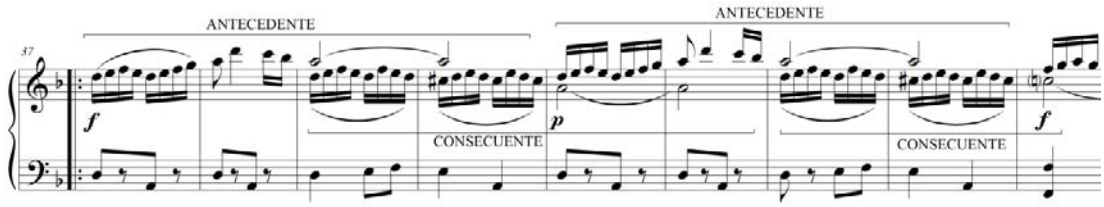
b) *Tema a* de *Villarreal* concebido como un canon a la octava en el que el antecedente y consecuente evolucionan simultáneamente. El consecuente imita al antecedente una octava inferior. Problemas graves de escritura que no permiten una justificación armónica de algunos de los sonidos del canon.



c) Imitaciones exactas a distancia de octava en el motivo introductorio de *Martinez.*



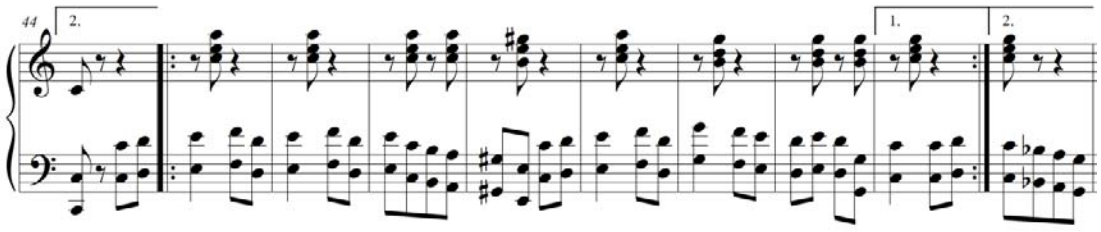
d) Imitaciones libres en el desarrollo de *Llorens*.



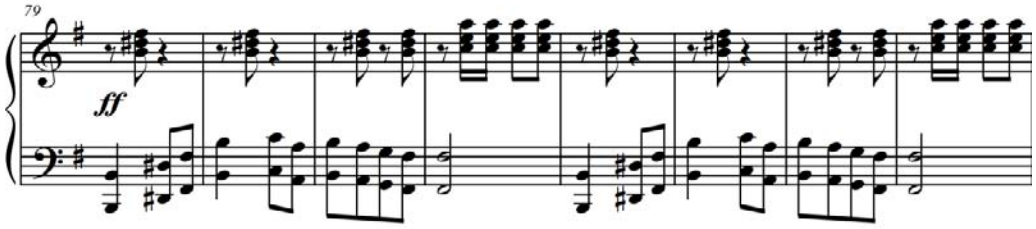
Los rasgos melódicos de Goterris −producto de una continua utilización de la escritura de tipo armónico− son similares en cada una de sus piezas para piano. La melodía en sus pasodobles está asignada mayoritariamente a la mano derecha bajo la forma de línea simple, o bien doblada en terceras y en octavas en algunas de las secciones. Los casos en los que el bajo asume una parte melódica se limitan a las introducciones y transiciones, confeccionadas en ocasiones como si de una fórmula compositiva se tratara, a juzgar por el enorme parecido entre algunas de las transiciones del autor vilarealense.

Ejemplo 164: Bajos melódicos tratados a modo de fórmula compositiva en las transiciones de *La Boda de Corbató* y *Casino Antiguo*.

a) Bajo melódico en la transición de *La Boda de Corbató.*



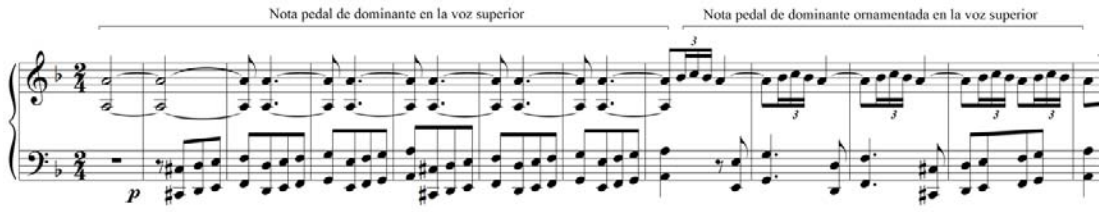
b) Bajo melódico en la transición de *Casino Antiguo*.



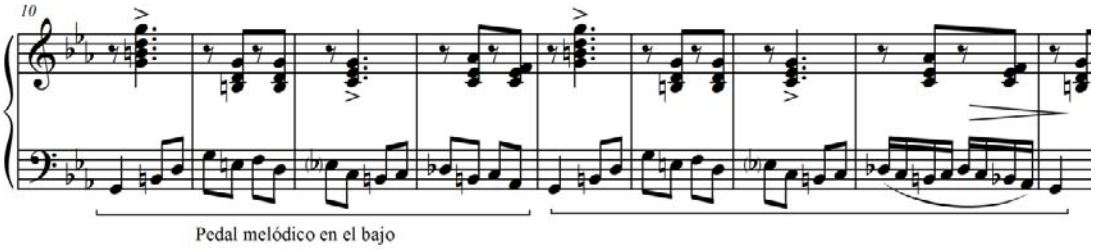
La inclusión de pedales melódicos u ostinatos es otro de los procedimientos de escritura mediante los cuales es concedida una cierta relevancia a los bajos. No obstante, Goterris también aplica notas pedales simples, tanto de tónica como de dominante, en las voces superiores (ejemplo 156a) y en las voces intermedias de algunas de estas piezas con el fin de afirmar la tonalidad principal.

Ejemplo 164: Presencia de pedales melódicos y notas pedales simples.

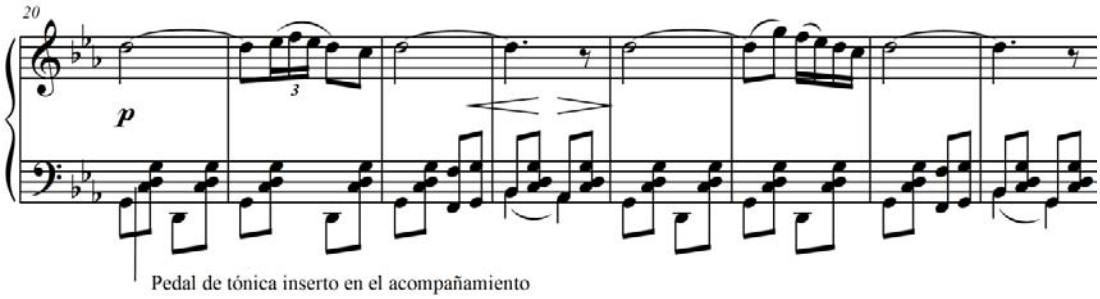
a) Nota pedal de dominante en la voz superior en la introducción de *Vernia*.



b) Pedal ostinato en el bajo en la introducción de *Martinez*.



c) Pedal intermedio de tónica inserto en el acompañamiento de Martinez.



Los procedimientos de acompañamiento desarrollados por Goterris en los temas principales de sus pasodobles se limitan a acordes divididos (ejemplos 159, 160 y 164c), acordes rebatidos (ejemplo 163b), y, en raras ocasiones, a ciertos contracantos melódicos someros y de escasa relevancia.

Las dos grandes secciones A y B en los pasodobles de Goterris suelen ser contrastantes, principalmente, por los rasgos de estilo diferenciados en cada uno de los temas que las componen. Estos temas suelen ser tanto melódicos, melódico-rítmicos o simplemente rítmicos. Generalmente el autor utiliza sus temas melódico-rítmicos o rítmicos en la primera sección A y reserva los melódicos para la sección B, aunque también existen excepciones:

Ejemplo 165: Clasificación de los temas en los pasodobles de Goterris.

	Rítmicos	Melódico-rítmicos	Melódicos
Vernia		a y b	
Villarreal			a y b
La Boda de Corbató		a	b
Llorens	a		b
Martinez		a y b	
Casino Antiguo		a	b
Triquiñuelas		a y b	

Goterris concentra todo su buen hacer musical preferentemente en la melodía, tal y como demuestran sus obras para piano. Ello explica el carácter cantable de casi todos sus temas y, también, las grandes dimensiones −propias del estilo romántico− de prácticamente todos ellos. Muchos de estos temas, principalmente los que clausuran los pasodobles, llegan a la treintena de compases o incluso la superan. Generalmente son temas en relación tonal cerrada (tónica-tónica) a excepción del *tema a* de *La Boda de Corbató, Llorens, Casino Antiguo* y del *tema b* de *Triquiñuelas*, los cuales presentan una relación tonal abierta al empezar por la tónica y resolver en la dominante.

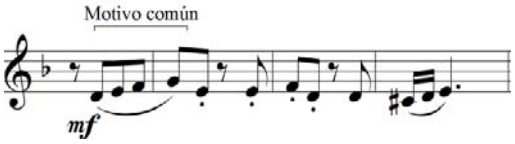
Una de las particularidades temáticas más relevantes de los pasodobles de Goterris, la cual no deja de ser una curiosidad, es la utilización de una misma idea musical breve en cinco de sus siete pasodobles, e incluso en ocasiones en ambos

temas de cada uno. Se trata de un motivo en ritmo acéfalo, el cual hemos bautizado en este trabajo como *"motivo común*", con valores de corcheas y casi siempre en sentido ascendente:

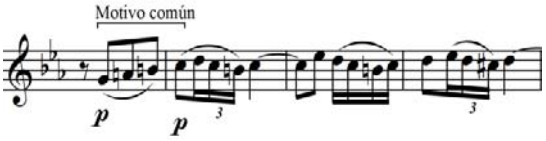
Si bien este motivo puede constituir una característica de estilo que desvela una originalidad y personalidad compositiva del autor vila-realense, su repetido empleo −creemos que inconsciente− en la mayoría de sus pasodobles origina una cierta monotonía temática. Este *"motivo común"* es empleado por Goterris, siguiendo el modelo original mostrado arriba o bien variado, en el *tema a* de *Vernia*, en el *tema a y b* de *La Boda de Corbató,* de *Martínez,* de *Casino Antiguo*, en el *tema b* de Llorens y en la introducción de *Villarreal*.

Ejemplo 166: Inserción del *"motivo común"* por Goterris en sus pasodobles.

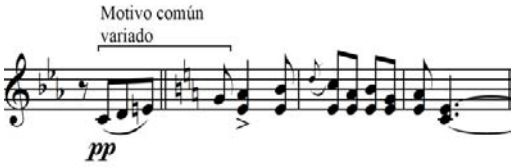
Tema a de *Vernia*



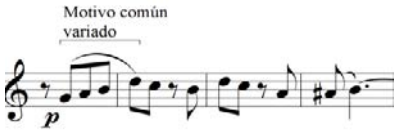
Tema a de *Martinez*



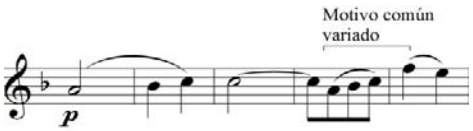
Tema b de *Martinez*



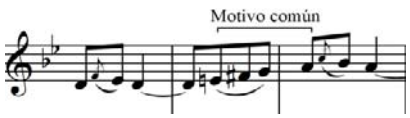
Tema a de *La Boda de Corbató*



Tema b de *La Boda de Corbató*

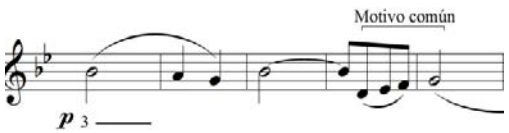


Tema a de *Casino Antiguo*

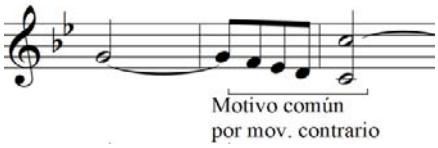


Tema b de *Casino Antiguo*

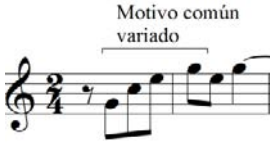
Tema b de *Llorens*



Tema b de *Llorens*

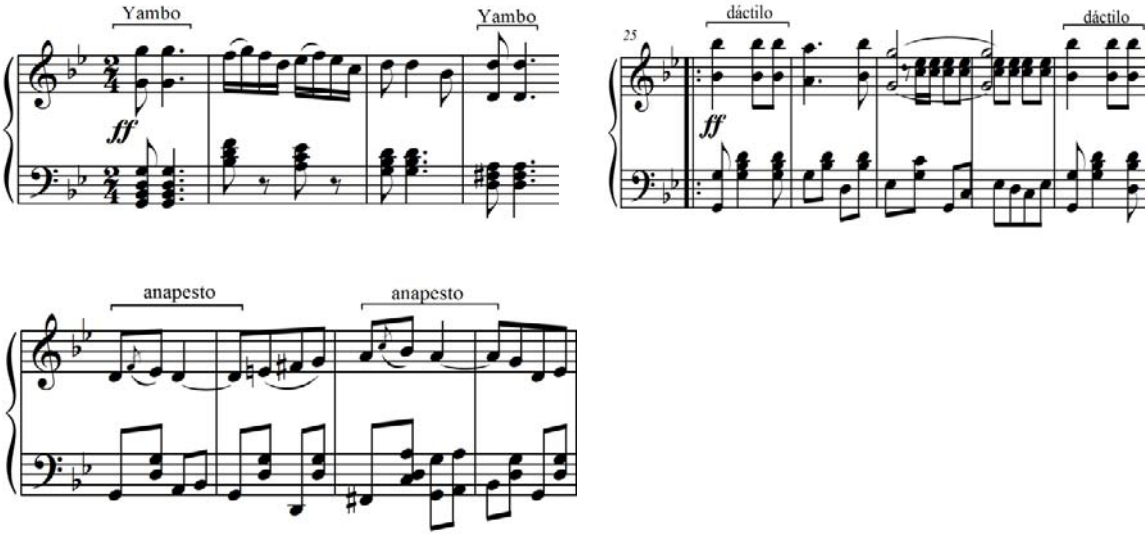


Introducción de *Villarreal*



Otra de las ideas musicales breves reiterada en los pasodobles de Goterris−esta vez con una clara intencionalidad− es la típica célula rítmica en tresillos, tomada del flamenco, y cuyo propósito y finalidad no es otra que florear y adornar la melodía e imprimirle un sello castizo. Dicha fórmula en tresillos −a la que denominamos *"célula de adorno"*− aparece en todos los pasodobles de Goterris excepto en el primero y último que compuso originalmente, que son *Vernia* y *Casino Antiguo* respectivamente. Perfecto Artola también la insertará en su único pasodoble para piano para conseguir los fines que acabamos de mencionar. Aparte de esta *"célula de adorno"*, Goterris aplicará varios pies rítmicos como el yambo, el dáctilo y el anapesto de manera muy nítida en algunas secciones de *Casino Antiguo:*

Ejemplo 167: Pies rítmicos en *Casino Antiguo*.

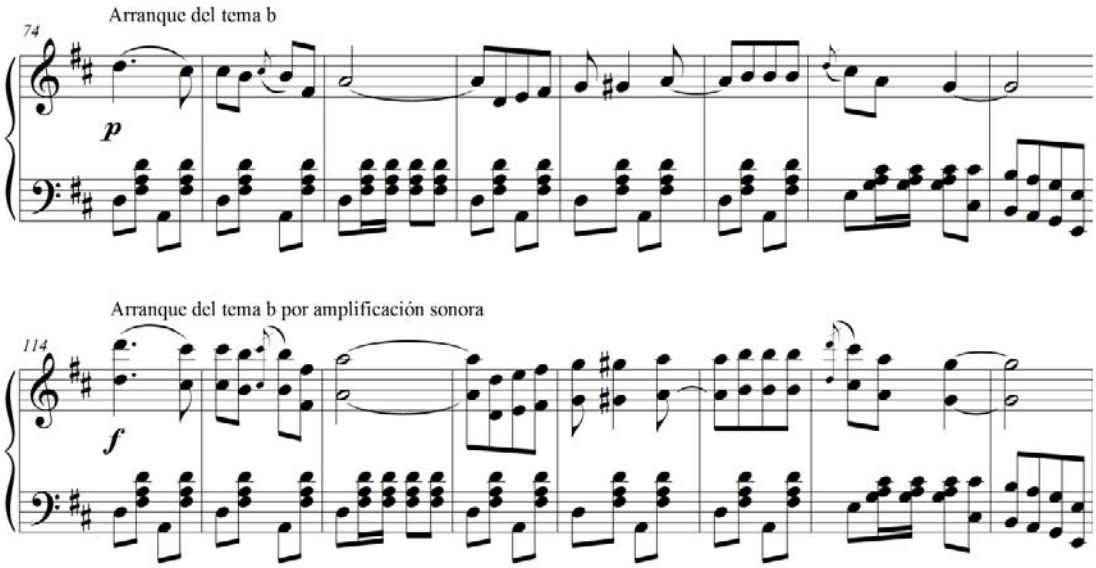


Las dinámicas en los pasodobles del autor de Vila-real guardan una estrecha relación con los temas y desarrollos de cada una de las piezas. Aunque no es posible dirimir unas constantes estables en la aplicación de las dinámicas, si que existen unas fórmulas comunes en la mayoría de las obras de este género en Goterris. Los comentarios temáticos o desarrollos −que siguen a la exposición de un tema− suelen evolucionar con dinámica *f* en la mayoría de los casos. Las transiciones, cuya

función es realmente de desarrollo temático, también suelen ser tratadas en un matiz *f*. Generalmente, cuando un mismo tema es repetido por segunda vez, Goterris tiende a asignar la dinámica *p* en la primera aparición y el *f* en la repetición. Esta concepción de la dinámica afecta al *tema b* y su repetición en la práctica totalidad de todos sus pasodobles a excepción de *Villarreal* y *La Boda de Corbató*.

Con el fin de adecuar la escritura a la dinámica *f*, el autor de Vila-real suele aplicar, a modo de cliché en todos sus pasodobles, un desarrollo por amplificación sonora en la repetición de dicho *tema b*. Dicha amplificación sonora es conseguida mediante la duplicación a la octava del tema en cuestión.

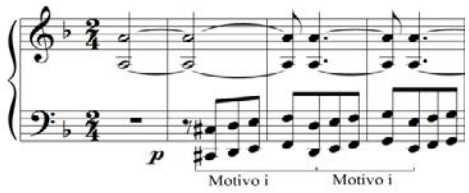
Ejemplo 168: Desarrollo por amplificación sonora en el *tema b* de *Vernia*.



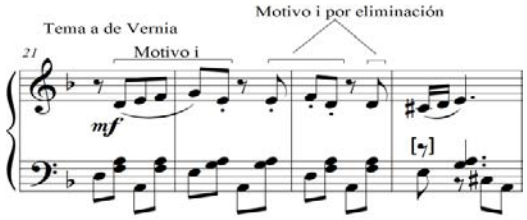
Otro procedimiento de desarrollo en los pasodobles para piano de Goterris es la utilización de un motivo o célula ajena de los temas −generalmente prestada de las introducciones o comentarios temáticos− e insertada en los propios temas con el fin de otorgar cohesión a las piezas. Goterris utiliza motivos tomados de la introducción o comentarios y los incluye en los temas en obras como *Vernia*, *Triquiñuelas* y *Martínez*. En este último pasodoble, el motivo tomado de la introducción es desarrollado en la misma introducción.

Ejemplo 169: Motivos de la introducción desarrollados en las secciones temáticas.

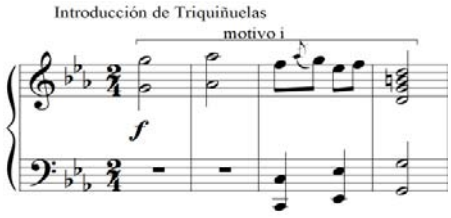
a) Motivo de la introducción (motivo i) en *Vernia.*



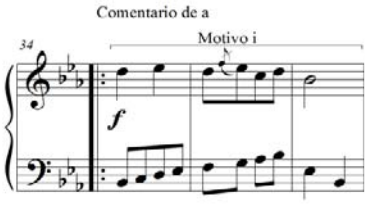
a1) Motivo de la introducción aplicado al *tema a* de *Vernia.*



b) Motivo de la introducción (motivo i) en Triquiñuelas.



b1) Motivo de la introducción aplicado al *comentario de a* de *Triquiñuelas*.

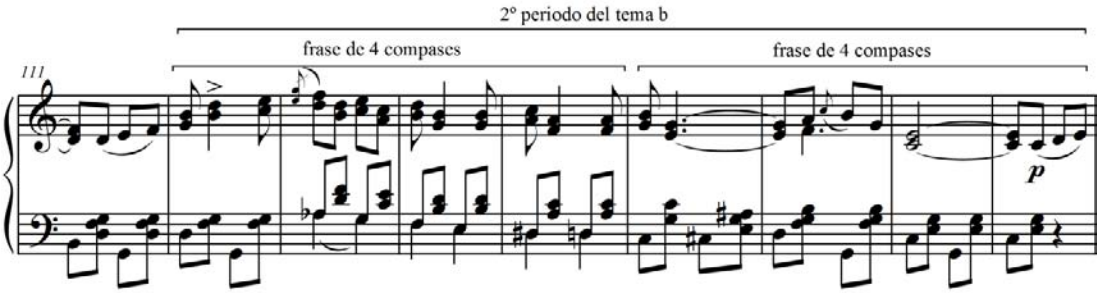


Junto a estos procedimientos, Goterris tambien emplea el desarrollo por eliminación (ejemplo 169 a1) u otros más comunes como son las progresiones unitónicas descendentes.

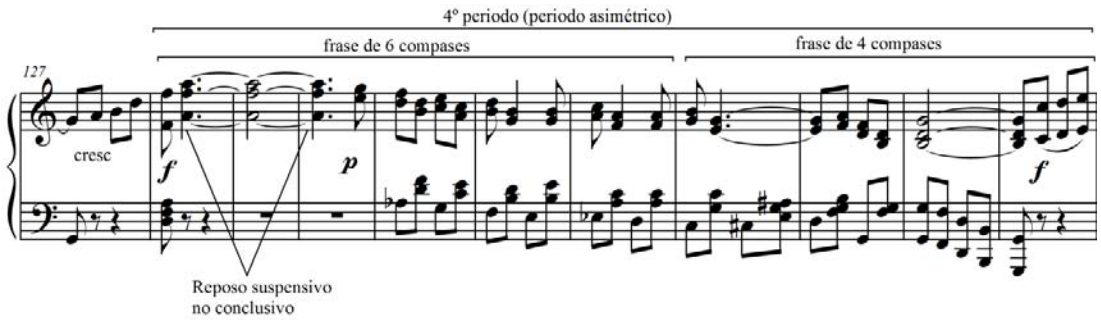
La estructura melódica en este género de piezas del autor vila-realense es mayoritariamente simétrica, formada por periodos de ocho compases y frases de cuatro. Sobre dicha estructura evolucionan los pasodobles *Villarreal*, *La Boda de Corbató*, *Llorens* y *Casino Antiguo*. En *Triquiñuelas* tan sólo localizamos un compás añadido (c. 87) formando una frase atípica de cinco compases que afecta a la repetición del *tema b*. También el *tema b* de *Martínez* presenta una asimetría −magistralmente realizada y resuelta−, provocada por un reposo suspensivo no conclusivo en la primera repetición de dicho tema. Al comparar el segundo periodo de la primera exposición del *tema b* con el cuarto periodo se observa con claridad la mencionada asimetría:

Ejemplo 170: Asimetría en el *tema b* de *Martínez* provocada por un reposo suspensivo no conclusivo.

a) Segundo periodo de la primera exposición:

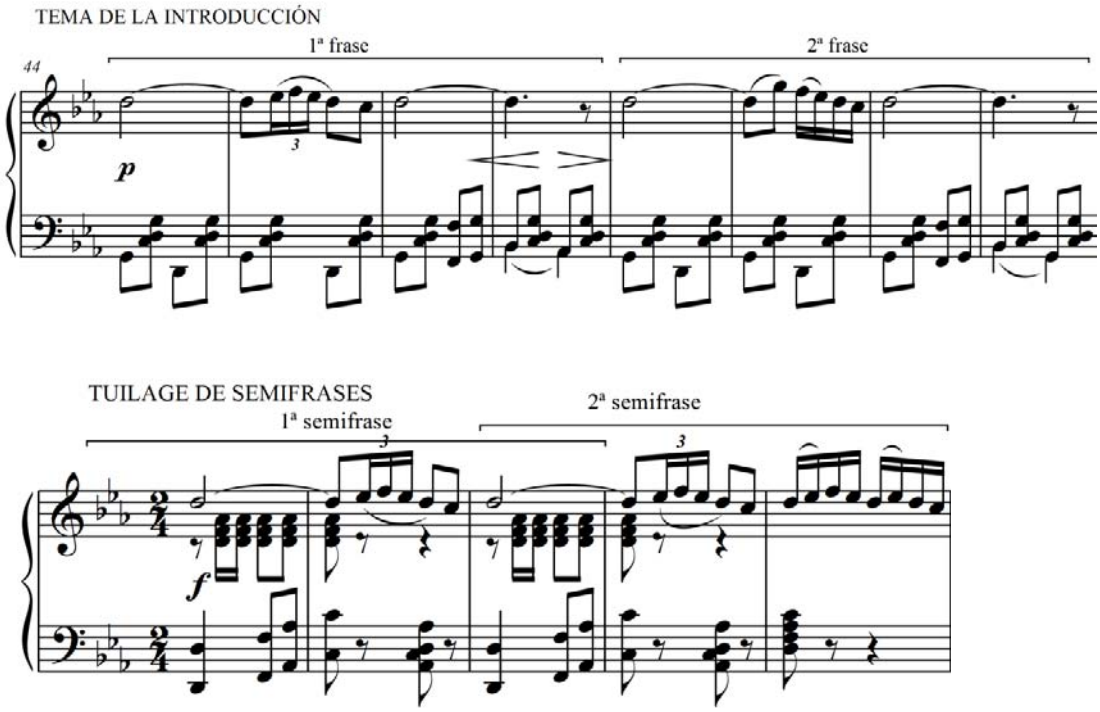


b) Cuarto periodo de la primera exposición:



Más común es la inclusión de compases añadidos −formando periodos asimétricos− en las secciones de transición o desarrollo temático, al igual que observábamos en el *Impromptu* de Leopoldo Querol estudiado con anterioridad. Es éste el caso del enlace entre el *tema a* y su comentario en *Vernia* (c. 41-42) o de la introducción y transición en *Martínez.* También en este mismo pasodoble Goterris utiliza un nuevo procedimiento −no visto hasta ahora en el conjunto del repertorio trabajado− que afecta a la estructura melódica. Se trata de una superposición del fraseo o "tuilage" (Girard, 2001: 151-152) mediante el cual el principio de una semifrase, frase o periodo se inicia sobre el final de la anterior. Este tuilage se hace evidente al comparar el tema de la introducción del pasodoble *Martinez* con los compases introductorios del mismo donde se produce la mencionada superposición.

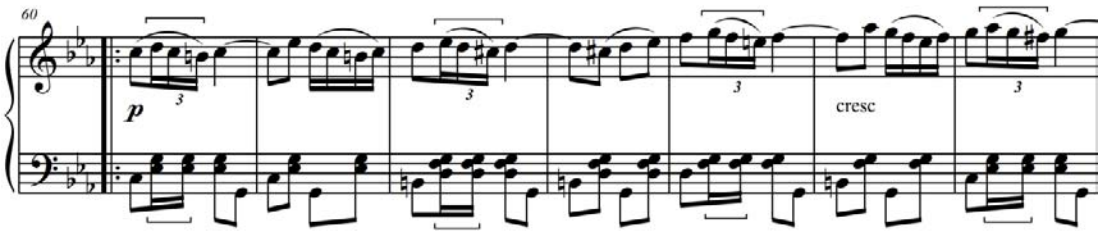
Ejemplo 171: Tuilage de semifrases en la introducción de *Martinez.*



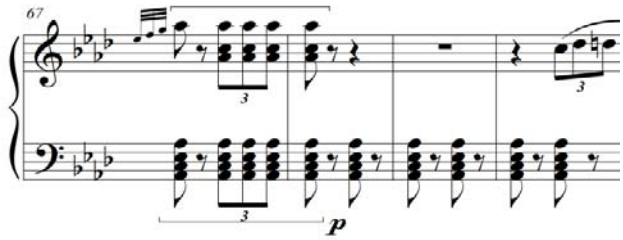
Al tratarse de una manifestación musical definida por el ritmo −en este caso el ritmo de marcha− todos los pasodobles aquí estudiados responden al compás de 2/4 y carecen de movilidad temporal o cambios de tiempo. Tan sólo las particularidades rítmicas aisladas introducidas por cada compositor tienden a distendir la regularidad temporal impuesta por esta manifestación musical. En el caso de Goterris encontramos ciertas singularidades como las politrrítmias u homorrítmias en ciertos pasajes:

Ejemplo 172: Particularidades rítmicas en los pasodobles de Goterris.

a) Polirrítmias de tres sobre dos en el *tema a* de Martinez.



b) Homorrítmia en la transición de *Triquiñuelas.*



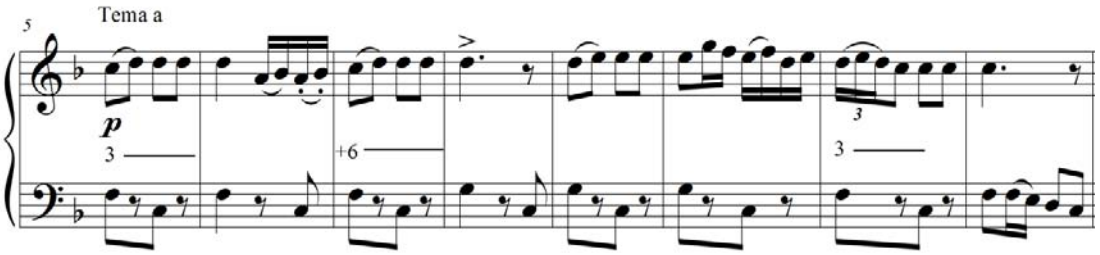
Asi como en otros parámetros analizados con anterioridad, encontramos razones de orden cronológico relacionadas con la experiencia compositiva del autor para justificar el mayor o menor desarrollo de éstos, no ocurre lo mismo con las dinámicas. Goterris introduce en sus pasodobles *Villarreal, Martinez* y *Casino Antiguo* dinámicas discursivas y progresivas y, sin embargo, en los pasodobles restantes tan sólo aplica matices de tipo discursivo, menos desarrollados que en las anteriores piezas citadas. La dinámicas de los pasodobles del autor de Vila-real fluctúan entre el *p* y el *f*, a excepción de *Vernia*, que se mueve en torno al *pp* y *ff*.

Una de las aportaciones más originales de Goterris es, desde nuestro punto de vista, la inserción de abundantes figuralismos que tienden a humanizar y justificar el contenido musical de sus pasodobles. El autor vilarealense introduce en sus piezas el figuralismo de tipo imitativo y también, por vez primera en el repertorio para piano castellonense, el figuralismo llamado simbólico. El figuralismo imitativo aparece en dos de sus pasodobles: *Llorens* y *Triquiñuelas*. En *Llorens*, Goterris intenta plasmar de una manera muy lograda el avance de la bicicleta mediante un tema rítmico formado de notas repetidas[3] y también el pedaleo del ciclista Llorens utilizando un motivo con un contorno melódico ascendente y descendente:

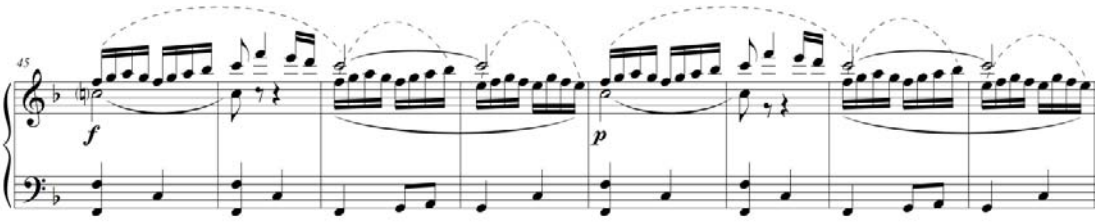
[3] Curiosamente, el castellonense Ramón Laymaría utilizó en 1886 un tema de similares características para emular el avance del submarino de su polka *El Submarino Peral*.

Ejemplo 173: Figuralismo imitativo en *Llorens*.

a) Imitación del avance de la bicicleta:

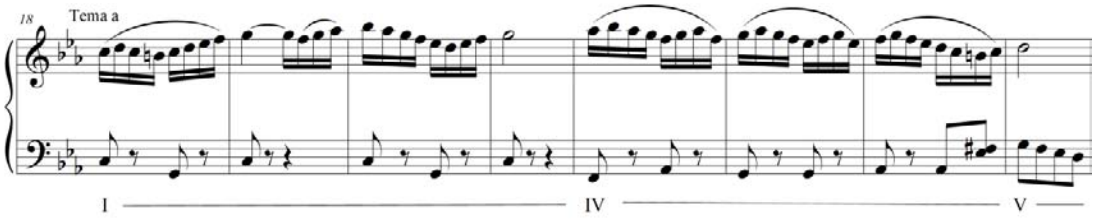


b) Imitación del pedaleo del ciclista:



Una triquiñuela es *"un medio hábil o en que hay engaño con que se hace o consigue algo. Ardid, artimaña, treta, truco."* (Moliner, II, 2004: 1312). Goterris imita las triquiñuelas en su pasodoble homónimo utilizando un tema de perfil sinusoidal formado por continuos valores de semicorcheas, que no hacen sino moverse entre los mismos grados de tónica, dominante o subdominante. Es decir, utiliza un medio hábil o, dicho de otro modo, un truco fácil de plasmación de una idea musical:

Ejemplo 174: Figuralismo imitativo de las triquiñuelas.

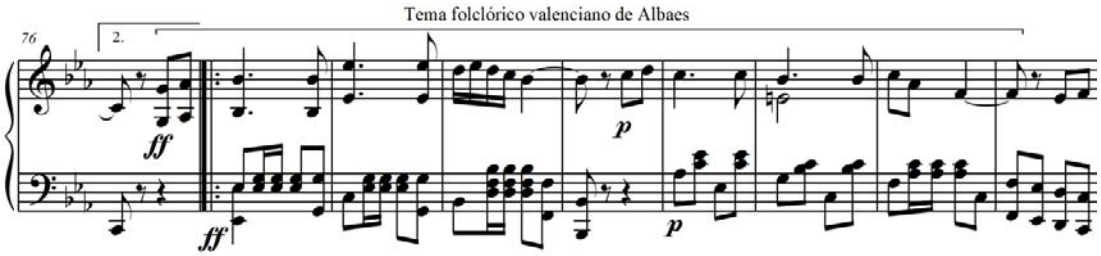


Otra "triquiñuela" que el autor de Vila-real nos cuela en su obra −no tan perceptible como la anterior− es el hecho de exponer el *tema b* en el relativo de la subdominante, en lugar de hacerlo en el relativo mayor o tonalidad homónima como

es habitual en los pasodobles concebidos en modo menor. Es decir, utiliza una "triquiñuela" de orden tonal que se sale de los convencionalismos formales.

El último de los procedimientos figuralistas de Goterris es el simbólico, más difícil de percibir y que requiere unos conocimientos previos del proceso creativo de una composición para su apreciación. El figuralismo simbólico introducido por Goterris en su pasodoble *Martinez* es el canto tradicional valenciano de las *Albaes* que aparece en el desarrollo.[4] Ciertamente, para entender este "guiño" inserto en el mencionado pasodoble, hay que reconocer este canto valenciano y saber, al mismo tiempo, que Martinez, el torero al que dedica su pieza, era valenciano.

Ejemplo 175: Figuralismo simbólico en Martinez.



La aportación pianística del autor de Vila-real al repertorio castellonense está formada mayoritariamente por sus siete pasodobles, algunos de los cuales, muy respetables e interesantes desde el punto de vista interpretativo. Estos siete pasodobles de Goterris constituyen el género musical más abundante compuesto por un solo autor en el conjunto del repertorio estudiado. Son, tal y como hemos analizado, piezas que obedecen a un mismo cuadro rítmico, aunque diferenciadas desde el punto de vista del estilo y del carácter. Las estructuras de cada uno de ellos son las siguientes:

[4] El canto de Albades, pronunciado usualmente como Albaes, forma parte de los cantos populares tradicionales valencianos. Las Albaes, cuya traducción al castellano es la de Alboradas, son cantadas habitualmente en las fiestas de las poblaciones rurales valencianas y forman parte de la tradición oral en la mayoría de comarcas. Son canciones de laboreo o canciones del campo que se cantan al rayar el alba. Su ritmo libre y sin acompañamiento anuncia las fatigas del cantador y de su trabajo en el campo a pleno sol del día (Preciado, 1969: 196-197).

Cuadro 39: Estructura del pasodoble para piano *Vernia* de José Goterris.

Compases	1	17	37	40	42	45	50	57	59	74	95	114	135
Estructura	**Introducción**	**A**								**B**			
Temas y desarrollos		Tema a			Comentario de a				Transición	Tema b		Tema b	
Tonalidades	re	Modo andaluz en re	FA	re		FA	re	FA	re	RE	(SOL)		(SOL)

Cuadro 40: Estructura del pasodoble para piano *Martinez* de José Goterris.

Compases	1	10	20	30, 32, 34	44	54, 56, 58	59	70	74	76	83	87
Estructura	**Introducción**						**A**					
Temas y desarrollos		Pedal melódico	Tema de la introducción		Tema de la introducción		Tema a			Desarrollo (Tema de Albaes)		
Tonalidades	do		Modo andaluz en do	(SOL)	Modo andaluz en do	(SOL)		fa	do	MIb	fa	do

94	103	109	115	116	122	126	128	133	134	137	143	149	150	156	160	161	167	168
	B																	
Transición	Tema b									Tema b								
	DO	(si)	(SIb)	(si)	mi	SOL	DO	(SIb)	(si)	DO	(si)	(SIb)	(si)	mi	SOL	DO	(SIb)	(si)

Cuadro 41: Estructura del pasodoble para piano *Casino Antiguo* de José Goterris.

Compases	1	9	25	33	43	45	47	79	87	95	117
Estructura	**Introducción**	**A**					**B**				
Temas y desarrollos		Tema a	Comentario de a				Tema b	Transición		Tema b	
Tonalidades	sol	Modo andaluz en sol	sol	SIb	sol	SOL		mi	la	SIb	(sol)

Cuadro 42: Estructura del pasodoble para piano *Villarreal* de José Goterris.

Compases	1	12	35	37	46	50	55, 57	58	59	63	95	102	110
Estructura	**Introducción**	**A**											
Temas y desarrollos		Tema a			Transición					Tema a	Comentario de a		
Tonalidades	DO		re	DO	MI	LAb	(fa)	DO	(SOL)	DO	do	MIb	do

113	117	122, 124	129	149	151
			B		
Transición			Tema b		
Mi	LAb	(fa)	FA	sol	FA

Cuadro 43: Estructura del pasodoble *La Boda de Corbató* de José Goterris.

Compases	1	5	20	23	34	38	44	54	62	68	76	80
Estructura	**Introducción**	**A**						**B**				
Temas y desarrollos		Tema a		Comentario de a			Transición	Tema b				
Tonalidades	DO		mi	DO	re	DO	la	FA	sol	FA	sol	FA

Cuadro 44: Estructura del pasodoble para piano *Llorens* de José Goterris.

Compases	1	5	20	22	30	37	45	55	56	58	61	81	91	93	113	123
Estructura	**Introducción**	**A**														
Temas y desarrollos		Tema a		Comentario de a		Desarrollo					Tema b			Tema b		
Tonalidades	FA		DO	FA	(sol)	re	FA	(DO)	(re)	(sol)	SIb	do	SIb		do	SIb

Cuadro 45: Estructura del pasodoble para piano *Triquiñuelas* de José Goterris.

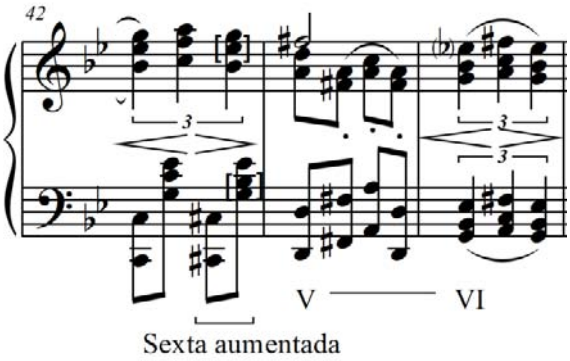
Compases	1	9	18	29	33	34	44	51	67	70	89	100	117
Estructura	**Introducción**		**A**							**B**			**Breve coda**
Temas y desarrollos	Motivo de la introducción		Tema a			Comentario del motivo de la introducción		Tema a	Transición	Tema b	Transición	Tema b	
Tonalidades	do	(fa)	do	fa	do	MIb	do		LAb				

Malagueñito, el único pasodoble pianístico de Perfecto Artola Prats, se ajusta a la estructura y plan comunes en este género de piezas. La estructura, definida en dos secciones contrastantes, mantiene un espectro tonal con relación de tonalidad principal (*sol menor*) en A y tonalidad homónima mayor (*Sol Mayor*) en B. La obra se encuentra perfectamente equilibrada en sus partes y en su concepción armónica, que gira en torno a las tonalidades en primer grado de vecindad de *sol menor* y de su homónimo (*Sol Mayor*).

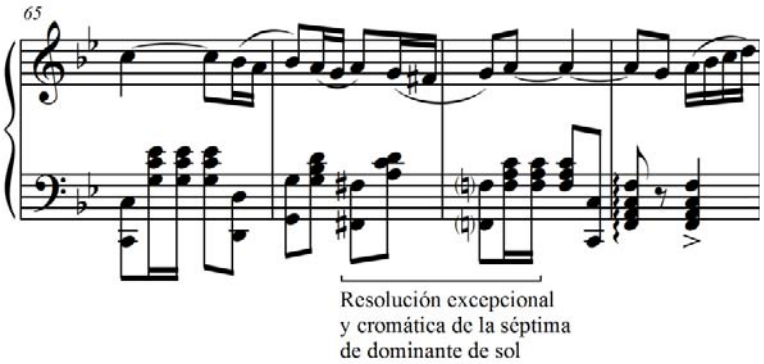
El estilo de este pasodoble es completamente diferente a los anteriormente estudiados de Badal y Goterris, que se caracterizaban por la búsqueda de color armónico y de brillantez de escritura. Artola, más interesado en esta pieza por la elaboración temática y por los procedimientos de desarrollo, opta por utilizar una armonía más mate y mortecina, exenta de inflexiones armónicas y que ahonda en la propia esencia andaluza. En este sentido, la escasa presencia de cadencias da como resultado un discurso armónico continuo, de tipo narrativo y propio del post-romanticismo europeo de finales del siglo XIX. De hecho, la tonalidad principal de *sol menor* no es afirmada hasta el compás 24, mediante una cadencia perfecta que anuncia la aparición del primer tema o *tema a*. En contraste con el sentido discursivo de tipo romántico, los acordes empleados por Artola son los propios de la armonía clásica, entre los que destacan las séptimas disminuidas −cuya función en Artola es intensificar el sentido expresivo de la pieza− las sextas aumentadas, y las séptimas de dominante con resolución excepcional, utilizadas con la finalidad de evitar las cadencias perfectas. No obstante, la abundancia de notas extrañas en las partes melódicas y contracantos, enriquecen la sobria armonía empleada por Artola en este pasodoble.

Ejemplo 176: Acordes relevantes empleados en *Malagueñito*.

a) Sexta aumentada alemana en estado fundamental resolviendo en una cadencia rota.



b) Séptima de dominante con resolución excepcional evitando la cadencia perfecta en sol menor.

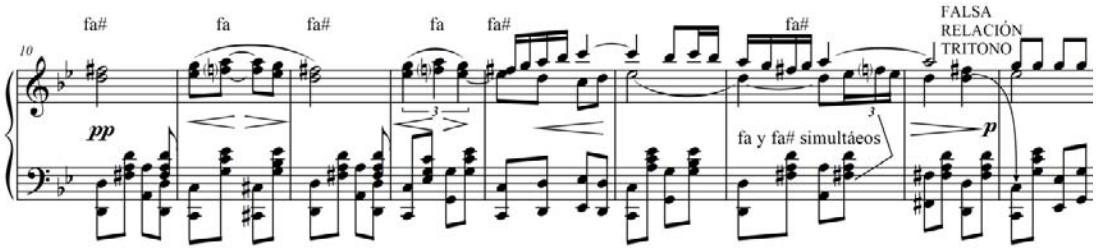


De entre todos los procedimientos armónicos abordados en este pasodoble de Artola, es sin duda el modo andaluz el que le confiere el sabor malagueño que justifica el título de la pieza. El modo andaluz de *sol* es aplicado fundamentalmente a la extensa introducción y, en menor medida, al primer tema o *tema a*. El tratamiento del modo andaluz en Artola se encuentra más desarrollado que el de su introductor, José Goterris, en el repertorio pianístico castellonense. Así como Goterris emplea el cromatismo de la nota fluctuante del tercer y cuarto grados de manera consecutiva en sus pasodobles,[5] Artola va más allá e introduce ambos sonidos simultáneamente. El resultado es una armonía áspera, ruda, seca, como parte del paisaje andaluz,

[5] *Cf*. pp. 701-702.

resultado de las disonancias generadas por el semitono y por las falsas relaciones de tritono que se generan al evitar las cadencias perfectas.

Ejemplo 177: Modo andaluz de sol en la introducción de *Malagueñito*.

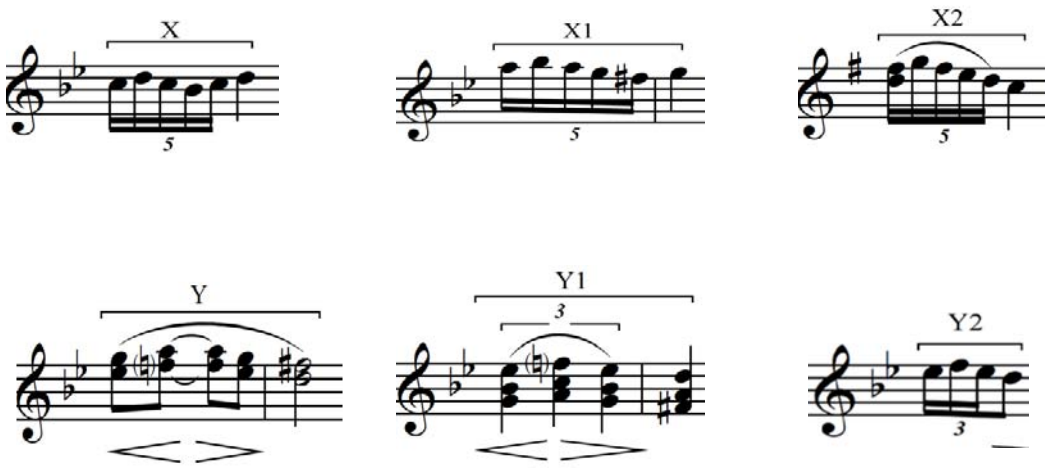


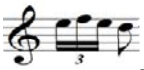
Esta pieza mantiene fundamentalmente una escritura de tipo armónico, en la que el autor introduce abundantes contracantos entre la voz superior y las partes intermedias, tal y como se aprecia en el ejemplo anterior. También duplica la parte melódica en terceras, sextas u octavas, que dan como resultado una textura de una gran densidad y de un acusado estilo instrumental. Este pasodoble es demostrativo de que el acto compositivo para Artola está inspirado en una concepción básicamente instrumental de masas. Por tanto, es perfectamente compresible, según esta visión, la práctica ausencia de obras dirigidas al piano con una escritura apropiada para este instrumento. Aparte del solo melódico de la mano derecha durante los primeros cuatro compases, no hay otras diferencias contrastantes que puedan adherirse a la escritura de melodía acompañada descrita anteriormente y al usual acompañamiento en acordes divididos en esta obra.

Los dos temas de este pasodoble −de carácter melódico-rítmico− no aparecen tan definidos, perfilados y ni siquiera delimitados como en Badal o Goterris. Ello es debido, en primer lugar, a la mencionada densidad de escritura, cuyos contracantos y duplicaciones revisten la melodía principal hasta tal punto que llegan a confundirse con la misma. En segundo lugar, la elaboración temática narrativa, que huye de las puntuaciones o cadencias perfectas, se combina con células y motivos conductores que el autor combina con los propios temas. Se trata, como hemos apuntado anteriormente, de un lenguaje compositivo cercano post-romanticismo de finales del XIX, en el cual los temas son sometidos a desarrollos continuos. Artola utiliza dos motivos conductores extraídos de la introducción a lo largo de todo el pasodoble,

dando cohesión al mismo. Son, en realidad, de dos ideas breves o células de adorno desarrolladas durante la pieza y que han sido clasificadas en este estudio como *x* e *y*:

Ejemplo 178: Motivos conductores en *Malagueñito.*



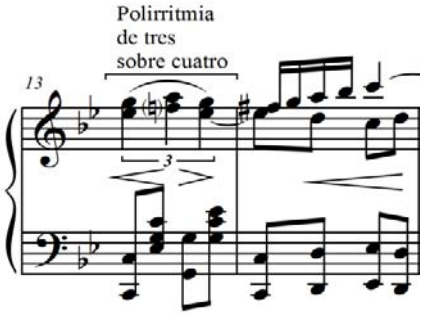
La célula de adorno clasificada como *y* o *y1*, no es otra sino la fórmula en tresillos o célula de adorno  −usada a modo de cliché en casi todos los pasodobles estudiados hasta ahora−. Dicha fórmula *y* e *y1* es transformada por aumentación respecto al modelo original en el pasodoble *Malagueñito* y aplicada a todas las partes del mismo.

Desde el punto de vista estructural, la perfecta simetría de las frases de cuatro y periodos de ocho compases de las partes temáticas contrastan con la ausencia de la misma en la introducción y secciones de desarrollo, tal y como ocurre en muchas otras piezas de este género estudiadas con anterioridad. En las mencionadas secciones de desarrollo, Artola introduce procedimientos comunes como progresiones descendentes unitónicas, y otros más originales como variaciones rítmicas de los motivos conductores *x* e *y*.

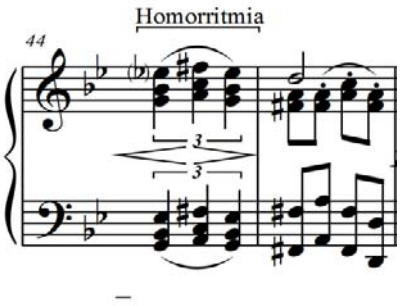
El continuo ritmo de 2/4 propio del pasodoble es diversificado en esta pieza de Artola por el empleo de abundantes síncopas insertadas en el motivo conductor *y* (ejemplo 178) y en el segundo tema. A la heterogeneidad rítmica contribuyen también las polirritmias y homorritmias con las que el autor juega a lo largo de la pieza.

Ejemplo179: Recursos rítmicos insertos en *Malagueñito*.

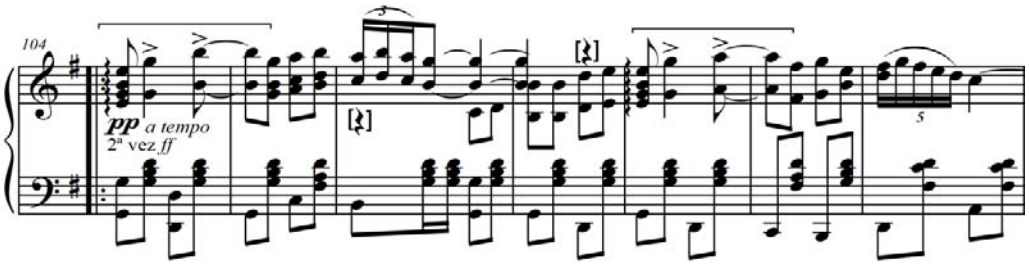
a) Polirritmia.



b) Homorritmia



c) Síncopas en el *tema b*.



A diferencia de los pasodobles estudiados con anterioridad de Badal y Goterris, las dinámicas en Artola están trabajadas al detalle tanto en sus parámetos discursivos como progresivos. El pasodoble *Malagueñito* se desarrolla mayoritariamente dentro de unas sutiles dinámicas encuadradas entre el *p* y *pp,* fundamentalmente en la introducción y partes temáticas, que confieren a la pieza un carácter íntimo y profundo. Es en los desarrollos y transiciones donde las dinámicas estallan súbitamente al *f* y *ff*, siendo éste un procedimiento común también en las piezas de este género de José Goterris.

El trabajo temático, armónico y de desarrollo de esta pieza es demostrativo de la excelente preparación y estilo personal del autor de Benassal en el modo de tratar una manifestación musical tan frecuente en el primer tercio del siglo XX como el pasodoble. Conocedor de las corrientes musicales europeas, Artola opta por adentrarse conscientemente en los procedimientos cercanos a un post-romanticismo, diluyendo el discurso musical tanto en el tratamiento temático como armónico.

Cuadro 46: Estructura del pasodoble para piano *Malagueñito* de Perfecto Artola.

Compases	1	10	20	25		63	66	67	73	78	102
Estructura	**Introducción (1ª sección)**	**(2ª sección)**		**A**							
Temas y desarrollos				Tema a	Desarrollo					Tema a	Transición
Tonalidades	sol	Modo andaluz de sol	(RE)		SIb	MIb	(sol)	SIb	sol		SOL

104	120	126	128	104	120	126	128	136
B								**CODA**
Tema b				Tema b				
	sol	do	SOL		sol	do	SOL	

B) Danzas americanas.

Al comparar los procedimientos compositivos de los pasodobles y de las diferentes danzas americanas, localizamos un buen número de ellos que son comunes en ambas manifestaciones. En realidad, muchas de las herramientas creativas heredadas de la música de salón decimonónica siguen siendo aplicadas en las obras popularistas del siglo XX. Son precisamente estas técnicas comunes las que justifican la inserción, en el capítulo dedicado al popularismo, tanto de los pasodobles como de las danzas americanas. Es decir, aunque atendiendo a rasgos de estilo, los pasodobles y danzas americanas revelen una clara diferencia, desde el punto de vista compositivo son muy similares. Los procedimientos usuales en los pasodobles y danzas americanas −muchos de ellos prestados de la música de salón− utilizados por los pianistas-compositores que ocupan este trabajo, pueden resumirse en los siguientes:

1. Estructura binaria, preferentemente del tipo A B con un tema diferenciado en cada una de las partes e inserción de comentarios temáticos y desarrollos.
2. Procedimientos armónicos y de escritura en las introducciones y secciones de desarrollo (comentarios, transiciones) que incluyen homofonía o pedales de dominante.
3. Herramientas armónicas que no superan la tonalidad −salvo en algunos pasajes modales− ni incluyen escalas extraídas del jazz en el caso de las danzas estadounidenses. En alguna danza americana, como *Dobb´s Ferry* se llega a incluso a aplicar un modo andaluz.
4. Tonalidades insertas mayoritariamente en un plan tonal clásico en primer grado de vecindad.
5. Utilización de células y motivos prestados de los temas y sometidos a desarrollos a lo largo de las piezas.
6. Estructura melódica simétrica formada por periodos de ocho compases y frases de cuatro en la mayoría de las piezas.
7. Trabajo dinámico escaso en muchas de las piezas, suplido por una excesiva atención al ritmo.

Por el contrario, la aportación compositiva original que caracteriza a este tipo de danzas "de importación" del repertorio castellonense atiende a los siguientes puntos:

1. Mayor atención al ritmo que a los temas: empleo −por influencia del ragtime− de abundantes síncopas en la melodía sobre un ritmo uniforme de tipo binario.
2. Abundancia de notas extrañas y de adorno con el fin de pigmentar las armonías insertas en una armonía tradicional.
3. Prospección de la armonía modal en algunos pasajes.
4. Los acompañamientos dejan de mantenerse en un registro diferenciado respecto a las partes cantadas e invaden el registro destinado los temas.
5. Algunas de las piezas están concebidas como reducciones al piano de una orquesta de jazz, en las que las partes cantadas y las instrumentales se suceden en los mismos registros pianísticos.

Two-Step.

El *two-step* guarda una estrecha afinidad con el pasodoble, al haber nacido en realidad como marcha militar y haberse estandarizado posteriormente como danza. Fue el americano John Philip Sousa (*1854; †1932)[1] el creador del *two-step* hacia 1891 con la composición de su patriótica marcha militar denominada *Washington Post March* que, escrita en compás de seis por ocho, requería la realización de dos pasos por compás (Buckman, 1978: 152-153). Fue José García Gómez, como hemos apuntado en anteriores capítulos, el introductor de este tipo de danzas en el repertorio pianístico local con un *two-step* publicado hacia 1920 en Castellón y denominado curiosamente *Washington*, quizás como tributo a la pieza homónima de John Philip Sousa.

Esta pieza de José García representa un punto de encuentro, tanto desde el punto de vista estructural como del plan tonal, de las danzas americanas con los

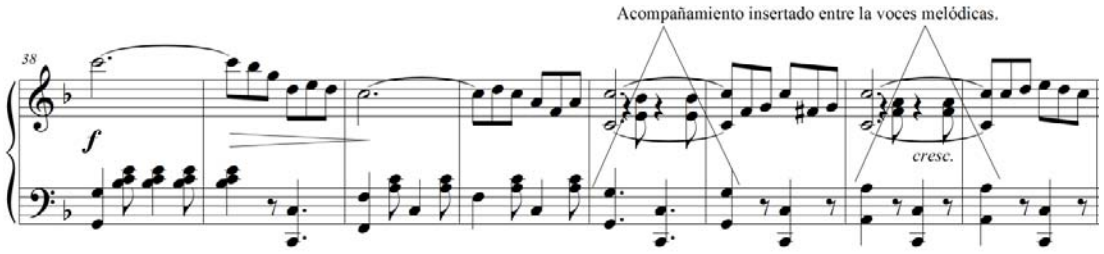
[1] John Philip Sousa, nacido en Washington, fue un reputado director de banda en Estados Unidos y uno de los más grandes impulsores de estas formaciones entre finales del siglo XIX y primer tercio del XX. Desde 1880 dirigió la Banda de la Marina en su ciudad natal y en 1892 creó la Sousa´s Band, con la que dio la vuelta al mundo. John Philip Sousa destacó sobre todo como compositor de marchas, caracterizadas por su vitalidad, entusiasmo y espíritu patriótico (Scholes, 1987: 972).

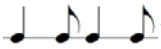
pasodobles estudiados con anterioridad. La similitud del *two-step* con el pasodoble queda demostrada en *Washington* por la estructura binaria A B con una relación de tonalidad principal (Fa Mayor) en A y subdominante (Si bemol Mayor) en B, así como por su carácter marcial en compás de 6/8.

Desde el punto de vista armónico, poco hay que destacar de esta pieza que se distancie del plan tonal: modulaciones y acordes propios de un estilo clásico de finales del siglo XVIII y principios del XIX. Si bien la modesta armonía empleada por José García representa un paso atrás respecto a la de algunos de los pasodobles de Goterris y Artola, nada hace el lentísimo ritmo armónico por remediar esta carencia. José García toma prestadas fórmulas compositivas del pasado como es la introducción sustentada sobre el V grado, edificado esta vez sobre un acorde de novena de dominante menor y desplegado durante cuatro compases.

La escritura está sometida, como es usual en este género de piezas, a las exigencias que definen la melodía acompañada. Aunque la parte melódica está revestida de octavas, terceras y melodía simple, el resultado final es el de una escritura estática e inmutable. Ello se explica por la continua utilización de la misma fórmula de escritura, como sucede claramente en el *tema b*, presentado en octavas durante casi los 65 compases que componen toda la parte B. No obstante, es en el tratamiento del acompañamiento y no en la melodía donde encontramos una de las aportaciones más interesantes de las danzas americanas de nuestro trabajo: la inserción de las fórmulas de acompañamiento no sólo en el bajo sino también en el registro de los temas. José García empleará −por primera vez en el repertorio castellonense− esta visión más libre de unas fórmulas de acompañamiento que dejarán de estar relegadas en los registros graves para ser introducidas entre las voces de la melodía. Es ésta precisamente una de las novedades principales de escritura que caracterizará a las danzas americanas del repertorio que nos ocupa.

Ejemplo 180: Escritura libre de los acompañamientos en *Washington*.



El acompañamiento, al igual que los temas, carece de diversidad rítmica por el hecho de ajustarse a una única fórmula de tipo trocaico insistente y reiterativa durante toda la pieza ().

También los dos temas están sometidos a la misma fórmula rítmica, persistente y continuada en el tiempo, que acaba por truncar y bloquear la libertad melódica y de carácter de ambos. El similar tratamiento armónico, aplicado a modo de receta en ambos temas, acentúa todavía más si cabe esta carencia de soltura y de naturalidad melódica. José García expone cada tema dos veces, sometiéndolos al siguiente planteamiento armónico:

Compases				
1ª exposición	5	20	21	37
2ª exposición	69	84	85	101

	Relación de tercera superior → Relativo de la dominante. (la menor)			
Tema a:	T. Principal (Fa Mayor)		**Tema a:**	T. Principal → T. Principal

Compases				
1ª exposición	101	116	117	133
2ª exposición	133	148	149	165

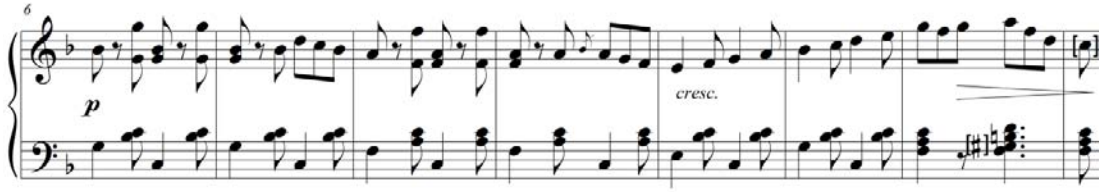
	Relación de tercera superior → Tercera superior (Re Mayor)			
Tema b:	T. de la subdominante (Si bemol Mayor)		**Tema b:**	T. de la subdominante → T. de la subdominante

Tan sólo en el tratamiento melódico de los temas crea el autor un tímido contraste entre ambos. El *tema a*, de factura esencialmente rítmica, presenta un aspecto melódico mixto (disjunto y conjunto). Por el contrario, el *tema b*, de carácter

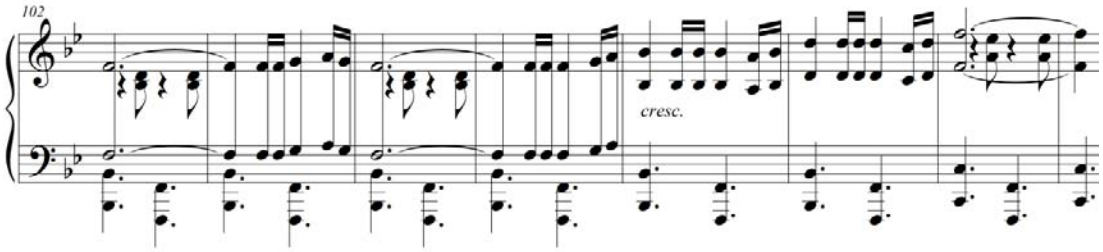
melódico-rítmico, está construido sobre una melodía sobre grados conjuntos con sistema diatónico, como se aprecia en el ejemplo siguiente:

Ejemplo 181: Características melódicas y rítmicas en los temas a y b de *Washington.*

a) Arranque del tema: ritmo trocaico y aspecto melódico mixto (disjunto-conjunto).



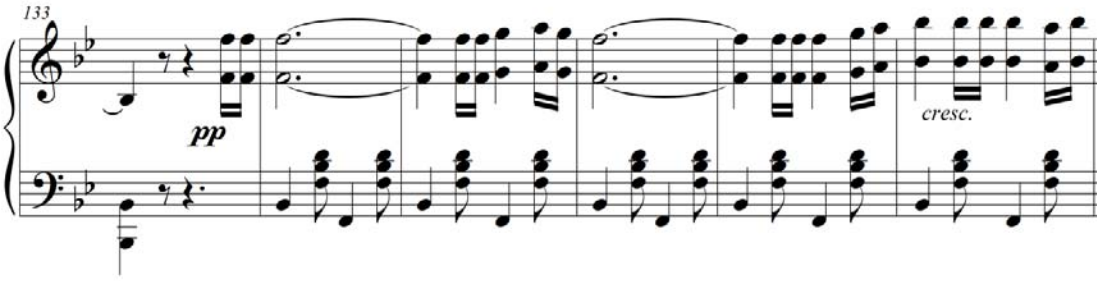
b) Arranque del tema b: ritmo trocaico y aspecto melódico conjunto.



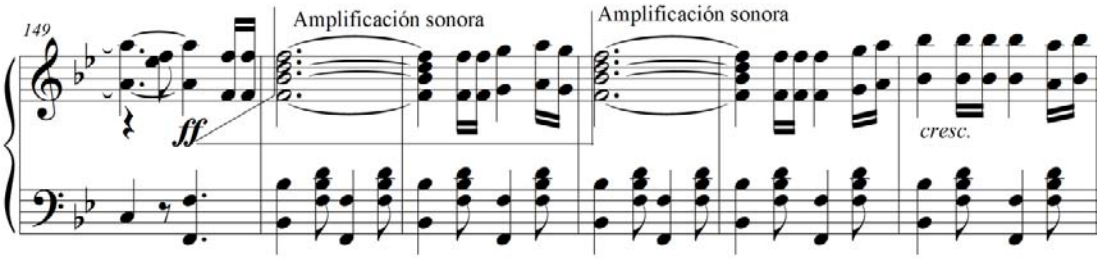
Los temas están sometidos a procedimientos de desarrollo como son las variaciones por elaboración del *tema a* (compases 36-78), las variaciones de registro (c. 133-161) y el desarrollo por amplificación sonora del *tema b* (c. 149-161). El desarrollo por amplificación sonora −aplicado por el autor en la última aparición del *tema b*− pone de relieve la adecuación de la escritura a las exigencias de la dinámica. Es decir, las dinámicas están trabajadas hasta el punto de guardar una estrecha relación con la densidad de la textura. La amplificación sonora la realiza el autor agregando más sonidos a los acordes que forman el segundo tema, tal y como se ejemplifica a continuación:

Ejemplo 182: Desarrollo por amplificación sonora.

a) Arranque del tema original.



b) Desarrollo por amplificación sonora.



Las dinámicas, tanto discursivas como progresivas, se encuentran cuidadosamente detalladas y fluctúan desde el *pp* hasta el *ff*. Es precisamente esta atención a las dinámicas uno de los factores que tiende a equilibrar las carencias armónicas y rítmicas señaladas con anterioridad.

El origen militar con ritmo de marcha rápida en 6/8 sobre dos pasos por compas, obliga al autor al uso de una estructura perfectamente simétrica y binaria también en la composición de las frases y periodos. En efecto, el *two-step* de José García guarda una estructura simétrica con doce periodos de ocho compases cada uno en A, y ocho periodos de ocho compases uno cada en B.

La relevancia de esta obra no se encuentra precisamente en sus elementos internos, carentes en su mayoría de una originalidad acorde a las innovaciones compositivas locales de los años veinte. Es precisamente el hecho de inaugurar el repertorio castellonense basado en las danzas americanas, lo que otorga al *two-step Washington* de José García, una atención especial en el conjunto de obras de este género. Será el *fox-trot*, como estudiaremos a continuación, la danza sobre la cual compositores como José García o Abel Mus logren cotas más altas de musicalidad e interés pianístico.

Cuadro 47: Estructura del two-step para piano *"Washington"* de José García.

Compases	1		5	12	20	21	28	37		52	53	64	69		76	84	85	92
Estructura	**Introducción**		**A**															
Temas y desarrollos			Tema a					Variación por elaboración de a					Tema a					
Tonalidades	FA			(la)	la	FA	(la)			LA	FA	(re)			(la)	la	FA	(la)

101	116	117	133		148	149
B						
Tema b			Tema b			
SIb	RE	SIb			RE	SIb

Fox-Trot.

La enorme popularidad que el *fox-trot* consiguió en Estados Unidos hacia 1914, fue desplazando progresivamente los bailes de salón decimonónicos, algunos de ellos especialmente significativos como el vals, que acabaría desapareciendo de las veladas sociales americanas hacia 1920 (Buckman, 1978: 177). El *fox-trot* se originó en el verano de 1914 en el *Jardin de Danse*, situado en el tejado del *New York Theatre*, que había sido habilitado para actuaciones de vaudeville. El nombre de esta danza se debe precisamente a su creador, el actor de vaudeville Harry Fox

(*1882; †1959),[2] quien partiendo del ragtime, creó un baile que combinaba pasos lentos y rápidos permitiendo más flexibilidad y más disfrute que los monótonos *two-step* y *one-step*, que acabaron desapareciendo hacia 1930. La prensa europea del momento pronto se hizo eco de la creación del original y revolucionario *fox-trot*, que pronto se convertiría en la más popular de las danzas americanas precisamente por su mayor variedad de movimientos (Stephenson y Iaccarino, 2001: 35).

> *"Of even more significance is a brief story published in the November 1914 issue of a British periodical, Dancing Times. This quotes an article by F. Leslie Clendennen, a dance teacher from St. Louis, which states that the fox-trot is "…a nerve-wracking movement arranged by a vaudeville actor named Fox −only a few weeks ago Mr. Fox was showing his original trot.""*

El *fox-trot* fue introducido en Europa en 1915 a través de un show representado en Londres y protagonizado por el artista de music-hall americano, Elsie Janis. A diferencia de Estados Unidos, el *fox-trot* adquirió en Europa una versión más suave y tranquila que, junto con el vals, se estandarizó en 1924 con el apoyo de una sección de la *Imperial Society of Teachers of Dancing* británica (Buckman, 1978: 192-193).

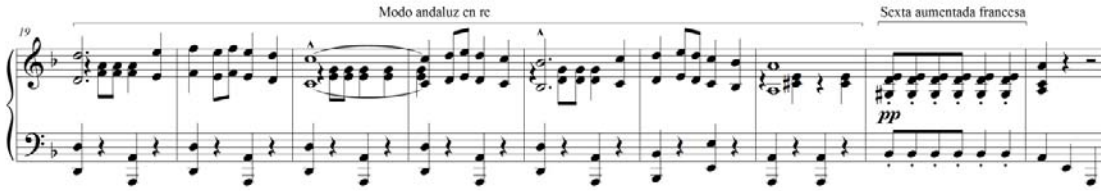
Tras escribir su único *two-step* hacia 1920, José García inauguró también el repertorio dedicado al *fox-trot* con su pieza *Dobb´s Ferry* [1921]. Este primer *fox-trot* del autor nacido en Castellón tendrá su continuación en *Venus-Fox*, otra danza similar no datada y que consideramos posterior a la primera por las razones que expondremos a continuación. Los dos *fox-trot* de José García, construidos sobre una estructura binaria, difieren en la concepción temática. *Dobb´s Ferry* es la única danza

[2] Nacido en Pomona, California, su nombre real era Arthur Carringford. Inició su carrera de actor de vaudeville en San Francisco, contratado por un editor de música que encontró en él un indudable talento artístico. Tras el terremoto de San Francisco de 1906, Harry Fox emigró al este de Estados Unidos y actuó en Chicago y posteriormente en Nueva York. Tras cuatro años de actuaciones en Nueva York, creó su propio show y, desde 1912, apareció en dos musicales neoyorkinos. En 1914 se asoció con la actriz Yansci Dolly, que actuaba con las Dolly sisters, con quien acabaría contrayendo matrimonio en Long Beach en 1914. Durante el verano de aquel año Harry Fox, probablemente con la participación de Yanscy, creó el *fox-trot*. En contra de todo pronóstico, a partir de entonces, la fama y la fortuna de ambos fue declinando considerablemente. Harry y Yanscy e divorciaron en 1917. En 1941 Yanscy se ahorcó y Harry se declaró en bancarrota en 1926. El que fuera el creador de la danza más popular de los años veinte murió en 1959 tras haber contraído matrimonio varias veces y obtenido escasos papeles en Hollywood (Stephenson y Iaccarino, 2001: 32-36).

de origen estadounidense creada sobre un tema único y con estructura A A_1 y que difiere, por tanto, de las restantes obras bitemáticas del tipo A B.

Las carencias armónicas de *Dobb´s Ferry* −compuesta en la tonalidad de *re menor*−, son similares a las del *two-step* analizado con anterioridad: escasas modulaciones que se limitan, en este caso, al homónimo mayor, acordes de séptima y novena de dominante desplegados durante varios compases y un acorde alterado de sexta aumentada francesa en los compases 26 y 28. Sobre este paisaje armónico se produce una incongruencia en el uso de un modo andaluz en *re*, cuyo efecto parece situar la población neoyorkina de Dobb´s Ferry a orillas del rio Guadalquivir y no sobre el rio Hudson. De ello se desprende que el modo andaluz, tan utilizado por los autores castellonenses popularistas, es convertido, en ocasiones, en un elemento de color genérico y sin una adhesión justificada al género de obra.

Ejemplo 183: Modo andaluz en re y sexta aumentada en Dobb´s Ferry.

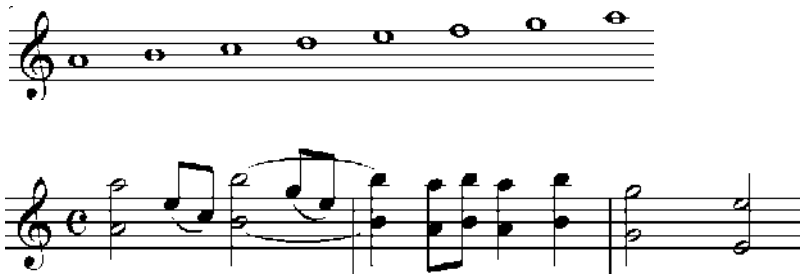


Al igual que en *Dobb´s Ferry*, el plan tonal de *Venus Fox* mantiene una relación tonal de tonalidad principal (la menor) en A y homónimo (La Mayor) en B. No obstante, esta última pieza no datada por el autor, presenta rasgos innovadores desde el punto de vista armónico que nos permite situarla como obra posterior a *Dobb´s Ferry*. En *Venus Fox*, la parte A posee un temperamento íntimo, resultado de la utilización del llamado *modo eólico* o modo menor sin sensible, juntamente el uso de la tercera con carácter fluctuante mayor-menor y de falsas relaciones cromáticas. Todo ello aporta a esta primera parte una sensación de arcaísmo e inestabilidad que contrasta con el tratamiento tonal equilibrado observado en B. Junto con el modo eólico, la modulación por sexta napolitana al final de la parte A, introduce un elemento de color armónico al conjunto de la pieza. Otra de las características armónicas a destacar en *Venus Fox* es la utilización de un retardo de la octava por la novena en el inicio del *tema a*. La importancia y el valor atribuible a este

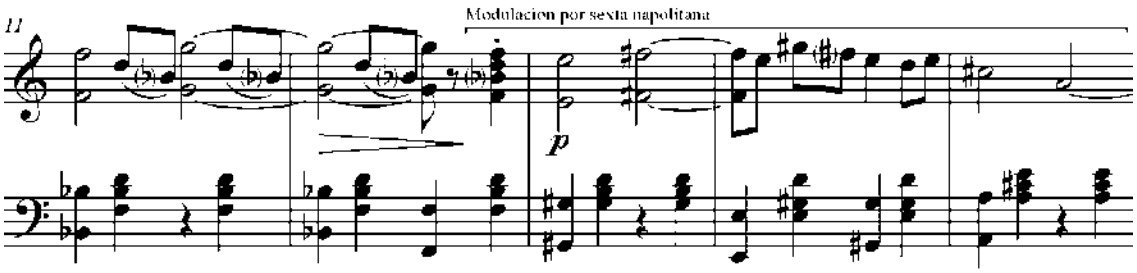
procedimiento armónico es debida, precisamente, a la escasez de retardos empleados en la práctica totalidad de obras de salón y popularistas del repertorio castellonense.

Ejemplo 184: Procedimientos armónicos originales en *Venus Fox.*

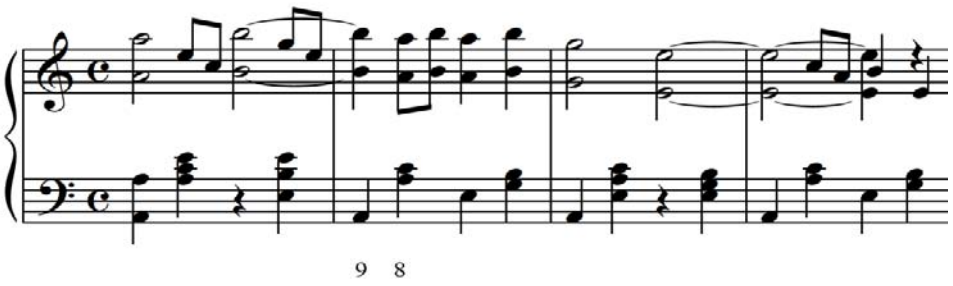
a) Modo eólico de *la* y su aplicación en *Venus-Fox*.



b) Modulación por sexta napolitana.



c) Retardo de la octava por la novena.



El principal inconveniente que manifiestan todas las danzas americanas de José García es su parsimonioso ritmo armónico, que entorpece la curva de expresión entre tensión y distensión de las frases musicales. Prueba de ello es la práctica inexistencia de dinámicas progresivas en *Dobb´s Ferry* y de dinámicas de cualquier tipo en *Venus Fox*. Otra de las contrariedades añadidas al lento ritmo armónico en ambos Fox-trot es la monotonía de acordes, limitados en el caso de *Dobb´s Ferry*, al primer y quinto grados durante todo el tema principal.

Ejemplo 185: Ritmo armónico del tema principal de *Dobb´s Ferry*.

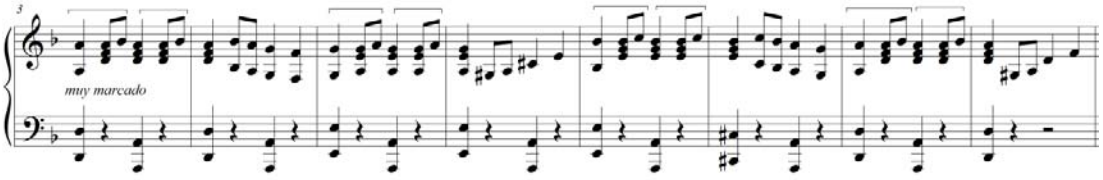
La escritura generalizada en los *fox-trot* de José García es la armónica, caracterizada por un acompañamiento de acordes divididos sobre valores de negra en la mano izquierda, y una melodía doblada mayoritariamente en acordes o en octavas en la derecha. En los dos *fox-trot* del autor castellonense −al igual que en el *two-step Washington*− los acompañamientos son introducidos entre las voces melódicas, preferentemente entre los sonidos que forman las octavas, tal y como puede observarse en el ejemplo 184. Como procedimiento de acompañamiento, destaca el uso que el autor hace de un pedal doble de tónica-dominante, cuya función es apoyar el modo andaluz en *re* descrito con anterioridad en *Dobb´s Ferry* (ejemplo 183).

Si la escritura es similar en ambos *fox-trot* de José García, no lo es tanto el tratamiento temático. Si bien en *Dobb´s Ferry*, el autor demuestra una especial preocupación por el ritmo del tema principal en perjuicio de la melodía, en *Venus Fox* los dos temas −de factura melódica− se encuentran mejor equilibrados. Particularmente interesante es el *tema b* de *Venus- Fox*, formado por notas de adorno cromáticas que parecen imitar suaves caricias. Estas pequeñas notas, juntamente con la forma sinusoidal de la melodía, confieren a dicho tema un sentido sensual y erótico. La inserción de notas de adorno con connotaciones sensuales −figuralismo ya observado en la mazurca *No me mires* (1891) de Florencio Flors− encuentra en la obra de José García una alusión directa a Venus, la Diosa del Amor.

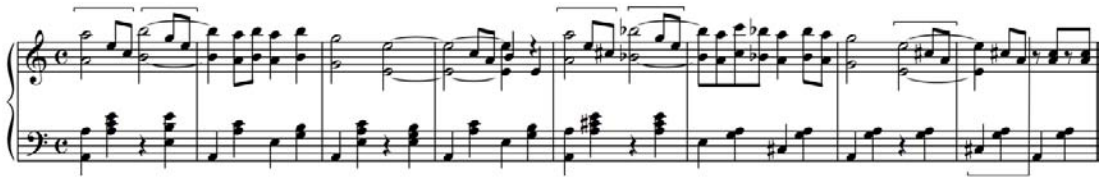
Rasgos comunes en los temas de los *fox-trot* del autor castellonense son sus relaciones tonales cerradas−todos empiezan y terminan por la tónica−así como la tendencia del autor hacia la utilización del ritmo dáctilo (−UU), sea en el mismo tema o en la combinación entre tema principal y acompañamiento.

Ejemplo 186: Presencia del ritmo dáctilo en los temas de José García.

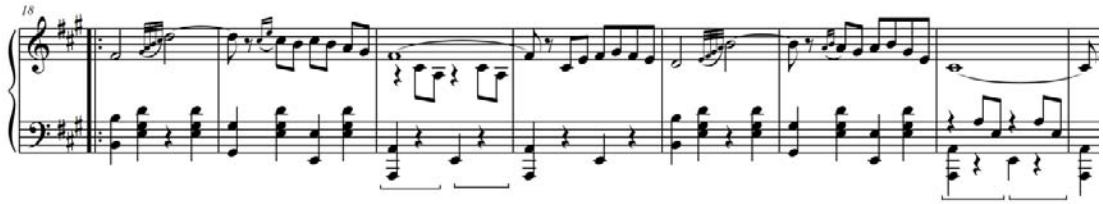
a) Tema principal de *Dobb´s Ferry*.



b) *Tema a* de Venus-Fox.



c) *Tema b* de Venus-Fox.



En general, los *fox-trot* de José García son piezas breves, sucintas y con escasos procedimientos de desarrollo, limitados en *Dobb´s Ferry* a dos comentarios temáticos, variaciones de registro en la repetición del tema principal y progresiones descendentes unitónicas. El establecimiento estructural melódico es simétrico en ambas piezas, exceptuando en los comentarios temáticos mencionados. En dichos comentarios se localizan frases irregulares de tres, cuatro y cinco compases formando periodos binarios o ternarios.

Cuadro 48: Estructura del *fox-trot* para piano *Dobb´s Ferry* de José García.

Compases	1	3	19	32	47
Estructura	**Introducción**	**A**		**A1**	
Temas y desarrollos		Tema a	1er comentario de a.	Tema a	2º Comentario de a
Tonalidades	re		Modo andaluz de re	RE	Modo andaluz de re

Cuadro 49: Estructura del *fox-trot* para piano *Venus-Fox* de José García.

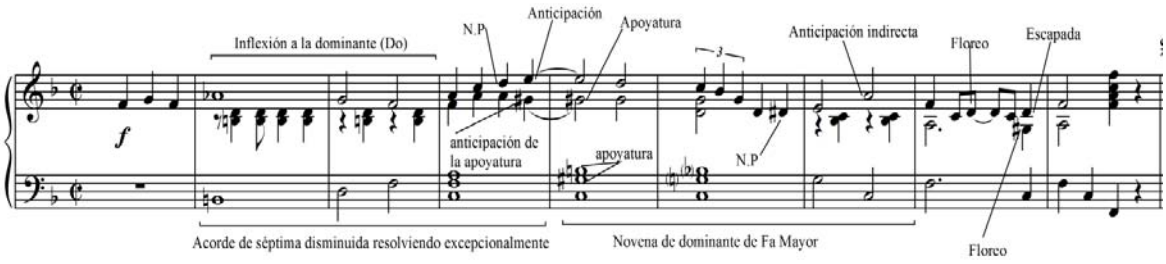
Compases	1	5	13	17	28	29	32
Estructura	**A**			**B**			
Temas y desarrollos	Tema a			Tema b			
Tonalidades y modalidades	Modo eolio de la o protus en la	re	LA		RE	(mi)	LA

Los *fox-trot* de Abel Mus titulados *El Pelacañes* y *New- York* poseen ambos un carácter más brillante, atractivo y fresco, que los de José García aunque los elementos armónicos introducidos no superan la armonía tradicional. Sin emplear los procedimientos modales mencionados en José García, Abel Mus conseguirá un mayor colorido armónico con una mayor economía de medios.

Desde el punto de vista estructural, todos los *fox-trot* que nos ocupan son similares y responden a un planteamiento binario. Sin embargo, en contraposición a los anteriormente vistos, los *fox-trot* de Abel Mus no son tonalmente contrastantes en cada una de sus partes. Si bien el plan tonal en las piezas del autor borrianense se encuentra dentro del modelo clásico de tonalidades en primer grado de vecindad, la abundancia de breves modulaciones o inflexiones, notas de adorno como anticipaciones directas e indirectas, floreos, notas de paso, apoyaturas, y

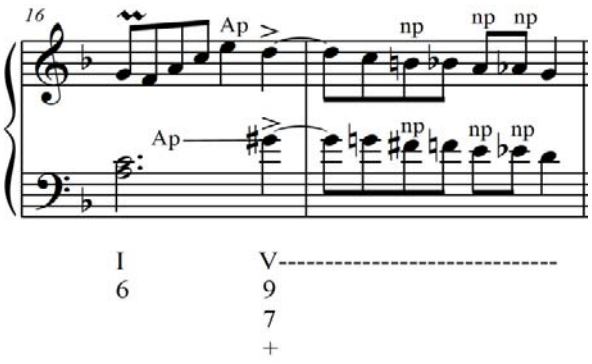
ornamentaciones en forma de pequeñas notas o figuras rítmicas no medidas, disimula los procedimientos armónicos tradicionales. En contraste con las piezas de José García, el ritmo armónico en Abel Mus es a veces tan vertiginoso, que las tonalidades se suceden en ocasiones sin llegar a afirmarse completamente. Prueba de ello es la introducción del *fox-trot New-York*, carente de estabilidad tonal hasta el compás 8.

Ejemplo 187: Afirmación tonal del *fox-trot New-York* en el compás 8. Inestabilidad tonal creada por inflexiones y notas extrañas.



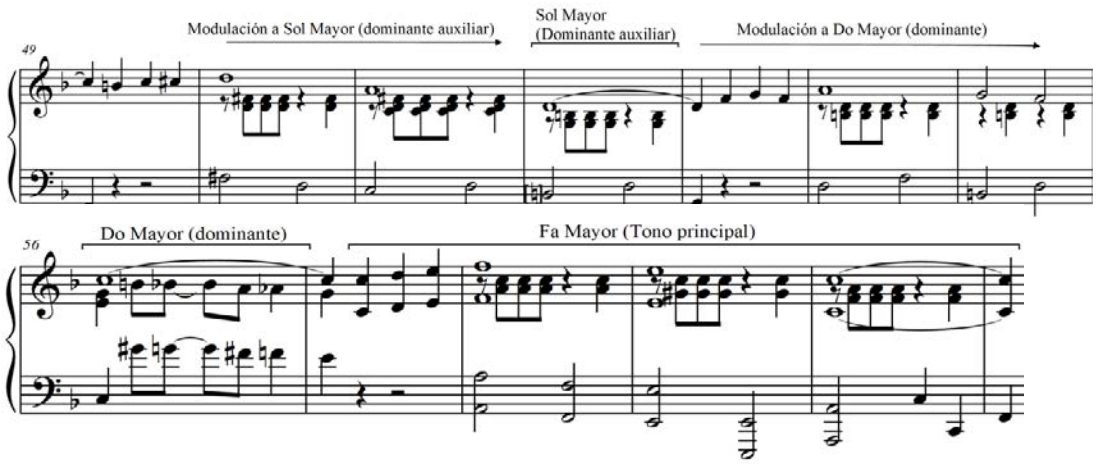
Los abundantes cromatismos generados por las notas extrañas (ejemplo anterior), unidos a las las resoluciones excepcionales de acordes de séptima de dominante o disminuida, de novena de dominante mayor, el empleo de séptimas naturales sin preparación o la sexta minorizada serán el caballo de batalla armónico común en este tipo de piezas de Mus. La originalidad armónica del compositor borrianense surge de la libertad y del modo de combinar artificios de índole tradicional, que dan como resultado sonoridades nuevas en el conjunto del repertorio popularista:

Ejemplo 188: Sucesión de notas de paso por cuartas entre dos líneas melódicas paralelas sobre un acorde de novena de dominante en *New York*:



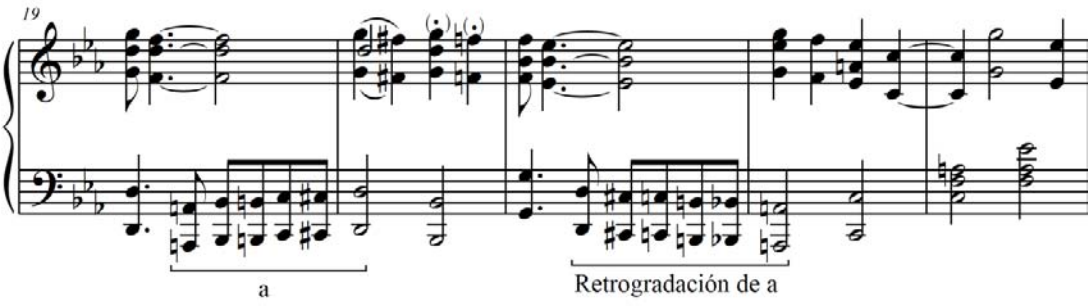
Junto a estos artificios descritos arriba, el autor hace también un uso calculado de las progresiones por quintas, que le permiten un uso frecuente de la dominante auxiliar −o dominante de la dominante−, un recurso simple y atractivo en este género de piezas:

Ejemplo 189: Modulación por quintas: dominante auxiliar-dominante-tónica en *New York*:



La escritura de tipo armónico empleada de manera general en estas piezas por Abel Mus, participa también de la principal innovación ya observada en los *fox-trot* de José García: inclusión del acompañamiento entre los sonidos de los temas principales, liberándolo de su habitual registro grave y conquistando nuevas sonoridades. El acompañamiento en Abel Mus está más trabajado y diversificado que el de José García porque ya no se limita a una sucesión de ritmos de valores iguales en acordes divididos, sino que participa además de otros procedimientos como es la inclusión de líneas melódicas simples o en octavas que apoyan al canto, acordes con función de bajo armónico o abundantes contracantos, algunos incluso imitándose entre ellos.

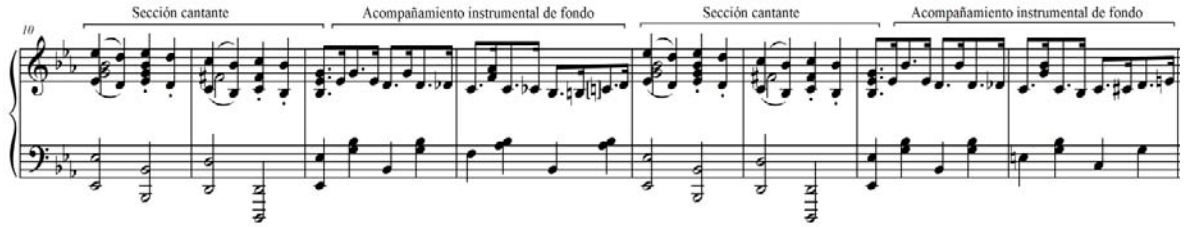
Ejemplo 190: Contracantos imitativos por retrogradación en *El Pelacañes*.



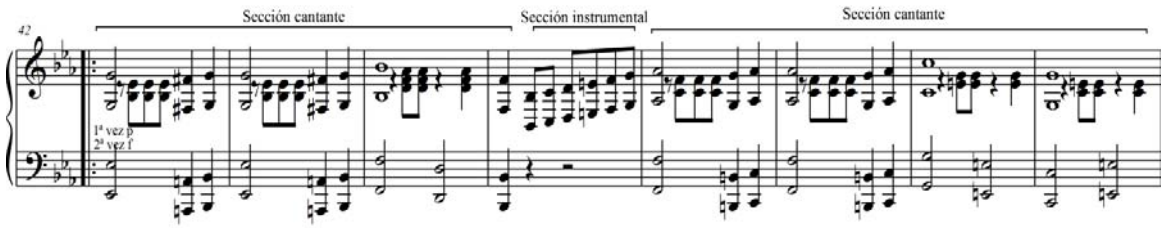
A diferencia del acompañamiento, el trabajo melódico se encuentra dentro de los cánones ya observados en José García, como es la melodía simple combinada con la melodía en octavas y en acordes. Desde nuestro punto de vista, la novedad de las danzas de Abel Mus respecto el resto de piezas americanas de este apartado no es la escritura en sí, sino su concepción camerística o de orquesta de jazz aplicada al piano en algunas de las secciones. Así como las danzas de José García o Fulgencio Badal están pensadas desde el piano para el piano, la experiencia de Abel Mus como violinista formando parte en las más diversas agrupaciones instrumentales se hace evidente en sus obras. Cuando Abel Mus compone para piano, no piensa sólo en el piano, sino también en un grupo de cámara u orquesta de jazz reducida a una escritura pianística. Ello es fácilmente deducible a partir de las secciones contrastantes, destinadas unas a imitar un instrumento o voz cantante, y otras a suplir armónica y rítmicamente la ausencia momentánea del canto.

Ejemplo 191: Escritura concebida como orquesta de Jazz.

a) *Tema a* de *El Pelacañes*.

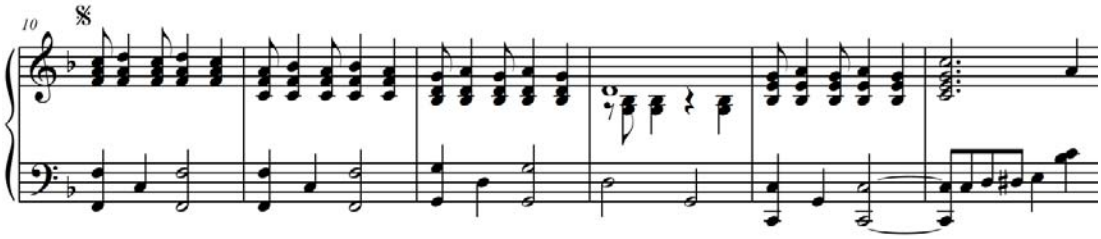


b) *Tema b* de *El Pelacañes*.



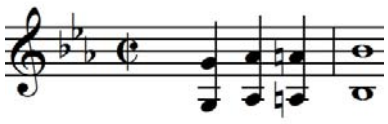
El tratamiento temático presta en Abel Mus, al igual que en José García, una especial atención al ritmo en detrimento de la línea melódica. Los temas de Abel Mus responden enteramente a un estilo melódico, mayoritariamente por grados conjuntos y en sistema diatónico. Dichos temas suelen ser el resultado de la combinación melódica de varios sonidos repetidos y alternados en diferentes ritmos, como puede observarse en el anterior ejemplo y en el siguiente:

Ejemplo 192: Inicio del *Tema a* de *New York* formado sobre una sucesión melódica de sonidos repetidos.



La importancia del tratamiento temático en el autor borrianense no reside en el factor melódico, ni siquiera en el rítmico, sino en la capacidad de desarrollo de los elementos temáticos breves, es decir, aquellos que definimos como motivos y células. Abel Mus inicia el fox-trot *El Pelacañes* sobre un motivo de cuatro sonidos con valores de negra y en sentido diatónico ascendente que desarrollará hasta la saciedad, convirtiéndolo en una idea musical generatriz de toda la pieza:

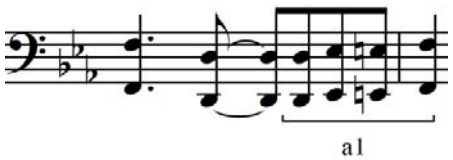
Ejemplo 193: *Motivo a* o motivo generatriz de *El Pelacañes*.



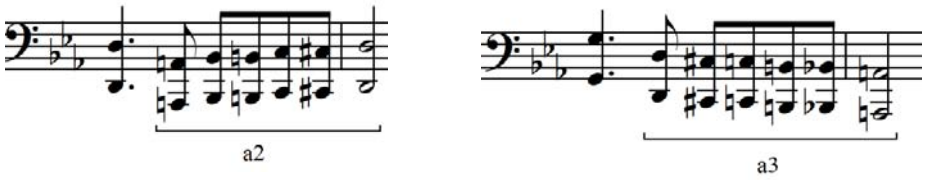
Dicho *motivo a* es tratado continuamente mediante procedimientos contrapuntísticos variados, que dan como resultado cinco imitaciones diferentes del mismo:

Ejemplo 194. Imitaciones del *motivo a* en *El Pelacañes*:

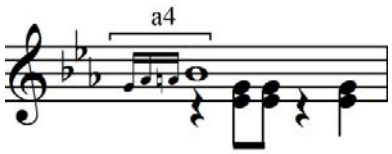
a) Contracanto del bajo por disminución de valores (compases 2-3).



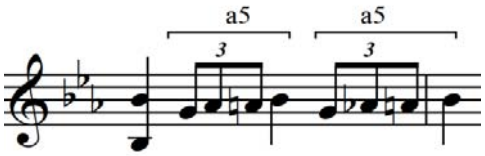
b) Contracantos del bajo desarrollando el *motivo a* por disminución, en movimiento directo (a2) y en retrogradación (a3).



c) *Motivo a* desarrollado por disminución de valores en forma ornamentación.



d) Motivo a desarrollado por disminución de valores en tresillos.

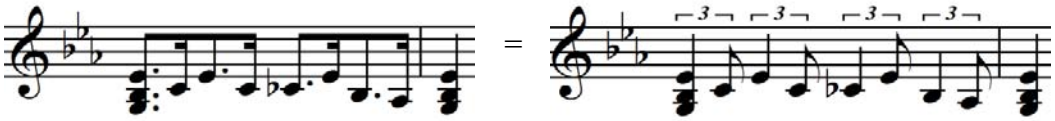


A diferencia de las obras de José García, la relación tonal en estos *fox-trot* es mayoritariamente abierta en cada uno de los temas, a excepción de la última exposición del *tema b* de *El Pelacañes*, con el cual el autor clausura la pieza en la tonalidad principal.

Tal y como hemos comprobado en los anteriores ejemplos, el factor rítmico es uno de los más trabajados en las piezas de Mus, al servicio del cual se encuentran las diferentes ideas musicales. La novedad en sus *fox-trot* estriba, principalmente, en la inserción de abundantes síncopas por influencia del Ragtime, sometiendo tanto a la melodía como a las diferentes armonías a continuos desplazamientos rítmicos. Otro de los procedimientos rítmicos introducidos por el autor de Borriana es la inserción de células trocaicas y valores irregulares sobre tresillos de negras y corcheas. Los ritmos trocaicos utilizados por el autor, si bien están construidos sobre valores de subdivisión binaria, intentan evocar, a nuestro juicio, el ritmo ternario

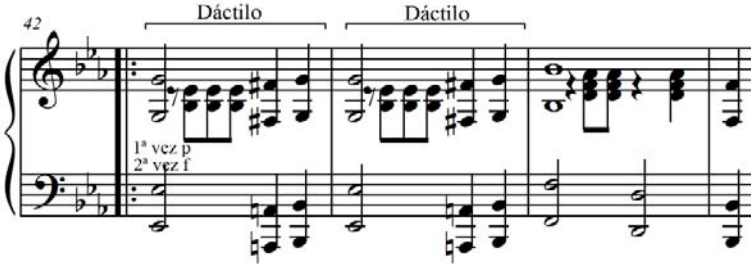
interno propio del Jazz.[3] Una interpretación ajustada a las intenciones de Mus, convertirían el ritmo trocaico binario en ternario, como mostramos en el siguiente ejemplo:

Ejemplo 195: Ritmo trocaico evocando el ritmo ternario interno del Jazz.



No obstante, también localizamos en Mus procedimientos rítmicos comunes a las piezas de José García, especialmente a través del empleo de la célula rítmica dáctila. El autor borrianense insertará este ritmo en el *tema b* de *El Pelacañes*, apoyado, mediante una homorritmia, por el acompañamiento armónico.

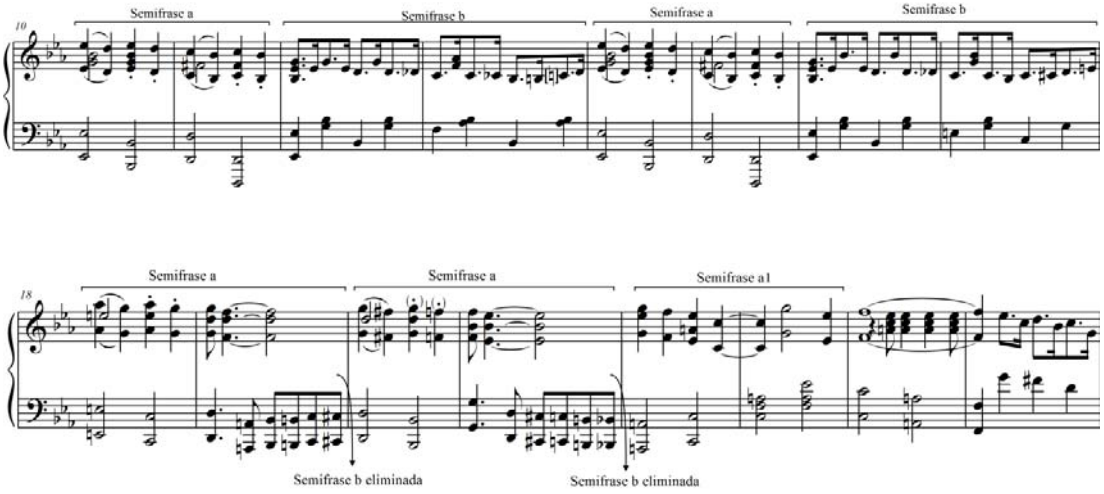
Ejemplo 196: Ritmo dáctilo en el *tema b* de *El Pelacañes* sobre homorritmia.



Además de los desarrollos observados particularmente en el tratamiento temático, también son utilizados otros procedimientos similares en el transcurso de las piezas de Mus. Uno de ellos, el desarrollo por amplificación sonora –aplicado en este caso al comentario del *tema b* de New-York− es en realidad una fórmula común en el repertorio popularista. Más interesante y original es el desarrollo por eliminación aplicado al *tema a* de El Pelacañes, en el cual el autor suprime una de las semifrases que ya han sido expuestas anteriormente:

[3] En el Jazz, los valores binarios son interpretados en ocasiones como ternarios. Ello es debido al valor fluctuante de las corcheas según el estilo y el tiempo de la pieza. Las corcheas suelen interpretarse en valores reales si el tiempo es rápido. Sin embargo, en un tiempo moderado o lento, el valor de la primera de cada dos corcheas suele alargarse respecto a la segunda debido a las inflexiones del fraseo. La razón por la cual se escriben valores binarios, aunque se interpreten como ternarios es de índole práctica: es más fácil leer una pieza sobre un compás de 4/4 que sobre un 12/8, y con más razón si el intérprete tiene que realizar improvisaciones u ornamentaciones sobre un tema dado (Abromont y De Montalembert, 2001: 215).

Ejemplo 197: Desarrollo por eliminación en el *tema a* de El Pelacañes.



Tal como se aprecia en el ejemplo anterior, la estructura melódica de los periodos es completamente simétrica y comprende dos frases de cuatro compases por cada periodo de ocho. Este sistema "poético" de organización estructural interna es el modelo que el autor de Borriana utiliza en sus dos danzas americanas.

A través de estas piezas, tanto José García como Abel Mus nos ofrecen dos maneras diferentes de tratar un género común de danzas de moda americanas puestas al servicio del consumo de la época. Frente a las obras de García, de un carácter generalmente más íntimo y con unas herramientas armónicas, rítmicas y de desarrollo más modestas, las de Mus destacan por el colorido armónico, la diversidad rítmica y la capacidad de desarrollo de ideas musicales breves. Sin embargo y en líneas generales, no es fácil discernir una curva de expresión adecuada en la mayoría de estas piezas debido, principalmente, al descuido en el tratamiento de las dinámicas y agógicas. En el caso de Abel Mus, encontramos igualmente estas deficiencias todavía más acentuadas: en *El Pelacañes* tan sólo aparece una dinámica *mf* que afecta a la sección A y dos dinámicas *p* y *f* para la exposición y repetición de la sección B respectivamente. En el caso de *New York*, un único *f* domina toda la pieza.

Cuadro 50: Estructura del *fox-trot* para piano *El Pelacañes* de Abel Mus.

Compases	1	3	10	11, 15	17	22	25	26	27	33	34	40
Estructura	**Introducción**		**A**									
Temas y desarrollos			Tema a					Desarrollo (elementos temáticos de la introducción)				
Tonalidades	MIb	(sol)		(sol)	(fa)	(SIb)	(sol)		(sol)	do	(sol)	MIb

42	50	52	56	58	64	66	67
B							
Tema b			Transición	Comentario de b			
	fa	SOL		MIb	(do)	(SIb)	(sol)

Cuadro 51: Estructura del *fox-trot* para piano *New-York* de Abel Mus.

Compases	1	8	10	23	25	26	28	32	36	38
Estructura	**Introducción**		**A**							
Temas y desarrollos			Tema a			Comentario de a				
Tonalidades	(DO)	FA		la	DO		SIb	sol	FA	(la)

41	52	56	58		64	66	72
B							
Tema b			Comentario de b				
FA	SOL	DO	FA		SOL	(DO)	FA

Tangos.

Según el sociólogo Frances Rust, la etimología de esta danza se debe combinación de los ritmos del *tángano* −danza africana practicada por los esclavos negros transportados de Taití a Cuba− y la Habanera. El resultado de la combinación de ambas danzas, nuevamente entreverado con la milonga por los negros que emigraron a Argentina a finales del siglo XIX, dio como resultado el tango (Buckman, 1978: 171). A pesar de danzarse originariamente en los barrios humildes de Buenos Aires, pronto fue introducido en los respetables cafés de la capital por pequeñas orquestas.

El tango fue introducido en España a finales del siglo XIX, en Francia al despuntar el nuevo siglo y en Inglaterra hacia 1912. Fue el bailarín francés y empresario musical Camille de Rhynal el principal difusor de esta danza por Europa, que con rapidez alcanzó un gran éxito principalmente en Paris y Londres. En ambas capitales se pusieron de moda los *thés tango* y se adoptó en los restaurantes la tradición vienesa de bailar entre las comidas, práctica que requirió la contratación de numerosas orquestas de baile. Durante el invierno de 1910 a 1911 el tango fue implantado igualmente en Estados Unidos por un neoyorkino llamado Maurice Mouvet, quien lo había aprendido a bailar años antes en los cafés parisinos (Stephenson i Iaccarino, 2001: 27).

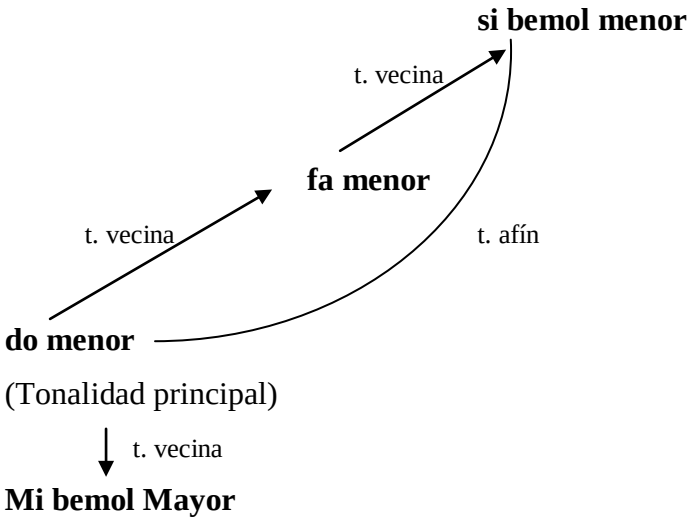
No obstante, antes de la Primera Guerra Mundial, el tango se encontraba muy lejos de ser un baile elegante y sofisticado tal y como lo conocemos en la actualidad. Fueron en los años veinte cuando se adoptó una nueva versión del tango más

afrancesado, caracterizado por sus pasos más exóticos y por unos tiempos menos marcados que en la primera versión (Buckman, 1978: 171-175).

Fue esta nueva variante la adoptada por Fulgencio Badal Molés en el único tango de su producción y del repertorio castellonense del primer tercio del siglo XX. Este tango, denominado *Añoranza*, fue compuesto en 1928 y representa una excepción desde el punto de vista estructural respecto a esta danza en particular y al conjunto de bailes popularistas en general estudiados en este apartado. El tango, generalmente construido sobre una estructura de tipo binario, similar a los pasodobles, *two-step* o *fox-trot*, es presentado −de la pluma del autor de Vall d´Uixó− sobre una atípica e insólita forma ternaria A B A.

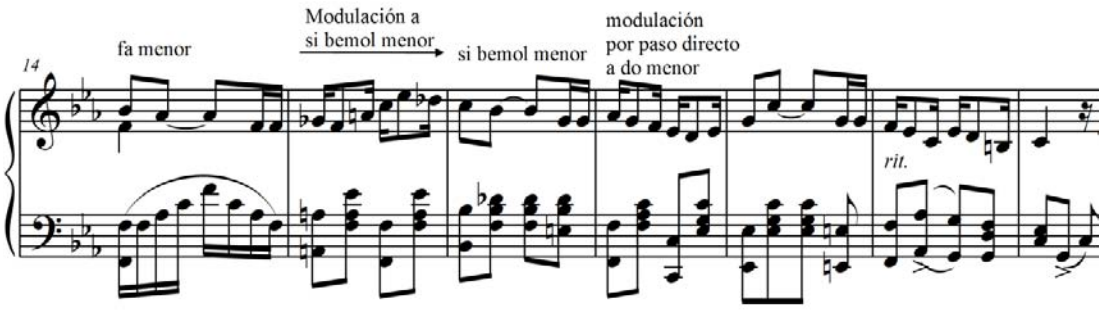
A diferencia de mayoría de danzas de género popularista vistas con anterioridad, este tango de Badal rebasa el plan tonal clásico y, desde la tonalidad principal de *do menor*, se distancia hasta a la tonalidad afín de *si bemol menor*. Las modulaciones, no obstante, se suceden principalmente por quintas inferiores y por tonalidades vecinas. Si bien se trata de un planteamiento tonal ya usado por los hermanos Pitarch de Fabra en sus piezas de salón desde 1860, el caso que nos ocupa muestra un desequilibrio evidente, originado por las modulaciones que tienden únicamente hacia tonalidades de más bemoles con relación a la tonalidad principal.

Ejemplo 198: Desequilibrio en el plan tonal de *Añoranza*.



Estas modulaciones por quintas inferiores hacia tonalidades únicamente con más bemoles parecen revelar una ausencia de planteamientos armónicos previos a la composición de la pieza. El resultado creativo es, desde el punto de vista armónico, arbitrario y resultante de una improvisación puesta sobre el pentagrama de manera inmediata. Prueba de ello es la brusquedad de algunas de dichas modulaciones que tienden a quebrar el sentido musical y expresivo de algunos de los pasajes:

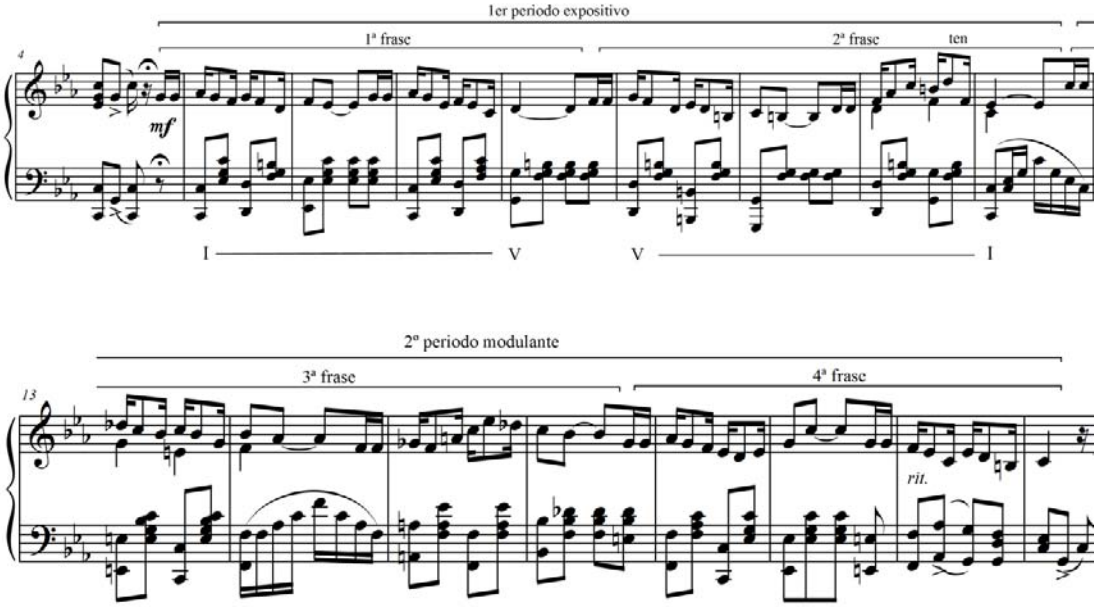
Ejemplo 199: Modulación brusca por paso directo de *sib menor* a *do menor*.



La modesta armonía empleada por el autor, limitada a los acordes triada, séptimas de dominante y disminuida y séptimas naturales sin preparación, nada hace por paliar estas deficiencias en el empleo de las modulaciones. Las notas extrañas tampoco exceden las usuales del repertorio tanto popularista como de salón decimonónico: apoyaturas breves o anticipaciones indirectas, entre otras. La escritura, exhaustivamente armónica durante toda la pieza, no sobrepasa los cánones tradicionales de acompañamiento en acordes divididos en la mano izquierda −con inclusión de breves contracantos (ejemplo 199, compás 14)− y melodía simple en la mano derecha con ocasionales desdoblamientos a dos voces.

La estructura melódica, de factura clásica y con periodos y frases simétricas, se encuentra estrechamente relacionada con el planteamiento temático. El tema principal está formado por dos periodos de ocho compases cada uno, el primero de de ellos de carácter expositivo e íntegramente redactado en la tonalidad principal, y el segundo de ellos de carácter modulante. El periodo expositivo está concebido en forma de antecedente-consecuente (I-V, V-I), siguiendo los cánones propios del clasicismo. El tema principal −sustentado sobre el mencionado planteamiento armónico− es de estilo melódico-rítmico y mantiene una relación tonal cerrada al ser clausurado sobre la tonalidad principal al final del segundo periodo.

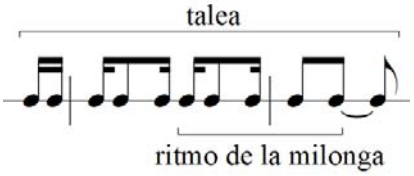
Ejemplo 200: Tema principal del tango *Añoranza* de Fulgencio Badal.



A pesar de que el tema principal se encuentra dentro del estilo propio del tango, tanto desde el punto de vista melódico como rítmico, su concepción presenta evidentes deficiencias de escritura. Estas deficiencias se reflejan, en primer lugar, en la falta de libertad y flexibilidad rítmica. Aunque el autor ha incluido en el tema principal el ritmo propio de la milonga,[4] ( ), característico de muchos tangos, el ritmo general de la pieza sigue, paradójicamente un procedimiento usado desde el siglo XIII en la música medieval y conocido como *isorritmia*.[5] Este procedimiento consiste en la repetición regular de una célula rítmica que recibe, en este caso particular, el nombre de *talea* (Apel, 1953: 356-358). Fulgencio Badal emplea la misma *talea* durante todo el tema y su repetición, así como en parte del comentario temático.

Ejemplo 201: Isorritmia en *Añoranza*.

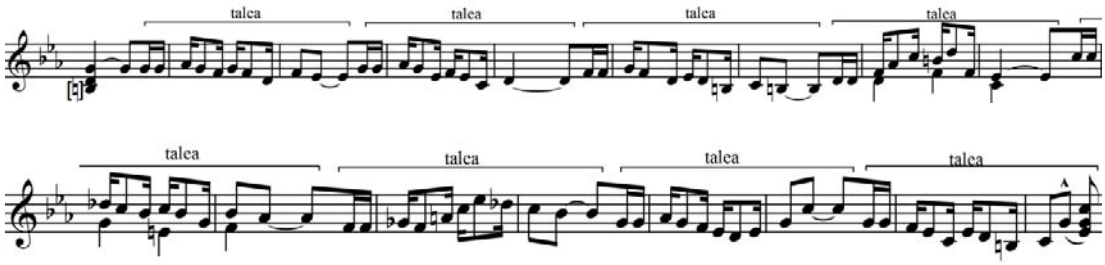
a) *Talea* usada por Fulgencio Badal.



[4] La milonga es una danza argentina que se hizo popular en las afueras de Buenos Aires durante finales del siglo XIX y que, junto con la habanera, contribuyó al nacimiento del tango en los primeros años del siglo XX (Honegger, II, 1976: 614).

[5] A nuestro juicio, el empleo de la isorritmia por Fulgencio Badal es inconsciente.

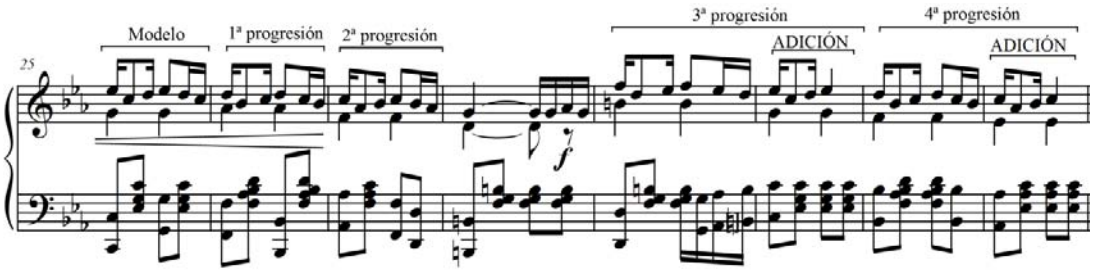
b) Aplicación de la *talea* en el tema principal.



El empleo de la isorritmia es, más bien, el resultado de una falta de libertad de escritura que de una intencionalidad expresa del compositor. Prueba evidente de este estatismo de escritura es la clara ausencia de silencios o reposos durante todo el tango en ambos pentagramas. Tan sólo se localizan breves silencios de semicorchea y de corchea entre las diferentes partes de la pieza con una función estructural y segmentaria, más que musical. El esfuerzo del compositor por ofrecer un tema de carácter lírico y cantable, da como resultado una melodía de ámbito estrecho, que abarca un intervalo de undécima sobre el registro medio del piano. Ello genera, de nuevo, una rigidez de escritura por su continuo sometimiento a un mismo timbre pianístico.

El comentario temático que sigue a la exposición del tema en A está realizado mayoritariamente sobre progresiones descendentes unitónicas a distancia de segunda. Aunque las progresiones constituyen un procedimiento común de desarrollo en el conjunto del repertorio trabajado, en el caso particular de este tango adquiere una mayor originalidad. Tras presentar la progresión descendente durante tres compases Fulgencio Badal introduce después un desarrollo por adición en el modelo dispuesto. Se trata de un procedimiento curioso que permite entrever la intuición compositiva del autor de Vall d´Uixó.

Ejemplo 202: Desarrollo por adición en la progresión temática de *Añoranza*.



Otro de los apartados que ofrece especial interés y que contrasta con el estatismo rítmico que sufre la pieza, es la movilidad temporal incluida en el comentario temático de A1. Con la indicación *animando*, el autor convierte a esta pieza en la única con cambios temporales y de carácter dentro del conjunto de danzas americanas que nos ocupan. Otro de los parámetros del tango trabajado con detalle son las indicaciones de dinámica y de agógica. El compositor incluye tanto dinámicas discursivas como progresivas, así como signos expresivos de *tenuto* (ten) que afectan al ritmo de determinados sonidos.

Finalmente, cabe hacer referencia a un figuralismo inserto en la propia concepción temática que se encuentra relacionado directamente con el título del tango. Cabe recordar que el figuralismo propiamente dicho se caracteriza en música por la introducción de procedimientos comunes que pasan de un autor a otro y de una época a otra. Particularmente, la línea melódica descendente se relaciona con el pecado, la muerte o el sentimiento melancólico o depresivo (Guillard, 1996: 67-68). Pues bien, en el caso del tango *Añoranza*, tanto las diferentes *taleae* que conforman el tema principal como las progresiones del comentario temático consiguiente están dispuestas mayoritariamente en forma de línea melódica descendente. Es precisamente este perfil melódico descendente, unido a la tonalidad menor, el que incita a recordar la ausencia, privación o pérdida de un ser querido y que determina el título de este singular tango.

Cuadro 52: Estructura del tango para piano *Añoranza* de Fulgencio Badal.

Compases	1	4	14	16	17	18	20	25	30	37	46	48	50
Estructura	**Introducción**	**A**					**B**			**A**			
Temas y desarrollos		Tema a					Comentario de a			Tema a			
Tonalidades	do		fa	sib	(fa)	do	MIb	(do)	do		fa	sib	do

4.4.2 Composiciones sin características especiales en cuanto a ritmo y forma.

Casticismo.

Serenatas.

A las diez en punto, serenata de José Goterris Sanmiguel compuesta hacia 1914, es una obra aislada del repertorio castellonense para piano. Se trata de la única de las piezas de estilo popularista que no se encuentra enmarcada dentro de una música funcional, sea de baile o de marcha. A través del marco de la serenata,[6] el autor realiza una composición formalmente libre adherida a una estética popularista de vertiente castiza, estilísticamente similar a los pasodobles vistos con anterioridad. *A las diez en punto* fue originalmente compuesta para instrumentos de viento, concretamente para los que conformaban la banda de música de Vila-real, dirigida entonces por el propio autor. Es posible, por tanto, que la obra de Goterris reciba la denominación de *serenata* como referencia a la hora nocturna en que se realizaban los ensayos de dicha agrupación, cuyo título específico *A las diez en punto* subraya la condición de puntualidad requerida por el director.

A las diez en punto es una obra de estructura un tanto compleja, concebida en un solo movimiento. Iniciada por una introducción y clausurada por una breve coda, está formada por dos partes extensas que se repiten íntegramente iguales y que se dividen, cada una de ellas, en tres secciones diferenciadas:

Introducción	A			A			Coda
	a	b	c	a	b	c	
		(desarrollo)			(desarrollo)		

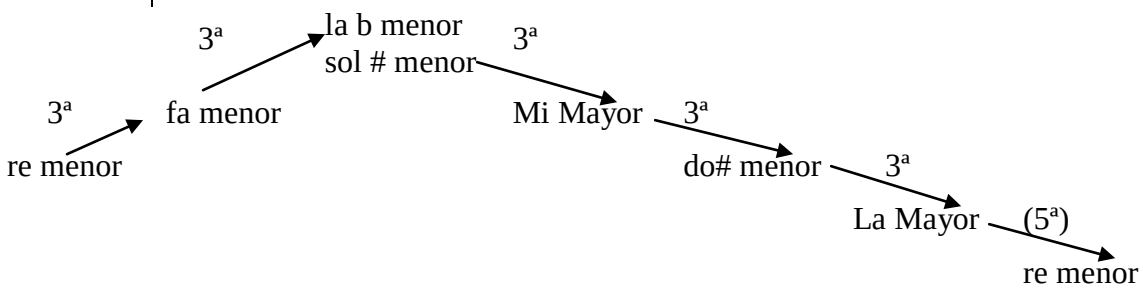
[6] Una serenata es una composición formalmente libre que puede ser tanto instrumental como vocal. El nombre de serenata procede del término italiano o castellano *sereno* y hace referencia al clima o al cielo sereno. El origen de la serenata se remonta a la edad media, principalmente en países como Italia y España, donde las favorables condiciones climatológicas propiciaban la interpretación al aire libre de obras vocales acompañadas de algunos instrumentos, o bien puramente instrumentales. Desde el siglo XVIII, la serenata instrumental será concebida como una sucesión de movimientos diferenciados. Encontrará eco en obras de Haendel como *Water Music* (1717) o *Firework Music* (1749), esta última compuesta sólo para instrumentos de viento con el fin de facilitar su interpretación al aire libre. Aunque a principios del clasicismo la serenata estuvo dirigida mayoritariamente a instrumentos de viento, poco a poco se integraron en ella también instrumentos de cuerda y se introdujo en las salas de concierto. Fue, sin embargo, en el romanticismo cuando la serenata gozó de un creciente florecimiento al ser aplicada prácticamente a todos los géneros tanto vocales como instrumentales. También durante el siglo XX la serenata continuará siendo una manifestación musical continuamente abordada por compositores de diferentes estilos (Honegger, II, 1976: 929-930).

De factura similar a los pasodobles del mismo autor vistos con anterioridad por el tipo de estructura binaria, la serenata de Goterris presenta tres secciones diferenciadas (a b c) en cada una de las partes sin ninguna relación temática que proporcione cohesión a la pieza. Más bien dicha subestructura ternaria es el resultado de una sucesión de ideas musicales diferenciadas de estilo improvisado y espontáneo, sobre temas tanto de carácter lírico como instrumental.

El planteamiento tonal y las características armónicas de *A las diez en punto* son muy similares al pasodoble *Vernia* [1913] del mismo autor, obra inmediatamente anterior en su catálogo para piano. Ambas presentan un plan tonal austero sustentado sobre el eje *re menor* y su homónimo *Re Mayor*, con escasas modulaciones a tonalidades vecinas y con la adición del modo andaluz de *re*. En el caso particular de la serenata, sólo la introducción −dividida en dos secciones− inserta algunas modulaciones que se alejan de los clásicos primeros grados de vecindad hasta el punto de alcanzar la inusual tonalidad de *la bemol menor*. El cuerpo de la obra (A A) se encuentra íntegramente redactada en las tonalidades de *re menor* −en las secciones a y c− y de *Re Mayor* −en la sección b− sin una sola modulación a lo largo de sus 237 compases de extensión.

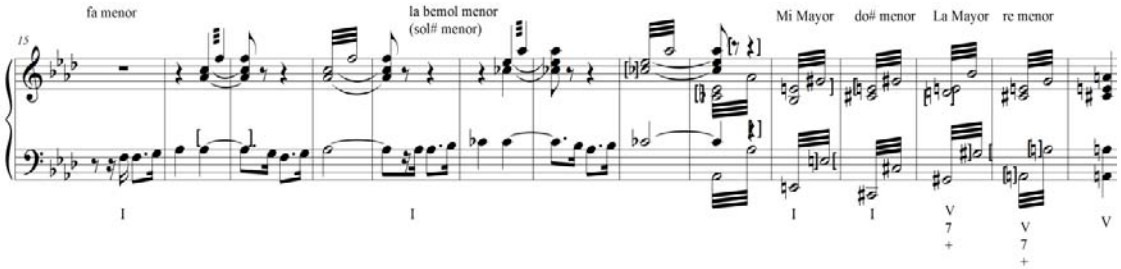
Aunque el modo de construir las modulaciones en la introducción está claramente predeterminado y estudiado por el autor, las tonalidades a las cuales se dirige (fa menor, la bemol menor) no responden a una organización interna justificable. Ello es debido, en primer lugar, a la escasa o nula relación de estas tonalidades con la principal (re menor), y en segundo lugar, al hecho de que no vuelvan a aparecer en el resto de la obra. Las únicas modulaciones de dicha introducción son planteadas íntegramente por acordes en relación de terceras ascendentes y descendentes a excepción de la última.

1ª sección	2ª sección					
Compás 1-14	Compás 15-18	Compás 19-23	Compás 24	Compás 25	Compás 26	Compás 27-28



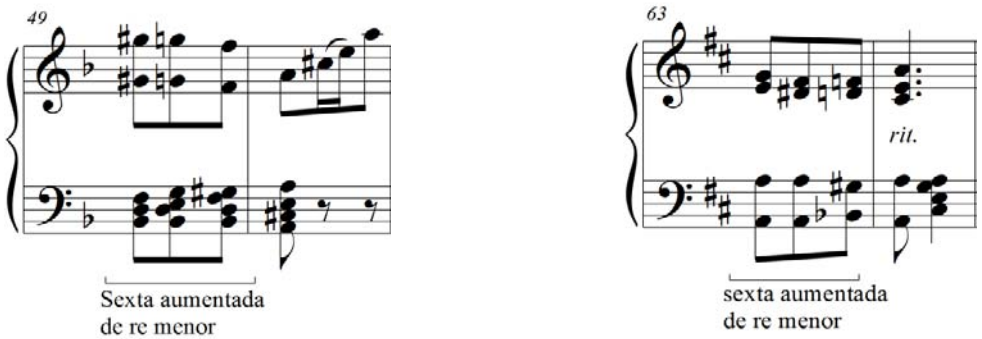
Algunos de los enlaces entre las tonalidades mostradas anteriormente, son bruscos y rudos. Ello es debido, fundamentalmente, a la utilización de diferentes grados tonales (I ó V) en los modelos modulantes y a las resoluciones excepcionales de séptimas de dominante en las que varios de los sonidos enlazan indirectamente por salto. Goterris persigue en esta introducción una manifiesta inestabilidad tonal provocada por el uso continuado de cromatismos melódicos y armónicos, en contraste con las secciones a, b y c del cuerpo de la pieza.

Ejemplo 203: Modulaciones en la segunda sección de la introducción de *A las diez en punto*.



Los acordes empleados no trascienden la armonía clásica y son fundamentalmente novenas menores, séptimas de dominante −algunas resolviendo excepcionalmente (ejemplo 203)– séptimas naturales sin preparación y séptimas disminuidas, revestidos de abundantes notas extrañas. También localizamos acordes alterados de sexta aumentada en las secciones *a* y *b* desplegados durante un compás entero.

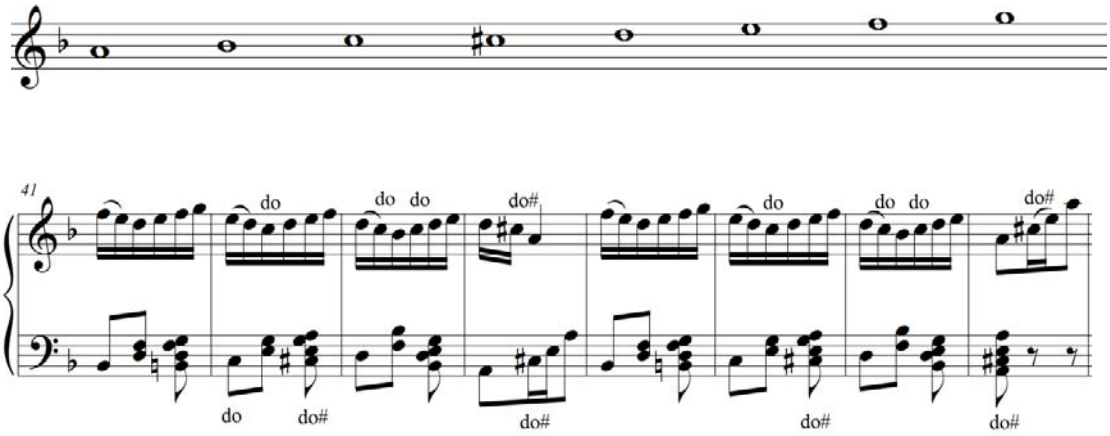
Ejemplo 204: Acorde de sexta aumentada alemana de *re menor* en la serenata.



Del mismo modo que en los pasodobles del mismo autor estudiados con anterioridad, el modo andaluz es el que confiere a la pieza el carácter propiamente castizo y propio del género popularista. Goterris inserta en parte de la introducción y

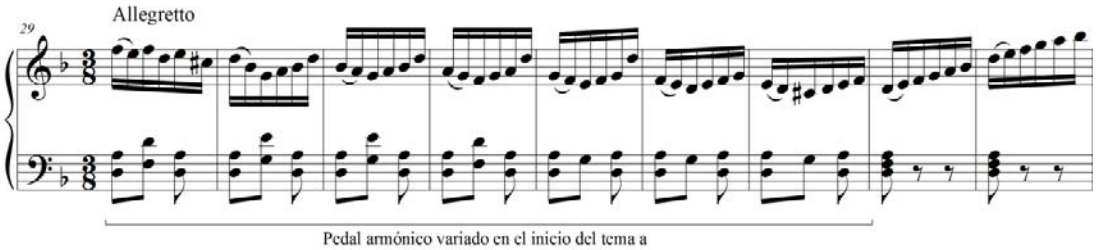
en los *temas a y b*, correspondientes a las secciones a y c de esta pieza, el modo andaluz de re, caracterizando las fluctuaciones entre el do natural y do sostenido.

Ejemplo 205: Modo andaluz de *re* y su aplicación en parte del tema a.



La escritura de esta obra −enteramente armónica− nada tiene que ver con los pasodobles del mismo autor, supeditados en su mayoría a un rígido acompañamiento dispuesto en acordes divididos y con la melodía en la voz superior. En la serenata *A las diez en punto* hay una mayor variedad de acompañamientos en acordes divididos, rebatidos, diseños arpegiados, acordes con función de mero apoyo armónico y un pedal armónico,[7] además de abundantes contracantos de la melodía principal.

Ejemplo 206: Pedal armónico sensiblemente variado en el *tema a*.

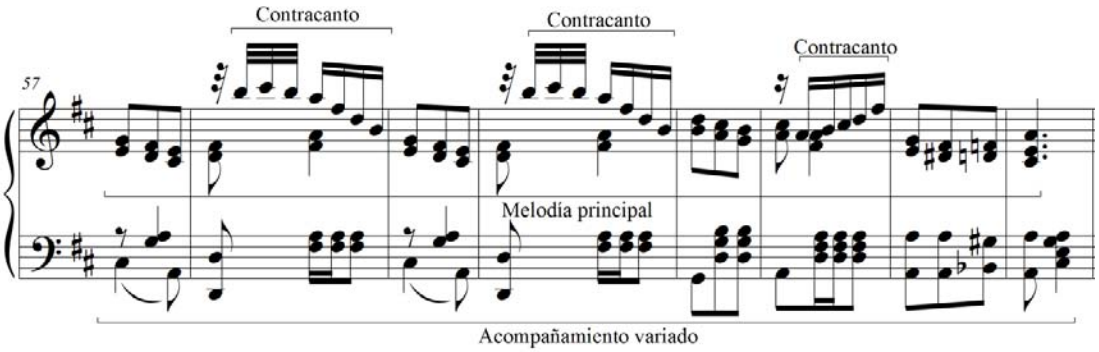


Debido a esta disparidad de procedimientos de acompañamiento, la escritura armónica es mucho más flexible que en el resto de obras del autor. A ello contribuye

[7] El pedal armónico puede definirse como una sucesión de acordes que se repiten y que se encuentran, por lo general, emplazados en el bajo (Guillard, 1996: 58).

en gran manera el emplazamiento de la melodía principal tanto en la parte aguda (ejemplo 206) como en la intermedia o en el bajo (ejemplo 203).

Ejemplo 207: Melodía en la voz intermedia, acompañamientos variados en el bajo y contracantos en la voz superior en el motivo de la sección b.



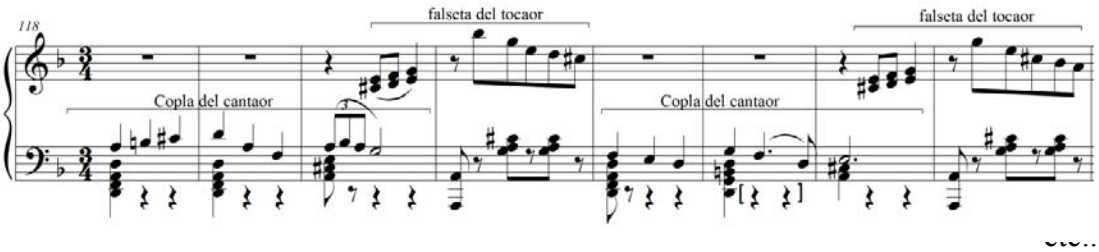
En algunas de las secciones de la obra se adivina su original concepción para formación instrumental, a pesar de que su adaptación al piano sea original del autor. Este estilo de escritura instrumental adaptada al piano crea, en ocasiones, texturas complejas como la del ejemplo anterior, que obligan al intérprete al uso del pedal de resonancia del piano para conseguir una fiel reproducción de las duraciones de los sonidos. Dicha escritura de tipo instrumental u orquestal se hace también evidente en el pasaje de la introducción y en la coda, donde las figuraciones de trémolos parecen imitar la técnica propia de los instrumentos de cuerda (ejemplo 203).

Aunque la serenata de Goterris está dividida en tres secciones diferenciadas, sólo la primera (a) y la última (c) contienen un tema característico. La sección b es, más bien, un desarrollo donde el autor inserta una idea musical breve de ocho compases que no puede considerarse propiamente como un tema, al estar exenta de las características melódico-rítmicas o de lirismo de los otros dos. Dicha idea musical contiene, más bien, las peculiaridades propias de un motivo −constituido por células breves repetidas varias veces− y seguidamente dispuesto en forma de variaciones libres en estilo rítmico y melódico-rítmico:

a	b	c
Tema a (compases 29-56; 141-168)	Motivo del desarrollo (Compases 57-64; 169- 176)	Tema b (Compases 118-139; 230; 252)

Los dos temas principales, sin embargo, poseen *"la coherente y armoniosa unidad de los elementos que los constituyen"* (Blanquer, 1989: 34) y que definen su condición de temas. Ambos se encuentran estilísticamente diferenciados aunque armónicamente responden a la misma tonalidad (re menor), y los dos incluyen el modo andaluz en *re*. El *tema a*, dispuesto en forma de progresión unitónica descendente por segundas mantiene una relación tonal abierta (tónica-dominante) y un estilo melódico-rítmico. El *tema b*, más trabajado que el anterior, presenta una relación tonal cerrada (tónica-tónica) y un estilo cantable e inspirado en el cante flamenco. Aunque el andalucismo puede entreverse en toda la serenata, es principalmente en el *tema b* donde el autor interpola las características propias del cante jondo o flamenco. El tipo de escritura del *tema b* imita las intervenciones o *coplas* del "cantaor" y los interludios de guitarra o *falsetas* interpretadas por el "tocaor", propias de este género. El canto dolorido en estilo improvisado, la tendencia a la repetición de un mismo sonido −el *la* con función de dominante en este caso−, el barroquismo ornamental −mediante el uso de las células rítmicas en tresillo−, la falta aparente de ritmo en relación con el resto de la pieza y el reducido ámbito melódico son algunas de las características del cante jondo (Preciado, 1969: 84-85) conscientemente introducidas en el *tema b* por Goterris.

Ejemplo 208: Coplas del cante y falsetas del la guitarra en la serenata.

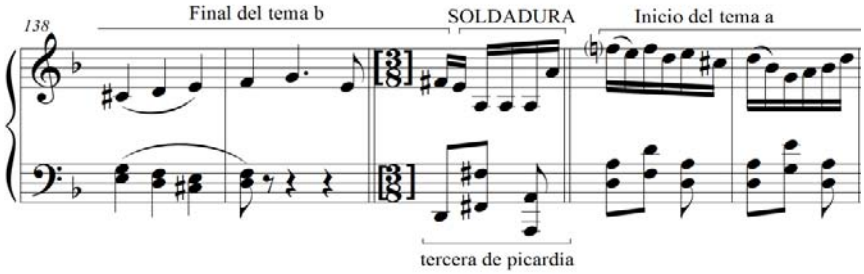


El *tema b* termina sobre el acorde de *Re Mayor* debido a la inclusión de una tercera de picardía,[8] o tercera mayor, que produce un nuevo color armónico contrastante con el resto del tema expuesto en modo menor. Tras el final del tema en

[8] La tercera de picardía es utilizada con el fin de dar la impresión de un final en modo mayor en el caso de obras o temas específicos expuestos mayoritariamente en un modo menor. Se trata de un procedimiento que se generalizó en el Renacimiento, si bien su uso se estabilizó en el periodo barroco. No está claro el origen del término picardía, aunque es posible que proceda del francés *picart*, que significa *agudo* en el Norte de Francia (Abromont y De Montalembert, 2001: 117).

modo mayor, el autor introduce una *soldadura*[9] que enlazará con la reexposición de la sección A.

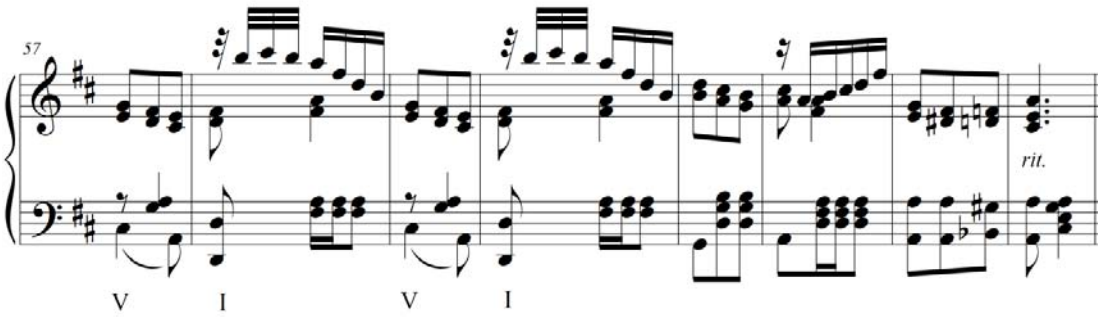
Ejemplo 208: Tercera de picardía y soldadura en el final del *tema b*.



Otras fórmulas de desarrollo trabajadas por Goterris en esta obra son las variaciones libres, que introduce inmediatamente después del motivo de la sección b. Son variaciones libres porque sólo imitan la armonía de los primeros compases del motivo precedente −formada sobre los grados I y V−, y no siempre respetan el orden en que se suceden originalmente dichos grados. Las dos variaciones que suceden al motivo melódico de la sección b son contrastantes en cuanto al estilo: la primera de ellas es rítmica y la segunda es melódico-rítmica:

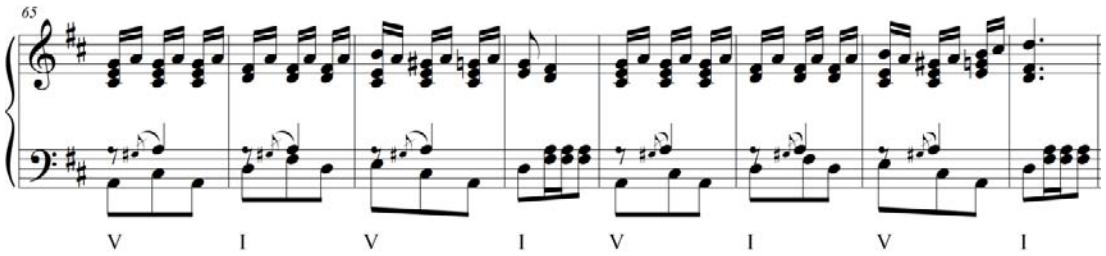
Ejemplo 209: Motivo del desarrollo y variaciones libres del mismo:

a) Motivo.

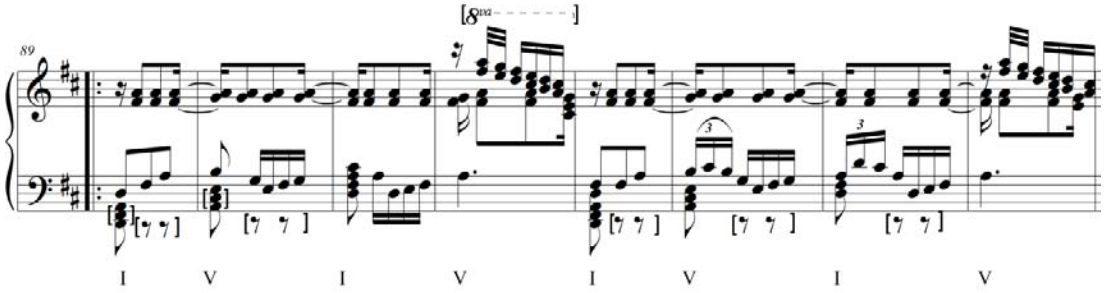


[9] Se denomina *soldadura* a las notas que se agregan entre dos ideas musicales, siempre sin ampliar el número de compases, con la función de rellenar y completar un vacio rítmico y melódico. La soldadura presenta, en la mayoría de casos, el aspecto de una anacrusa (Zamacois, 1960: 24).

b) Primera variación libre sobre los primeros cuatro compases del motivo.



c) Segunda variación libre sobre los primeros cuatro compases del motivo.

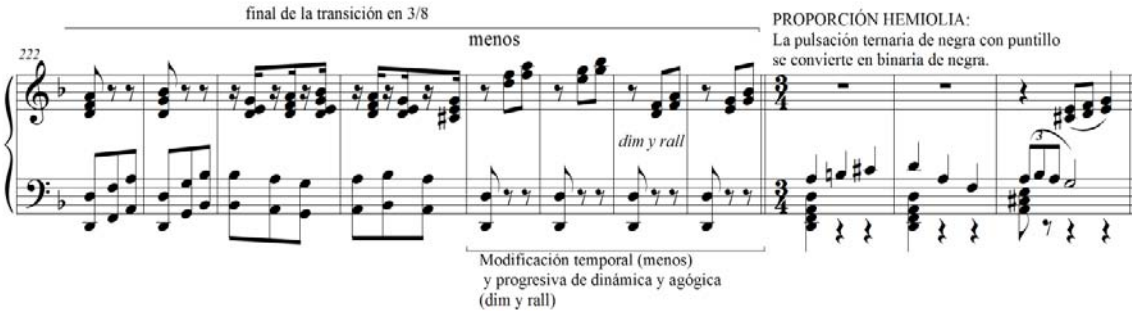


A excepción de la introducción y de la coda, las principales secciones a, b y c de la serenata son simétricas. Así como la mayor parte de los temas integrados en las piezas de estilo popularista estudiadas hasta ahora, están formados habitualmente por dos periodos de ocho compases cada uno, los *temas a* y *b* de la serenata están constituidos por tres periodos simétricos de ocho compases cada uno. Tan sólo el último periodo del *tema b* presenta una leve asimetría al haber sido abreviado en seis compases. Del mismo modo, el motivo y las variaciones del desarrollo son igualmente simétricas y formadas también por periodos de ocho compases, aunque dispuestos de manera diferente a los temas principales. Esta dispar organización del material temático no hace sino demostrar el mayor grado de libertad tanto formal como estructural planteado por el autor en esta su única pieza no funcional para piano.

También el tratamiento del ritmo en esta obra de Goterris es mucho más libre, debido a su condición formal abierta y no supeditada a los pasos de marcha originaria de los pasodobles trabajados con anterioridad. La serenata *A las diez en punto*, al no ser una obra funcional, sea bailable o de marcha, presenta una original movilidad temporal que afecta principalmente a la introducción y al *tema b*. La primera y segunda secciones de la introducción muestran las respectivas indicaciones de *allegro* y *andante mosso*, que confieren a esta parte de la pieza una inestabilidad

rítmica añadida a la ya propiamente tonal mencionada con anterioridad. Las secciones a, b y c se mueven, en cambio, íntegramente dentro de la indicación de *allegretto*. Sin embargo, dentro de la misma indicación de *allegretto*, Goterris introduce una original modificación temporal entre las secciones b y c, provocada por un cambio de compás de 3/8 a 3/4 y creando lo que se define como una *proporción hemiolia*.[10] Para trasladar la pulsación ternaria de negra con puntillo del compás de 3/8 de la sección b, a la binaria del de 3/4 de la sección sin alterar la movilidad rítmica, el autor inserta una breve modificación temporal indicada como *meno*s, al tiempo que una variación dinámica agógica progresiva: *dim* y *rall*.

Ejemplo 210: Proporción hemiolia entre las secciones b y c de la serenata.



Estas indicaciones dinámicas y agógicas que enlazan con la proporción hemiolia son, quizás, las más detalladas de toda la pieza. El resto de dinámicas están tan poco trabajadas y pormenorizadas que pueden considerarse, más bien, como orientativas. Tan solo hay una indicación de *f* en la introducción, un *pp* en el *tema a* y un *p* en el desarrollo, además de las anteriormente descritas y de un regulador en los tres últimos compases de la coda.

A pesar de las irregularidades en el plan tonal, de los convencionalismos armónicos introducidos, de la ausencia de conexión temática entre las secciones y de la falta de trabajo dinámico, *A las diez en punto* de Goterris es una de las obras más interesantes del género popularista trabajado en este apartado. Es una pieza de una gran originalidad al presentar los recursos compositivos convencionales adaptados a los gustos del público, aunque aplicados a una forma libre. Es precisamente esta abierta concepción formal, apartada de las usuales manifestaciones popularistas, la

[10] La proporción hemiolia es un procedimiento medieval que consiste en el paso de una pulsación ternaria a una binaria sin alterar la movilidad rítmica (Apel, 1953: 131).

que libera la imaginación de autor hacia procedimientos compositivos novedosos dentro del conjunto de su repertorio.

Cuadro 53: Estructura de la serenata para piano *A las diez en punto* de José Goterris.

Compases	1	7	15	19	27	29	41	57	65	81
Estructura	**Introducción (1º sección)**		**(2ª sección)**			**A**		**B (Desarrollo) 1ª sección**		
Temas y desarrollos						Tema a		Motivo del desarrollo	1ª variación libre sobre el motivo del desarrollo	Motivo del desarrollo
Tonalidades	Modo andaluz de re	(do)	fa	lab sol#	re		Modo andaluz de re	RE		

89	97	106	118	141	153	169	177	193	201
		(2ª sección)	**C**	**A**		**B (Desarrollo) 1ª sección**			
2ª variación libre sobre el motivo del desarrollo	Transición	Sección cadencial	Tema b	Tema a		Motivo del desarrollo	1ª variación libre sobre el motivo del desarrollo	Motivo del desarrollo	2ª variación libre sobre el motivo del desarrollo
	re		Modo andaluz de re	re	Modo andaluz de re	RE			

209	218	230	253
	(2ª sección)	**C**	**CODA**
Transición	Sección cadencial	Tema b	
re		Modo andaluz de re	RE

4. 5. NACIONALISMO (1928-1936).

Composiciones sin características especiales en cuanto a ritmo y forma.

Hojas de álbum.

1928 puede considerarse, según nuestras investigaciones, como el año en que el repertorio castellonense para piano se adentra en la modernidad. Es la fecha en que el compositor borrianense Abel Mus Sanahuja escribe sus *Escenes d´infants* o *Chiquillaes* en forma de doce piezas breves u hojas de álbum, revolucionando los procedimientos estéticos y musicales empleados hasta entonces por los autores locales. Abel Mus, joven violinista y compositor instalado por entonces en París, absorbe la novedosa visión del tratamiento tonal propio de la escuela francesa de principio de siglo. Es esta nueva concepción armónica, sustentada en la tonalidad pero liberada de sus leyes jerárquicas, la que tiñe las piezas del joven compositor. Las *Escenes d´infants* introducen parcialmente esta visión armónica en abundantes pasajes donde el discurso musical, siempre sobre la base de la tonalidad, es liberado de la sintaxis funcional que había imperado en la música europea durante los siglos XVII y XIX. El resultado es un discurso musical libre donde, en ocasiones, los acordes abandonan las leyes inmutables de la tonalidad tradicional y se convierten en estructuras polivalentes. La introspección del timbre, de los registros del piano, de las categorías sonoras por medio de los acordes paralelos o la incorporación de nuevos modos y escalas son los medios de los que se servirá Mus para conseguir nuevos colores armónicos.

Junto a esta novedosa visión que renueva la concepción armónica del repertorio hasta aquí tratado, el compositor borrianense reformula también la idea de lo tradicional y de lo castizo. Todos aquellos procedimientos musicales y fórmulas de receta incorporados en las piezas del género popularista y ofrecidos al público para su goce van a ser revisados a conciencia y utilizados por Mus desde una visión puramente artística. Es precisamente esta nueva concepción estética, que adhiere los elementos musicales tradicionales a las innovaciones armónicas y nuevas técnicas, la definida por el compositor y crítico Tomás Marco como *Nacionalismo Casticista*. (Marco, 1982: 173). Dicho de otro modo, lo tradicional, lo castizo, integrado hasta ahora en el denominado popularismo pasará a convertirse −de la mano Abel Mus y, también de Matilde Salvador−, de mera música funcional a obra artística, de

repertorio local a nacionalismo, de música interpretada en escenarios de baile a repertorio de concierto.

A través de las doce hojas de álbum o estampas que conforman las *Escenes d´infants*, Mus consigue transmitir al oyente el "color local" de su ciudad natal, Borriana. Aludiendo a escenas cotidianas y costumbristas, evocadas a través del mundo infantil, el compositor de Borriana se adentra en el folclore local y abraza el nacionalismo propugnado por el crítico Adolfo Salazar. Según el citado crítico, la sugestión basada en el ambiente y color locales proporciona al nacionalismo excelentes condiciones estéticas que se suman a las cualidades propiamente evocativas e innovadoras de este movimiento (*El Sol*, 2.495, 6-8-1925: 2). Abel Mus consigue, como se estudiará a continuación, impregnar a sus doce piezas del clima y color mediterráneos mediante la incorporación de melodías y cantos inspirados en el folclore autóctono.

Las doce piezas que conforman el políptico *Escenes d´infants* obedecen a tres tipos diferenciados de estructura, cada una de ellas con sutiles variaciones. Son estas estructuras el lied ternario, el lied binario y el lied con repeticiones variadas,[1] organizadas en cada una de las piezas según se muestra a continuación:

Lied ternario:	A B A_1	*1. Al despertar* *2. En Missa* *5. Les campanetes del cel* *9. El pianet de corda* *11.El móti* *12. Cuant tot descansa en lo poble*
	A B A	*7. En tartaneta*
Lied binario	A A_1	*3. La lliçó del agüelo* *4. Soldaets de plom*
	A A	*6. A conillet amagat*
	A B	*8. Dia de dól*
Lied con repeticiones variadas o lied en cinco secciones	A B A_1 B_1 A_2	*10. Caçoleta de detrás.*

[1] El término *lied con repeticiones variadas* ha sido consultado en Hakim y Dufourcet, 1995: 17

La forma de lied ternario es, tal y como puede verse en la relación anterior, la más utilizada por el autor con un total de siete piezas, seguida del lied binario con cuatro piezas y, finalmente, con un solo ejemplo, el lied con repeticiones variadas en las que un tema principal y un tema secundario contrastante respecto al primero se alternan sucesivamente.

El plan armónico adoptado por Mus en las diferentes partes de *Escenes d´infants* es de una gran originalidad en relación con el resto de obras para piano trabajadas hasta el momento. Así como compositores como José García utilizaba la modalidad de manera transitoria y sin una especial repercusión en la distribución armónica, en Mus es usada de manera consciente y configura el plan armónico de la composición. Dicha modalidad no es practicada, sin embargo, de manera absoluta en cada una de sus piezas sino siempre compartida con diversas tonalidades y, en ocasiones, de manera alternada. En *Escenes d´infants* localizamos tanto obras construidas enteramente sobre una tonalidad específica, como otras que combinan la modalidad con la tonalidad. Al hablar de modalidad nos referimos, principalmente, a la utilización de los modos antiguos o modos eclesiásticos. Cabría recordar, a este respecto, que las melodías y cantos anteriores al siglo XVII, tomados del auténtico folclore local o nacional están básicamente sustentados sobre dichos modos y hacen necesaria su incorporación para conseguir una fiel reproducción (Preciado, 1969: 71-72). Junto a los modos eclesiásticos, el autor de Borriana incorpora también el modo andaluz −usado hasta la saciedad por los compositores popularistas−, así como otras escalas modales. Del total de las doce partes que conforman las *Escenes d´infants*, siete de ellas son completamente tonales y las otras cinco combinan las tonalidades con las modalidades eclesiásticas. Respecto al uso de las tonalidades en el políptico de Mus conviene hacer dos puntualizaciones. La primera es que las piezas nº 2, 4, 5, 6, 7, 10, 11 y 12 se desarrollan completamente en la misma tonalidad, salvo breves inflexiones que no llegan a establecer nuevos paisajes armónicos. La segunda es que, del total de doce piezas que conforman la obra, seis giran en torno a la tonalidad de *Sol Mayor*, dos en torno a *Re Mayor*, dos sobre el modo *protus en si*, una se encuentra en *La mayor* y una en *sol menor*, compartidas o no con otras modalidades. Resulta obvio el desequilibrio en la elección de las tonalidades, entre las cuales la de *Sol Mayor* abarca la mitad de las piezas. Sin embargo, la pretendida monotonía tonal de las piezas señaladas contrasta con la sabia combinación que Abel Mus hace entre las tonalidades y modalidades empleadas, hecho que podría plantear la duda sobre si

el empleo de las modalidades es fruto de una utilización consciente, o más bien el resultado de una búsqueda de color armónico. Si tenemos en cuenta la obra para piano *Escenes d´infants* fue orquestada con posterioridad, es lógico pensar que el compositor ya hubiera previsto dicha instrumentación durante su gestación y, por tanto, no dudara en utilizar las tonalidades más fáciles de ejecutar por violinistas principiantes como son las de *Sol Mayor*, *Re Mayor* y *La Mayor*. Esta es la razón por la cual, a nuestro juicio, Abel Mus insistió sobre determinadas tonalidades.

	Tonalidades	**Número y título.**
Piezas concebidas completamente sobre un plan tonal.	Sol Mayor	*4. Soldaets de plom* *7. En tartaneta* *9. El pianet de corda*
	Sol Mayor y sol menor	*3. La lliçó del agüelo*
	sol menor	*11. El móti*
	Re Mayor y La mayor	*2. En Missa*
	La Mayor	*5. Les campanetes del cel*
Piezas que combinan la modalidad con la tonalidad.	Protus en si[2] y Fa Mayor	*1. Al despertar*
	Protus en si, modo andaluz de si y si menor	*10. Caçoleta de detrás.*
	Protus en sol y Sol Mayor	*12. Cuant tot descansa en lo poble*
	Modo andaluz de sol y Sol Mayor	*6. A conillet amagat*
	Tetrardus en re, tritus en re y Re Mayor	*8. Dia de dól*

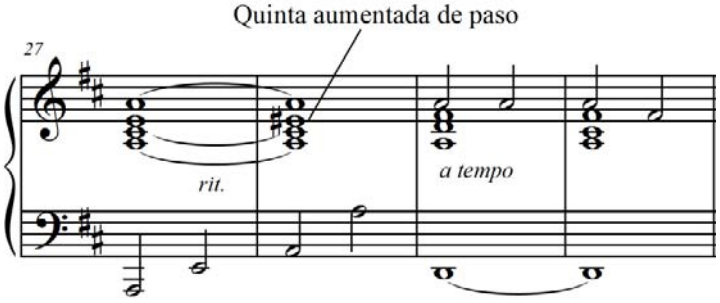
[2] El modo protus en si con el sexto grado rebajado coincide exactamente con el llamado modo eolio o modo menor sin sensible. El sexto grado fluctuante−sea *si bemol* o *si natural* en el caso concreto del protus− es una de las características de los modos gregorianos. En los tratados analíticos consultados, el modo menor sin sensible es denominado habitualmente como modo eolio, aunque también es considerado como protus (Chailley, 1996: 114-115). En el trabajo que nos ocupa, hemos resuelto denominarlo protus en coherencia con el resto de modos eclesiásticos empleados por el autor.

Siguiendo con el estudio armónico, hay que subrayar la escasa presencia de modulaciones en el políptico de Mus, tanto en las piezas concebidas plenamente dentro de la tonalidad como en aquellas que cuentan con secciones modales. La creación del color armónico responde, más bien, a la incorporación de los modos eclesiásticos y otras escalas ajenas a la tonalidad que a las modulaciones propiamente dichas. En el transcurso de las piezas nº 5, 6, 7, 10 y 11 no hay ni una sola modulación, mientras que en la nº 2, 4, 8, 9 y 12 tan solo hay breves modulaciones o inflexiones que tienden a pigmentar el paisaje armónico monocorde.

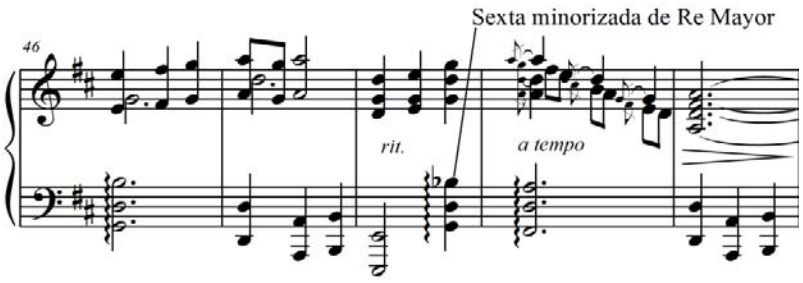
En las piezas o secciones tonales de *Escenes d´infants*, el autor emplea acordes habituales como séptimas de dominante, de sensible, disminuidas, naturales, así como novenas mayores y menores con las mismas funciones tonales hasta ahora trabajadas en anteriores obras. Junto a estos acordes, introduce también acordes alterados como la quinta aumentada −de paso o no− en las piezas nº 1, 2, 3, 4, 6 y 8, o la sexta rebajada o minorizada en los números 2, 4, 5, 6, 8 y 11. Son, como vemos, procedimientos recurrentes en casi todas las piezas del políptico a los que hay que agregar, aunque en menor medida, la sexta aumentada en las partes nº 10 y 11 y la sexta napolitana en la nº 11.

Ejemplo 211: Acordes alterados en *Escenes d´infants.*

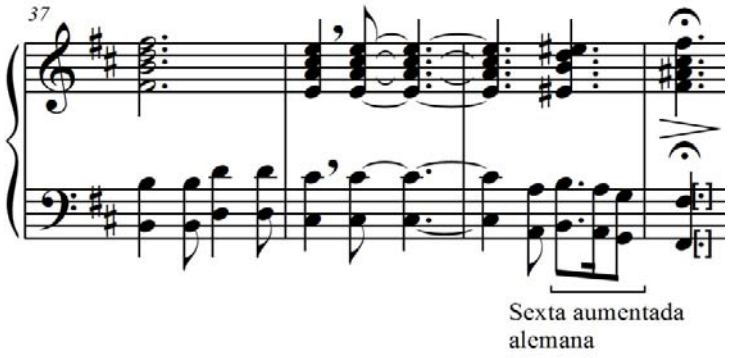
a) Quinta aumentada de paso en nº 2- *En Missa.*



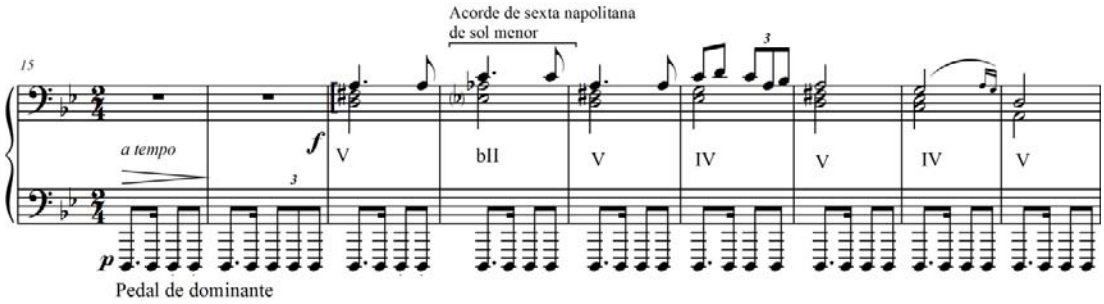
b) Sexta minorizada de Re Mayor en nº 8- *Dia de dól*.



c) Sexta aumentada en nº 10 -*Caçoleta de detrás*.



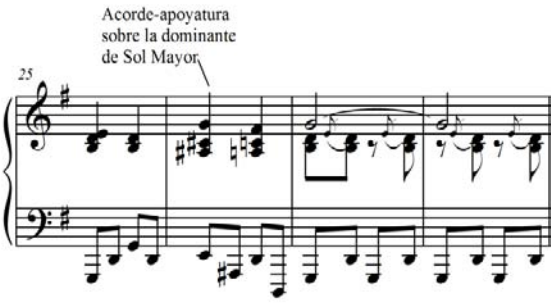
d) Sexta napolitana en nº 11- *El móti*.



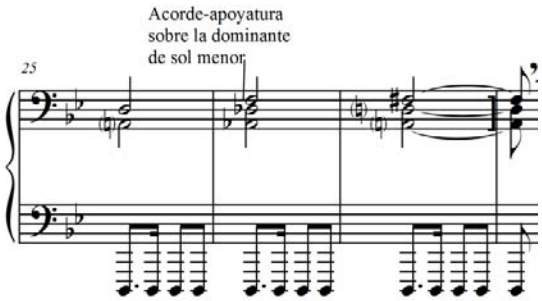
El tratamiento de las notas extrañas en Mus obedece a los planteamientos tradicionales de la armonía tonal, si bien en ocasiones localizamos ejemplos un tanto inusuales como floreos concebidos con dobles sonidos o acordes-apoyatura. Localizamos acordes formados completamente con notas extrañas, con función de apoyatura, en las piezas nº 7 y 11 del políptico.

Ejemplo 212: Acordes-apoyatura en *Escenes d´infants*.

a) Pieza nº 7- En tartaneta.



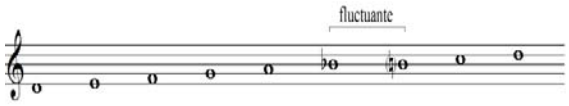
b) Pieza nº 11-El móti.



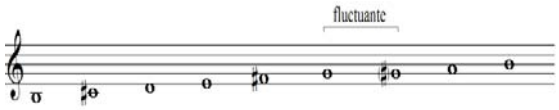
Son, sin embargo, otras herramientas armónicas implantadas en *Escenes d´infants* las que adentrarán esta obra hacia el modernismo. Mus emplea, por primera vez en el contexto del repertorio castellonense, los modos eclesiásticos de una manera consciente y significativa, consiguiendo un discurso musical ajeno a la jerarquía tonal que ha dominado todo dicho repertorio hasta ahora. Los modos eclesiásticos introducidos por Mus son el modo *protus* −también denominado modo eolio o modo menor sin sensible− transportado a *si* y a *sol* y los modos *tritus* y *tetrardus* transportados a *re.*[3] En el ejemplo siguiente se muestran los modos eclesiásticos originales, las transposiciones realizadas por Mus a partir de los originales y su incorporación a la pieza correspondiente:

Ejemplo 213: Modos eclesiásticos usados por Abel Mus.

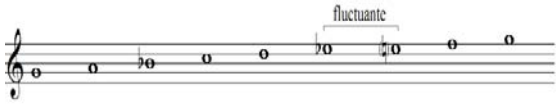
Modo protus original en *re*.



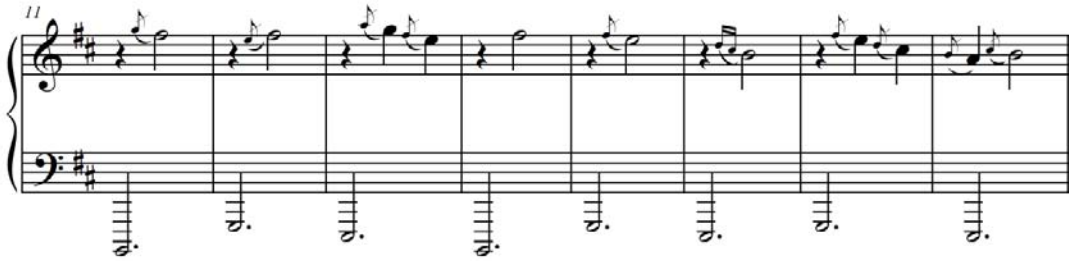
Protus transportado a *si*



Protus transportado a *sol*

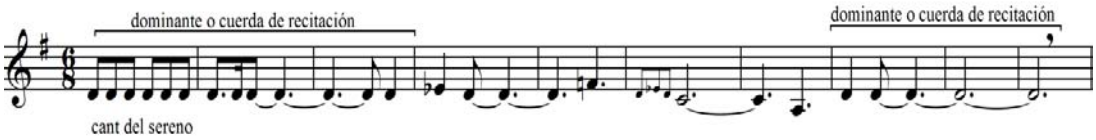


Modo protus en *si* en la pieza nº 1- *Al despertar*.

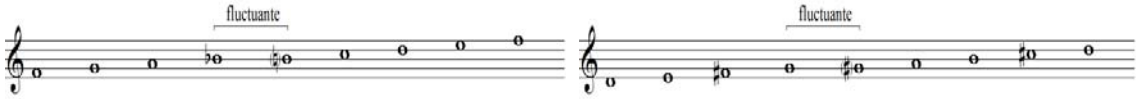


[3] El término modo hace referencia el conjunto de caracteres interválicos que permiten clasificar un fragmento musical sobre un esquema preestablecido. Dicha clasificación es posible por la agrupación de sonidos en torno una nota que hace función de eje en la mayoría de cantos. Es este eje el que los musicólogos denominan como dominante, tenor o cuerda de recitación, a partir del cual se deduce el modo en cuestión. Así pues, cada uno de los modos puede ser auténtico o plagal en función del lugar donde se encuentre la cuerda de recitación y de la tesitura del canto (Chailley, 1996: 72, 114-115). En el siglo XX los compositores tienden a adaptar los modos a cualquier tesitura de la escala cromática, dando como resultado una transposición de los sonidos originales.

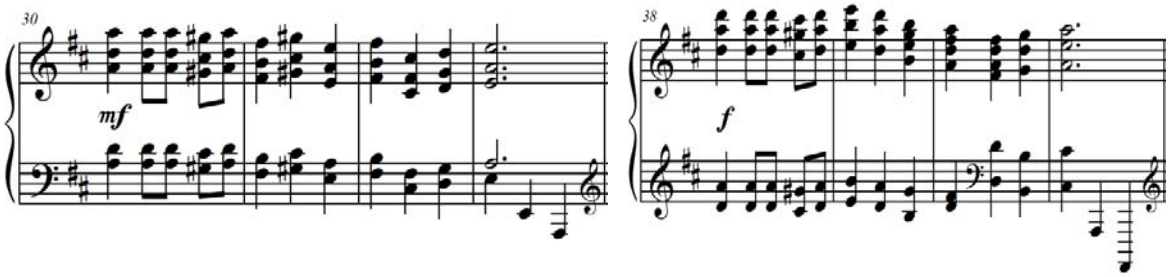
Protus auténtico[4] en *sol* en la pieza nº 12- *Cuant tot descansa en lo poble*.



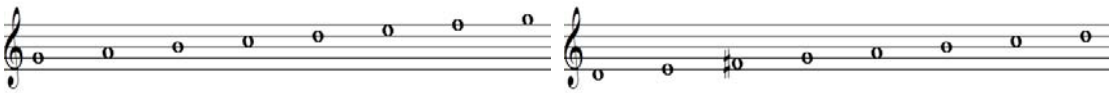
b) Modo tritus original en *fa.* Tritus transportado a *re.*



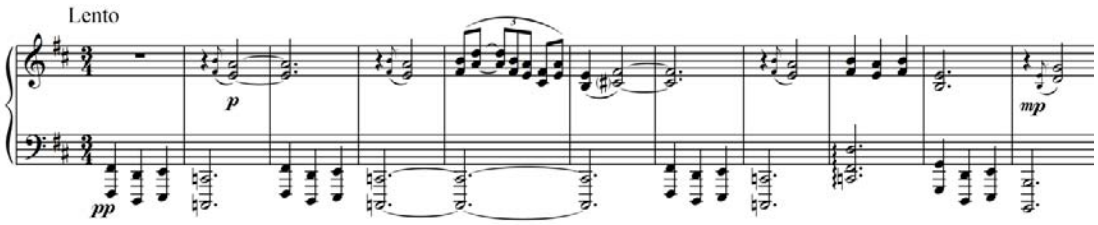
Modo tritus en *re* en la pieza nº 8- *Dia de dól.*



c) Modo tetrardus original en *sol.* Tetrardus transportado a *re*.



Modo tetrardus en *re* en la pieza nº 8- *Dia de dól.*

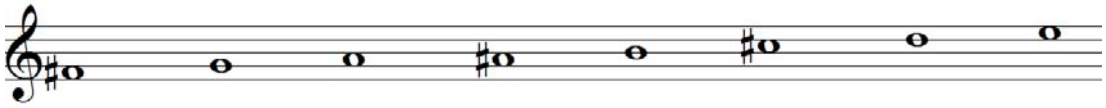


[4] En este caso específico, las características melódicas nos revelan un modo protus auténtico, debido a que la cuerda de recitación o dominante es el quinto grado (*re*) respecto a la nota final (*sol*).

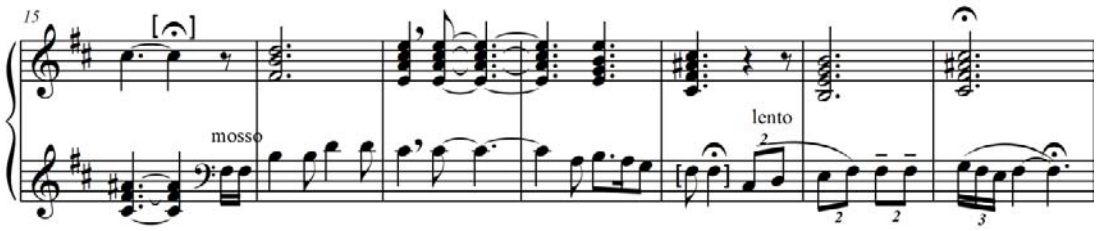
En este último ejemplo, Abel Mus combina ingeniosamente el modo tetrardus en el bajo, simultáneamente con la tonalidad de *Re Mayor* en la voz superior, que incluye la sensible o *do sostenido* en contraposición con el *do natural* del citado modo. Otros modos y escalas ajenas a la tonalidad que Mus incluirá en su políptico para piano son el modo andaluz, que recoge la herencia castiza del género popularista, en las piezas nº 6 y 10, y la escala hexátona o escala formada por tonos enteros en la pieza nº 1.

Ejemplo 214: Modo andaluz de *si* y su aplicación en *Escenes d´infants*.

a) Modo andaluz de *si.*



Modo andaluz de sol en la pieza nº 10- *Caçoleta de detrás*.

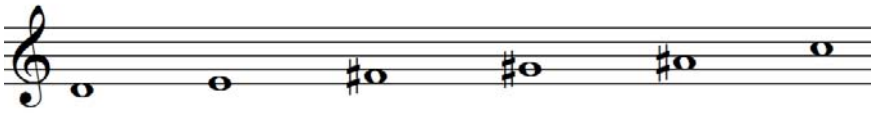


Especialmente interesante es la aplicación que el autor hace, en la primera de las piezas, de la escala hexátona de *re* en la melodía simultáneamente con el modo protus en los bajos (compases 19 al 34) y que abraza, aunque de manera muy breve y elemental la *bimodalidad* [5].

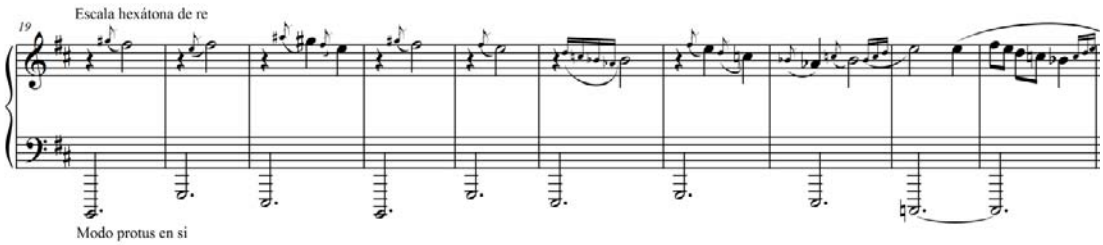
[5] La politonalidad o polimodalidad, en la que se encuentra inserta la *bimodalidad*, es una herramienta compositiva frecuente a partir aproximadamente de 1910, con obras de Igor Stravinsky, Sergei Prokoviev o Charles Koechlin. Existen, no obstante, ejemplos de estas características en obras anteriores de Richard Strauss como Salomé (1905) o Elektra (1908). (Honegger, II, 1976: 821). El ejemplo de Abel Mus es relativamente temprano respecto al resto de obras mencionadas, pero debido a su brevedad y a su técnica elemental no llega a imponerse, desde nuestro punto de vista, como un procedimiento propio del autor.

Ejemplo 215: *Bimodalidad* mediante la escala hexátona de *re* en la melodía y el modo *protus si* de en el bajo:

a) Escala hexátona de *re*:

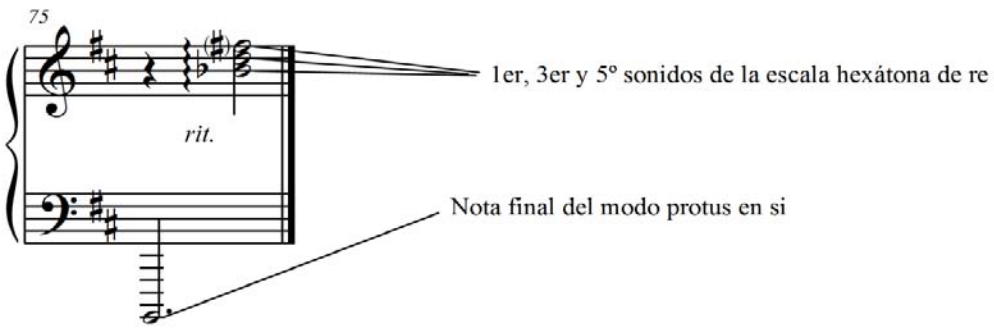


b) Escala hexátona de *re* combinada con el modo protus en *si*.



Esta pieza concluye también con una acorde bimodal que mantiene, en la mano izquierda, la nota final *si* del modo protus y, en la mano derecha, los sonidos 1, 3 y 5 de la escala hexátona ejemplificada con anterioridad (215a). Otros finales suspensivos, esta vez sobre el acorde de dominante o con una séptima natural sobre el sexto grado se observan en las piezas nº 4 y 7 respectivamente.

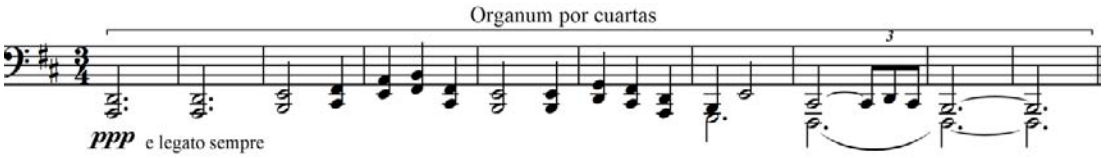
Ejemplo 216: Acorde bimodal conclusivo en nº 1- *Al despertar*.



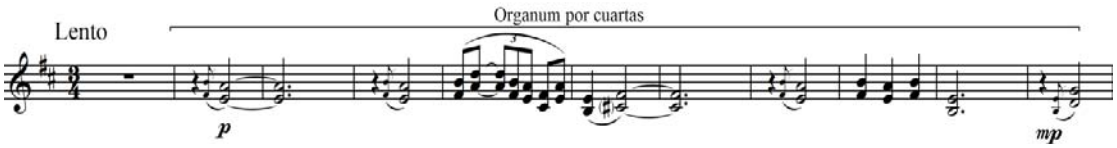
Muchas de las piezas de Mus que conforman esta obra basada en la infancia, respiran un cierto aire arcaico y antiguo, no sólo por la incorporación de los modos eclesiásticos arriba estudiados, sino también por la utilización de procedimientos armónicos y de escritura medievales. Entre estos procedimientos se encuentran la progresión de dos voces paralelas por cuartas a modo de *organum*[6] y la incorporación de acordes paralelos por quintas consecutivas, descubiertas o con sus respectivas terceras. La imitación de la escritura de *organum* por cuartas aparece en las piezas nº 1 y 8, mientras que la progresión por acordes de quintas paralelas, descubiertas o con terceras, se ejemplifica en las partes nº 8, 10 y 11 del políptico.

Ejemplo 217: Escritura en *organum* en *Escenes d'infants*.

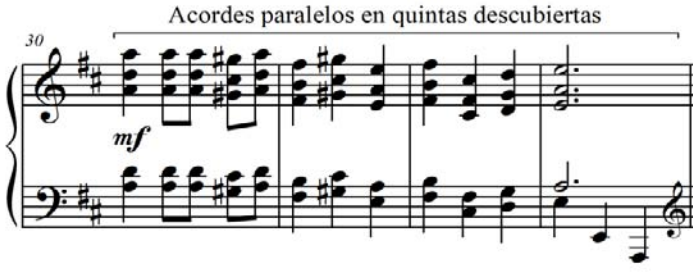
a) Pieza nº 1-Al despertar.



b) Pieza nº 8- Dia de dól.



Ejemplo 218: Progresión armónica por acordes paralelos en quintas descubiertas en la pieza nº 8- Dia de dól.

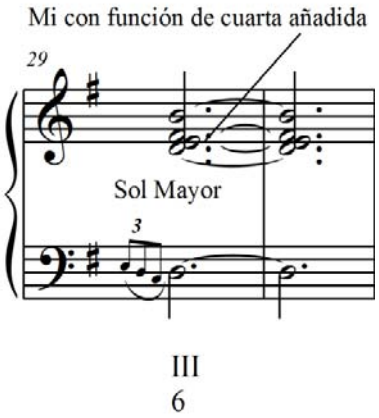


[6] El término latino Organum procede del griego *organon* y encuentra su significado en los principios de la polifonía, cuyos ejemplos más tempranos forman parte de dos tratados escritos a finales del siglo IX y denominados Musica Enchiriadis y Schola Enchiriadis respectivamente. El organum es un arte monástico basado en el movimiento paralelo de cuartas, quintas y octavas y recibe este nombre por la similar sonoridad de quintas y octavas paralelas producida por los primeros órganos introducidos en las iglesias en el siglo X (Caldwell, 1984: 107-108).

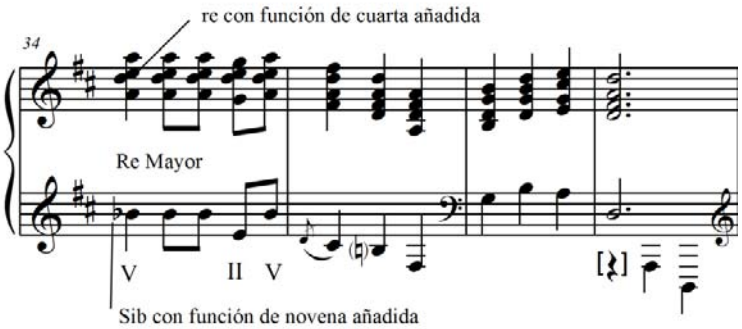
Finalmente, en lo que concierne a las innovaciones armónicas, hay que mencionar también la inclusión de acordes con sonidos añadidos, técnica muy querida por la compositora Matilde Salvador, pero inaugurada en el repertorio pianístico castellonense por Abel Mus. Este procedimiento consiste en agregar uno o más sonidos extraños a los propios del acorde de tercera, quinta y octava, o, dicho de otro modo, en alterar la disposición habitual de acorde dispuesto en terceras mediante la inclusión de sonidos ajenos al mismo[7]. En el caso de Abel Mus, encontramos ejemplos de acordes con sonidos añadidos de cuarta (pieza nº 3), sexta (pieza nº 8) y novena (pieza nº 8).

Ejemplo 218: Acordes con sonidos añadidos en *Escenes d´infants*.

a) Acorde con cuarta añadida en la pieza nº 3- *La lliçó del agüelo*.

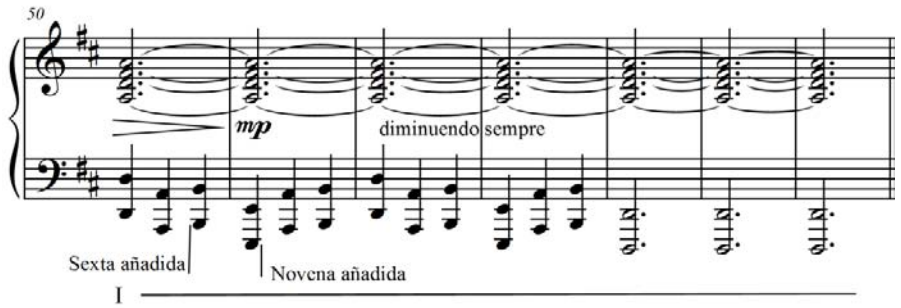


b) Acorde de novena menor invertido con cuarta y novena añadidas en la pieza nº 8-*Dia de dól*.



[7] Para que las notas añadidas sean consideradas como tales, deben encontrarse en relación diatónica a las propias del acorde. En otros casos estaríamos hablando de apoyaturas no resueltas (Girard, 2005: 4).

c) Acorde desplegado con segunda y sexta añadidas en nº 8- *Dia de dól*.



Quizás el aspecto armónico más interesante del políptico de Mus es la emancipación de ciertas armonías de sus funciones sintácticas tradicionales y convertidas en estructuras polivalentes y categorías sonoras. La superación de la jerarquía impuesta por la armonía tradicional la consigue Mus, precisamente, mediante la inclusión de las innovaciones armónicas vistas con anterioridad como son la escritura por acordes paralelos, los acordes con notas añadidas y los procedimientos bimodales de algunos pasajes. Dicha emancipación tonal subyace en muchas de las secciones del políptico de Mus, confiriendo a la obra unos colores armónicos totalmente nuevos hasta ahora en el conjunto del repertorio que nos ocupa.

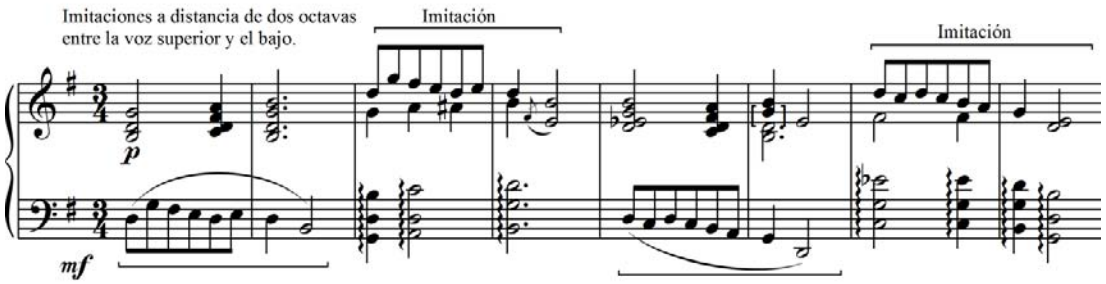
El tipo de escritura omnipresente en *Escenes d´infants* es la melodía acompañada, o escritura armónica, sobre la cual se sustentan la práctica totalidad de piezas del álbum. En menor cuantía, el autor incorpora también la textura homofónica en las piezas nº 5, 6, 8 y 11 y, en una ocasión, la monodia, o escritura a una sola voz.

Dentro de la escritura armónica, los recursos de los cuales el autor se sirve para moldear la parte melódica son la línea melódica simple y la melodía en acordes, ambos utilizados a la par y de manera más o menos equitativa para mantener el interés de la obra. Los temas concebidos en línea melódica simple se localizan en las piezas nº 1(*tema a*), 3, 4, 6, 7 (*tema b*), 9, 10 y 12. Por al contrario, los temas en acordes se desarrollan en las partes nº 1 (*tema b*), 2, 4, 5, 7, 8 y 11 (*tema b*). Se trata de una combinación y organización estudiada y calibrada, de modo que bien las diferentes piezas, o bien los temas de cada una de ellas, aparecen usualmente alternados en melodía simple y melodía en acordes. Aunque la parte melódica tiende a situarse en la voz superior que ejecuta la mano derecha, esta disposición no monopoliza, ni mucho menos, el total de las piezas, como ocurre en el género de

salón o popularista. Mus utiliza algunos recursos que contribuyen a suplir el tradicional emplazamiento de la melodía en la parte superior, como son la inclusión de abundantes imitaciones entre la mano derecha e izquierda o la melodía en la voz central ejecutada con ambas manos. Éste último es un recurso muy singular, ya utilizado por Gabaldá en sus fantasías −por influencia del pianista Sigismund Thalberg− pero nunca hasta ahora aplicado a una obra enteramente original. También encontramos casos, como la pieza nº 6 de *Escenes d´infants*, en que la parte melódica está totalmente escrita en la voz de bajo y ejecutada por la mano izquierda.

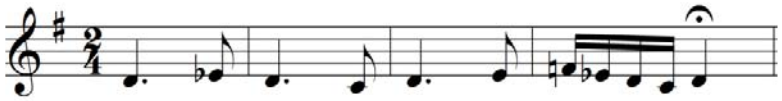
Ejemplo 219. Recursos utilizados para suplir el continuo emplazamiento de la melodía en la parte superior.

a) Imitaciones entre la mano derecha e izquierda en nº 3- *La lliçó del agüelo*.

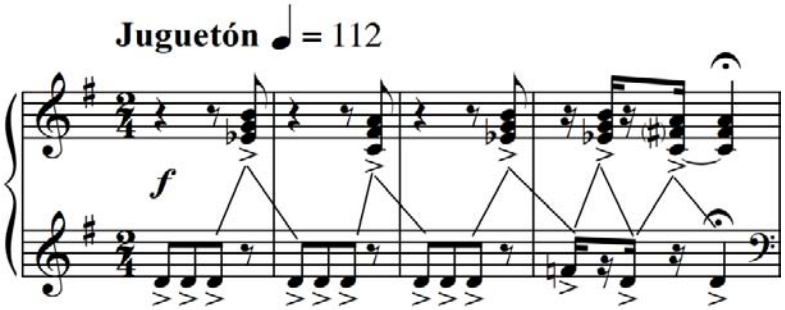


b) Melodía en la voz intermedia ejecutada entre las dos manos en nº 6- *A conillet amagat.*

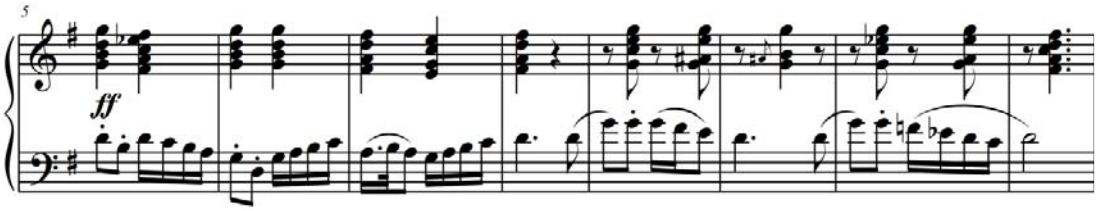
Esqueleto melódico:



Realización original:



c) Melodía emplazada enteramente en el bajo en nº 6- *A conillet amagat.*



.

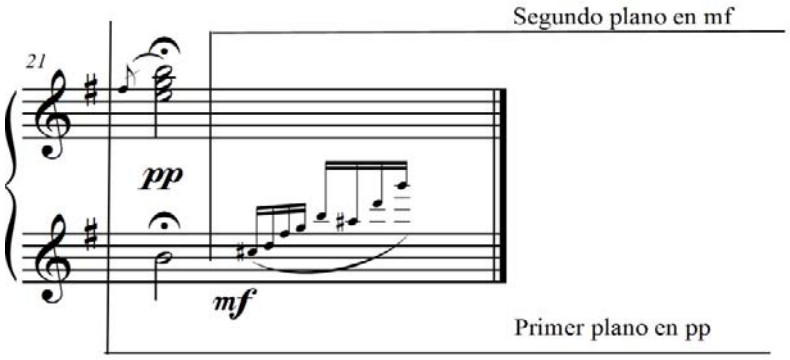
Además del caso citado con anterioridad de melodía repartida entre las dos manos (ejemplo 219b), encontramos en la obra de Mus otros procedimientos similares, aunque con diferentes características. Estos otros planteamientos no son el resultado del emplazamiento de una voz central, sino que responden a un tipo de escritura cadencial en figuraciones rápidas entre las dos manos que trasluce la dedicación violinística del compositor.

Ejemplo 220: Escritura de tipo cadencial ejecutada entre ambas manos en nº 10- *Caçoleta de detrás*.

etc..

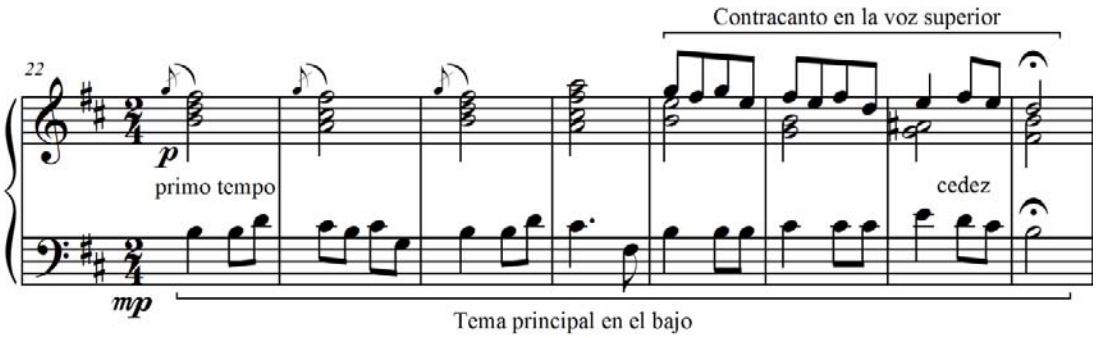
Los tipos de acompañamiento introducidos por Mus en las texturas de melodía acompañada distan mucho de parecerse a las usuales fórmulas en acordes divididos que invaden un buen número de las piezas de salón decimonónicas o popularistas. Los acompañamientos melódicos varían en el conjunto de las piezas de *Escenes d´infants* e, incluso, en cada una de ellas. Las variantes más comunes introducidas por Mus son acompañamientos en arpegios, acordes rebatidos o, simplemente, sustentos armónicos en acordes. Concretamente en las partes nº 3 y 6, el autor explora el principio de resonancia del piano mediante texturas de acompañamiento en acordes con posición abierta (ejemplo 219a) o mediante planos de escritura diferenciados que incitan al uso del pedal de resonancia. Este principio de resonancia del piano, tratado de una manera muy elemental en Mus, será llevado a grados más altos de creatividad con Matilde Salvador.

Ejemplo 221: Exploración del principio de resonancia del piano mediante planos diferenciados de escritura en la pieza nº 6- *A conillet amagat.*



También se localizan algunos contracantos, breves y concisos, en la línea melódica principal en las piezas nº 7 y nº 10 que suplen los habituales acompañamientos.

Ejemplo 222: Contracanto introducido por Mus en nº 10- *Caçoleta de detrás.*.

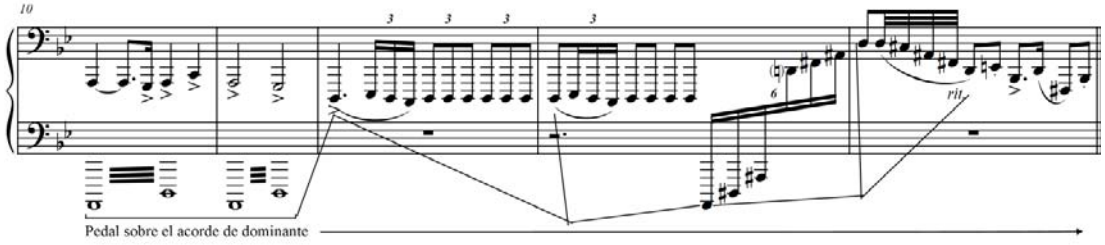


Como recursos de sustento armónico, el autor también emplea en *Escenes d´infants* algunos tipos diferenciados de pedales. Distinguimos la nota pedal sobre la dominante en las piezas nº 10 (ejemplo 211d) y 11 (ejemplo 220), sobre el acorde de tónica en la nº 4, y sobre el acorde de dominante en la nº 4 y 11. Asimismo, el pedal armónico, o sucesión de acordes repetidos, está presente en la pieza nº 11, y el pedal melódico, o melodía repetida continuamente, en la pieza nº 1 (ejemplo 215b). Algunos de estos pedales son recurrentes, extensos, y están planteados en forma de bajo obstinado, o fórmula rítmica de acompañamiento, en las partes nº 1, 4, 7 y 11. Dicho tratamiento rítmico obedece, tanto a intenciones propiamente musicales cristalizadas en la creación de puntos de tensión-distensión, como a la imitación de

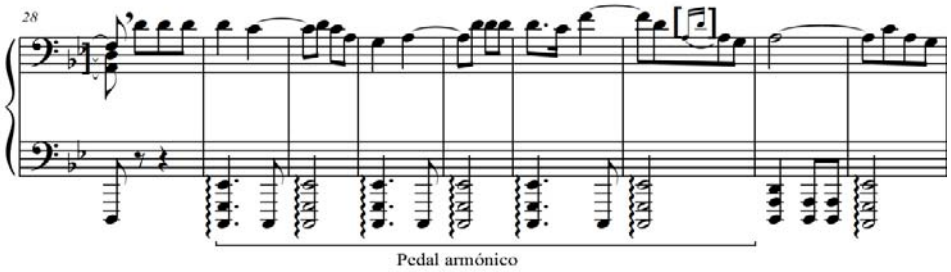
imágenes u objetos en sentido figuralista, citadas en los versos que acompañan a cada una de las piezas.

Ejemplo 223: Notas pedales y bajos obstinados en *Escenes d´infants.*

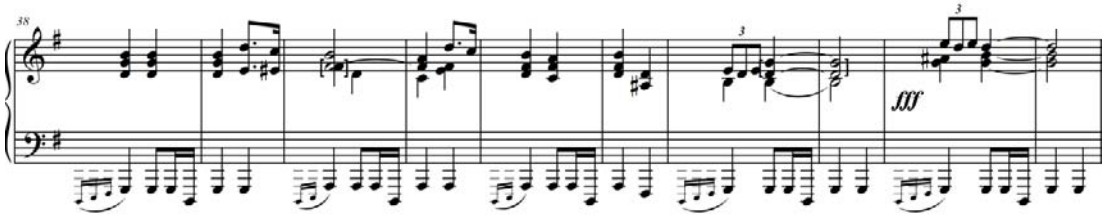
a) Pedal sobre el acorde de dominante en nº 11- *El móti*.



b) Pedal armónico en nº 11- *El móti*.



c) Bajo obstinado en nº 4- *Soldaets de plom*.



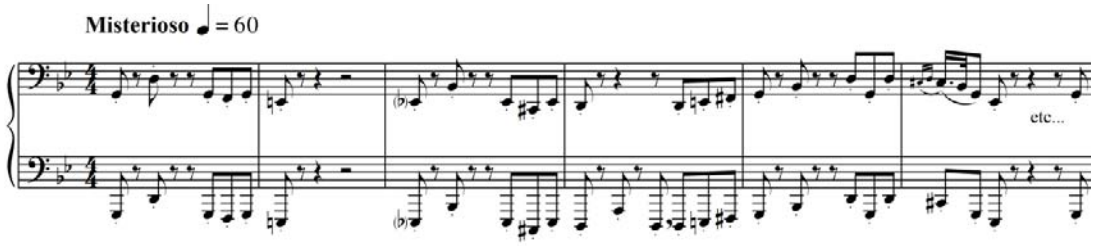
Una de las características más relevantes de la escritura de Abel Mus en su políptico es la exploración de los registros pianísticos extremos. La escritura de las piezas nº 1, 2, 4, 7 y 11 alcanza, de manera constante, el registro más grave del piano. Lo mismo ocurre con las piezas nº 5 y 9, aunque en sentido inverso, al mantenerse ésta continuamente en el registro agudo del instrumento. No obstante, dicha exploración no es tratada de una manera flexible o inducida mediante cambios de registro alternados. Desde el punto de vista del registro, la escritura es estática y rígida al desarrollarse, desde al principio hasta el final de las referidas piezas, en una tesitura pianística inalterable en cada una de las manos. El estatismo de escritura está, en ocasiones apuntillado por la completa ausencia de silencios, como es el caso

de la pieza nº 5. En las piezas nº 1, 2, 3, 4, 9 y 12, sin embargo, el autor introduce comas de respiración que liberan el fraseo y el ritmo, contribuyendo a paliar los problemas de tesitura expuestos arriba. Por el contrario, un ejemplo de escritura totalmente libre y abierta en cuanto al tratamiento de los registros pianísticos es el representado por la pieza nº 8- *Dia de dól*, a nuestro juicio una de las más conseguidas del políptico.

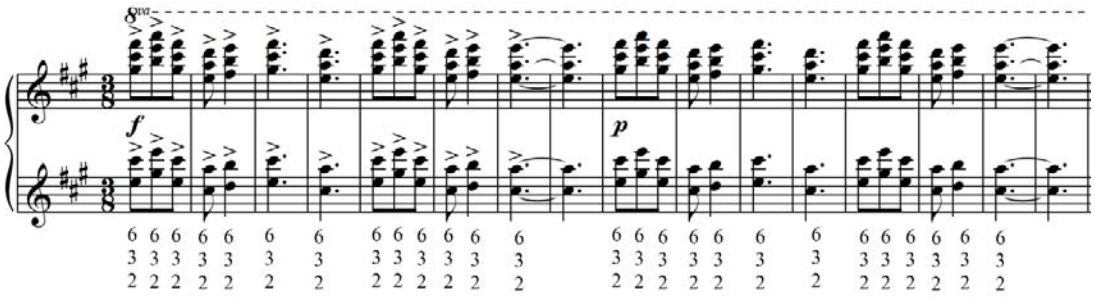
La escritura homofónica también está presente en *Escenes d´infants* a través de las piezas 5, 6, 8, 11. Cuando hablamos de homofonía, no nos referimos únicamente al sentido estricto del término, según el cual las diferentes partes sólo evolucionan al unísono o a la octava. En el sentido amplio de la palabra, homofonía es también cualquier tipo de escritura en la que las diferentes voces evolucionan por intervalos paralelos, sea en líneas melódicas simples o en acordes (Girard, 2005: 4-5). Según este significado, hablaremos de homofonía en la escritura de *organum* por cuartas (ejemplo 217a y b) y en los acordes paralelos en quintas (ejemplo 218), vistos con anterioridad.

Ejemplo 224. Homofonía en Escenes d´infants.

a) Según el sentido estricto del término: homofonía en octavas en *El móti.*

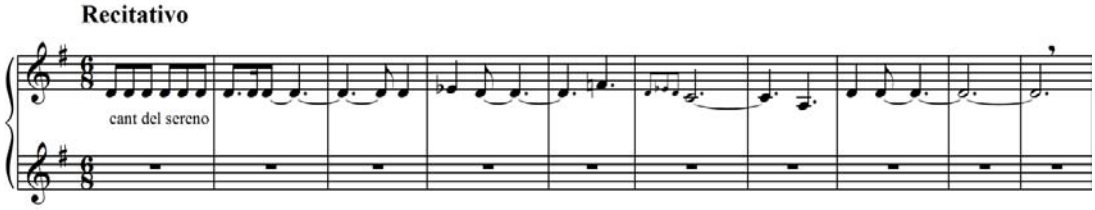


b) Según el sentido amplio del término: homofonía en acordes de cuarta añadida en *Les campanetes del cel.*



Finalmente, en cuanto a tipos de escritura se refiere, también la monodia está presente en la introducción de la pieza nº 12- *Cuant tot descansa en lo poble.* Es una línea melódica ejecutada por la mano derecha que imita el canto del sereno y construida sobre el modo *protus auténtico* transportado a *sol*.

Ejemplo 225: Monodia en nº 12- *Cuant tot descansa en lo poble.*



Abel Mus utiliza también los recursos temáticos para introducir cada una de las piezas dentro de la historia infantil contada en versos que preceden al discurso musical. Las doce partes del políptico de Mus son tanto bitemáticas como monotemáticas, dependiendo de su extensión o de los desarrollos introducidos. No obstante, predominan aquellas que sólo contienen un tema, frente a las que presentan dos, contrastantes o no entre sí. Son piezas bitemáticas la nº 1, 7, 9, 10 y 11 y monotemáticas las nº 2, 3, 4, 5, 6, 8 y 12. Según su tipología, los temas desplegados en *Escenes d´infants* son muy dispares y su distribución −tanto entre las diferentes piezas como dentro de cada una de ellas− está concebida de manera contrastante para conseguir un mayor grado de interés entre ellos. De este modo, encontramos en el políptico de Mus temas melódicos, melódico-rítmicos, rítmicos o armónicos, según la siguiente distribución:

Temas melódicos	nº 1-*Al despertar (tema b)* nº 3- *La lliçó del agüelo.* nº 10-*Caçoleta de detrás (tema a)* nº 12- *Cuant tot descansa en lo poble.*
Temas melódico-rítmicos	nº 1-*Al despertar (tema a)* nº 4- *Soldaets de plom*. nº 6- *A conillet amagat.* nº 7- *En tartaneta (temas a y b)* nº 9- *El pianet de corda (tema b)* nº 10- *Caçoleta de detrás (tema b)* nº 11- *El móti (tema a)*

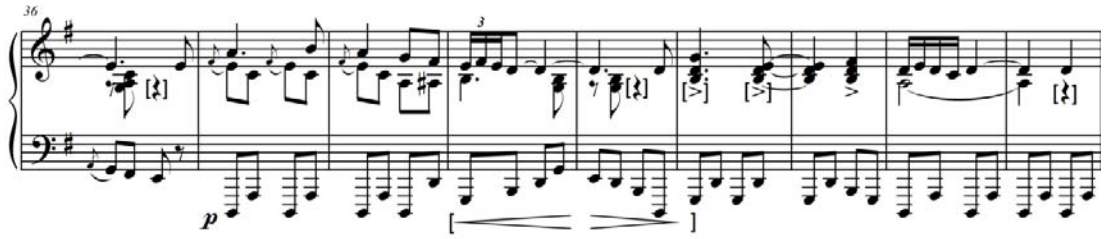
Temas rítmicos	nº 9- *El pianet de corda (tema a)*
Temas armónicos o de acordes	nº 2- *En missa* nº 5- *Les campanetes del cel* nº 8- *Dia de dól* nº 11- *El móti (tema b)*

Además de la clasificación realizada arriba, atendiendo el tipo de cada uno de los temas, los recursos utilizados por Abel Mus para adaptarse al significado de los textos permiten también una organización según el carácter de dichos temas. Así, es posible hacer una distinción entre temas folclóricos, litúrgicos, pastorales, de marcha, de danza y canciones de cuna:

Temas basados en el folclore (nacional o local)	nº 6- *A conillet amagat.* nº 7- *En tartaneta (tema b)* nº 10- *Caçoleta de detrás (tema b)*
Temas litúrgicos	nº 2- *En missa* nº 8- *Dia de dól*
Temas de marcha	nº 4- *Soldaets de plom.*
Temas de danza (vals)	nº 9- *El pianet de corda (tema b)*
Temas pastoriles	nº 1-*Al despertar (tema b)*
Canciones de cuna	nº 12- *Cuant tot descansa en lo poble.*

Los temas clasificados como folclóricos contienen rasgos extraídos de la tradición popularista, como es el empleo del modo andaluz en la pieza nº 6 y en el *tema b* de la nº 10. Concretamente en ésta última pieza, el estilo melódico del *tema a* frente al carácter folclórico y danzable del *tema b*, producen un contraste y un estilo pianístico análogo a las canciones y danzas compuestas por el autor catalán Federico Mompou (*1893; †1987) entre 1921 y 1960. En cambio, el *tema b* de la nº 7- *En tartaneta*, mantiene las características de estilo del pasodoble.

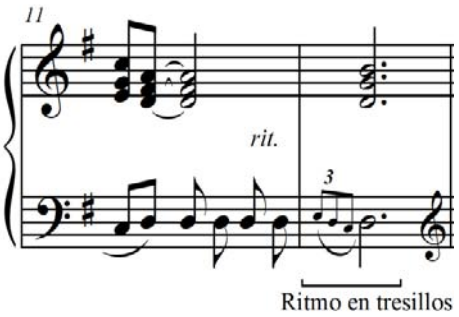
Ejemplo 226: Estilo de pasodoble en el *tema b* de la pieza nº 7- *En tartaneta.*



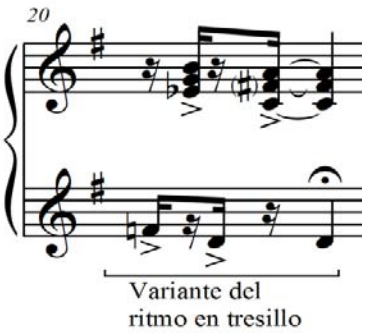
El carácter folclórico de algunos de los temas es conseguido mediante la inserción del modo andaluz, pero también por la introducción del ritmo en tresillos, típico de la mayoría de piezas del repertorio popularista visto con anterioridad. Ahora bien, Mus hace un empleo del tresillo, no como simple fórmula de receta, sino con un profundo sentido musical, que consigue adaptándolo discretamente al contexto de la pieza. El ritmo de tresillo −o las variantes del mismo−, con carácter más o menos folclórico, aparece en las piezas nº 3, 6, 7 (ejemplo 226b) y 10.

Ejemplo 227: Fórmula rítmica en tresillo y sus variantes.

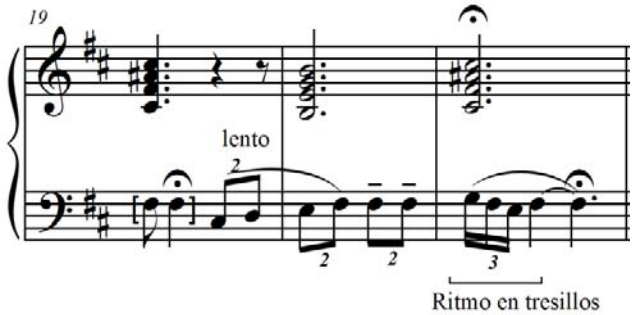
a) Pieza nº 3- *La lliçó del Agüelo*.



b) Pieza nº 6- A conillet amagat



c) Pieza nº 10- Caçoleta de detrás.

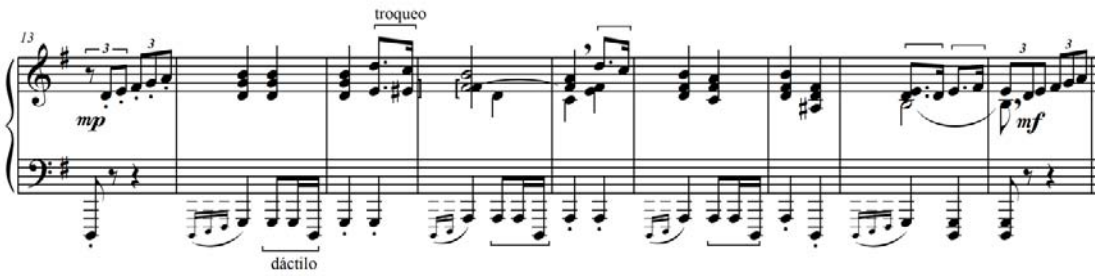


También es curioso observar cómo los temas de carácter litúrgico, relacionados con textos que hacen mención a las celebraciones religiosas en las piezas nº 2-*En missa* o a actos funerarios como en la nº 8- *Dia de dól*, son tratados en estilo armónico.

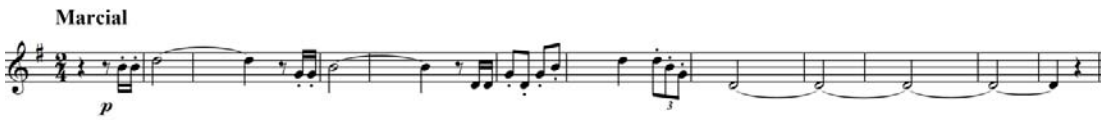
En la pieza nº 4, el autor imita el desfile de los soldaditos de plomo mediante un tema característico de marcha, en el cual incluye células rítmicas representativas. Son éstas el troqueo en la voz superior, que emula los instrumentos de viento, y el dáctilo en la mano izquierda, que sugiere los ritmos de un tambor. Previamente al ritmo de marcha propio del tema principal, el autor inserta en la introducción un motivo que reproduce una señal militar de llamada o de formación de las tropas. La misma señal es repetida en la coda, aunque esta vez con el significado de retirada. Se trata de un motivo formado tan solo por tres sonidos (sol, si, re) y que imita el toque de la corneta.[8]

Ejemplo 228: Tema y motivo de carácter militar en la pieza nº 4- *Soldates de plom.*

a) Tema con células rítmicas de troqueo y dáctilo.



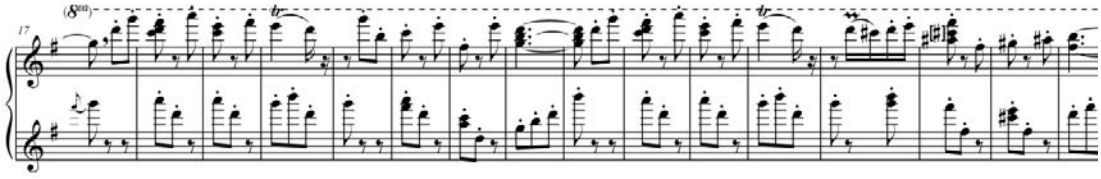
b) Motivo de tres sonidos de llamada y retirada de las tropas.



[8] Trompeta− o corneta− y tambor son los instrumentos militares por excelencia. Las fórmulas de llamada de la corneta varían entre 20 y 60 según el cuerpo de la armada. El interés de las frases ejecutadas por la corneta residen en la manera original de combinar los sonidos del acorde perfecto mayor, según su funcionalidad específica. El tambor también tiene asignadas una serie de fórmulas en la música militar, más o menos simples pero refinadas por la utilización de seis tipos diferentes de percusión o de redobles. (Honegger, II, 1976: 630).

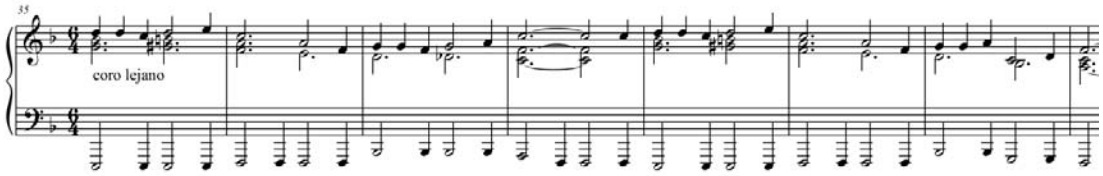
El carácter de danza filtrado a través de la música de salón decimonónica vuelve a darnos un nuevo ejemplo de vals en el *tema b* de la pieza nº 9- *El pianet de corda*.

Ejemplo 229: Carácter de vals en el *tema b* de nº 9- *El pianet de corda*.

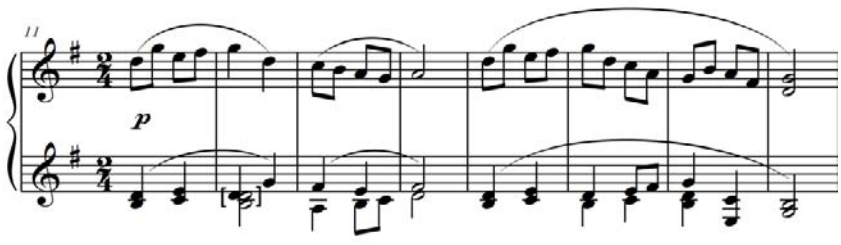


Finalmente, en cuanto al carácter de los temas se refiere, tanto el tema pastoril de la pieza nº 1- *Al despertar*, como la canción de cuna o *berceuse* insertada en la pieza nº 12- *Cuan tot descansa en lo poble*, son tratados melódicamente y en dinámica en torno al *p*. Ambos difieren, sin embargo, en la concepción rítmica: el tema pastoril es elaborado en compás ternario mientras que la canción de cuna lo es en binario.

Ejemplo 230: Tema pastoril en la pieza nº 1- *Al despertar.*



Ejemplo 231: Canción de cuna o *berceuse* en la pieza nº 12- *Cuan tot descansa en lo poble.*

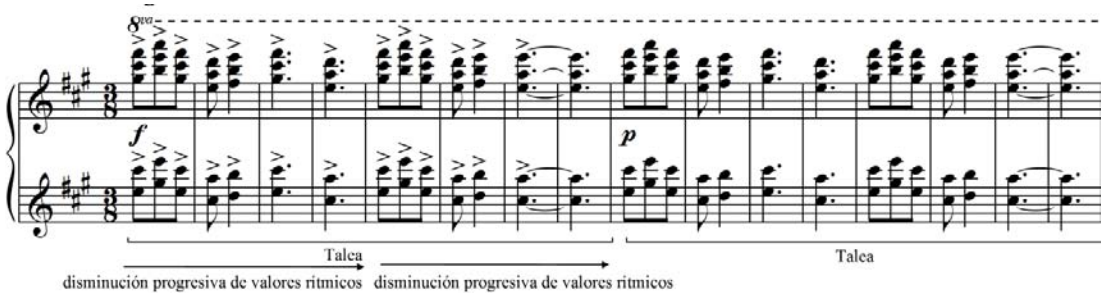


El contraste temático también es elaborado atendiendo a las relaciones tonales en cada uno de los temas. Estas relaciones son variables según cada pieza y

dependen, en buena medida, de la concepción enteramente tonal o de las combinaciones entre tonalidad y modalidad de cada una de ellas. El resultado son temas con relaciones tanto cerradas −que empiezan y terminan en la tónica−, o bien relaciones abiertas que mayoritariamente se ajustan al modelo de melodía iniciada en la tónica y concluida sobre la dominante en las piezas nº 6, nº 7 (*tema b*), nº 10 (*tema b*) y nº 11, o sobre el relativo de la dominante en el *tema b* de la nº 9.

Al igual que ya hiciera en la elaboración armónica, el autor de Borriana utiliza −posiblemente esta vez de manera inconsciente− recursos rítmicos propios de la técnica medieval y aplicados, en esta ocasión, al tema principal de la pieza nº 5-*Les campanetes del cel*. Se trata de la *isorritmia*, un procedimiento ya visto con anterioridad en un tango de Fulgencio Badal −compuesto también en 1928− y consistente en la repetición regular de una célula rítmica denominada *talea.* El tema principal de *Les campanetes del cel* se caracteriza especialmente por la continua repetición de una *talea* en la que el número de valores rítmicos disminuye progresivamente de cada cuatro compases.

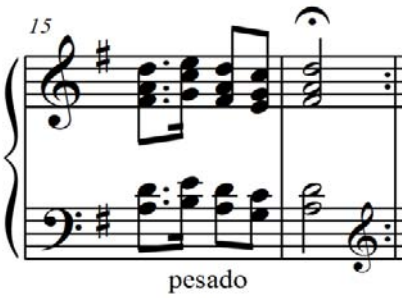
Ejemplo 232: *Isorritmia* en el tema principal de nº 5-*Campanetes del cel*.



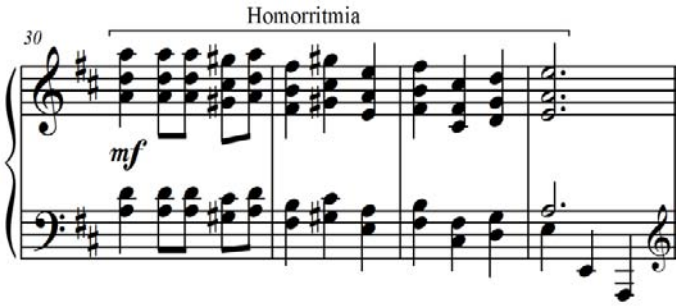
La homorritmia, o ritmo exacto en todas las partes melódicas, también está presente en algunas de las piezas del políptico, como es el caso de la quinta pieza (ejemplo 231) y también en la sexta y octava pieza. Los procedimientos de homorritmia tienden a diversificar y flexibilizar el ritmo del discurso musical, y a variar el tipo de escritura de melodía acompañada, al convertir las partes de sustento armónico en una prolongación de la melodía principal.

Ejemplo 233: Homorritmia en *Escenes d´infants*.

a) Pieza nº 6- *A conillet amagat*.



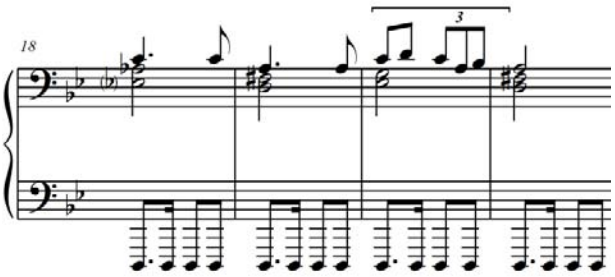
b) Pieza nº 8- Dia de dól.



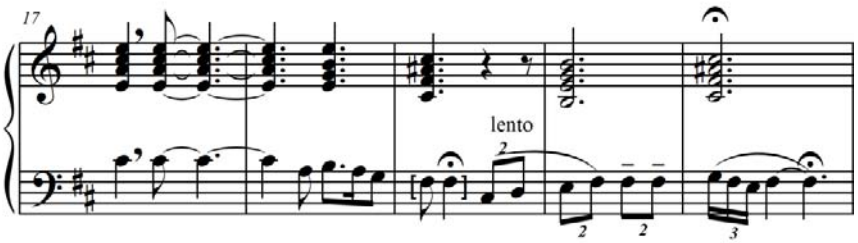
Junto a la homorritmia, otras de las herramientas compositivas que confieren al ritmo una mayor libertad y pluralidad en *Escenes d´infants*, son la alternancia de divisiones binarias y ternarias, las notas no medidas, la polirritmia y la hemiolia. La alternancia de valores propios del compás con valores irregulares está presente en las piezas nº 1, 4, 8, 10, y 11, tanto por la inclusión de valores de tresillo en compases binarios como por la inclusión de valores de dosillo en compases ternarios.

Ejemplo 234: Valores binarios y ternarios alternados.

a) Valores de tresillo alternados con valores binarios propios del compás en nº 11.

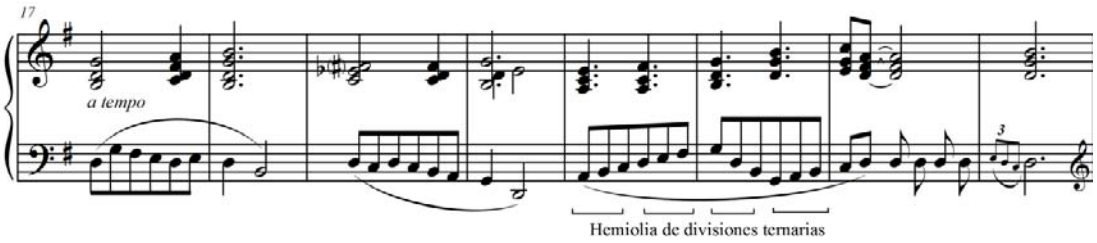


b) Valores de dosillo alternados con valores ternarios propios del compás en nº 10.



Esta sucesión de ritmos binarios y ternarios es trabajada tanto de manera alternada en una misma línea melódica como, en ocasiones, de manera simultánea entre melodía y acompañamiento, dando como resultado una escritura polirrítmica. Concretamente, la polirritmia de 3 sobre 2 es la frecuentemente utilizada por Abel Mus y ejemplificada en las piezas nº 4 y 11 (ejemplo 233a). Las notas no medidas o notas pequeñas son también frecuentes en las partes mayoritariamente melódicas (ejemplos 215a, 221 ó 227a). La hemiolia, última de las herramientas que confieren al ritmo una particular soltura en esta obra, es empleada por el autor borrianense de una manera peculiar y diferente a las anteriores piezas estudiadas hasta ahora. En lugar de realizar una división binaria de una medida ternaria, Mus procede al contrario y divide ternariamente las medidas binarias del compás de 3/4.[9] En consecuencia, los tres tiempos del compas de 3/4 son concebidos momentáneamente como dos tiempos de un compas de 6/8.

Ejemplo 235: Hemiolia de divisiones ternarias de una medida binaria en la pieza nº 3- *La lliçó del agüelo*.



Por lo que al cuadro temporal respecta, el ritmo es variado en la obra de Mus mediante modificaciones temporales como *meno* (o tiempo más lento) o *a tempo* en las piezas nº 1, 5 y 7 y *vivo, meno, mosso* o *lento* en la pieza nº 10. El autor altera, de este modo, las continuas y usuales pulsaciones iguales que dominan las restantes partes de la obra. Otro de los procedimientos que modifica el cuadro temporal de *Escenes d´infants* son los cambios de compás de 3/4 a 6/4 y viceversa en la primera pieza, de 2/4 a 6/8 y viceversa en la décima, de 4/4 a 2/4 y viceversa en la undécima, y de 6/8 a 2/4 y viceversa en la duodécima. Son éstas herramientas que las crean un

[9] Aunque generalmente la hemiolia es definida como la división binaria de un compás ternario, autores como Girard o Abromont admiten la hemiolia como una sucesión variable y ambigua de divisiones ternarias y binarias (Girard, 2001: 170: Abromont y De Montalembert, 2001: 60).

transitorio interés rítmico, agregado a las particularidades propias del resto de parámetros musicales estudiados y por estudiar.

El cuadro de las dinámicas en *Escenes d´infants* presenta, por primera vez en el conjunto del repertorio pianístico castellonense, un acusado contraste como consecuencia de la extensión de matices desde el *ppp* hasta el *fff*. Se trata de una concepción dinámica mucho más pormenorizada, e impulsada por las últimas tendencias románticas de finales del siglo XIX. A pesar de este amplio espectro de dinámicas en el marco general de la obra, algunas de las piezas que la componen no presentan ningún contraste en las intensidades. Son éstas las piezas nº 2, 3 y 9, expuestas enteramente sobre un único *p*. El resto de piezas, sin embargo, se mueven algunas de ellas entre sutiles matices que oscilan entre el *ppp* o el *p* de la nº 1- *Al despertar*, y otras sobre una gama mucho más extensa que abarca desde el *p* al *fff* en la nº 4- *Soldaets de plom*, o desde el *pp* al *ff* en la nº 6- *A conillet amagat*. Si bien, como acabamos de ver, las dinámicas discursivas abarcan una gran extensión, el trabajo de Mus en las dinámicas progresivas es mucho más escueto. Tan sólo la mitad de las piezas −concretamente la nº 4, 7, 8, 10, 11, 12− contienen alguna dinámica progresiva en forma de reguladores ascendentes, descendentes o indicaciones como *cresc* o *dim*. Más elaborado se encuentra el trabajo agógico, principalmente por la inserción de indicaciones progresivas de tiempo como *rit*, *rallentando* y *a tempo*, que afectan a todas las piezas del álbum excepto a la nº 4 y 6. En ocasiones, como ocurre en la pieza nº 9, las indicaciones agógicas se encuentran relacionadas con el título −*El pianet de corda*−, y el significado de los versos que describen el sonido de una cajita de música. En lugar de las indicaciones comunes de agógica progresiva, Mus introduce en la pieza nº 9 las advertencias *empiecen a retrasar* y *va acabándose la cuerda*.

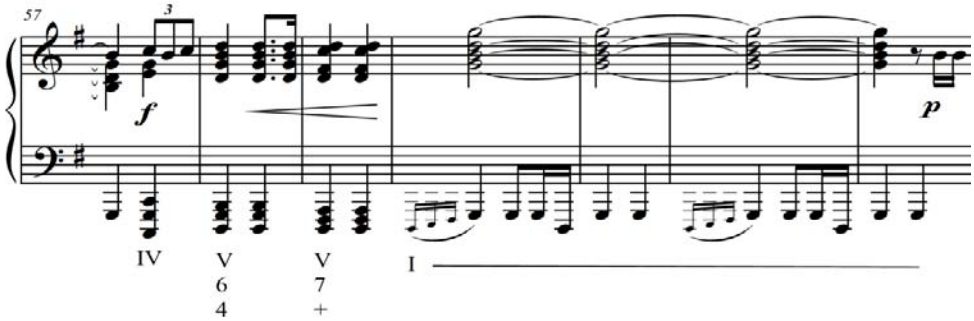
Es también interesante observar en *Escenes d´infants* los diferentes idiomas en los que Mus se expresa, tanto en relación a los versos como a las indicaciones musicales o de carácter. Tanto los versos como los títulos que preceden a la partitura propiamente musical, se encuentran redactados en catalán con las variantes dialectales de la Plana. Las indicaciones que preceden al texto musical (*tranquilo, religioso, tranquilamente, marcial, alegre, juguetón, al trote alegremente, lento, gracioso, ingenuo, misterioso, recitativo*) −tanto de tempo como de carácter− aparecen, sin embargo, escritas en castellano. Las modificaciones temporales discursivas o las agógicas progresivas se encuentran redactadas en italiano, excepto

en un caso que el autor emplea el francés: *cedez*, (compas nº 28 de la pieza nº 10- *Caçoleta de detrás*).

Uno de los parámetros que suscita una especial atención en el políptico de Mus son los procedimientos de desarrollo elaborados en las diferentes partes. Debido a la brevedad de las piezas y a los planteamientos esencialmente expositivos en cada una de ellas, los desarrollos son, en general, efímeros, aunque afectan tanto a los temas como a los comentarios temáticos. De entre estos procedimientos habría que citar el desarrollo cadencial en *Soldaets de Plom*, el desarrollo por eliminación en *La lliçó del agüelo*, el desarrollo por amplificación sonora, las variaciones por elaboración y de registro en *Caçoleta de detrás*, y las progresiones descendentes y unitónicas en *El Pianet de corda*. Si bien son herramientas de desarrollo ya tratadas en anteriores obras, en las piezas de Mus adquieren una significación especial al estar íntimamente relacionadas, en algunos casos, con el contenido de los textos.

En *Soldaets de plom*, la sección cadencial (compases 46 al 63) está desarrollada a partir del final femenino del tema principal y construida sólo a partir de los grados tonales de *Sol Mayor*. El propósito es, fundamentalmente, apuntillar el carácter castrense y marcial de la pieza mediante continuas cadencias perfectas, imperfectas y plagales. La sección cadencial de esta pieza es finalmente concluida con una *cadencia completa*.[10]

Ejemplo 236: Cadencia completa en el comentario de nº 4- *Soldaets de Plom*.



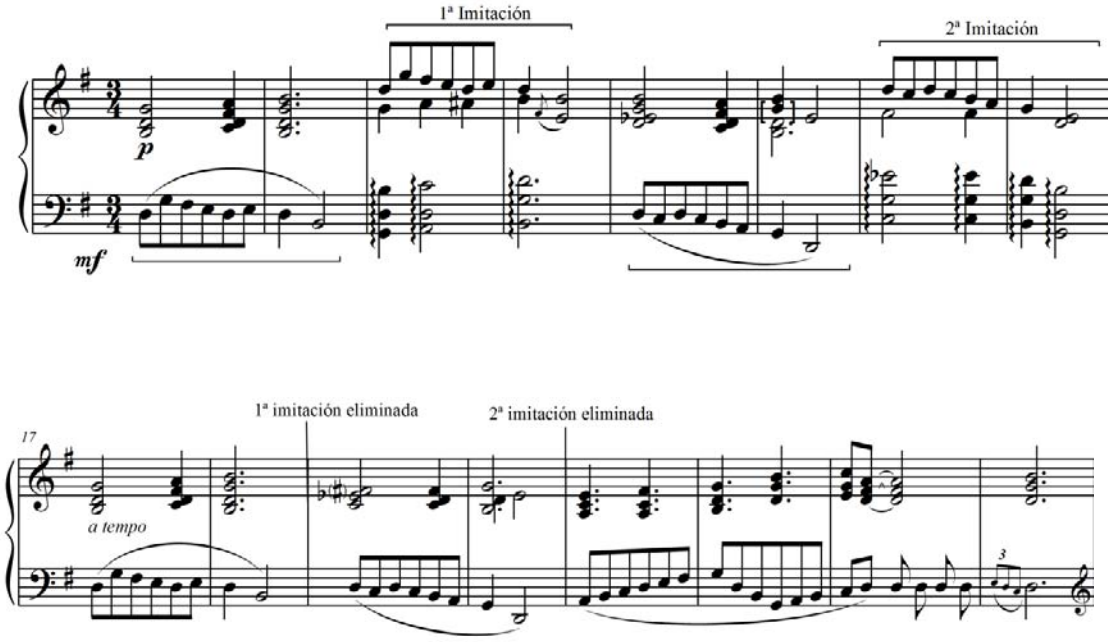
Otro desarrollo, en este caso el desarrollo por eliminación de la pieza nº 3- *La lliçó del agüelo*, está concebido a partir del significado de los versos que la preceden.

[10] La cadencia completa es aquella formada por cualquiera de los siguientes grados, dispuestos en la sucesión que se indica a continuación: II
IV ------- (V) ------- V --------- I.
VI 6
4

Según éstos, un abuelo enseña una lección a su nieto. Mus dispone un discurso musical formado por una melodía de dos compases que se alterna entre la voz del bajo (el abuelo) −con función de antecedente− y la voz superior (el nieto) −con función de consecuente− en forma de imitaciones. A medida que la pieza va avanzando, las imitaciones entre la voz del bajo y la voz superior contienen un mayor número de compases, lo cual significa que el nieto retiene en la memoria lo aprendido con más facilidad y sus intervenciones ya no son tan continuas y, por lo tanto, son eliminadas.

Ejemplo 237: Desarrollo por eliminación en la pieza nº 3- *La lliçó del agüelo*.

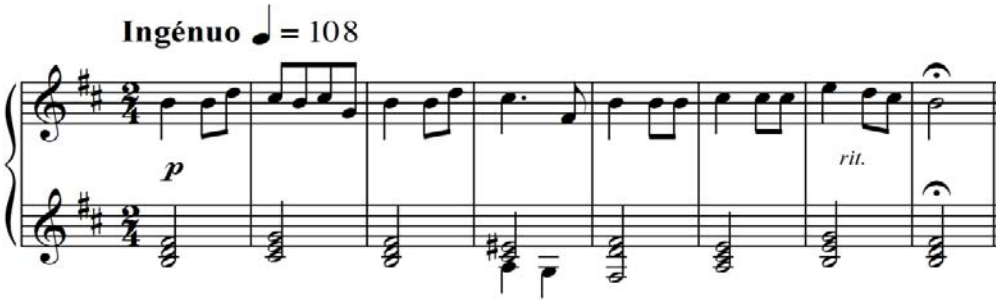
a) Exposición de la pieza (A).



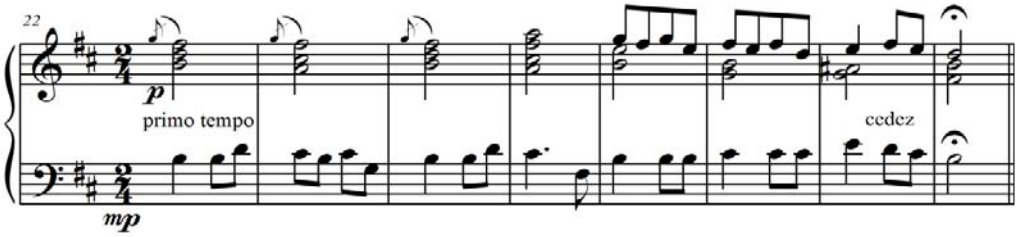
Las variaciones como herramienta de desarrollo también son usadas por Mus en la pieza nº 10- *Caçoleta de detrás*. El autor desarrolla el tema principal mediante una variación por elaboración armónica y otra variación ornamental y de registro −mucho más simple que la anterior− consistente en agregar ciertos adornos melódicos y en modificar la tesitura de dicho tema.

Ejemplo 238: Variaciones introducidas en la pieza nº 10- *Caçoleta de detrás.*

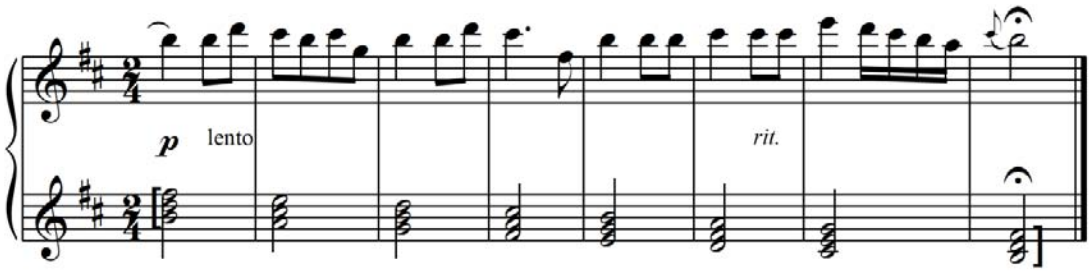
a) Tema principal.



b) Variación por elaboración armónica.



c) Variación ornamental y de registro.



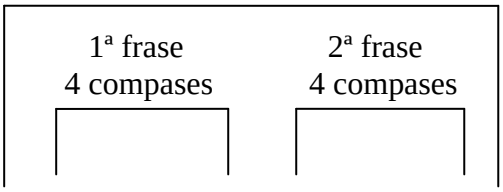
Se trata, como hemos visto, de procedimientos de desarrollo comunes pero que, al estar puestos en algunos casos al servicio de los versos, adquieren una especial significación y denotan, al mismo tiempo, una delicada sensibilidad artística por parte del compositor.

La base estructural melódica, que contiene todos los procedimientos trabajados hasta el momento, es fundamentalmente simétrica en las secciones expositivas, es decir todas aquellas constituidas por los temas y comentarios temáticos. Por el contrario, las estructuras asimétricas se concentran

mayoritariamente −al igual que ya ocurría en las piezas de salón o popularistas− en las introducciones, transiciones y rara vez sobre algún tema o comentario temático. Las estructuras simétricas de *Escenes d´infants* son tanto binarias −formadas por periodos de ocho compases que abarcan dos frases de cuatro−, como ternarias −compuestas por periodos de doce compases que comprenden tres frases de cuatro compases cada una−:

Periodos simétricos binarios:

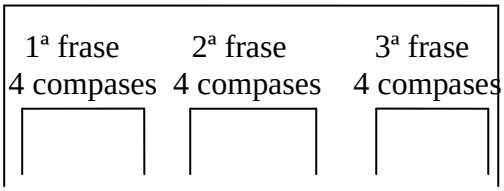
Periodo de 8 compases



nº 1-*Al despertar (temas a y b)*
nº 2- *En missa (tema)*
nº 3- *La lliçó del agüelo. (tema)*
nº 4-*Soldaets de plom (tema y coda)*
nº 5- *Les campanetes del cel (tema y comentario)*
nº 7- *En tartaneta (temas a y b)*
nº 8- *Dia de dól (comentario temático)*
nº 9- *El pianet de corda (temas a y b y comentario de b)*
nº 10- *Caçoleta de detrás (tema a)*
nº 12- *Cuant tot descansa en lo poble. (tema)*

Periodos simétricos ternarios:

Periodo de 12 compases



nº 2- *En missa (comentario temático)*
nº 4-*Soldaets de plom (introducción)*
nº 6- *A conillet amagat (tema)*
nº 8- *Dia de dól (introducción)*
nº 12- *Cuant tot descansa en lo poble. (coda)*

Los fraseos de tipo asimétrico, constituidos por periodos de nueve o trece compases como resultado de la unión de frases compuestas por un número desigual de compases, se agrupan, como hemos advertido anteriormente, en las introducciones o transiciones y, de manera excepcional, en algunos temas principales de las piezas nº 8, 10 y 11:

Periodos asimétricos	nº 1- *Al despertar (introducción y transiciones).* nº 4- *Soldaets de plom (comentario temático).* nº 8- *Dia de dól (tema y coda).* nº 10-*Caçoleta de detrás (tema b).* nº 11- *El móti (temas a y b)* nº 12- *Cuant tot descansa en lo poble. (introducción)*

La simetría o asimetría de las estructuras melódicas se encuentra, en muchos casos, en estrecha relación con el significado literario de los versos correspondientes. Los temas relacionados con paisajes (nº 1), escenas costumbristas (nº 2, 3, 7, 12) escenas fantásticas (nº 4, 5) o escenas infantiles (nº 6, 9, 10), mantienen una relación perfectamente simétrica. Algunos de ellos, como la canción infantil de la pieza nº 12, están construidos sobre un fraseo clásico de antecedente-consecuente que infunde a la pieza una sensación añadida de tranquilidad y sosiego. En contraposición, los temas relacionados con la muerte (nº 8) o personajes terroríficos (nº 11), están compuestos con un fraseo esencialmente asimétrico. Mus traduce la asimetría como una noción relacionada con la desigualad, el desequilibrio, la imperfección, e incluso la amenaza, el miedo, el espanto o el horror.

Entramos aquí en el dominio del figuralismo, es decir, figuras o códigos de sonidos que comunican al oyente imágenes, ideas o sentimientos extramusicales. Hay en *Escenes d´infants* dos tipos de figuralismo: el figuralismo propiamente dicho y el figuralismo imitativo. El primero de ellos es desarrollado a través de cuatro parámetros, que son la estructura melódica simétrica o asimétrica, los intervalos melódicos, la escritura y el registro. La asimetría, como acabamos de ver, es introducida por Mus para representar la muerte en la pieza nº 8 y la maldad o el miedo en la nº 11. Del mismo modo, la línea melódica refleja la muerte y el diablo por medio del giro melódico de tritono en la pieza nº 8 y del intervalo de tritono en la nº 10.[11] En la nº 8- *Dia de dól*, los bajos, imitando a las campanas de una iglesia, introducen un giro melódico de tritono que simboliza la muerte y el sufrimiento. En

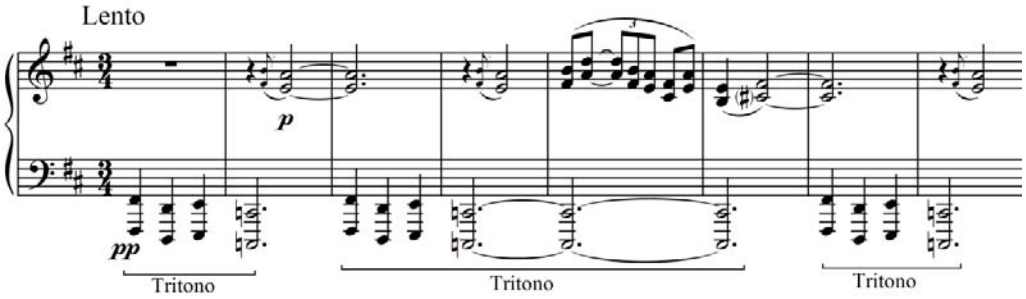
[11] El efecto sonoro creado por el intervalo de tritono es tenso y violento, razón por la cual en la Edad Media estaba absolutamente prohibido. Los inmensos problemas de entonación que planteaba dicho intervalo, y que la solmización intentó resolver, fueron determinantes para que fuera conocido con el apelativo *Diabulus in musica* (Honegger, II, 1976: 1030).

el caso de la nº 10- *Caçoleta de detrás*, la melodía principal inserta intervalo de tritono que concuerda con el significado del primer pareado de versos:

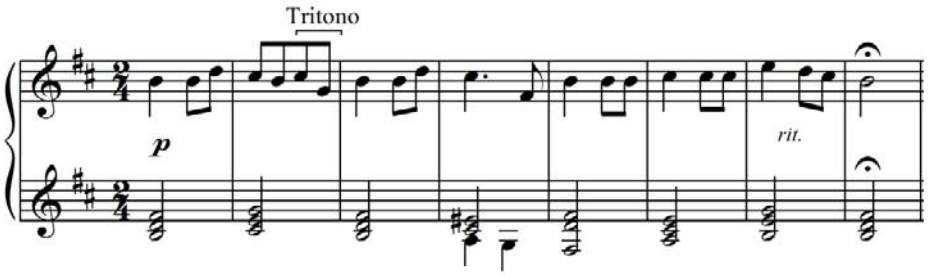
Vamos al huerto de tin-ti-rin-tin
a ver si el diablo está mort o viu.

Ejemplo 239: Figuralismo a través del tritono.

a) La muerte y el dolor en nº 8- *Dia de dól*



b) El diablo en nº 10- *Caçoleta de detrás*

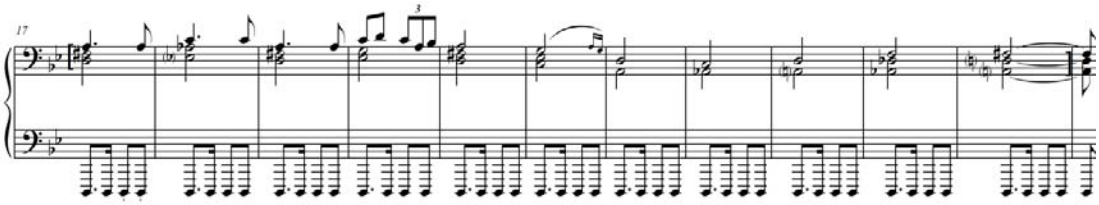


La escritura también simboliza en *Escenes d´infants* el diálogo llevado a cabo entre el moti y una madre, a cuyo hijo se quiere llevar el terrorífico personaje.[12] La voz profunda del moti es representada mediante una escritura armónica, con acordes en posición cerrada y en un registro grave del piano. En cambio, la voz de la madre, está transcrita asimismo en una tesitura medio-grave, debido a la dramática situación, pero en una línea melódica simple.

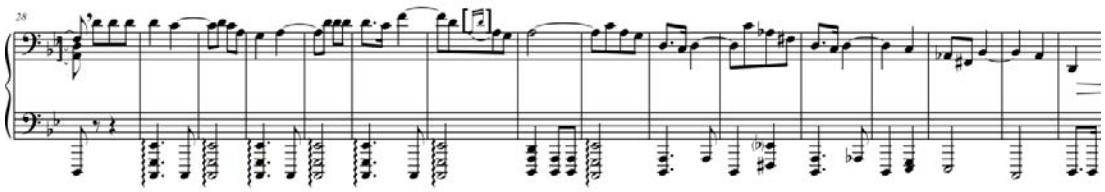
[12] *El moti* es, en la tradición popular castellonense, un personaje similar al "hombre del saco". La fábula de que el moti se llevaba por las noches a los niños que no mostraban un comportamiento adecuado, fue extendida por los padres o familiares de los mismos como correctivo.

Ejemplo 240. Figuralismo de escritura en la pieza nº 11- *El moti.*

a) Voz del moti: −*on está eixe xiquet que em diuen que és tan mal?*



b) Voz de la madre: −*no es ací, señor moti, sino en le pis de dalt.*



Las combinaciones del registro grave y agudo, como en el diálogo entre el abuelo que enseña la lección y el nieto que la aprende en la pieza *nº 3- La lliçó del agüelo* (ejemplo 236), es también es otro modelo de figuralismo. Un último ejemplo de figuralismo de registro es el utilizado por Abel Mus en la pieza nº 5- *Les campanetes del cel*, en la cual, la constante disposición de la tesitura en el registro agudo del instrumento parece simbolizar la cercanía el cielo y a lo divino (ejemplo 231).

Otro tipo de figuralismo, el llamado imitativo, es mucho más frecuente en las piezas que conforman *Escenes d´infants*. Puede hablarse de figuralismo imitativo en la práctica totalidad de piezas del políptico, a través del cual el autor emula instrumentos musicales, personajes y situaciones diversas. Los instrumentos musicales imitados son.

1) El flautín: tocado por un pastor en la pieza nº 1- *Al despertar* (compases 1 al 34 y 64 al 75.)

2) La corneta: nº 4- *Soldaets de plom* (compases 1 al 12 y 63 al 78 en la mano derecha).

3) El tambor: nº 4-*Soldaets de plom*, sugerido por las figuraciones rítmicas de la mano izquierda.

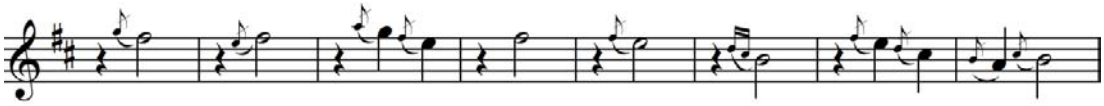
4) Las campanas: nº 5- *Les campanetes del cel* , nº 8- *dia de dol*, imitadas por las octavas de la mano izquierda y nº 12- *Cuant tot descansa en lo poble* (compases 35 al 46), donde los doce acordes de la mano izquierda tocan a medianoche.

5) Los cascabeles: nº 7, *En tartaneta*, sugeridos mediante un motivo conductor que es repetido en el transcurso de la pieza.

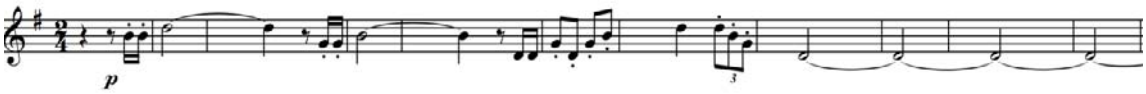
6) El órgano, imitado por la escritura en acordes en la pieza nº 2- En Missa.

Ejemplo 241: Figuralismo imitativo de instrumentos musicales.

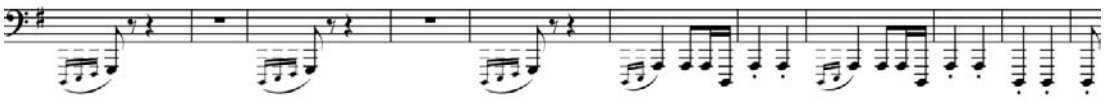
a) El flautín en la pieza nº 1- *Al despertar*.



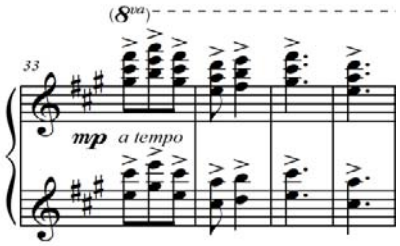
b) La corneta en la pieza nº 4- *Soldaets de plom*.



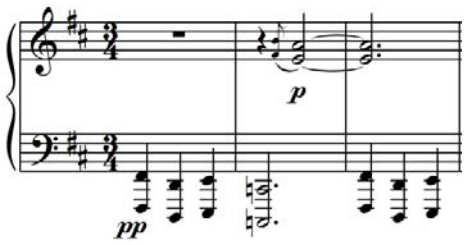
c) El tambor en la pieza nº 4- *Soldaets de plom.*



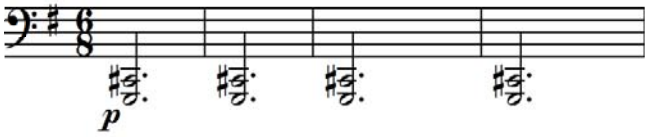
d) Las campanas en nº 5- *Campanetes del cel*:



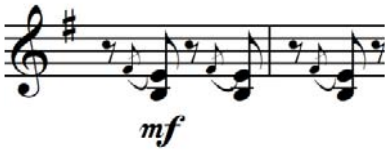
nº 8 - *Dia de dól:*



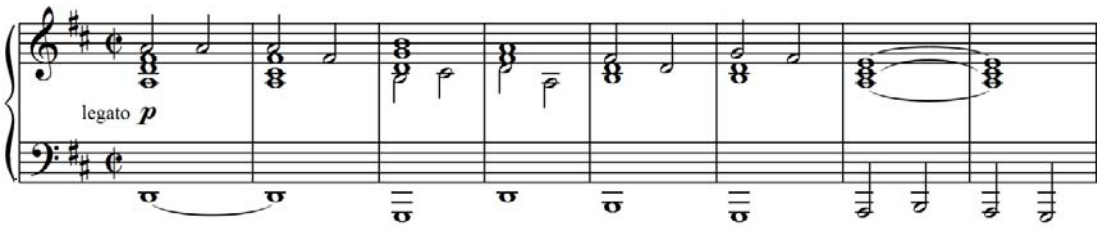
nº 12- *Cuant tot descansa en lo poble*:



e) Los cascabeles en nº 7- *En tartaneta*:



f) El órgano en nº 2- *En missa*.



El figuralismo también pone de relevancia diversos personajes y situaciones costumbristas de la Borriana de principios del siglo XX, que son imitadas mediante figuras de notas características:

1) Trote de caballos en nº 7- *En Tartaneta*, en la mano izquierda durante toda la pieza.

2) El movimiento brusco de la tartaneta, como consecuencia de las piedras en el camino −*ripios*, como las llama el autor− en nº 7- *En tartaneta* (compases 18 y 74).

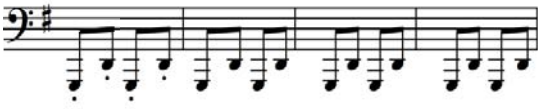
3) Los pasos del moti, quien se acerca sigilosamente por la noche para llevarse a los niños que se portan mal en nº 11- *El moti* (compases 1-7 y 48-54).

4) El canto de los sacerdotes en nº 8- *Dia de dól* mediante figuraciones melódicas en cuartas y quintas paralelas durante toda la pieza.

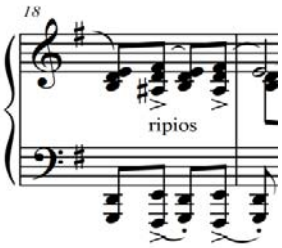
5) El canto del sereno, que avisa de la medianoche en nº 12- *Cuan tot descansa en lo poble* (compases 1-10 y 35-46).

Ejemplo 242. Figuralismo imitativo de personajes y situaciones diversas:

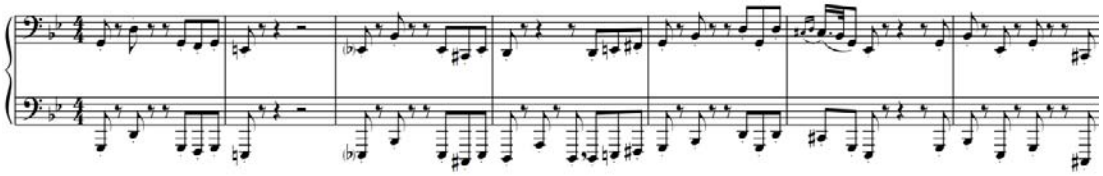
a) Trote de caballos en nº 7- *En Tartaneta:*



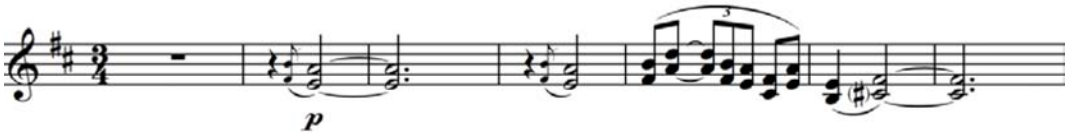
b) El movimiento brusco de la tartaneta*:*



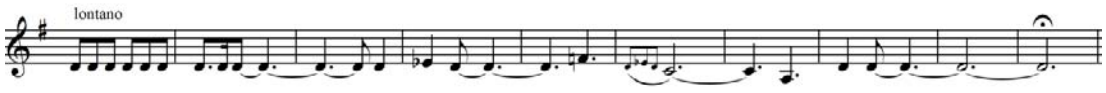
c) Los pasos del moti en nº 11- *El moti:*



d) El canto de los sacerdotes en nº 8- *Dia de dól*:



d) El canto del sereno.



Finalmente, es importante subrayar en *Escenes d´infants* la íntima relación que existe, en algunas partes, entre los textos que preceden a cada una de las piezas y la propia música. Tanto es así que en las piezas nº 1, 3, 4, 9 ,11 y 12, los tres pareados de versos se corresponden de manera programática con todas o algunas de

las secciones de la partitura a la que preceden. En los casos restantes, el significado de los versos en pareado es plasmado en música de una manera más general y aproximativa:

Pieza	Versos	Estructura musical
Nº 1	El dia va espereant-se…un murmuri discret remoreja… en el camp va despertant-se tot lo que viu i verdeja.	introducción
	a lo lluny un pastoret, fa sonar el seu flautí i colles de jovens cantant, al treball van ben matí	tema a tema b
	el sol generós ja va elevant-se lentament mentrestant, el pastoret seguix tocant dolçament.	tema a1
Nº 3	L´avi i el net que al camp han eixit descansen a l´ombra d´un arbre florit	
	l´avi amb veu greu li dóna lliçó i el net amb veu dolça repeteix la cançó	tema principal
	¿que pot dir-li l´avi, amb tant gran amor? de cert que si el creu, será home d´honor.	
Nº 4	Són les dotze de la nit, i en la caixa de cartó dormen tots els soldaets apilats en un muntó	
	el corneta que está alerta, fa sonar el despertar avisant: “ja estem tots sols...sense por podem jugar”	introducción
	¡quina revista mes bella! ¡quin goig vorel´s desfilar! de repent l´alarma sona, “¡ l´amo ve!...¡ a descansar!”	A y A1 coda
Nº 9	Una caixeta de música en la fira em vaen comprar que als amiguets de l´escola no parava d´ensenyar.	tema a
	el seu só era finiu, xicotiu i cristal.lí pero tot son repertori era una peça...un vals fí.	tema b
	no més tenia el defecte de parar-se lentament quan s´acabava la corda...son mes preuat aliment.	tema a1
Nº 11	¡ ai mare, quin soroll mes estrany he sentit ¿será el móti que ve per a traurem del llit?	tema a
	−on está eixe xiquet que em diuen és tan mal? −no es açí, senyor moti, sino en el pis de dalt.	tema b variación del tema b
	¡ ai mare, he vist al móti!...¡quina por he passat! ¿será per aixó que está el llit banyat?	

Nº 12	Ave maria purísima...las once y media...sereno	Introducción
	el meu xiquet, dones, no es vol adormir fins que la seua mare sa cançó li faça oir.	tema principal
	Ave maria purísima...las doce en punto...sereno.	coda

Escenes d´ infants es una obra que, mediante cuadros costumbristas de la ciudad de Burriana alude al mundo infantil, aunque no se trata de una composición de carácter pedagógico debido a las dificultades técnicas que entraña. Dificultades principalmente polifónicas, rítmicas y de extensión, las cuales requieren una técnica suficientemente desarrollada. Si bien no se encuentra inserta en la vanguardia musical europea, se trata de una obra que absorbe las características de estilo de la escuela francesa de finales del siglo XIX y principios de XX e inaugura el modernismo en la composición pianística castellonense.

Cuadro 54: Estructura de la pieza nº 1. *Al despertar*

Compases	1	11	19	27	34	35, 39	49	50, 54	58	64	72
Estructura	**Introducción**	**A**			**B**					**A1**	
Temas y desarrollos		Tema a		Transición	Tema b		Tema b		Transición	Tema a_1	
Tonalidades y modalidades	Protus en si		Escala hexátona de re		FA	(la)		(la)	Escala hexátona de re	Protus en si	Escala hexátona de re

Cuadro 55. Estructura de la pieza nº 2- *En missa.*

Compases	1	17	27	29
Estructura	**A**	**B**		**A1**
Temas y desarrollos	Tema a	Comentario de a		Tema a_1
Tonalidades	RE		LA	RE

Cuadro 56. Estructura de la pieza nº 3- *La lliçó del agüelo*

Compases	1	14	16	17	26	29
Estructura	**A**			**A1**		**CODA**
Temas y desarrollos	Tema a			Tema a_1		
Tonalidades	SOL	sol	SOL		sol	SOL

Cuadro 57. Estructura de la pieza nº 4- *Soldaets de plom.*

Compases	1	13	29	34	37	45	63
Estructura	**Introducción**	**A**			**A1**		**CODA**
Temas y desarrollos	Alarma de corneta	Tema a	Comentario de a		Tema a_1	Comentario de a (sección cadencial)	
Tonalidades	SOL			(RE)	SOL		

Cuadro 58. Estructura de la pieza nº 5- *Les campanetes del cel.*

Compases	1	17	33
Estructura	**A**	**B**	**A1**
Temas y desarrollos	Tema a	Comentario de a	Tema a_1
Tonalidades	LA		

Cuadro 59. Estructura de la pieza nº 6- *A conillet amagat.*

Compases	1	5	11	13	1	5	11	13	17
Estructura	**A**				**A**				**CODA**
Temas y desarrollos	Introducción	Tema a			Transición	Tema a			
Tonalidades	Modo andaluz de sol	SOL	Modo andaluz de sol	SOL		SOL	Modo andaluz de sol	SOL	

Cuadro 60. Estructura de la pieza nº 7- *En tartaneta.*

Compases	1	4	29	59	60	85
Estructura	**A**		**B**		**A**	**CODA**
Temas y desarrollos	Introducción	Tema a	Tema b	Transición	Tema a	
Tonalidades	SOL					

Cuadro 61: Estructura de la pieza nº 8. *Dia de dól.*

Compases	1	13	25	26	30	34	38	42	46
Estructura	**Introducción**	**A**			**B**				**CODA**
Temas y desarrollos		Tema a			Comentario de a				
Tonalidades y modalidades	Tetrardus en re	RE	mi	RE	Tritus en re	RE	Tritus en re	RE	

Cuadro 62: Estructura de la pieza nº 9. *El pianet de corda.*

Compases	1	17	32	33	41	42	49
Estructura	**A**	**B**					**A1**
Temas y desarrollos	Tema a	Tema b		Comentario de b			Tema a_1
Tonalidades	SOL		si	SOL	(si)	(LA)	

Cuadro 63: Estructura de la pieza nº 10. *Caçoleta de detrás.*

Compases	1	9	15	19	22	28	30	36	40	43	49	50
Estructura	**A**	**B**			**A1**		**B1**					**A2**
Temas y desarrollos	Tema a	Tema b		Coda de b	Tema a_1		Tema b_1		Coda de b		Cadencia	Tema a_2
Tonalidades y modalidades	Protus en si	si	Modo andaluz de si		Protus en si	si		Modo andaluz de si		Protus en si		

Cuadro 64. Estructura de la pieza nº 11- *El móti*

Compases	1	15	28	44	48
Estructura	**A**	**B**			**A1**
Temas y desarrollos	Tema a	Tema b	Variación del tema b	Transición	Tema a_1
Tonalidades	sol				

Cuadro 65: Estructura de la pieza nº 12. *Cuant tot descansa en lo poble.*

Compases	1	11	19	26	27	35
Estructura	**Introducción**	**A**	**B**		**A1**	**CODA**
Temas y desarrollos	Recitativo	Tema a	Comentario de a		Tema a1	
Tonalidades y modalidades	Protus en sol	SOL		RE	SOL	Protus en sol

Las aportaciones de Matilde Salvador Segarra (*1918; †2007) en su única pieza para piano compuesta hasta 1936, son el resultado de sus estudios con su entonces profesor, el valenciano Vicente Asencio Ruano (*1908; †1979), en el Conservatorio de Música de Castellón. Al igual que *Escenes d´infants*, la obra *Campanas* de Matilde Salvador acusa una clara influencia de las tendencias francesas simbolistas, cuyas características principales han sido esgrimidas al principio de este capítulo.

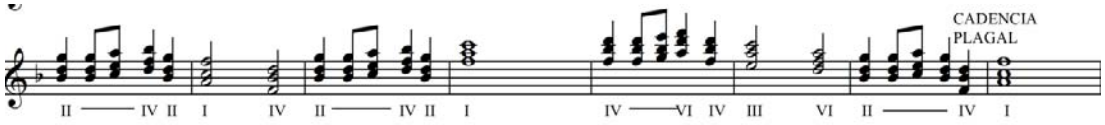
Construida sobre una estructura ternaria del tipo A B A, la obra transcurre sobre un plan tonal clásico, pigmentado por una armonía novedosa formada por abundantes notas añadidas, agregaciones y notas pedales. La pieza se desarrolla principalmente sobre la tonalidad de *Fa Mayor*, con una sola modulación a la tercera superior de *La Mayor* y abordada por paso directo. La variedad tonal es escasa debido, fundamentalmente, a la omnipresencia de la tonalidad principal de *Fa Mayor* en prácticamente toda la pieza a excepción de siete únicos compases expuestos en *La Mayor:*

Compases	1- 18	19- 25	26-45
Tercera superior		La Mayor	
Tonalidad principal	Fa Mayor		Fa mayor

El interés armónico en esta pieza, desarrollada enteramente sobre una escritura de melodía acompañada, no se halla precisamente en el tratamiento de las modulaciones, inflexiones o acordes alterados. Desprovista totalmente de dichos procedimientos armónicos −a excepción de la citada modulación por paso directo−, la autora despliega una armonía formada por acordes con notas añadidas y sobre una escritura con planos sonoros diferenciados. Si bien se trata de una herramienta armónica ya utilizada en las *Escenes d´infants* de Abel Mus, en el caso de Matilde Salvador se encuentra más desarrollada. Los acordes utilizados son, fundamentalmente, simples triadas con la adjunción de sextas y novenas mayores añadidas y, ocasionalmente, séptimas naturales, que imitan los armónicos superiores de las campanas. Los sonidos añadidos a dichas triadas varían según se encuentran en la melodía principal o en el acompañamiento armónico. En A y A1, el tema principal está formado por acordes triadas con sexta añadida y, ocasionalmente, por acordes de séptima natural.

Ejemplo 243: Acordes paralelos triadas con sonidos añadidos de sexta, ocasionalmente novenas mayores, y acordes de séptima natural en el tema principal de *Campanas*.

a) Planteamiento armónico básico.



b) Realización de la autora mediante el añadido de sextas y séptimas.

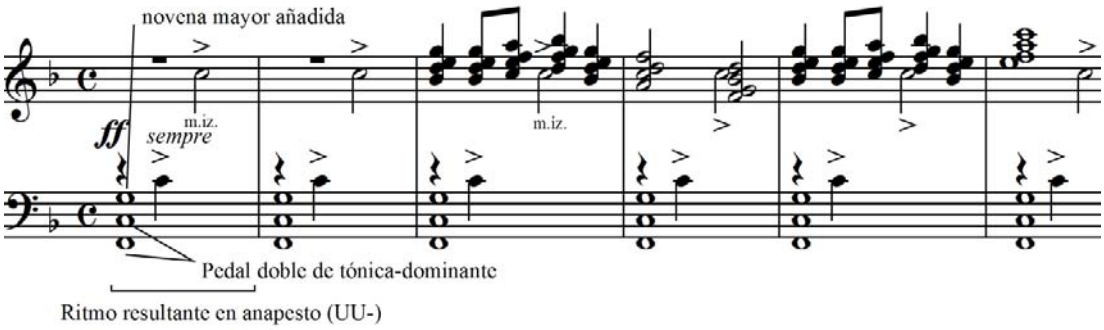
Tal como se aprecia en el ejemplo 243a, si despojamos a los acordes de las disonancias añadidas, resta un planteamiento armónico simple sobre una melodía de carácter infantil. Esta naturaleza inocente, ingenua del tema principal −de tipo armónico− es enfatizada por una estructura melódica perfectamente simétrica de estilo clásico: frases de cuatro compases agrupadas en periodos binarios de ocho.

El discurso armónico es resuelto de manera regular −al final de cada periodo de ocho compases− por una cadencia plagal IV-I como se aprecia en el primer periodo del ejemplo anterior. Dicha resolución regular de cada periodo sobre la tónica establece en el tema principal una relación tonal cerrada (I-I).

El acompañamiento armónico está formado, ininterrumpidamente durante el transcurso de esta pieza, por un pedal doble de tónica-dominante[1] con una novena mayor añadida que, excepto en contadas ocasiones, no participa de la armonía del tema principal.[2] Se trata de un pedal que es desarrollado por la autora de diferentes maneras en cada una de las secciones de la pieza, con el fin de obtener variados timbres sonoros. En la sección A, dicho pedal es desdoblado armónicamente mediante sonidos continuos de redonda en los bajos y una extensión rítmica de la dominante en la voz intermedia. Dicha extensión rítmica deriva en una célula característica en anapesto (UU−).

La figuración descrita de valores largos en los bajos, con función de sustento armónico, no hacen sino explorar el principio de resonancia del piano, al obligar al intérprete a mantener el pedal de resonancia mantenido cada compás.[3] Ello trae como resultado tres planos sonoros diferenciados: 1º) El bajo armónico en redondas; 2º) La extensión rítmica del pedal sobre la dominante en la voz central. 3º) La melodía superior en acordes paralelos con notas añadidas.

Ejemplo 244: Nota pedal doble en el bajo armónico de la sección A.



[1] El pedal doble de tónica-dominante encuentra sus antecedentes en la música de esencia popular, al evocar el bordón en instrumentos tales como la cornamusa y la zanfoña (Guillard, 1996: 56). En la obra de Matilde Salvador, el pedal doble de tónica-dominante mantiene la sonoridad arcaica procedente de la tradición popular, utilizada como trasfondo para emular a la sonoridad de las campanas.

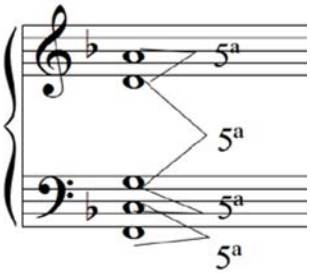
[2] Es por esta razón que, en el ejemplo anterior, se han indicado los grados de la armonía sobre el propio tema y no sobre el bajo armónico.

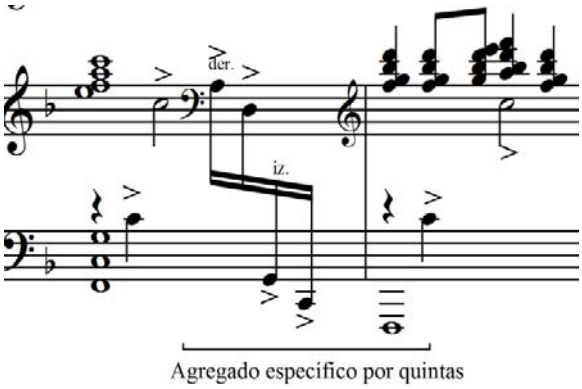
[3] Uno de los fundamentos del piano del siglo XX es la profundización en el principio de resonancia, Fue el compositor francés Claude Debussy (*1862; †1918) quien inventó un nuevo espacio sonoro en el piano mediante la exploración de registros sonoros diferenciados, de la sutileza de ataques, y del estudio de los timbres (Levaillant, 1993: 51). Matilde Salvador construye su obra *Campanas* partiendo de los descubrimientos sonoros del genial compositor francés.

No obstante, la fundamental aportación armónica de la autora, en relación con las *Escenes d´infants* de Abel Mus, no son propiamente los acordes con notas añadidas, sino algunas "cascadas armónicas" descendentes por intervalos iguales de quinta que exploran y amplían todavía más el concepto de resonancia del piano. Es lo que se define, armónicamente, como *agregados modales específicos* por sucesión de quintas.[4] Dichos agregados específicos coinciden siempre con las breves figuraciones rítmicas en valores de semicorcheas en la sección A de la pieza.

Ejemplo 245: Agregados específicos por intervalos iguales de quinta.

a) Acorde agregado básico.





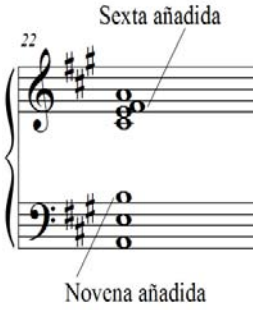
En B, la segunda sección de la pieza, el planteamiento armónico cambia respecto a la primera. Esta nueva sección −que transcurre a modo de comentario del tema principal− está redactada en tres pentagramas: el pentagrama superior e inferior está constituido por un pedal armónico con notas añadidas y el pentagrama central contiene la melodía en acordes triada dispuestos paralelamente y despojados de cualquier agregación. El pedal armónico superior aparece desdoblado en una serie de figuraciones en tresillos que imitan el redoble de las campanas. Dichas agregaciones

[4] Cuando las adjunciones de sonidos sobre un acorde son tan complejas que superan la propia noción implícita en éste, dicho acorde se pasa a considerarse como un *agregado*. En el caso de que las adjunciones de sonidos mantengan una relación interválica determinada y premeditada por el autor, el agregado pasa a llamarse específico (Girard, 2005: 12-13).

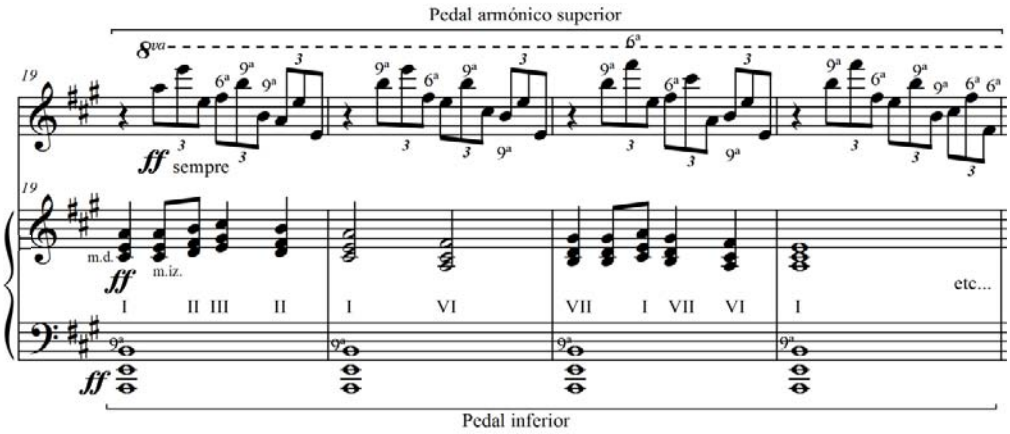
−de sexta y novena− del pedal armónico superior lo son ahora respecto al sonido fundamental del bajo. Dicho de otra manera, los sonidos añadidos, que en la primera sección se encontraban en relación individual con los sonidos de la melodía, se emancipan ahora de la misma para formar parte de un pedal armónico desplegado en los pentagramas extremos. Se trata de una variación armónica muy perspicaz y completamente novedosa en el repertorio estudiado ya que, si bien contiene los mismos ingredientes y procedimientos armónicos que en A, el resultado sonoro es muy diferente.

Ejemplo 246: Pedal armónico con notas añadidas en los pentagramas extremos y tema principal en el pentagrama central en B.

a) Acorde con notas añadidas de sexta y novena planteado en B:

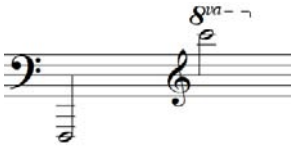


b) Realización en *Campanas*:



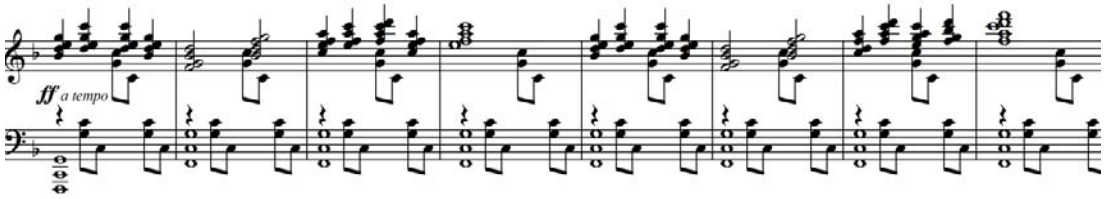
En A1, la escritura es presentada de dos maneras diferentes, acorde a los dos periodos de ocho compases que conforman dicha sección final de la pieza. En el primer periodo (compases 28 al 35), la escritura vuelve a recuperar las características de la primera sección A con el tema en la voz superior y el pedal repartido entre el pentagrama inferior y el superior. En el segundo periodo (compases 36 al 45), sin embargo, la escritura presenta las mismas propiedades que en B, aunque plasmada en dos únicos pentagramas: tema principal emplazado en la parte central y pedal repartido entre los registros extremos. El pedal está sometido, en el

primer periodo de esta sección final A1, a un desarrollo por amplificación sonora y a una variación que divide los valores originales de negra en valores de corchea. En el segundo y último periodo, el pedal vuelve a desarrollarse por amplificación sonora, extendiéndose esta vez hacia el registro más agudo del piano. Este interés por la exploración del timbre y del sonido que emula las características propias de las campanas, da como resultado una amplitud del registro pianístico que abarca casi la totalidad del teclado del instrumento:

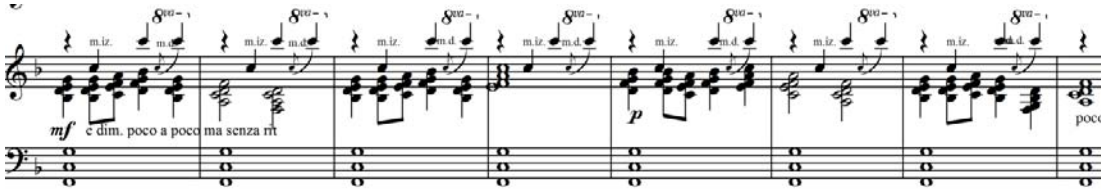


Ejemplo 247: Variaciones del pedal en A1.

a) Desarrollo por amplificación sonora y variación rítmica en el primer periodo:



b) Desarrollo por amplificación sonora hacia el registro agudo.



En *Campanas*, la joven compositora hace gala de sus conocimientos armónicos y de escritura aplicados a un tema de carácter infantil sobre un fraseo simétrico de estilo clásico. El resultado es una pieza de ensayo que concentra todas sus virtudes sobre los dominios armónicos y de escritura, restándoselos al propiamente musical. Con el fin de explorar el timbre y sonido, Matilde Salvador idea una escritura en tres pentagramas, ya utilizada casi un siglo antes en el repertorio castellonense por Daniel Gabaldá en su *Fantasía sobre I Puritani* (1848).

Con el fin de obtener los efectos sonoros deseados a partir de la mencionada textura, el intérprete debe ejecutar en ocasiones el tema principal distribuyéndolo entre las dos manos. Se trata de una original y nueva concepción que tiende a considerar el piano como un teclado abstracto, es decir, el tema principal no parece estar pensado para las manos del pianista sino para una formación instrumental u orquestal.[5]

Las dinámicas juegan también un interesante papel que consiste en contrastar, de manera ininterrumpida, el insistente tema principal mediante el ciclo *ff-p-ff- mf-p-pp* en todas y cada una de las partes de la pieza, incluida la coda. Junto con las dinámicas, las agógicas de tipo progresivo o las indicaciones de carácter como *súbito e con delicatezza*, tienden a diversificar el discurso musical monotemático. Todas estas herramientas armónicas, de escritura, de fraseo y de dinámica convergen hacia el figuralismo imitativo de las campanas, con sus singulares y distintivos armónicos superiores.

Cuadro 66: Estructura de *Campanas* de Matilde Salvador.

Compases	1	3	19	26	28	43
Estructura	**Introducción**	**A**	**B**		**A1**	**CODA**
Temas y desarrollos		Tema a	Comentario de a	Transición	Tema a1	
Tonalidades y modalidades	FA		LA	FA		

[5] El concepto de teclado abstracto del piano aparece desarrollado en Levaillant, 1993: 54.

V. CONCLUSIONES

Conclusiones.

El estudio emprendido sobre la música para piano compuesta por autores nacidos en Castellón y provincia ha sacado a relucir un variado repertorio musical hasta ahora apenas difundido, y en algunos casos completamente desconocido. Si bien el número de cincuenta y cinco obras pianísticas originales puede parecer insignificante como producción total de un periodo de tiempo de casi cien años (1837-1936), no lo es tanto si tenemos en consideración las adversas condiciones socioeconómicas y socioculturales de la citada demarcación en dicho periodo.

1) Son fundamentalmente estos factores sociales, a los cuales hemos hecho puntual referencia a lo largo de muestro estudio, los repercutieron directamente en el estancamiento de la vida cultural y educativa de la capital y provincia, particularmente en lo que a materia de música se refiere. Basta con decir que Castellón capital solo contó con un teatro público hasta 1872 −el Teatro viejo− que cerraría sus puertas tras ser declarado en estado ruinoso. Tras la clausura de dicho teatro, la capital se quedó sin un verdadero escenario público durante trece años, hasta la apertura del Teatro de la Magdalena en 1885. Sin embargo, habría que esperar hasta 1894 para que Castellón contara con un teatro público acorde a su condición de capital de provincia, el Teatro Principal, similar al de la vecina Valencia inaugurado sesenta y dos años antes, en 1832.

Acorde a esta situación, no existieron en Castellón formaciones orquestales o camerísticas comparables a las de Valencia, sino más bien agrupaciones integradas por músicos aficionados y actos promovidos por asociaciones culturales y recreativas que, ocasionalmente, contrataban a profesionales de apoyo procedentes casi siempre de la ciudad del Turia. Por otra parte, los centros educativos castellonenses donde se estudiaba música fueron todos privados. Dichas instituciones, bien dependían de la iglesia, o bien estaban promovidas por particulares, la mayoría de ellos aficionados con estudios musicales básicos.

No hubo ninguna institución educativa especializada en Castellón y provincia, durante el periodo estudiado, donde se pudiesen realizar estudios oficiales de música. Ello fue debido, principalmente, a la proximidad con Valencia, que contó con un Conservatorio de música desde 1879, y con estudios oficiales desde 1911 (Gómez, 1984: 18). Incluso el Conservatorio de Música de Castellón, fundado en

1932, no dejó de ser en realidad una academia más de la ciudad, ya que los alumnos de este centro tenían que presentarse asiduamente a los exámenes oficiales del Conservatorio de Valencia para poder promocionar cada curso escolar. Incluso algunos de los profesores de dicha institución castellonense estuvieron obligados a superar los exámenes oficiales en Valencia para poder seguir ejerciendo la docencia. Consecuentemente, Castellón no fue, en el periodo estudiado, una ciudad en la que se pudiesen formar músicos profesionales ni en la que se pudiera vivir profesionalmente de la música, a excepción de los pocos profesores que conformaron el Conservatorio desde 1932 hasta 1937. Debido a estas circunstancias, no proliferaron en la ciudad negocios relacionados con la vida musical, a diferencia de Valencia que contaba con la fábrica de pianos Gómez desde 1830 o con la editorial musical Piles desde 1934. La única partitura para piano publicada en Castellón hasta 1936, según nuestras investigaciones −el two-step *Washington* de José García Gómez−, fue impresa eventualmente por un librero de la ciudad y presenta serios problemas de notación.[1] Si, tal como observa Carlos José Gosálvez, *"la partitura impresa (…) tiene que ser un pilar básico de la investigación sociológica de la vida musical"* (Gosálvez, 1995: 81), en Castellón, la práctica ausencia de ellas o los problemas de impresión y el carácter utilitario de la única existente pone en evidencia las carencias educativas y culturales a las que hemos hecho alusión.

2) Aparte de las causas esgrimidas con anterioridad, existe una razón fundamental que impidió la formación de músicos profesionales en la provincia y, menos todavía, su actividad profesional en ella. En España, durante todo el siglo XIX y principios del XX, la profesión de músico careció de valor social. En líneas generales, el músico en España no gozó de distinción social ni entre el pueblo, ni entre la burguesía, ni incluso entre los círculos intelectuales, a diferencia de la sociedad burguesa europea que, desde el romanticismo, enalteció y ennobleció la figura del artista y creador. Si la generación de escritores del 98 nada hizo por promover la imagen del músico y dotarlo de valor social, la generación del 27 sí que mostró una especial sensibilidad que cristalizó finalmente en la colaboración entre poetas y compositores. Uno de los casos más fructíferos fue, por ejemplo, el maridaje entre Manuel de Falla y Federico García Lorca. También la *Sociedad Nacional de*

[1] Otra de las partituras impresas fue el pasodoble *Vernia* de José Goterris Sanmiguel. El ejemplar está presentado en notación manuscrita de mano anónima y no lleva ninguna indicación editorial ni lugar de edición. Es posible, por tanto, que fuera el propio autor quien costeara la edición.

Música, creada en Madrid en 1915, hizo lo posible por dotar de distinción y apoyo social a la figura del músico.

El entorno social y familiar en Castellón y provincia no fue en absoluto favorable a las iniciativas profesionales en materia de música. En las poblaciones rurales, donde la sociedad era fundamente tradicionalista y conservadora, la figura del músico no únicamente carecía de valor social sino que, además, ser músico estaba mal visto. Un músico podía llegar a ser considerado y calificado en estos ámbitos rurales como *"malfeiner"* (Santos, 1990: 14). Fue por esta razón que algunos de los compositores estudiados como José Goterris o Perfecto Artola tuvieron serias dificultades familiares para poder emprender carreras profesionales de música.

Teniendo en cuenta estos antecedentes, la dedicación profesional a la música se revelaba en España tarea ardua y difícil, y se encontraba, por lo general, mal remunerada. Es por ello que aquellos intérpretes o compositores que decidieron dedicarse a la música profesionalmente, debieron ganarse rápidamente el favor del público para poder obtener una fuente adicional de ingresos o, simplemente, para poder subsistir. Uno de los ejemplos más claros de esta situación fue el de aquellos músicos expulsados de las capillas musicales tras el Concordato de 1851, al no haber recibido las sagradas órdenes. Muchos de ellos tuvieron que dedicarse desde entonces, entre otras ocupaciones, a amenizar las veladas en los cafés y casinos de las principales capitales españolas para conseguir una cierta estabilidad económica. Así pues, para vivir u obtener ingresos adicionales de la interpretación o de la composición, a los músicos no les restaba otra opción, por lo general, que plegarse a los gustos del público. En este sentido, el negocio editorial constituyó un atractivo complementario a las propias tareas del músico y alimentó la música de tipo utilitario unánimemente demandada por la sociedad del momento. Necesitados algunos de dichos autores e intérpretes de fuentes adicionales de ingresos, recurrían a la adaptación o transcripción de óperas de éxito y a la composición de música basada en bailes de moda. Es ésta una de las principales causas de que el público representara un factor primario para muchos de los autores tratados en este estudio, y que justifica el amplio repertorio destinado a los gustos del mismo.

La nueva burguesía europea, surgida del ascenso de parte del pueblo y del proletariado hacia una clase social acomodada desde las primeras décadas del siglo XIX, era la que orientaba lo general los gustos musicales del público. Estos nuevos

ricos, sin embargo, carecían de preparación, estudios, tradición y sensibilidad musical como para poder valorar y disfrutar la buena música. La música preferida por esta nueva élite social eran las piezas breves, ligeras y fáciles de escuchar, fundamentalmente de autores secundarios. Es éste el repertorio que conforma el llamado piano de salón burgués, y que se debate entre las piezas adaptadas de los principales éxitos operísticos −principalmente italianos− y las basadas en bailes de salón europeos, fundamentalmente importados de París y Viena. Sin embargo en España, a diferencia de países como Alemania y Francia, el repertorio de salón fue mucho más pobre por la nula incidencia del movimiento romántico y por las corrientes musicales que se sucedieron con prolongado retraso respecto a Europa. Fueron las piezas destinadas al lucimiento del intérprete, como fantasías sobre motivos de ópera italiana, o los referidos bailes de salón, los pilares fundamentales sobre los que se sustentó el piano de salón burgués, quedándose de este modo reducido a un producto de consumo interno. El compositor español no hizo más que moverse entre los estrechos márgenes que el público −por lo general conservador, intransigente y e intolerante hacia cualquier novedad musical−, le permitía. Esta situación se extendió igualmente en las primeras décadas del siglo XX, en los que la zarzuela dominó prácticamente el panorama musical y que el público consideraba, generalmente, como un signo de identidad nacional.

Si echamos de nuevo una mirada a las obras pianísticas compuestas por autores castellonenses, constatamos cómo el repertorio dominante se debate entre fantasías sobre ópera italiana y bailes europeos de salón en el siglo XIX y entre pasodobles y danzas americanas en el XX. Es decir, piano de salón en el siglo XIX y popularismo en el XX −que no es sino una extensión del repertorio decimonónico manifestado en nuevos lugares de esparcimiento−. Es ésta la tendencia generalizada que caracteriza mayoritariamente al repertorio pianístico castellonense hasta 1936 y que aglutina, incluso bien entrado el siglo XX a compositores conservadores que siguen la estética de salón decimonónica, a pesar de la confluencia de nuevos estilos que emergían en España desde los primeros años de la nueva centuria. Tal y como se ha comprobado en el análisis musical correspondiente, la mayoría de estas obras se caracterizan por su brevedad, por las melodías fáciles −expuestas casi siempre en la mano derecha−, organizadas en frases simétricas y sustentadas sobre armonías ordinarias con el fin de atraer de inmediato la atención del público.

Los gustos de la burguesía incidieron igualmente en la literatura y teatro, nacidos de la pluma de autores castellonenses en el mismo periodo, hasta el punto que es posible establecer un cierto paralelismo entre las características musicales y las manifestaciones literarias o teatrales. En líneas generales, la poesía, dirigida en parte a los Juegos Florales, se caracterizó por su brevedad formal y por su adaptación a un medio rural teñido de un localismo típicamente provinciano. También la narrativa, conformada por cuentos y novelas cortas vinculadas al periodismo se distinguió por su brevedad, así como muchas de las representaciones teatrales como sainetes, comedias o dramas costumbristas que afloraron en los primeros años del siglo XX.

3) Aunque muchos de los compositores castellonenses tratados gozaban de una excelente preparación musical −como Valeriano Lacruz, Daniel Gabaldá, José Segarra, los hermanos Pitarch, Bernardo Vives o Ramón Laymaría, entre otros− su sumisión a la estética y estilo que acabamos de detallar se explica, en parte, por el desconocimiento y la ausencia de inquietud y curiosidad hacia otras propuestas estéticas por parte de la burguesía y de las clases sociales dominantes.

El verdadero interés artístico y científico por la música empieza a manifestarse, entre algunos sectores sociales castellonenses, a partir de 1915 con motivo del traslado a Castellón de los restos del guitarrista vilarealense Francisco Tárrega. Desde ese mismo año se inicia un desarrollo musical en la capital −revelado en la creación de centros de enseñanza y asociaciones musicales− que alcanzará su punto más álgido durante los años precedentes a la Segunda República. Fue esta nueva situación la que propició la entrada en 1928 del modernismo en el repertorio pianístico castellonense a través de los compositores Abel Mus y Matilde Salvador. Asimismo, el interés historiográfico por la música castellonense se vio representado, por la publicación, desde la segunda década de la nueva centuria, de las obras de los presbíteros Benito Traver (1918), Francisco Escoín (1919) y Vicente Ripollés (1935).

La influencia de la iglesia fue determinante en el desarrollo de la música española del periodo estudiado, y su dominio repercutió en la proliferación de capillas musicales por ciudades y pueblos importantes de todo el país. Además de ser, durante el siglo XVIII, la principal benefactora de los músicos y de convertir a sus capillas en centros de creatividad musical, hasta mediados del siglo XIX jugó un papel predominante en la instrucción y educación musical. Estos privilegios

comenzaron a desmoronarse con el triunfo de la postura progresista en España, que trajo consigo la Constitución de 1837 y las leyes desamortizadoras. El clero, amenazado por la desamortización de Mendizábal, no se resignó a perder el poder social, económico y los beneficios sobre la instrucción de los fieles de los que había gozado hasta entonces.

El Carlismo, defensor de los privilegios de la iglesia y convertido en el abanderado de la misma, tuvo una fuerte presencia en las comarcas del interior de la provincia de Castellón, frente a los focos liberales representados fundamentalmente por Castellón capital y Vinaròs. Tanto es así que el devenir de algunos de los principales compositores estudiados en este trabajo, estuvo determinado por su directa militancia, o bien por su simpatía, hacia el movimiento carlista. La catedral de Tortosa −a través del magisterio del presbítero Joan Antoni Nin− influyó decisivamente en los ideales carlistas de Ramón Cabrera −quien sería más tarde general de las tropas carlistas en la provincia−, de José Gabaldá −hermano de Daniel Sebastián− y de Antonio Pitarch de Fabra −hermano de Vicente y Mateo e íntimo amigo de Manuel Zaporta−.

La frustrada tentativa, por parte del general carlista Ramón Cabrera, de tomar la villa de Castellón los días 7, 8 y 9 de Julio de 1837, desató el odio y la animadversión entre los absolutistas partidarios de Don Carlos y los liberales defensores del sitio. Según nos relata Bernardo Mundina (Mundina, 1873: 226) *"la presencia de Cabrera en los campos de Castellón fue una chispa eléctrica que comunicó a todos los castellonenses con la velocidad del rayo, un mismo pensamiento, unos mismos desos; ¡venganza! ¡venganza! gritaban por todas partes; ¡los asesinos de nuestros hijos y esposos, (decían las mugeres) vienen a repetir sus horribles hazañas! ¡venganza, claman desde la tumba los infelices jornaleros acuchillados en nuestros campos!"* Este testimonio nos desvela la sed de represalia y el acendrado odio manifestado entre los pobladores de la ciudad de Castellón hacia los carlistas. El fin de las hostilidades en 1840 supuso la marcha hacia otros lugares de España o el exilio a Francia de aquellos que habían luchado en el bando carlista en la provincia: José y Daniel Sebastián marcharon a Madrid y los hermanos Pitarch y Manuel Zaporta a Francia, y sólo volverían eventualmente a sus poblaciones natales o a Valencia −en el caso de Vicente Pitarch−, pero nunca mantuvieron una relación artística con Castellón capital a causa de su pasado carlista. Ni Vicente Pitarch, ni Daniel Gabaldá, ni siquiera Manuel Zaporta, pilares de la composición o

de la interpretación pianística castellonense durante el siglo XIX, fueron nunca recordados, ni conocidos, ni siquiera mencionados entre los núcleos burgueses de la capital, según nuestras investigaciones.

Si bien la iglesia española jugó un papel decisivo en la formación de buenos intérpretes y compositores, así como en el impulso del repertorio litúrgico, discriminó abiertamente toda novedad o movimiento musical fundamentalmente procedente de Europa. Ante el creciente apogeo del italianismo en España desde principios del siglo XVIII, la iglesia prohibió en 1748 cualquier representación teatral por dirigirse al placer y no someterse a los dictados de la razón *(Revista de Musicología*, XXXII (2009): 518). Paradójicamente, la desamortización de Mendizábal y más tarde el Concordato de 1851 no hizo sino fomentar indirectamente el italianismo en las capillas musicales. Ello fue debido, fundamentalmente, a la pérdida de las tradiciones, estilos de composición litúrgicos, y a la expulsión de las capillas musicales de compositores e intérpretes con sólida formación musical que no eran presbíteros. Tampoco el movimiento romántico que se fraguó en Alemania, una vez entrado el siglo XIX, fue bien visto por el clero en España. Nada menos que el presbítero Hilarión Eslava, maestro de la Real Capilla de Madrid y profesor de composición del Conservatorio de la misma ciudad, rechazó de llano en su tratado de composición (1861-1871) cualquier acercamiento a las libertades formales propugnadas por el romanticismo. Incluso el mismo adjetivo "romántico" tomó un cariz despectivo en los núcleos burgueses hasta llegado prácticamente el siglo XX.

Las restricciones en el dominio compositivo preconizadas por la iglesia no sólo se limitaban al ámbito formal, sino que en ocasiones también afectaban al campo de la tonalidad. Tan tarde como en 1893, cuando en Francia ya se estaba gestando el movimiento impresionista, las bases del Certamen del Primer Congreso Eucarístico Nacional celebrado en Valencia advierten que *"se considerará como mérito, la mayor claridad tonal, la mayor sobriedad en la armonización, el menor uso en la melodía de notas extrañas al acorde que rija, y al mayor empleo del género diatónico."* (Blasco, 1896: 82).

La recuperación de las tradiciones y formas de composición litúrgicas, paulatinamente arrinconadas por el dominio del italianismo en las capillas musicales, se llevaron a cabo tras la encíclica del *Motu Proprio* propugnada por el Papa San Pio X en 1903. Castellón contó con uno de los principales artífices de la reforma litúrgica a nivel nacional e incluso europeo. Vicente Ripollés Pérez, castellonense de

nacimiento, fue uno de los presbíteros más influyentes en la provincia de Castellón en las primeras décadas del siglo XX, al ostentar los cargos de Presidente General de la Asociación Ceciliana Española, miembro del Centro de Cultura Valenciana y miembro de la Sociedad Internacional de Musicología establecida en Basilea (Suiza). La ilusión de su vida fue la renovación litúrgico-musical de su tierra, la cual emprendió desde 1903 y se basó en la aplicación de técnicas contrapuntísticas tomadas del renacimiento y del barroco. Concretamente entre los compositores religiosos de la provincia de Castellón hasta 1936, esta reforma dio como resultado un retorno a los procedimientos compositivos y formas propias de la polifonía clásica sin más pretensiones.

Si bien la reforma litúrgica consiguió, a corto plazo, los resultados ambicionados por Ripollés, la endémica animadversión de éste hacia toda aquella música que no fuera religiosa, incluso aquella que *"hubiese sido concebida por una mente genial"* [2] fue desastrosa para la composición instrumental y, concretamente, la pianística. En España, los compositores religiosos se dedicaron, a partir de entonces, exclusivamente al dominio litúrgico, y los no religiosos difícilmente volvieron a concebir obras litúrgicas. En el caso de la provincia de Castellón, esta disociación se agudizó principalmente por la influencia directa de Ripollés y por el incondicional respeto y profunda admiración que sus iguales le profesaban. Es ésta la razón por la cual ninguno de los presbíteros castellonenses activos en el primer tercio del siglo XX, algunos de ellos con envidiables conocimientos compositivos, dirigieron sus obras al piano o a la música instrumental desvinculada de la liturgia.

A nuestro modo de ver, son los diferentes apartados de índole socio-cultural o política que acabamos de exponer, las razones fundamentales de que en la provincia de Castellón no exista un grueso de composiciones pianísticas comparables a otras zonas de España y, al mismo tiempo, de que el repertorio esté dirigido mayoritariamente a la música de salón o popularista.

4) Dicho repertorio, de propensión generalizada hacia la música funcional y de consumo, no hace sino manifestar las abiertas preferencias de la sociedad española y europea del momento. Ahora bien, mientras en Europa prosperaron otros movimientos comprometidos con el acto artístico −principalmente el romanticismo en el siglo XIX y el simbolismo y neoclasicismo a principios del XX− en España y, particularmente en Castellón, fue fundamentalmente la música fácil, ligera y

[2] *Biografía de Vicente Ripollés Pérez.* Biblioteca Musical Valenciana, 11A, caja 681.

mayoritariamente de tipo utilitario debido a los motivos de índole sociocultural a los que hemos hecho referencia.

5) De las cincuenta y cinco obras originales para piano −incluyendo los ejercicios para piano de Gabaldá− que tenemos constancia se compusieron por autores castellonenses desde la implantación del piano en la provincia hasta 1936, cuarenta y nueve de ellas engrosan −o son análogas al estilo de salón decimonónico o popularista del siglo XX−, y las seis restantes presentan una concepción estética más comprometida con el acto artístico o científico:

Estilo	**Nº de obras**	**Periodo**
Clasicismo	1	1820ca
Italianismo desvinculado del piano de salón	1	1837
Piano de salón (italianismo, folclorismo, bailes europeos)	32	1848−1933
Romanticismo tardío	1	1916
Popularismo (casticismo y danzas americanas)	17	1903−1936
Nacionalismo	2	1928-1936
Tratados pedagógicos	1	1864ca

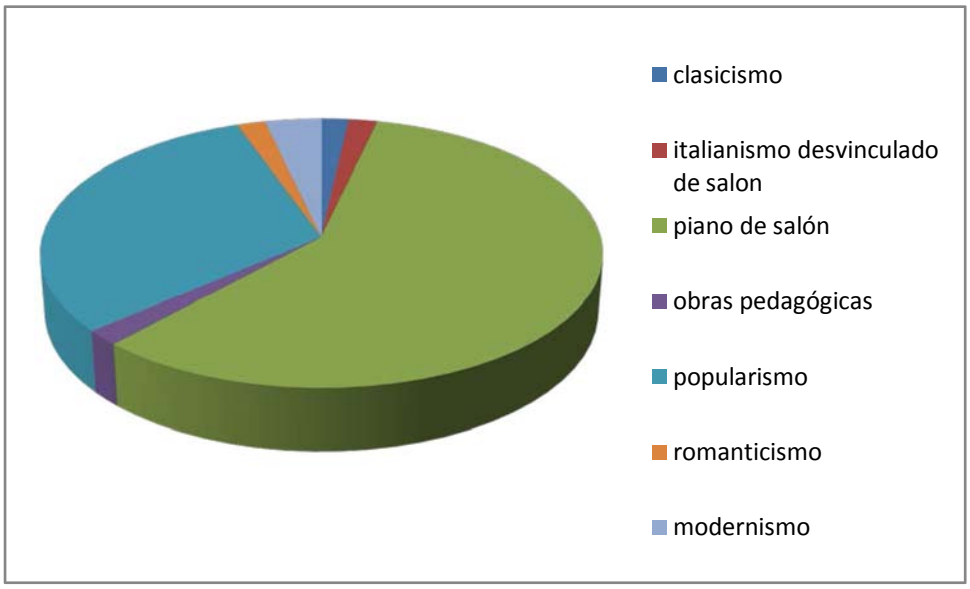


Figura 1. Porcentaje de obras ordenadas por estilos.

Por otra parte, el hecho de que la mayoría de las obras se acomoden a los gustos del público explica la abundancia de fantasías sobre óperas italianas, de piezas de salón decimonónicas o bien de pasodobles o danzas de moda americanas importadas durante las primeras décadas del siglo XX, tal como se aprecia en los siguientes cuadros estadísticos:

Número de obras agrupadas por periodos.

Periodo	**Nº de obras**	**Observaciones**
1800-1850	3	Sonatas y fantasías.
1850-1900	25	Fantasías, variaciones, bailes europeos de salón[3] y métodos pedagógicos.
1900-1936	26	Bailes europeos de salón, danzas americanas de moda, pasodobles, serenatas y hojas de álbum.

[3] Las piezas del *Cuaderno para piano* de Bernardo Vives han sido desglosadas.

Número de obras agrupadas por tipos.

Tipo de obra	**Nº de obras**	**Periodo**
Sonatas	2	1822-1837
Fantasías	4	1848-1866
Variaciones	1	1853
Bailes europeos de salón:	25:	1860-1933
Valses	7	1860-1933
Polkas	6	[1865]-1917
Derivados de la polka	2	1864-[1874]
Americanas	1	[1870]
Schottisch	2	[1870]
Rigodones	5	[1870]
Galops	1	[1871]
Mazurcas	1	1891
Métodos pedagógicos	1	[1864]
Impromptus	1	1916
Pasodobles	10	1903- 1936
Danzas americanas:	6	1920-1928
Two-step	1	1920
Fox-trot	4	1921-1930
Tangos	1	1928
Serenatas	1	1913
Hojas de álbum	4	[1926]-1936.

6) A pesar de las particularidades y estilos propios de cada compositor, subyacen muchos procedimientos comunes en sus obras, inexorablemente reiterativos, durante el periodo estudiado. Las herramientas comunes, a partir de la cuales cada autor construye las obras acomodadas a sus estilos particulares,

cristalizan en el dominio estructural, armónico, de escritura, temático y de desarrollo, del fraseo, del ritmo y, en ocasiones, también del figuralismo.

La práctica totalidad de las piezas son formas breves que siguen la estética propia de la música de salón o del popularismo del XX, a excepción de la *Sinfonía para Forte Piano* de Valeriano Lacruz o de las extensas Fantasías de Gabaldá, que se acomodaban todavía al italianismo imperante.

El popularismo no es sino una prosecución de la música de salón decimonónica adaptada a nuevos escenarios acordes a la sociedad y hábitos sociales de las primeras décadas del siglo XX. La mayoría de estas obras giran en torno a una escritura armónica o de melodía acompañada, fácil de escuchar y que no necesita de previos conocimientos musicales o de cultura musical alguna para ser asimiladas. A través de este modelo, los temas −habitualmente melódicos o melódico-rítmicos− son expuestos ordinariamente en las voces superiores. Por su parte, los acompañamientos −desarrollados habitualmente sobre fórmulas preconcebidas− son emplazados en los bajos. En las partes temáticas fundamentalmente, el compositor agrega, a modo de receta, una serie de convencionalismos compositivos apropiados el estilo abordado, con el fin de no defraudar las expectativas del público. Aunque bañadas de ciertas dosis de modalidad, la práctica totalidad de piezas de género popularista están adheridas a un régimen todavía dominado por la tonalidad y los procedimientos inherentes a ella. La tonalidad, utilizada en el repertorio popularista del mismo modo en las obras decimonónicas de salón, es el recurso más seguro que utilizan los compositores para ganarse la atención del público y favorecer sus intereses particulares.

El tratamiento equilibrado del fraseo también favorece en gran medida la aceptación inmediata de las composiciones. La estructura melódica clásica −formada por frases y periodos simétricos de igual número de compases− son reservadas a las secciones temáticas en un buen número de obras del repertorio.

El ritmo, invariable en una buena parte de estas piezas, parafraseando a Olivier Messiaen, *"plongent l´auditeur dans un état de satisfaction béate"* (Samuel, 1967: 67), precisamente porque sus valores iguales no contradicen su pulso, su respiración, o los latidos del corazón. Son precisamente las limitaciones propias de las formas danzables, llámense valses, polkas, *two-step*, *fox-trot* o tangos, entre otras, las que no permiten en muchas ocasiones apreciar la imaginación y creatividad de cada compositor en su justa medida. Ello es debido, fundamentalmente, a la continua

subordinación del ritmo de danza, tanto en la música de salón como en las tendencias popularistas de principios del siglo XX que engloban también los pasos de marcha propios del pasodoble. No obstante, y a pesar de esos condicionantes, se observa en la mayoría de los compositores castellonenses una sólida preparación musical y dominio de las técnicas compositivas. Son técnicas que no trascienden las propias de la música de salón decimonónica, pero que son ingeniosamente adaptadas a los estilos correspondientes, ya sea en los temas, en la armonía, en el ritmo o en el carácter general de las piezas.

Dentro del mismo orden de cosas, es atractivo constatar cómo muchos de estos autores se reservan una porción de sus obras para insertar sus aportaciones verdaderamente originales. Éstas pasan desapercibidas a la masa, por estar incluidas en las introducciones, transiciones o codas en forma de escritura contrapuntística u homofónica, de pedales armónicos elaborados o de diversos tipos de desarrollo temático.

También las composiciones que protagonizan una tregua en relación a las piezas de carácter danzable, como es incursión al romanticismo de Querol o la llegada a la modernidad de Mus y Matilde Salvador, son estructuralmente breves y escuetas. El sustento armónico en todas ellas gira en torno al plan tonal clásico en primeros grados de vecindad, pigmentado en ocasiones de nuevas escalas o de modos eclesiásticos, fruto la influencia simbolista francesa.

Finalmente, mediante los procedimientos tomados del figuralismo −habitualmente imitativo− muchos de los autores, humanizarán todavía más, si cabe, sus composiciones y las convertirán en un "extracto de vida".

Un buen número de obras para piano recuperadas y estudiadas en el corpus del presente estudio han pasado inadvertidas e ignoradas hasta ahora en los diferentes ámbitos culturales castellonenses. Rafael Monferrer nos da una respuesta, a nuestro modo de ver acertada, que apunta a la causa fundamental de su desconocimiento. Según el referido autor, *"fácilmente los españoles mostramos una afición desmedida por todo lo foráneo y lo que procede del exterior y en todo caso lo que no sea periférico. En cambio nos mostramos sobremanera críticos con los frutos propios, probablemente, consecuencia de una débil autoimagen y una minusvalía en la estima de lo propio. (…) la música, el arte o la ciencia con la triste tendencia a "ningunear" a sus mejores gentes y sus obras pendientes de valorar por quien se arriesgue a la tarea."* (Monferrer, 1999: 160).

Para Carlos Gómez Amat, *"la revisión es necesaria por si algunos valores han quedado oscurecidos sin haber sido apreciados. Pero el nuevo análisis tiene que hacerse con el convencimiento de que son muy raros los tesoros ignorados. En cuanto a los brillos que se apagaron, es difícil, por no decir imposible, reavivarlos."* (Gómez, 1984: 305). En el caso de la música para piano compuesta por autores locales, es factible hablar de un buen número de tesoros ignorados por las diversas razones socioculturales expuestas, por los clamorosos errores de impresión en algunas de las publicaciones y por el elevado número de manuscritos −en ocasiones en mal estado de conservación o difícilmente legibles−. No creemos que ninguno de los compositores castellonenses tratados fueran *brillos que se apagaron,* al menos en su producción pianística, ya que, salvo casos aislados, su repertorio tuvo una escasa o nula incidencia en la sociedad de la época. Es a los organismos castellonenses competentes en la materia a los que, en realidad, les corresponde la consecuente labor de recuperación y difusión de la música local, que no es sino una parte fundamental de su cultura. Dicha labor ha de completarse con el compromiso, por parte de los intérpretes, por la divulgación y dignificación del patrimonio musical.

Ha quedado demostrado, a través de las estadísticas mostradas en este capítulo, la mayoritaria producción de música de consumo o de carácter utilitario. Tal y como apunta Laure Schnapper en relación a la música de consumo, *"En dehors même de la question de la qualité artistique de ce corpus, dont on peut discuter, ce dernier présente pourtant un intérêt historique et social indéniable, qui justifierait à lui seul son étude"* (Schnapper, 2007: 267). Dicha música representa, fundamentalmente para los castellonenses, un legado histórico que fue el fiel reflejo de la sociedad del momento, y su rehabilitación supone la recuperación de una parte de su historia.

VI. FUENTES Y BIBLIOGRAFIA.

FUENTES MANUSCRITAS.

España

Archivo General del Palacio Real de Madrid (AGP).

Archivo General de Palacio. Personal. Caja 16.934. Expediente 1.

Bailes: Cª 8738/1; Cª 8628/13); Cª 8628/4; Cª 8628/19 y Cª 8739/20.

Conciertos: Cª 8739/17; Cª 8738/6; Cª8739/19 y Cª 8738/7.

Archivo General Militar de Segovia (AGMS).

Expedientes. Signatura 1ª S-18.

Arxiu de la Parròquia Santa María de Castelló (APSMC).

Actas de bautizos: Vols. XXIV y XXXVI.

Arxiu del Conservatori Superior de Música de València **(*ACSMV).***

Actas oficiales del Conservatorio Superior de Música de Valencia a partir de 1879.

Arxiu Històric de l´Església Arxiprestal de Morella (AHEM).

Actas de Bautizos: Alter ex quinque libris in ussum huius. Ab anno 1807 usque ad annum 1836.

Archivo Histórico Municipal de Castellón (AHMC).

Libro de actas del Ayuntamiento: 23/2/1934, p. 38v; 27/4/1934, p. 83v; 15/11/1935, p. 221v-222r; 13/12/1935, 248v.

Llibre Vert.

Biblioteca Musical de Compositores Valencianos del Ayuntamiento de Valencia (BMCV).

Biografía de Buenaventura Meseguer Ortells, 12A: caja788.

Biografía de Fulgencio Badal Molés, 2A: caja 102.

Biografía de Gonzalo de Santa Cecilia, 11A: caja 722.

Biografía de José García Gómez, 5B: caja 306.

Biografía de José Goterris Sanmiguel, 6A: caja 344.

Biografía de Matilde Salvador Segarra, 11A: caja 710.

Biografía de Vicente Ripollés Pérez, 11A: caja 681.

Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (RCSMM).

Actas de la Sociedad de Conciertos.

Legajos del Real Conservatorio de Música de Madrid.

Libro de altas y bajas de 1847.

Libro de Altas y Bajas del curso 1867-1868.

Libro de Clases de los cursos 1868-1869 y 1869-1870.

Libro de Clases. Curso 1881 a 1882.

Libro de pagos de la matrícula de los cursos 1866-67, 1867-68 y 1869-70.

Libro de pagos de los derechos de matrícula y de examen. Curso 1881 a 1882.

Memoria de la Escuela de Música y Declamación aumentada con nuevos datos para la Exposición Universal de París. 1878.

Biblioteca Nacional de España (BNE).

Apuntes biográficos de diversas personas, cartas y otros documentos, recopilados por Francisco A. Barbieri. (Mss. Micro/ 19670).

Francia

Archives de Paris (AP).

Déclaration des successions : DQ8 Table des décès ; Côtes : Q82882 ; Typologie documentaire : table des décès ; Bureau : 8 bureau des successions ; Répertoire : lettres v, x, y, z ; Dates extrêmes : du 01/01/1847 au 31/12/1945.

Déclaration des successions : DQ8 Table des décès ; Côtes : DQ82638 ; Typologie documentaire : table des décès ; Bureau : 6 bureau des successions ; Répertoire : lettre s ; Dates extrêmes : du 01/09/1902 au 30/04/1910.

Décès, 17e arr. 05/03/1902. V4E 10267.

Archives Nationales de Paris (ANP).

Conservatoire (F : Pan, Série Aj37)
Aj37. 338. Listes d´élèves admis, 23 Juin 1841−11 Décembre 1860.
Aj37. 346. Journal de mouvement des élèves dans les classes, entrées et sorties, 6 décembre 1841-27 décembre 1848.

Bibliothèque Nationale de France (BNF).

Fichier général d´auteurs.
Fichier de matières musicales.
Fichier des anonymes.

PARTITURAS

Archivo de la Catedral de Segorbe (ACS).

Lacruz Argente, Valeriano: PM 55/10.

Archivo de la Real Academia de Bellas Artes San Fernando de Madrid (RABASF).

Querol Rosso, Leopoldo: LQ-493.

Archivo musical de Alejandro García Guinot (AGg).

García Gómez, José: Obra musical manuscrita.

Archivo musical de Eva Mus Grande (EMs).

Mus Sanahuja, Abel: Obra musical manuscrita.

Archivo musical de Carlos Pallarés Esclápez (CPl).

Segarra Segarra, José: Obra musical manuscrita.

Archivo musical de Enrique Gimeno Estornell (EGm).

Goterris Sanmiguel, José: Obra musical manuscrita.

Archivo musical de José Miguel Messeguer Goterris (JMMs).

Goterris Sanmiguel, José: Obra musical manuscrita.

Archivo musical de Pere Enric Barreda i Edo (PEBr).

Vives Miralles, Bernardo: Obra musical manuscrita.

Arxiu de l´Església Arxiprestal de Vila-real (AEAV).

Ciurana Ardiol, Tomás: Obra musical manuscrita.

Biblioteca del Conservatorio Professional de Música de Castelló (CPMC).

García Gómez, José: Obra musical manuscrita.

Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid (BMM).

Gabaldá Bel, Daniel: Inventarios 191 y 185

Biblioteca Musical de Compositores Valencianos del Ayuntamiento de Valencia (BMCV).

Artola Prats, Perfecto: 1B: cajas nº 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64 y 65.
Badal Molés, Fulgencio: 2A: cajas nº 102, 103, 104 y 105.
García Gómez, José: 5B: cajas nº 306 y 307.
Goterris Sanmiguel, José: 6A: cajas nº 344, 345, 346, 347, 348, 349 y 350.
Mus Sanahuja, Abel: 8A: caja nº 497.

FUENTES IMPRESAS.

PARTITURAS

Archivo musical de Alejandro García Guinot (AGg).

García Gómez, José: Obra musical publicada.

Archivo musical de Enrique Gimeno Estornell (EGm).

Goterris Sanmiguel, José: Obra musical publicada.

Archivo Musical de José Miguel Messeguer Goterris (JMMs).

Goterris Sanmiguel, José: Obra musical publicada.

Archivo Musical de Oscar Campos Micó (OCm).

Flors Almela, Florencio: Obra musical publicada.

Arxiu Històric de l´Església Arxiprestal de Morella (AHEM).

Pitarch de Fabra: Música 035 Manuel Martí IV. 17. Piezas para piano.

Biblioteca Nacional de España (BNE).

Gabaldá Bel, Daniel: ; M 4314/1; MC/ 5/ 56; MC/26/23; MP/2825/1; MP/3162/26; MP/317/52; MP/1956 (23).
Flors Almela, Florencio: Mp/ 4882/ 1; Mp/ 4882/ 2.
Laymaría Pinella, Ramón: Mp /2688/16; M/4462 (13).

Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (RCSMM).

Gabaldá Bel, Daniel: Inventario 6.088; 1/13715

Biblioteca Nacional de Catalunya (BNC).

Gabaldá Bel, Daniel: M 4314/1

Biblioteca Valenciana Sant Miquel dels Reïs (BV).

Flors Almela, Florencio: Fondo E. López-Chavarri 4594.
Laymaría Pinella, Ramón: Fondo E. López Chavarri / 4010.
Salvador Segarra, Matilde: Fondo E. López-Chavarri /4225.

Bibliothèque Nationale de France (BNF).

Pitarch de Fabra: Carton piano 433; VM12 G−10991; VM12 C−6485

Publicaciones periódicas

España

Madrid.

Almanaque musical y de teatros (1868).

Anuario de la Asociación General de Profesores de Orquesta de Madrid. Año 1909.

Boletín de loterías y de toros (1858-1885).

Diario Oficial de Avisos de Madrid (1847-1917).

El Arte, semanario musical. (1873-1874).

El Clamor Público (1844-1864).

El Contemporáneo (1860-1865).

El Correo Militar (1883-1901).

El Día (1881-1908).

El Español (1835-1848).

El Heraldo de Madrid (1890-1939).

El imparcial (1868-1933).

El País (1887-1921).

El siglo futuro (1875-1936).

El Sol (1917-1939).

La correspondencia de España (1860-1925).

La Época (1849-1936).

La Escena. Revista semanal de música (1865-1867).

La España (1848-1868).

La Esperanza (1844-1874).

La Iberia (1854-1898).

La Música Religiosa en España. (1896-1899).

La Voz (1920-1939).

Gaceta Musical de Madrid (1855).

La Guirnalda (1867-1883)

Luz. Diario de la República (1932-1934).

Revista de Bellas Artes (1866-1867).

Revista de Musicología (1978-).

Revista Ritmo (1929-)

València

Almanaque de Las Provincias

Arte Musical (1906).

Boletín Musical de Valencia (1892-1900).

Cantem. Revista de la Federació de Cors de la Comunitat Valenciana.

Gaceta Musical y de Teatros (1897)

Las Provincias (1866-)

Levante (1872-)

Mundo Musical (1915).

Valencia atracción (1926-1990).

Voz Musical (1919-20 y 1928-29).

Castelló

Arte y Letras (1911-1915).

Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura (BSCC) (1920-)

Boletín del Centro de Estudios del Maestrazgo (1983-).

Castelló Festa Plena (1984-)

Crónica Castellonense (1868).

Diario de la Plana (1898).

Diario de Castellón (1876-1879).

El Liberal (1892-1894).

El Mijares (1881-1882).

Heraldo de Castellón (1895-1938).

La Alborada (1877-1879).

La Crónica de Castellón (1860-1865).

La Defensa (1883-1887).

La Plana Católica (1884-1886).

La Provincia Nueva (1916-1934).

La Verdad (1889-1900).

República (1931-1936).

Revista de Castellón (1881-1887) y (1912-1914).

Vila-real

Poble, la revista de Vila-real (1995-)

Borriana

Anuari de l´Agrupació Borrianenca de Cultura. (1990-)

Buris-ana. Boletín de la Agrupación Burrianense de Cultura. (1956-).

Monovar (Alicante).

Musicografía (1933-1936).

Francia

París

Le Gaulois (1868-1929).

Auvergne

L´avenir de la Haute Loire (1901-1936).
Le quotidien de l´Haute Loire (1951-1956).

Artículos de publicaciones periódicas.

ABELLÁN, A. “El Conservatorio de Castellón”. 1935, febrero, 7. *República* [Castellón], núm. 1.140, p. 8.

AGUT, F. y SORRIBES, J. 1992. “Herminia Gómez, almazorense famosa”. *Castelló Festa Plena*. *Verano 1992*, p. 75-80.

ARRANDO I MÁÑEZ, S. 1995. “L´escola de Música Valenciana, realitat o ficció”. *Anuari de l´Agrupació Borrionenca de Cultura*, vol. VI, p. 15-36.

“Artistas españoles en París”. 1926, junio, 25. *Heraldo de Madrid* [Madrid], núm 12.578, p. 4.

ARTOLA, B. “Decepción y desesperanza”. 1957, abril, 28. *Levante* [Valencia].

BACARISSE, S. “Los conciertos de la semana”. 1932, abril, 28. *Luz. Diario de la República* [Madrid], núm 97, p. 8.

BARREDA I EDO, P. 1992. “La música culta a Benassal. (Aproximació al costumari benassalenc)”. *Centro de Estudios del Maestrazgo*, abril-junio, núm. 38, p. 21-29.

BELLÉS, S. 2009. ”Francisco González Chermá. Líder político de extracción popular”. *Castelló Festa Plena. Magdalena 2009.*

BELTRÁN ESCRIG, J. 1981. “El Colegio de Huérfanos de Castellón. Fundación e inauguración”. *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, vol. LX, núm.1, p. 5-14.

BELTRÁN ESCRIG, J. 1989. “Las Escuelas de Magisterio de la Iglesia en Castellón”. *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, vol. LXV, núm. 2, p 255-276.

CALPENA, F. 1915. “Conversaciones con José Goterris, Maestro director de la Banda Municipal de Villarreal”. *Arte y letras*, agosto, 15, núm. 11, p. 4-8.

CANTÓ BLASCO, F. “¿No va a ser posible crearse un Conservatorio de Música en Castellón?” 1931, julio, 22. *Heraldo de Castellón* [Castellón], núm. 12.807, p. 1.

CANTÓ BLASCO, F. 1922. “Recuerdos de un anciano. Del famoso “bienio progresista”. *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, vol. III, núm. 30, p. 362-365.

CANTÓ BLASCO, F. 1915. “Al gran Francisco Tárrega. ¡Remember!”. *Arte y letras*, diciembre, 15, núm. 19, p. 11.

CANTÓ BLASCO, F. 1914. “Rapsodias musicales”. *Revista de Castellón*, enero, 15, núm. 45, p. 2-3.

CANTÓ BLASCO, F. 1913. “Cosas de antaño. El primer café a la moderna que hubo en Castellón”. *Revista de Castellón*, julio, 31, núm. 34, p. 7.

CANTÓ BLASCO, F. 1913. “Música “di camera” en Castellón”. *Revista de Castellón*, diciembre, 15, núm. 43, p. 2-3.

CANTÓ BLASCO, F. 1926. “Una página de ensayo cultural castellonense”. *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, vol. VII, núm. 5, p. 362-365.

CARBÓ DOMÉNECH, J. 1924. “La Casa de Beneficencia”. *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, vol. V, núm. 2, p. 127-139.

CARBÓ DOMÉNECH, J. 1925. “La Casa de Beneficencia”. *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, vol. VI, núm. 2, p. 92-104.

CARBÓ DOMÉNECH, J. 1925. “La Casa de Beneficencia”. *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, vol. VI, núm. 6, p. 305-318.

CARRERAS BALADO, R. 1920. “Crónicas y recuerdos del Castellón “ochocentista”. Los espectáculos”. *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, vol. I, núm. 1, p. 12-15.

CARRERAS BALADO, R. 1920. “Crónicas y recuerdos del Castellón “ochocentista”. Los espectáculos”. *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, vol. I, núm. 2, p. 38-40.

CARRERAS BALADO, R. 1920. “Crónicas y recuerdos del Castellón “ochocentista”. Los espectáculos”. *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, vol. I, núm. 3, p. 79-83.

CARRERAS BALADO, R. 1920. “Crónicas y recuerdos del Castellón “ochocentista”. Los espectáculos. La floración de 1881”. *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, vol. I, núm. 4, p. 114-119.

CARRERAS BALADO, R. 1920. “Crónicas y recuerdos del Castellón “ochocentista”. Los espectáculos”. *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, vol. I, núm. 5, p. 152-156.

CATALÁN, F. “Cursillo de orientación del Magisterio. Cuarta jornada”. 1933, mayo, 22. *República* [Castellón], núm. 609, p. 3.

CATALÁN, F. “Curso de orientación del Magisterio. Cuarta jornada”. *República* [Castellón], mayo, 20, núm. 608, p. 3.

CHABRIER, E. (s.d.). “Lettres à Nanine, precedées d´une “Vie de Nanine”. *Collection de la Grande Revue*.

"Conservatorio de Música de Castellón". 1935, marzo, 23. *República* [Castellón], núm. 1178.

"Crónica de la Quincena". 1882. *Revista de Castellón*, junio, 16, núm. 12, p. 180.

"Dans le monde". 1926, février, 14. *Le Gaulois* [Paris], n. 17.664, p. 2.

"Dans le monde". 1926, avril, 5. *Le Gaulois* [Paris], n. 18.079, p. 2.

"Ecos de Burriana." 1923, marzo, 7. *La Provincia Nueva* [Castellón], núm. 1.754, p. 1.

"El Ateneo Obrero". 1881. *Revista de Castellón*, octubre, 1, núm. 17, p. 275.

"En el conservatorio". 1936, abril, 7. *Las Provincias* [Valencia], núm. 30.369, p. 3.

"En "Lo Pat-penat" (sic)". 1936, enero, 24. *Las Provincias* [Valencia], núm. 20. 306, p. 8.

ESCOIN BELENGUER, F. 1947. "Al margen de un centenario. Mosén Jaime Pachés Andreu, Director del Colegio de 2ª Enseñanza en el viejo instituto". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, vol. XXIII, núm. 3, p. 169-171.

ESCOIN BELENGUER, F. 1944. "La música religiosa en Castellón en el último tercio del siglo XIX". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, vol. XIX, núm. 1, p. 30-34.

ESCOIN BELENGUER, F. 1951. "Leopoldo Querol y su puesto entre los músicos modernos". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, vol. XXVII, núm. 4, p. 337-342.

FIORELLO. "Notizie di Spagna". 1866, enero, 1. *Gaceta Musical de Madrid* [Madrid], núm. 15, p. 1.

F.C. 1911: "Teatros". *Arte y letras*, abril, 5, núm. 2, p. 9.

FOLA IGURBIDE, J. 1883. "Crónica de la quincena". *Revista de Castellón*, enero, 15, núm. 74, p. 31.

FOLA IGURBIDE, J. 1884. "Crónica de la quincena". *Revista de Castellón*, marzo, 15, núm. 78, p. 94.

FOLA IGURBIDE, J. 1884. "Crónica de la quincena". *Revista de Castellón*, abril, 15, núm. 80, p. 127.

FOLA IGURBIDE, J. 1884. "Crónica de la quincena". *Revista de Castellón*, noviembre, 1, núm. 92, p. 233.

FOLA IGURBIDE, J. 1884. "Crónica de la quincena". *Revista de Castellón*, diciembre, 1, núm. 95, p. 268.

FORTUÑO, S. 2000. “El Ateneo de Castellón”. *Castelló Festa Plena. Magdalena 2000*, p. 40-43.

“Gacetilla”. 1912. *Revista de Castellón*, diciembre, 15, núm. 18, p. 10.

GALAICO. “La Enseñanza Local. La Colonia Educativa Boix”. 1933, septiembre, 14. *Heraldo de Castellón* [Castellón], núm. 13.460, p. 1.

GALAICO. “Por esos cines. Castellón cinelandia”. 1931, abril, 1. *Heraldo de Castellón* [Castellón], núm. 12.717, p. 1.

GASCÓ SIDRO, A. 2000. “La Banda La Lira”. *Castelló Festa Plena 2000*, p. 61-63.

GASCÓ SIDRO, A. 2003. “La castellonense que sedujo a un rey. Elena Sanz, la favorita”. *Castelló Festa Plena 2003*, p. 124-126.

GIMENO ESTORNELL, E. 2002. “El Mestre Goterris. Un apunt biogràfic i dues troballes interessants”. *Poble, la revista de Vila-real*, juny, núm 75, p. 58-60.

HALFFTER−ESCRICHE, R. 1935. “La Orquesta Sinfónica y Leopoldo Querol”. 1935, abril, 1. *La Voz* [Madrid], núm. 4. 438, p. 7.

HUGUET, J. 1993. “Origen de la imprenta a Castelló”. *Castelló Festa Plena. Magdalena. 93*, p. 86-92.

JORGE. “Mi cuartilla. “La Filarmónica”. 1923, noviembre, 17. *La provincia Nueva*, [Castellón], núm. 1.938, p. 1.

“La escuadra del porvenir. El submarino “Peral”. 1888, septiembre, 11. *El Correo Militar* [Madrid], núm. 3.878, p. 1.

“La fiesta de la “Cruz Roja” en las Escuelas Pías”. 1913. *Revista de Castellón*, diciembre, 31, núm. 44, p. 6.

“La Música y los Músicos”. 1933, marzo, 1. *Heraldo de Madrid* [Madrid], núm. 14.691, 1 de marzo, p. 5.

LEROL, P. “La Musique. Concerts et virtuoses”. 1928, juin. 4. *Le Gaulois*, 18.504, p. 4.

“Libertad de imprenta”. 1884, noviembre, 12. *La Plana Católica* [Castellón], núm. 56, p. 1.

LÓPEZ-CHAVARRI, E. “*Almanaque”*. 1901. *Las provincias* [Valencia].

LÓPEZ-CHAVARRI, E. 1915. “El artista más ingenuo que conocí”. *Arte y letras*, diciembre, 15, núm. 19, p. 8.

“Lucrecia Bori”. 1915. *Arte y letras*, octubre, 30, núm. 16.

MAS I USÓ, P. 1994. “Teatre i pràctiques escèniques a Castelló segons el Llibre Vert (1588-1889)”. *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, vol. LXX, cuaderno I, p. 9-22.

MÁXIMO LEZA, J. 2009. “El mestizaje ilustrado: Influencias francesas e italianas en el teatro musical madrileño (1760-1780)”. *Revista de Musicología*, vol. XXXII, núm. 2, p. 503-546.

MC. “En el ateneo. Velada literario musical”. 1931, junio, 9. *La Provincia Nueva* [Castellón], núm. 4.103, p. 1.

MESEGUER GONELL, M. 1881. “De la lectura”. *Revista de Castellón*, marzo, 1, núm. 3, p. 40.

MONTE-CRISTO. 1926. “Crónicas de París. Notas de sociedad”. 1926, junio, 11. *El imparcial*, núm. 20.693, p. 2.

MOYA, M. 1884. “La Música (II)”. *Revista de Castellón*, mayo, 15, núm. 82, p. 149.

MUS, A. 1973. “A la sombra de las pirámides”. *Buris-ana. Boletín de la Agrupación Burrianense de Cultura*, núm. 136, p. 13-14.

MUS, A. 1975. “Burriana, cuna de violinistas”. *Buris-ana. Boletín de la Agrupación Burrianense de Cultura*, núm. 141.

MUS, A. 1972. “Carta al director”. *Buris-ana. Boletín de la Agrupación Burrianense de Cultura*, núm. 125, p. 8.

MUS, A. 1974. “El Danubio Azul”. *Buris-ana. Boletín de la Agrupación Burrianense de Cultura*, núm. 137, p. 17-18.

MUS, A. 1973. “El gran salto”. *Buris-ana. Boletín de la Agrupación Burrianense de Cultura*, núm. 132, p. 7.

MUS, A. 1972. “El san “micolau” de mis tiempos”. *Buris-ana. Boletín de la Agrupación Burrianense de Cultura*, núm. 126, p. 6.

MUS, A. 1969. “El violín y los violinistas”. *Buris-ana. Boletín de la Agrupación Burrianense de Cultura*, núm. 116, p. 4.

MUS, A. 1973. “Entre la nobleza”. *Buris-ana. Boletín de la Agrupación Burrianense de Cultura*, núm. 134, p. 6.

MUS, A. 1972. “¡Toca Ximo!”. *Buris-ana. Boletín de la Agrupación Burrianense de Cultura*, núm. 129, p. 4.

MUS, A. 1973. “Tríptico”. *Buris-ana. Boletín de la Agrupación Burrianense de Cultura*, núm. 131, p. 5-7.

MYERS BROWN, S. 2009. “Cartas de España”. Noticias musicales en la correspondencia diplomática. Madrid-Londres, 1783-1788”. *Revista de Musicología*, vol. XXXII, núm. 1, p. 411-428.

NAGORE FERRER, M. 2011. “Francia como modelo, España como inspiración. Las desiguales relaciones musicales España-Francia en el siglo XIX,” *Revista de Musicología*, vol. XXXIV, 1, p. 135-166.

“Noticiario”. 1933. *Musicografía*, septiembre, núm. 5.

“Noticiario”. 1933. *Musicografía*, octubre, núm. 6, p. 24.

“Noticiario”. 1935. *Musicografía*, marzo, núm. 23, p. 69-71.

OLUCHA MONTINS, F. 1994. “Cumple cien años el edificio del Teatro Principal”. *Castelló Festa Plena. Magdalena 94. Centenario del Teatro principal*, p. 78-87.

PALLARÉS ESCLÁPEZ, C. 2007. “Antonio Pitarch, de San Mateo a Le Puy y viceversa”. *Cantem. Revista de la Federació de Cors de la Comunitat Valenciana*, diciembre, 17, p. 13-15.

PALLARÉS ESCLÁPEZ, C. “Tres monjas organistas”. *Artículo inédito*.

PALLARÉS ESCLÁPEZ, C. “Una guerra y tres organistas” *Artículo inédito.*

PALLARÉS ESCLÁPEZ, C. “Un hombre muy singular”. *Artículo inédito*.

PASCUAL, F. 1993. “Otumba y Tetuán, regimientos con historia en Castellón,” *Castelló Festa Plena. Magdalena 1993,* p. 68-72.

PASCUAL, J. 1915. “Tárrega y la guitarra”. *Arte y letras. Revista de Castellón*, diciembre, 15, núm. 19, p. 17.

“Patética carta de un alumno de la Escuela Nacional de Chodos”. 1936, febrero, 8. *República*, [Castellón], núm. 1.548, p. 1.

PÉREZ DOLZ, F. 1912. “D. Felipe Pedrell. (Sus obras y la crítica madrileña)”. *Revista de Castellón*, enero, 1, núm. 1, p. 6.

PERPIÑÁN ARTÍGUEZ, J. 1897. “Cronología de los maestros de capilla de la santa iglesia catedral de Segorbe”. *La música religiosa en España*, núm. 18, p. 283-285.

PERPIÑÁN ARTÍGUEZ, J. 1897. “Cronología de los maestros de capilla de la santa iglesia catedral de Segorbe”. *La música religiosa en España*, núm. 19, p. 294-295.

PERPIÑÁN ARTÍGUEZ, J. 1897. “Cronología de los maestros de capilla de la santa iglesia catedral de Segorbe”. *La música religiosa en España*, núm. 20, p. 319.

PERPIÑÁN ARTÍGUEZ, J. 1897. “Cronología de los maestros de capilla de la santa iglesia catedral de Segorbe”. *La música religiosa en España*, núm. 22, p. 349-351.

PERPIÑÁN ARTÍGUEZ, J. 1898. “Cronología de los maestros de capilla de la santa iglesia catedral de Segorbe”. *La música religiosa en España*, núm. 29, p. 69-73.

P. Ramón de María (CD). 1929. “Colección de Cartas Pueblas. Privilegio del Rey *D. Juan II de Aragón* ratificándole a su vicecanciller y consejero Juán Pagés la donación de la Baronía de Benicásim y Montornés”. *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, vol. X, núm. 6, p. 339-342.

PRESAS, A. 2009. “El loco vano y valiente (1771), de ópera italiana a zarzuela española”. *Revista de Musicología*, vol. XXXII, núm. 2, p. 547-562.

RANCH FUSTER, E. 1947. “Músicos famosos en Valencia. Emmanuel Chabrier estuvo en nuestra ciudad”. *Valencia Atracción*, diciembre, vol. CLV, p. 2-4.

RANCH FUSTER, E. 1948. “Músicos famosos en Valencia. Emmanuel Chabrier estuvo en nuestra ciudad”. *Valencia Atracción*, enero, vol. CLVI, p. 6-XI.

REIZÁBAL, F. 1885. “La música del porvenir”. *Revista de Castellón*, noviembre, 8, núm. 41, p. 322-323.

RODRÍGUEZ DEL RIO, F. 1943. “Hablando con Querol”. *Ritmo*, vol. XIV, núm. 163, p. 9-11.

SALAZAR, A. “Arabia. El sentimiento poético y evocativo en la música actual”. 1923, julio, 3. *El Sol* [Madrid], núm. 1.840, p. 4.

SALAZAR, A. “La vida musical”. 1922, febrero, 12. *El Sol* [Madrid], núm. 1.409, p. 7.

SALAZAR, A. “La vida musical”. 1925, agosto, 6. *El Sol* [Madrid], núm. 2.495, p. 2

SALVADOR GASPAR, M. 1993. “Conquista de Morella por el General Espartero”. *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, vol. LXIX, cuaderno IV, p. 571-579.

SALVADOR GASPAR, M. 1991. “El levantamiento carlista en Morella (según las notas inéditas de Segura Barreda)”. *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, vol. LXVII, cuaderno II, p. 315-326.

SALVADOR GASPAR, M. 1993. “Sitio de Morella por el General Oráa. Año 1838”. *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, vol. LXIX, cuaderno II, p. 235-250.

T. ANDRADE DA SILVA. 1947. “La obra completa de Chopin, en siete audiciones por Leopoldo Querol”. *Ritmo*, vol. XIV, núm. 202. p. 10-11.

TANIRI. “La Musique”. 1928, mai, 31. *Le Gaulois* [Paris], n. 18.500, p. 4.

VÁZQUEZ TUR, M. 1991. “Piano de salón y piano de concierto en la España del XIX”. *Revista de Musicología*, vol. XIV, núm. 12, p. 225-248.

“Velada musical en el Ateneo”. 1932, abril, 8. *La Provincia Nueva* [Castellón], núm. 4.350, p. 1.

VIOTA, E. 1883. “La Ignorancia”. *Revista de Castellón*, junio, 1, núm. 59, p. 162.

X. “El Liceo Beethowen”. 1934, julio, 19. *Diario de Castellón*, núm. 2.900, p. 1.

BIBLIOGRAFÍA

ABROMONT, Claude ; y DE MONTALEMBERT, Eugène. 2001. *Guide de la Théorie de la Musique*. Paris: Fayard. Henry Lemoine, 608 p.

ACKER, Yolanda; et al. 2000. *Archivo histórico de la Unión Musical Española. Partituras, métodos, libretos y libros*. Madrid: SGAE, 842 p.

ADAM FERRERO, Bernardo. 2003. *1000 músicos valencianos*. Valencia: Sounds of Glory, 870 p.

ADAM FERRERO, Bernardo. 1988. *Músicos valencianos.* Valencia: Promotora Internacional de Publicaciones, 273 p.

AGUILAR RÓDENAS, Consol. 1997. *Educació i societat a Castelló al llarg de la II República*. Castelló: Diputació de Castelló, 767 p.

AGUILAR RÓDENAS, Consol. 1985. *La educación en Castellón a través de la prensa (1868-1900)*. Castelló: Diputació de Castelló, 208 p.

ALEMANY FERRER, Victoria Eugenia. 2007. *Metodología de la técnica pianística y su pedagogía en Valencia (1879-1916).*Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Valencia.

ALEMANY FERRER, Victoria. S.d. *Metodología de la técnica pianística y su pedagogía en Valencia, 1879-1916*. Valencia: Editorial de la UPV, 416 p.

ALIER AIXALÁ, Roger. 1992. “La música teatral del siglo XVIII” En: BADENES MASÓ, G. (dir.). *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*. Valencia: Levante, p. 221-240.

ALÓS, Vicente R. y CASTELLET ALEMANY, Carmen. 1998. *El ocaso del sistema canovista. Elecciones generales en Castellón 1903-1923*. Castelló: Diputació de Castelló, 202 p.

ALTAVA RUBIO, Vicenta. 1994. “La función social del Instituto de Castellón en el siglo XIX.” En: SANJUAN MONZONÍS, I. (dir.). *L´institut F. Ribalta*. Castelló: Diputació de Castelló, p. 93-121.

ÁLVAREZ ARGUDO, Miguel. 2006. *Aspectos pedagógicos de la obra para piano de los compositores de la Comunidad Valenciana.* Tesis doctoral. Universidad de Valencia.

Anuario de la Asociación General de Profesores de Orquesta de Madrid. Año 1909. 1909. Madrid: R. Velasco.

APEL, Willi. 1953. *The Notation of Polyphonic Music 900-1600*. Cambridge, Massachusetts: The Mediaeval Academy of America, 464 p.

ASTUDILLO ROJAS, Cecilia. 2010. *Manual de Procedimiento para la Catalogación de Documentos*. Valparaíso: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 102 p.

AZNAR, Manuel y BLASCO, Ricard. 1985. *La política cultural al País Valencià (1927-1936)*. València, Institució Alfons el Magnànim, 240 p.

BALBÁS, Juan A. 1884. *Casos y cosas de Castellón*. Castellón: Imprenta y librería de José Armengol, 263 p.

BELLÉS, Salvador. 2010. *Familias de Castellón*. Castellón: Ayuntamiento de Castellón, 234 p.

BÉRARD, Sabine. 1989. *Musique langage vivant 1. Analyses d´œuvres musicales des XVII et XVIII siècles.* Paris: Zurfluh, p. 216 p.

BÉRARD, Sabine. 1990. *Musique langage vivant 2. Analyses d´œuvres musicales du XIXe siècle*. Paris: Zurfluh, 312 p.

BÉRARD, Sabine. 1998. *Musique langage vivant 3. Analyses d´œuvres musicales du XXè siècle.* Sl: Zurfluh, 314 p.

BERGADÀ ARMENGOL, Montserrat. 1997. *Les pianistes catalans à Paris entre 1875 et 1925.* Tesis doctoral. Tours, Université François Rabelais de Tours, 625 p.

BLANQUER PONSODA, Amando. 1989. *Análisis de la Forma Musical. (Curso teórico-analítico).* Valencia: Piles, 151 p.

BLASCO MEDINA, Francisco Javier. 1896. *La Música en Valencia*. Alicante: Imprenta de Sirvent y Sánchez, 104 p.

BORDAS IBÁÑEZ, Cristina. 2004. *La producción y el comercio de instrumentos musicales en Madrid ca. 1770-ca. 1870.* Tesis doctoral. Universidad de Valladolid, 586 p.

BRENET, Michel. 1981. *Diccionario de la Música. Histórico y Técnico*. Barcelona: Editorial Iberia S.A., 566 p.

BRIGGS, H. B. (ed). 1895. *The Elements of Plainsong*. London: Bernard Quaritch, 91 p.

BUCKMAN, Peter. 1978. *Let´s dance. Social, ballroom & folk dancing*. New York & London, Paddington Press LTD, 288 p.

CALDWELL, John. 1984. *La música medieval*. Madrid: Alianza Música, 272 p.

CAPDEPÓN, Paulino; et al. 1999. *El compositor castellonense José Pradas (1689-1757) y la música de su época*. Castellón: Fundación Dávalos Fletcher, 567 p.

CAPDEPÓN, Paulino; et al. 1994 *La música en la Catedral de Segorbe (Siglo XVIII)*. Castellón: Fundación Dávalos Flecher, 319 p.

CASARES RODICIO, Emilio. 1999. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE, 10 v.

CASARES RODICIO, Emilio. 2006. *Diccionario de la Música Valenciana*. Madrid: Fundación Autor, 2 v.

CASAS GÓMEZ, Ana. 2002. *Archivo Biblioteca de la Real Academia de San Fernando. Catálogo de Música*. Madrid, 2628 p.

Casino Antiguo de Castellón. 1991 .Castellón: Imprenta Armengot, 1991. 55 p.

CASTÉRÈDE, Jacques. 2007. *Théorie de la Musique*. Paris: Gérard Billaudot, 293 p.

CERDÀ, Manuel; y ALFONSO, Anna. 2005. *Gran Enciclopedia de la Comunidad Valenciana*. Valencia: Editorial prensa valenciana, 17 v.

CHALLICE, Rachel. 1909. *Secret history of the court of Spain 1802-1906*. London: John Long, 348 p.

CHAILLEY, Jacques. 1996. *La musique et son langage*. Sl: Zurfluh, 151 p.

CHAILLEY, Jacques. 1958. *Précis de musicologie*. Paris : Presses Universitaires de France, 432 p.

CHAILLEY, Jacques. 1977. *Traité historique d´analyse harmonique.* Paris: Alphonse Leduc, 156 p.

CHANTAVOINE, Jean y GAUDEFROY-DEMOMBYNES, Jean. 1955. *Le romantisme dans la musique européenne*. Paris: Editions Albin Michel, 611 p.

CHILVERS, Ian y OSBORNE, Harold. 1996. *Diccionari d´Art d´Oxford*. Barcelona: Edicions 62, 899 p.

CHRIST, William; et al. 1972. *Materials and structure of music*. Vol. 1. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, Inc, 460 p.

CLIMENT BARBER, José. 1992. "Las capillas musicales. La transición al barroco". En: BADENES MASÓ, G. (dir.). *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*. Valencia: Levante, p. 141-160.

CLIMENT BARBER, José. 1979. *Fondos musicales de la Región Valenciana. I Catedral Metropolitana de Valencia.* Valencia: Instituto de Musicología, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial, 471 p.

CLIMENT BARBER, José. 1984. *Fondos musicales de la Región Valenciana. II Real Colegio del Corpus Christi (Patriarca).* Valencia: Instituto de Musicología, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial, 849 p.

CLIMENT BARBER, José. 1984. *Fondos musicales de la Región Valenciana. III Catedral de Segorbe.* Segorbe: Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 179 p.

CLIMENT BARBER, José. 1986. *Fondos musicales de la Región Valenciana. IV Catedral de Orihuela.* S.l: Facultad de Teología San Vicente Ferrer, 284 p.

CLIMENT BARBER, José. 1989. *Historia de la Música Valenciana*. Valencia: Rivera Mota, 160 p.

CONSTANT, Françoise. *Catalogue des fonds musicaux du 19e siècle en Auvergne.* Vol 2. Clermont-Ferrand : Agence régionale pour le livre en Auvergne, 626 p.

CORTOT, Alfred. 1945. *Scènes d´enfants de Robert Schumann*. Paris : Salabert éditions, 20 p.

CORTOT, Alfred. 1928. *Principes rationnels de la technique pianistique*. Paris : Éditions Maurice Senart, 102 p.

CRAFT, Robert. 1991. *Conversaciones con Igor Stravinsky*. Madrid: Alianza Editorial, 209 p.

DELAGE, Roger. 1999. Emmanuel Chabrier. Paris: Fayard, 767 p.

DE LAJARTE, Théodore. 1876. *Bibliothèque Musicale du Théatre de l´Opéra*. Vol 4 : Époque de Rossini et Meyerbeer. Paris: Ministère de l´Instruction Publique et des Béaux Arts, 200 p.

DE PERSIA, Jorge. 2003. *En torno a lo español en la música del siglo XX*. Granada: Diputación de Granada, 305 p.

DE UNAMUNO, Miguel. 1952. *En torno al casticismo.* Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina S.A., 146 p.

DEVRIÈS, Anik y LESURE, François. 1988. *Dictionnaire des éditeurs de musique français.* Vol 2 : *De 1820 à 1914.* Gèneve : Minkoff, 509 p.

Diccionario Enciclopédico Espasa. 1984. Madrid: Espasa-Calpe S.A., 12 v.

DOLMETSCH, Armold. 1956. *The interpretation of the music of the XVII & XVIII centuries*. London: Novello & company limited and Oxford University press, 493 p.

EINSTEIN, Alfred. 1947. *Music in the Romantic Era*. London: J.M. Dent & Sons LTD, 371 p.

ESCOIN BELENGUER, Francisco. 1919. *Organografía Musical Castellonense*. Castellón. Imprenta J. Barberá, 135 p.

ESPINÓS MOLTÓ, Victor. 1946. *Catálogo de la biblioteca musical*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 610 p.

FALOMIR del CAMPO, Vicent. 1992. "*Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura" Index general (1920-1991)*. València: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 295 p.

FAY, Amy. 1926. *Music-study in Germany*. London: Macmillan and Co.Limited, 328 p.

FLORES SACRISTÁN, Onofre. 2009. *La Banda de Música de Vila-real (1848-2008) 160 anys d´història.* Vila-real: Ajuntament de Vila-real, 269 p.

FLORES SACRISTÁN, Onofre. 2006. *Vila-realencs per a recordar*. Vila-real: Ajuntament de Vila-real, 223 p.

FORNER, Johannes y Wilbrandt, Jürgen. 1979. *Schöpferischer Kontrapunkt*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 426 p.

FUSTER, Joan. 2010. *Nosaltres, els valencians.* Barcelona: Edicions 62, 286 p.

GALBIS LÓPEZ, Vicente. 1992. "La música instrumental y vocal de la primera mitad del siglo XIX". En: BADENES MASÓ, G. (dir.). *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*. Valencia: Levante, p. 261-280.

GALIANO ARLANDIS, Ana. 1992. “La Renaixença” En: BADENES MASÓ, G. (dir.). *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*. Valencia: Levante, p. 303-320.

GALIANO ARLANDIS, Ana. 1992. “La transición del siglo XIX al XX.” En: BADENES MASÓ, G. (dir.). *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*. Valencia: Levante, p. 322-340.

GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. 1992. “La generación musical de 1890”. En: BADENES MASÓ, G. (dir.). *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*. Valencia: Levante, p. 341-360.

GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. 1992. “La música del siglo XX anterior a la guerra civil.” En: BADENES MASÓ, G. (dir.). *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*. Valencia: Levante, p. 361-377.

GARCÍA FRANCO, Manuel. 1992. “El apogeo de la zarzuela”. En: BADENES MASÓ, G. (dir.). *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana.* Valencia: Levante, p. 281-297.

GARRIDO I GUERRERO, Samuel. 1987. “Els efectes de la primera guerra mundial a la plana: La crisi municipal de Vila-real de 1917.” En: *1er Congres d´estudis de La Plana*. Castelló: Diputació de Castelló, p. 123-133.

GASCÓ SIDRO, Antonio J. 2001. *La Banda Municipal de Castellón. Notas para su historia*. Castelló: Ajuntament de Castelló, 283 p.

GAWLIKOWSKI. 2003. *Bailes de sociedad. Guía completa de la danza*. Valencia: Librerías “París- Valencia S.L.”, 204 p.

GIL GIMENO, Daniel. 2007. *Abel Mus. Una vida dedicada al violín.* Burriana: Ayuntamiento de Burriana, 290 p.

GILL, Dominic (ed.). 1981. *Le grand livre du piano*. Paris : Éditions Van de Velde, 288 p.

GIMENO MICHAVILA, Vicente. 1926. *Del Castellón viejo*. Castellón: Est. Tip. Hijo de J. Armengot, 389 p.

GIRALT I RADIGALES, Jesús (dir.). 2001. *Gran Enciclopèdia de la Música. Enciclopèdia catalana*. Barcelona: Lanc nort, 8 v.

GIRARD, Anthony. 2001. *Analyse du langage musical de Corelli à Debussy*. Paris : Gérard Billaudot Éditeur, 244 p.

GIRARD, Anthony. 2005. *Analyse du langage musical de Debussy à nos jours*. Paris: Gérard Billaudot, éditeur, 425 p.

GIRARD, Anthony. 2009. *L´orchestration de Haydn à Stravinsky*. Paris: Gérard Billaudot Éditeur, 200 p.

GÓMEZ AMAT, Carlos. 1984. *Historia de la música española.5. Siglo XIX*. Madrid: Alianza Editorial, 345 p.

GONZÁLEZ SOBACO, Antonio. 1986. *Los partidos políticos durante la Segunda República en Castellón*. Castellón: Col.lecció Universitària Diputació de Castelló, 559 p.

GONZÁLEZ VALLE, José V; et al. 1996. *Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas*. Madrid: Arco Libros, S. L, 189 p.

GOSÁLVEZ LARA, Carlos José. 1995. *La edición musical española hasta 1936*. Madrid: Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM), 220 p.

GOTERRIS SANMIGUEL, José. 2002. *El Dragón de Fuego. Ópera en tres actos*. Vila-real: Musiplec, 541 p.

Gran Enciclopedia Rialp. 1981. Madrid : Ediciones Rialp, 24 v.

GUILLARD, Georges. 1996. *Manuel pratique d´analyse auditive*. Paris: Éditions Transatlantiques, 136 p.

HAKIM, Naji y DUFOURCET, Marie-Bernadette. 1995. *Guide pratique d´analyse musicale*. Paris : Éditions Combre, 218 p.

HAKIM, Naji y DUFOURCET, Marie-Bernadette. 1995. *Anthologie musicale pour l´analyse de la forme*. Paris : Éditions Combre, 263 p.

HARMAN, Alec y MELLERS, Wilfrid. 1962. *Man and His Music*. London: Barrie and Rockliffp, 1.204 p.

HERRÁIZ, Josep L. y REDÓ, Pilar. 1995. *Republicanisme i valencianisme (1868-1938): La familia Huguet. Castelló*: Publicacions de la UJI, 278 p.

HERZ, Henri. (s.d.) *Collection de gammes, exercices et passages pour piano*. Barcelona: Vda de J.M. Llobet, 54 p.

Història de Vila-real. 2010. Vila-real: Ajuntament de Vila-real, 481 p.

HONEGGER, Marc. 1970. *Dictionnaire de la musique*. *Les hommes et leurs œuvres*. Vol. 1 : *A-K*. Paris: Bordas, 589 p.

HONEGGER, Marc. 1970. *Dictionnaire de la musique*. *Les hommes et leurs œuvres*. Vol. 2 : *L-Z*. Paris: Bordas, 1200 p.

HONEGGER, Marc. *Science de la musique*. 1976. Vol 1 : *A-K*. Paris: Bordas, 542 p.

HONEGGER, Marc. *Science de la musique*. 1976. Vol 2 : *L-Z*. Paris: Bordas, 1.111 p.

IGLESIAS MARTÍNEZ, Nieves. 1996. La *edición Musical en España*. Madrid: Editorial Arco Libros S.L., 229 p.

IGLESIAS MARTÍNEZ, Nieves. 1997. *La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual 1847-1915*. Madrid: [s.n.], 678 p.

KAEMPER, Gerd. 1968. *Techniques pianistiques*. Paris: Éditions musicales Alphonse Leduc, 200 p.

KOECHLIN, Charles. 1930. *Traité de l´harmonie*. Vol 1. Paris : Éditions Max Eschig, 193 p.

KOECHLIN, Charles. 1930. *Traité de l´harmonie*. Vol 2. Paris : Éditions Max Eschig, 271 p.

LACREU CUESTA, Josep. 2006. *Manual d´ús de l´estandard oral*. València : Universitat de València, 490 p.

LEVAILLANT, Denis. 1993. *El piano*. Barcelona: Editorial Labor, 120 p.

LONG, Marguerite. 1960. *Au piano avec Claude Debussy*. Paris: Gérard Billaudot, éditeur, 169 p.

LONG, Marguerite. 1968. *Au piano avec Gabriel Fauré*. Paris: Gérard Billaudot, éditeur, 206 p.

LÓPEZ CHAVARRI ANDÚJAR, Eduardo y DOMÉNECH PART, J. 1978. *100 años de música valenciana, 1878-1978*. Valencia, Caja de Ahorros de Valencia, 257 p.

LÓPEZ-CHAVARRI MARCO, Eduardo. 1906. *Les escoles populars de música*. Barcelona: Tip. L´avenç, 59 p.

LORENZO GÓRRIZ, Antoni M. 1987. "Castelló de la Plana, Febrer de 1930: Republicanisme i mobilització popular." En: *1er Congrès d´Estudis d´Història de La Plana*. Castelló: Diputació de Castelló, p. 245-257.

LLINÁS, Carlos. 1918. *Cosas de mi pueblo*. Castellón: Imp. de J. Sorribas, 188 p.

LLORENS CANTAVELLA, Juan Bautista. 1997. *Juan Bautista Llorens CAMPEÓN*. Vila-real: Imprenta Sichet, S.L., 265 p.

MARCO, Tomás. 1982. *Historia de la música española*. Vol. 6: *Siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.

MARTÍ, Manuel. 1985. *Cossieros i anticossieros. Burgesia i política local (Castelló, 1875-1891)*. Castelló: Diputació de Castelló, 333 p.

MARTÍ, Manuel. 1987. “Problemes de desenvolupament i articulació provincial: El cas del port de Castelló.” En: *1er Congrés d´Estudis d´Història de la Plana*. Castelló: Diputació de Castelló, p. 135-148.

MARTÍ ARNÁNDIZ, Otilia.1997. *Un liberalismo de clases medias. Revolución política y cambio social en Castelló de la Plana (1808-1858).* Castelló: Diputació de Castelló, 297 p.

MAS, Manuel (dir.). 1973. *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana*. Valencia: Graphic 3 S.A., 12 v.

MASÓ AGUT, Mario. 2012. *La vida y la obra del pianista Leopoldo Querol Rosso (1899-1985). Análisis histórico, cultural y social del personaje y su época.* Tesis doctoral. Castelló: Universitat Jaume I, p.

Memoria acerca de la escuela nacional de música y declamación de Madrid. 1892. *Madrid*: Imprenta de José M. Ducazcal, 330 p.

MESSEGUER, Lluís. 2003. *Castelló literari. Estudi d´història cultural de la ciutat.* Castelló: Col.lecció Biblioteca de les Aules, Serie Maior, 2, 448 p.

MOLINER, María. 2004. *Diccionario de uso del español.* Vol. I: *A-H.* Madrid: Editorial Gredos, 1519 p.

MOLINER, María. 2004. *Diccionario del uso del español.* Vol II: *I-Z.* Madrid: Gredos, 1597 p.

MONFERRER GUARDIOLA, Rafael. 1999. *El maestro Perfecto Artola (1904-1992). Una aproximación biográfica*. Vila-real: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 355 p.

MONTESINOS COMAS, Eduardo. 2004. *Análisis Musical de la obra para piano de Vicente Asencio*. Tesis doctoral. Valencia, Universidad politécnica de Valencia.

MOR I CHIVA, Daniel. 1987. “La contribució de consums: Vila-real 1868 substitució per l´impost personal.” En: *1er Congrés d´Estudis d´Història de la Plana*. Castelló: Diputació de Castelló, p. 15-28.

MUNDINA MILAVALLE, Bernardo. 1873. *Historia, geografía y estadística de la Provincia de Castellón.* Castellón: Imprenta y librería de Rovira Hermanos, 696 p.

NIN, Joaquín. 1925. *Classiques Espagnols du Piano. Seize Sonates Anciennes d´Auteurs Espagnols*. Paris: Editions Max Eschig, 73 p.

ORTEGA Y GASSET, José. 2010. *España invertebrada*. *La deshumanización del arte*. Barcelona: Editorial Planeta DeAgostini, 315 p.

PALACIO BOVER, José Manuel. 2010. *Los hermanos Gabaldá. Dos músicos vinarocenses en el siglo XIX*. Vinaròs: Associació Cultural "Amics de Vinaròs," 104 p.

PALLARÉS ESCLÁPEZ, Carlos. *Apuntes inéditos sobre la familia Pitarch.*

PEDRELL, Felipe. 1909 *Catalech de la Biblioteca de la Diputació de Barcelona*. Barcelona: Palau de la Diputació, 2 v.

PEDRELL, Felipe. 1918. *Las formas pianísticas*. Vol. 2. Madrid: UME, 124 p.

PERIS LACASA, José (dir.). 1993 *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid*. Madrid: Editorial Patrimonio Nacional, 807 p.

PERIS DOMÍNGUEZ, Jaime. 1994. "El edificio del Instituto Francisco Ribalta." En: *L´Institut F. Ribalta*. Castelló: Diputació de Castelló, p. 225-252.

PERIS DOMÍNGUEZ, Jaime y CALDUCH BELLIDO, Vicente. 2008. *Sociedad Filarmónica de Castellón. Memoria de mil conciertos*. Castellón: Diputación de Castellón, 336 p.

PERIS SILLA, Mª del Mar. 1992. "La música instrumental del siglo XVIII". En: BADENES MASÓ, G. (dir.). *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*. Valencia: Levante, p. 241-260.

PRATT, Waldo Selden. 1910. *The history of music*. London: Sir Isaac Pitman & sons, 683 p.

PRECIADO, Dionisio. 1969. *Folklore Español. Música, danza y ballet*. Madrid: Studium ediciones, 336 p.

PROUT, Ebenezer. *Applied Forms*. (s.d.) London: Augener Ltd, 307 p.

QUEROL, Leopoldo. 1980. *El cancionero de Uppsala*. Madrid: Instituto de España, 105 p.

RAMOS ALFAJARÍN, J. Rafael. 1989. *La qüestió lingüística en la premsa de Castelló de la Plana (1834-1838).* Castelló: Col.lecció Universitària. Diputació de Castelló, 228 p.

RANCH FUSTER, Eduardo. 1945. *Centenario de la estancia de Franz Liszt en Valencia*. Valencia: Semana Gráfica, 24 p.

RATTALINO, Piero. 1997. *Historia del piano. El instrumento, la música y los intérpretes.* S.L: SpanPress Universitaria, 302 p.

REGUILLO SIMÓN, Germán. 2001. *El Partido Republicano de Castellón (1868-1936)*. Castelló: Diputació de Castelló, 1.117 p.

RIBÉS SANGÜESA, Enric. 1916. *Quadros de Costums Castellonenchs, (en serio i en broma).* Castelló: Fills de J. Armengot, 411 p.

RIPOLLÉS MANSILLA, Antoni F. 2004. *Vicent García Julbe. Estudi i catalogació de la seua obra*. Vinaròs: Ajuntament de Vinaròs, 478 p.

RIPOLLÉS PÉREZ, Vicente. 1935. *Músicos Castellonenses*. Castellón: Hijo de J. Armengot, 175 p.

RIUS, Adrián. 2002. *Francisco Tárrega, 1852-2002. Biografía oficial*. Vila-real: Ayuntamiento de Vila-real, 261 p.

ROS PÉREZ, Vicente. 1992. "El órgano y los organistas del siglo XVII" En: BADENES MASÓ, G. (dir.). *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*. *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*. Valencia: Levante, p. 181-200.

ROS PÉREZ, Vicente. 2001. *Obras para tecla de Tomás Ciurana*. Valencia: Diputació de Valencia, 254 p.

ROSENTHAL, Harold y WARRACK, John. 1964. Concise Oxford Dictionary of Opera. London: Oxford University Press, 446 p.

RUIZ DE LIHORY, José. 1903. *La música en Valencia. Diccionario Biográfico y Crítico.* Valencia: Domenech, 447 p.

RUVIRA, Josep. 1987. *Compositores contemporáneos valencianos*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim. Institució valenciana d´estudis i investigación, 186 p.

SAILLARD, Fabien ; et al. 1998. *Catalogue des fonds musicaux conservés en Région Rhône-Alpes. Vol 1 : Les manuscrits (1600-1870).* Lyon : Ardim-mémoire active, 302 p.

SALAS VILLAR, Gemma. 1997. *El piano romántico español 1830-1855*. Tesis doctoral. Universidad de Oviedo.

SALDONI, Baltasar. 1880. *Diccionario biográfico-bibiográfico de efemérides de músicos españoles.* Vol. 2. Madrid: Imprenta de D. Antonio Pérez Dubrull, 694 p.

SALDONI, Baltasar. 1880. *Diccionario de Efemérides de Músicos Españoles*. Vol. 3. Madrid: Imprenta de D. Antonio Pérez Dubrull, 435 p.

SAMUEL, Claude. 1967. *Entretiens avec Olivier Messiaen*. Paris, P. Belfond, 239 p.

SANCHO GARCÍA, Manuel. 2003. *El sinfonismo en Valencia durante la Restauración (1878-1916).* Tesis doctoral. Valencia: Universidad de Valencia, 287 p.

SANJUAN MONZONIS, Ismael. 1994. “75 aniversario de la construcción del instituto “Francisco Ribalta” y finalización de las importantes obras de remodelación” En: *L´institut F. Ribalta.* Castelló: Diputació de Castelló, p. 21-38.

SANTOS ANDRÉS, Emilio J. 1990. *El mestre Goterris. Assaig biogràfic*. Col.lecció Temes Vilarealencs”, nº 13, sèrie III.Vila-real: Ajuntament de Vila-real, 78 p.

SCHNAPPER, Laure. 2007. “Henri Herz: musicien et homme d´affaires. ” En : *Musique, esthétique et société au XIXe siécle.* Wavre: Éditions Mardaga, p. 267-284.

SCHOLES, Percy. A. 1987. *The Oxford Companion to Music*. Oxford: Oxford University Press, 1.189.

SCHONBERG, Harold C. 1987. *The Great Pianists*. New York: Simon & Schuster paperbacks, 525 p.

SEGARRA I BLASCO, Agustí. 1987. “El banc d´Espanya a Castelló (1889-1929). Apunts per a una història econòmica.” En: *1er Congrés d´Estudis d´Història de la Plana*. Castelló: Diputació de Castelló, p. 199-218.

SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón. 1992. *El sinfonismo español en el siglo XIX: La Sociedad de Conciertos de Madrid.* Tesis doctoral. Universidad de Oviedo. 6 v.

SOLBES, Rosa. 2007. *Matilde Salvador. Converses amb una compositora apassionada*. València: Tàndem Edicions, 136 p.

STEPHENSON, Richard. M. y IACCARINO, Joseph. 2001. *Complete book of ballroom dancing*. New York: Broadway Books, 246 p.

TIMBRELL, Charles. 1999. *French Pianism. A Historical Perspective*. Porland, Oregon: Amadeus Press, 370 p.

TIRADO, José Luis. 1995. *El Teatro Principal 1894-1994*. Castellón: Ayuntamiento de Castellón, 253 p.

TRAVER GARCÍA, Benito. 1909. *Historia de Villarreal*. Villarreal: Establecimiento tipográfico de Juan Botella, 678 p.

TRAVER GARCÍA, Benito. 1918. *Los Músicos de la Provincia de Castellón*. Villarreal: J. Barberá, 237 p.

TUÑÓN DE LARA, Manuel. 1973. *Metodología de la historia social de España*. Madrid: Siglo veintiuno de España, 201 p.

TURIN, Ivonne. 1959. *L´éducation et l´école en Espagne de 1874 à 1902. Libéralisme et tradition*. Paris: Presses Universitaires de France, 455 p.

VAN DE VELDE (ed.). 1981. *Le grand libre du piano*. Paris: Éditions Van de Velde, 288 p.

VÁZQUEZ TUR, Mariano José. 1988. *El piano y su música en el siglo XIX en España*. Tesis doctoral. Universidad de Santiago de Compostela, 3 v.

VICENTE I PALACIO, Antoni M. 1987. "Grups polítics i classe dirigent a Castelló de la Plana (1850-1875). Introducció a un estudi d´història local." En: *1er Congrés d´Estudis d´Història de la Plana*. Castelló: Diputació de Castelló, p. 233-244.

VICIANO I NAVARRO, Pau. 1987. "Aproximació a la premsa de l´època isabelina i del sexeni democràtic (1834-1874)." En: *1er Congrés d´Estudis d´Història de la Plana*. Castelló: Diputació de Castelló, 59-76.

WESTRUP, Jack y HARRISON F.Ll. 1984. *Collins Enciclopedia of Music*. London: Chancellor Press, 608 p.

WOLTERS, Klaus. *Le piano*. 1983. Paris: Van de Velde/ Payot Lausanne, 92 p.

WOTQUENNE, Alfred. 1912. *Catalogue de la Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*. Bruxelles: Coosemans Frères, 4 v.

ZAMACOIS, Joaquín. 1960. *Curso de formas musicales*. Barcelona: Editorial Labor S.A., 275 p.

FUENTES EN SOPORTE INFORMÁTICO.

BARREDA, Pere Enric y MONFERRER, Rafael. 2004. *Obra musical de Perfecto Artola (Benassal 1904- Malaga 1992)*. [CD.ROM]. Benassal: Ajuntament de Benassal.

BASES DE DATOS

Biblioteca Digital Mundial [en línea]. [París]: UNESCO y Biblioteca del Congreso de Estados Unidos. Base de datos bibliográfica y de documentación también disponible en http://www.wdl.org/es/ [Consulta: 10 noviembre 2009].

Catálogo colectivo de REBIUN [en línea]. Red de Bibliotecas Universitarias dependiente de la Conferencia de Rectores de las Universidades Españolas (CRUE). También disponible en: http://rebiun.crue.org/ [Consulta: 6 junio 2007].

COPAC [en línea]. [Manchester, Inglaterra]: Base de datos bibliográfica disponible en http://copac.ac.uk/ [Consulta: 12 julio 2009].

GeneaNet [en línea]. [París]. Base de datos genealógica disponible en http://es.geneanet.org/legal/geneanet/ [Consulta: 4 noviembre 2011].

Hofmeister XIX [en línea]. [Leipzig, Alemania]. Base de datos bibliográfica confeccionada en colaboración con Arts & Humanities Research Council, International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres (IAML), Österreichische National Bibliothek, Centre for Computing in the Humanities (CCH) y Royal Holloway. University of London. Disponible en http://www.hofmeister.rhul.ac.uk/2008/index.html [Consulta: 5 julio 2009].

KVK [en línea]. [Karlsruhe, Alemania]: Base de datos bibliográfica disponible en el distribuidor KIT Karlsruhe Institute of Technology. También disponible en: http://www.ubka.uni-karlsruhe.de/kvk_en.html [Consulta: 11 julio 2009].

Recursos: Arxius Musicals a Catalunya [en línea]. [Barcelona]: ESMUC. Base de datos bibliográfica y de documentación del departamento de musicología de la Escola Superior de Música de Catalunya. También disponible en: http://musicologia.esmuc.cat/index.php?fuseaction=arxius_musicals.arxius_musicals [Consulta: 13 diciembre 2009].

Reial Societat Econòmica d´Amics del País de València (RSEAPV) [en línea]. [València]. Catálogo bibliográfico disponible en http://rseap.webs.upv.es/index.php/biblioteca-y-archivo/archivo-digitalizado [Consulta: 15 mayo 2010].

Temoa [en línea]. [Monterrey, México]: EDUFUTURO. Portal de recursos educativos abiertos disponible en el proveedor EDUFUTURO. También disponible en http://www. edufuturo.com/ [Consulta: 16 noviembre 2011].

Worldcat [en línea]. [Dublin, Ohio]: OCLC. Base de datos bibliográfica disponible en el distribuidor OCLC First Serarch por la red IPSS vía IBERPAC. También disponible en https://www.worldcat.org/whatis/default.jsp [Consulta: 12 de julio 2009].

VII. ICONOGRAFÍA.

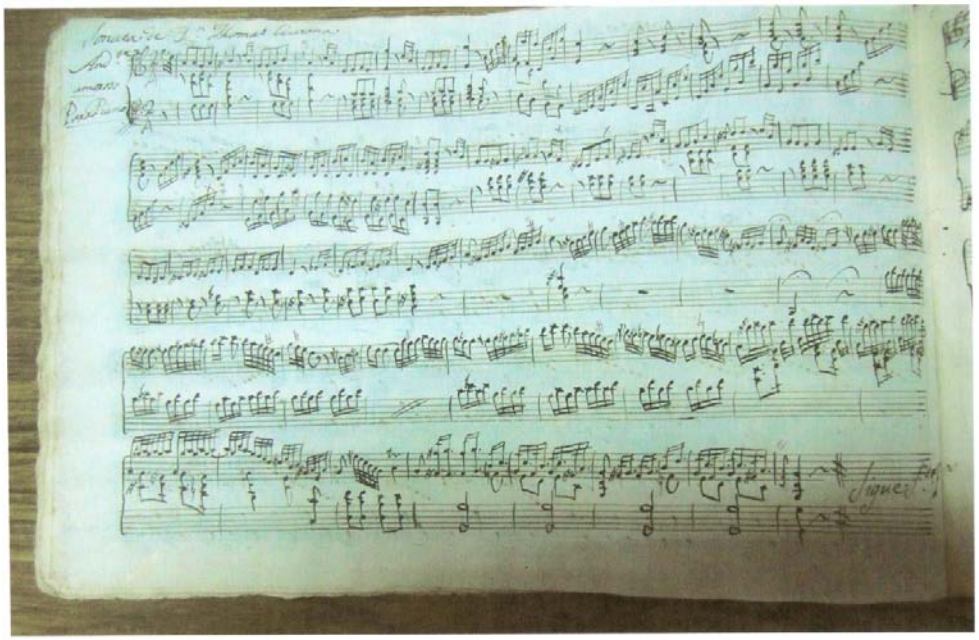


Imagen 1

Inicio de la *Sonata para piano* [1820] de Tomás Ciurana Ardiol (1762-1829)

Arxiu de l´Església Arxiprestal de Vila-real

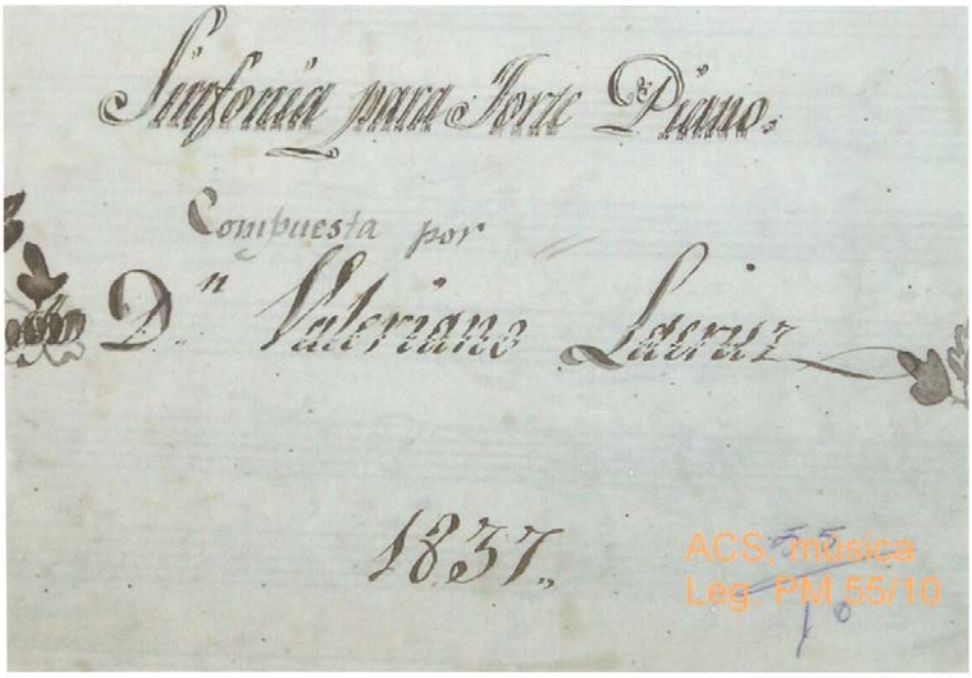


Imagen 2

Portada de la *Sinfonía para Forte Piano (1837)*

de Valeriano Lacruz Argente (1811-1885)

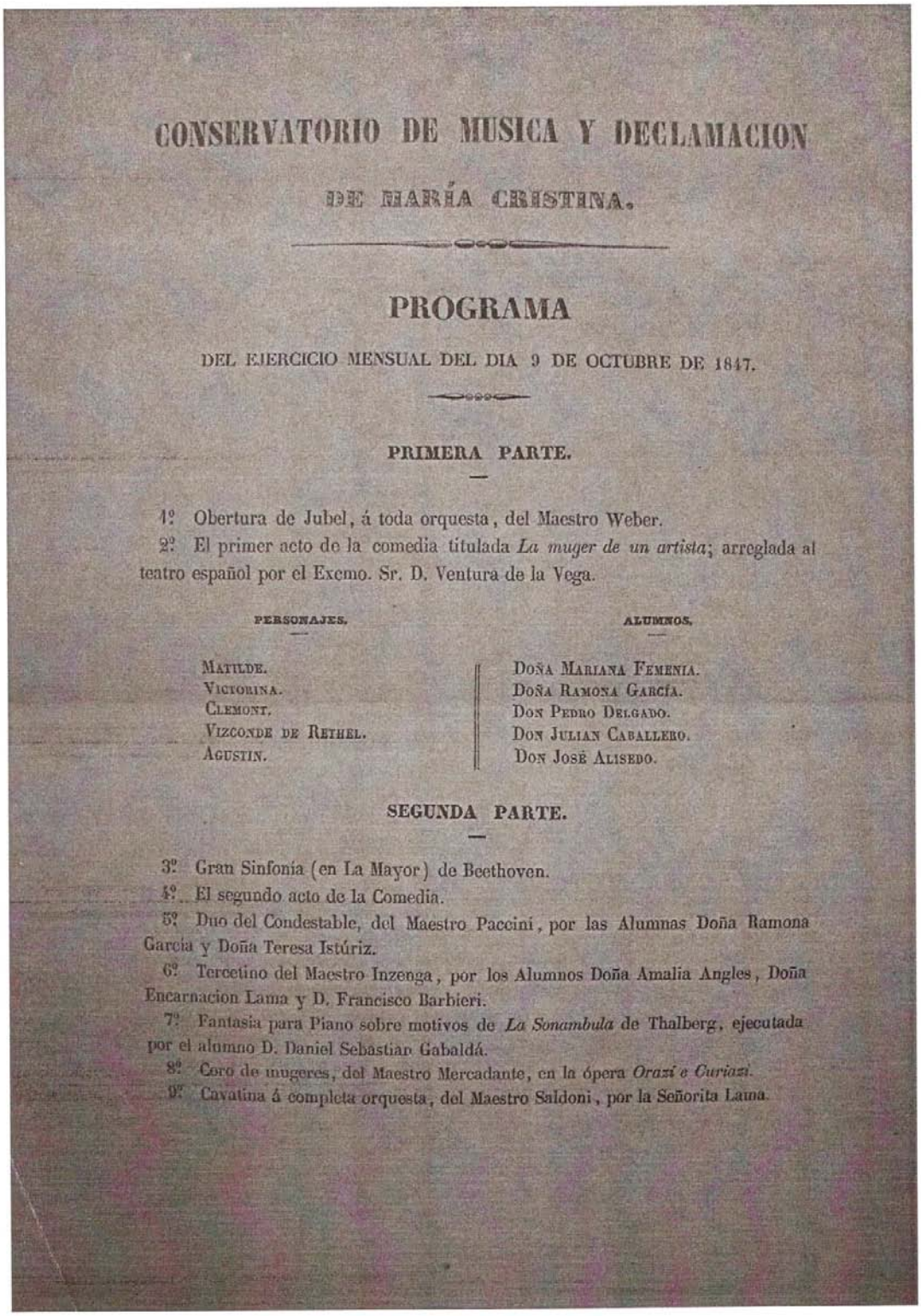
Arxiu de la Catedral de Segorbe

Imagen 3

Portada de la edición de *Fantasía sobre I Puritani* [1848]

de Daniel Sebastián Gabaldá Bel

Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid



CONSERVATORIO DE MUSICA Y DECLAMACION

DE MARÍA CRISTINA.

PROGRAMA

DEL EJERCICIO MENSUAL DEL DIA 9 DE OCTUBRE DE 1847.

PRIMERA PARTE.

1º Obertura de Jubel, á toda orquesta, del Maestro Weber.

2º El primer acto de la comedia titulada *La muger de un artista*; arreglada al teatro español por el Excmo. Sr. D. Ventura de la Vega.

PERSONAJES.	ALUMNOS.
Matilde.	Doña Mariana Femenia.
Victorina.	Doña Ramona García.
Clemont.	Don Pedro Delgado.
Vizconde de Rethel.	Don Julian Caballero.
Agustin.	Don José Alisedo.

SEGUNDA PARTE.

3º Gran Sinfonía (en La Mayor) de Beethoven.

4º El segundo acto de la Comedia.

5º Duo del Condestable, del Maestro Paccini, por las Alumnas Doña Ramona García y Doña Teresa Istúriz.

6º Tercetino del Maestro Inzenga, por los Alumnos Doña Amalia Angles, Doña Encarnacion Lama y D. Francisco Barbieri.

7º Fantasía para Piano sobre motivos de *La Sonambula* de Thalberg, ejecutada por el alumno D. Daniel Sebastian Gabaldá.

8º Coro de mugeres, del Maestro Mercadante, en la ópera *Orazi e Curiazi*.

9º Cavatina á completa orquesta, del Maestro Saldoni, por la Señorita Lama.

Imagen 4

Programa de la audición de alumnos del Conservatorio de Madrid del 9 de octubre de 1847 en la que participó Daniel Sebastián Gabaldá.

Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

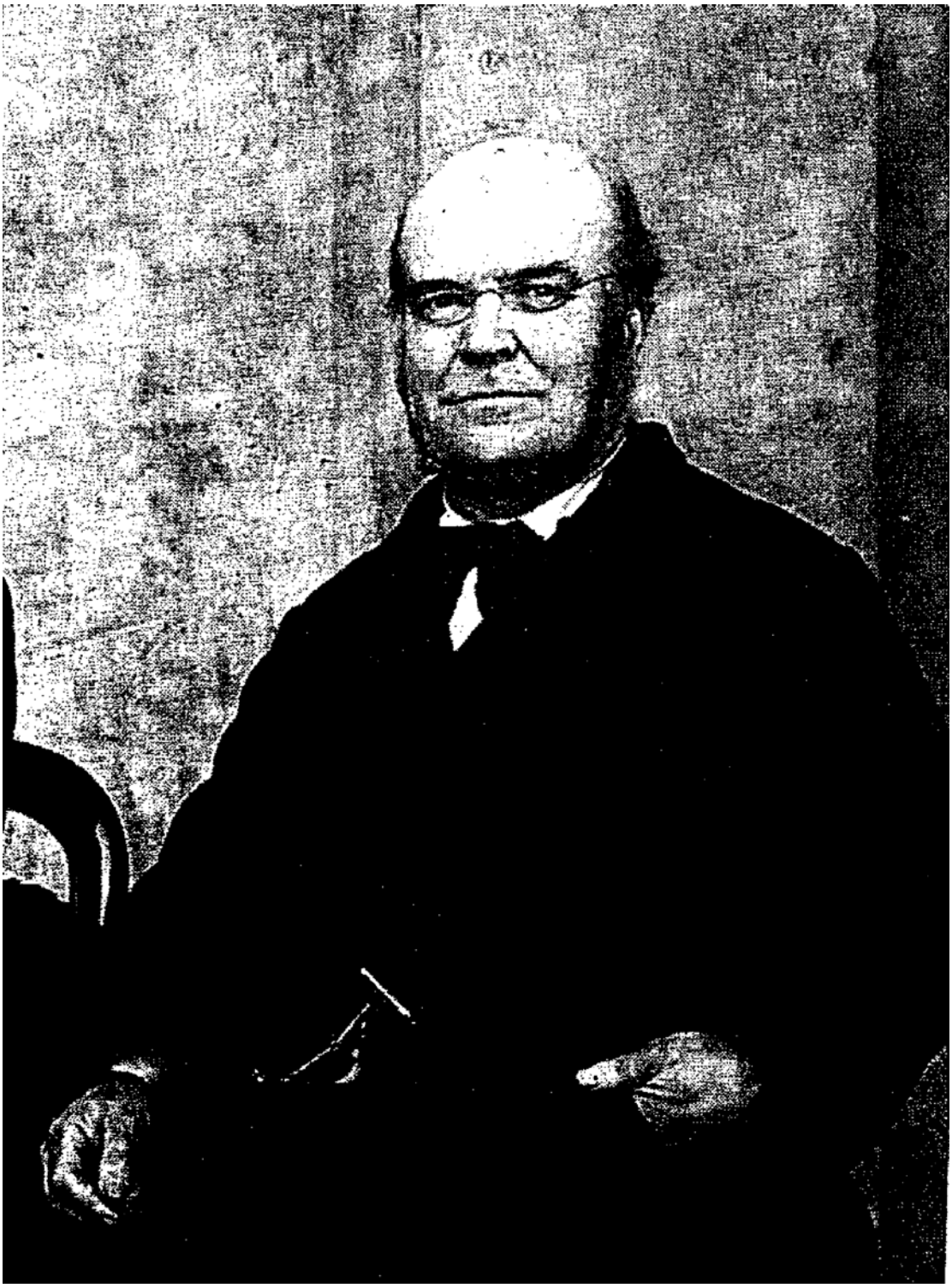


Imagen 5

Antonio Pitarch de Fabra

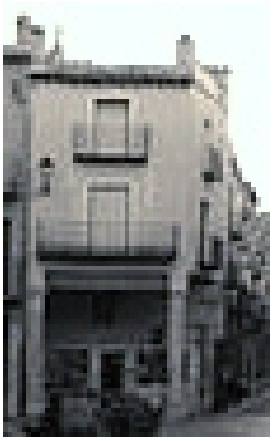
(1814-1887)

Archivo de Carlos Pallarés Esclápez

Imagen 6

Antigua chocolatería y casa natal de los hermanos Pitarch de Fabra en Sant Mateu.

Archivo de Oscar Campos



Mateo Pitarch.

Imagen 7

Mateo Pitarch de Fabra

(1826-1884)

Hemeroteca de València

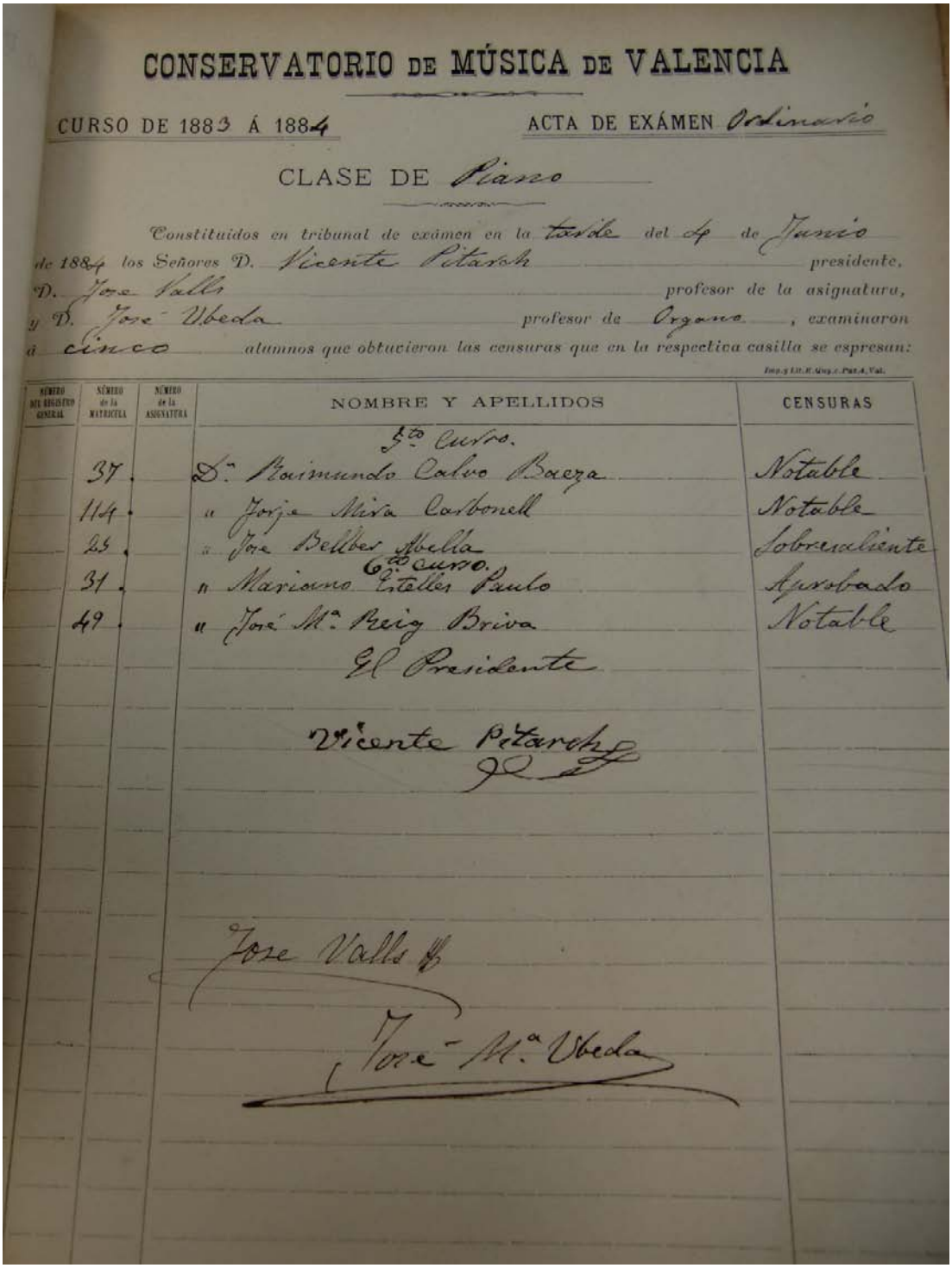
Vicente Pitarch.

Imagen 8

Vicente Pitarch de Fabra

(1824-1910)

Hemeroteca de València



CONSERVATORIO DE MÚSICA DE VALENCIA

CURSO DE 1883 Á 1884 — ACTA DE EXÁMEN Ordinario

CLASE DE Piano

Constituidos en tribunal de exámen en la tarde del 4 de Junio de 1884 los Señores D. Vicente Pitarch presidente, D. Jose Valls profesor de la asignatura, y D. José Ubeda profesor de Organo, examinaron á cinco alumnos que obtuvieron las censuras que en la respectiva casilla se espresan:

NÚMERO DEL REGISTRO GENERAL	NÚMERO de la MATRICULA	NÚMERO de la ASIGNATURA	NOMBRE Y APELLIDOS	CENSURAS
			3.er Curso.	
	37.		D. Raimundo Calvo Baeza	Notable
	114.		" Jorje Mira Carbonell	Notable
	23.		" Jose Belber Abella	Sobresaliente
			6.to Curso.	
	31.		" Mariano Vitelles Paulo	Aprobado
	49.		" José Mª Reig Briva	Notable

El Presidente

Vicente Pitarch

Jose Valls

José Mª Ubeda

Imagen 9

Acta de exámenes de piano del Conservatorio de Valencia la tarde del 4 de Junio de 1884. Tribunal formado por Vicente Pitarch como presidente, y José Valls y José María Úbeda como vocal y secretario.

Arxiu del Conservatori Superior de Música de València

Imagen 10

Portada de la partitura *Les Deux Sœurs* (1864) de Pitarch de Fabra

Bibliothèque Nationale de France

Imagen 11

Manuel Zaporta con Mercedes Santistevan

Hemeroteca de València

Imagen 12

79 de la rue Jouffroy en París, donde vivieron Manuel Zaporta y Mercedes Santistevan.

Archivo de Oscar Campos

Imagen 13

Manuel Zaporta

(1818-1902)

Hemeroteca de València

Imagen 14

Bernardo Vives Miralles (1850-1921)

Archivo de Oscar Campos.

Imagen 15

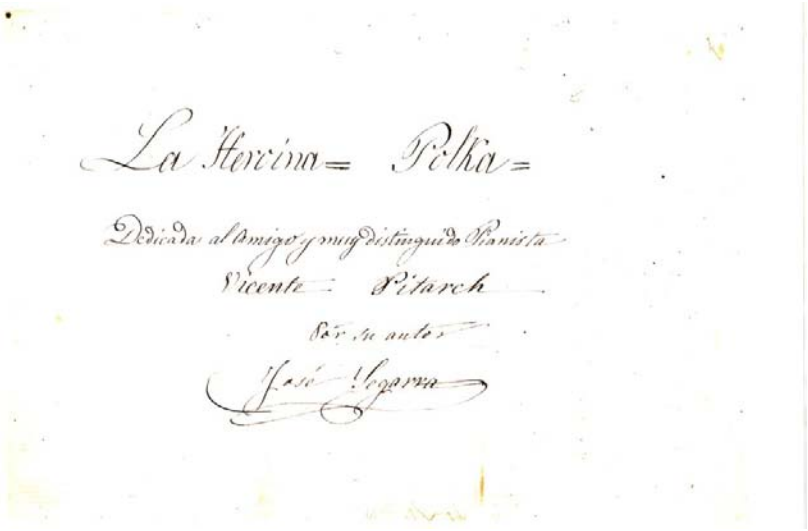
Portada de la polka

La heroína [1865]

de José Segarra Segarra

(1816-1879)

Archivo de Carlos Pallarés Esclápez



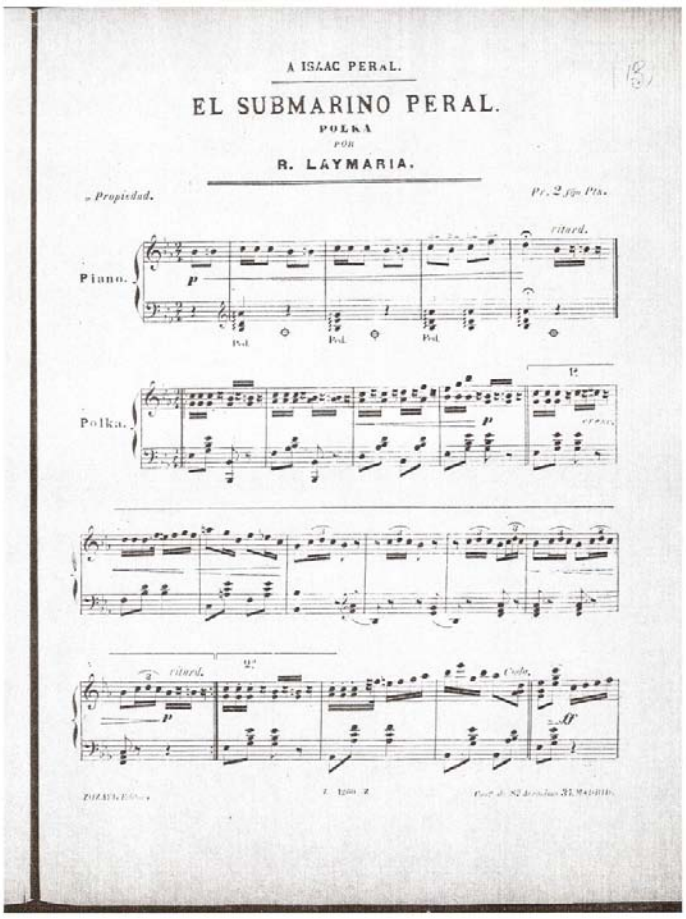


Imagen 16

Inicio de la polka

El submarino Peral [1888]

de Ramón Laymaria Pinella

(1856-1916)

Biblioteca Nacional de España

Imagen 17

Calle de los Pescadores nº 23 en Castelló, donde estuvo ubicada la casa natal de Ramón Laymaria Pinella.

Archivo de Oscar Campos.

Imagen 18

Contraportada y portada de la edición de la mazurca *No me mires* (1891)

de Florencio Flors Almela (1862-¿?)

Archivo de Oscar Campos Micó.

Imagen 19

José Goterris Sanmiguel (1873-1930)

Biblioteca Musical de València

Imagen 20

Fulgencio Badal Molés

(1880- 1967)

Biblioteca Musical de València

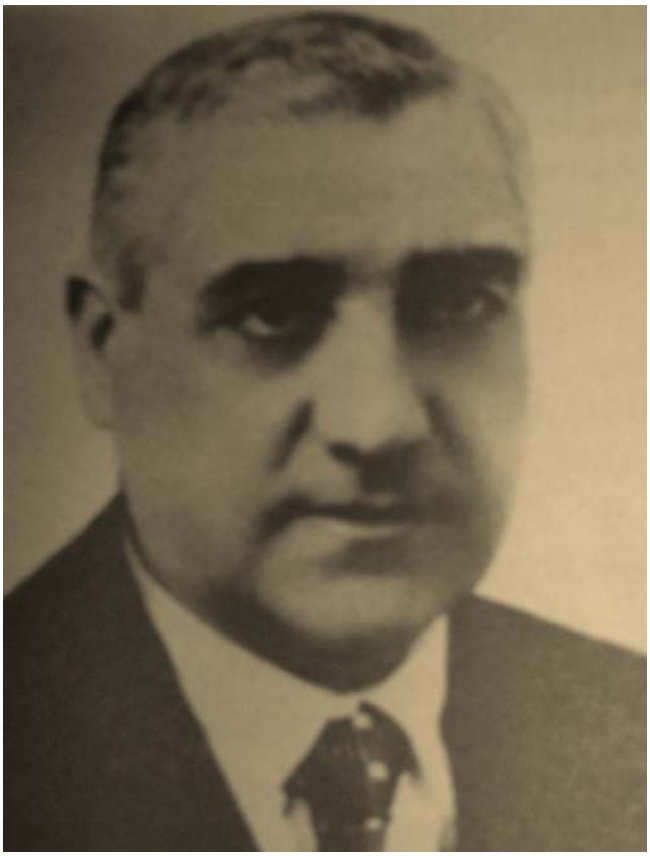


Imagen 21

José García Gómez

(1898-1958)

Biblioteca Musical de València

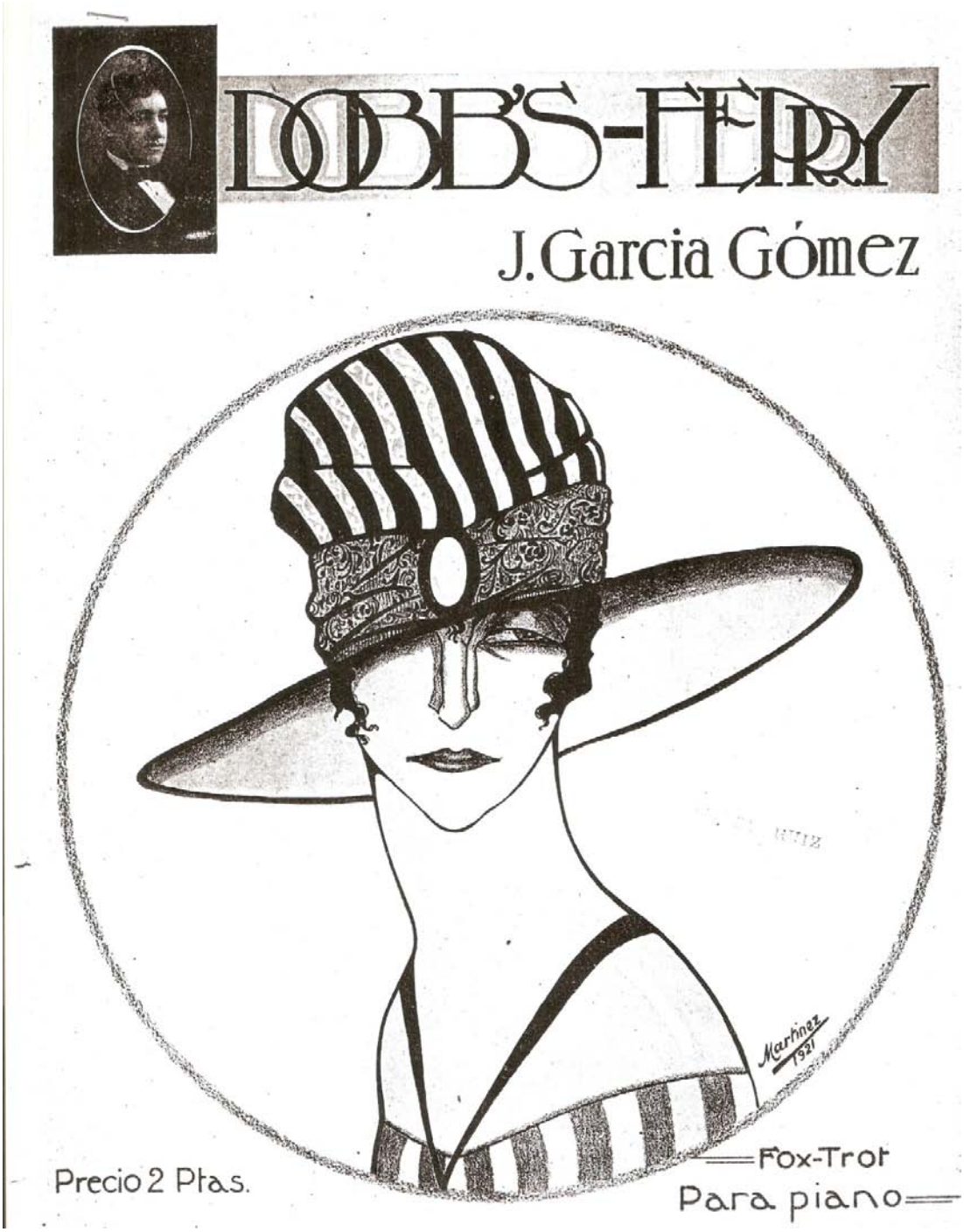


Imagen 22

Portada en estilo Art-Déco de la partitura *Dobb´s- Ferry* [1921]

de José García Gómez (1898-1958).

Archivo de Alejandro García Guinot

Imagen 23

Leopoldo Querol Rosso

(1899-1995)

Hemeroteca de València

Imagen 24

Vicente Ripollés Pérez

(1867-1943)

Biblioteca musical de València

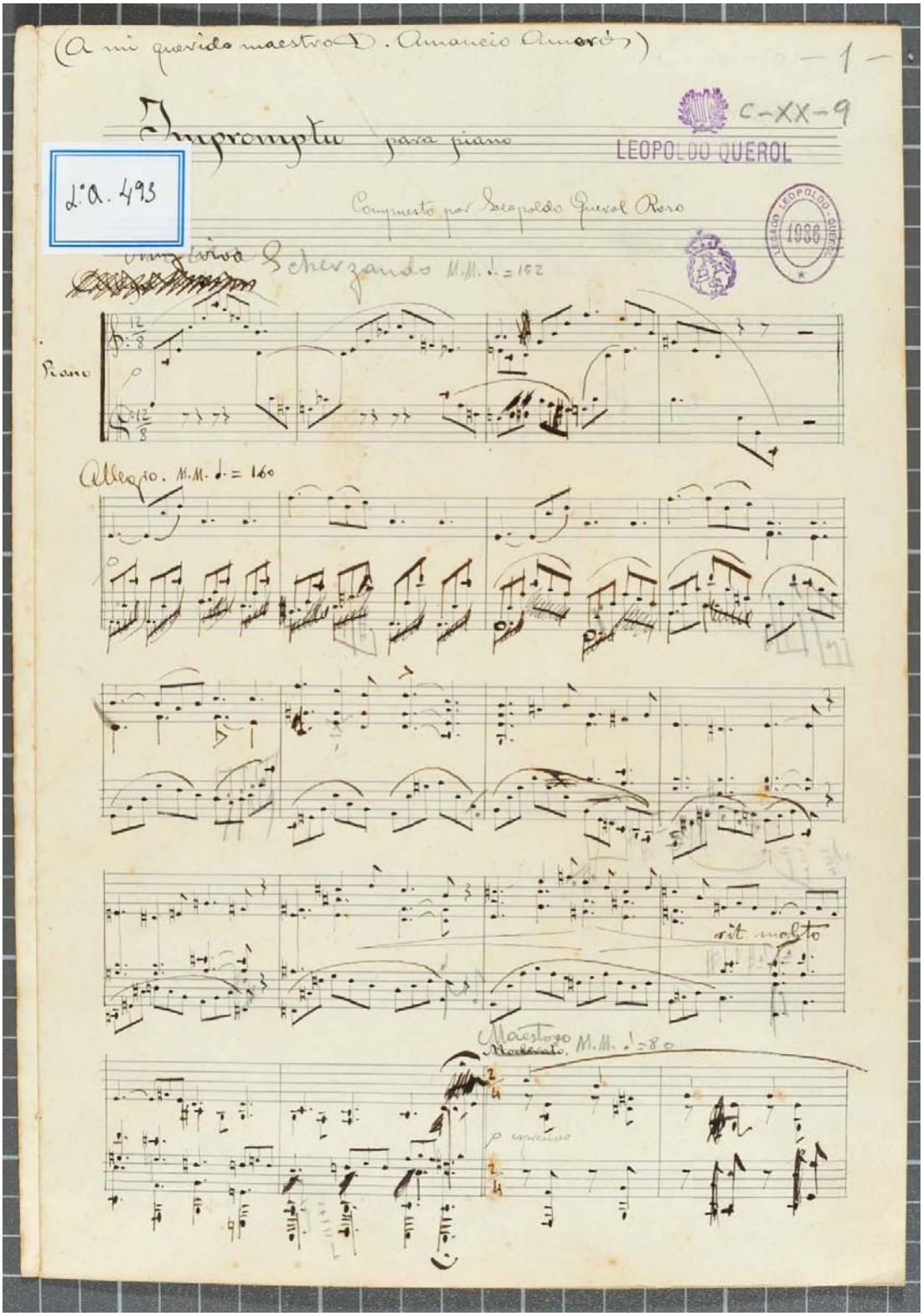


Imagen 25

Inicio del Impromptu para piano (1916) de Leopoldo Querol Rosso

Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid

Imagen 26

Perfecto Artola Prats

(1904-1992)

Obra musical de Perfecto Artola (Benassal 1904- Malaga 1992). CD.ROM.

Imagen 27

Encarnación Mus Sanahuja

(1905-2002)

Hemeroteca de València

Imagen 28

Abelardo Mus Sanahuja

(1907-1983)

Biblioteca musical de València

Imagen 29

Vicente Asencio Ruano

(1908-1979)

Arxiu Municipal de Castelló

Imagen 30

Matilde Salvador Segarra

(1918-2007)

Biblioteca Musical de València

Imagen 31

Portada de la partitura Campanas (1936) de la compositora Matilde Salvador Segarra

Biblioteca Valenciana Sant Miquel dels Reïs. Fondo Eduardo López-Chavarri

UNIVERSITAT JAUME I
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN

LA MÚSICA PARA PIANO COMPUESTA POR AUTORES CASTELLONENSES HASTA 1936: ESTILOS, ESTUDIO CRÍTICO Y ANÁLISIS MUSICAL DE LAS OBRAS

ANEXO
TRANSCRIPCIÓN Y EDICIÓN CRÍTICA DE LAS OBRAS

TESIS DOCTORAL

Presentada por:
OSCAR CAMPOS MICÓ

Dirigida por:
Dr. ANTONI RIPOLLÉS MANSILLA

CASTELLÓ DE LA PLANA, 2014

ÍNDICE

1. CIURANA ARDIOL, Tomás (*1762; †1829) 7

Sonata nº 22 [1822] 9

2. LACRUZ ARGENTE, Valeriano (*1811; †1885) 13

Sinfonía para Forte Piano (1837) 15

3. GABALDÁ BEL, Daniel Sebastián (*1823; †1898p) 25

1. Fantasía para piano sobre motivos de I Puritani Op. 2[1848] 27

2. 20 variaciones nuevas para piano de una mediana dificultad, sobre la Jota Aragonesa con tres cantos y doce coplas, también nuevas [1853] 46

3. Segunda Fantasía escolàstica sobre Luisa Miller [1854] 56

4. Fantasía brillante para piano (mediana dificultad) sobre los mejores motivos de la ópera Linda de Chamounix Op. 9 [1862] 62

5. La primavera. Tanda de valses (muy fáciles) [1866] 70

6. Gran fantasía brillante sobre los motivos más bellos de Lucia de Lammermoor [1866] 75

7. El reloj de música. Tocata-Galop de imitación [1871] 89

8. Ejercicios para piano 1ª serie [1864] 92

Ejercicios para piano. 2ª serie [1864] 102

4. PITARCH DE FABRA, Antonio (*1814; †1887)
PITARCH DE FABRA, Vicente (*1824; †1910)
PITARCH DE FABRA, Mateo (*1826; †1884) 111

1. Valencia del Cid. Valse brillante (1860) 113

2. L´Espagnole. Caprice−polka [1874] 122

5. PITARCH DE FABRA, [Vicente] (*1824; †1910) 127

Les deux soeurs. Antonia. Polka−caprice Marie. Polka−Mazurka (1864) 129

6. SEGARRA SEGARRA, José (*1816 ; †1879) 135

La Heroina. Polka. [1865] 137

7. VIVES MIRALLES, Bernardo (*1850 ; †1921) 141

1. Cuaderno para piano [1870] 143

[Vals en fa menor] 143

[Schotis en La Mayor] 145

[Americana] 147

[Schotis en Sol Mayor] 148

Rigodón nº 1 150

Rigodón nº 2 151

Rigodón nº 3 152

Rigodón nº 4 153

Rigodón nº 5 154

[Vals en La Mayor] 158

[Vals en Si bemol Mayor] 160

2. Mis tristes recuerdos. Vals [1880] 162

8. LAYMARÍA PINELLA, Ramón (*1856 ; †1916) 165

1. Violeta. Polka. 167

2. El Submarino Peral. Polka. 172

9. FLORS ALMELA, Florencio (*1862) 177

No me mires. Mazurka (1891) 179

10. GOTERRIS SANMIGUEL, José (*1873 ; †1930) 183

1. Vernia. Paso-doble [1913] 185

2. A las diez en punto. Serenata [1914] 189

3. Martinez. Paso-doble [1926] 196

4. Casino Antiguo. Pasodoble (1928) 202

5. Triquiñuelas. Paso-doble (1929) 206

6. La Boda de Corbató (1929) 209

7. Villarreal. Pasodoble (1929) 211

8. Llorens. Pasodoble ciclista (1929) 214

11. BADAL MOLÉS, Fulgencio (*1880 ; †1967) 217

1. Caudiel. Pasodoble (1903) 219

2. Celeste. Polka (1905) 221

3. Aurora. Polka (1905). 223

4. Victoria Eugenia (1907) 225

5. Añoranza. Tango (1928) 228

6. Soñando. Vals lento (1933) 230

12. GARCÍA GÓMEZ, José (*1898 ; †1958) 233

1. Washington. Two−step [1920] 235

2. Dobb´s−Ferry. Fox−Trot [1921] 240

3. Un Sueño [1926] 242

4. Inquietud [1926] 244

5. Venus−Fox [1930] 246

13. QUEROL ROSO, Leopoldo (*1899 ; †1985) 249

Impromptu para piano (1916) 251

14. ARTOLA PRATS, Perfecto (*1904 ; †1992) 255

Malagueñito. Paso−doble [1936] 257

15. MUS SANAHUJA, Abelardo (*1907 ; †1983) 263

1. Hechicera. Polka Op. 1(1917) 265

2. El pelacañes. Fox−trot Op. 2 (1923) 267

3. New−York. Fox−trot Op. 3 (1924) 270

4. *Escenes d´infants. Chiquillaes, 12 peces infantils per a piano Op. 10 (1928)* 273

1. ...al despertar... 274

2. ...en missa... 277

3. ...la lliçó del agüelo... 279

4. ...soldaets de plom... 281

5. ...campanetes del cel... 284

6. ...a conillet amagat... 286

7. ...en tartaneta... 287

8. ...dia de dól... 290

9. ...el pianet de corda... 292

10. ...caçoleta de detrás... 294

11. ...el móti 297

12. ...cuan tot descansa en lo poble… 300

16. SALVADOR SEGARRA, Matilde (*1918 ; †2007) 303

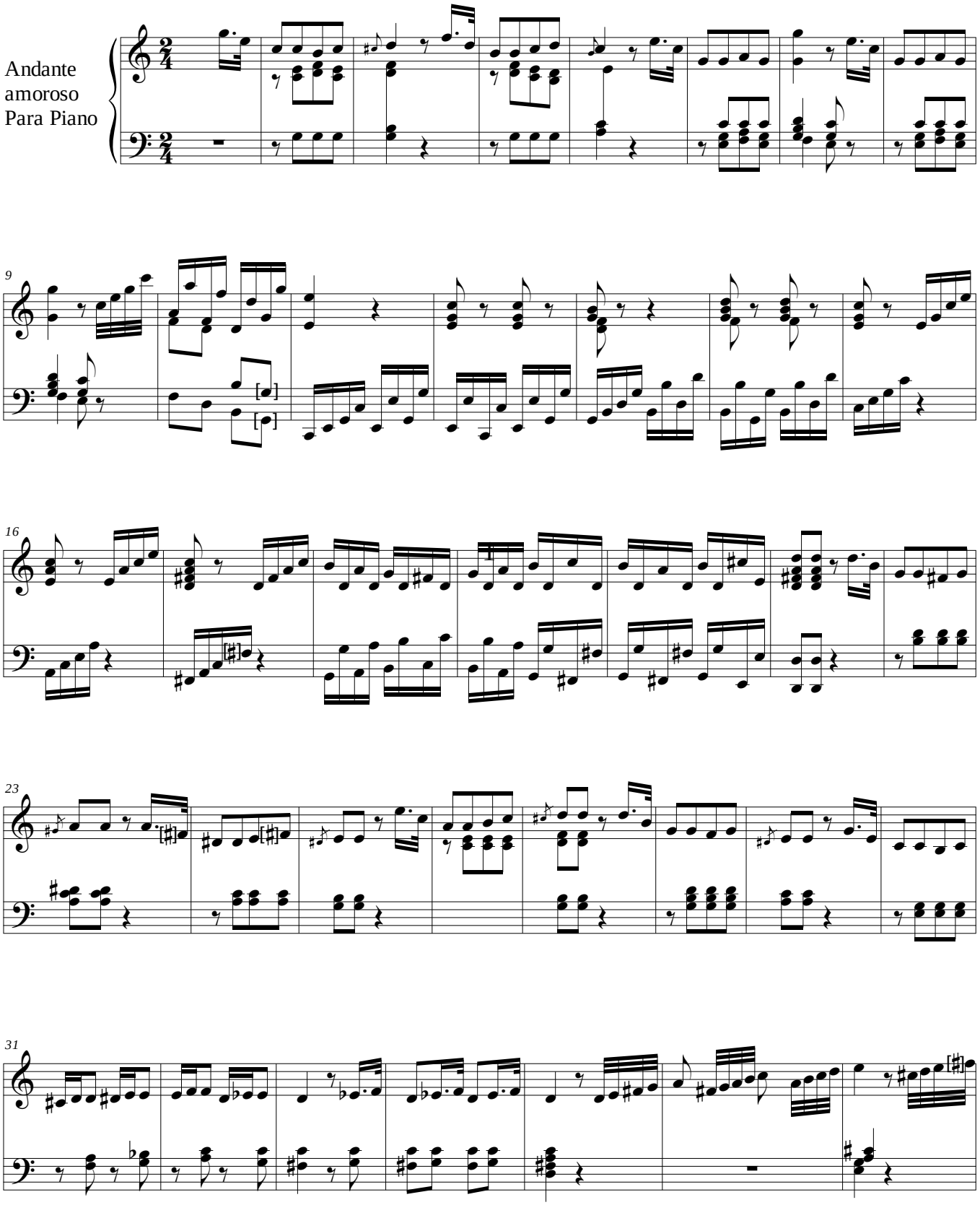
“Campanas” para piano (1936) 305

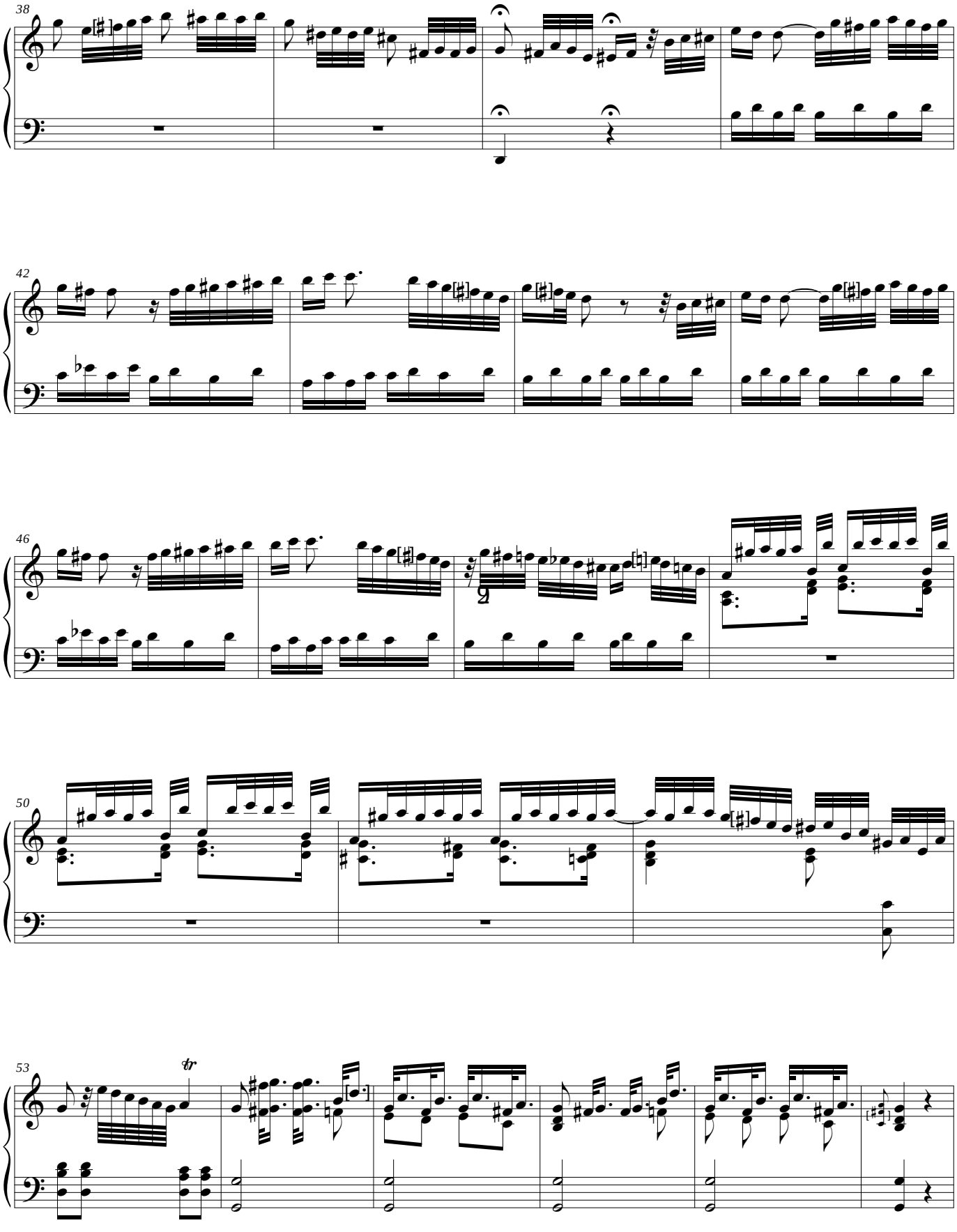
CIURANA ARDIOL, Tomás (*1762;†1829)

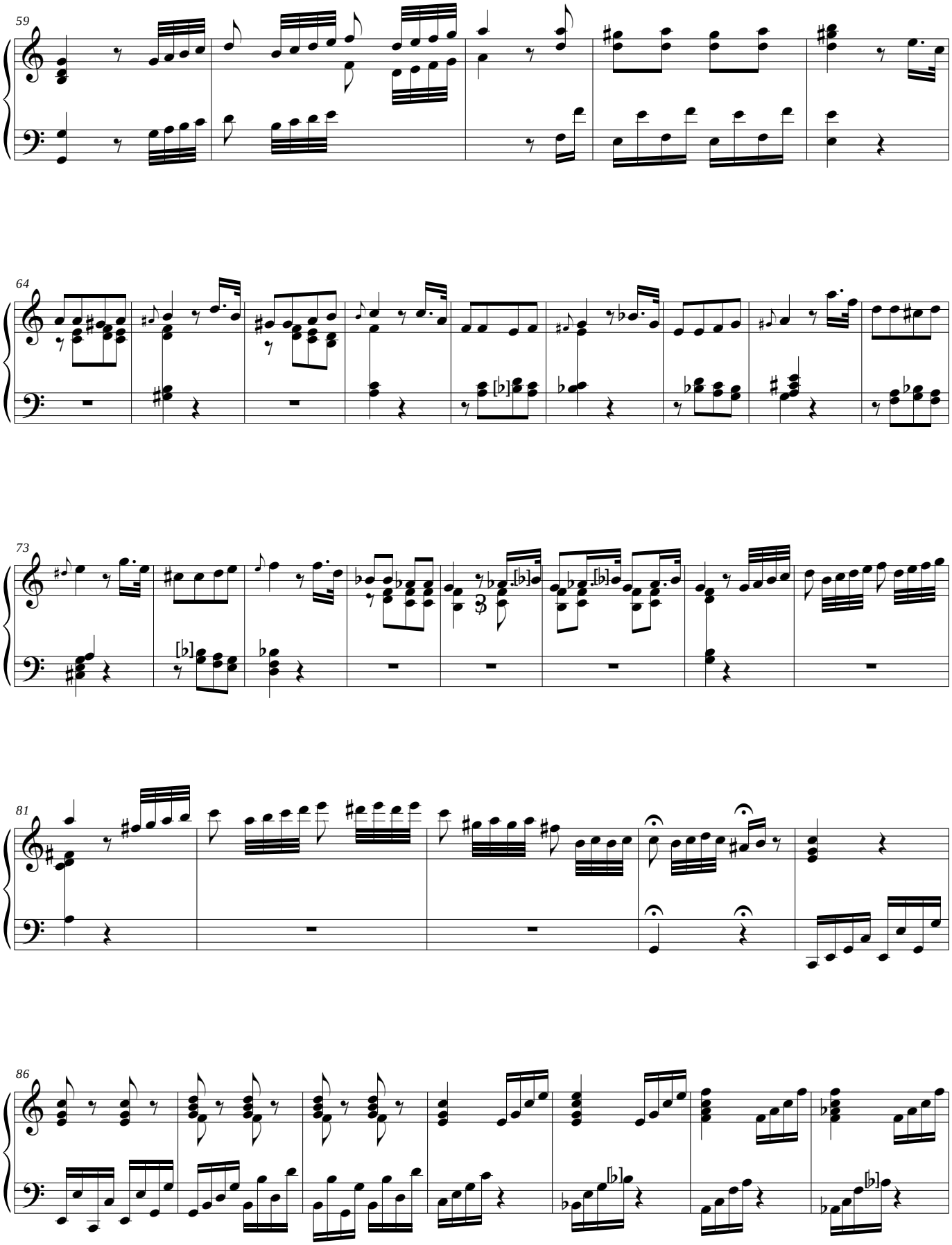
[Sonata nº 22]

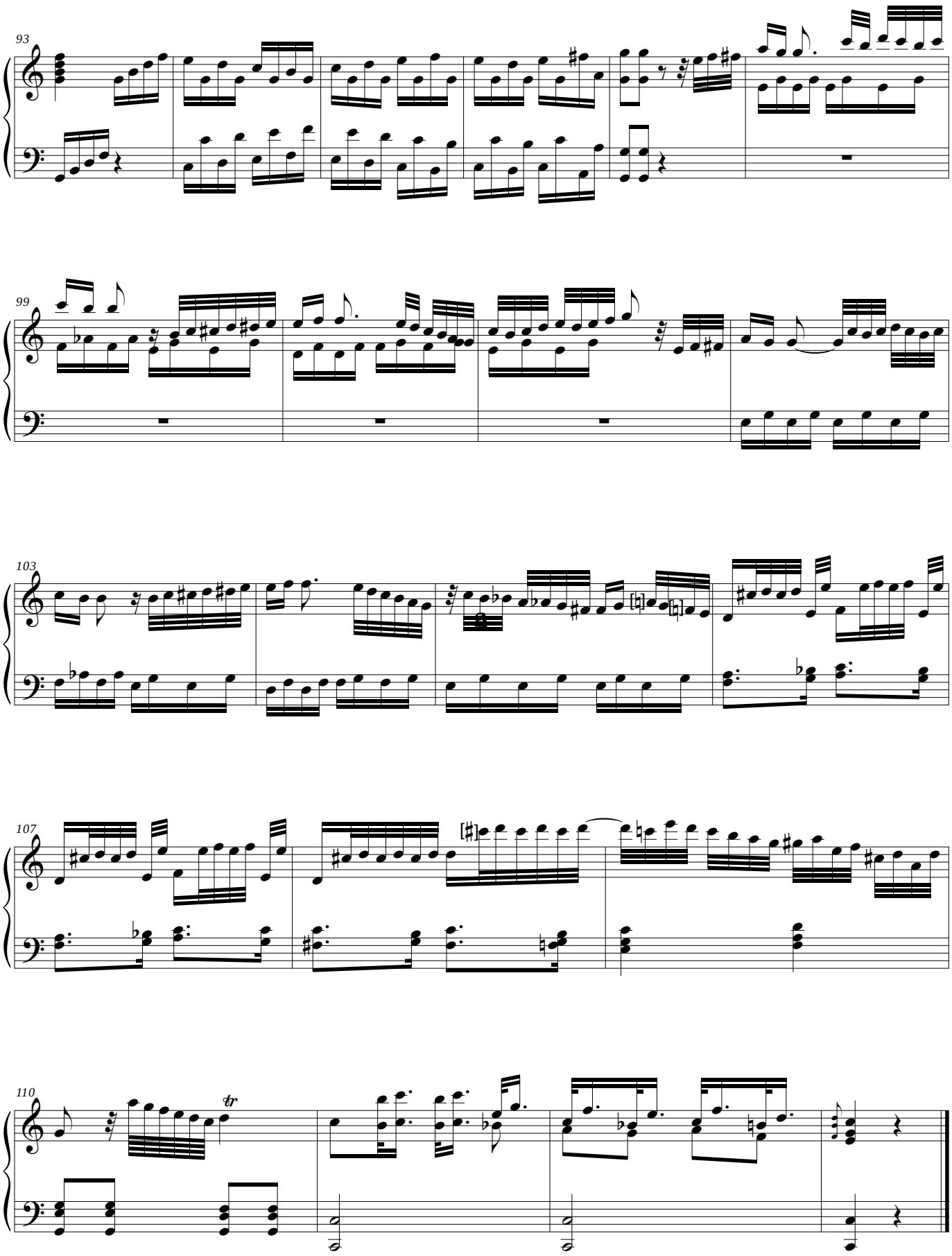
Año de composición: [1822]

Tomás Ciurana Ardiol (1762-1829)




38
42
46
50
53
tr


59
64
73
81
86


93
99
103
107
110
tr

LACRUZ ARGENTE, Valeriano (*1811;†1885)

SINFONÍA PARA FORTE PIANO

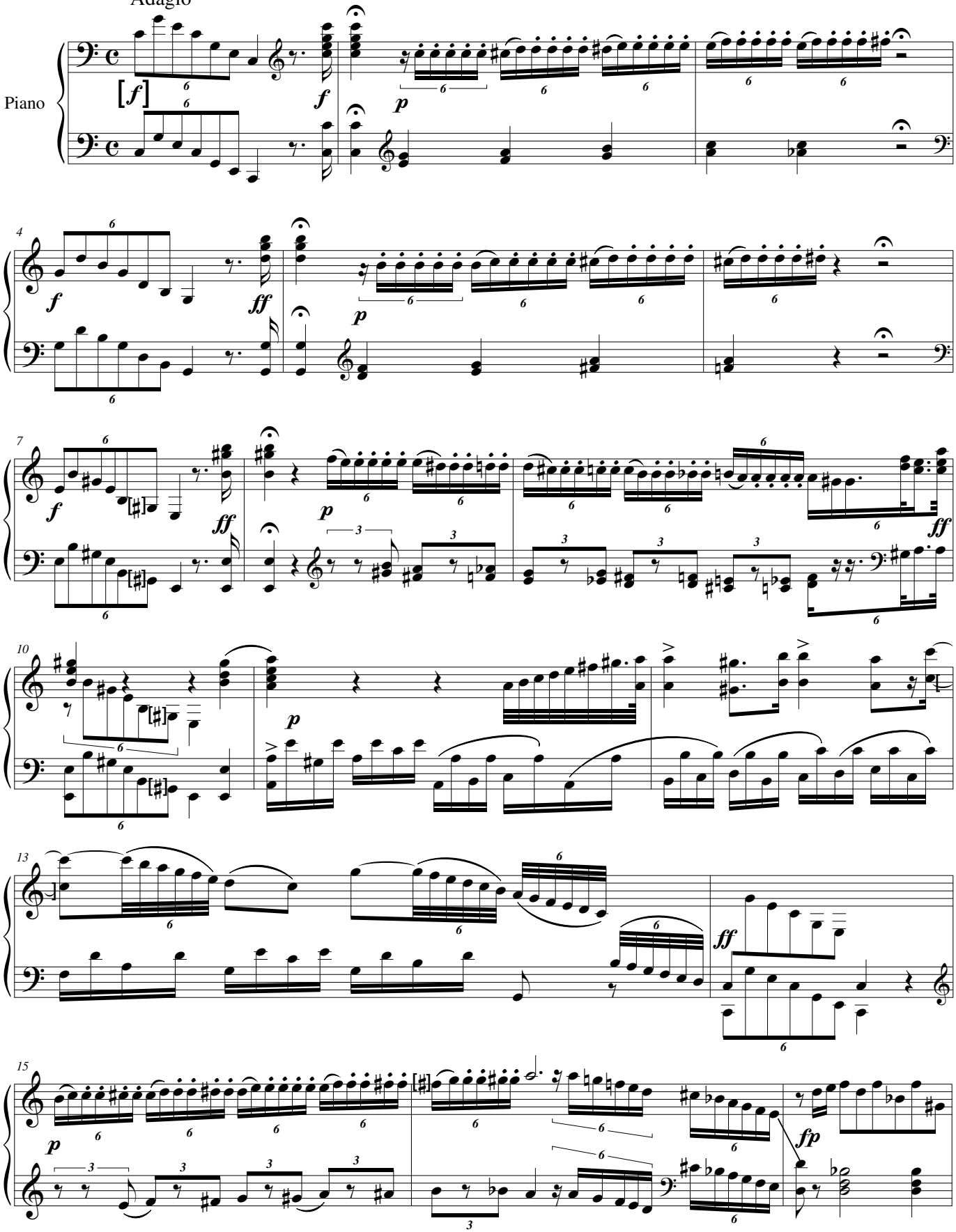
Obra propiedad de la Catedral de Segorbe

Transcripción: Oscar Campos Micó (2011)

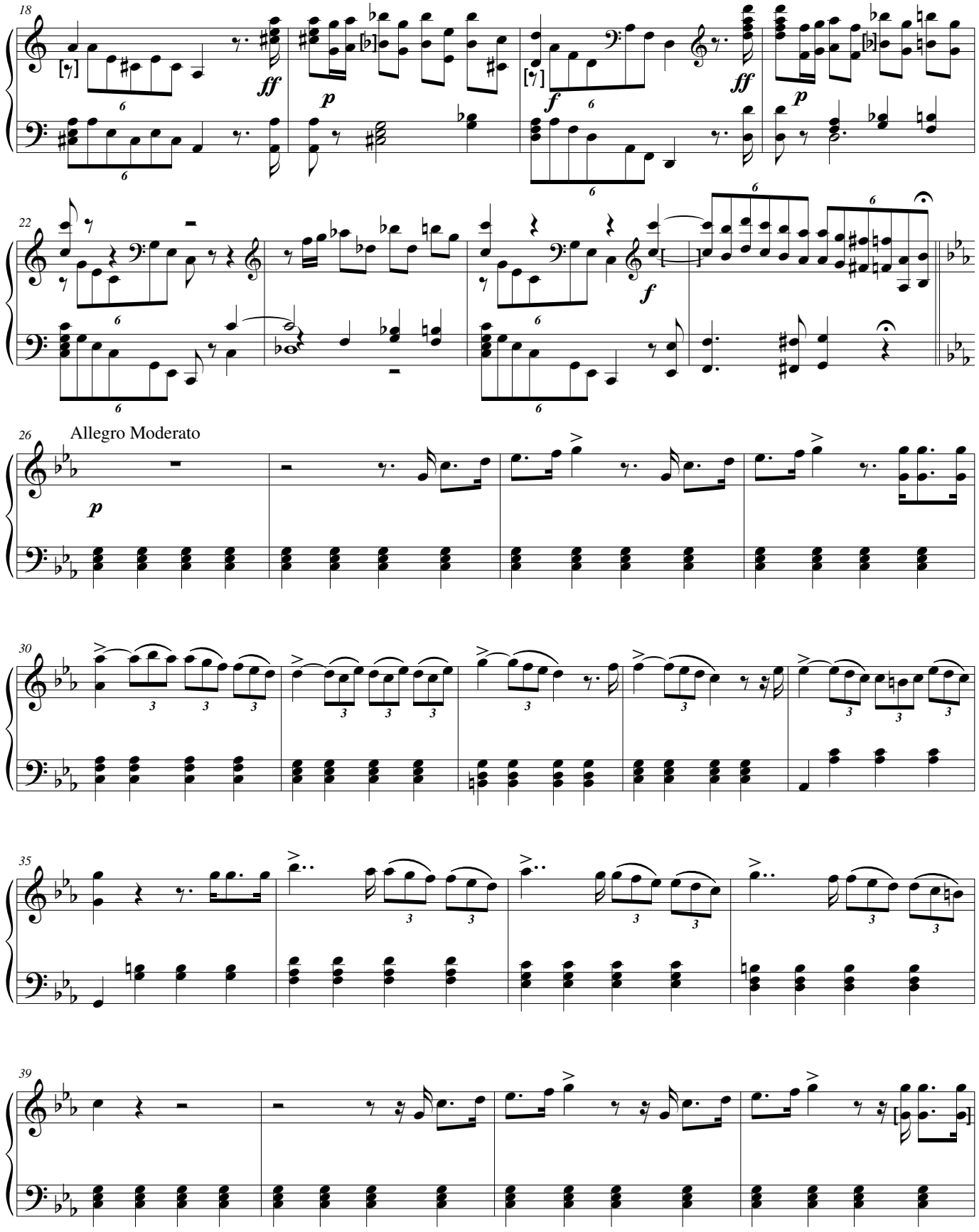
Música: Valeriano Lacruz Argente (1811-1885)

Adagio

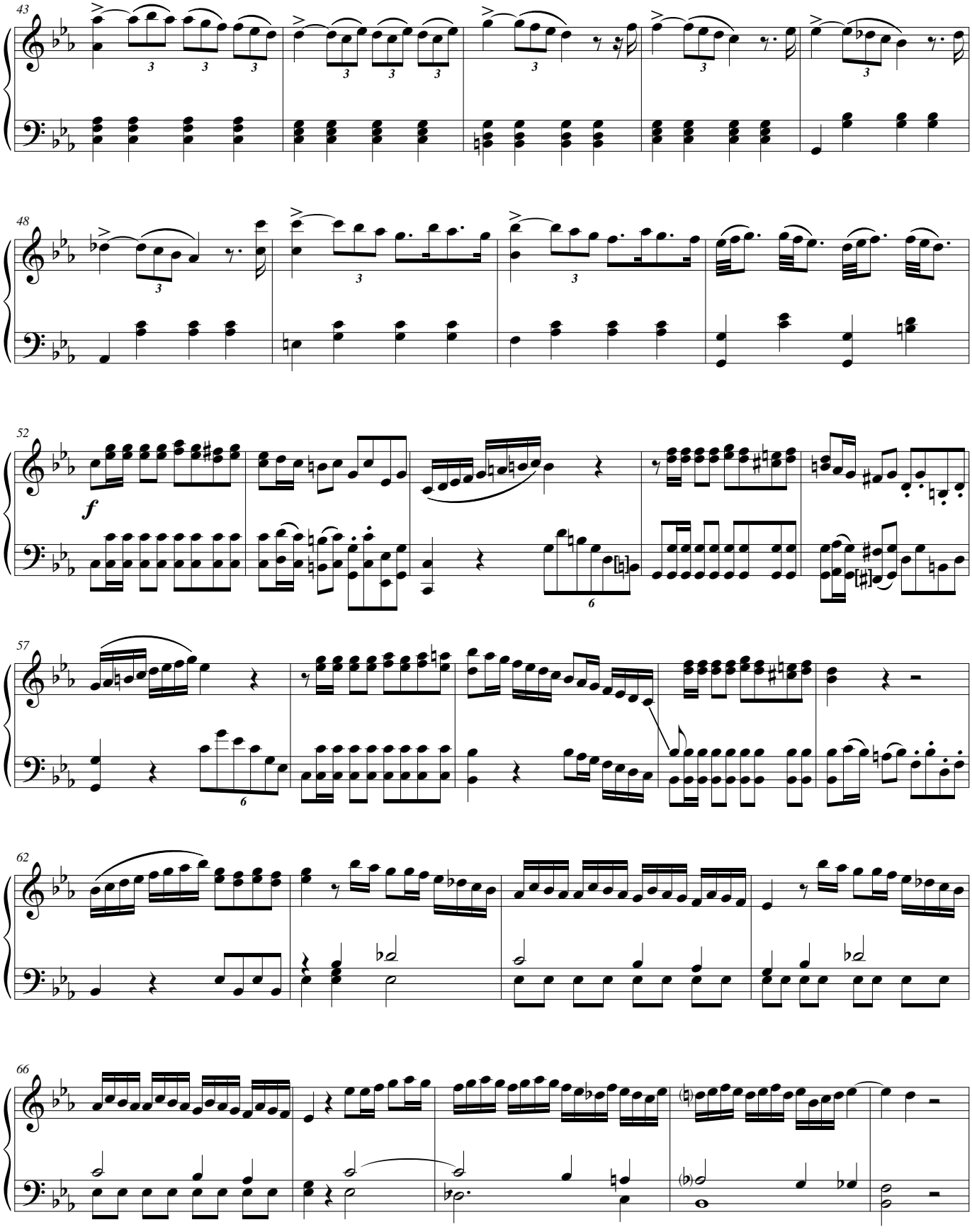
Piano



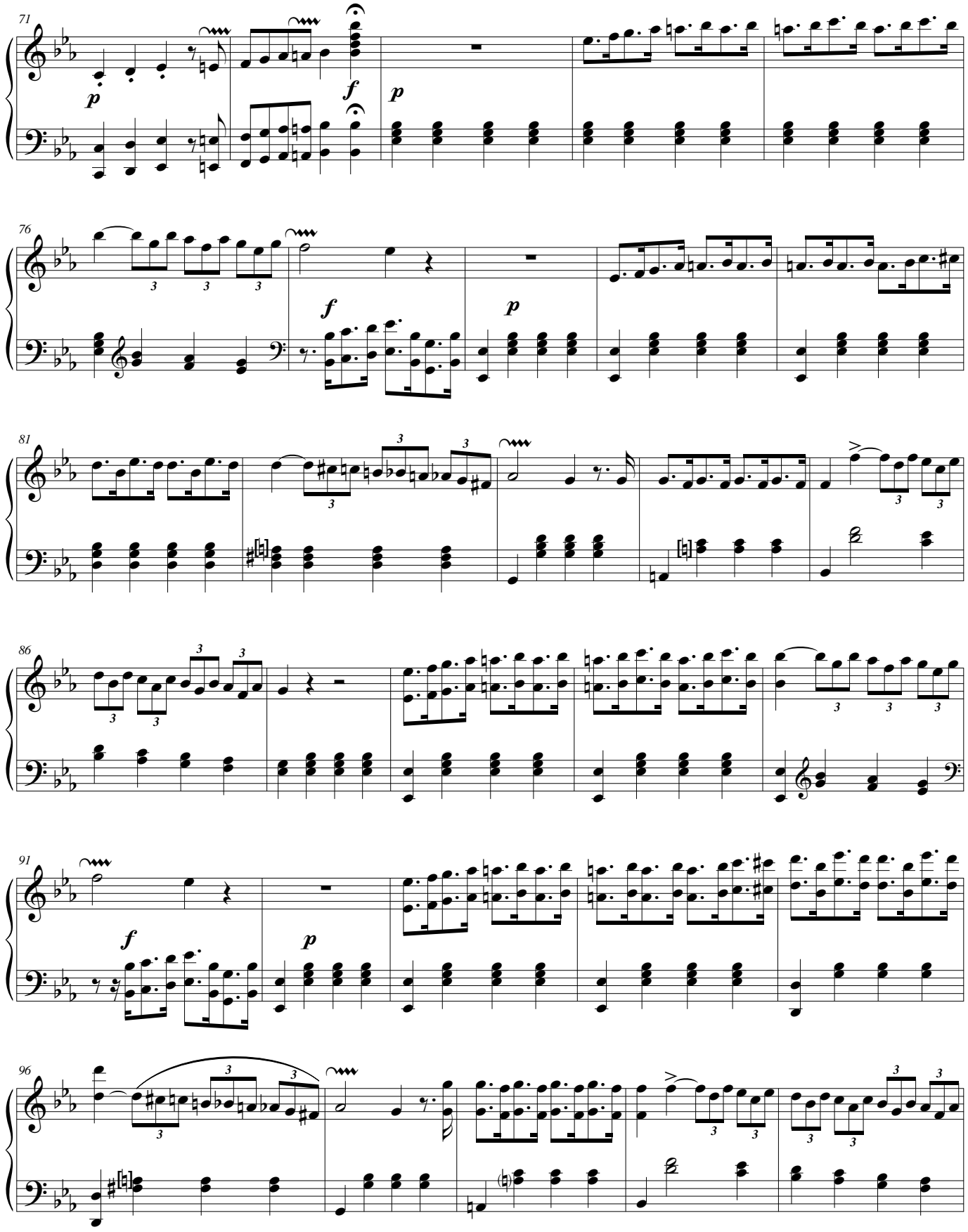
© Archivo de la Catedral de Segorbe



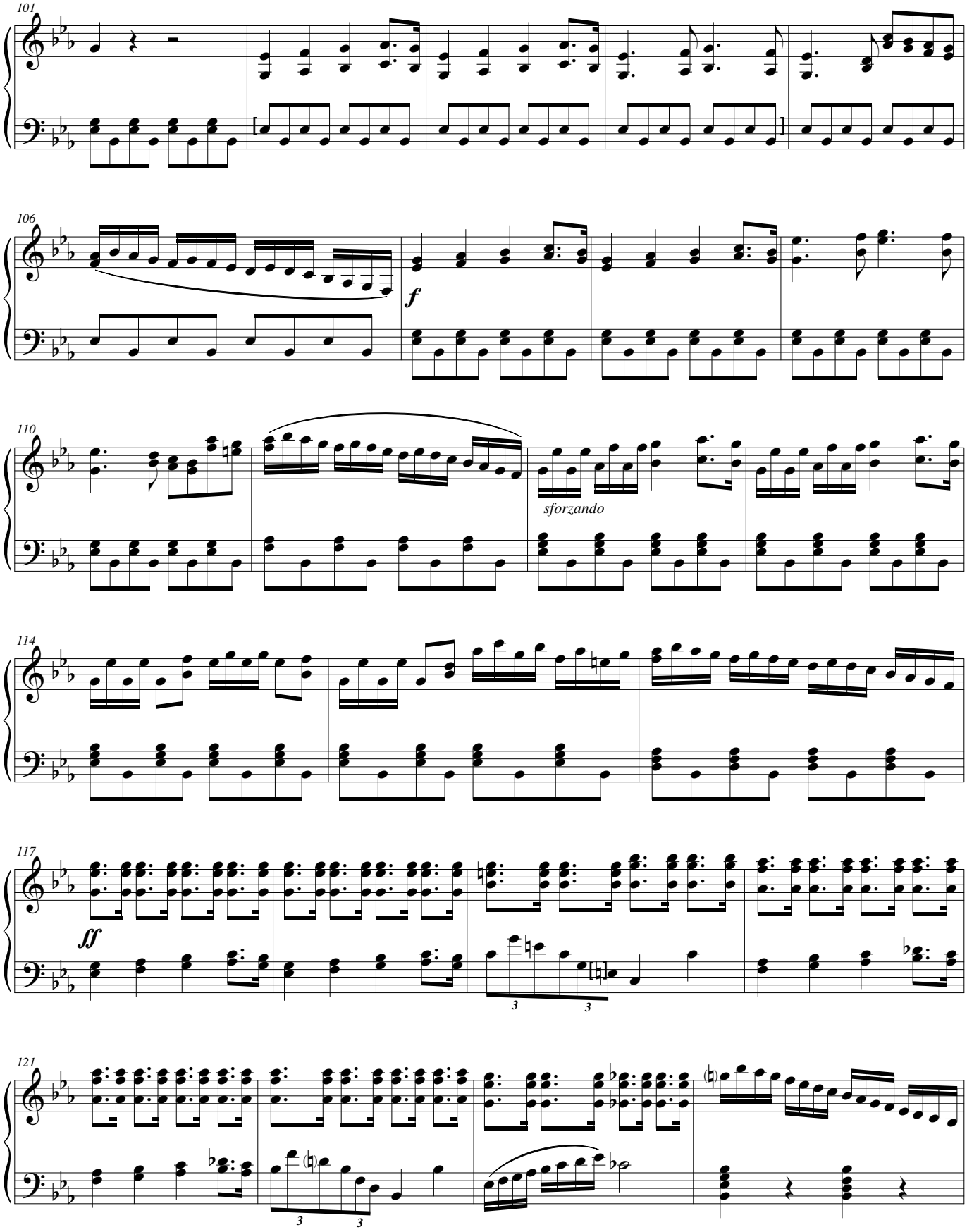
© Archivo de la Catedral de Segorbe



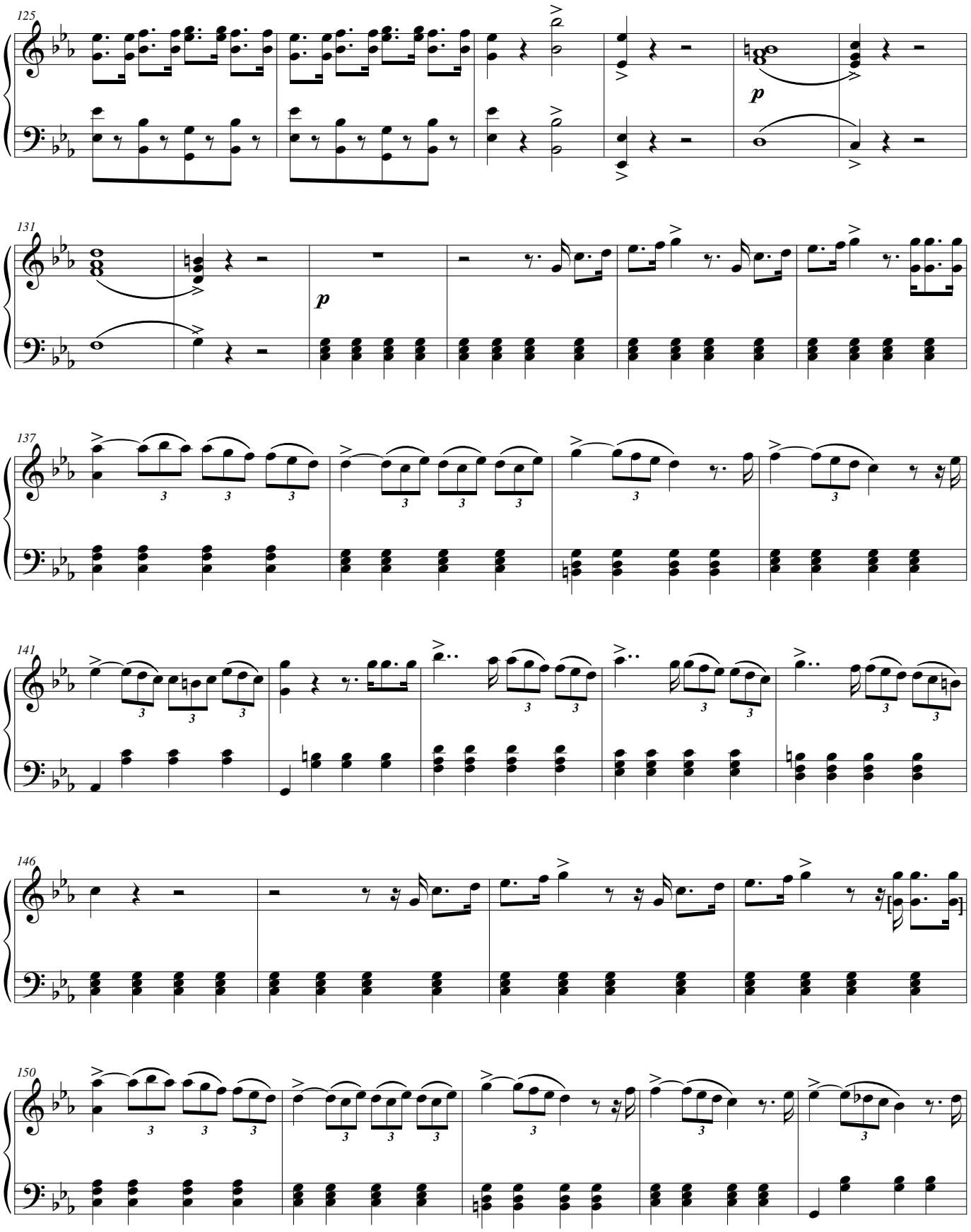
© Archivo de la Catedral de Segorbe



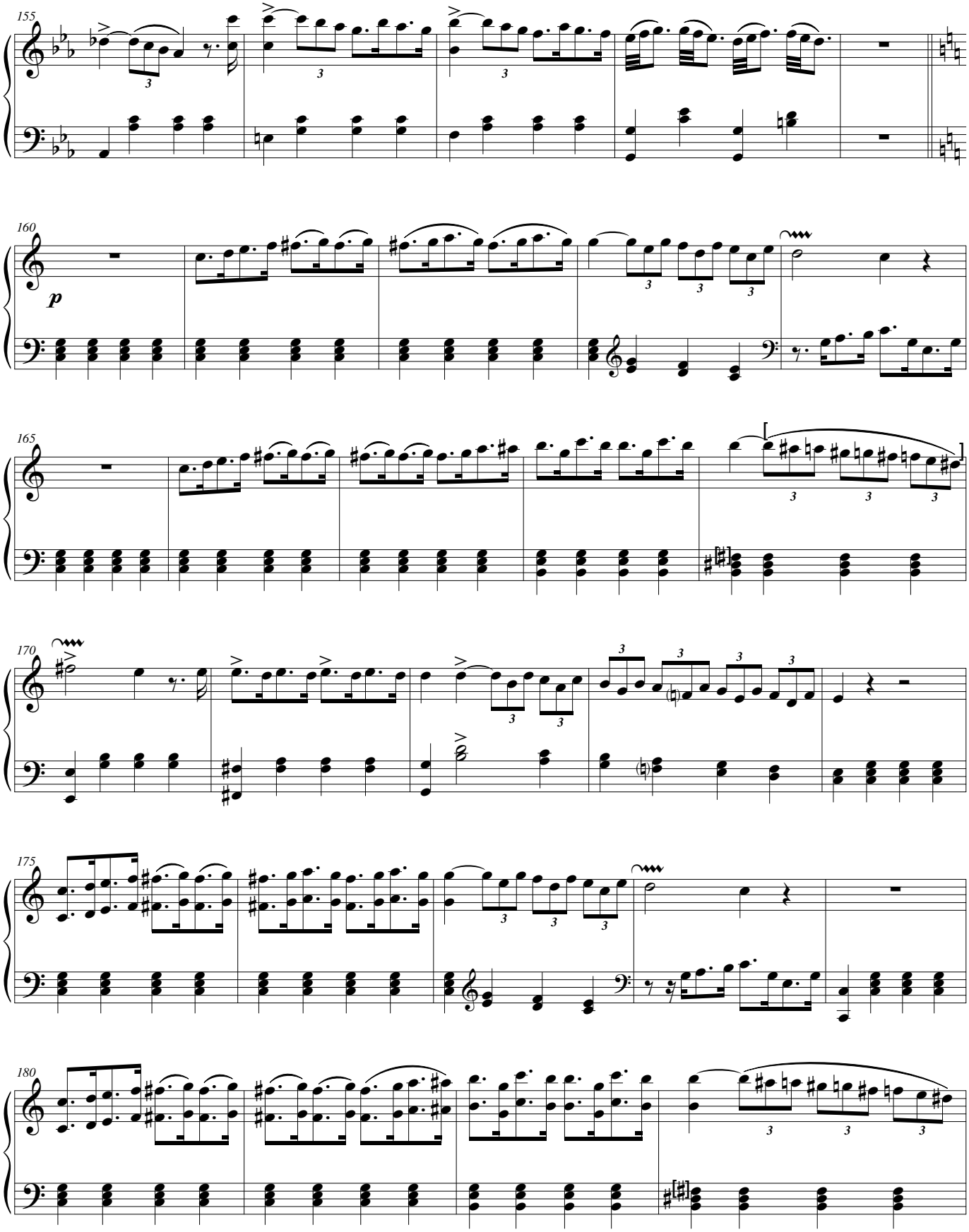
© Archivo de la Catedral de Segorbe



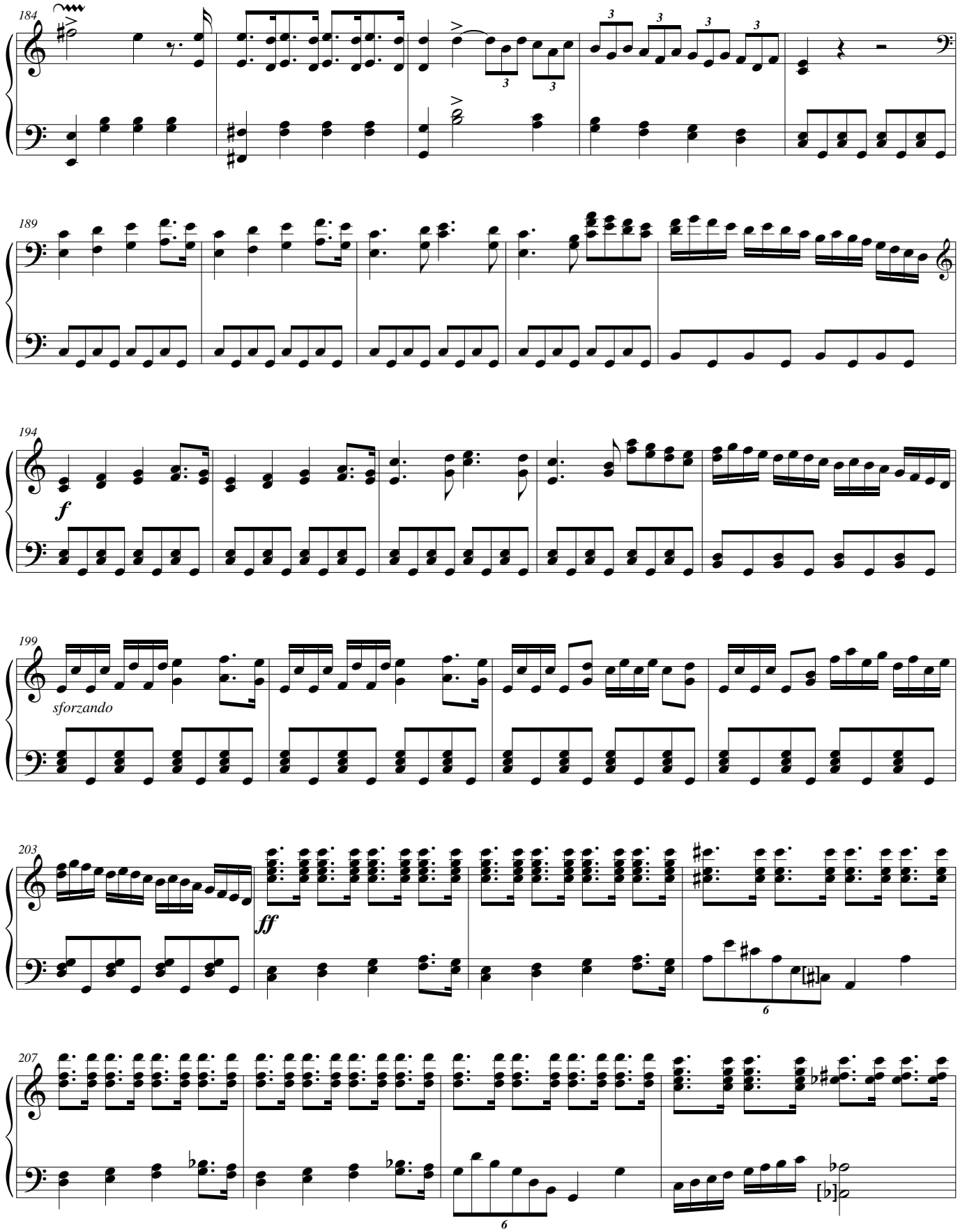
©Archivo de la Catedral de Segorbe



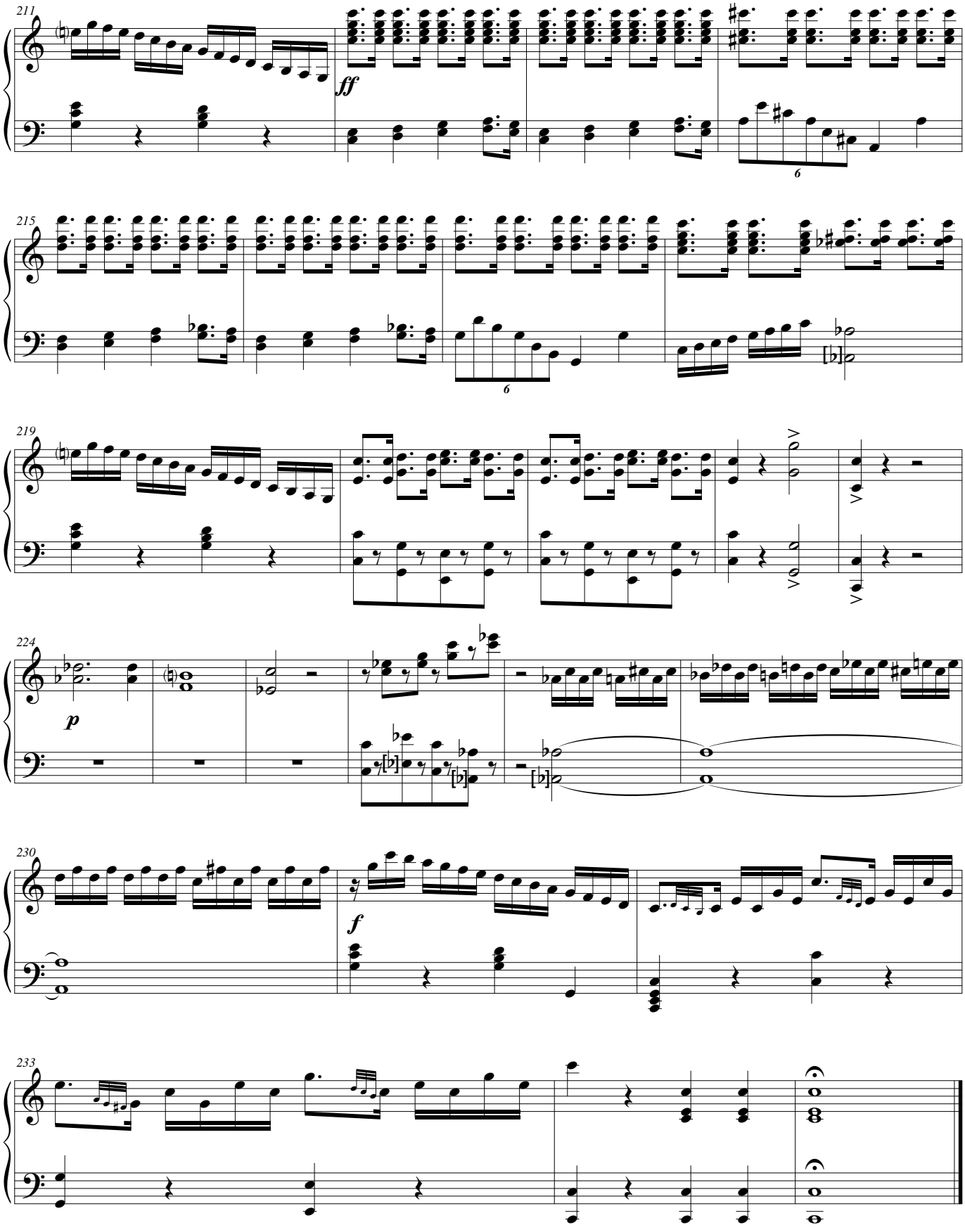
©Archivo de la Catedral de Segorbe



© Archivo de la Catedral de Segorbe



© Archivo de la Catedral de Segorbe



© Archivo de la Catedral de Segorbe

GABALDÁ BEL, Daniel Sebastián (*1823;†1898p)

FANTASÍA

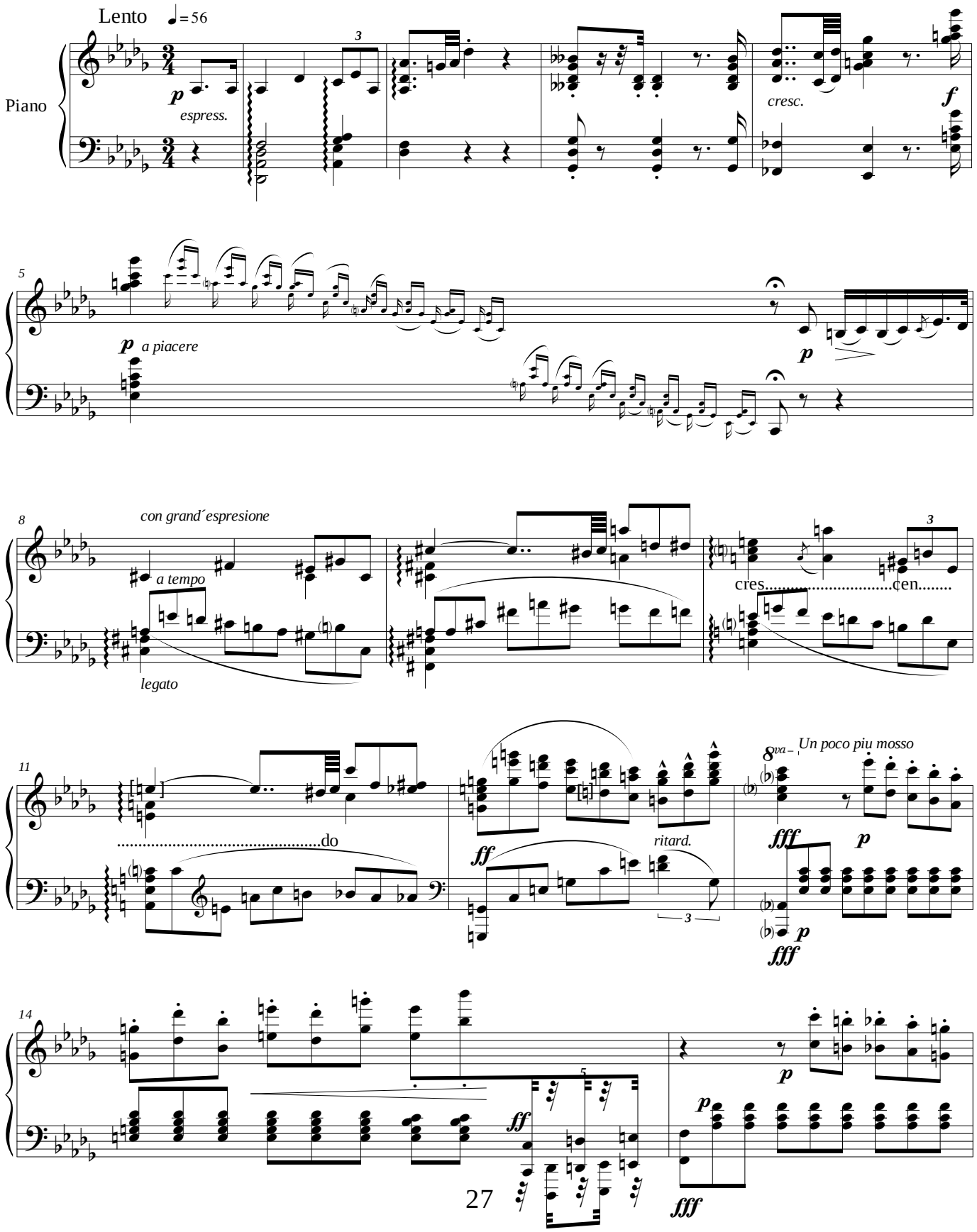
Sobre motivos de

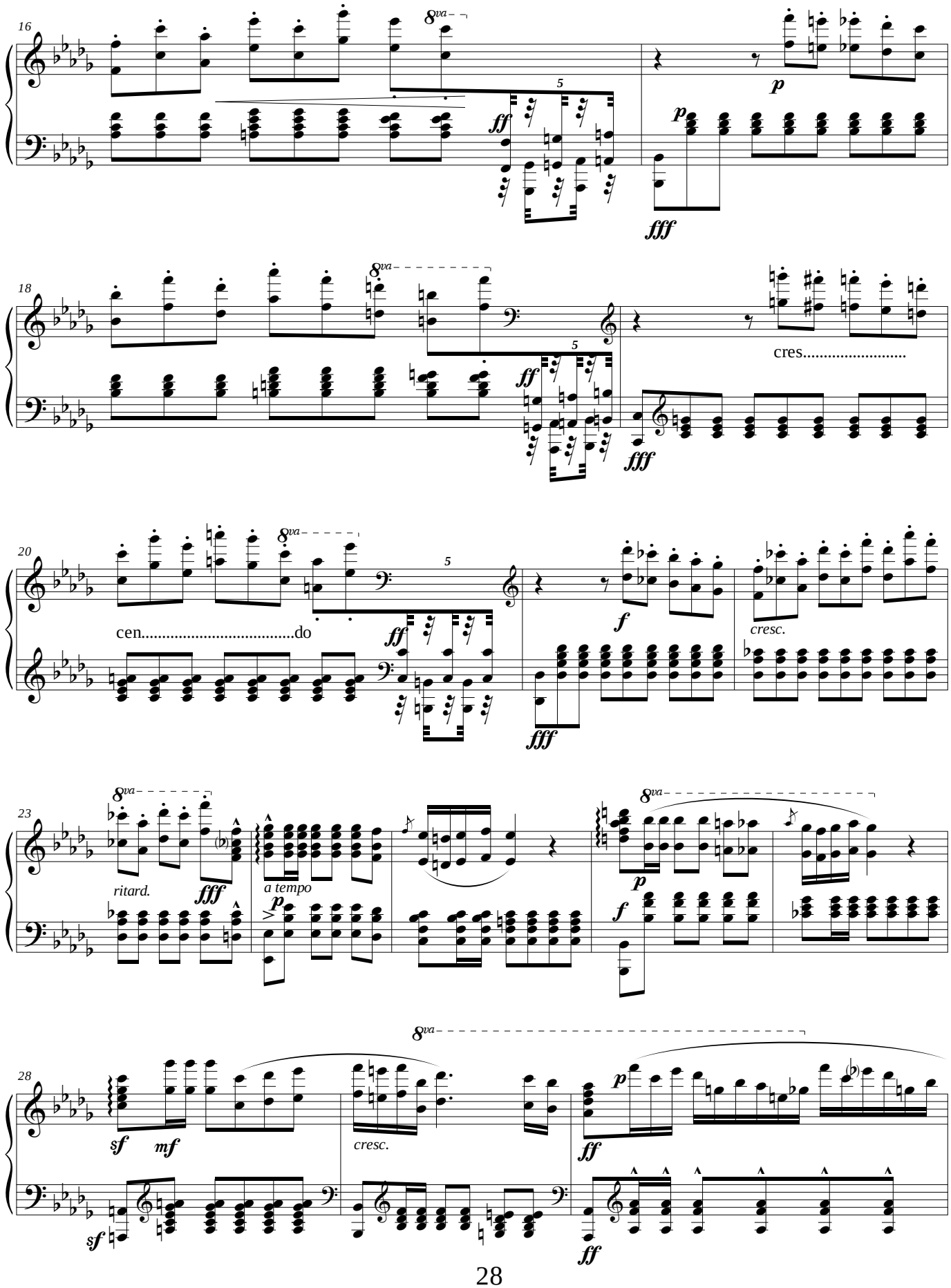
I PURITANI

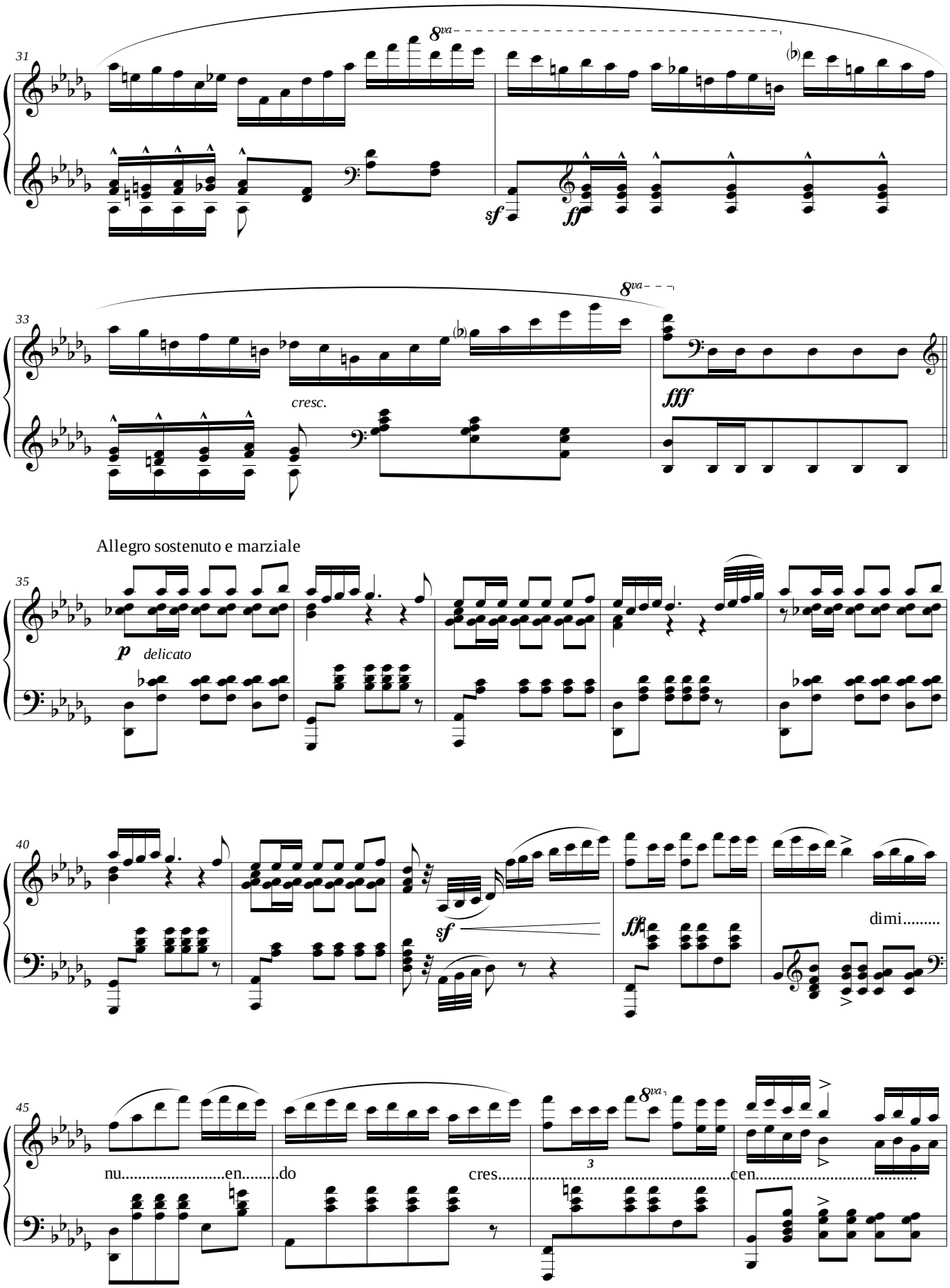
Dedicada a S.M. la Reina de España Dña ISABEL II.

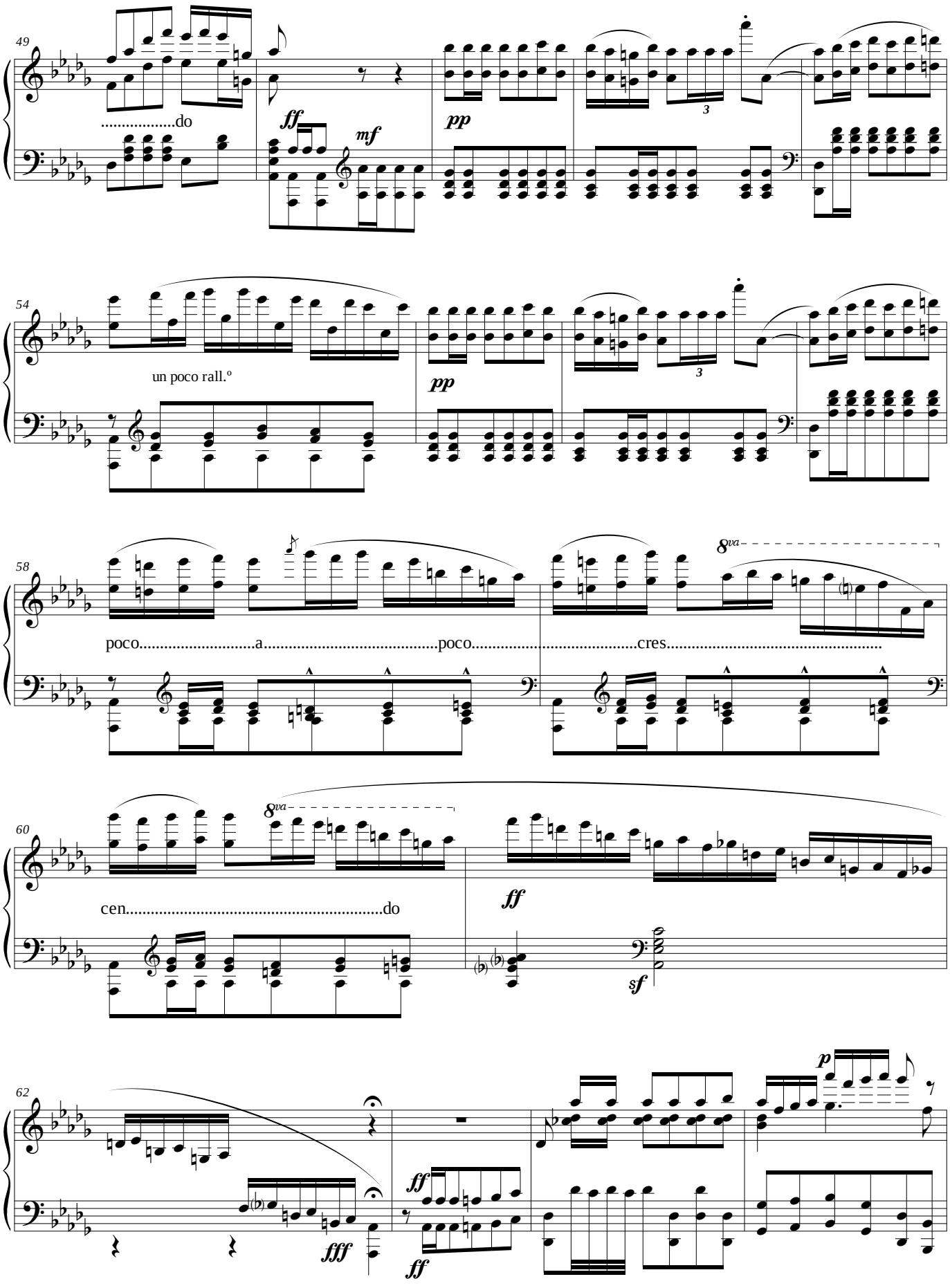
Año de edición: [1848]

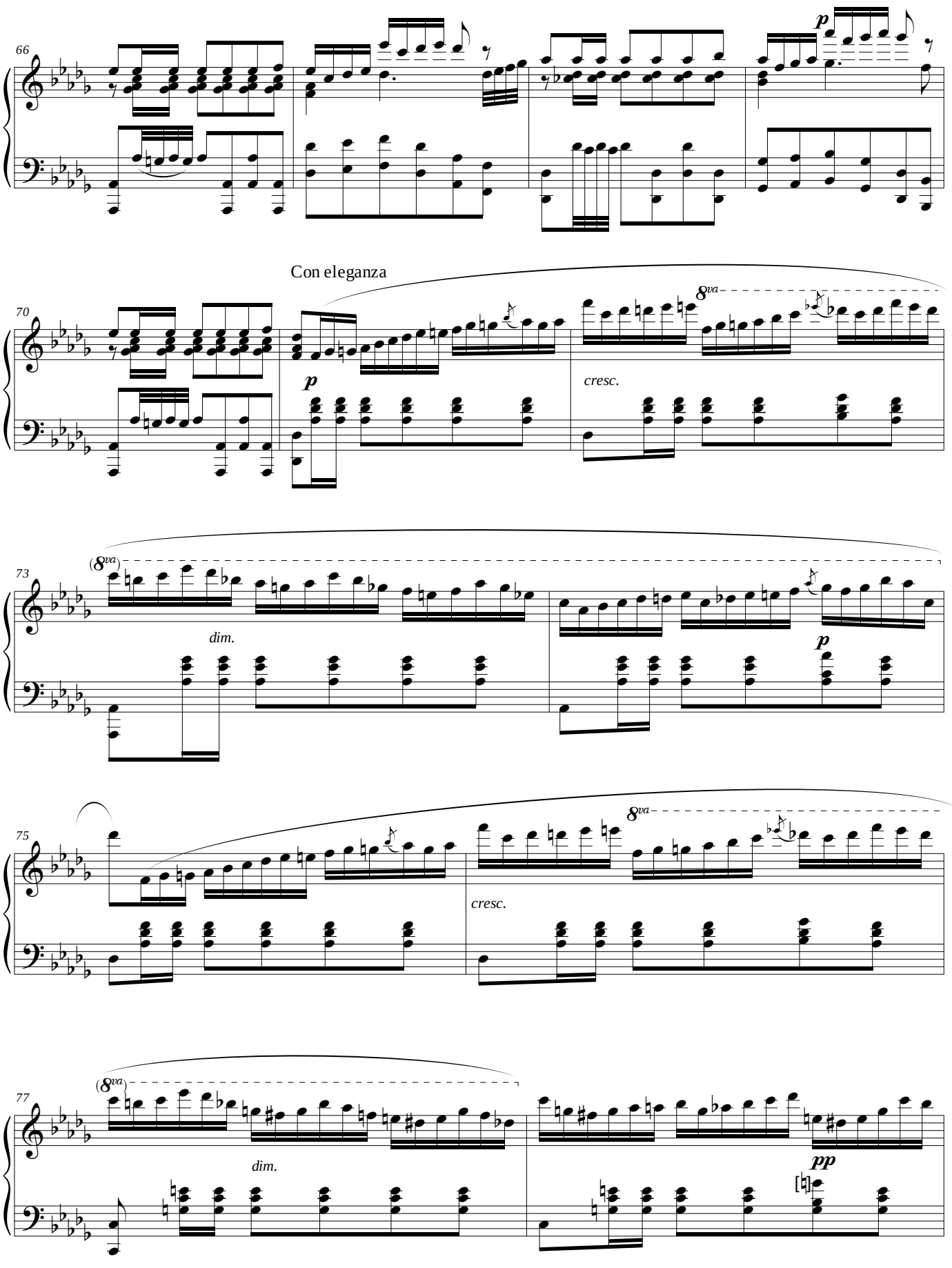
Daniel Sebastián Gabaldá Bel (1823-1898p)

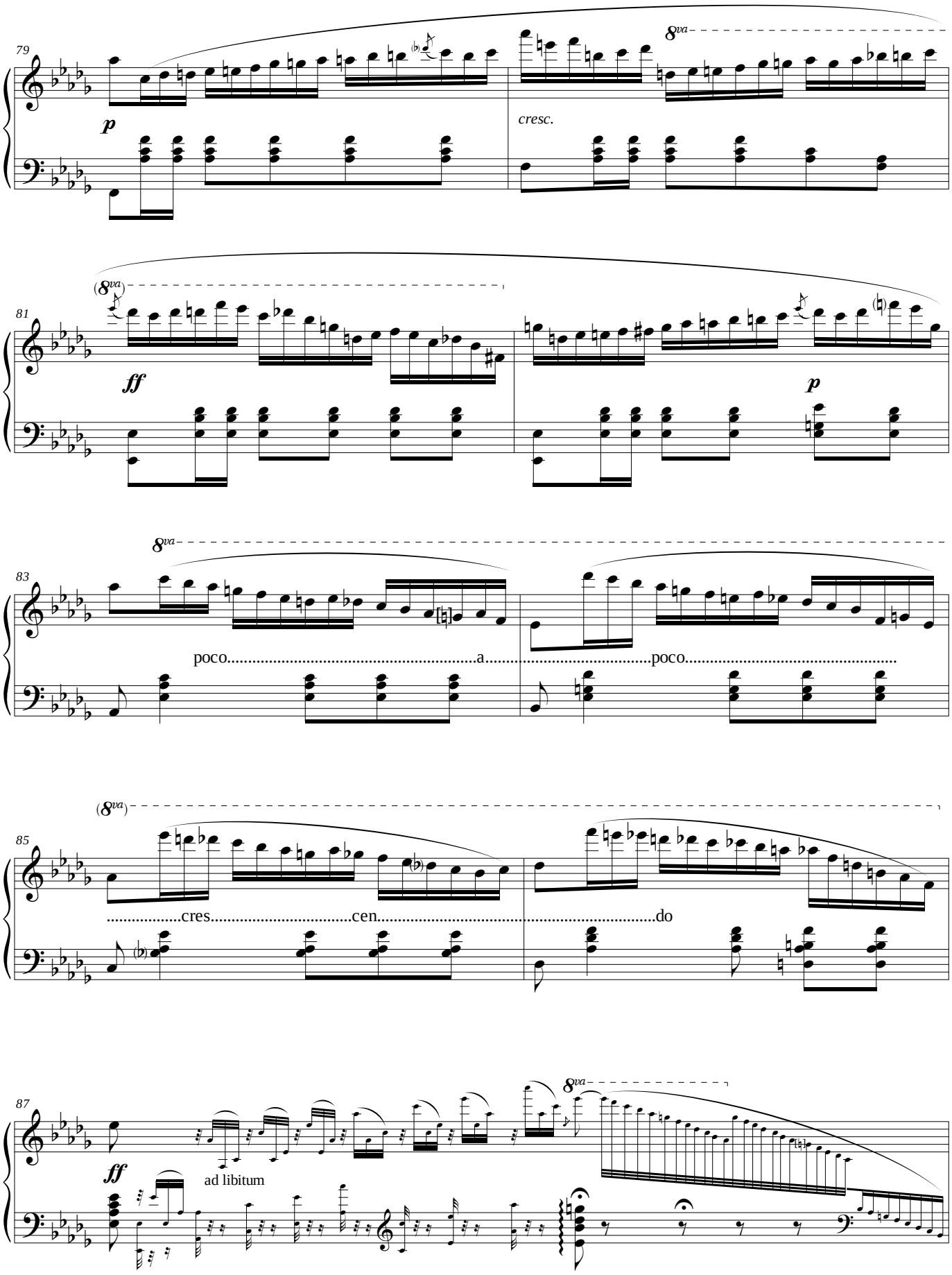


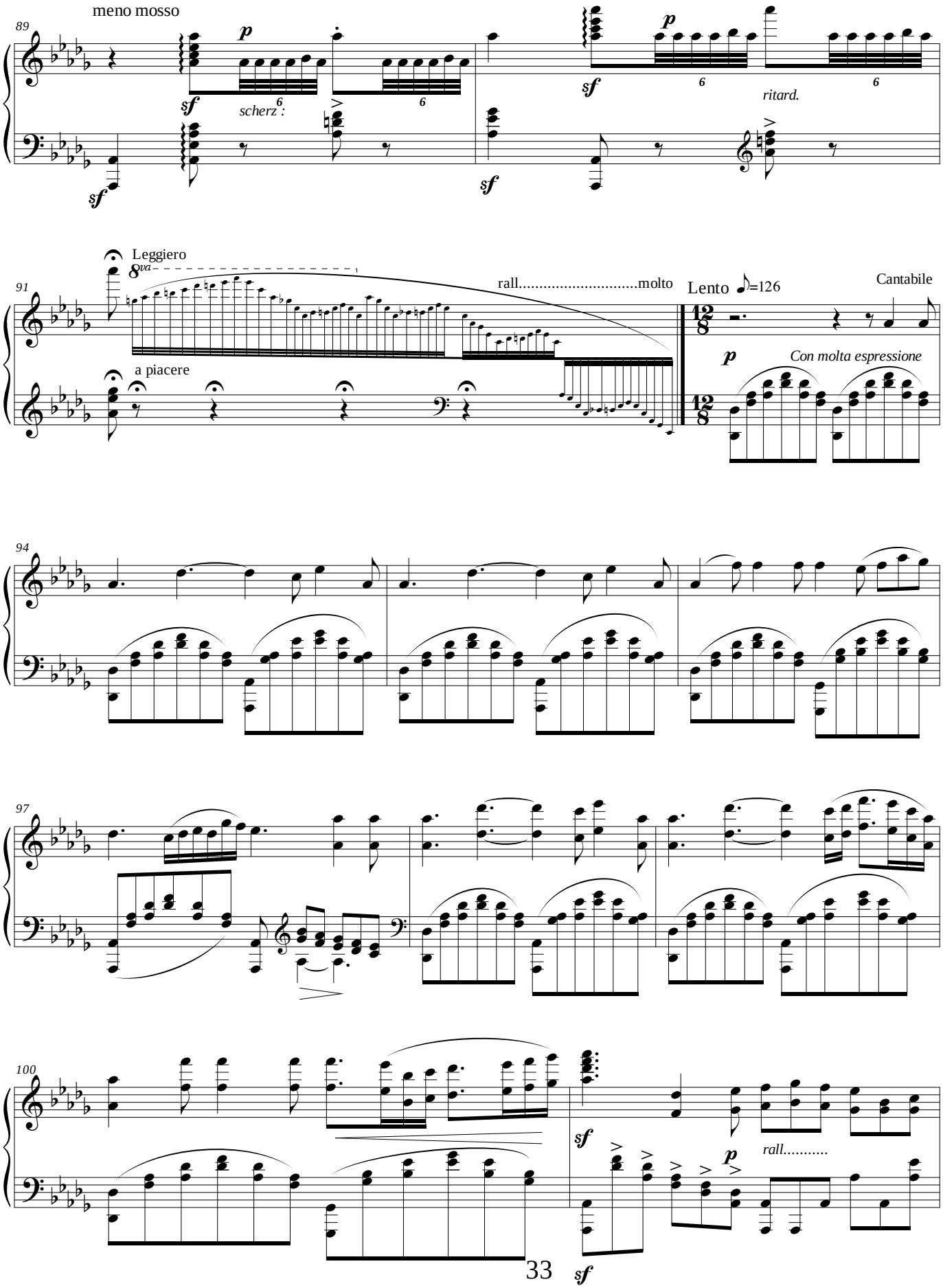

16
8va
5
ff
p
fff
18
8va
5
ff
cres.....
fff
20
8va
5
cen.....do
ff
f
cresc.
fff
23
8va
ritard.
fff
a tempo
p
8va
p
f
28
8va
sf
mf
cresc.
p
ff
sf
ff

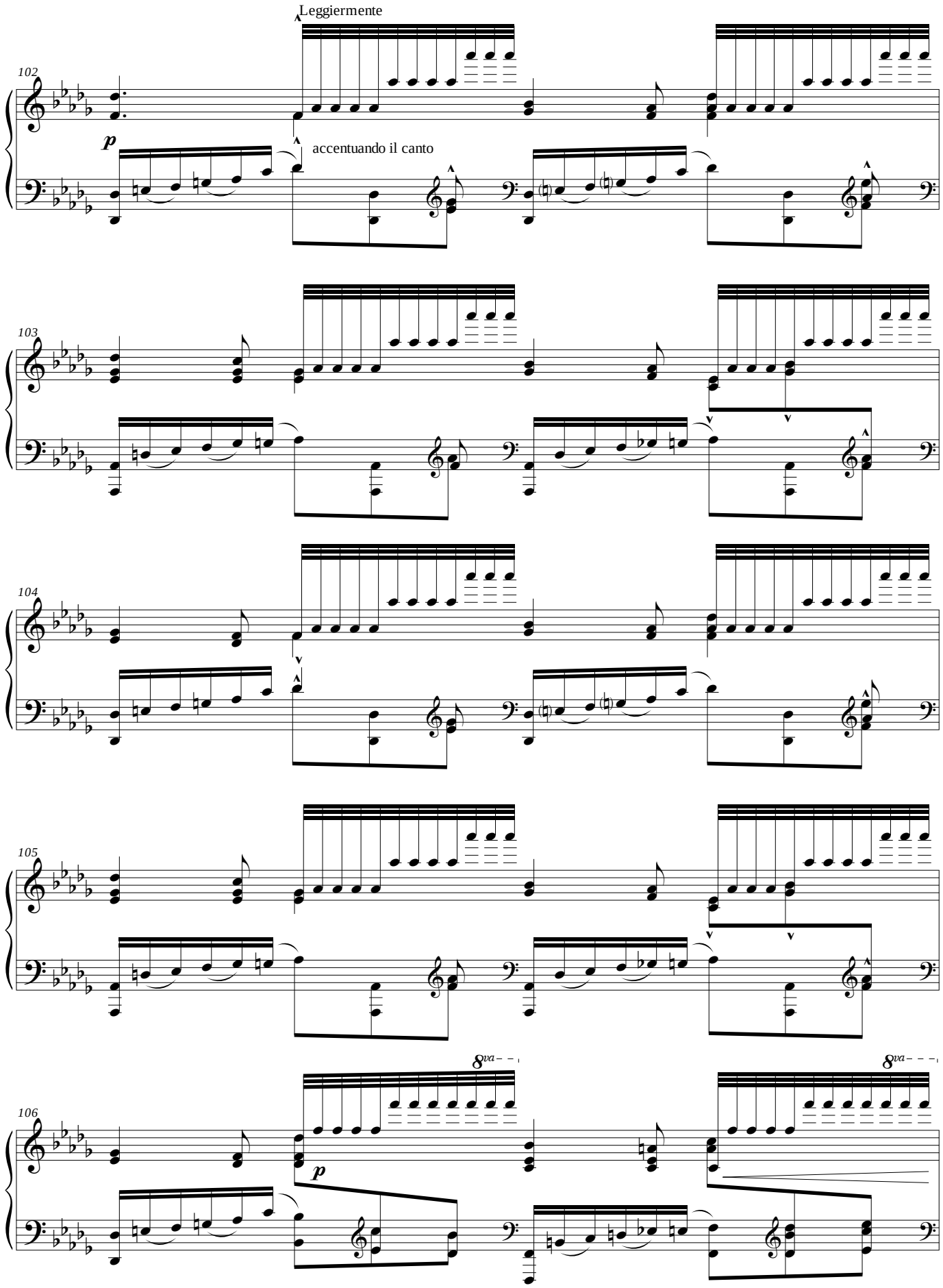

31
8va
sf
ff
33
8va
cresc.
fff
Allegro sostenuto e marziale
35
p
delicato
40
sf
ff
dimi.....
45
8va
nu.....en.....do
cres.....cen.....

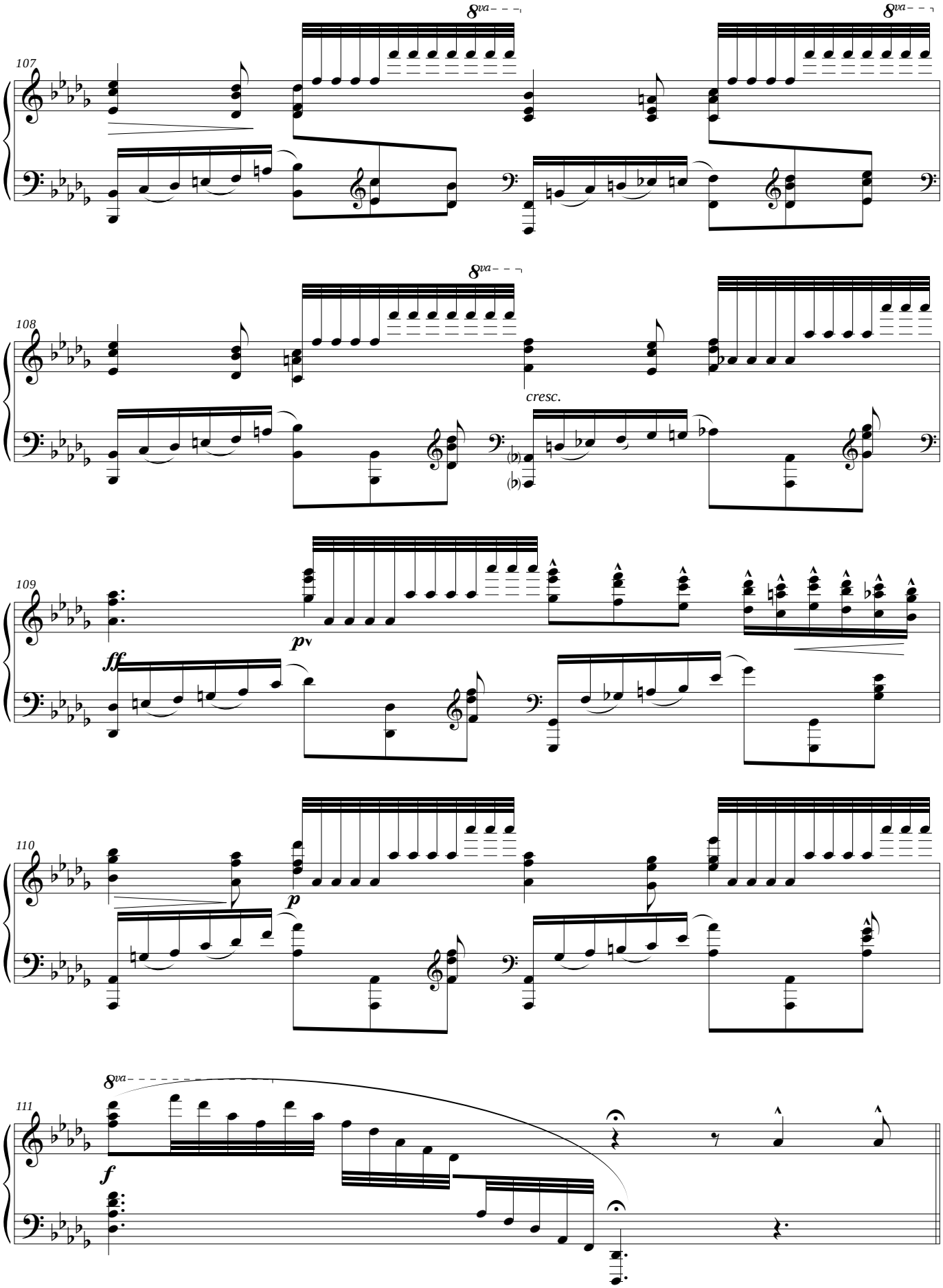

49
.....do
ff
mf
pp
3
54
un poco rall.º
pp
3
58
poco.....a.....poco.....cres.....
8va
60
cen.....do
8va
ff
sf
62
fff
ff
ff
p

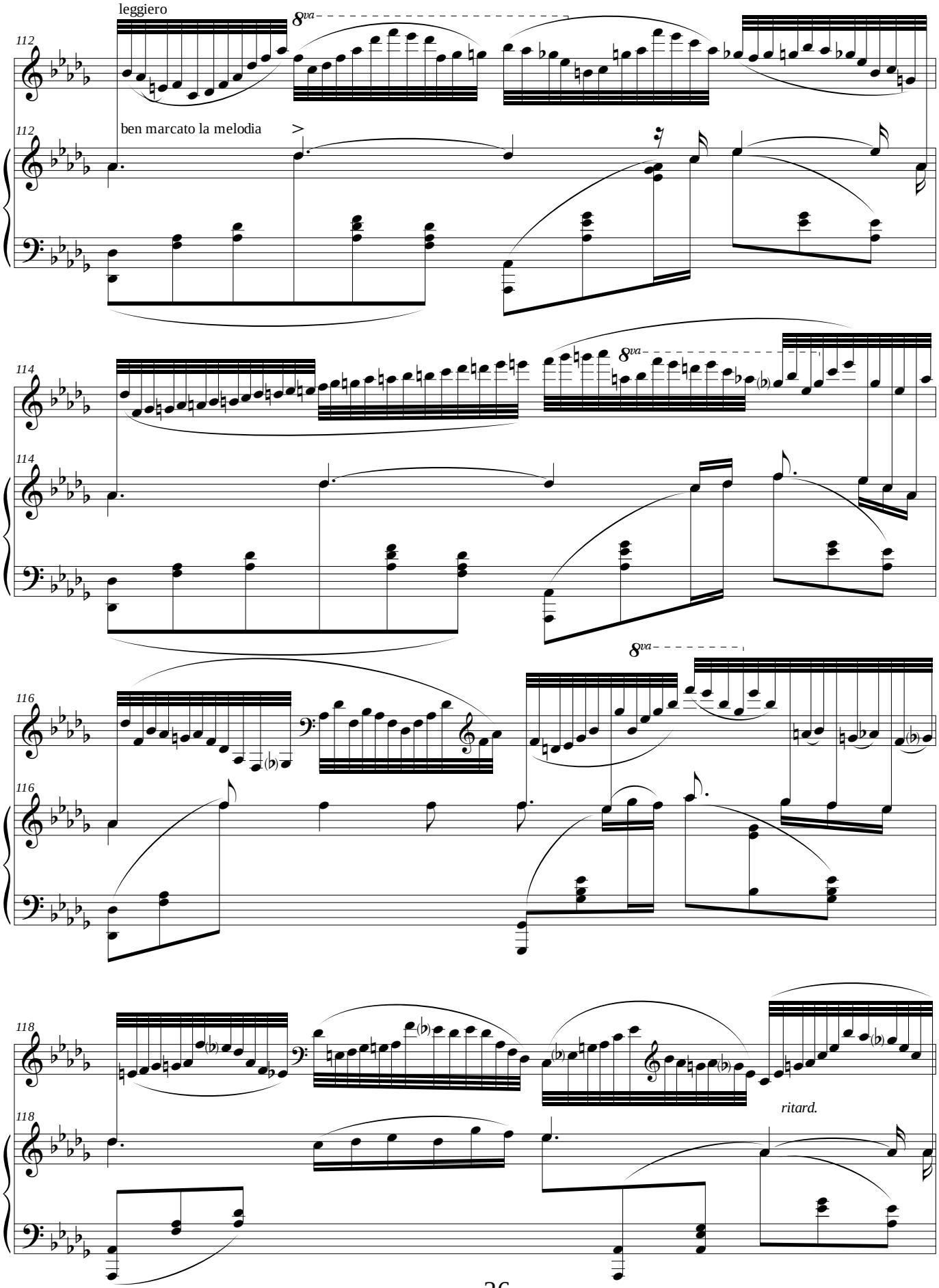

66
p
Con eleganza
70
8va
p
cresc.
(8va)
73
dim.
p
8va
75
cresc.
(8va)
77
dim.
pp

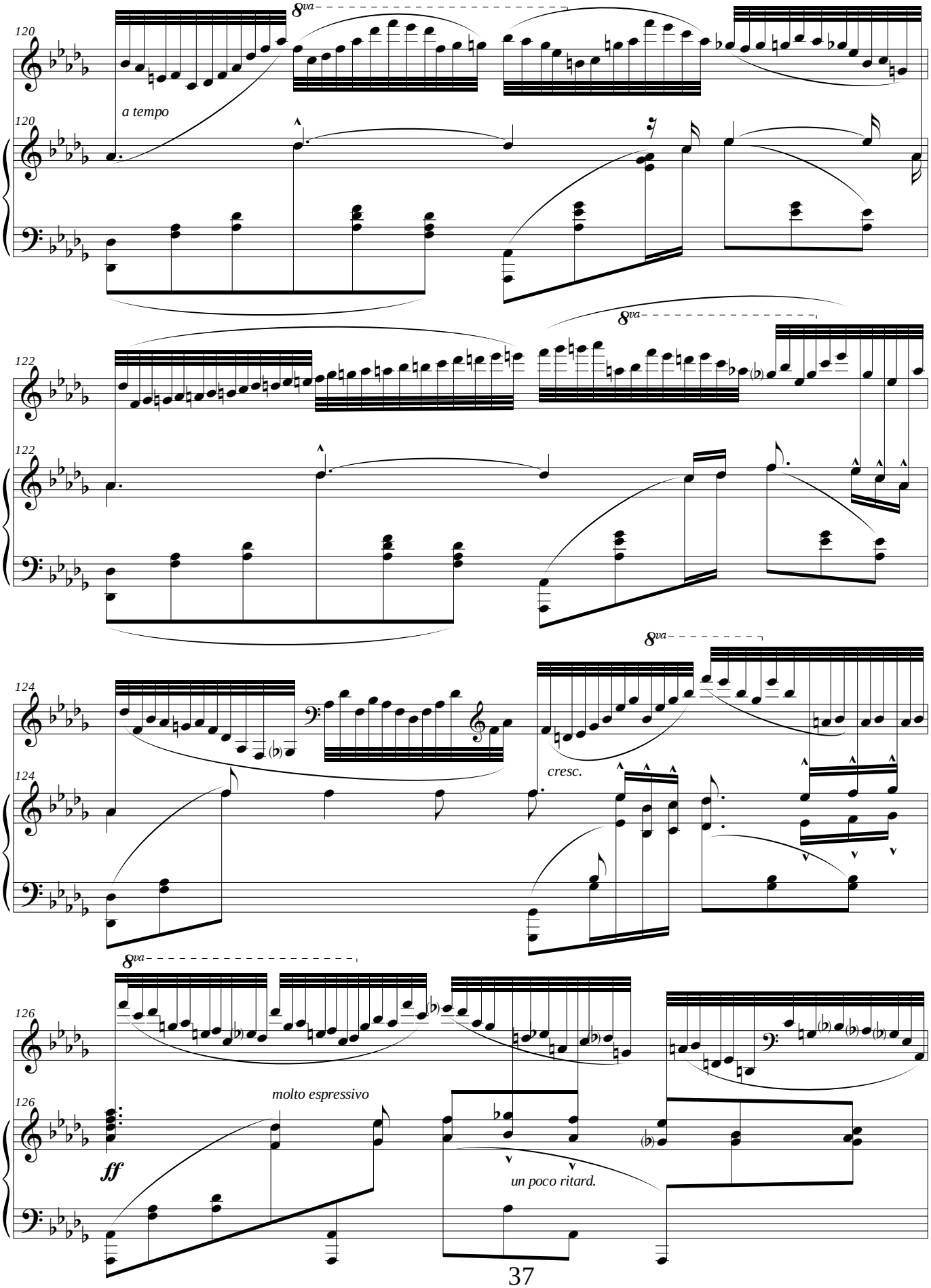

79
p
cresc.
8va
81
ff
p
(8va)
83
poco.....a.....poco.....
8va
85
.....cres.....cen.....do
(8va)
87
ff
ad libitum
8va

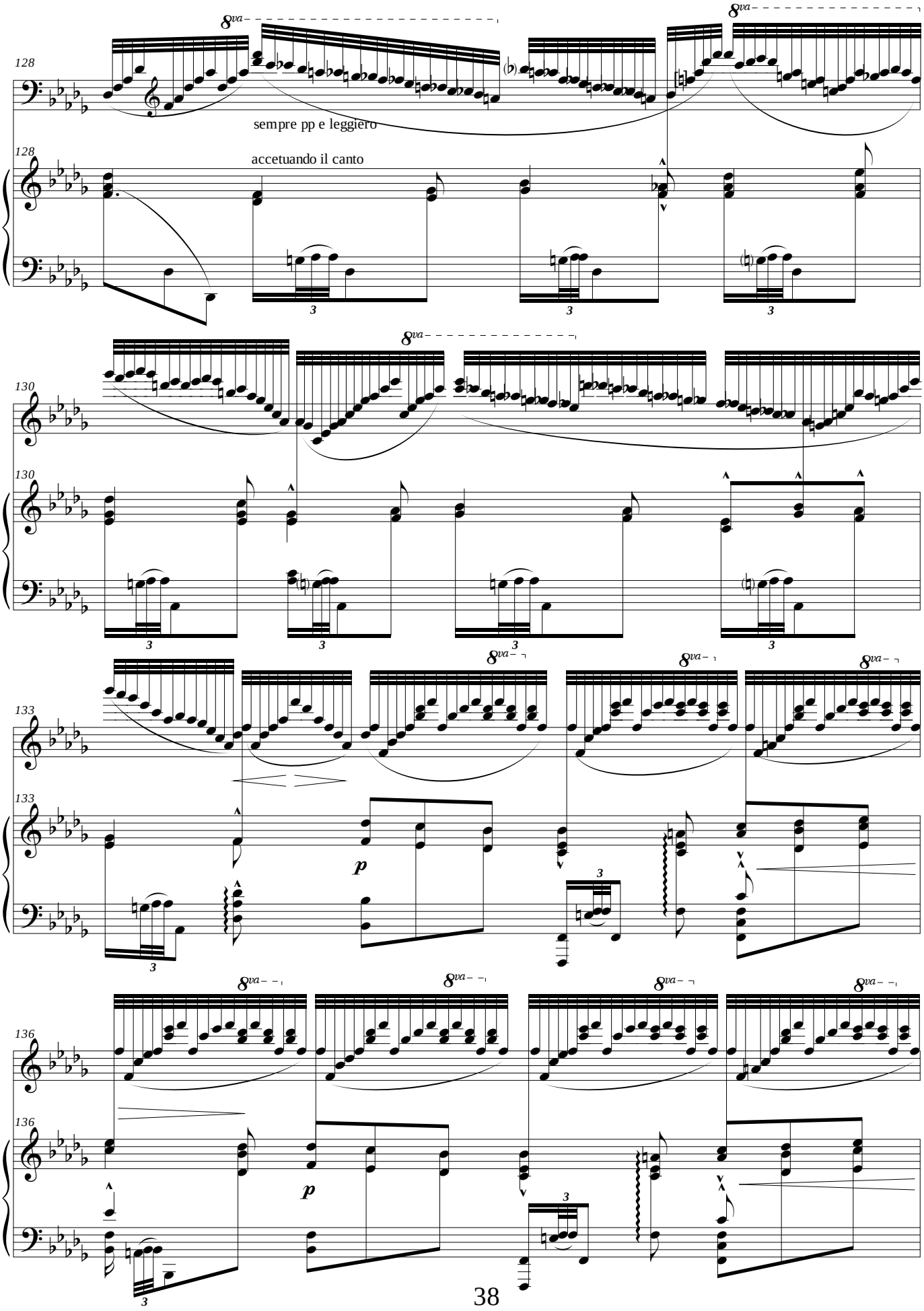

meno mosso
89
p
sf
scherz :
6
6
sf
p
6
6
ritard.
sf
sf
Leggiero
8va
91
rall.....molto
Lento ♪=126
Cantabile
a piacere
p
Con molta espressione
94
97
100
sf
p
rall.....
sf

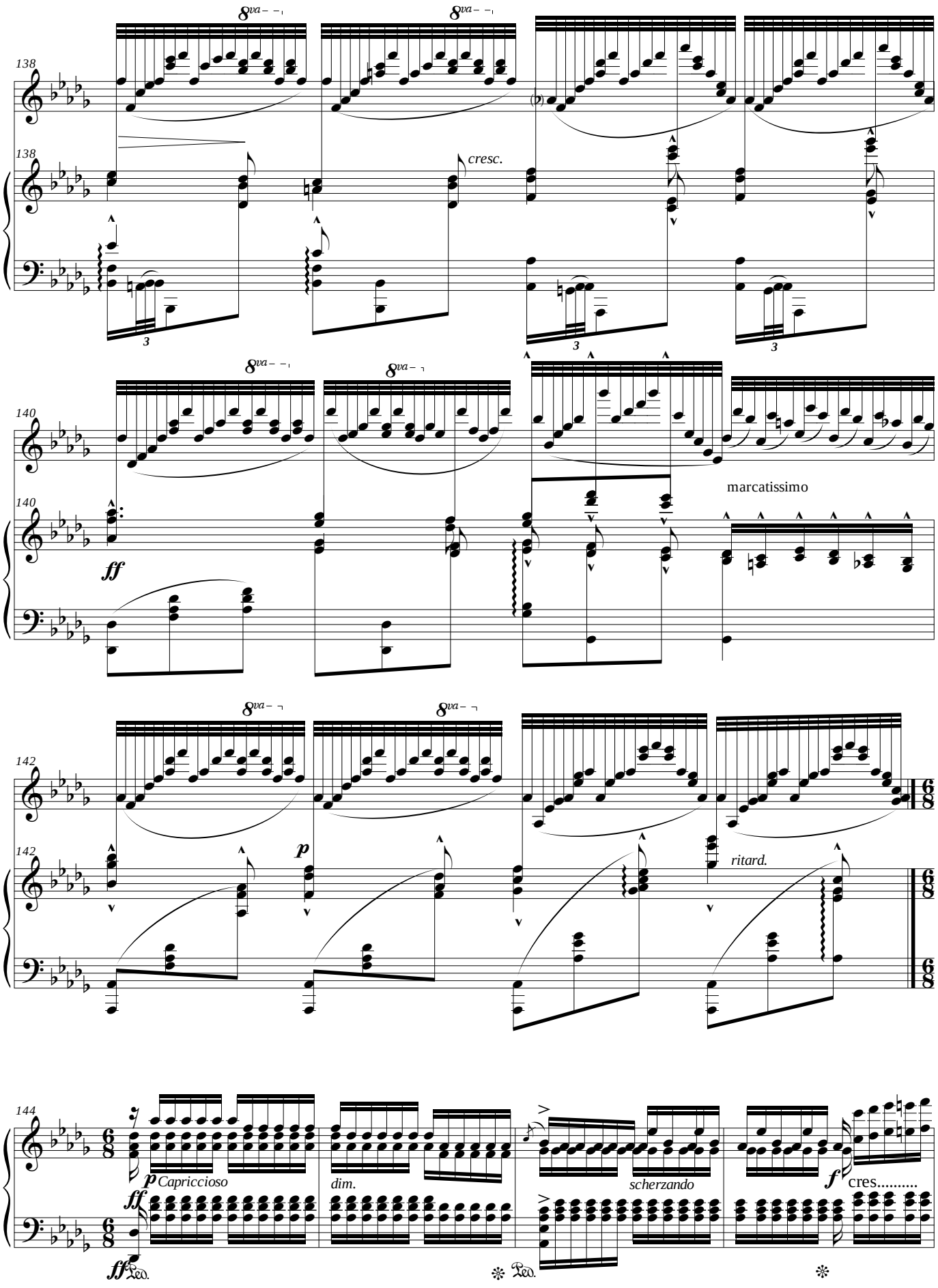

Leggiermente
102
p
accentuando il canto
103
104
105
8va
106
p
8va

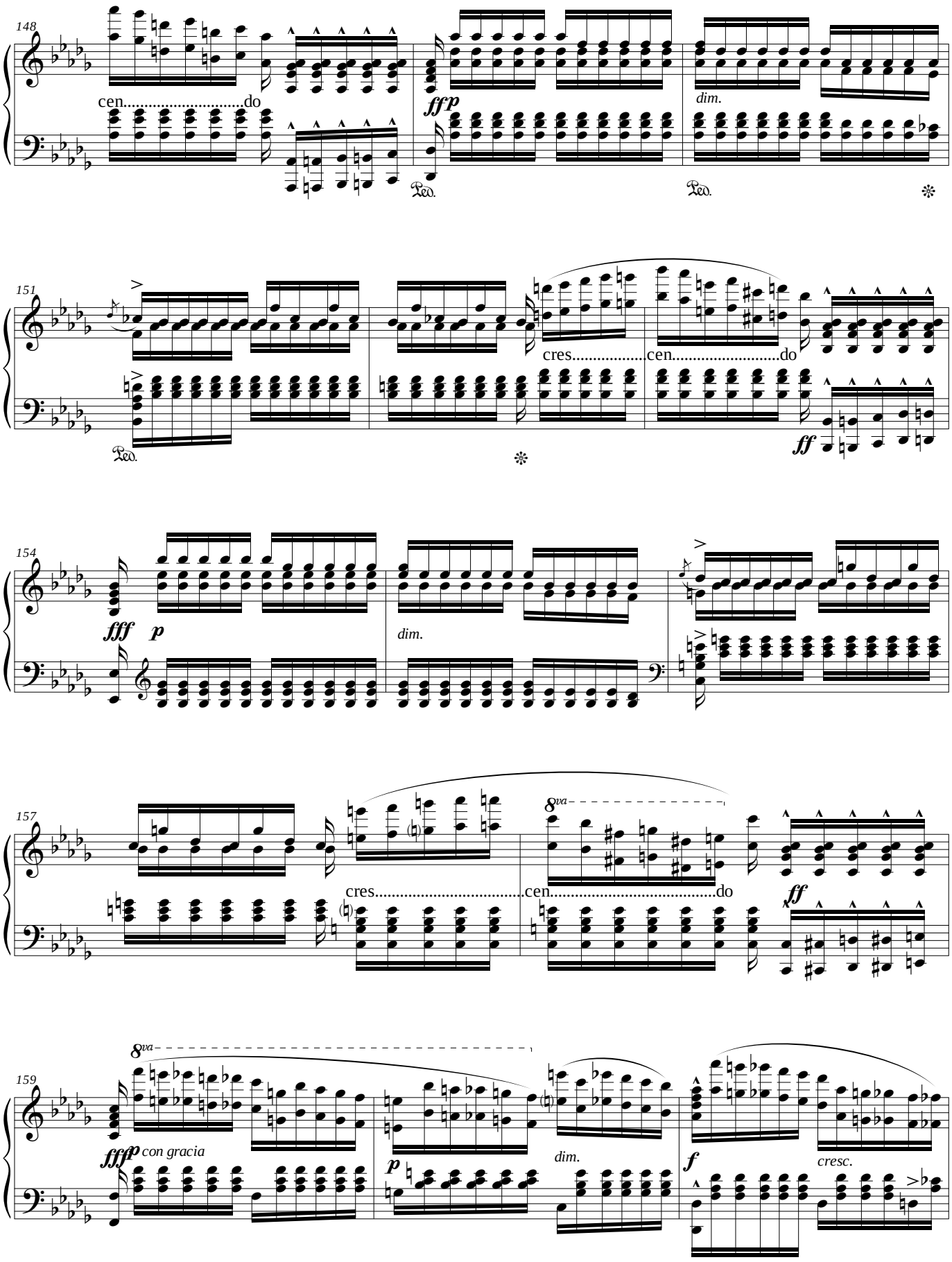

8va
8va
107
8va
108
cresc.
109
pv
ff
110
p
8va
111
f

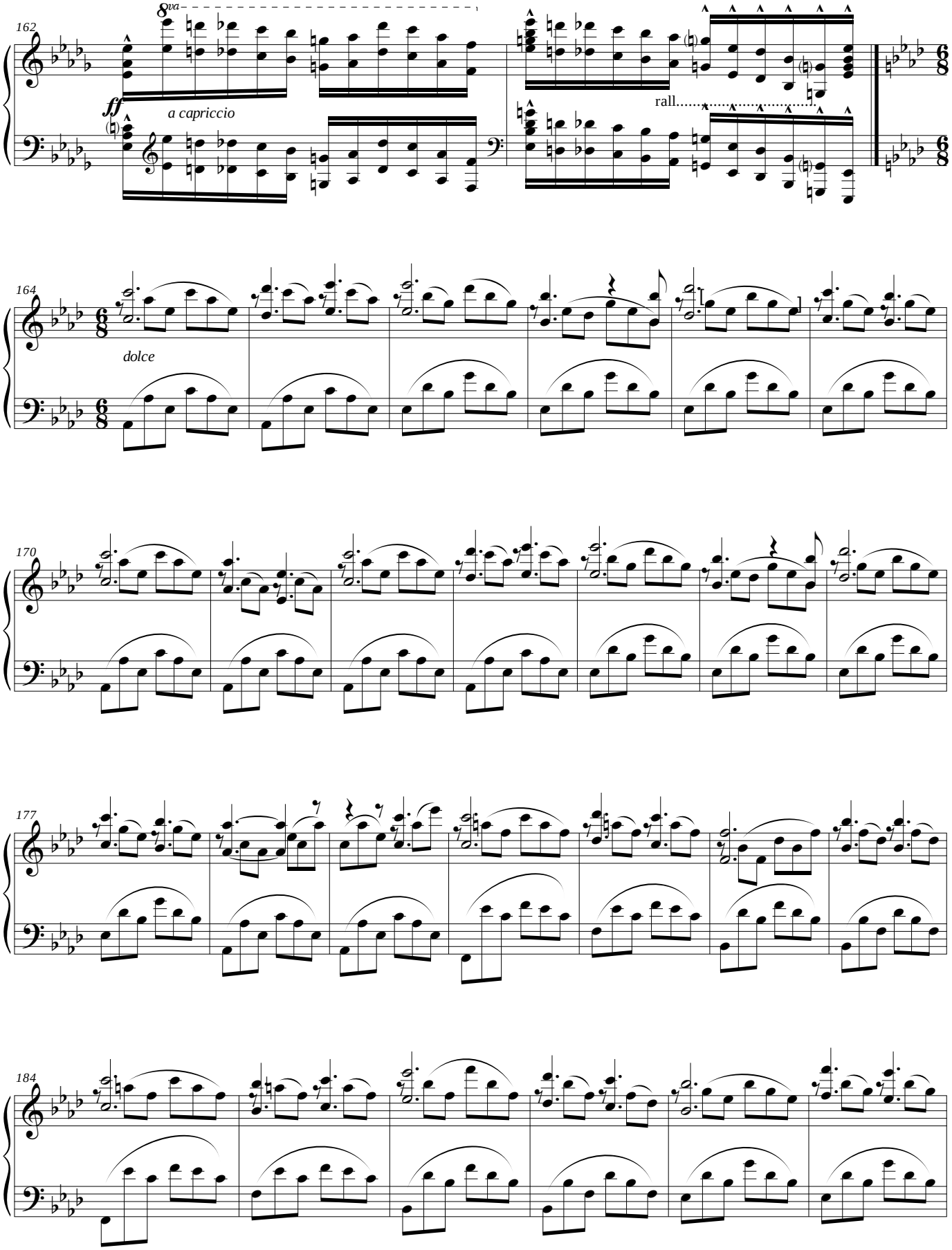

leggiero
8va
112
112
ben marcato la melodia
114
114
8va
116
116
8va
118
118
ritard.

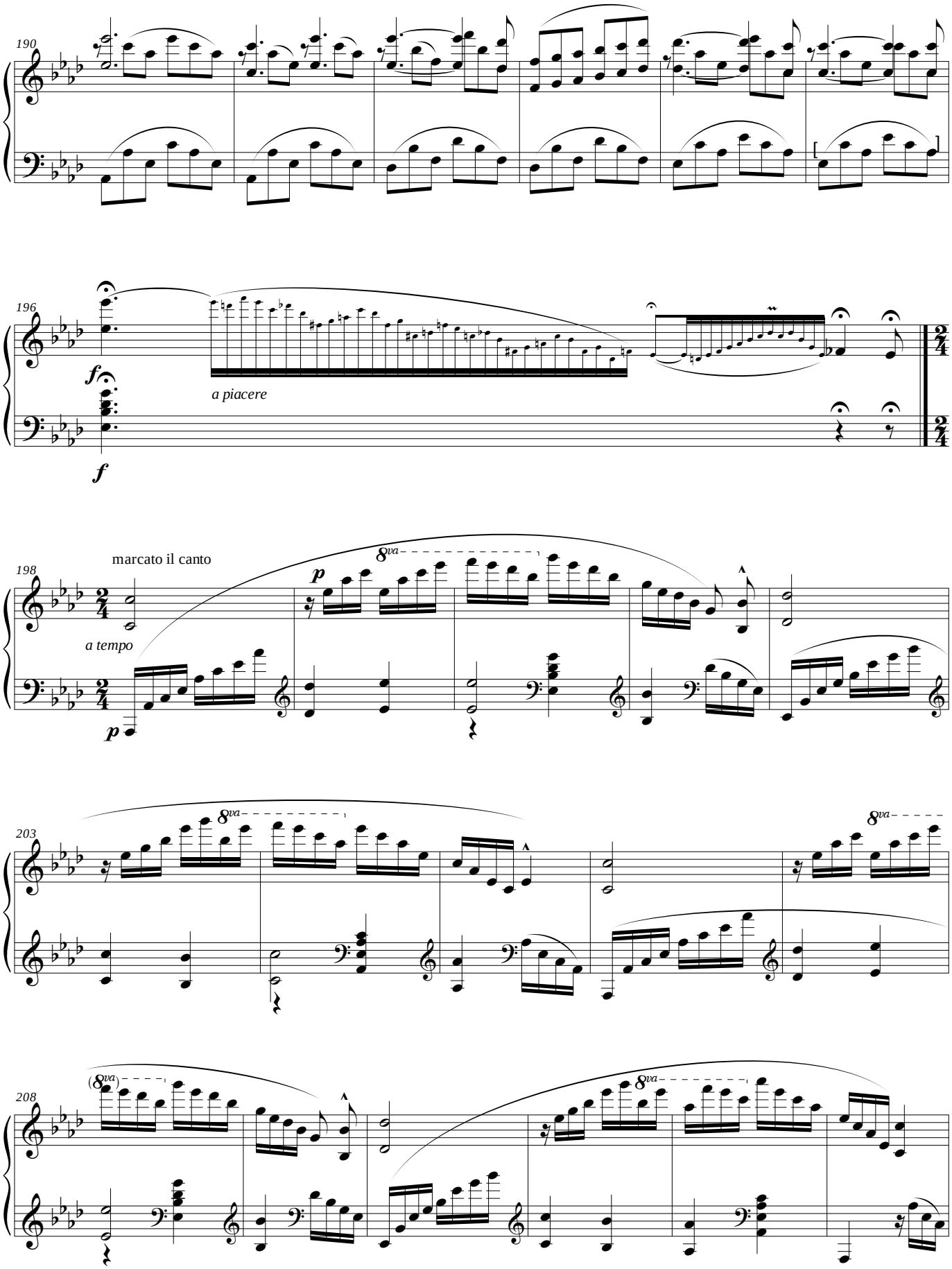

120
8va
a tempo
120
122
8va
122
124
8va
cresc.
124
8va
126
molto espressivo
ff
un poco ritard.
126

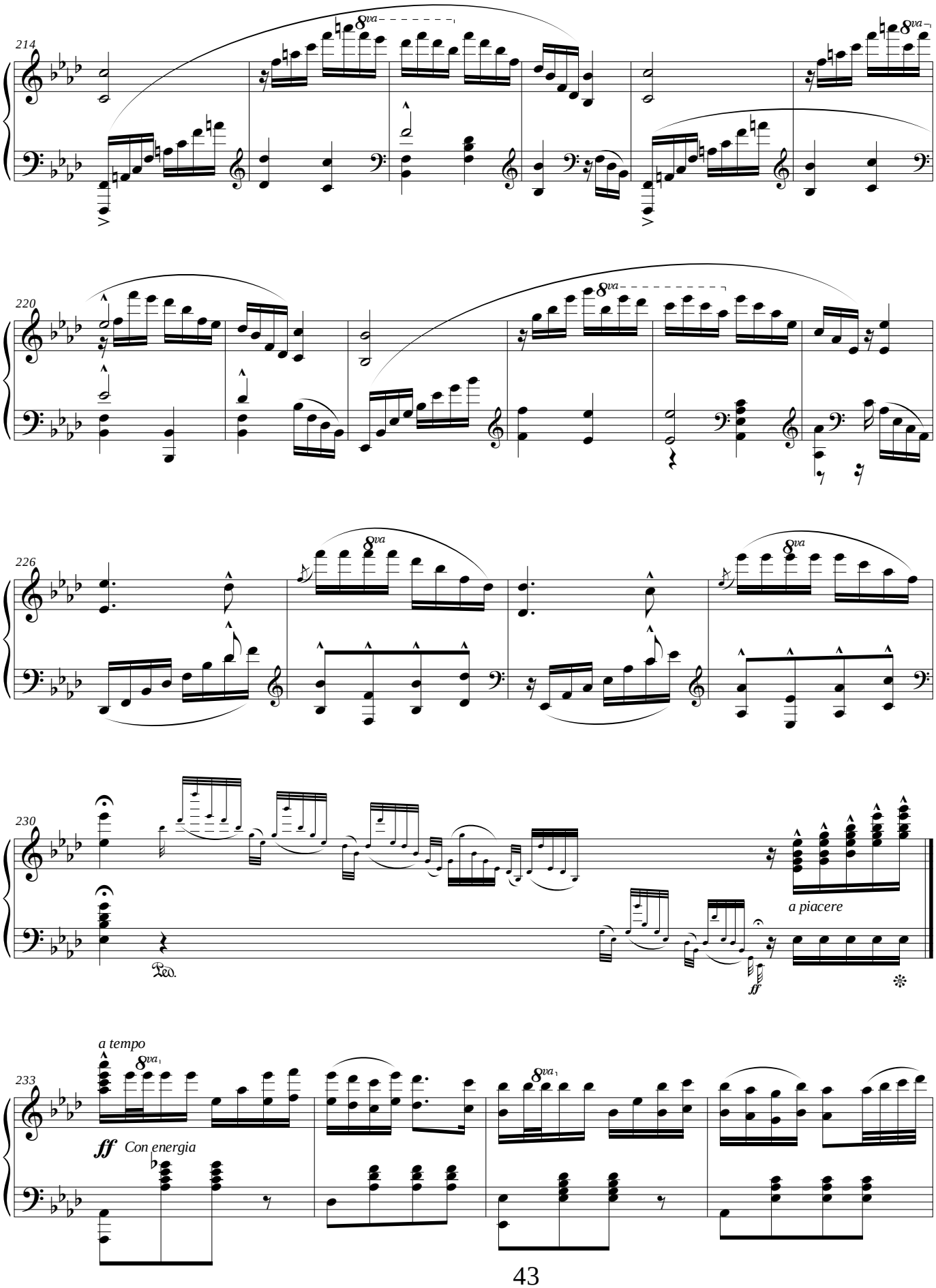

128
sempre pp e leggiero
128
accetuando il canto
130
130
133
133
p
136
136
p

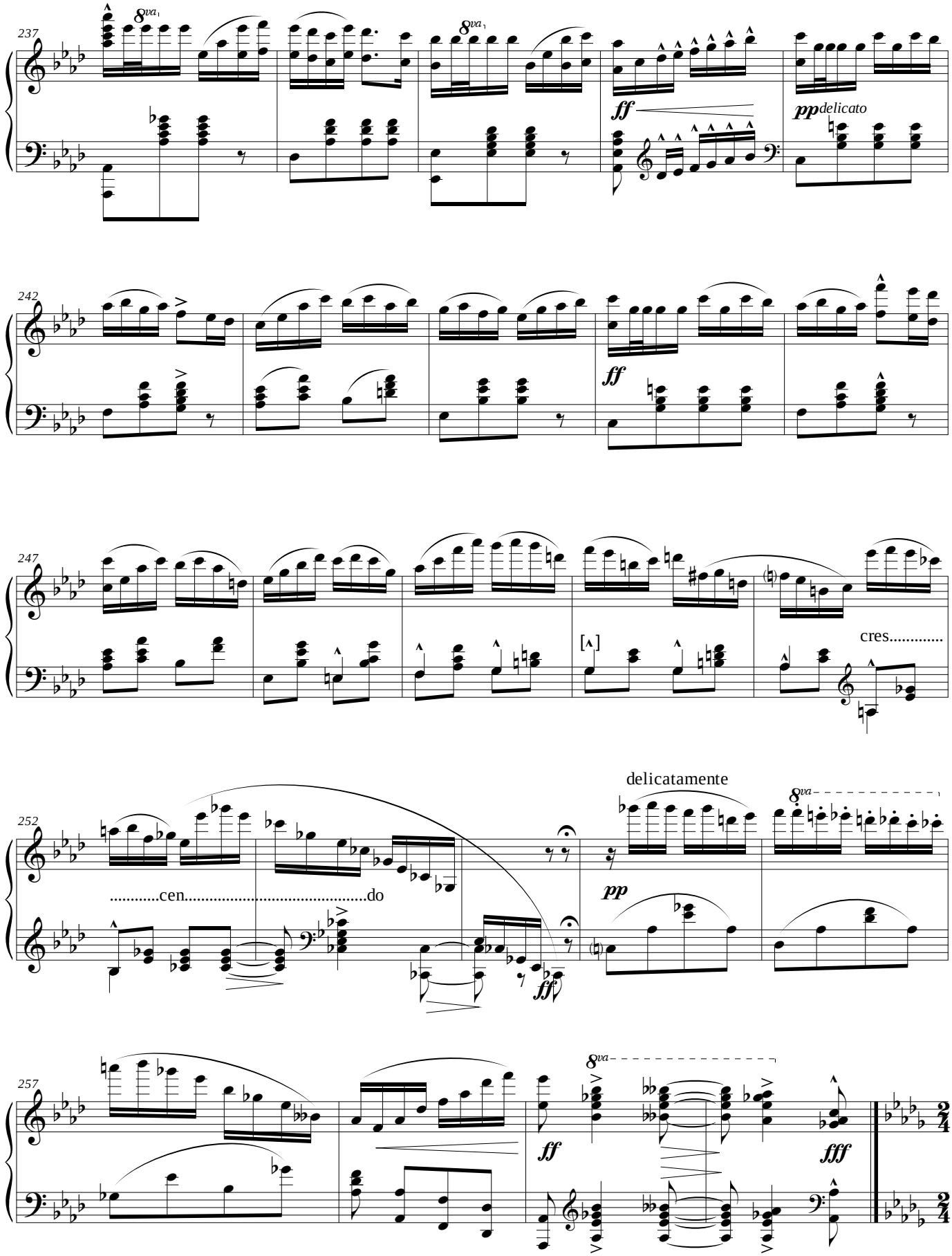

138
8va
cresc.
140
ff
marcatissimo
142
p
ritard.
144
p Capriccioso
dim.
scherzando
f cres.....
ff
Ped.

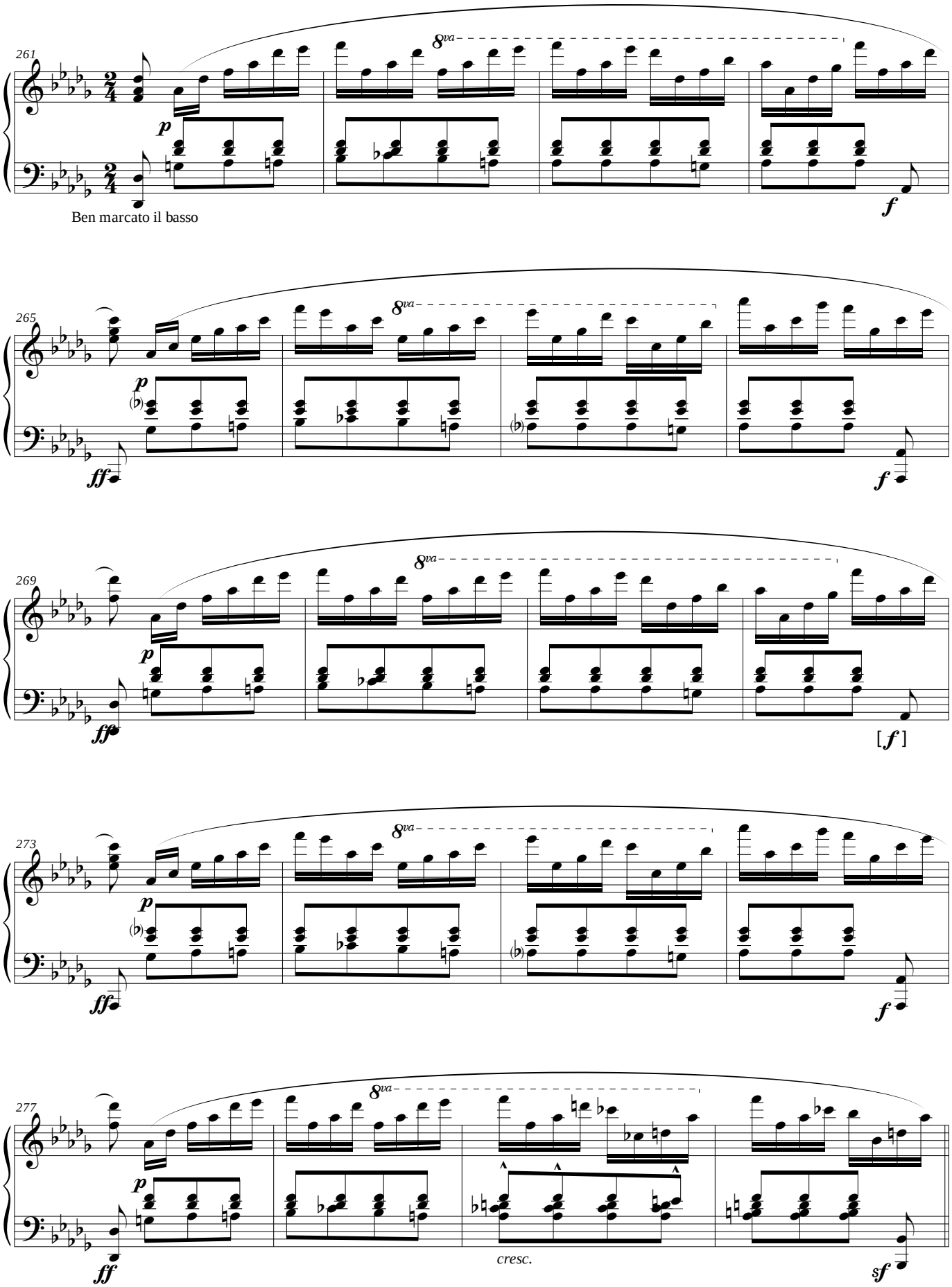

148
cen.....do
fffp
dim.
Ped.
Ped.
151
cres.....cen.....do
Ped.
ff
154
fff
p
dim.
157
cres.....cen.....do
8va
ff
159
8va
fffp con gracia
p
dim.
f
cresc.


162
8va
ff
a capriccio
rall.
164
dolce
170
177
184


190
196
f
a piacere
f
198
marcato il canto
a tempo
p
p
8va
203
8va
8va
208
8va
8va


214
8va
220
8va
226
8va
8va
230
Ped.
ff
a piacere
a tempo
8va
233
ff Con energia
8va


237
8va
8va
ff
pp delicato
242
ff
247
[^]
cres.....
252
.....cen.....do
delicatamente
8va
pp
ff
257
8va
ff
fff
2/4
2/4


261
8va
p
f
Ben marcato il basso
265
8va
p
ff
f
269
8va
p
ff
[f]
273
8va
p
ff
f
277
8va
p
ff
cresc.
sf

JOTA ARAGONESA

ESTROFA 1ª
A una niña veleidosa
Miraba con malos ojos,
Y al mirarme ella con buenos
Se me aplacaron los odios.

2ª
Dícese que un mal deseo
Con agua y la cruz se quita,
Y amor me inspiró una cruz
Que hice con agua bendita.

3ª
De los bailes, madre mía,
Más que un **S**hotisch y una **P**olka
Amo, porque es español,
El bullicio de la **J**ota.

4ª
Porque no llegué a querer
No me ponga entre cerrojos,
Que es un lince una mujer
Y amor entra por los ojos.

5ª
Enamora con fortuna
Quien acierta a comprender,
Que gusta más quien más sabe,
Contentar a una mujer.

6ª
Vale más una morena
Bailando la alegre **J**ota,
Que todas las señoritas
Que se duermen con la **P**olka.

ESTRIBILLO 1º
Vivan de mi morena
Los ojos negros,
Que son la fuente viva
De mis deseos.

ESTROFA 7º
No quiero tener amores,
Nunca con hombre de letras,
Porque tiene, madre mía,
El calor en la cabeza.

8ª
Por vía de pasatiempo
Hablé a una niña, de amores,
Y al tratar de abandonarla
Me hallé sujeto en prisiones.

9ª
Si en el reino de **A**ragón
Se prohibiera la **J**ota,
Morirían de ictericia
Casadas, viudas y mozas.

10ª
Quería humillar a un joven
Y él quería verme el pié,
Dejéle atarme un zapato
Y pude vengarme de él.

11ª
El hombre que no se enciende
Cuando se baila la **J**ota,
Bien se puede asegurar
Que no es de sangre española.

12ª
Si queréis casaros pronto
No bailes, chicas, la **P**olka,
Pues las bodas escasean
Desde que cesó la **J**ota.

ESTRIBILLO 2ª
Dando amor tantas penas
Quien busca amores
Un loco es, que entre espinas
Busca las flores.

V. GUTIERREZ

20

Variaciones

Sobre la

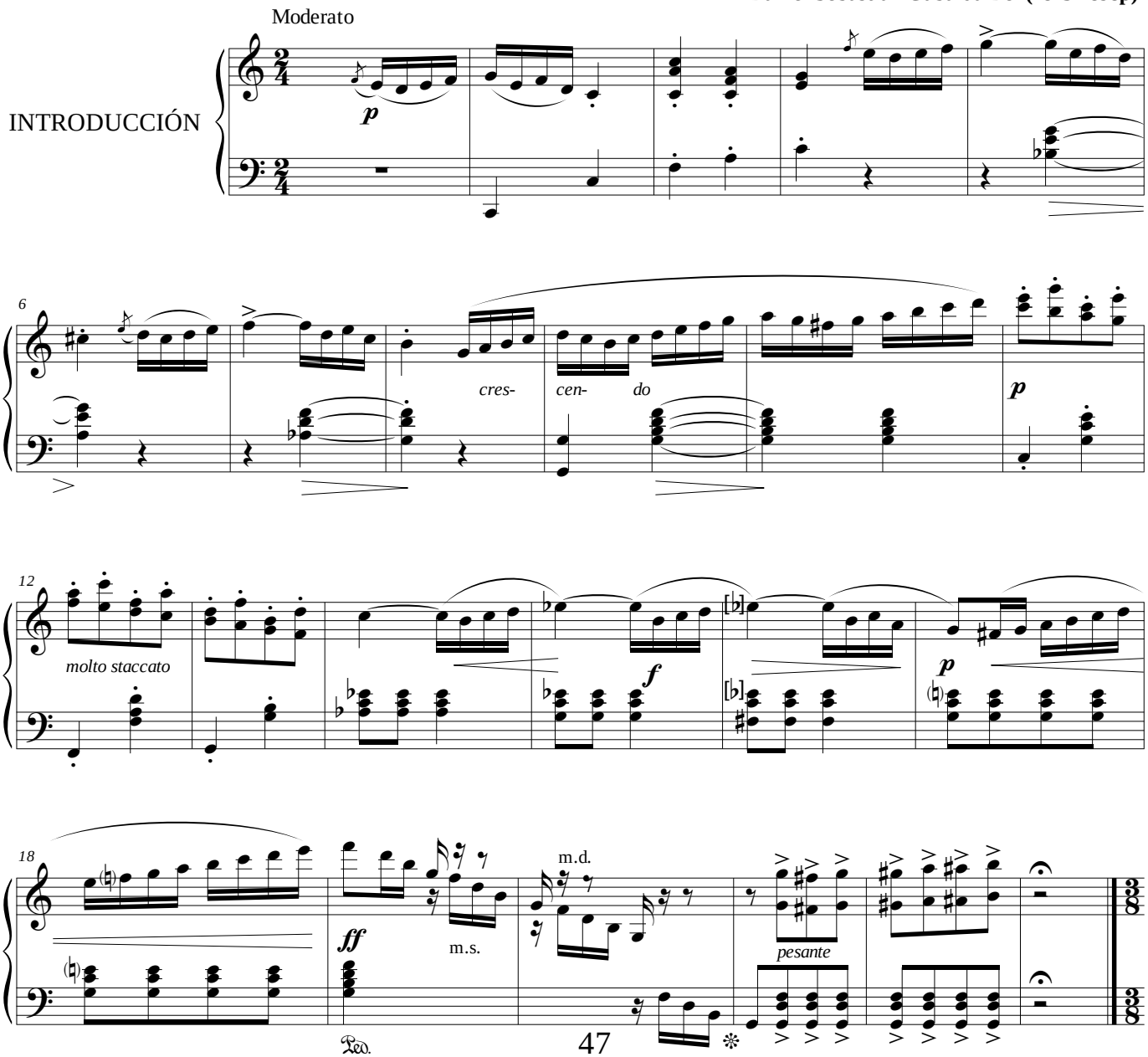
JOTA ARAGONESA

Si en el Reino de Aragón
Se prohibiera la Jota,
Morirían de ictericia
Casadas, viudas y mozas.

V. GUTIERREZ.

Año de edición: [1853]

Daniel Sebastián Gabaldá Bel (1823-1898p)



Allegro Moderato

JOTA

24

con energia

VARIACIÓN 1ª

33

scherz

VAR. 2º

41

VAR. 4ª

49

VAR. 4ª

57

pp*con grazia*

1er CANTO (La música de este canto es original del autor de estas variaciones)

COPLA 1ª

65

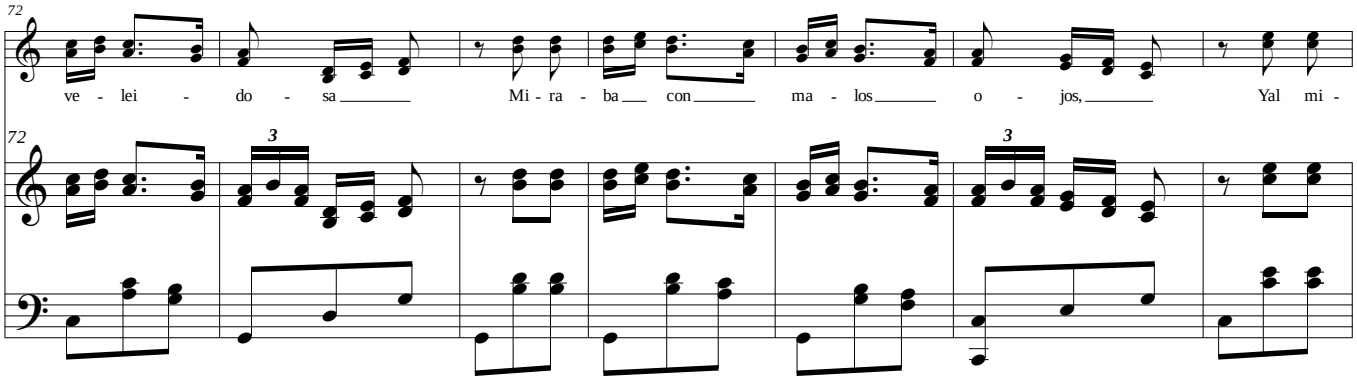
Au - na ni - ña ve - lei - do - sa Au - na ni - ña

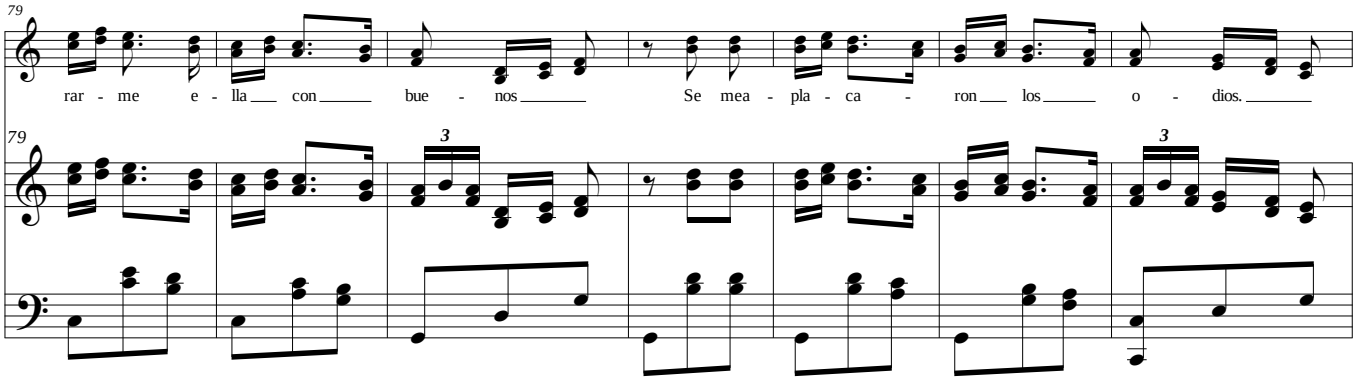
PIANO

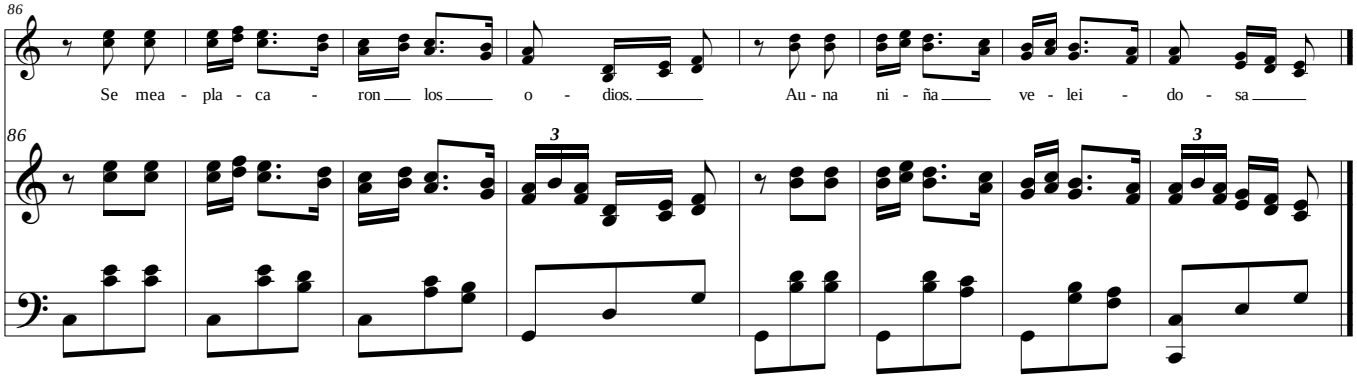
65

3

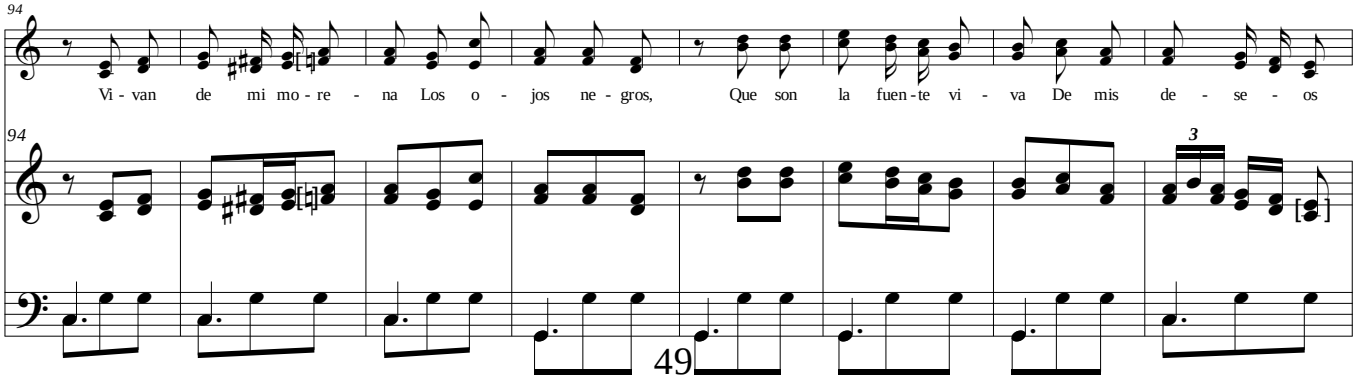
Ped. * Ped. *

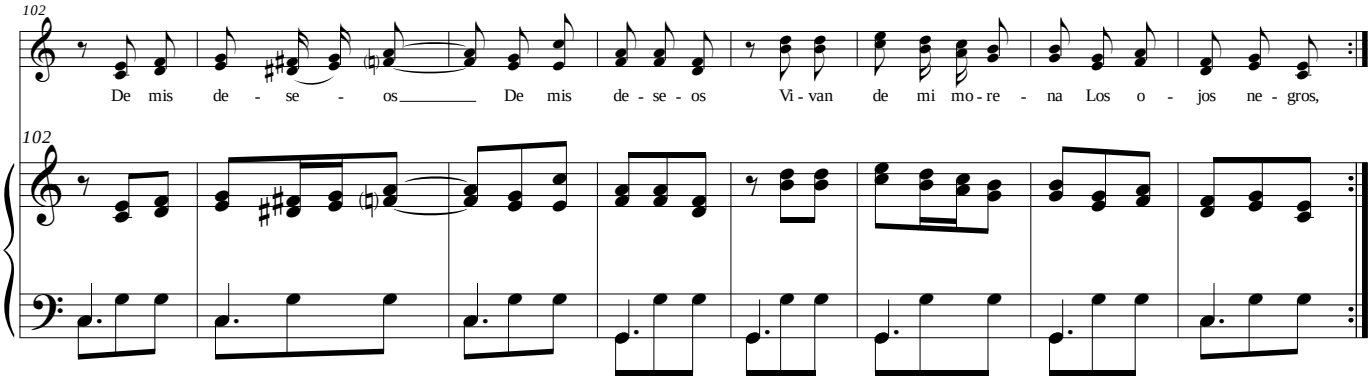




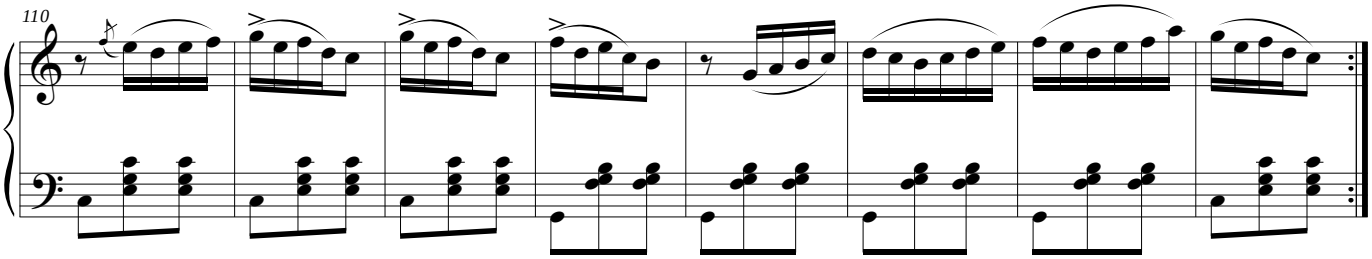


ESTRIBILLO (El estribillo puede añadirse a cualquiera de los cantos)

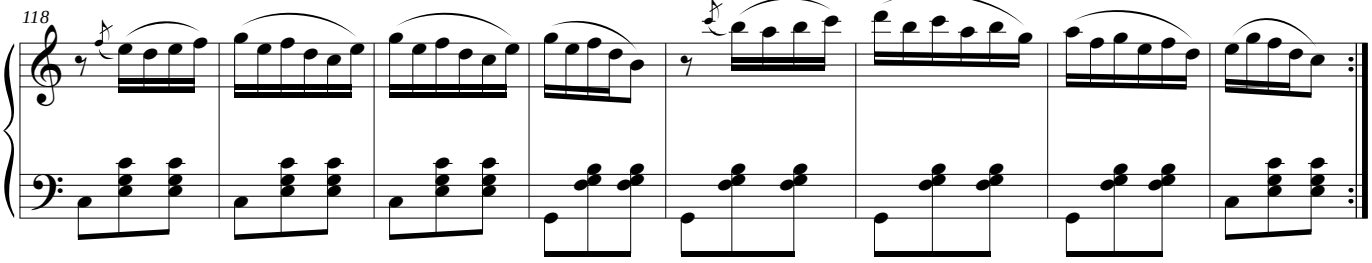




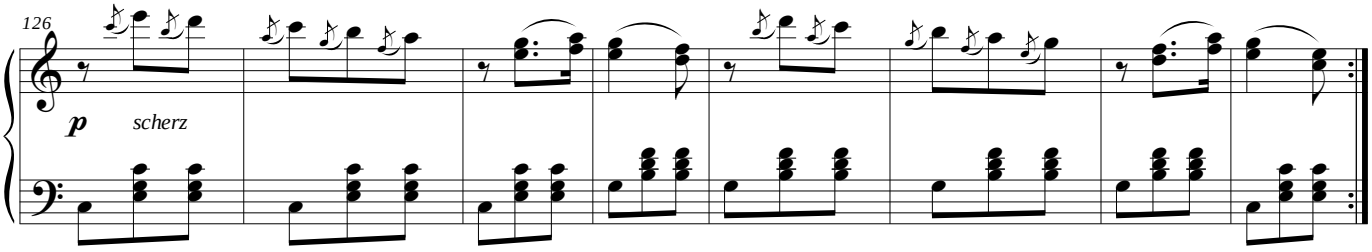
VAR. 5ª



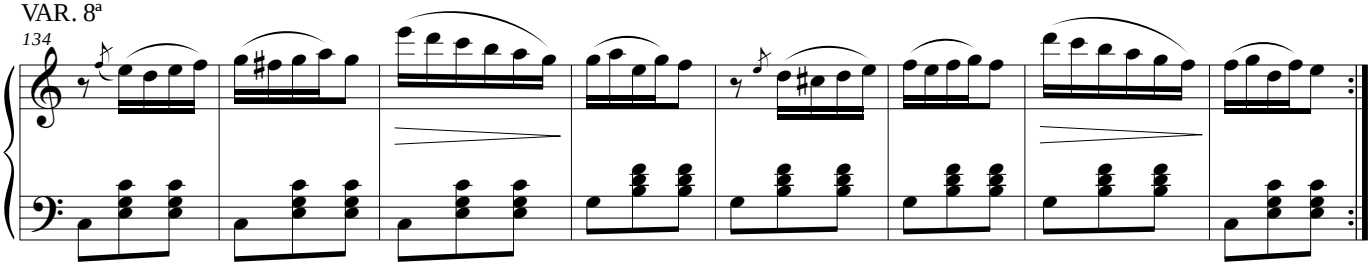
VAR. 6ª



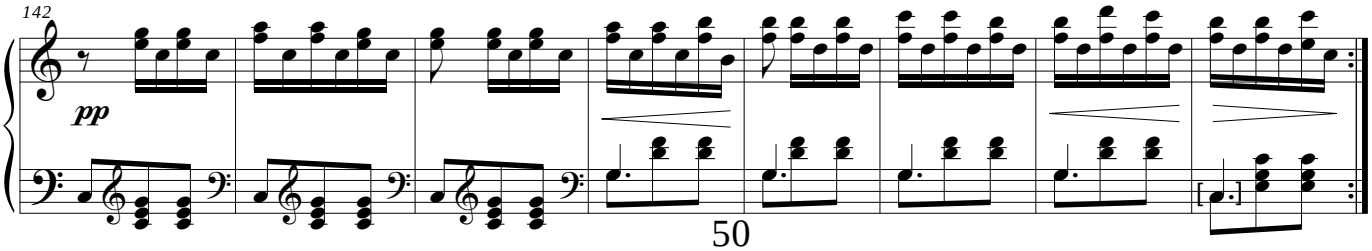
VAR. 7ª



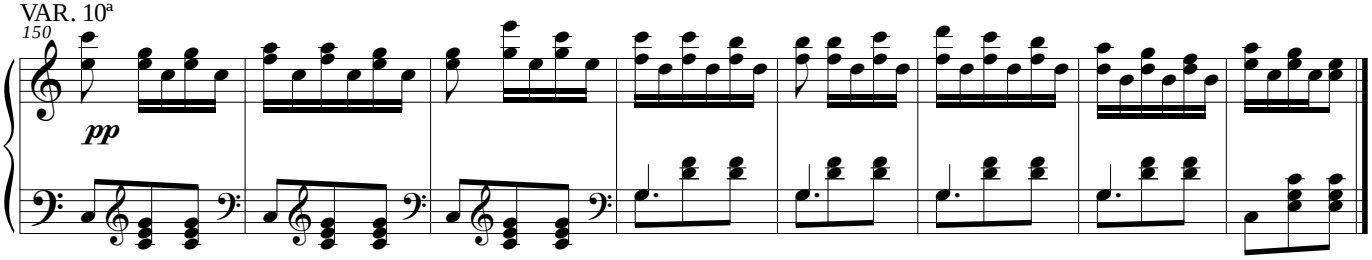
VAR. 8ª



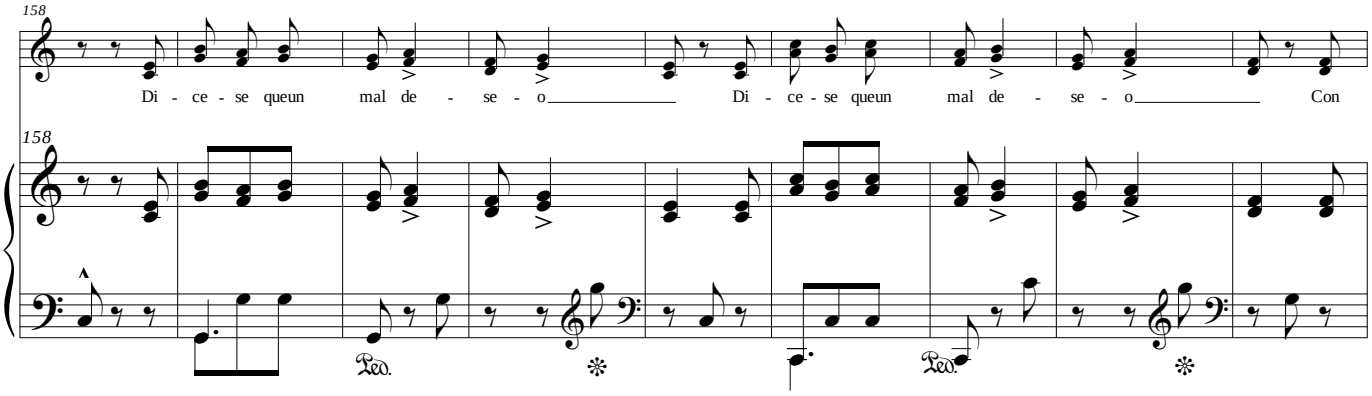
VAR. 9ª

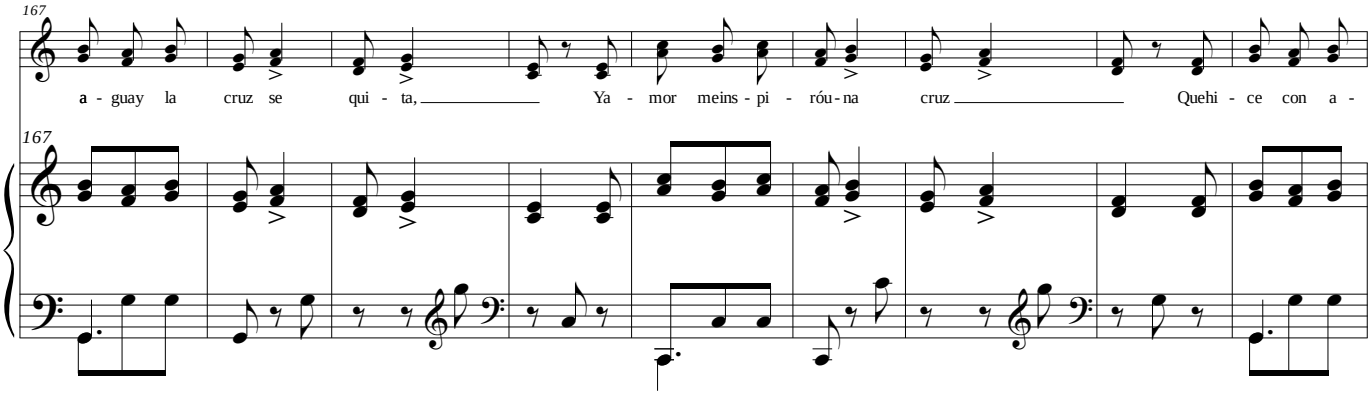


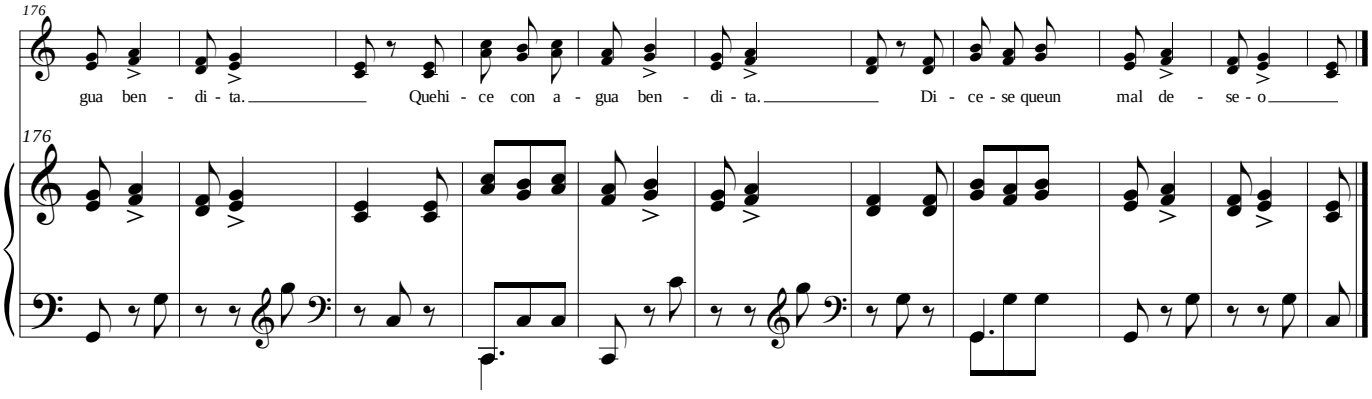
VAR. 10ª



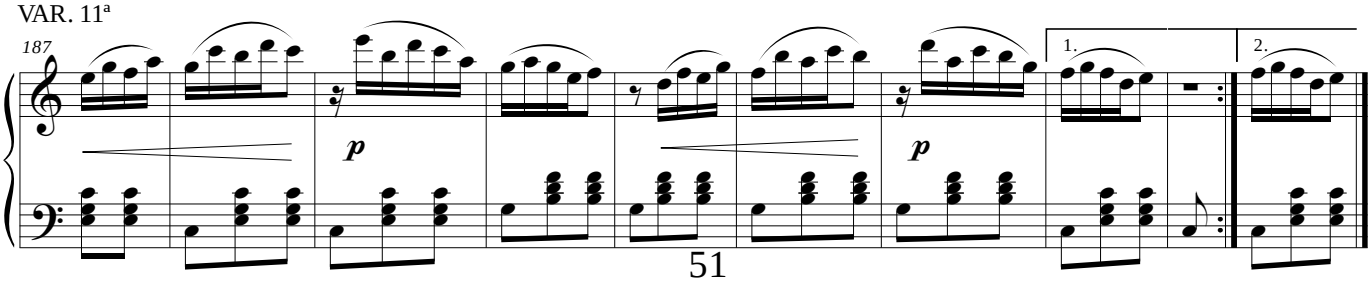
2º CANTO



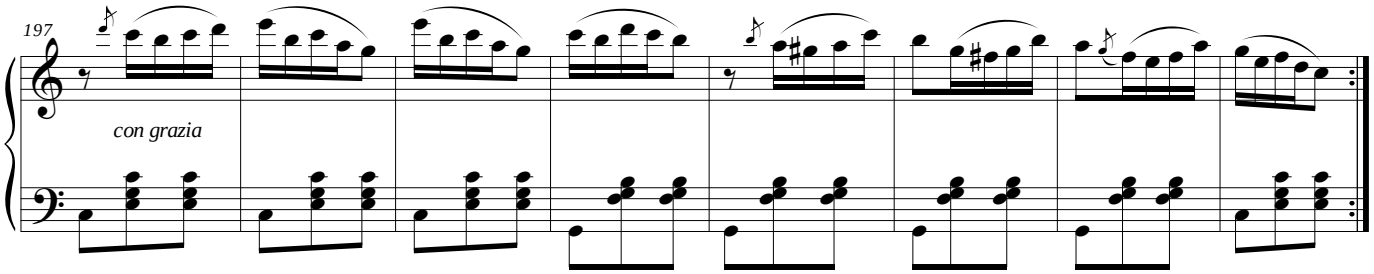




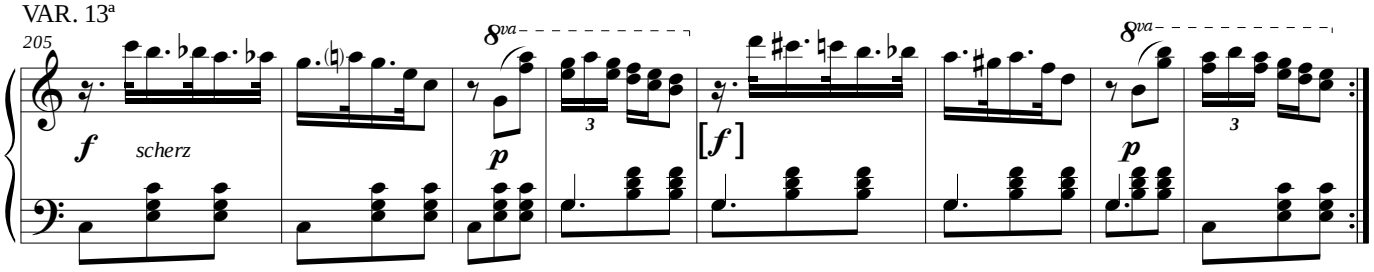
VAR. 11ª



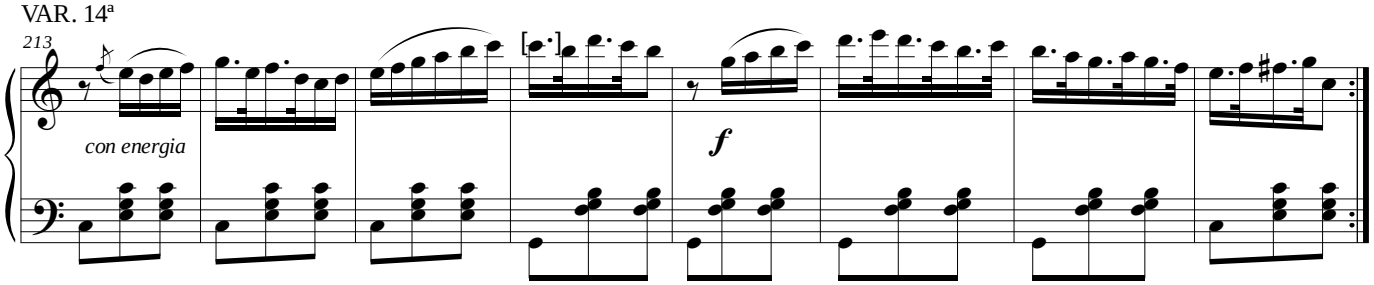
VAR. 12ª



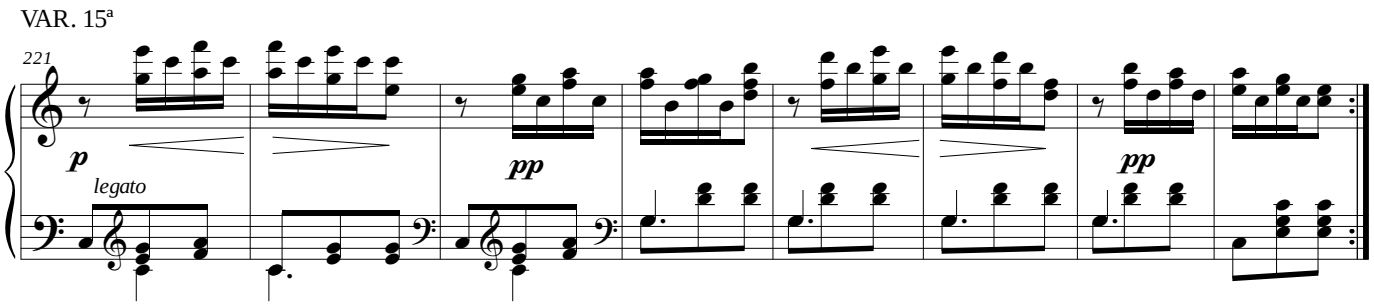
VAR. 13ª



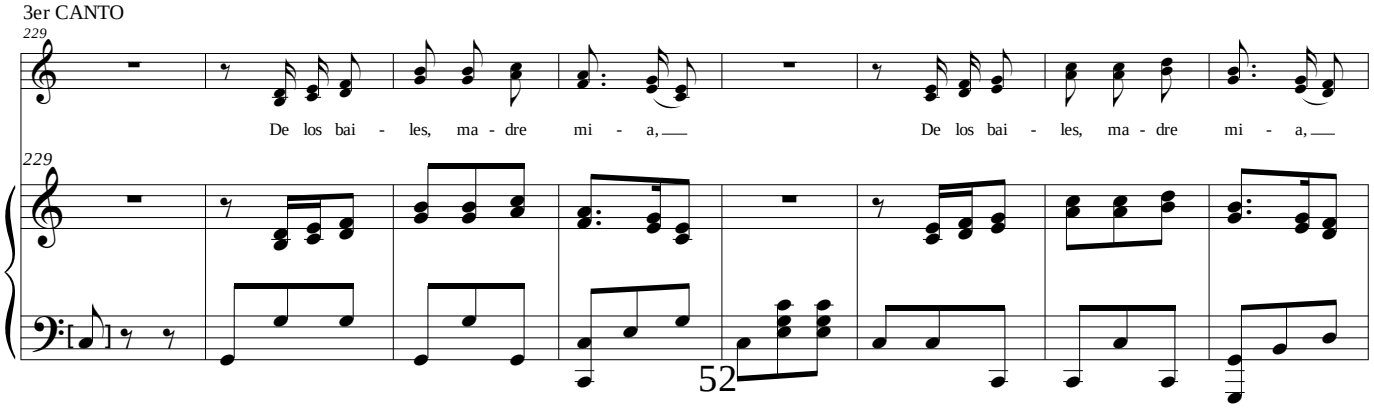
VAR. 14ª

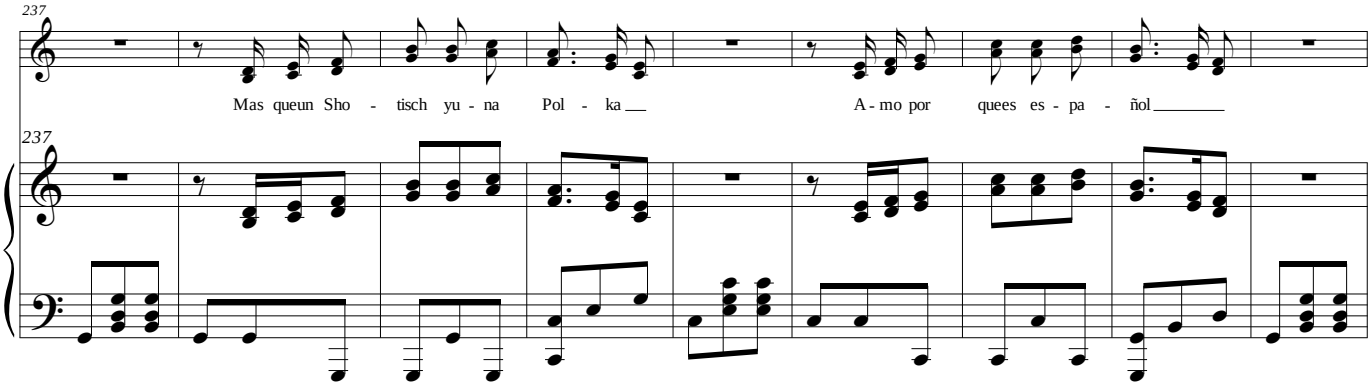


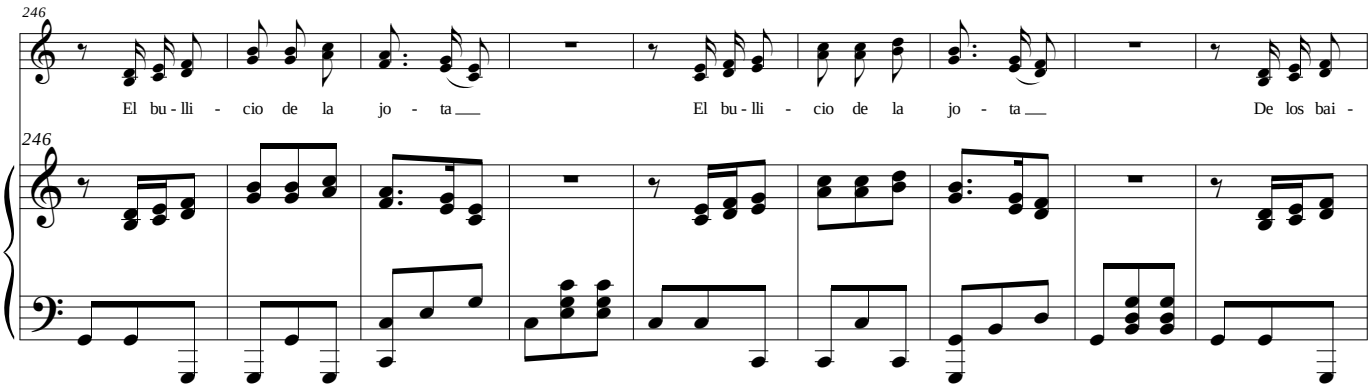
VAR. 15ª

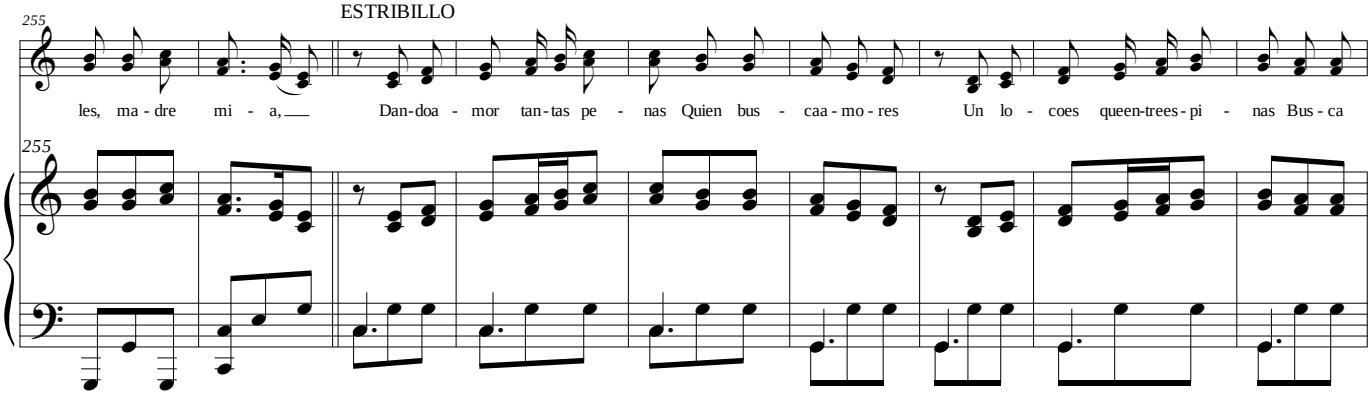


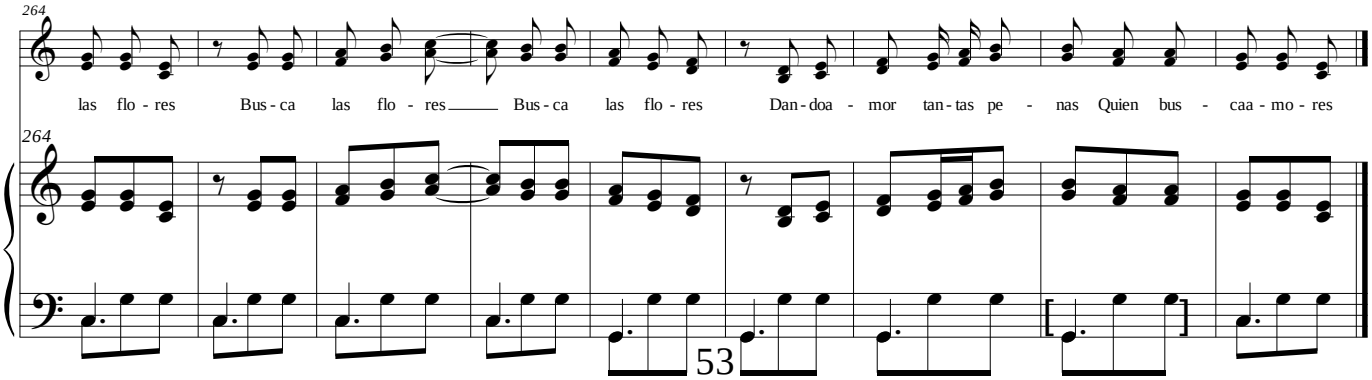
3er CANTO



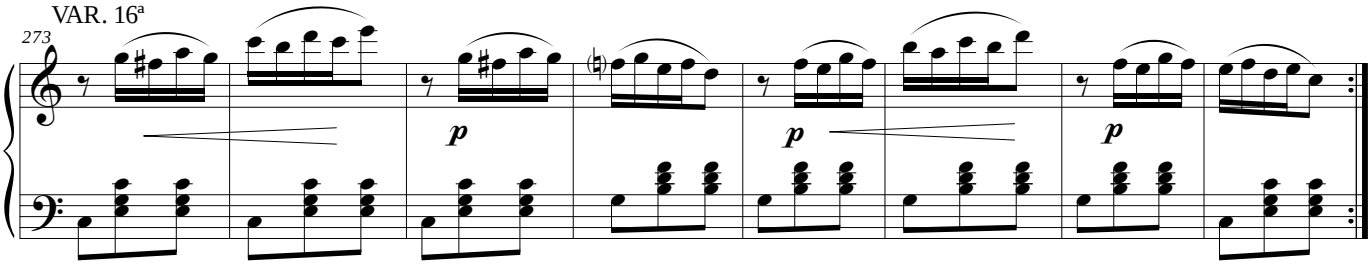

237
Mas queun Sho - tisch yu - na Pol - ka
A - mo por quees es - pa - ñol
237


246
El bu - lli - cio de la jo - ta
El bu - lli - cio de la jo - ta
De los bai -
246

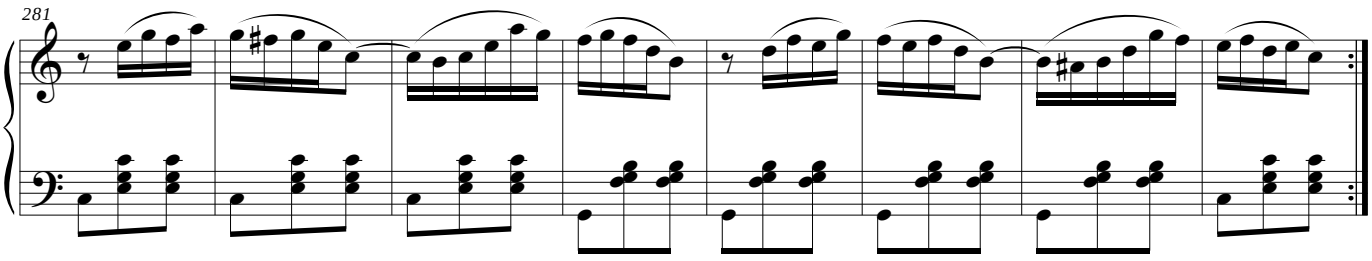

ESTRIBILLO
255
les, ma - dre mi - a,
Dan-doa - mor tan-tas pe - nas Quien bus - caa - mo - res
Un lo - coes queen-trees-pi - nas Bus - ca
255


264
las flo - res Bus - ca las flo - res Bus - ca las flo - res
Dan - doa - mor tan - tas pe - nas Quien bus - caa - mo - res
264

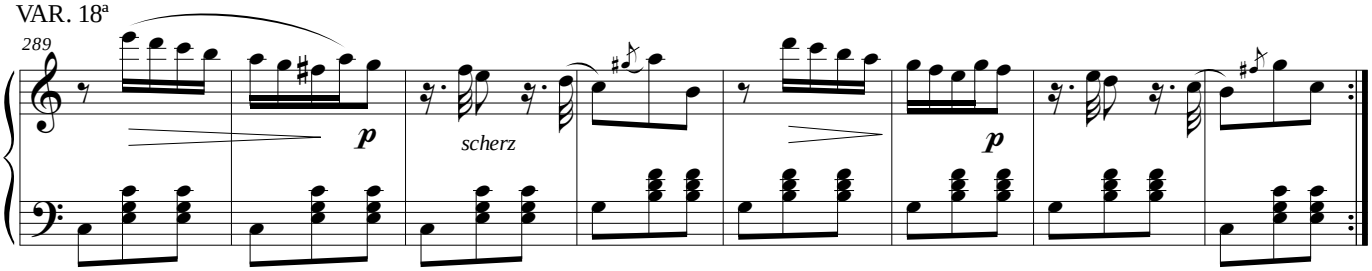
VAR. 16ª



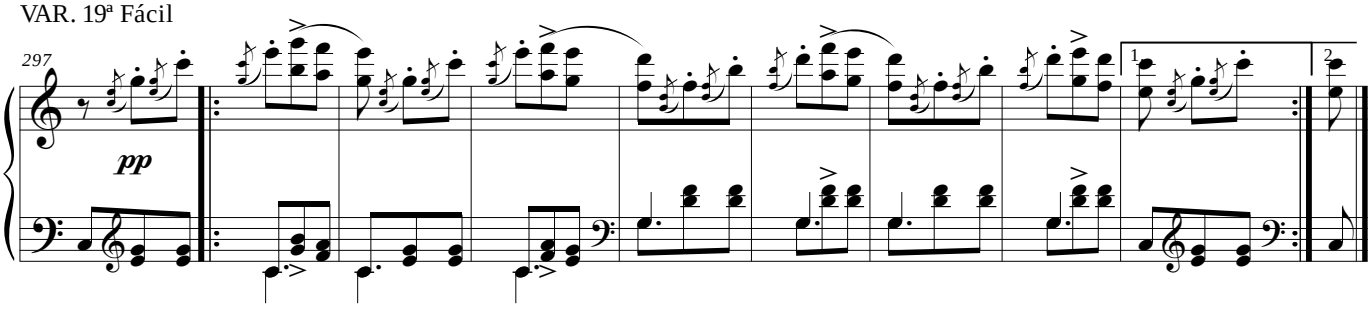
VAR. 17ª



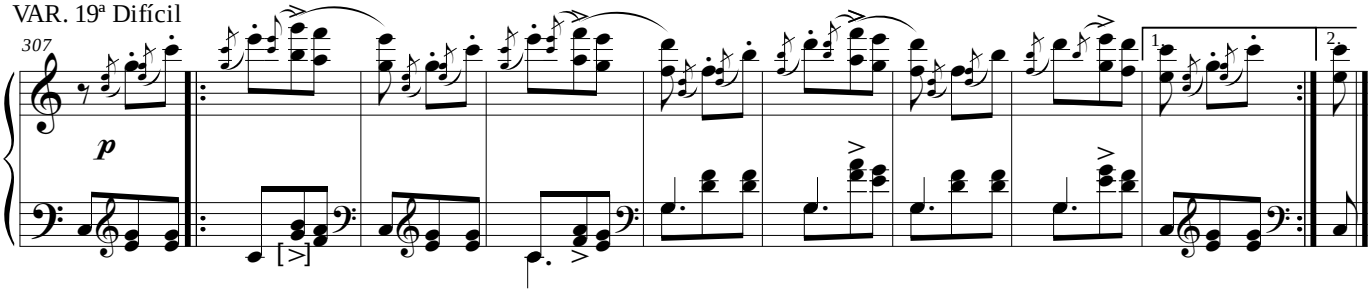
VAR. 18ª



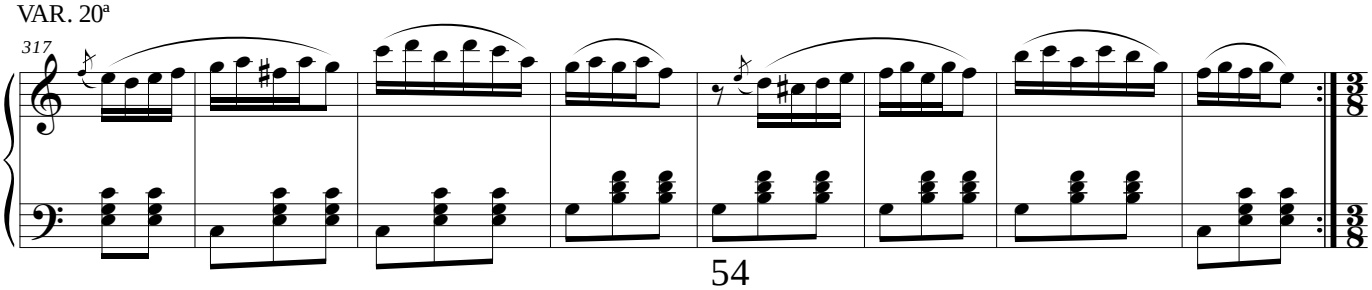
VAR. 19ª Fácil

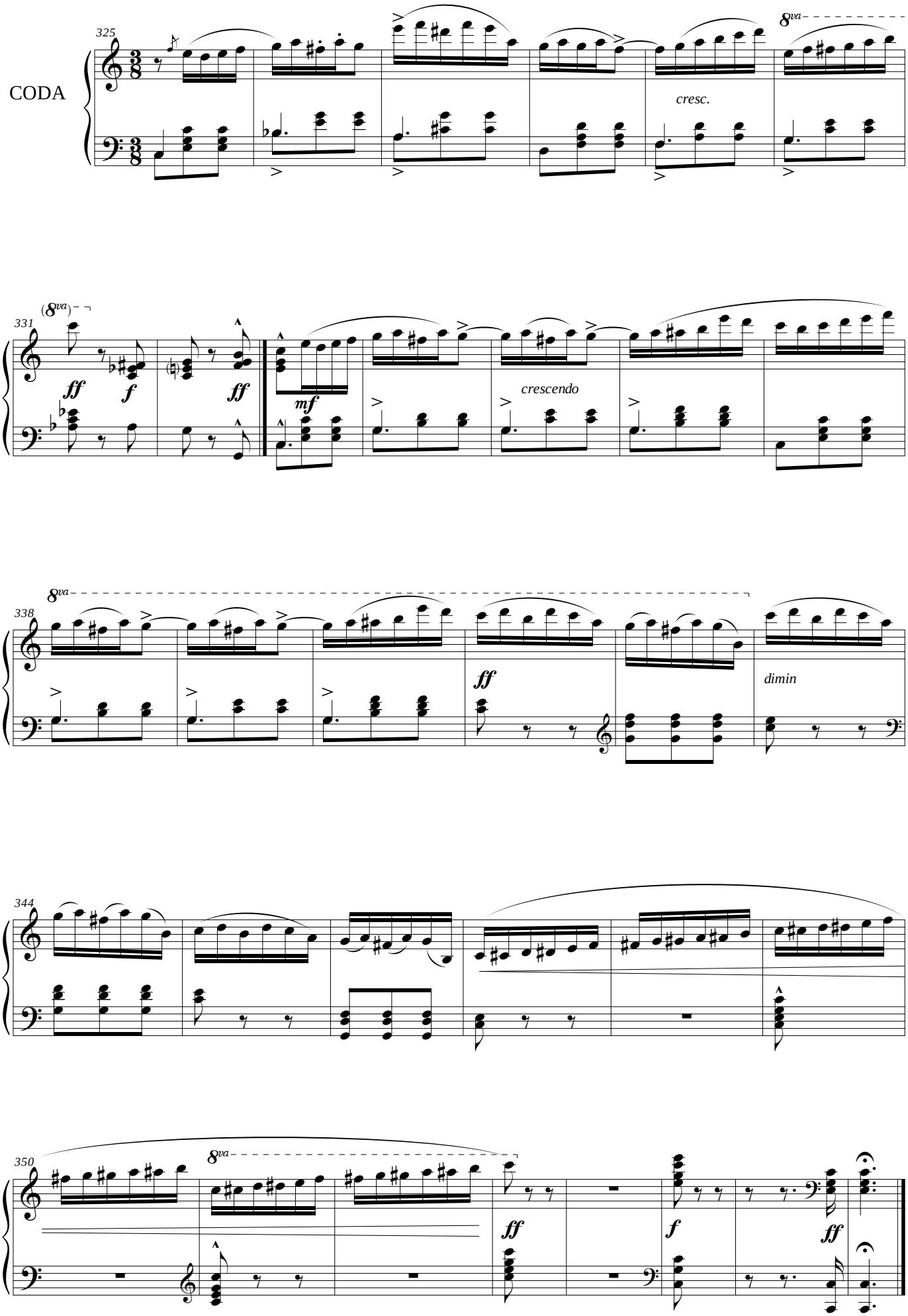


VAR. 19ª Difícil



VAR. 20ª

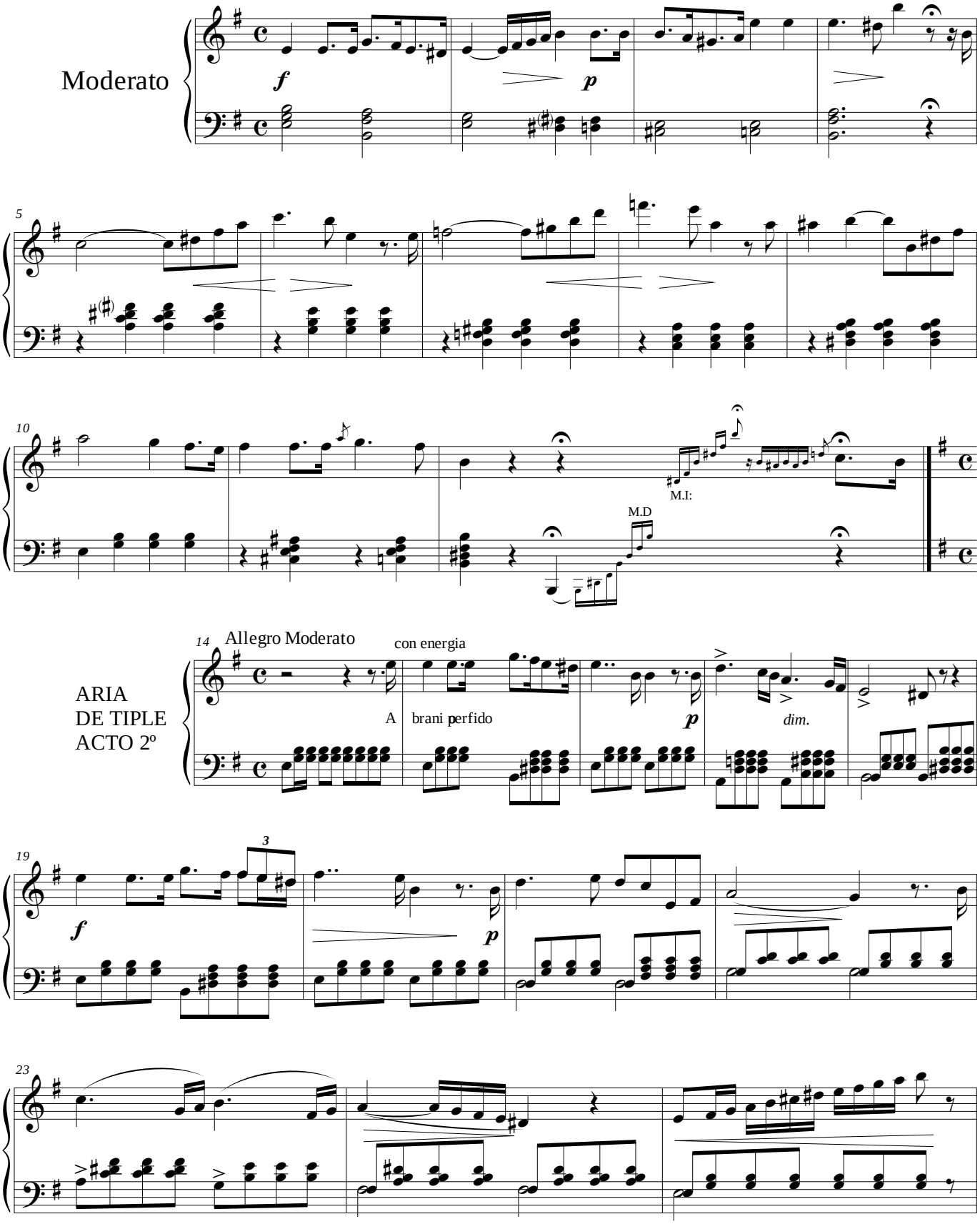


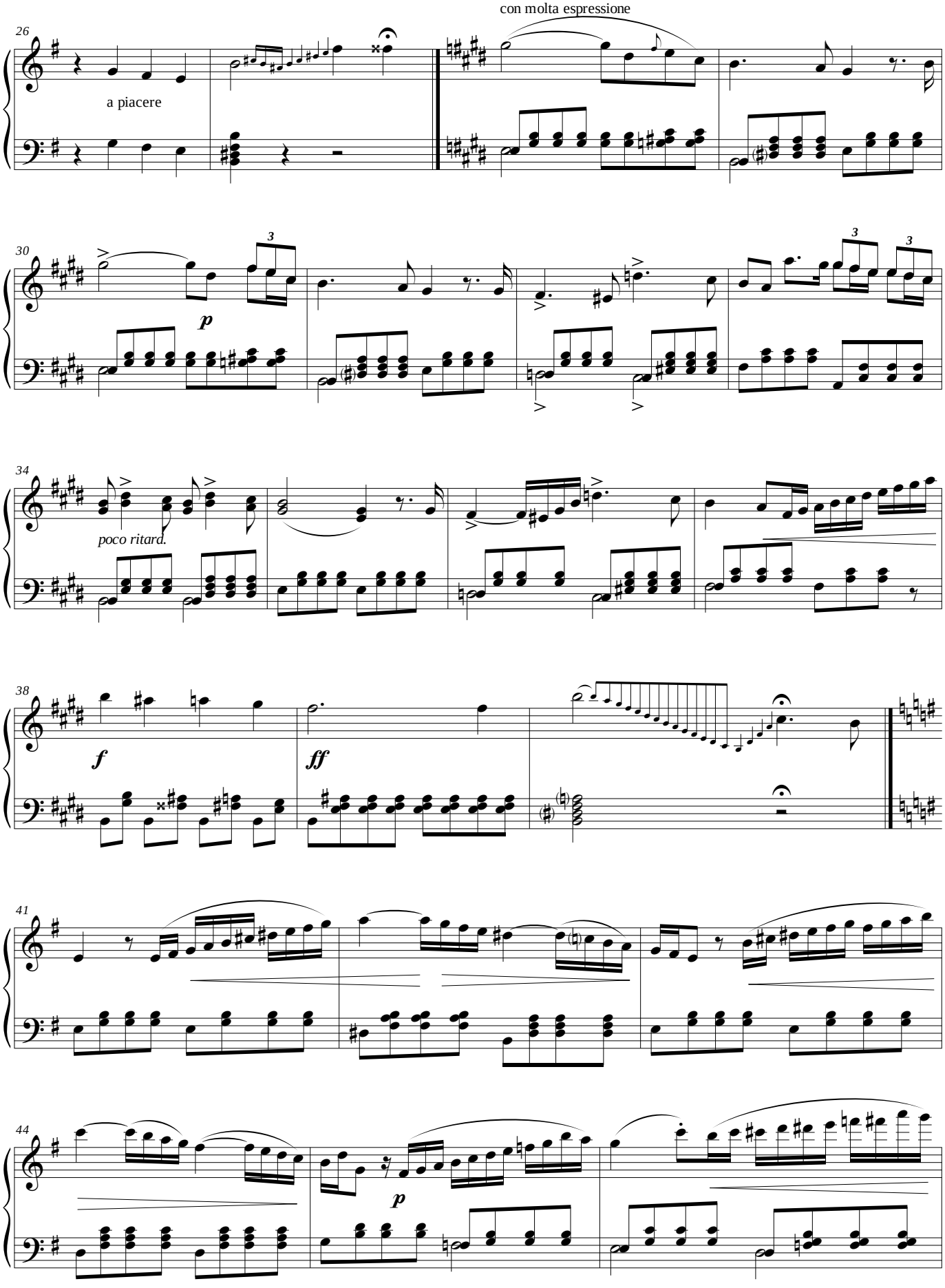

CODA
325
8va
cresc.
(8va)
331
ff
f
ff
mf
crescendo
8va
338
ff
dimin
344
350
8va
ff
f
ff

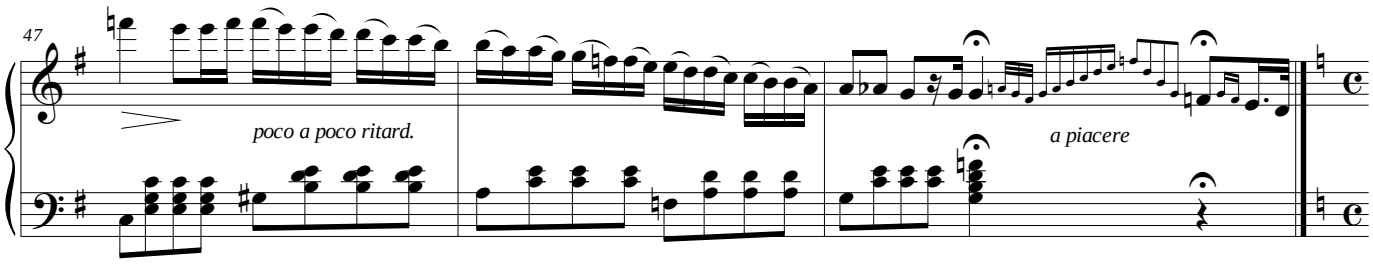
SEGUNDA FANTASÍA ESCOLÁSTICA SOBRE LUISA MILLER

Daniel Sebastián Gabaldá Bel (1823-1898p)

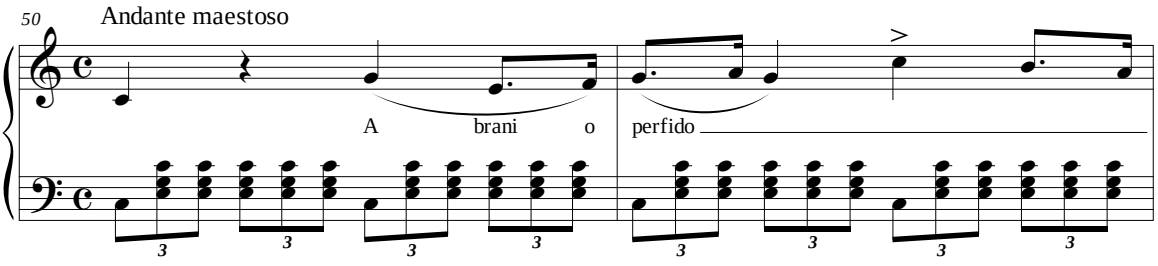
Año de edición: [1854]

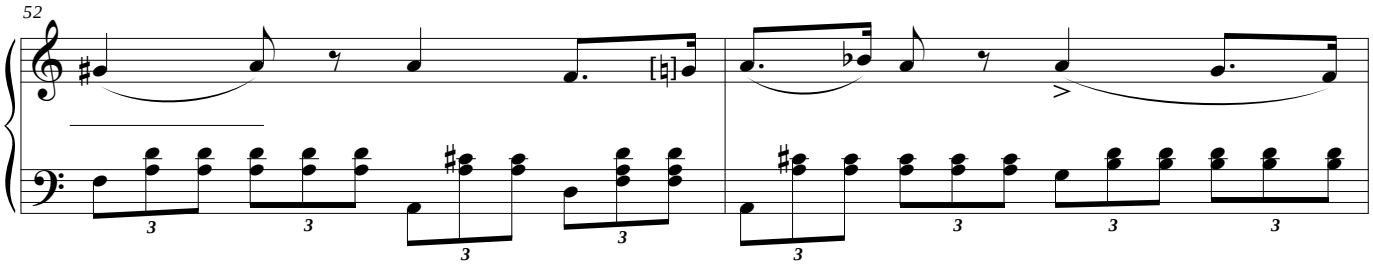


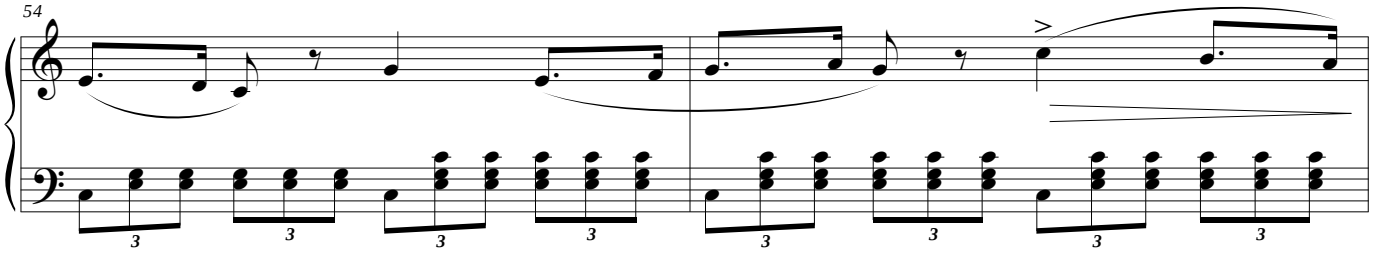

26
a piacere
con molta espressione
30
p
34
poco ritard.
38
f
ff
41
44
p

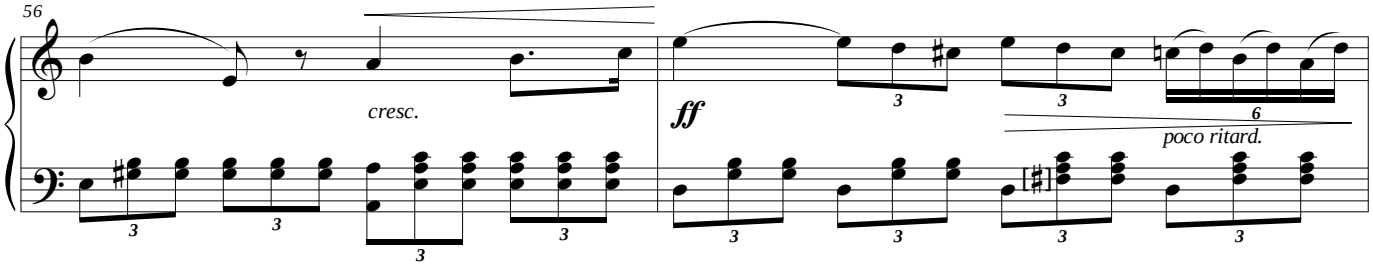


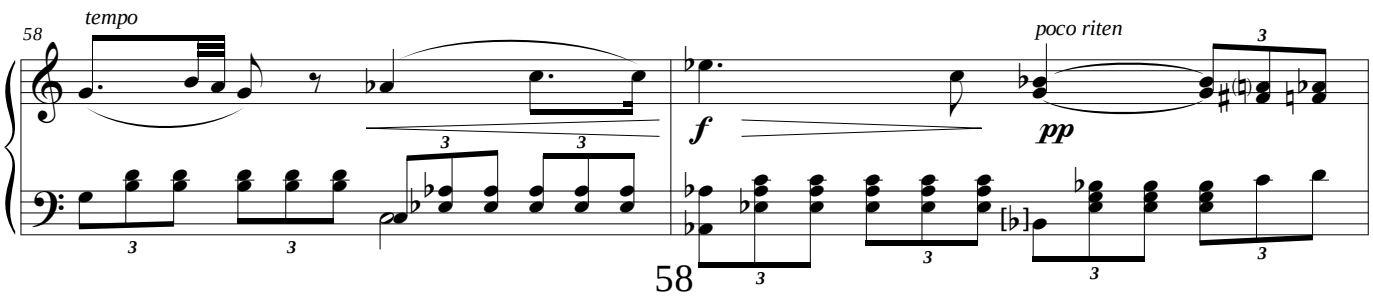
ARIA
DE BARÍTONO
ACTO 1º

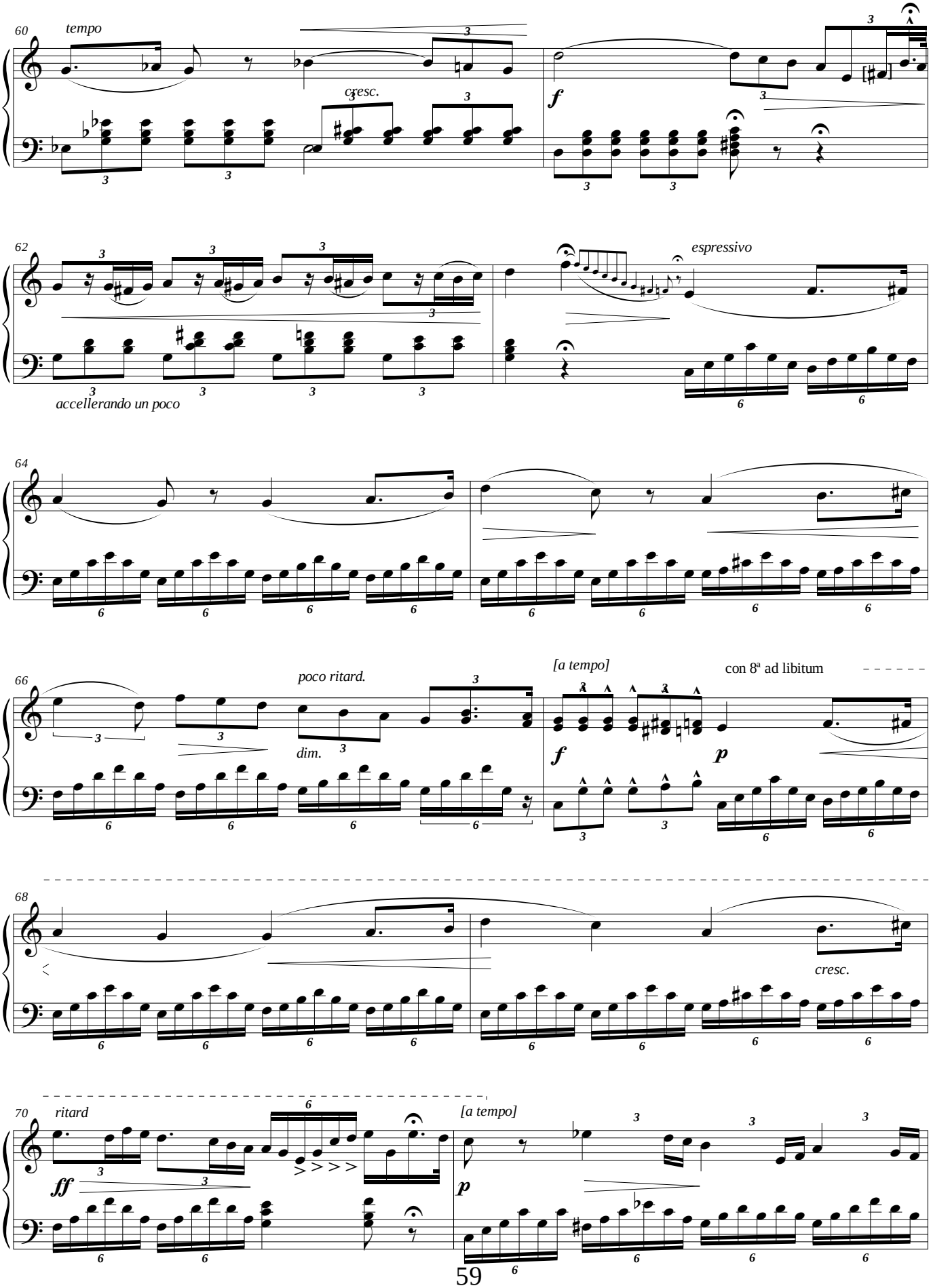


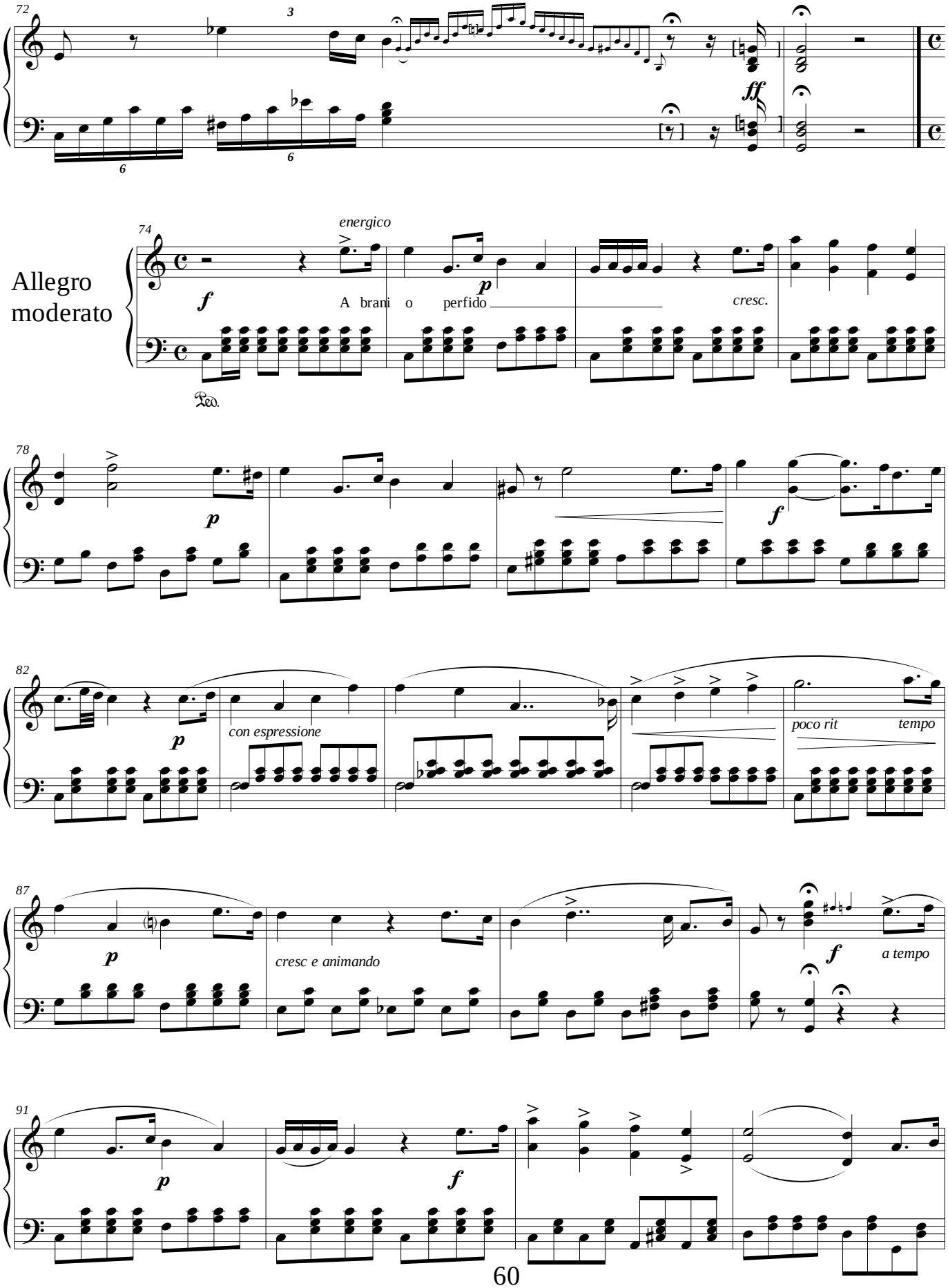


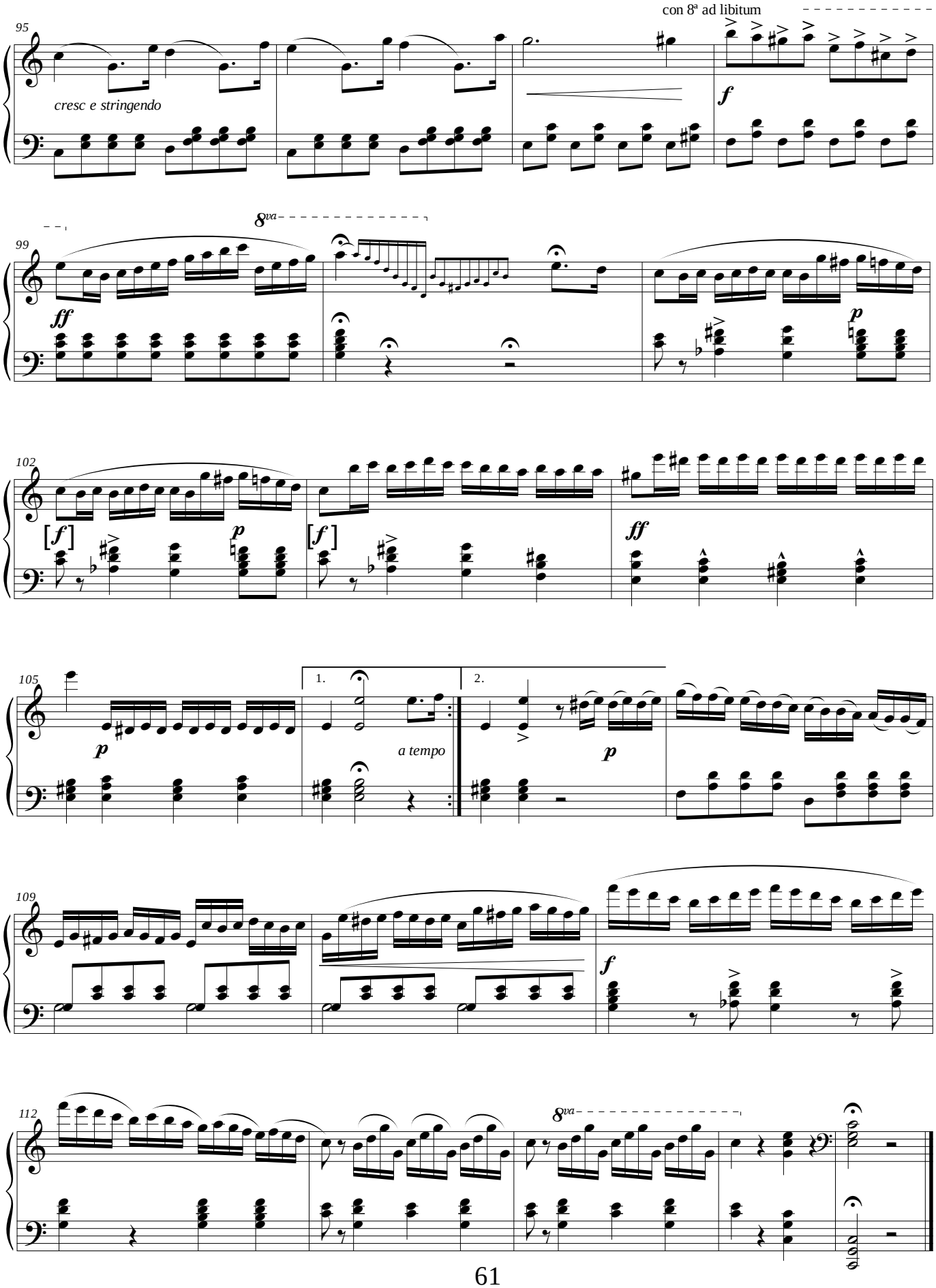







60
tempo
cresc.
f
62
espressivo
accellerando un poco
64
66
poco ritard.
dim.
[a tempo]
con 8ª ad libitum
f
p
68
cresc.
70
ritard
ff
[a tempo]
p


72
3
ff
Allegro
moderato
74
energico
f
p
A brani o perfido
cresc.
Ped.
78
p
f
82
p
con espressione
poco rit
tempo
87
p
cresc e animando
f
a tempo
91
p
f


con 8ª ad libitum
95
cresc e stringendo
f
8va
99
ff
p
102
[f]
p
[f]
ff
105
p
1.
2.
a tempo
p
109
f
8va
112

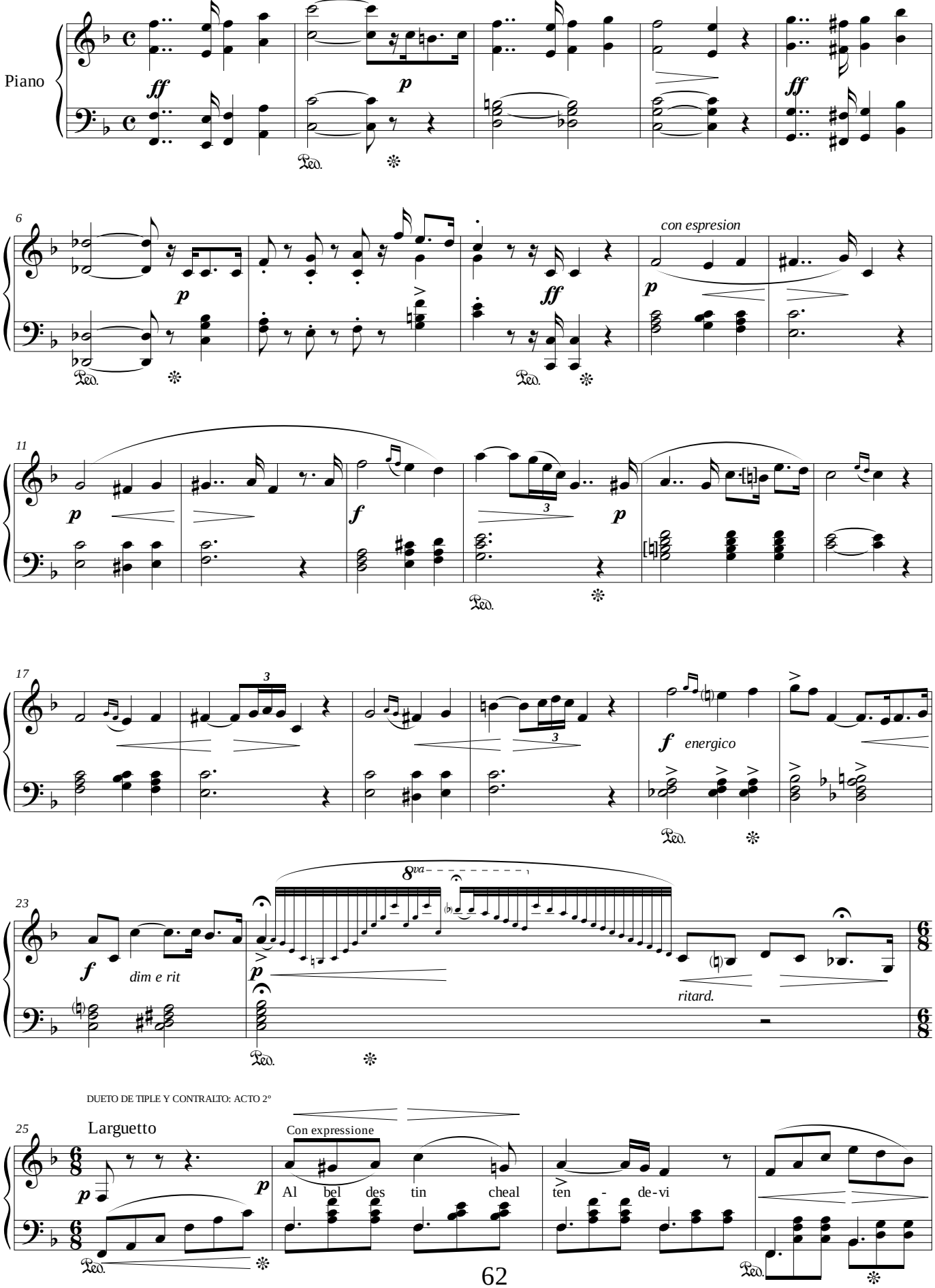
LINDA DI CHAMOUNIX Op. 9

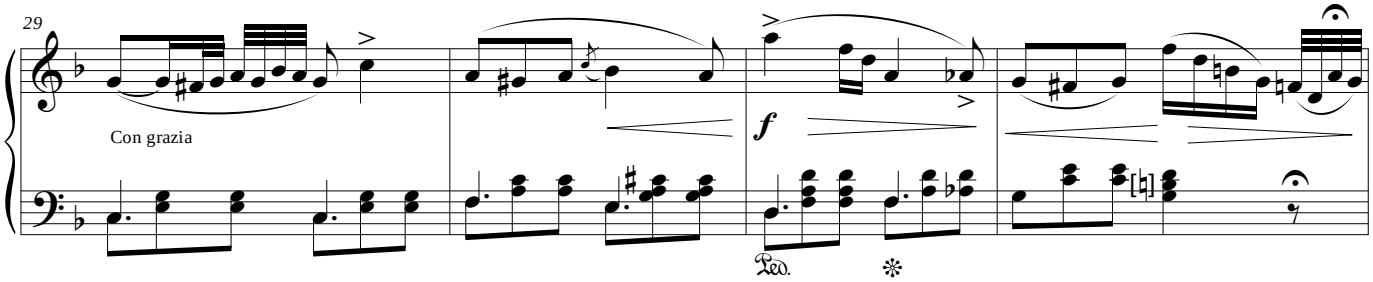
Año de composición : [1862]

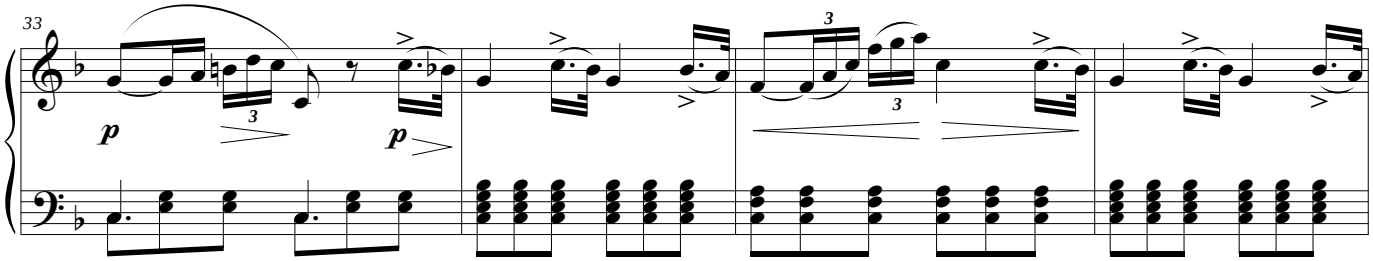
FANTASÍA BRILLANTE

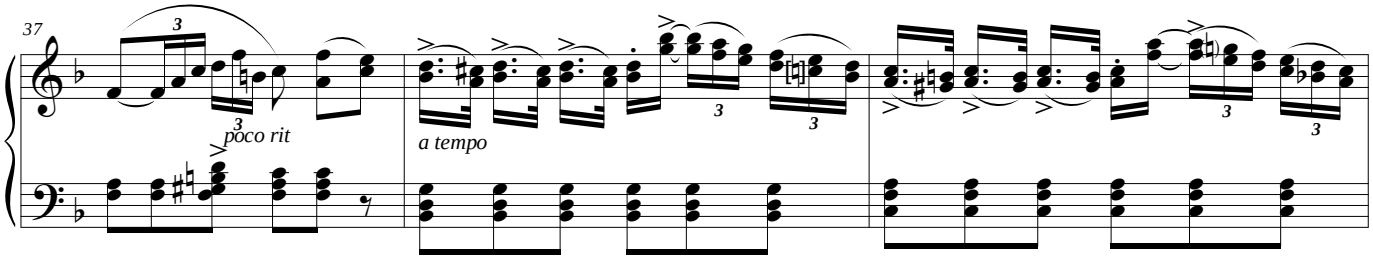
Daniel Sebastián Gabaldá (1823-1898p)

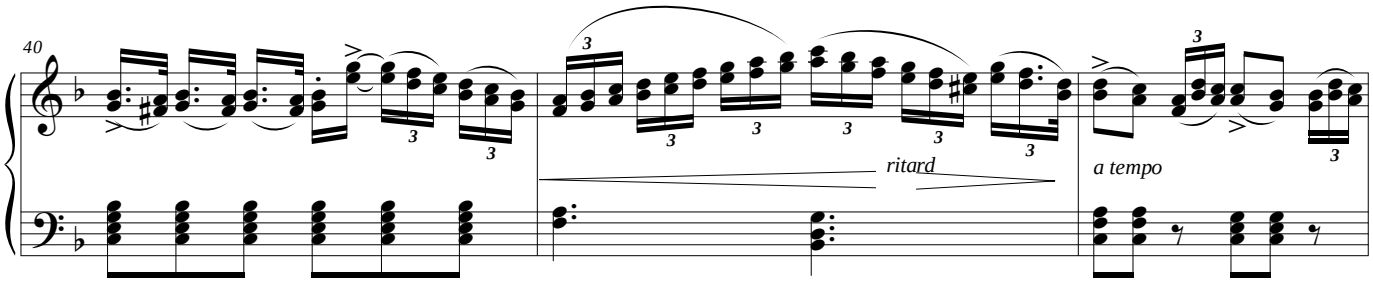
Allegro Moderato

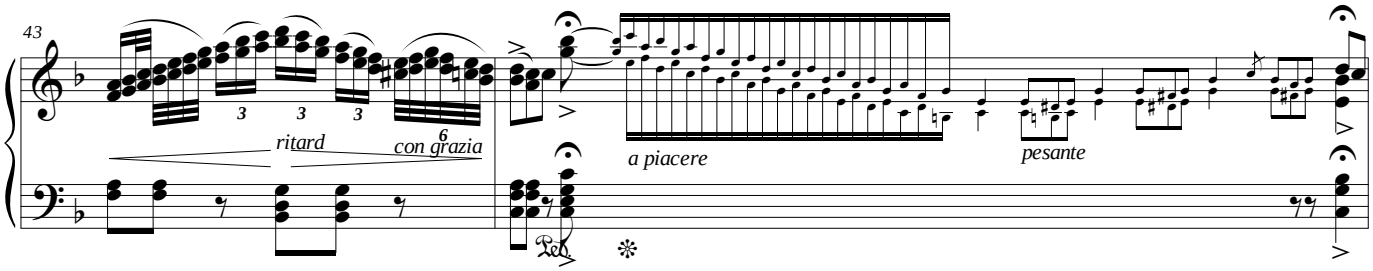




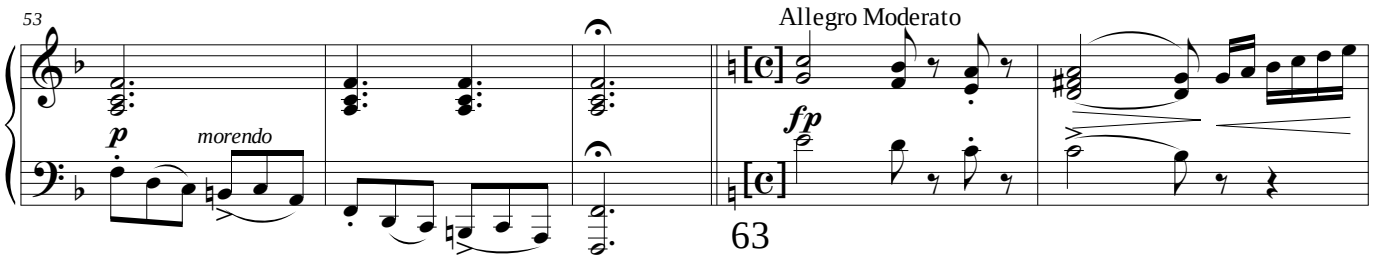


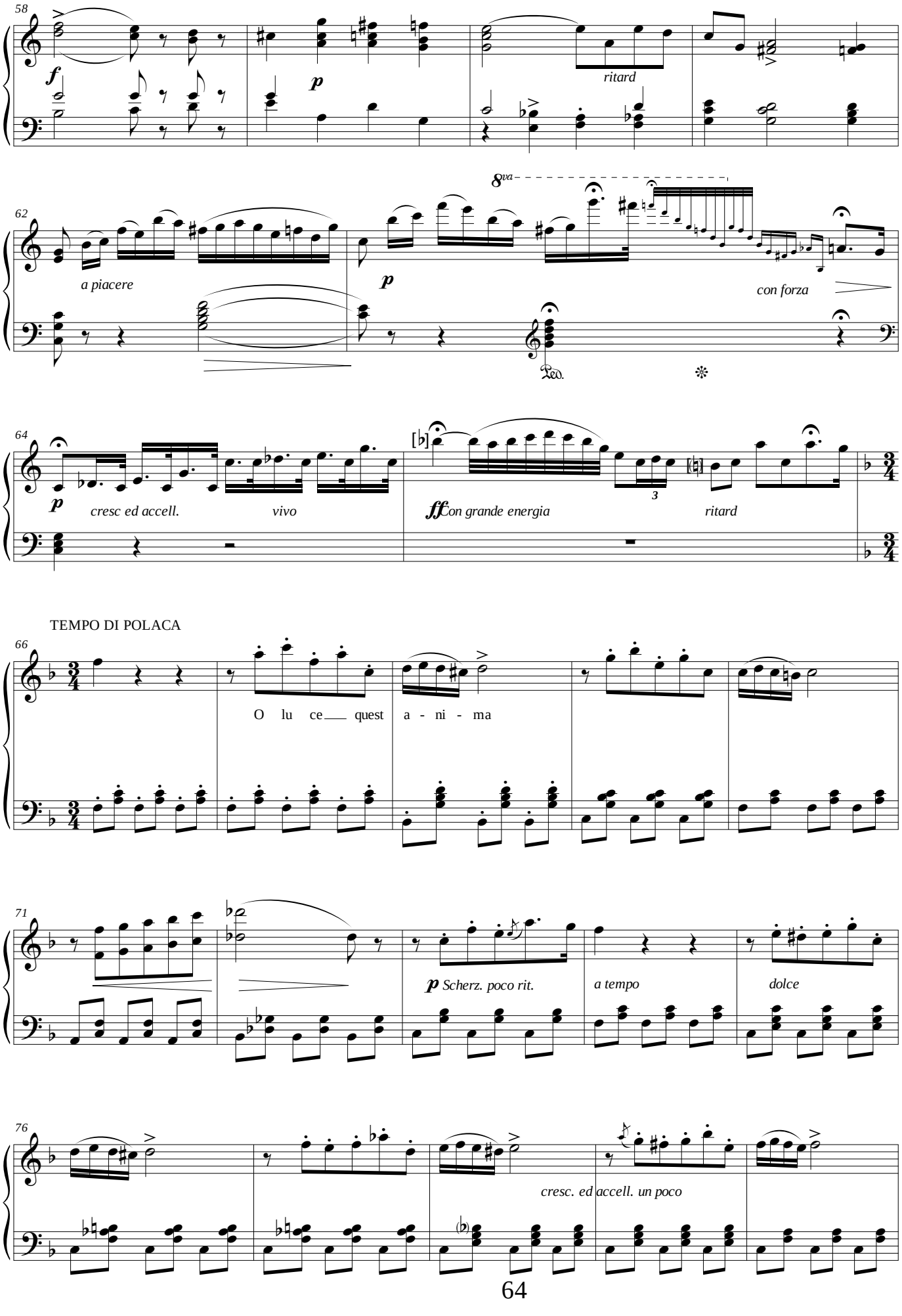


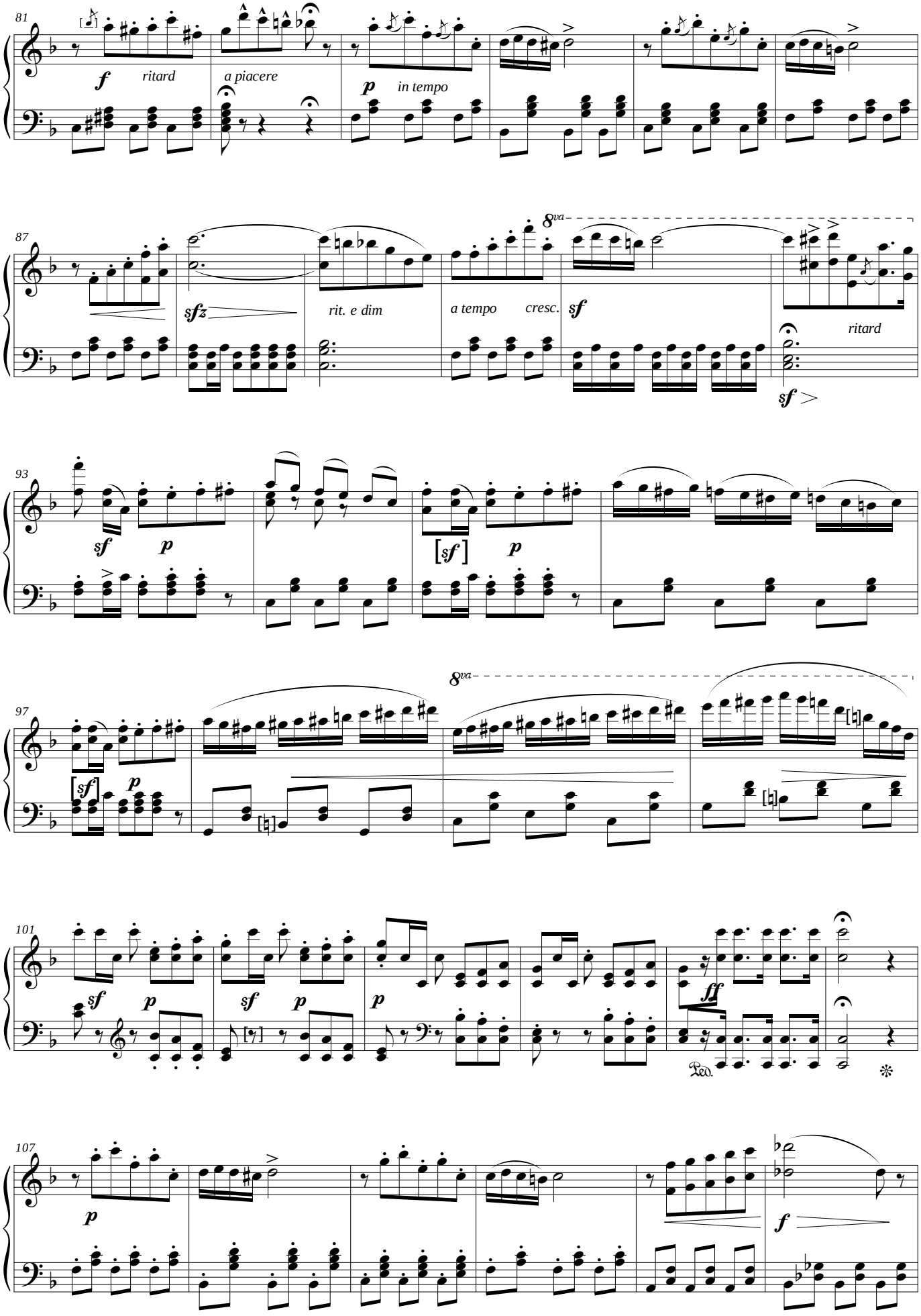


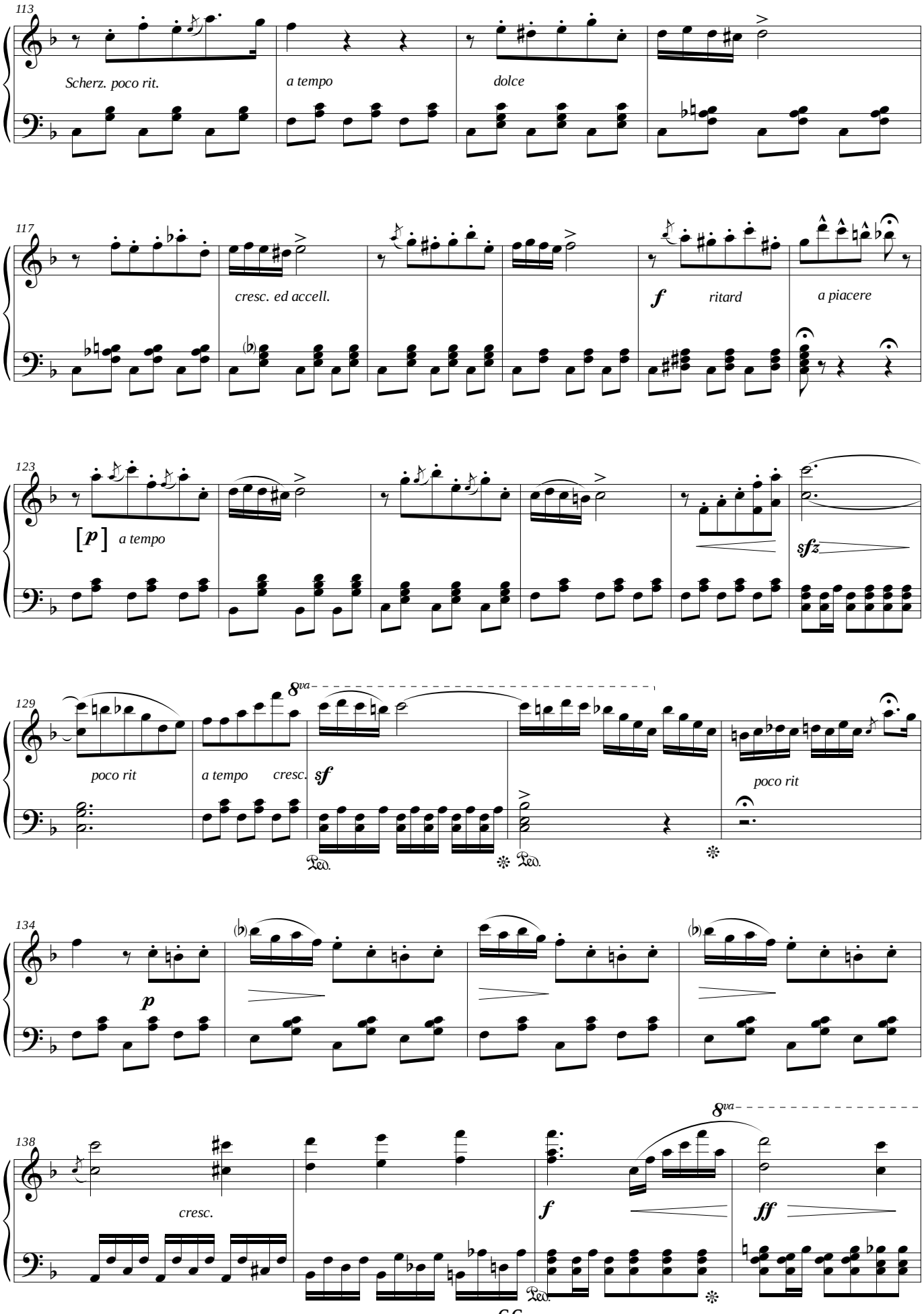


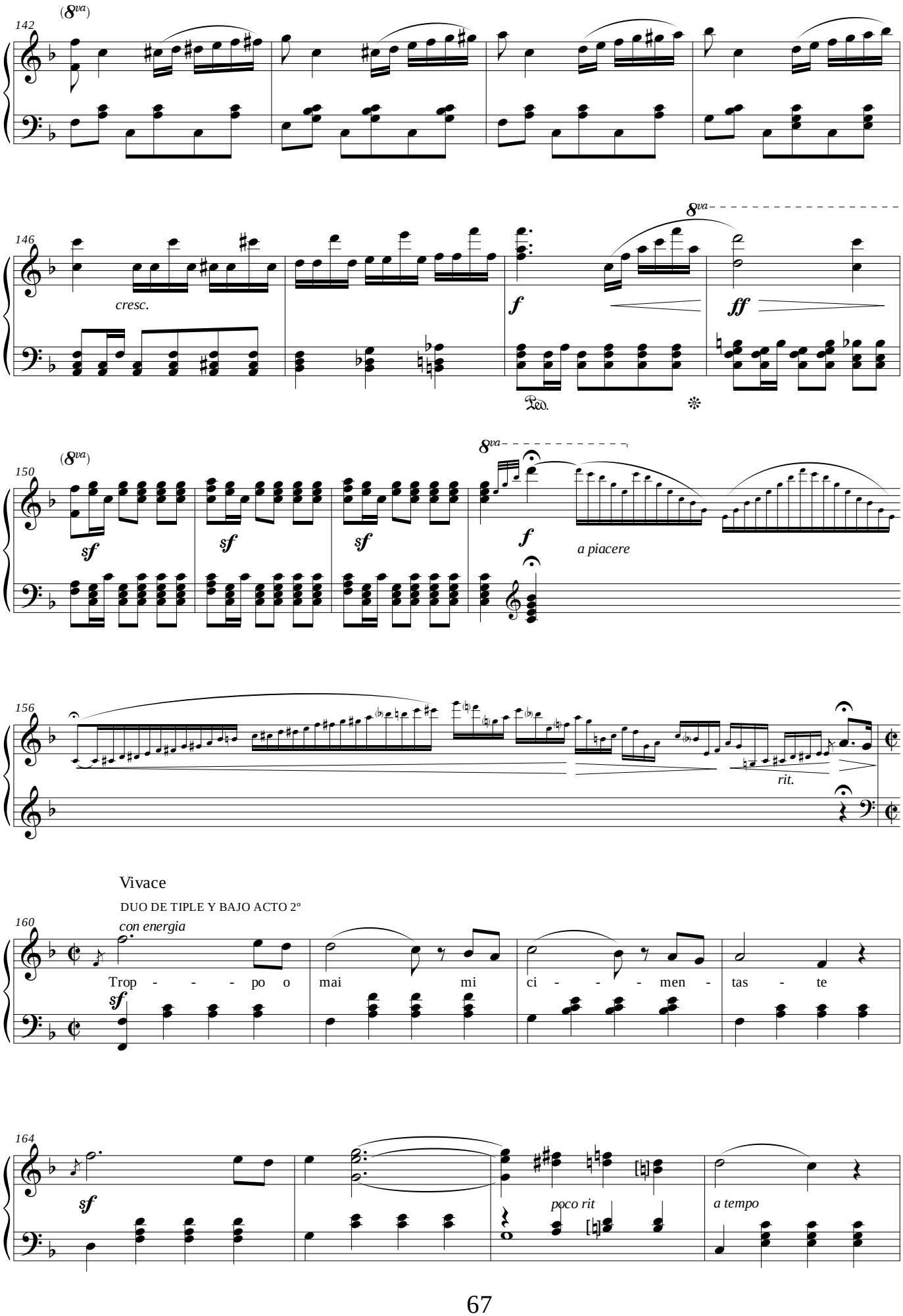
Allegro Moderato

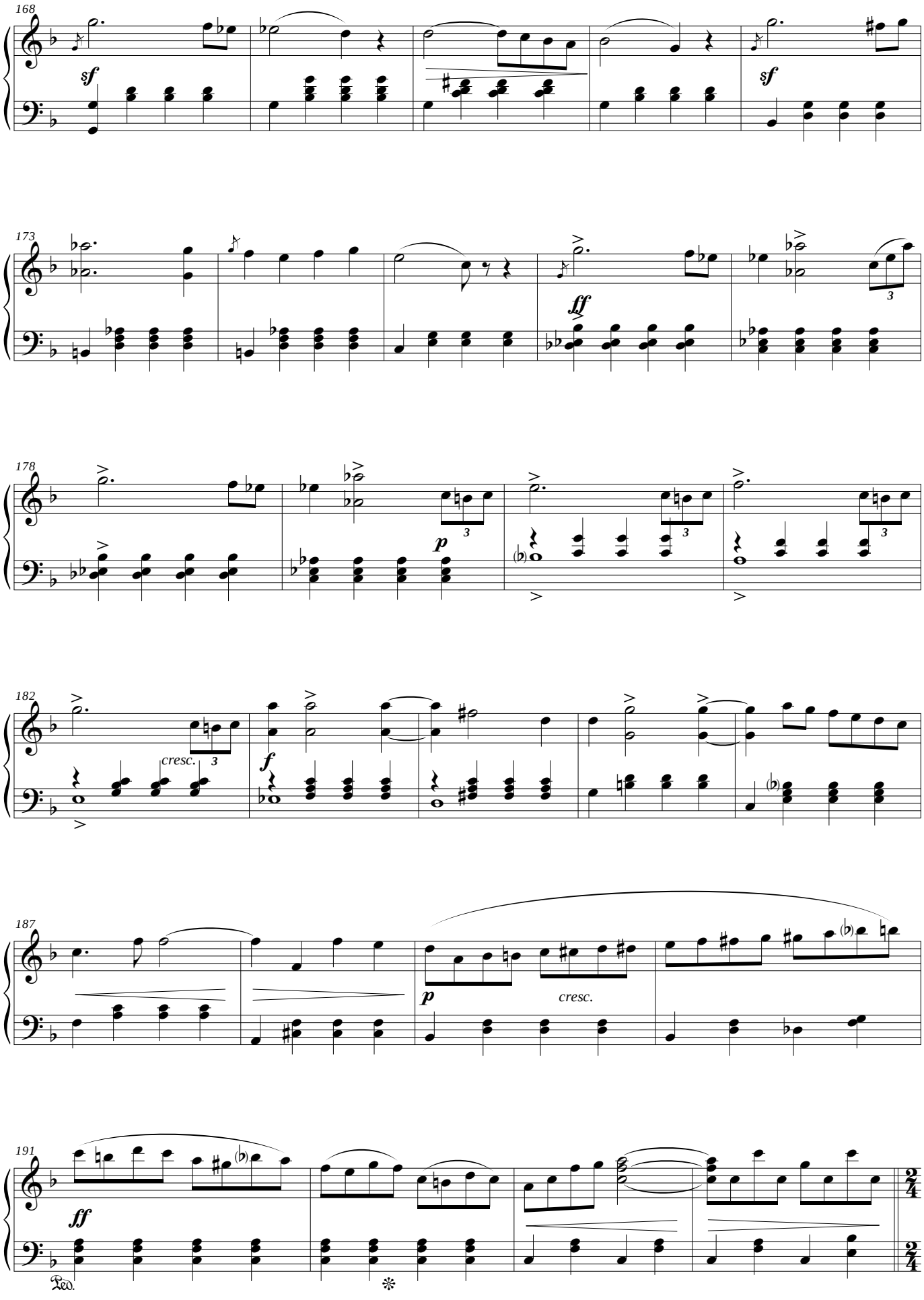


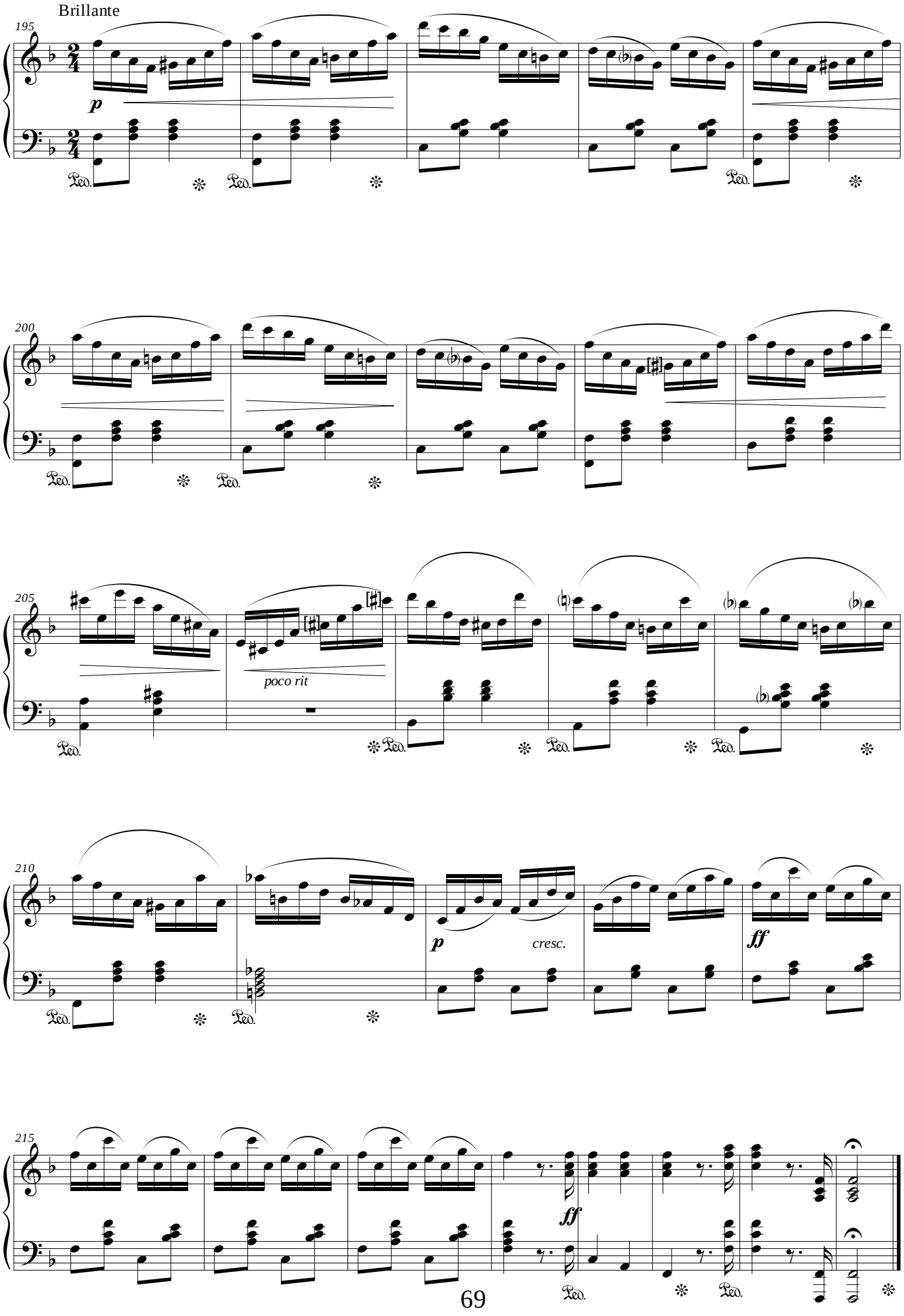

58
f
p
ritard
62
8va
a piacere
p
con forza
Ped.
64
p
cresc ed accell.
vivo
[♭]
ff Con grande energia
3
ritard
TEMPO DI POLACA
66
O lu ce quest a - ni - ma
71
p Scherz. poco rit.
a tempo
dolce
76
cresc. ed accell. un poco


81
f
ritard
a piacere
p
in tempo
87
8va
sfz
rit. e dim
a tempo
cresc.
sf
ritard
sf
93
sf
p
[sf]
p
97
8va
[sf]
p
101
sf
p
sf
p
p
ff
Ped.
107
p
f


113
Scherz. poco rit.
a tempo
dolce
117
cresc. ed accell.
f
ritard
a piacere
123
[p]
a tempo
sfz
129
8va
poco rit
a tempo
cresc.
sf
Ped.
Ped.
poco rit
134
p
138
cresc.
f
8va
ff
Ped.


(8va)
142
146
cresc.
8va
f
ff
Ped.
(8va)
150
sf
sf
sf
8va
f
a piacere
156
rit.
Vivace
DUO DE TIPLE Y BAJO ACTO 2º
160
con energia
sf
Trop - - - po o mai mi ci - - - men - tas - te
164
sf
poco rit
a tempo


168
sf
sf
173
ff
178
p
182
cresc.
f
187
p
cresc.
191
ff
Ped.

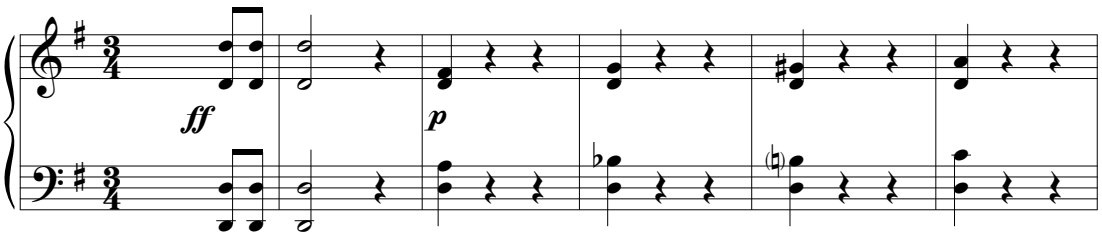

Brillante
195
p
200
205
poco rit
210
p
cresc.
ff
215
ff

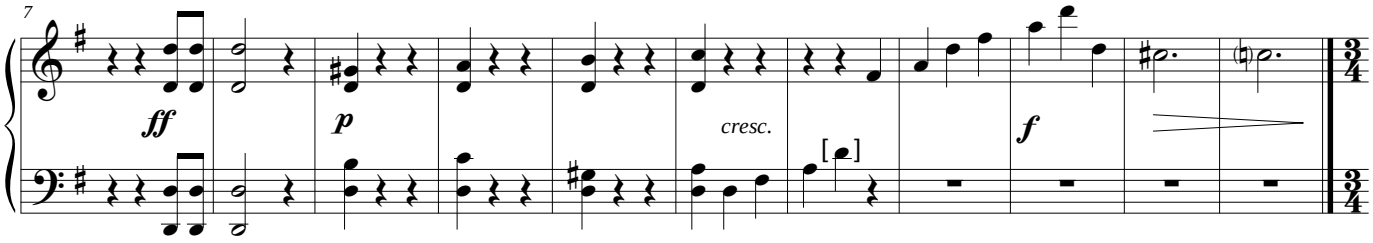
LA PRIMAVERA

TANDA DE VALSES
(Muy fáciles)
PARA PIANO

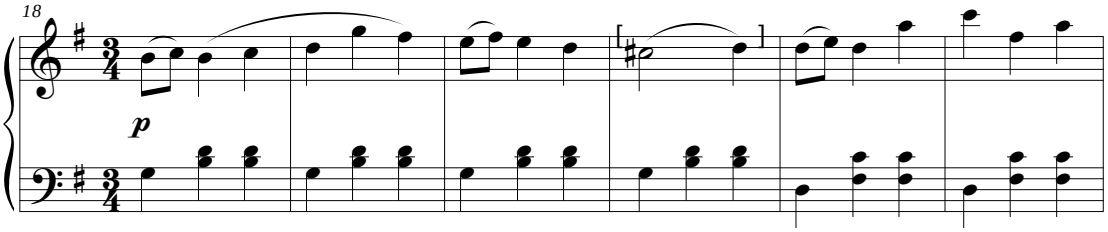
Daniel Sebastián Gabaldá Bel (1823-1898p)

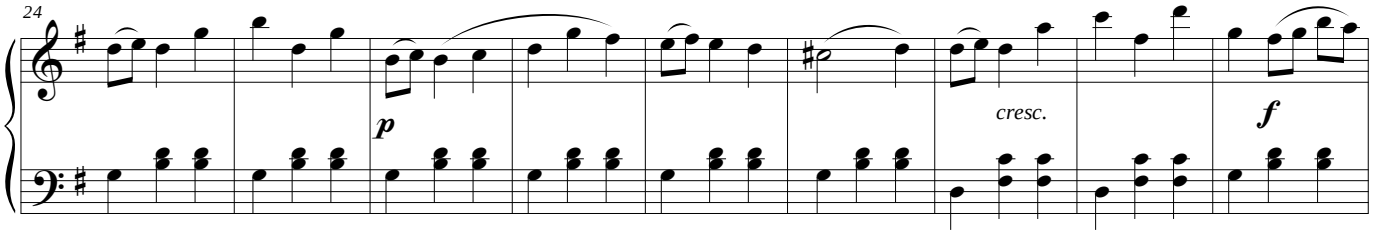
INTRODUCCIÓN

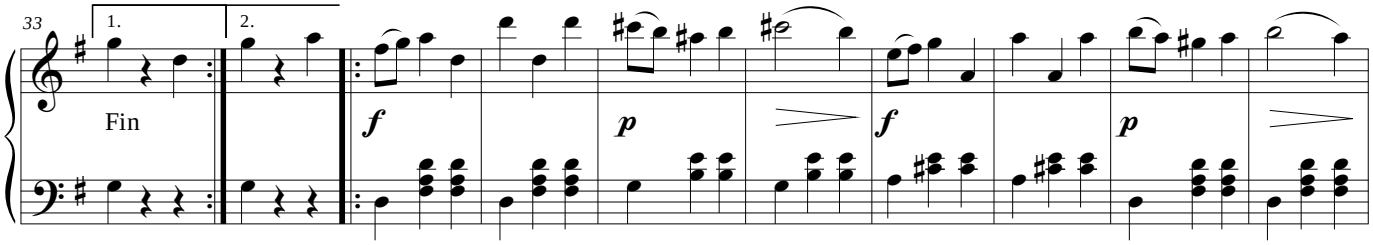


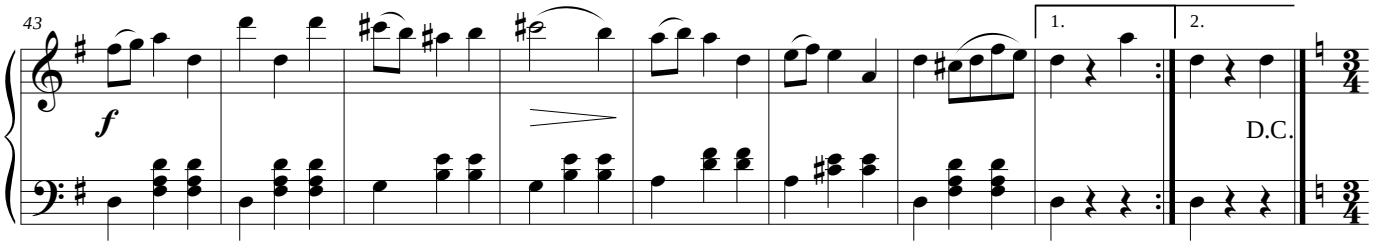


VALS Nº 1

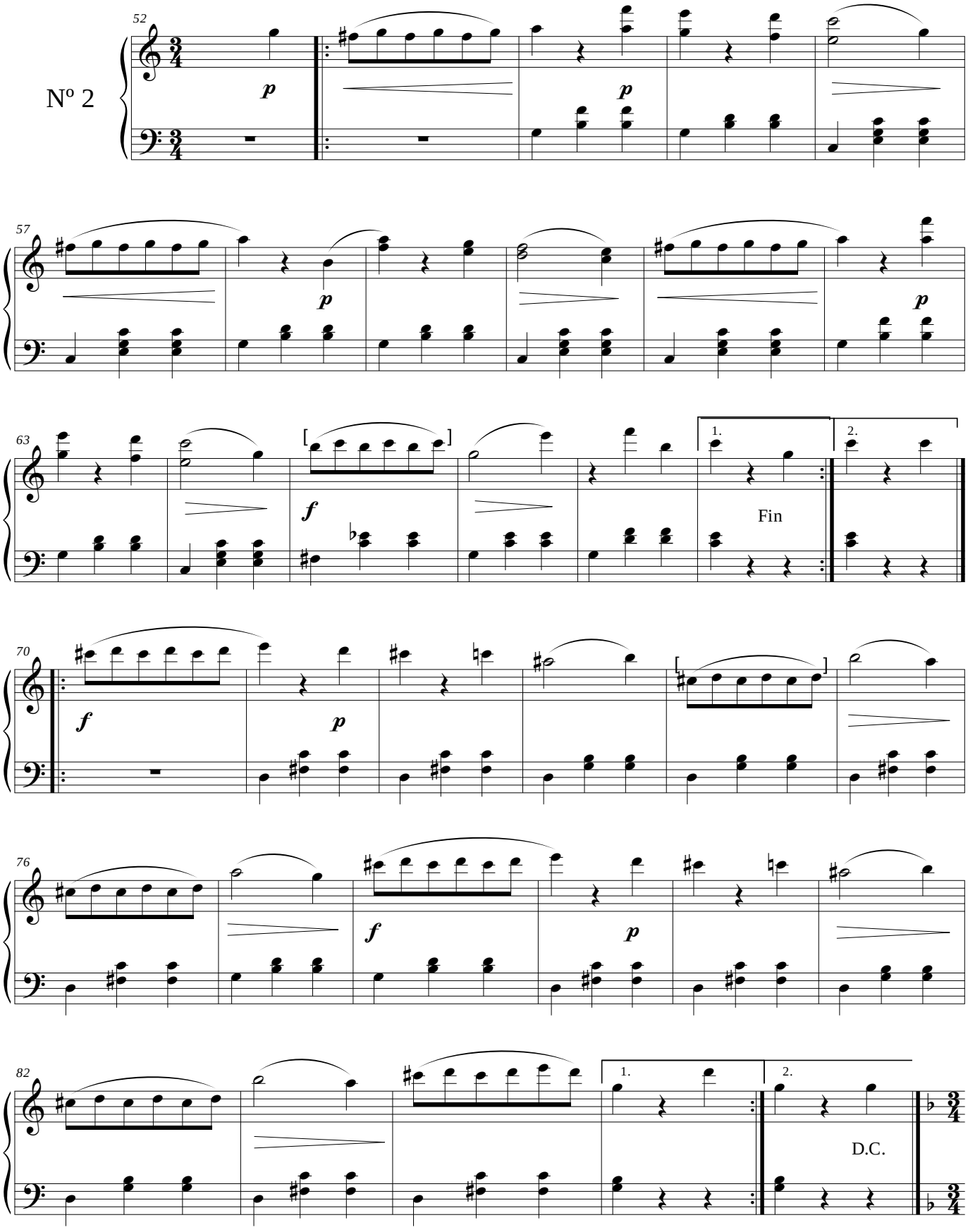




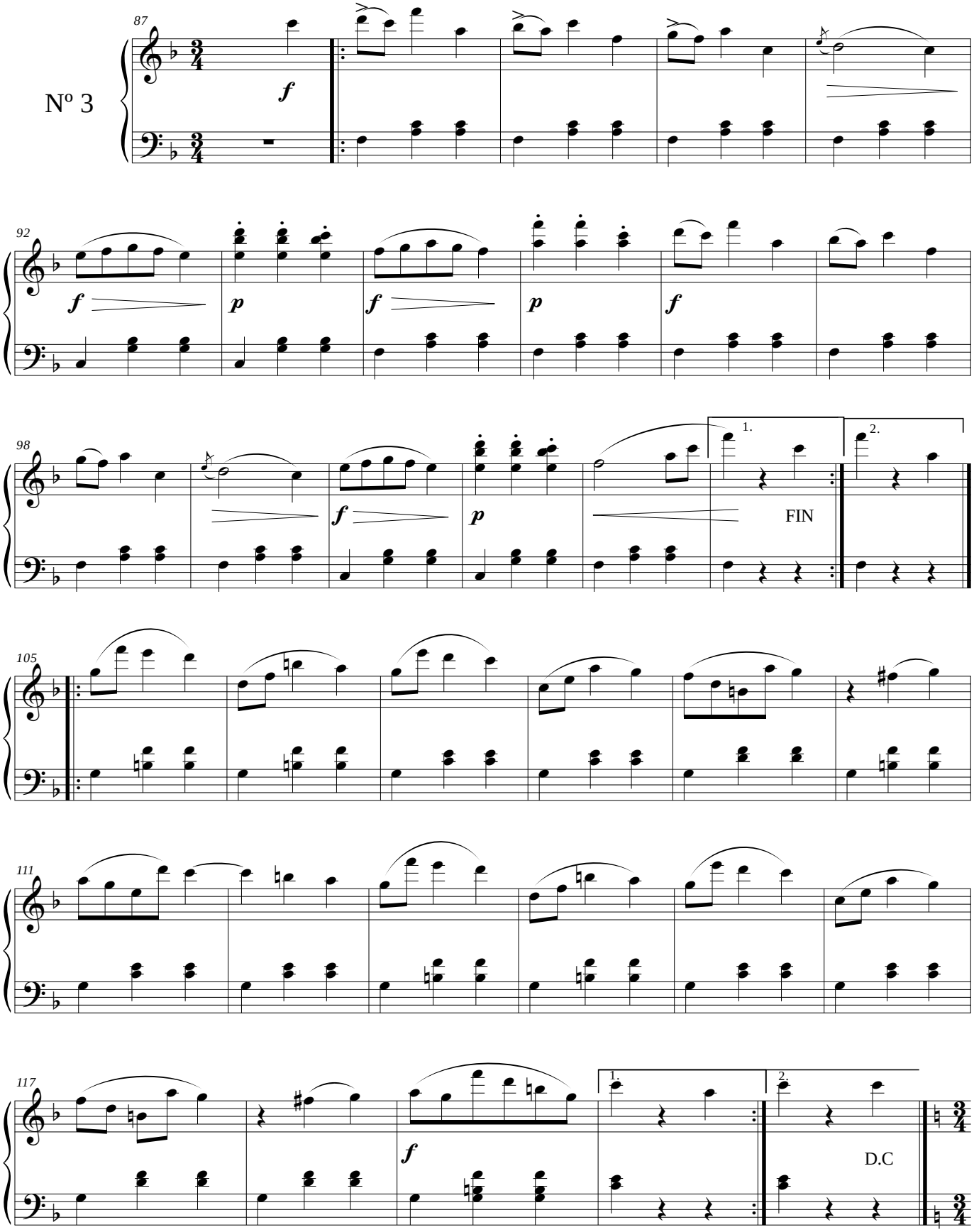




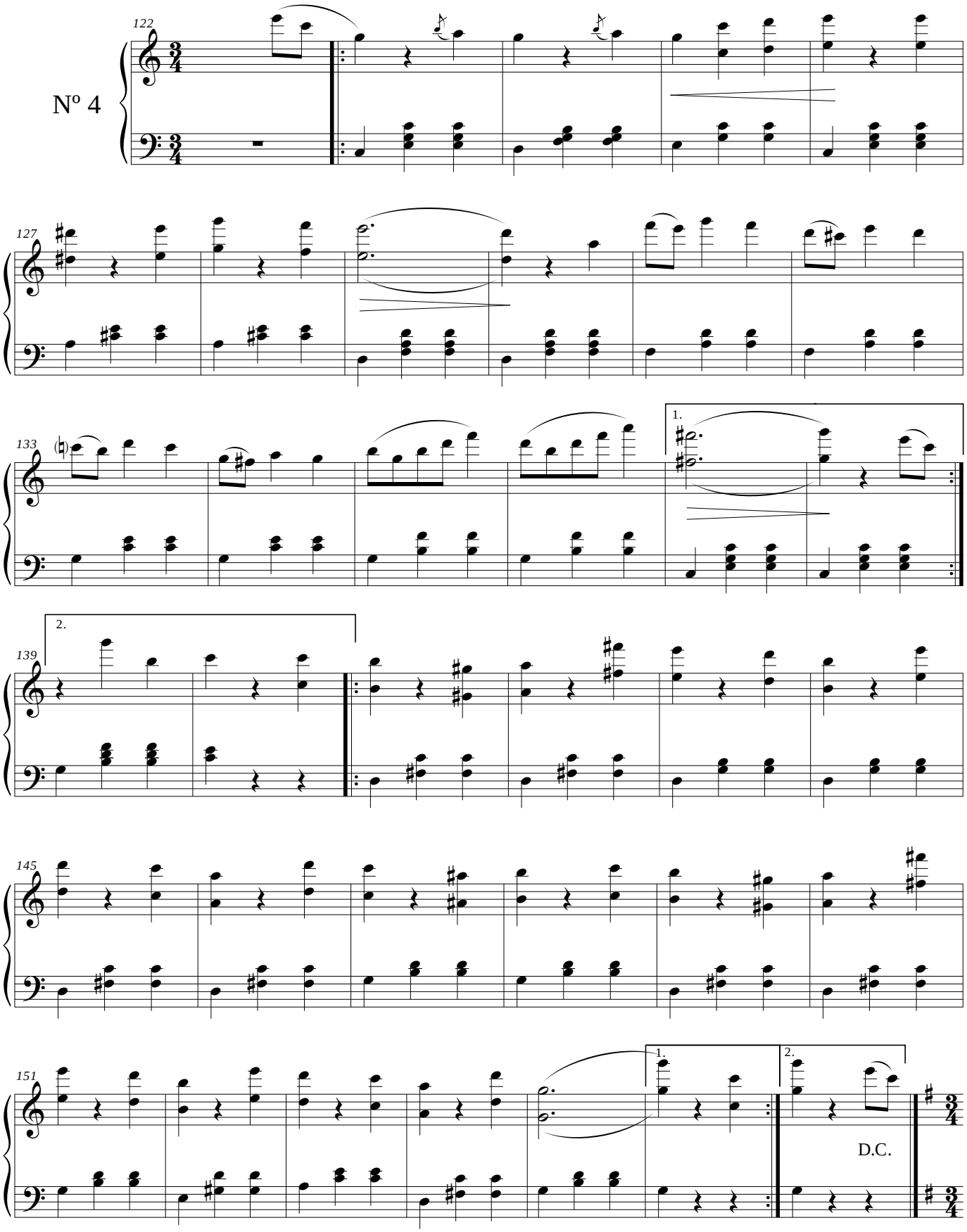
Nº 2

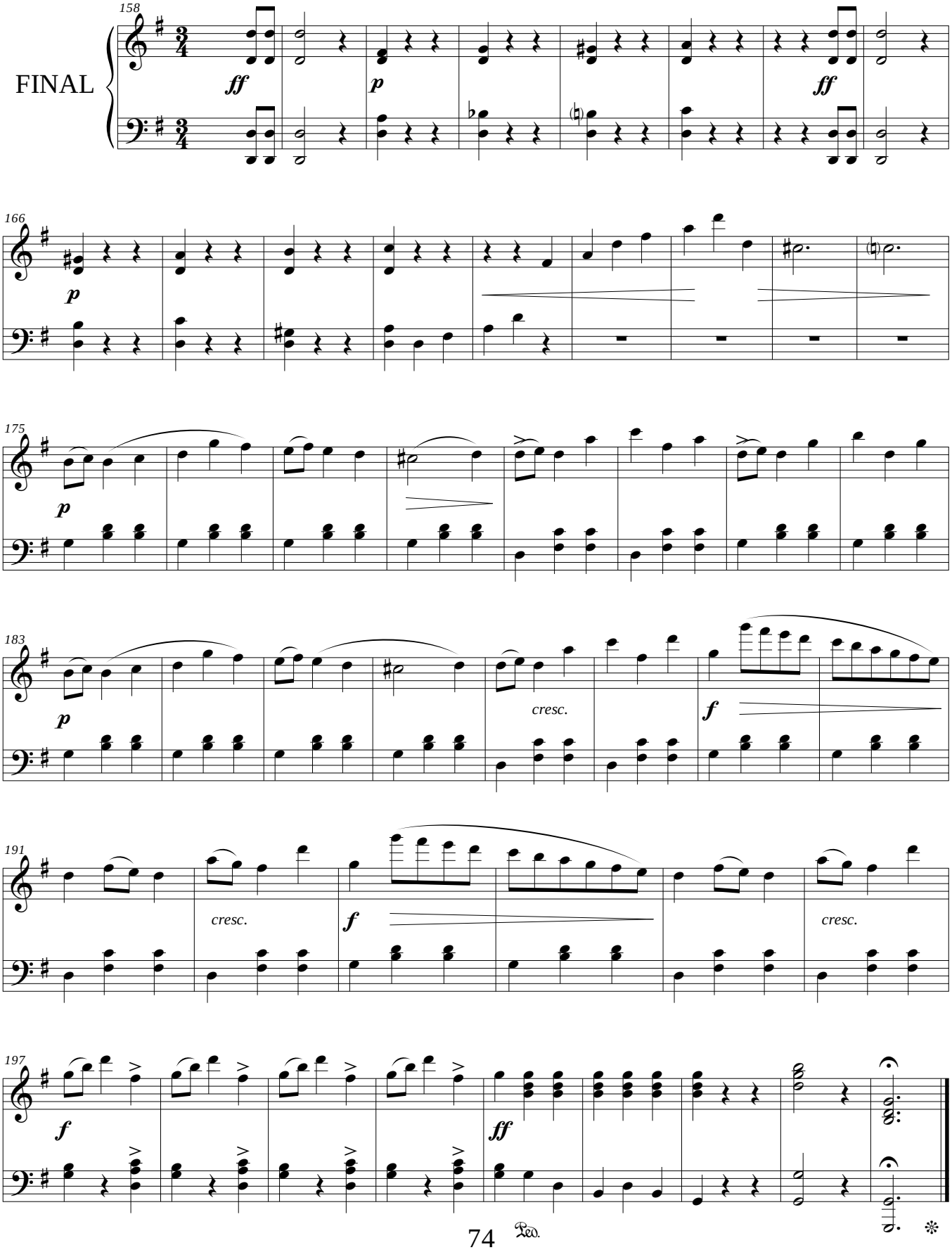


Nº 3



Nº 4



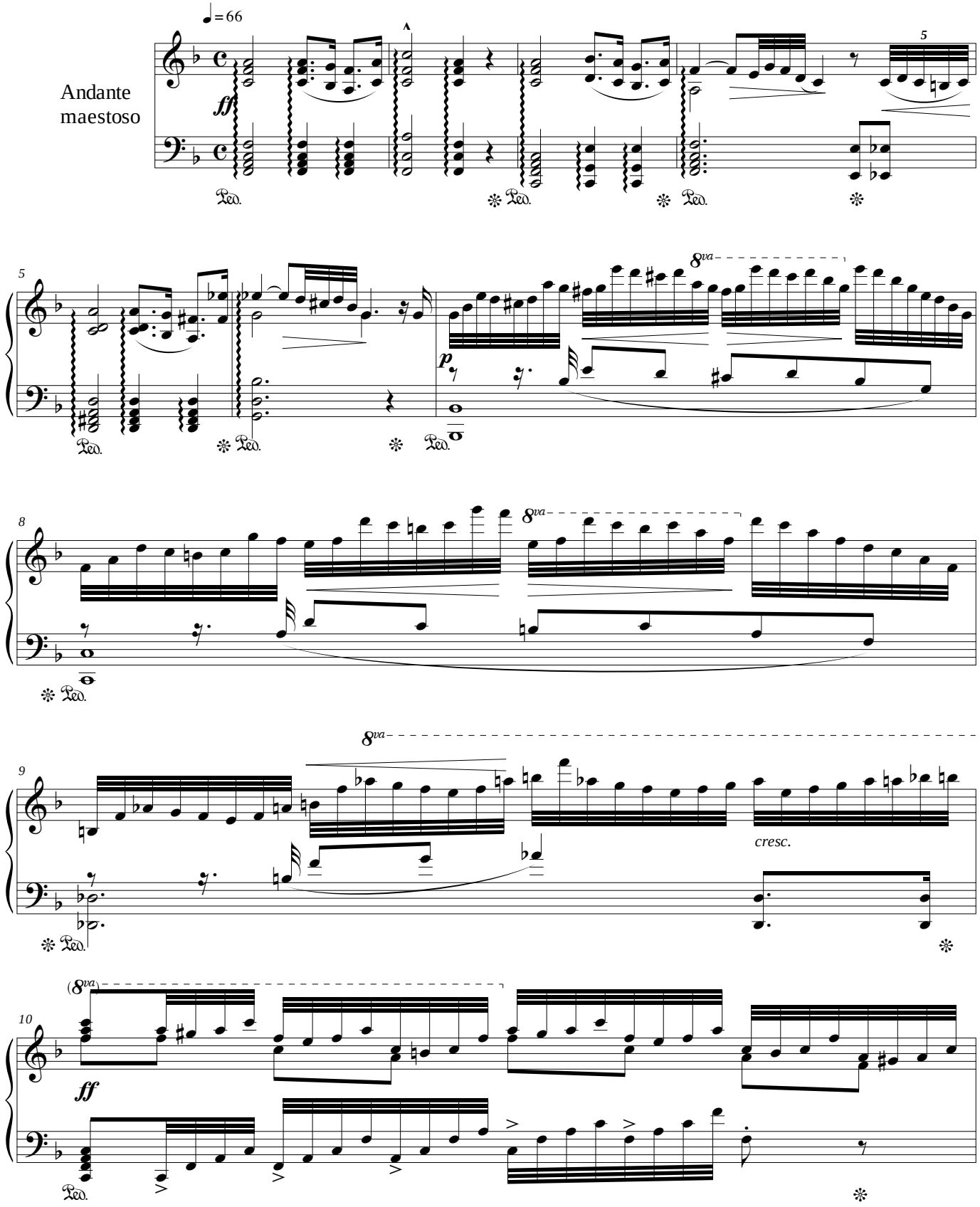

FINAL
158
ff
p
ff
166
p
175
p
183
p
cresc.
f
191
cresc.
f
cresc.
197
f
ff
Ped.

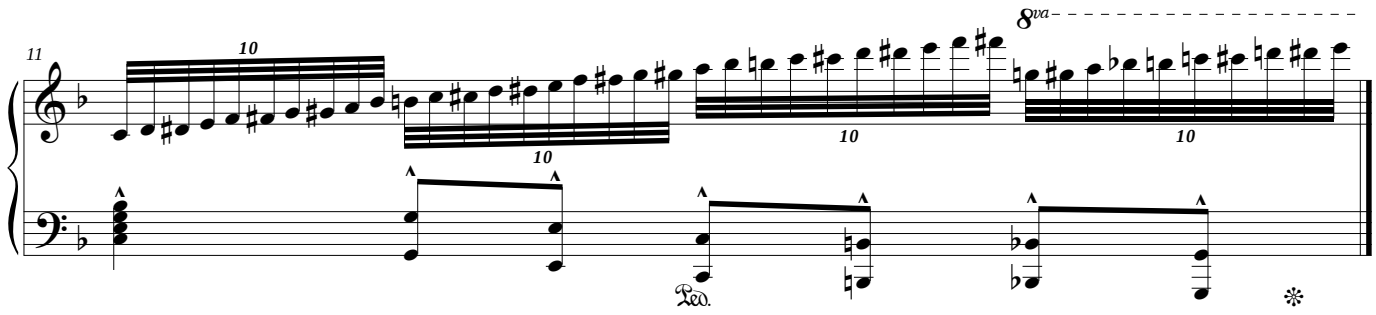
GRAN FANTASIA BRILLANTE

Sobre los motivos más bellos de LUCIA DE LAMMERMOOR

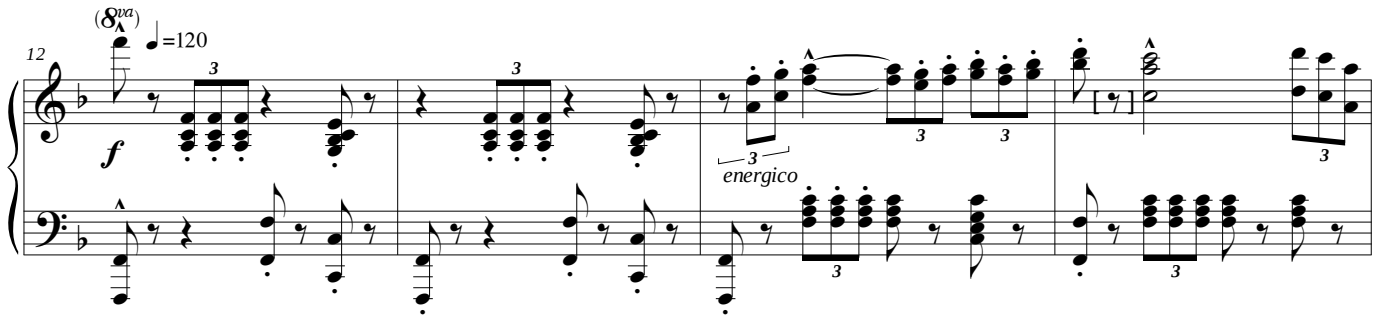
Año de composición: [1866]

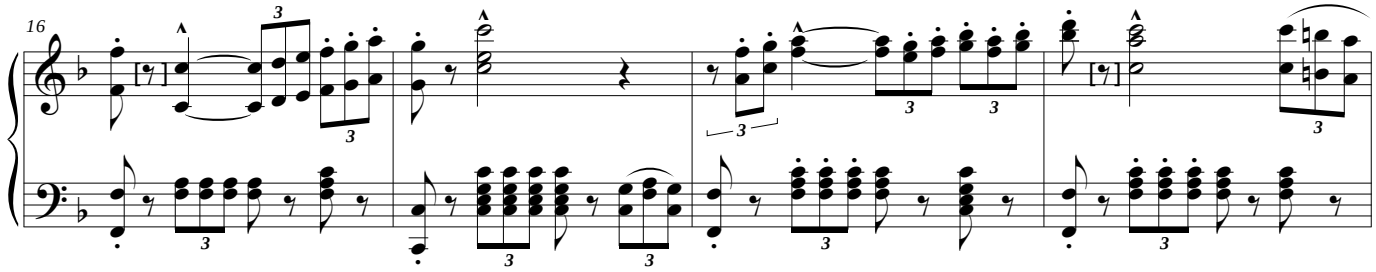
Daniel Sebastián Gabaldá Bel (1823-1898p)

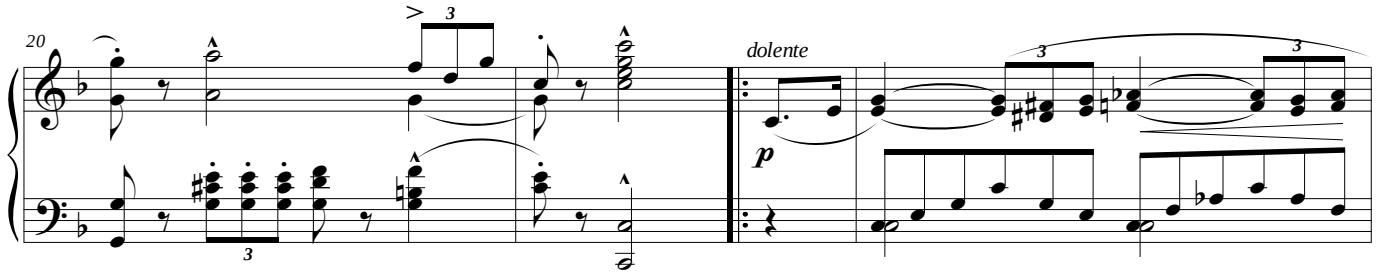


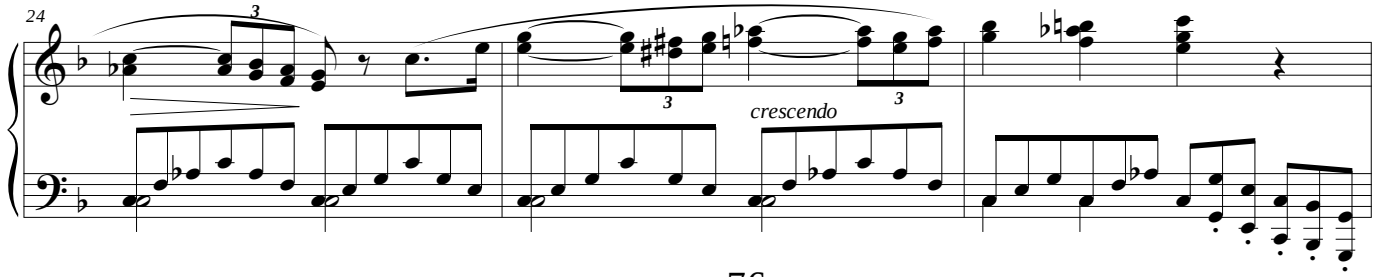


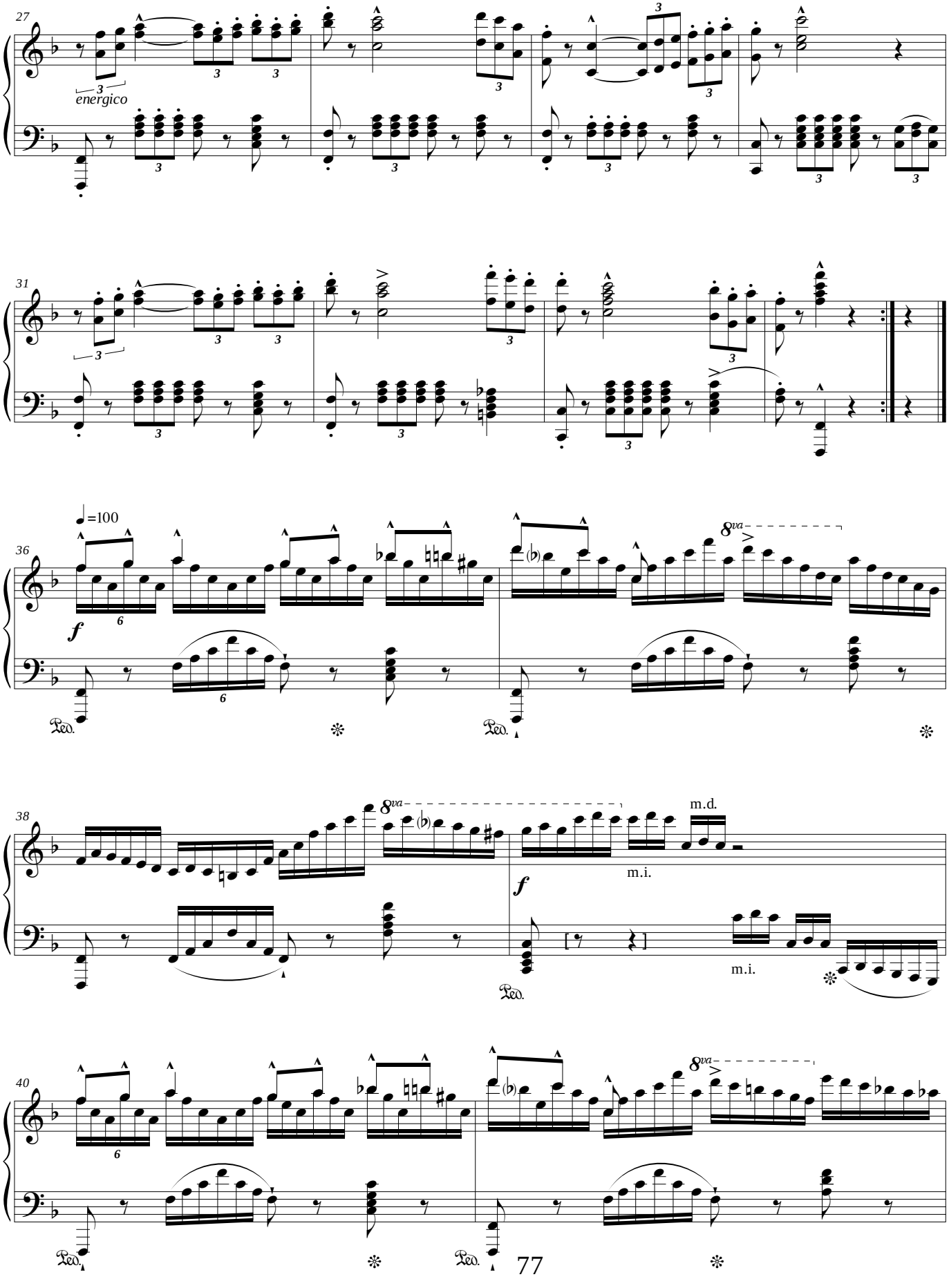
Allegro Pomposo

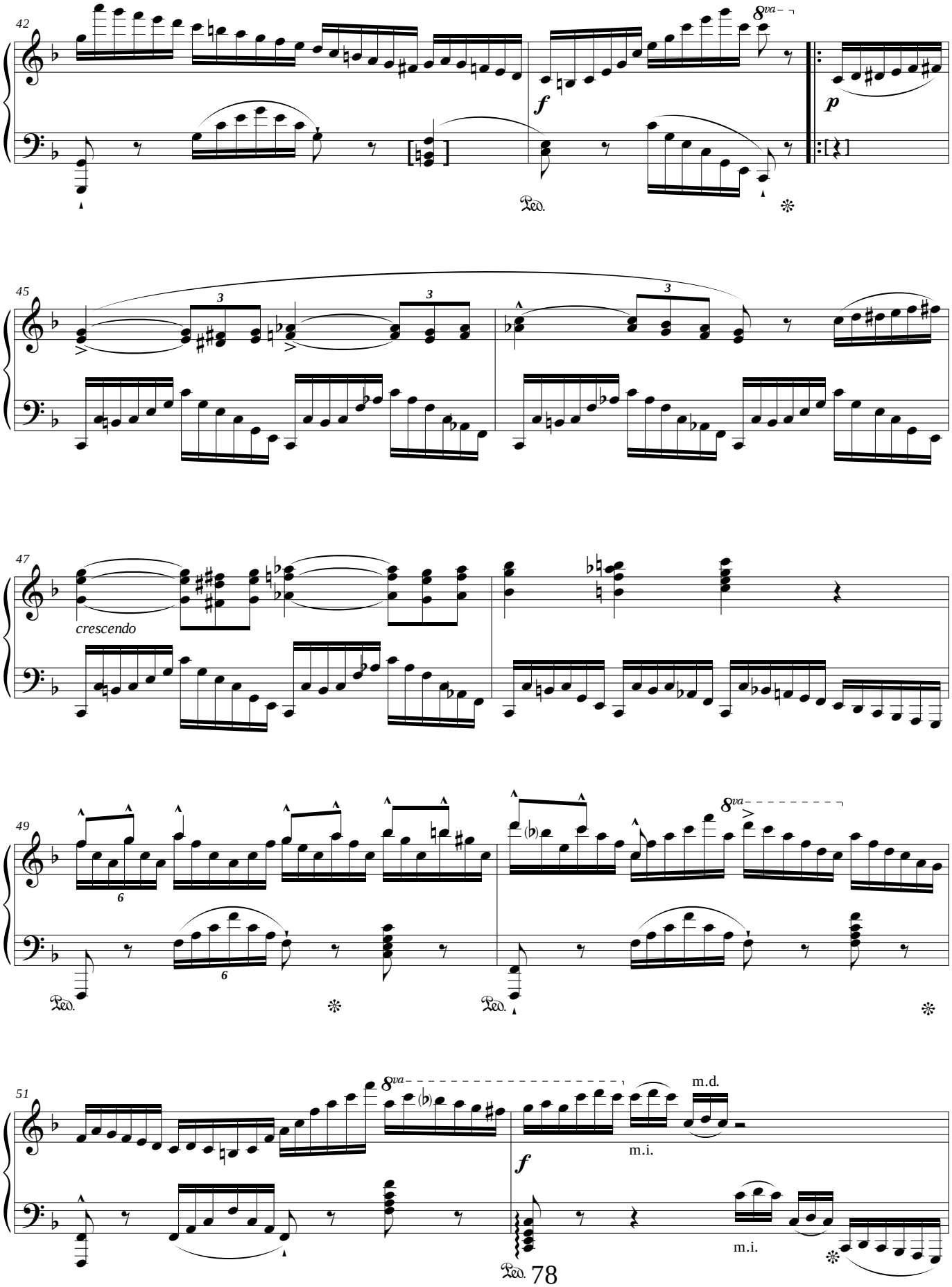


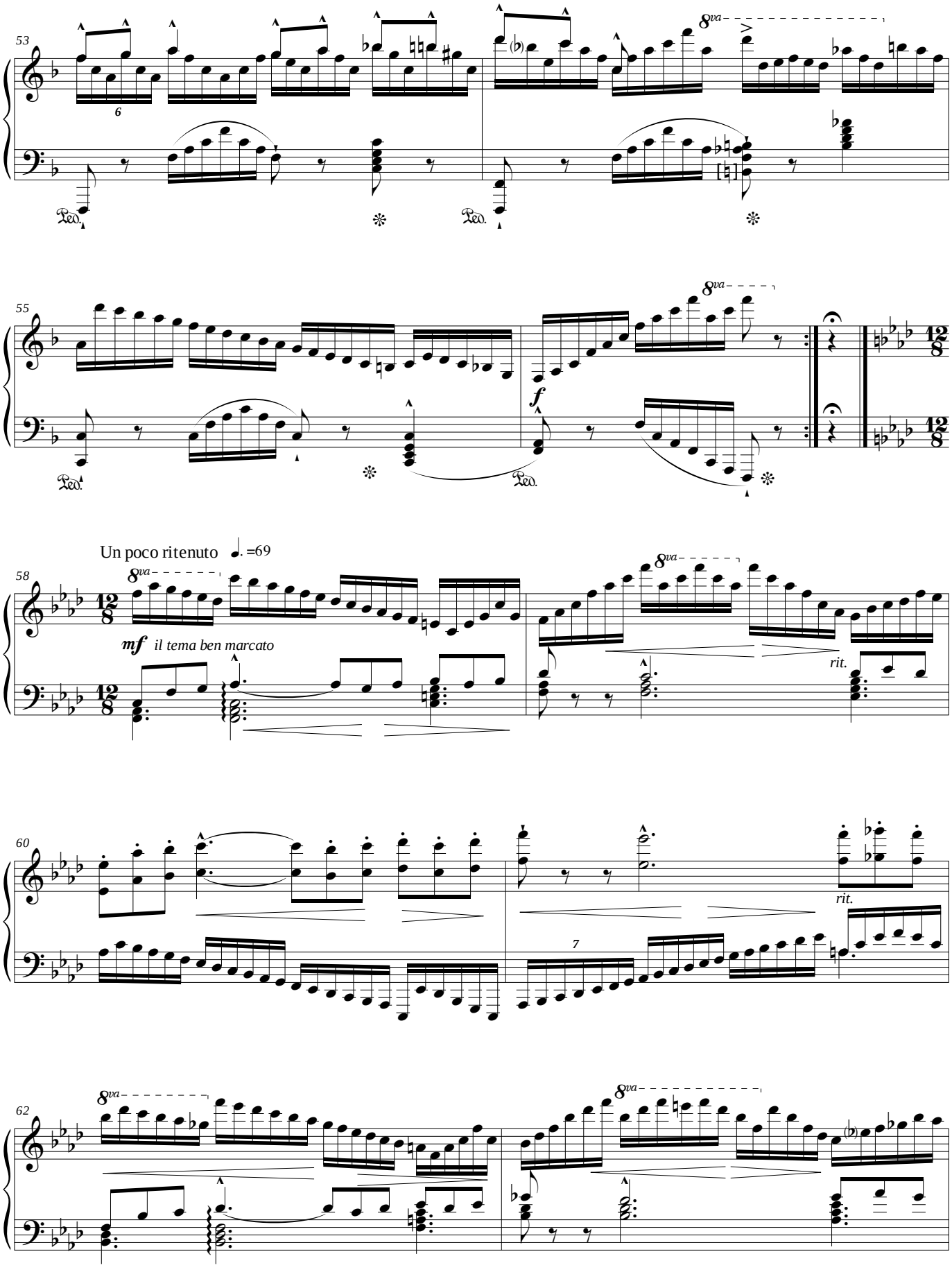


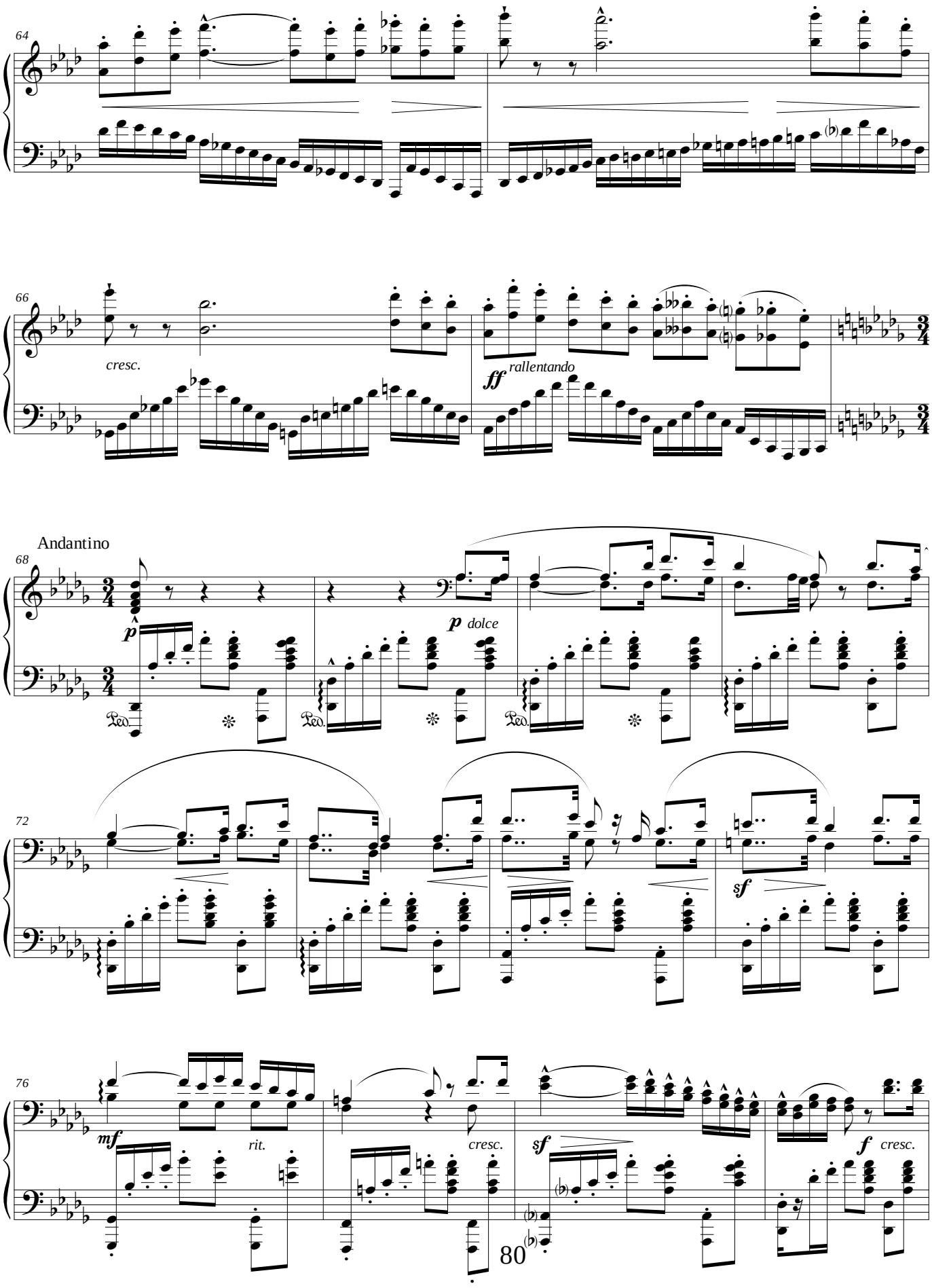


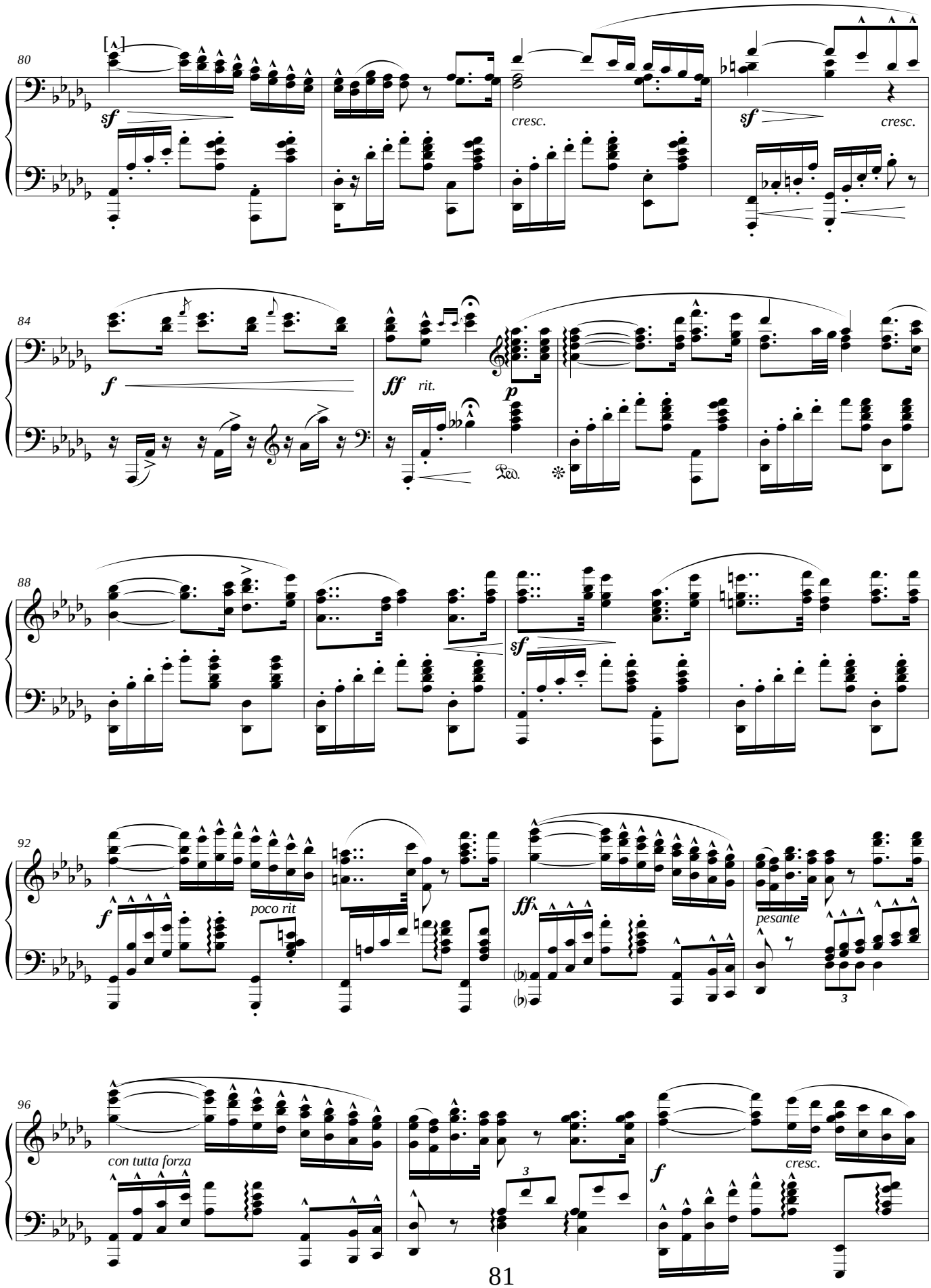


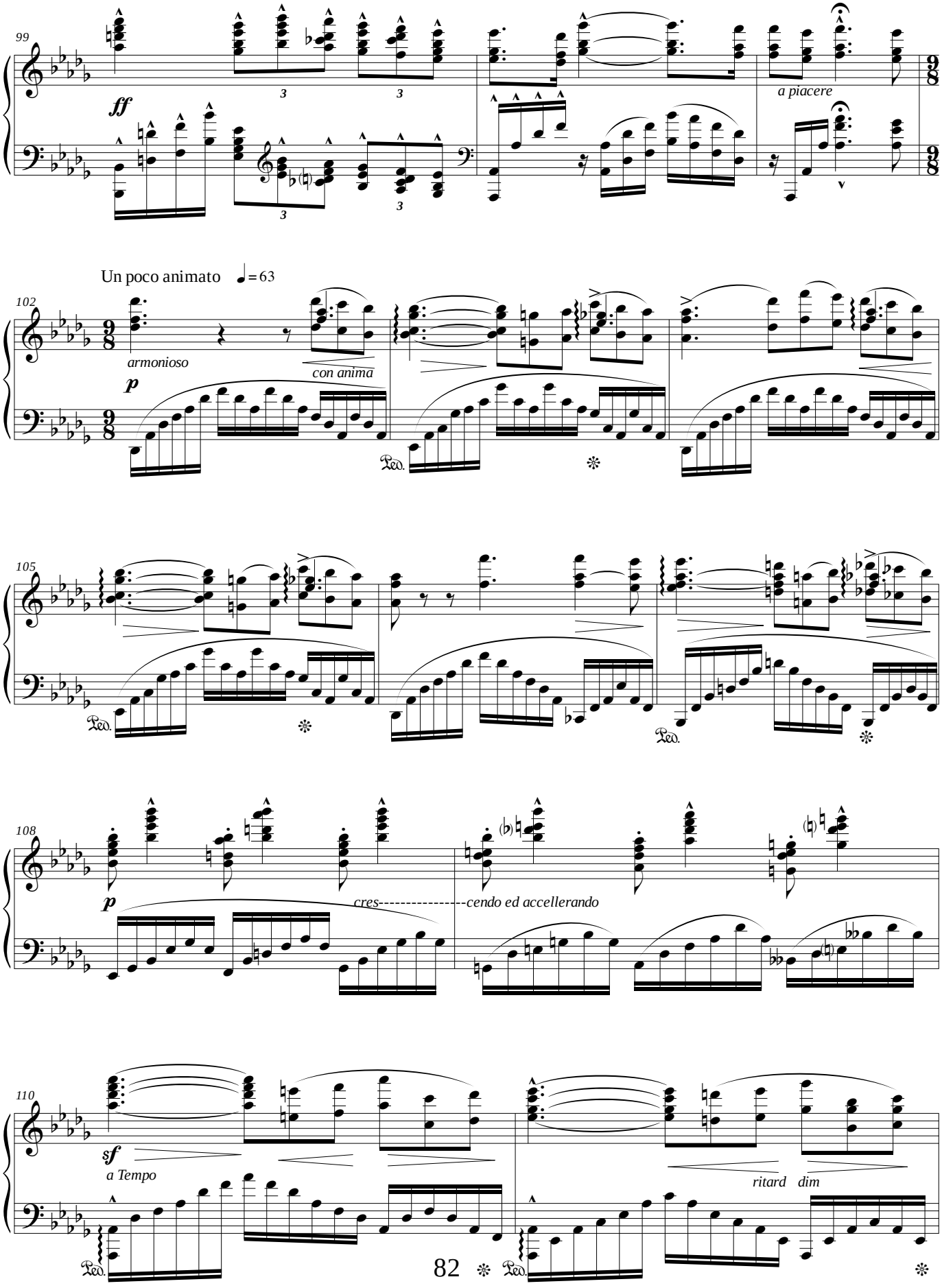

27
energico
31
36
♩=100
f
8va
Ped.
38
m.d.
m.i.
f
40

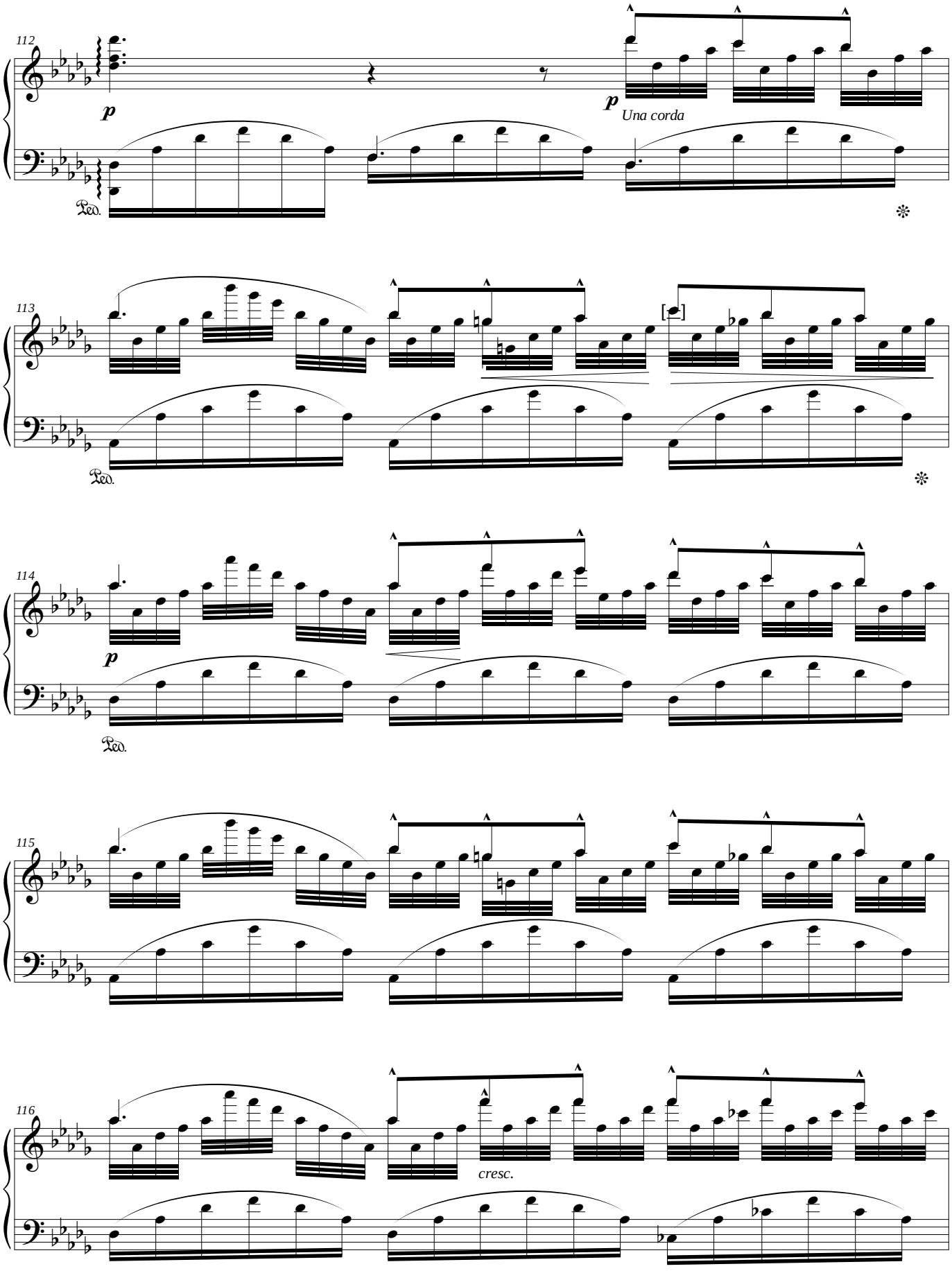

42
8va
f
p
Ped.
45
3
3
3
47
crescendo
49
6
6
8va
Ped.
Ped.
51
8va
f
m.d.
m.i.
m.i.
Ped.

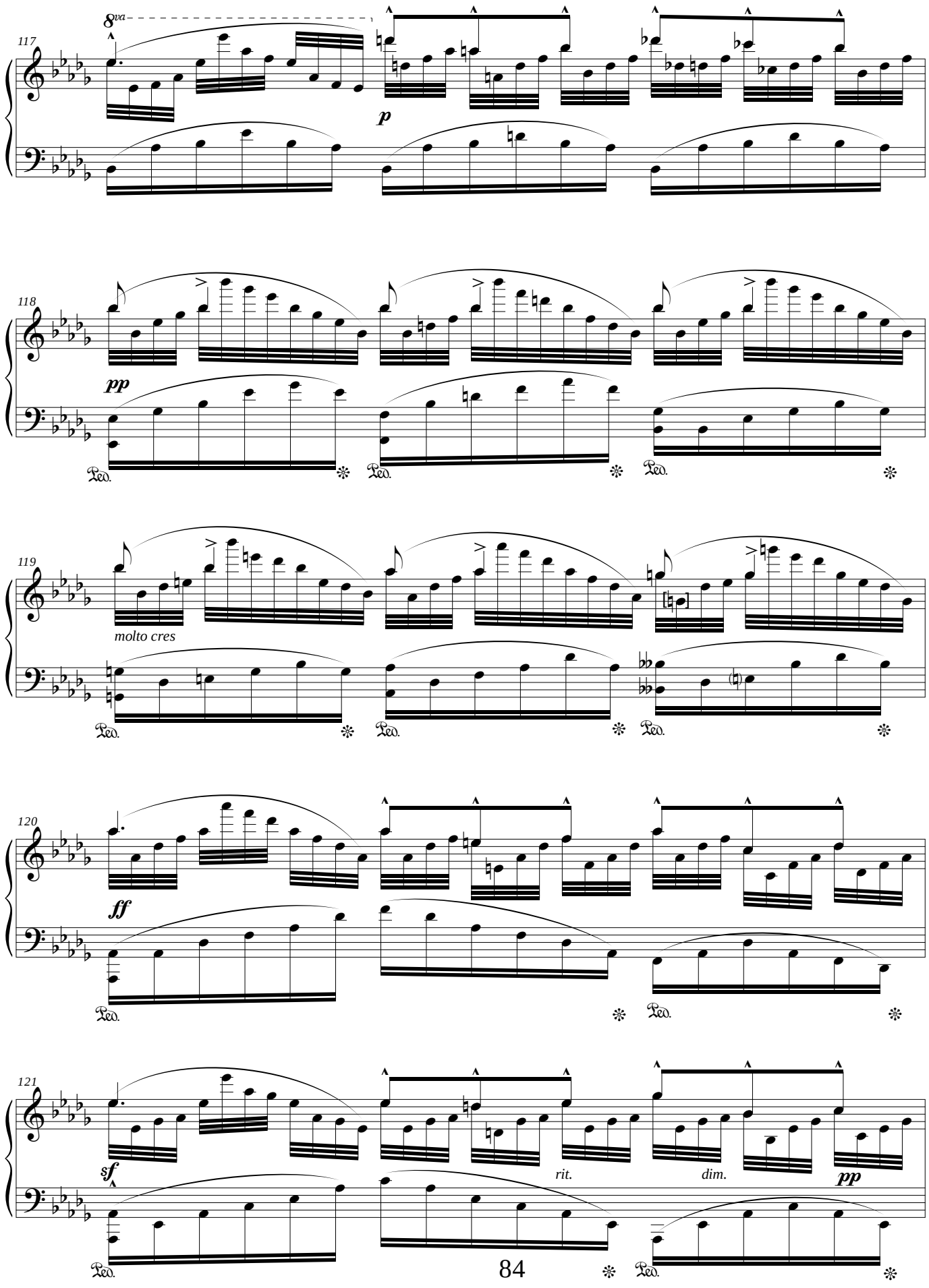

53
8va
Ped.
55
8va
f
Ped.
Un poco ritenuto ♩. =69
58
8va
mf il tema ben marcato
8va
rit.
60
rit.
7
62
8va
8va

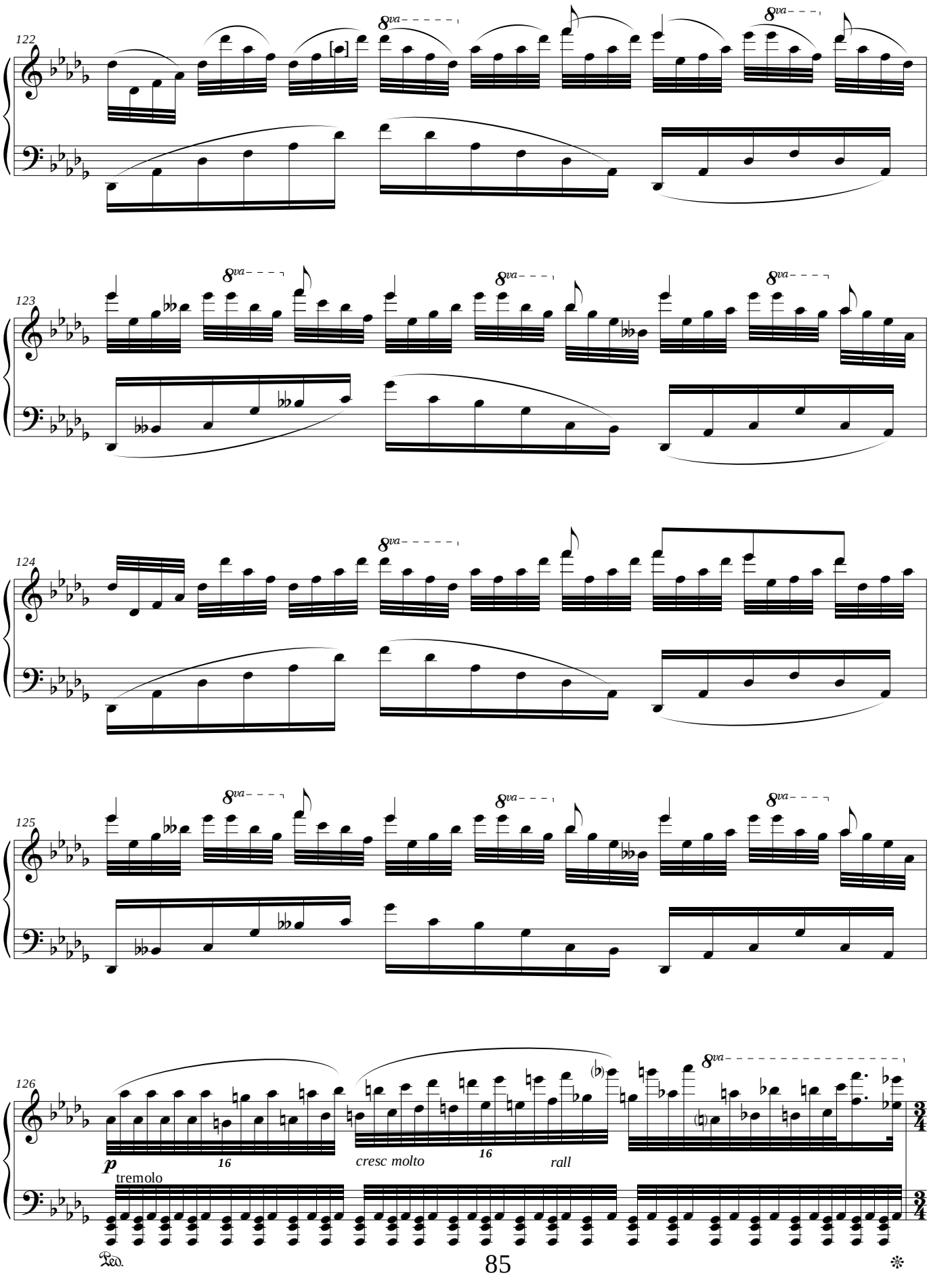

64
66
cresc.
ff
rallentando
Andantino
68
p
dolce
Ped.
72
sf
76
mf
rit.
cresc.
sf
f
cresc.

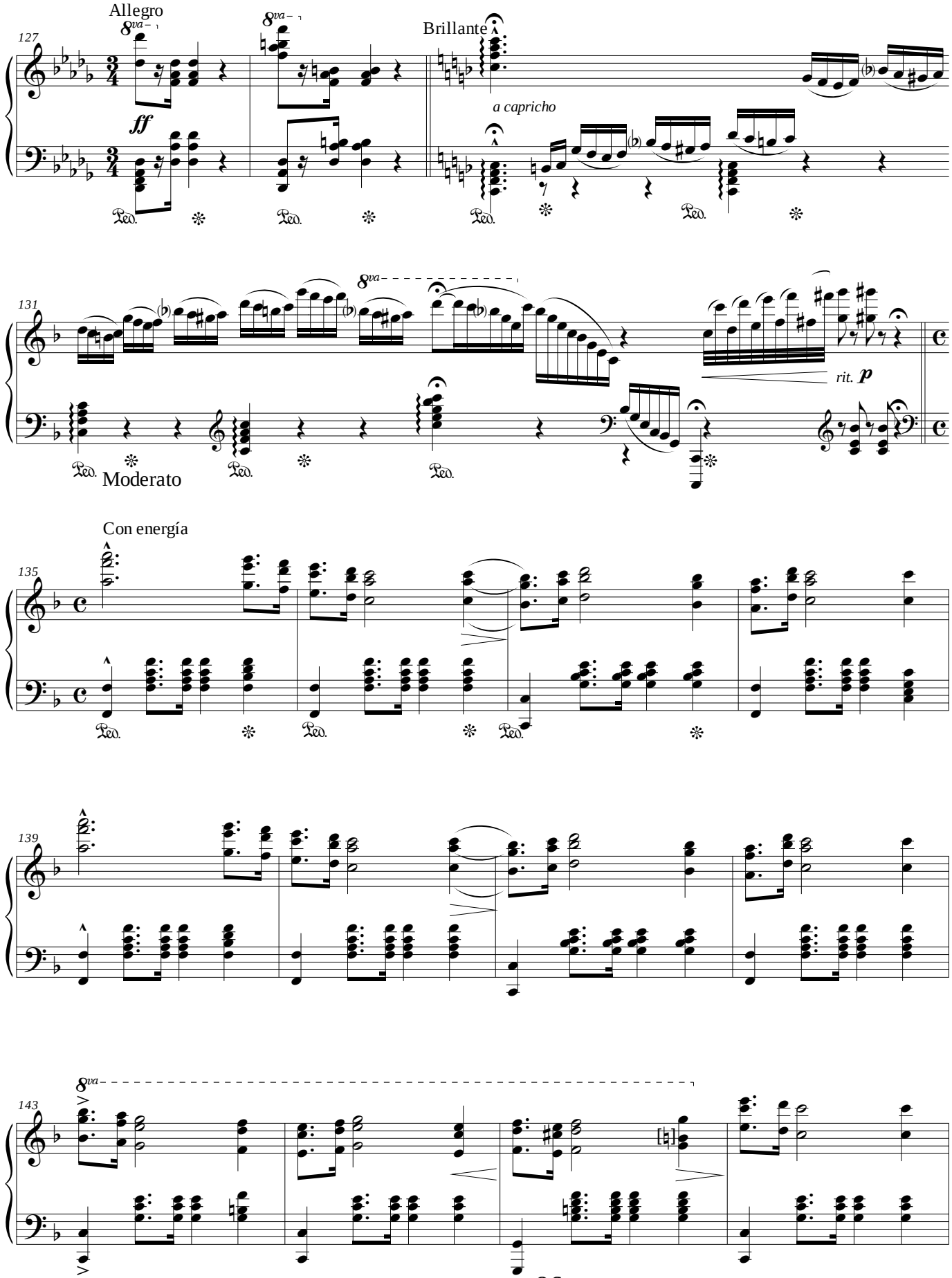

80
sf
cresc.
sf
cresc.
84
f
ff
rit.
p
Ped.
88
sf
92
f
poco rit
ff
pesante
3
96
con tutta forza
3
f
cresc.

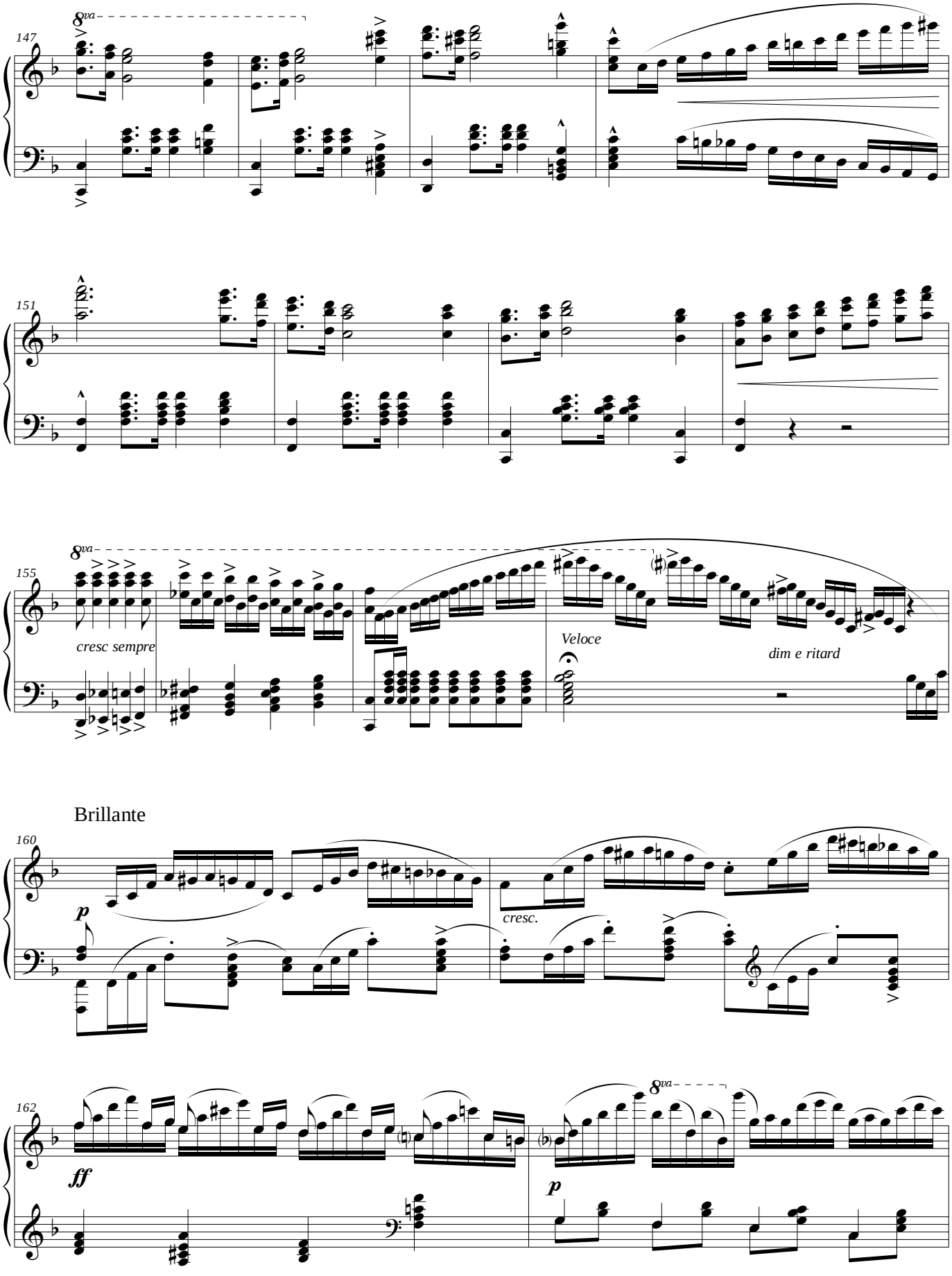

99
ff
a piacere
Un poco animato ♩= 63
102
armonioso
p
con anima
105
Ped.
108
p
cres
cendo ed accellerando
110
sf
a Tempo
ritard dim

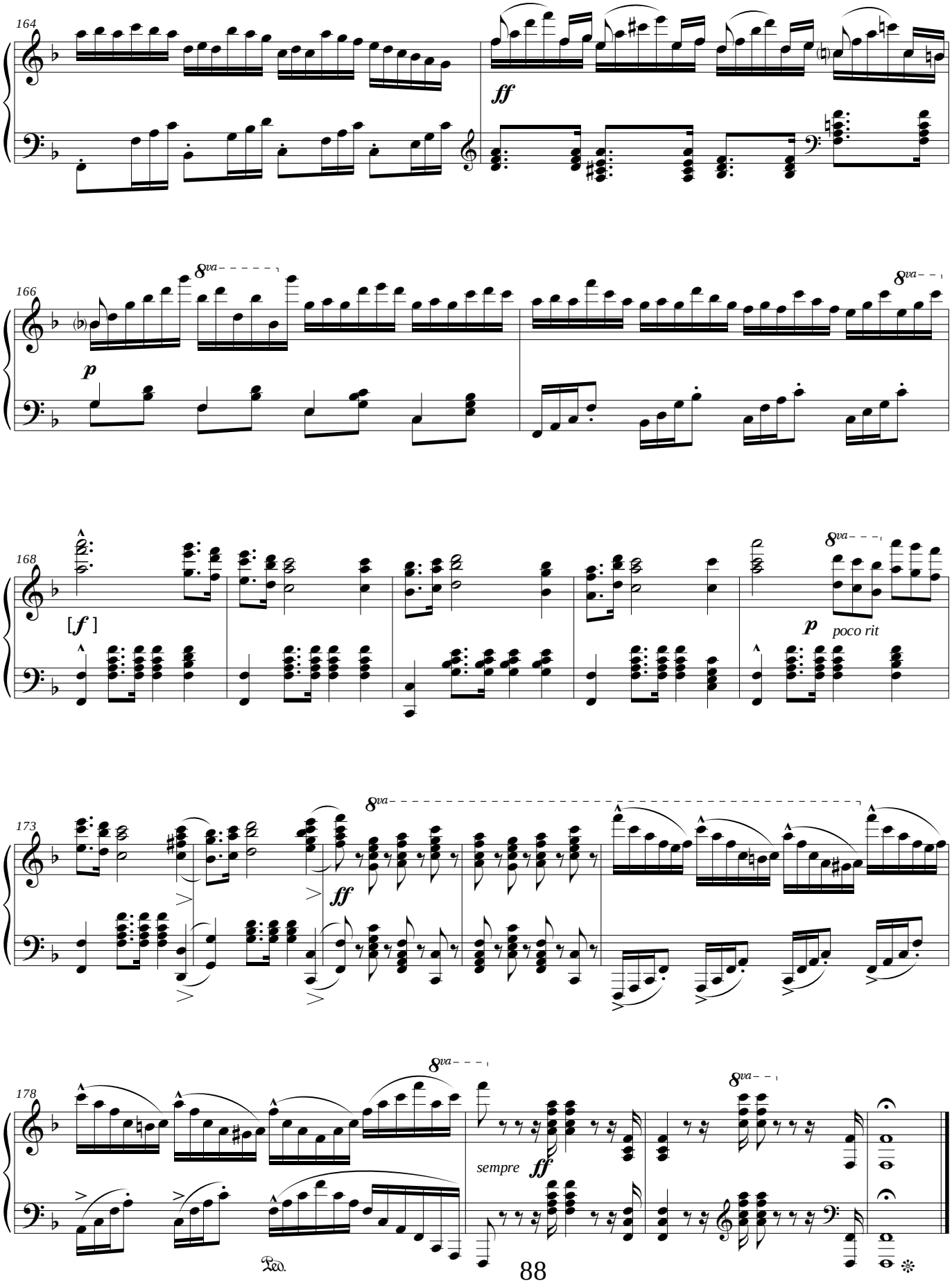

112
p
p
Una corda
Ped.
113
Ped.
114
p
Ped.
115
116
cresc.


117
8va
p
118
pp
Ped.
119
molto cres
120
ff
121
sf
rit.
dim.
pp


122
8va
123
124
125
126
p
16
cresc molto
16
rall
tremolo
Ped.


Allegro
127
8va
ff
Brillante
a capricho
Ped.
131
rit.
p
Moderato
Con energía
135
139
143
[♮]


147
8va
151
155
8va
cresc sempre
Veloce
dim e ritard
Brillante
160
p
cresc.
162
ff
8va
p


164
ff
166
8va
p
168
[f]
poco rit
173
sempre ff
178
Ped.

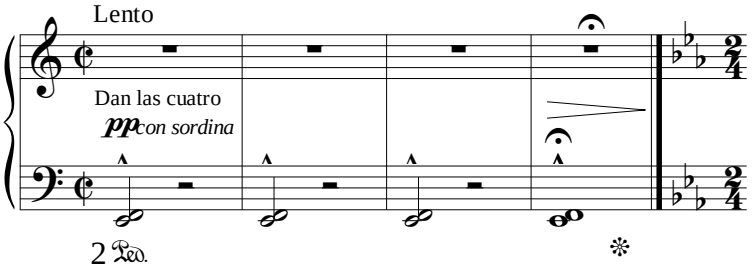
EL RELOJ DE MÚSICA

TOCATA -GALOP DE IMITACIÓN

Año de edición: [1871]

Daniel sebastián Gabaldá Bel (1823-1898p)

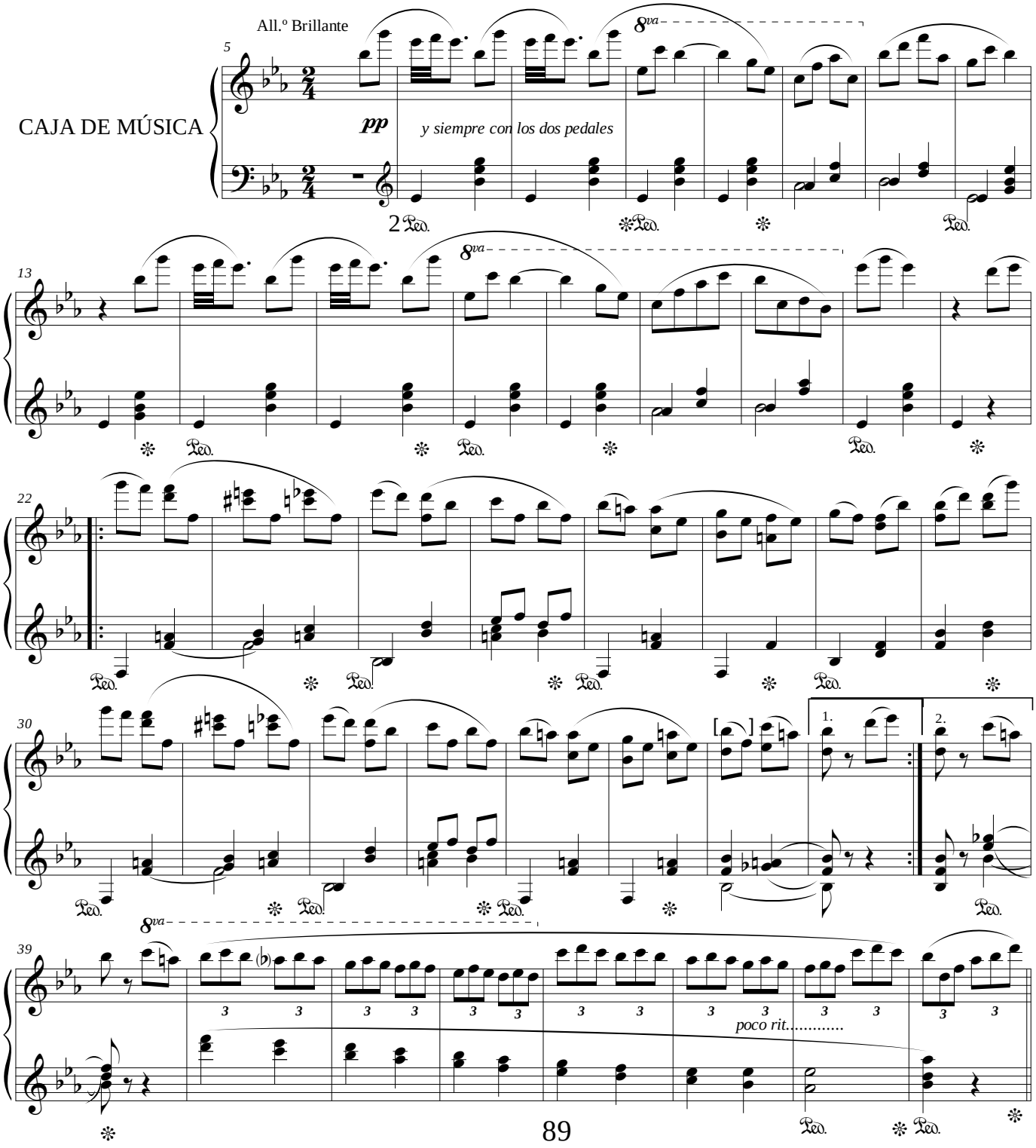
RELOJ.
CAMPANA.

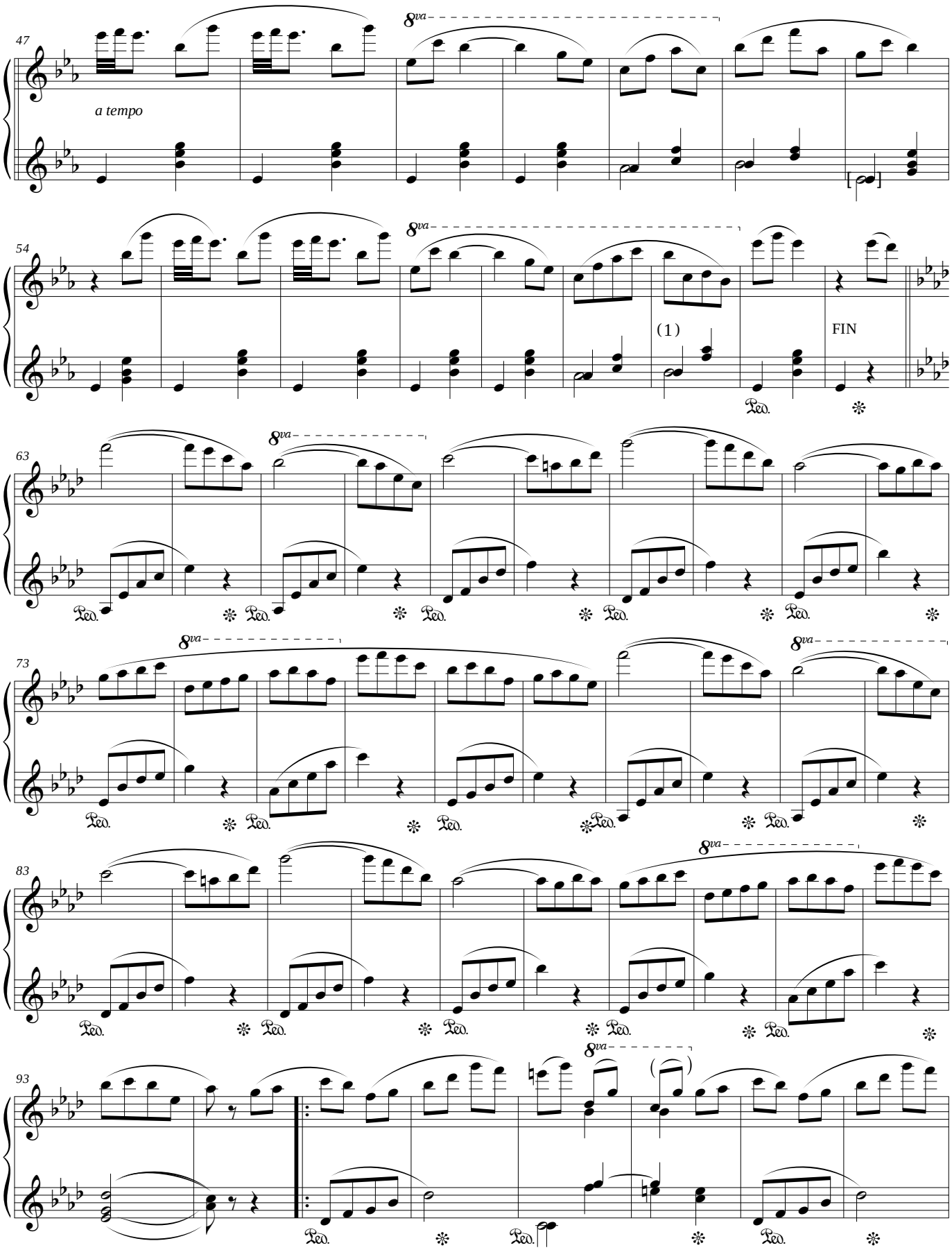


Después de una pequeña pausa sigue la Galop que se tocará a gran velocidad e imitando siempre la dulzura de los sonidos de una cajita de música.

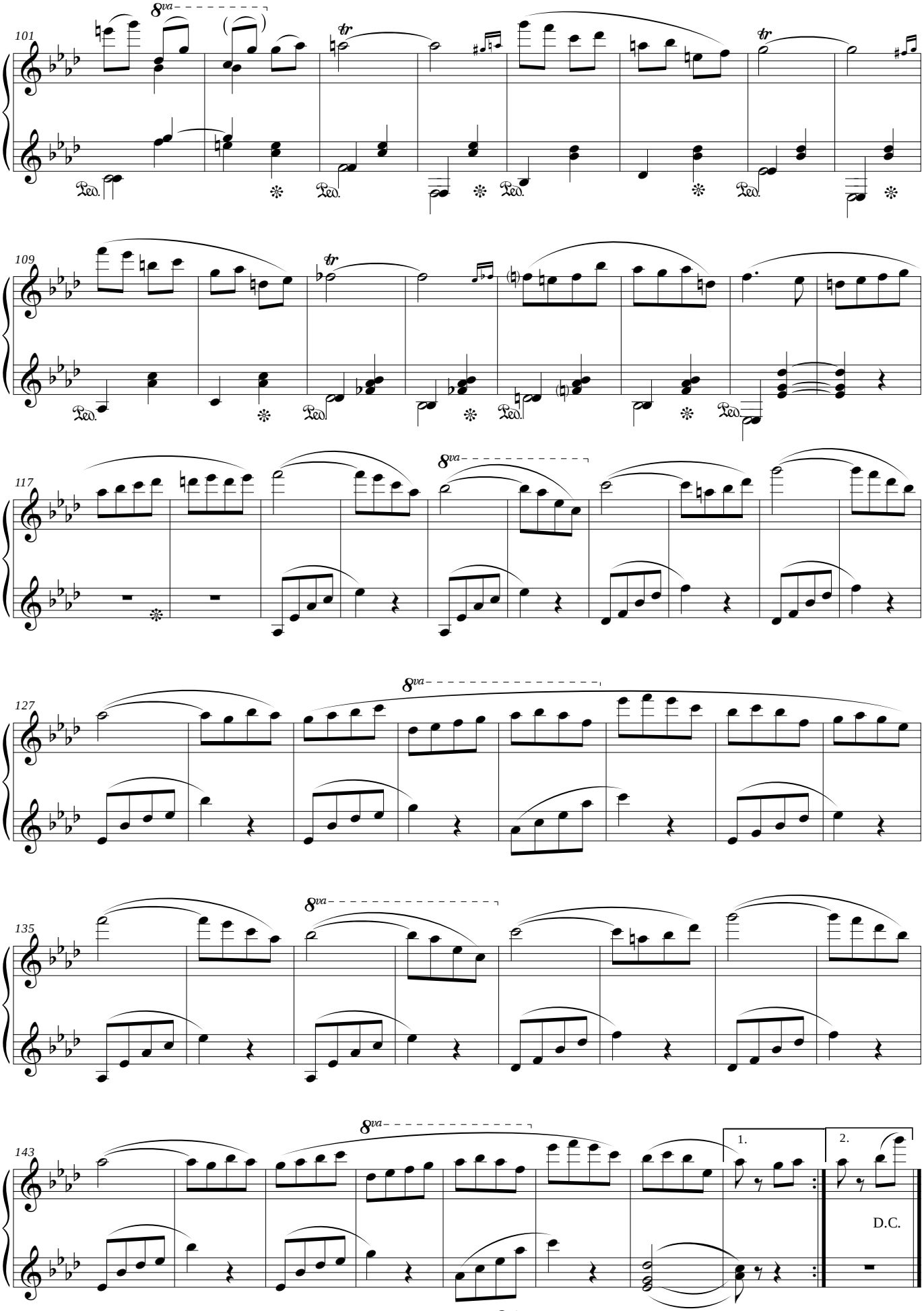
TOCATA-GALOP

CAJA DE MÚSICA





(1) Para concluir se hará aquí un pequeño RITARDANDO y se dejará puesto el pedal hasta un poco después de dar la nota final de la mano izquierda, dejándolo caer luego de golpe para producir el pequeño ruido que determina la conclusión de la cuerda de la caja de música.


101
8va
tr
Ped.
109
117
127
135
143
1.
2.
D.C.

BIBLIOTECA MUSICAL, cte.
Donación de Dn
J. M. Pueblas

Ejercicios para piano

1.ª y 2.ª Série

Por

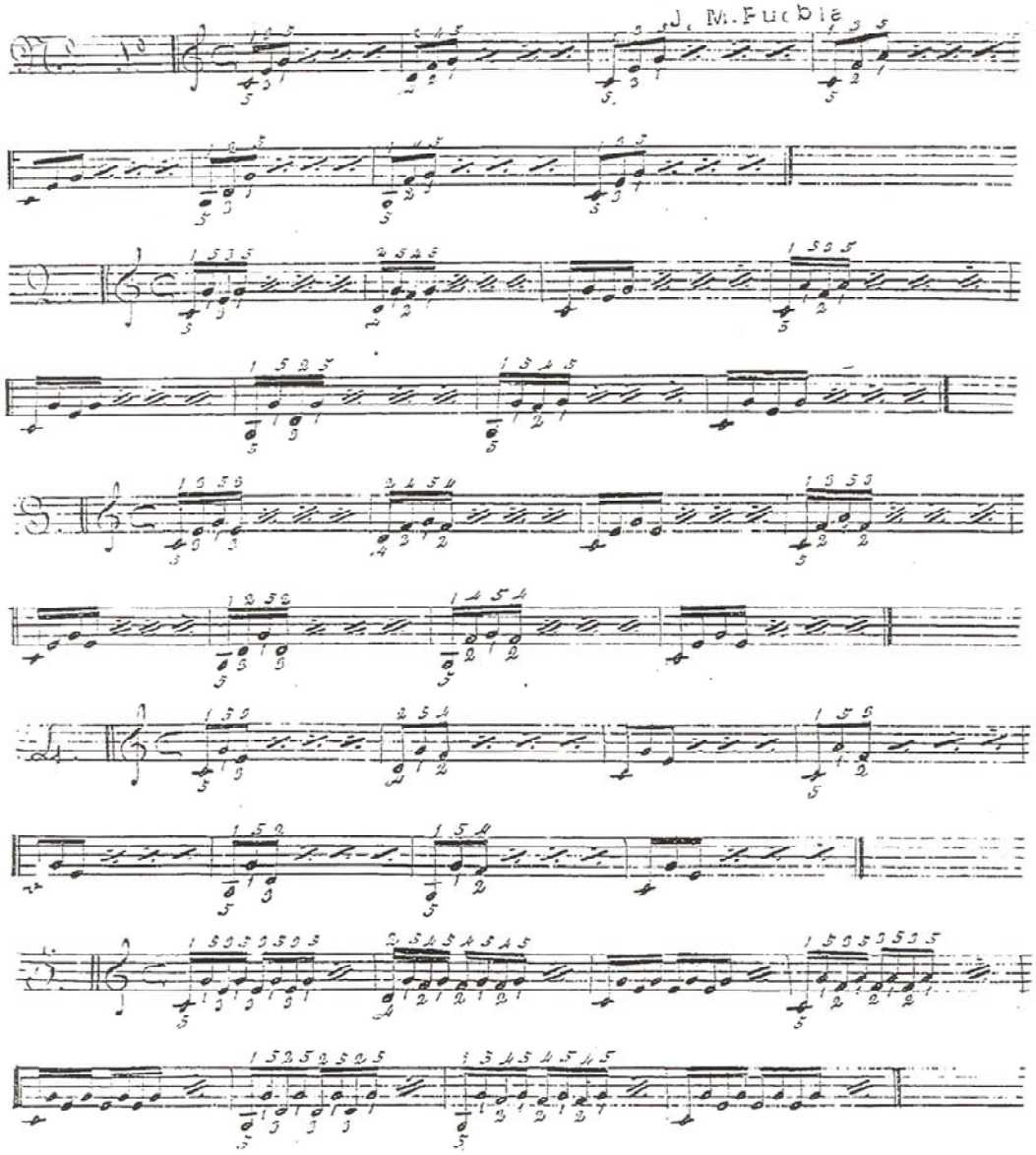
D. D. S. Gavaldà.

AYUNTAMIENTO DE MADRID
0100326500

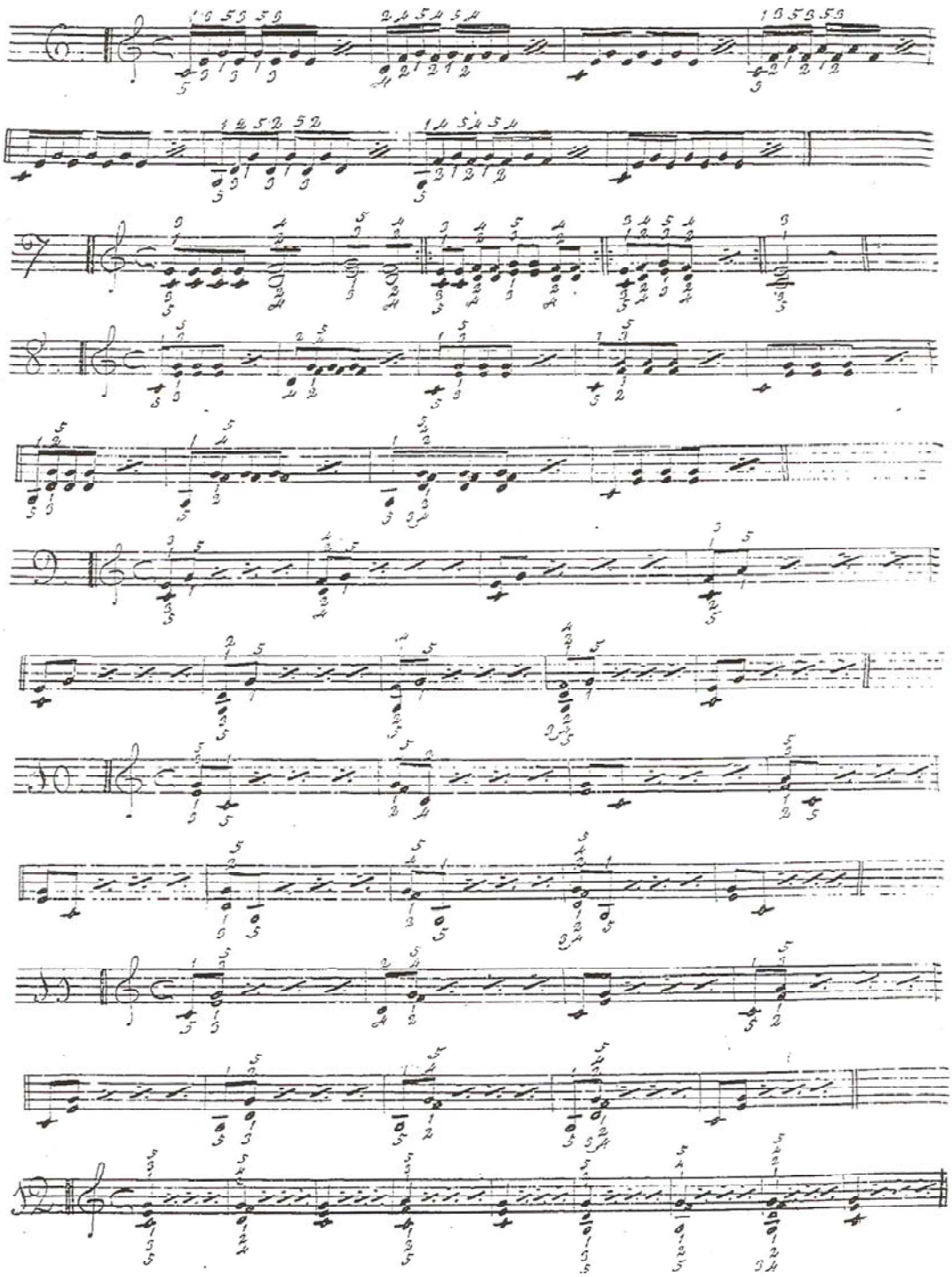
Ejercicios para piano;

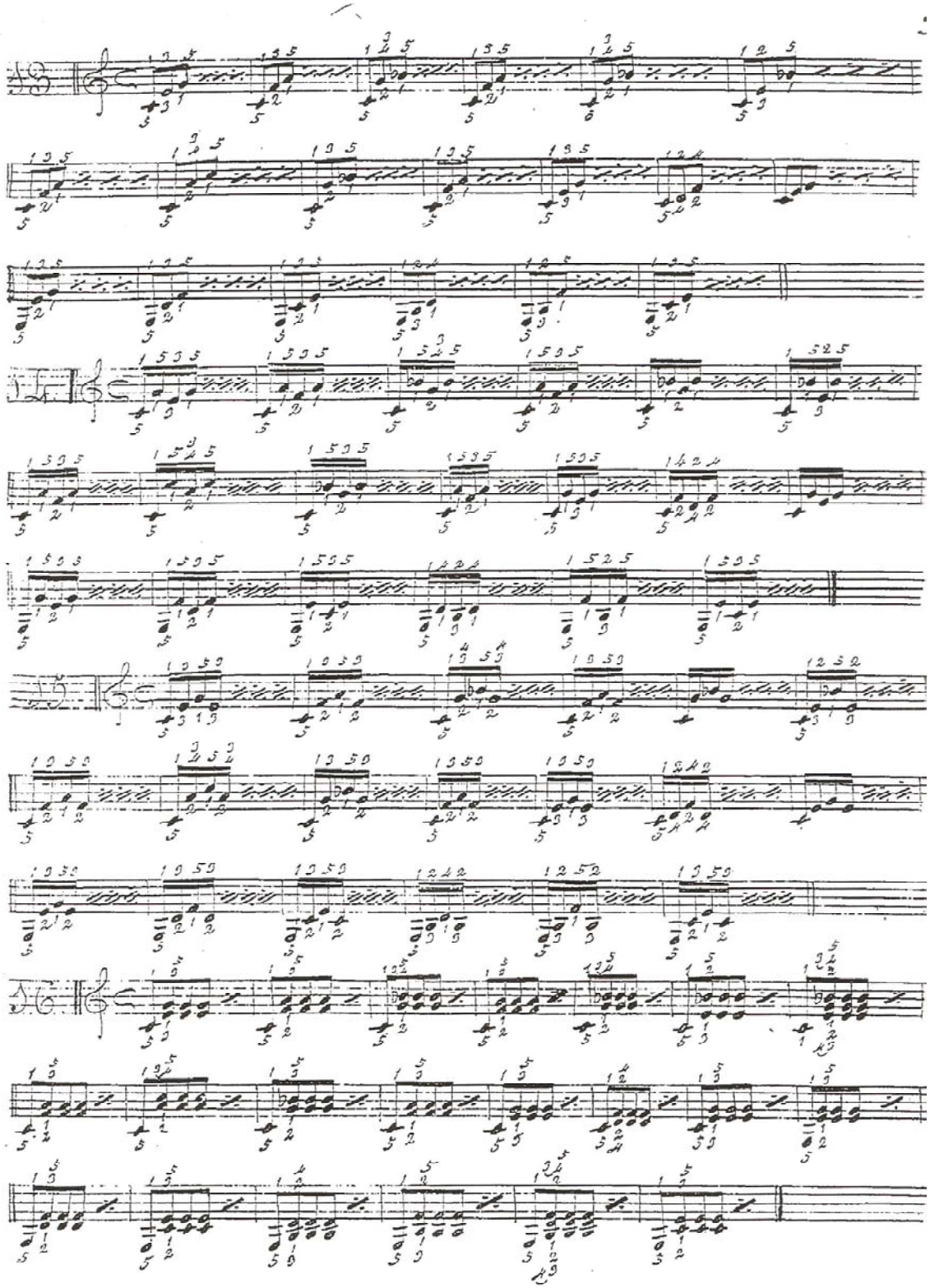
3ª serie.

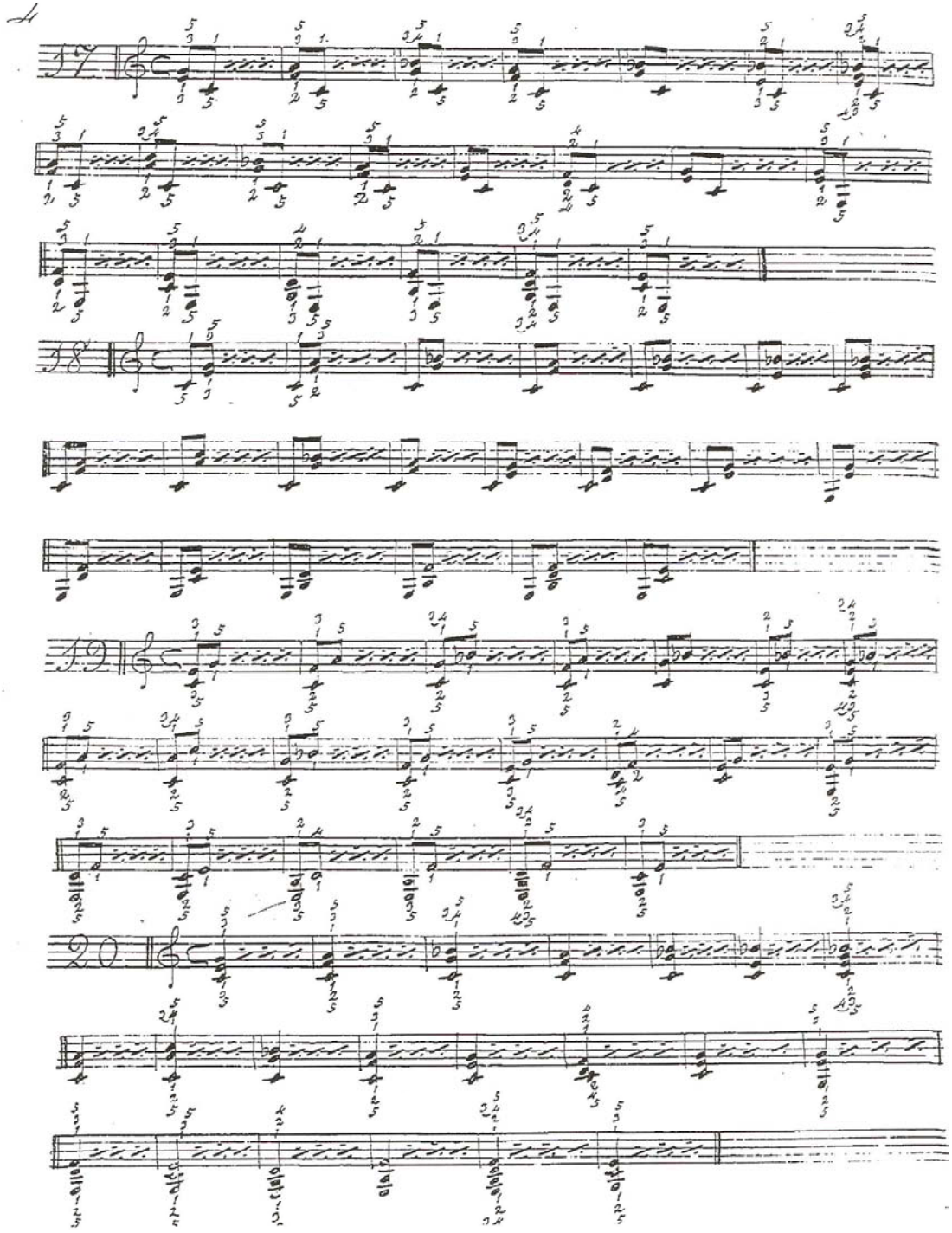
BIBLIOTECA MUSICAL cte
Donación de Dn
J. M. Puebla

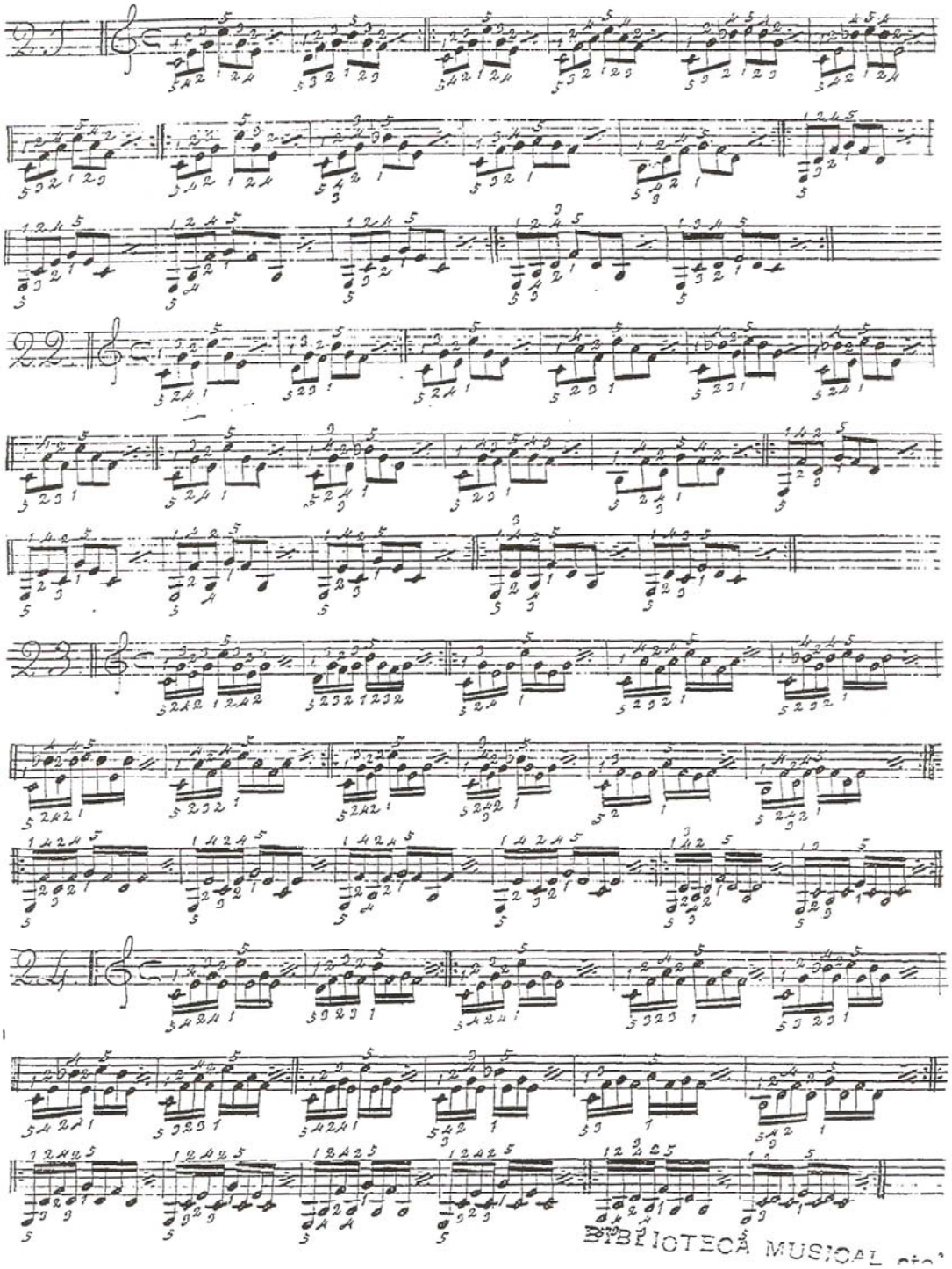


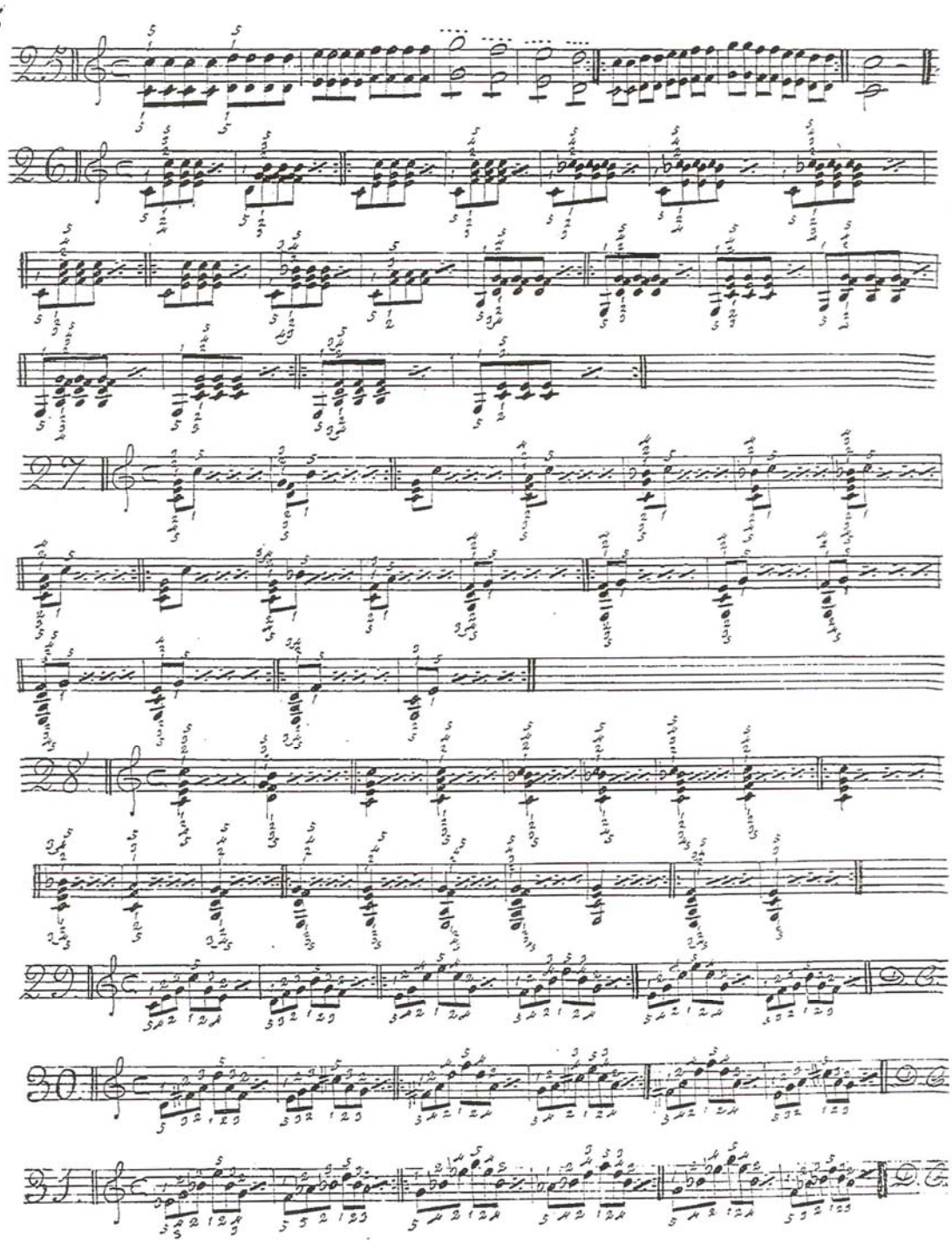
2

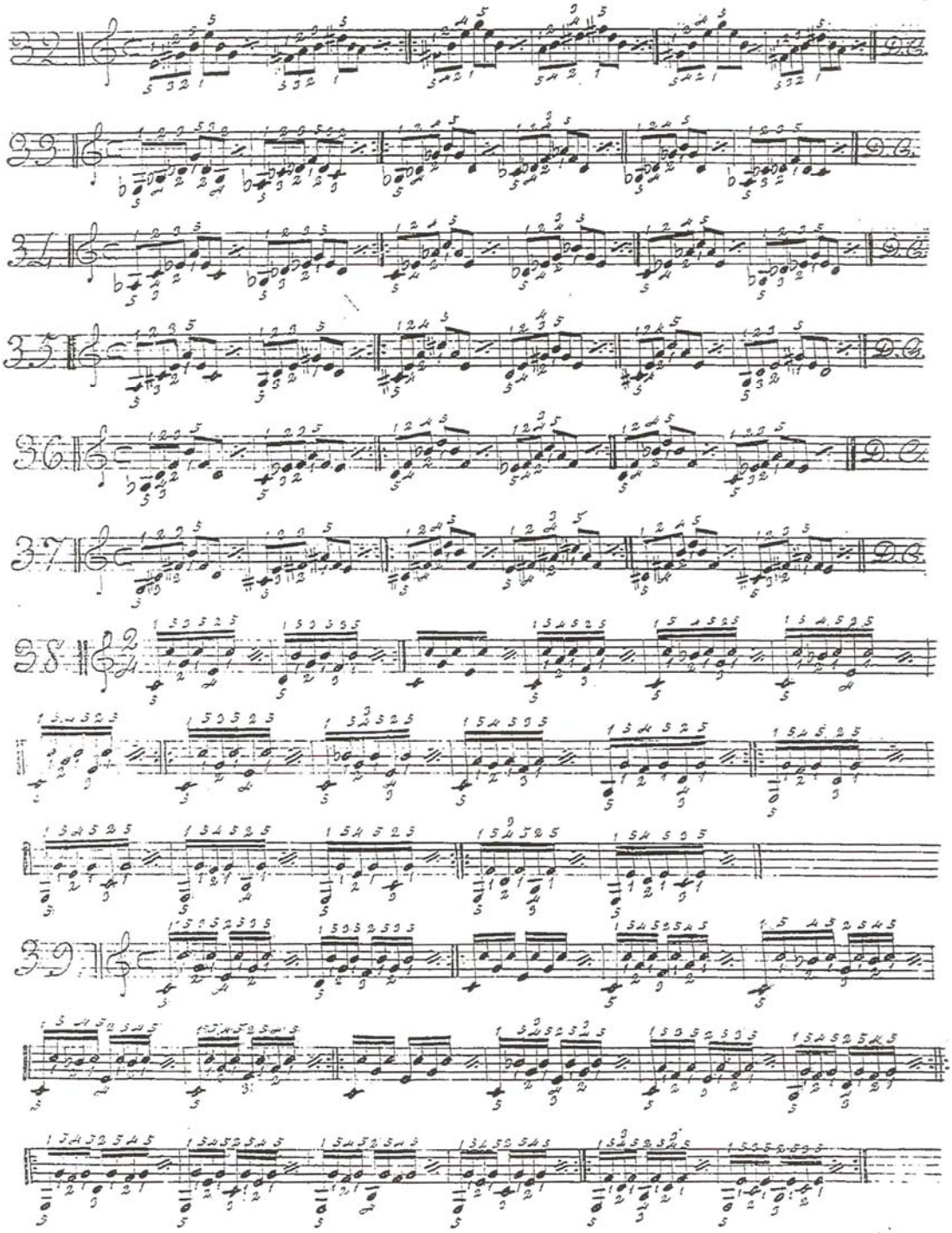


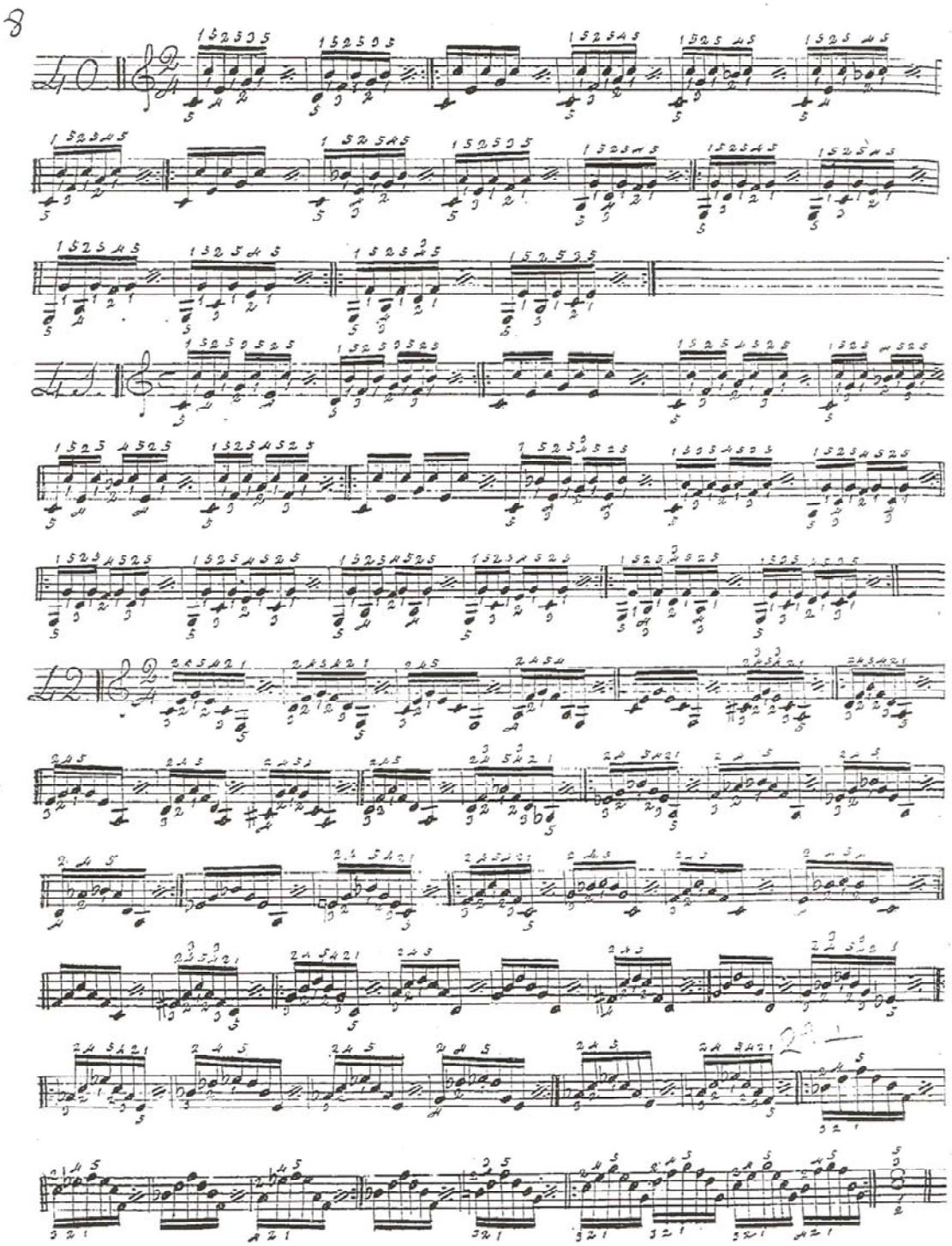


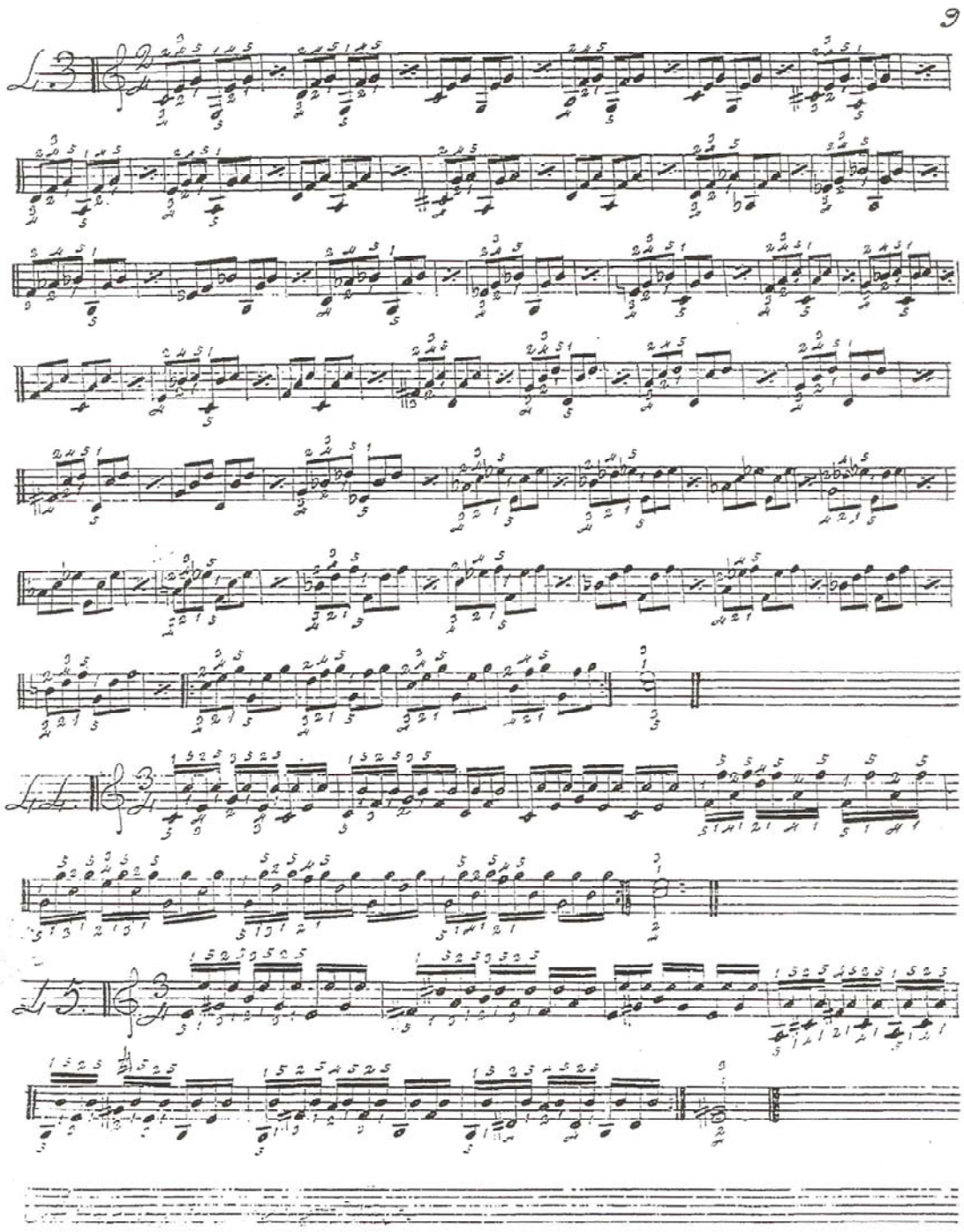



BIBLIOTECA MUSICAL







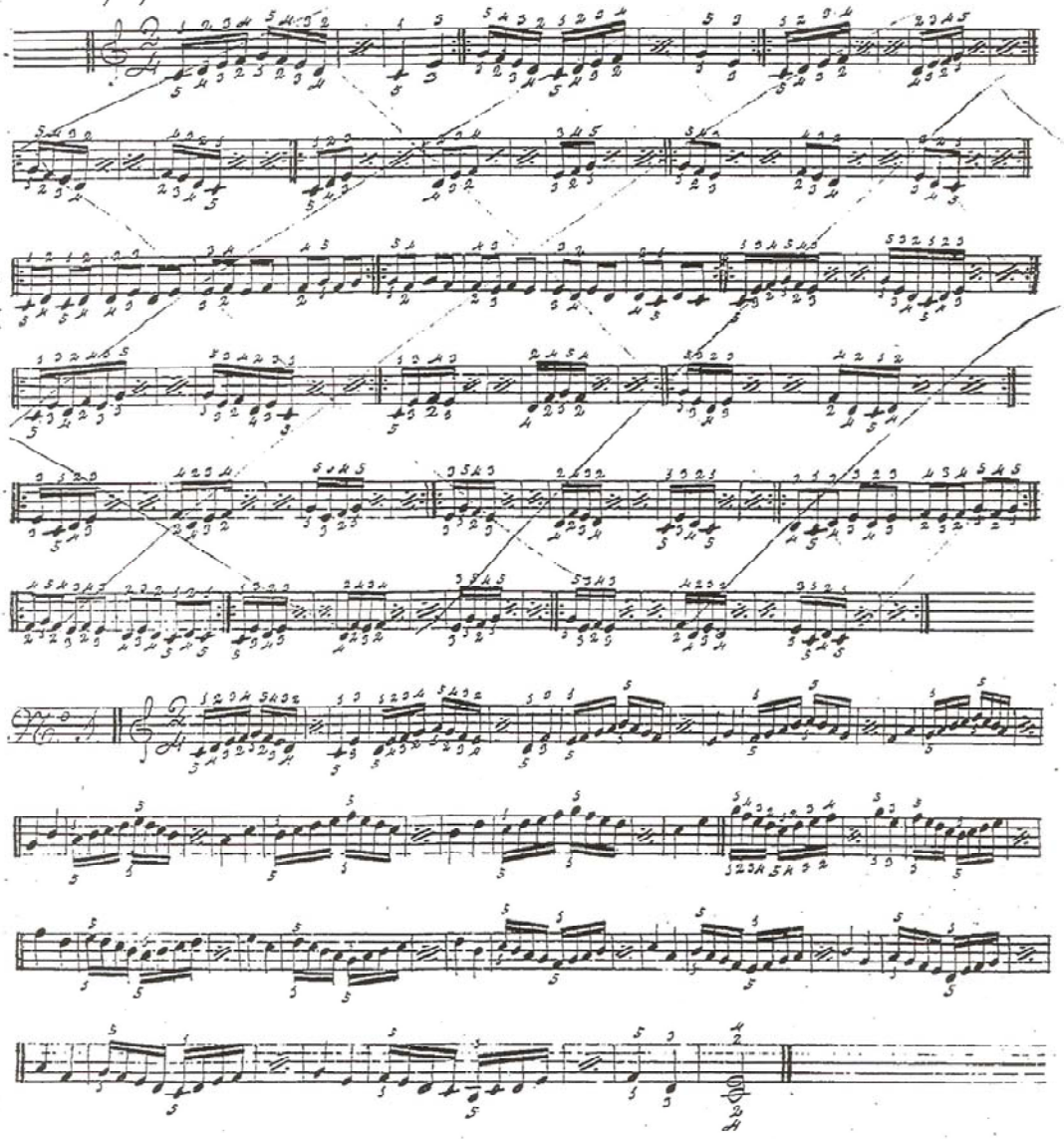


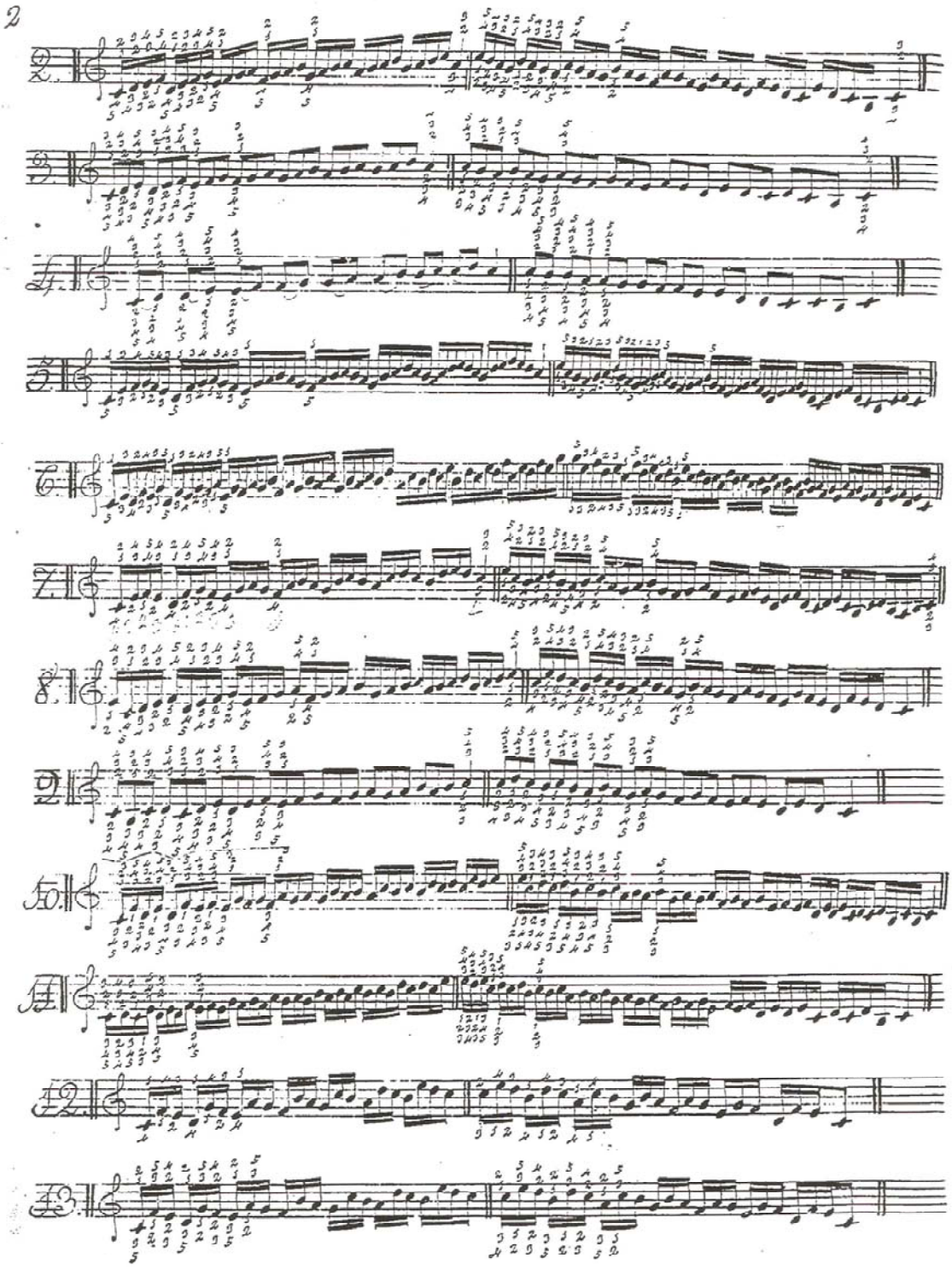
AYUNTAMIENTO DE MADRID
0100326494

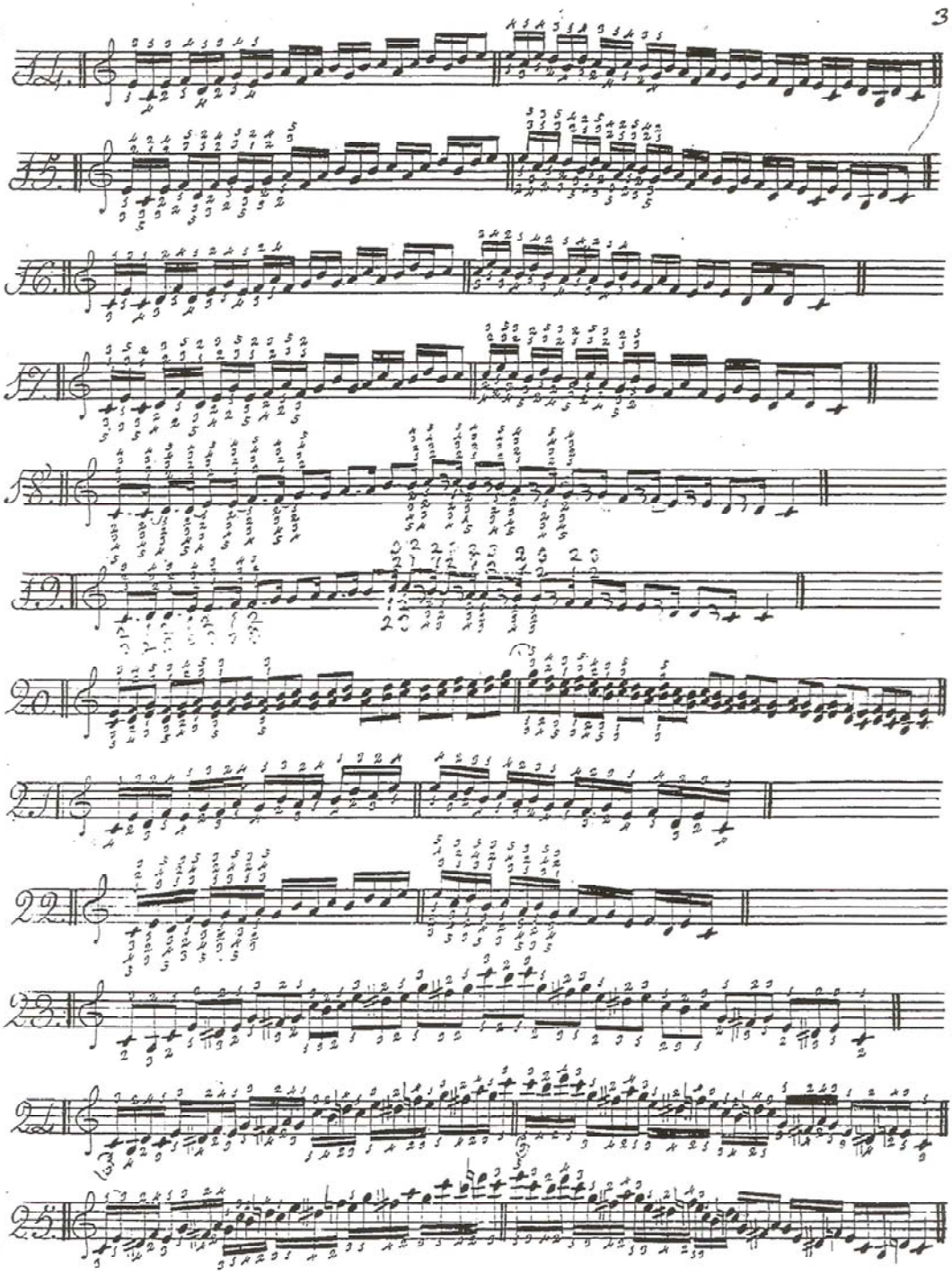
Ejercicios para piano.

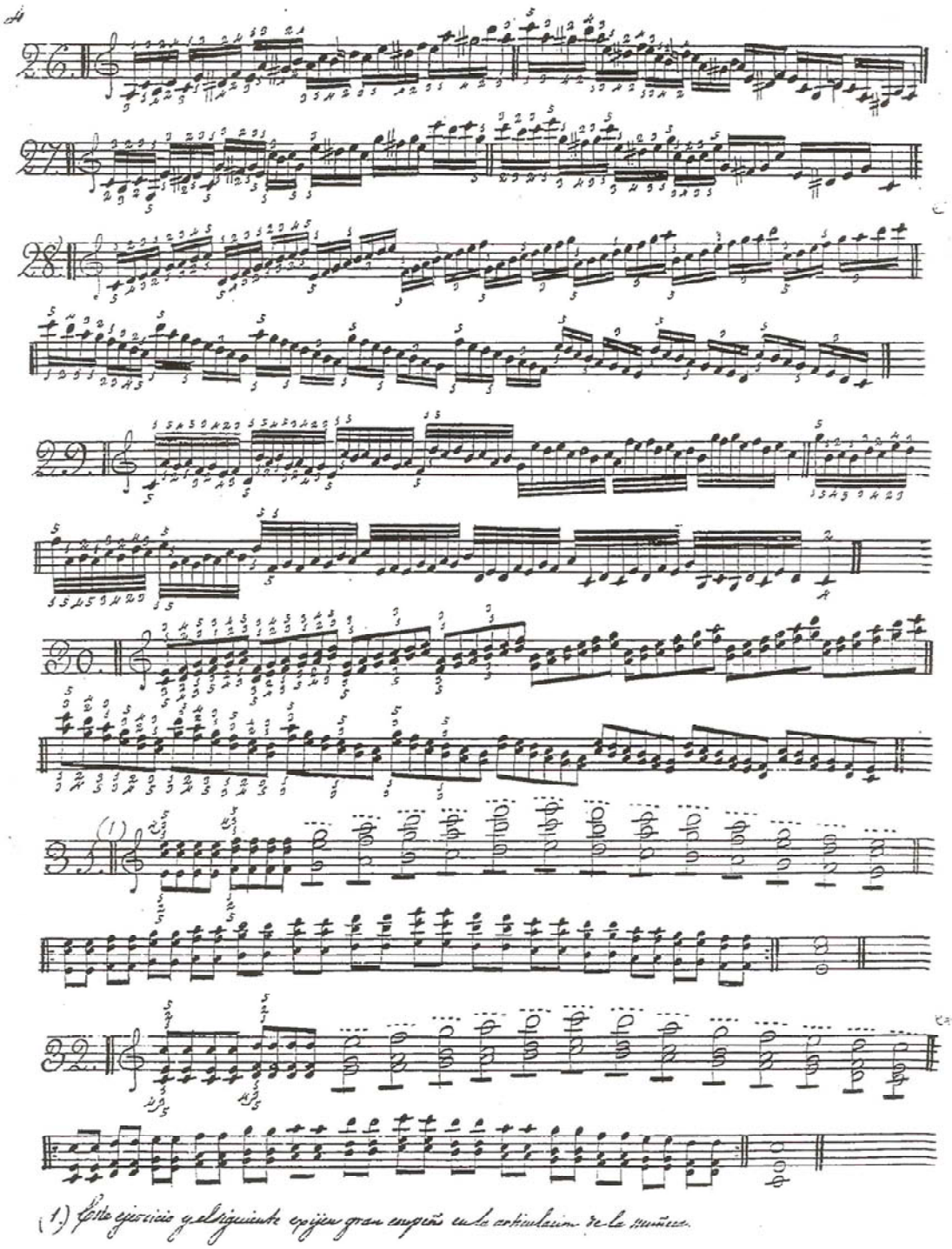
2ª Série.

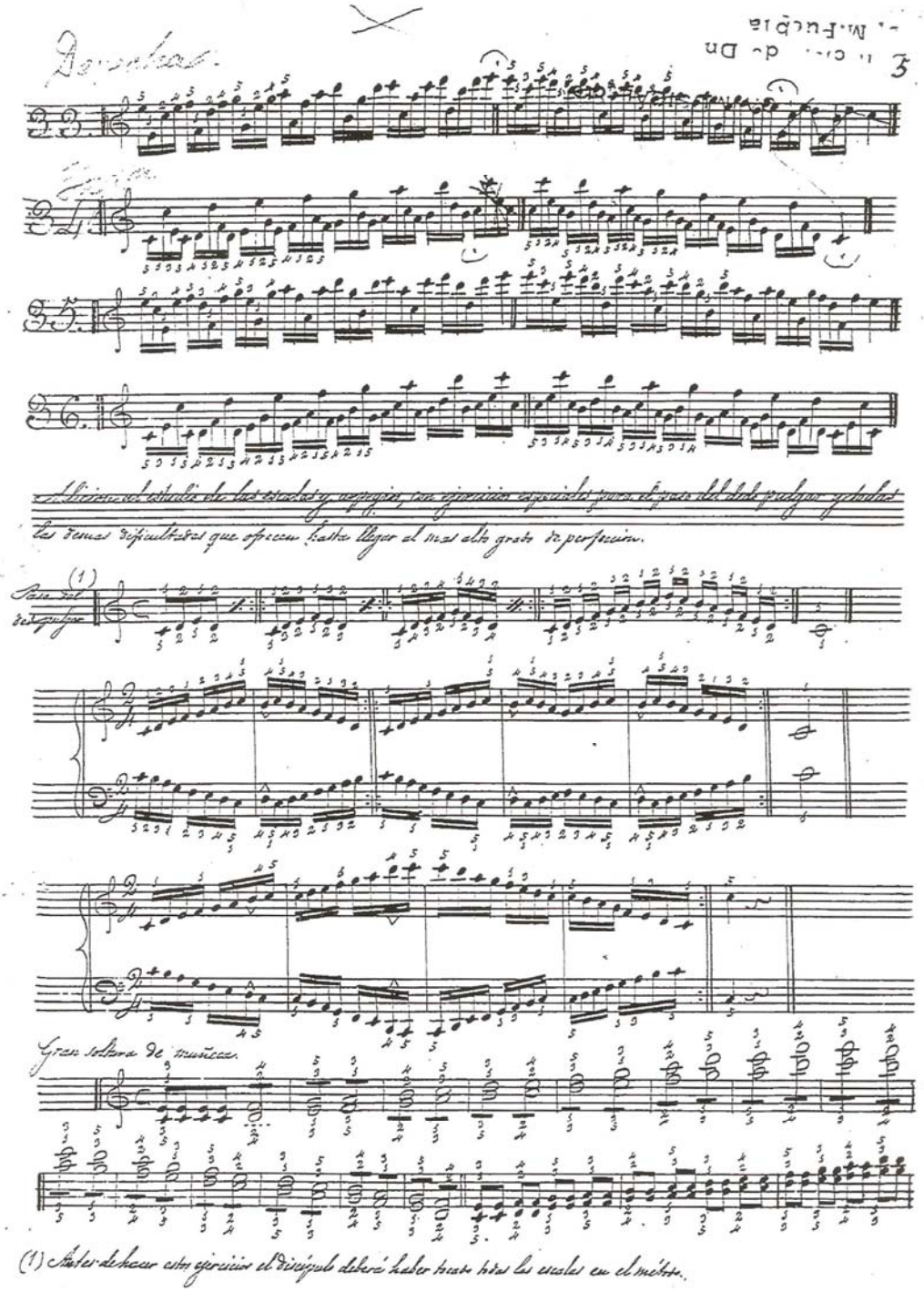
Estudio preparatorio.

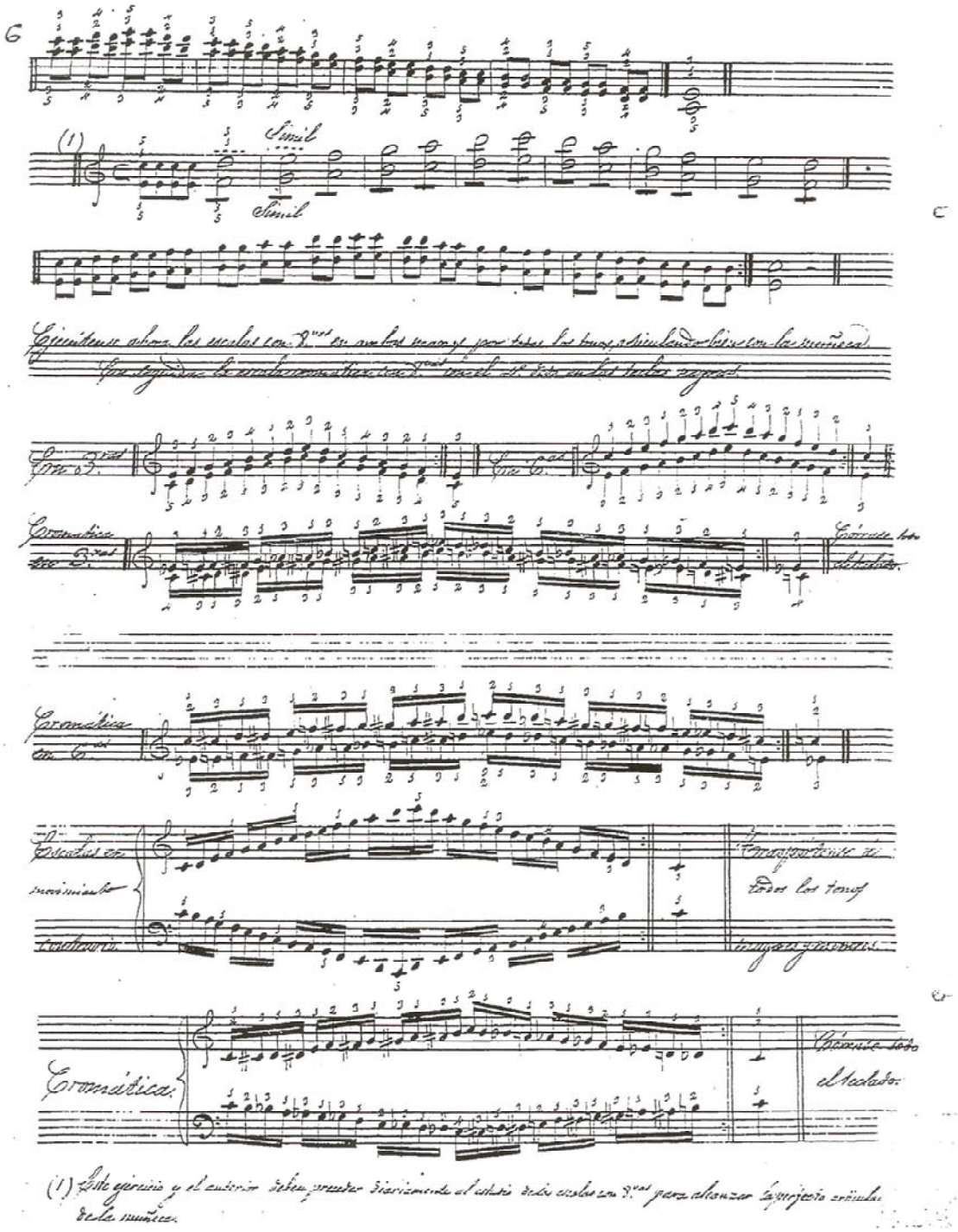





3


(1) Este ejercicio y el siguiente exijen gran empeño en la articulacion de la muñeca.


Gran soltura de muñeca.
(1) Antes de hacer estos ejercicios el discípulo deberá haber tocado todas las escalas en el método.



6

(1) Simil

Simil

Ejercítense ahora las escalas con 8.vas en ambas manos por todos los tonos, articulando bien con la muñeca.

En seguida la escala cromática con 8.vas con el 4.º dedo en las teclas negras.

En 3.ras

En 6.as

Cromática en 3.ras

Córrase todo el teclado.

Cromática en 6.as

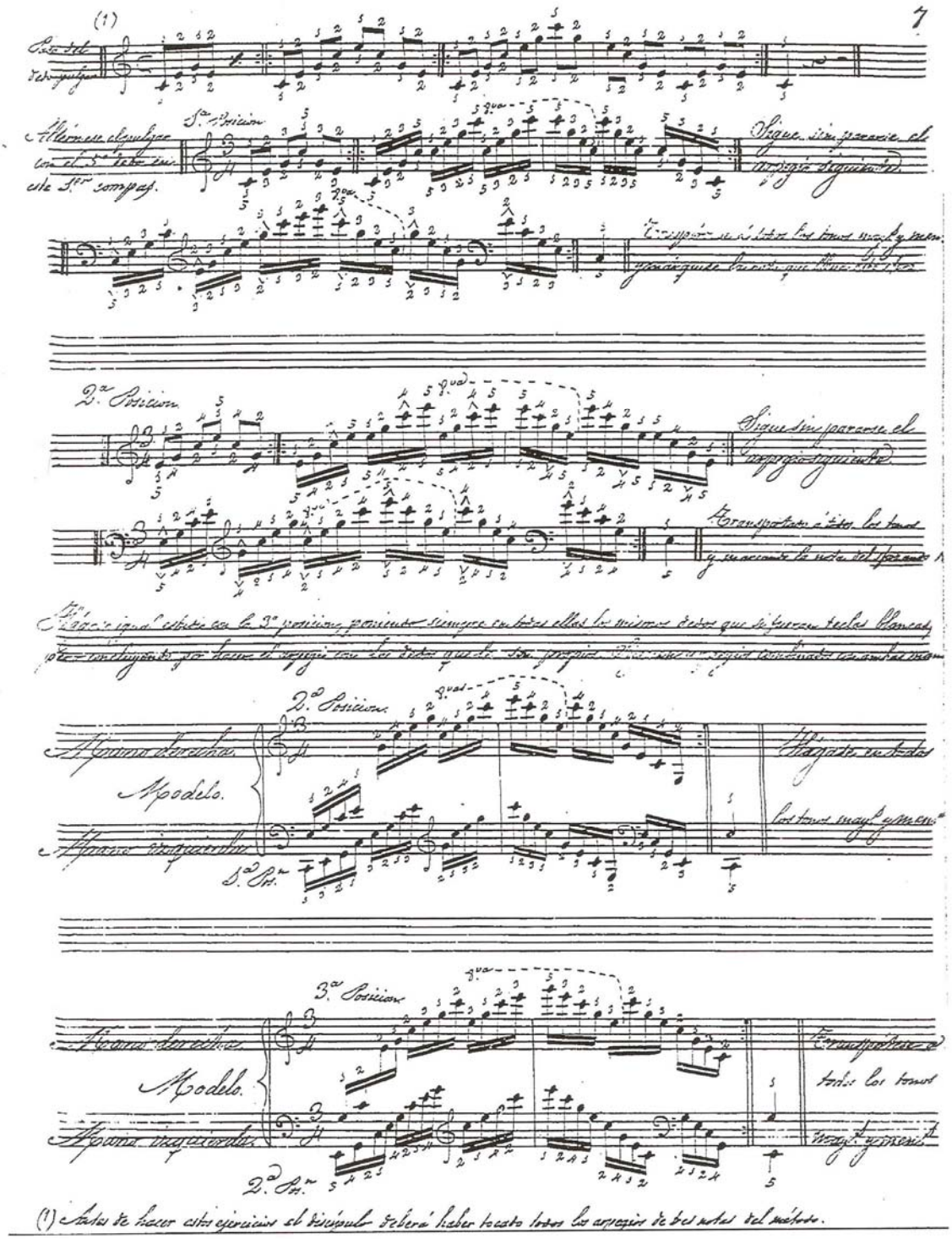
Escalas en movimiento contrario.

Transpórtense á todos los tonos mayores y menores.

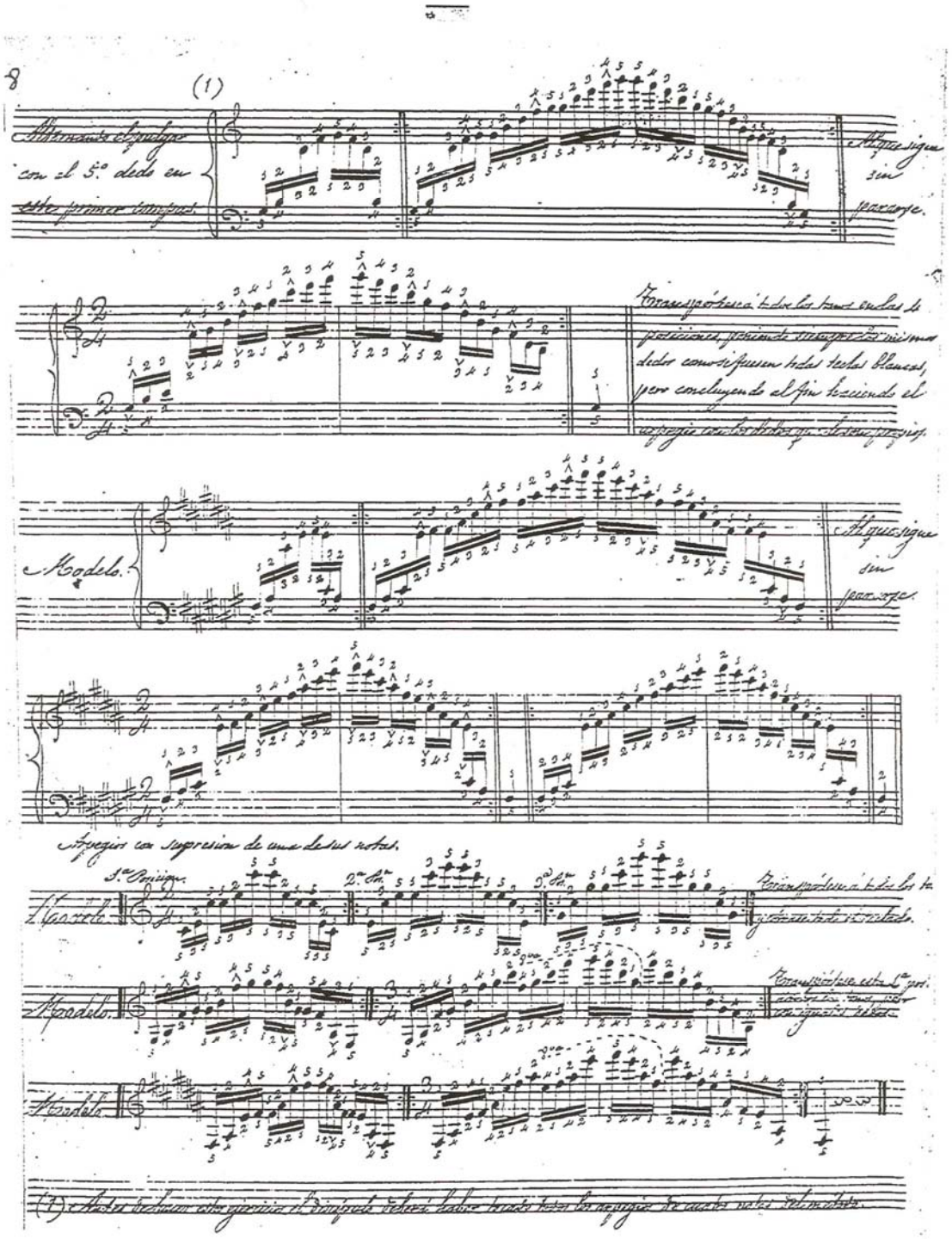
Cromática.

Córrase todo el teclado.

(1) Este ejercicio y el anterior deben preceder diariamente al estudio de las escalas con 8.vas para alcanzar la perfecta articulación de la muñeca.



(1) Antes de hacer estos ejercicios el discípulo deberá haber tocado todos los arpegios de los notas del método.


8
(1)
Alternando el pulgar con el 5.º dedo en este primer compas.
Al que sigue sin pararse.
Transpórtese á todos los tonos en las 4 posiciones, poniendo siempre los mismos dedos como si fuesen todas teclas blancas, pero concluyendo al fin haciendo el arpegio con los dedos que le son propios.
Modelo.
Al que sigue sin pararse.
Arpegios con supresion de una de sus notas.
1.ª Posicion.
2.ª Pos.
3.ª Pos.
Modelo.
Modelo.
Modelo.
(1) Antes de hacer este ejercicio el discípulo deberá haber tocado todos los arpegios de cuatro notas del metodo.

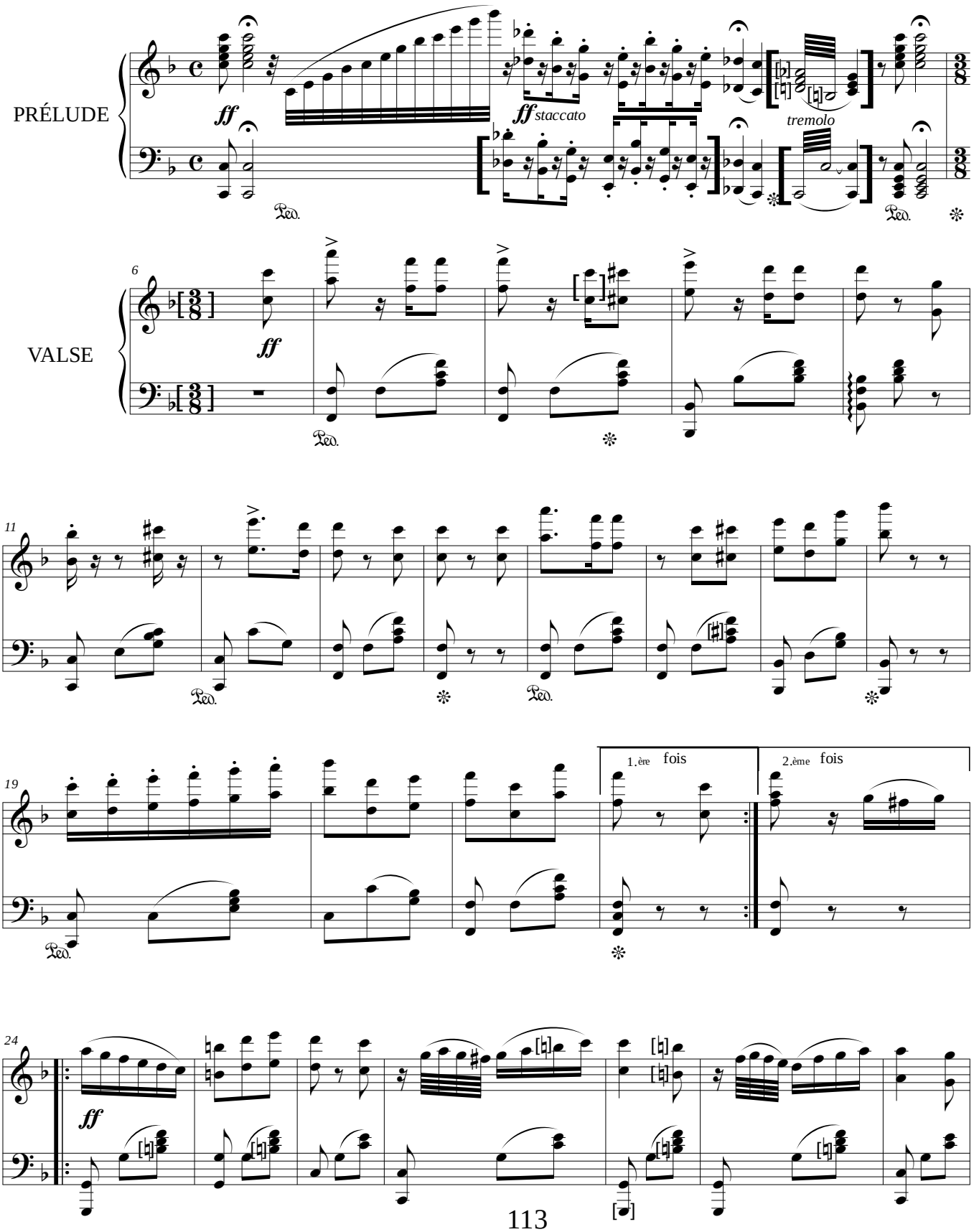
PITARCH DE FABRA, Antonio (*1814;†1887)
PITARCH DE FABRA, Vicente (*1824;†1910)
PITARCH DE FABRA, Mateo (*1826;†1884)

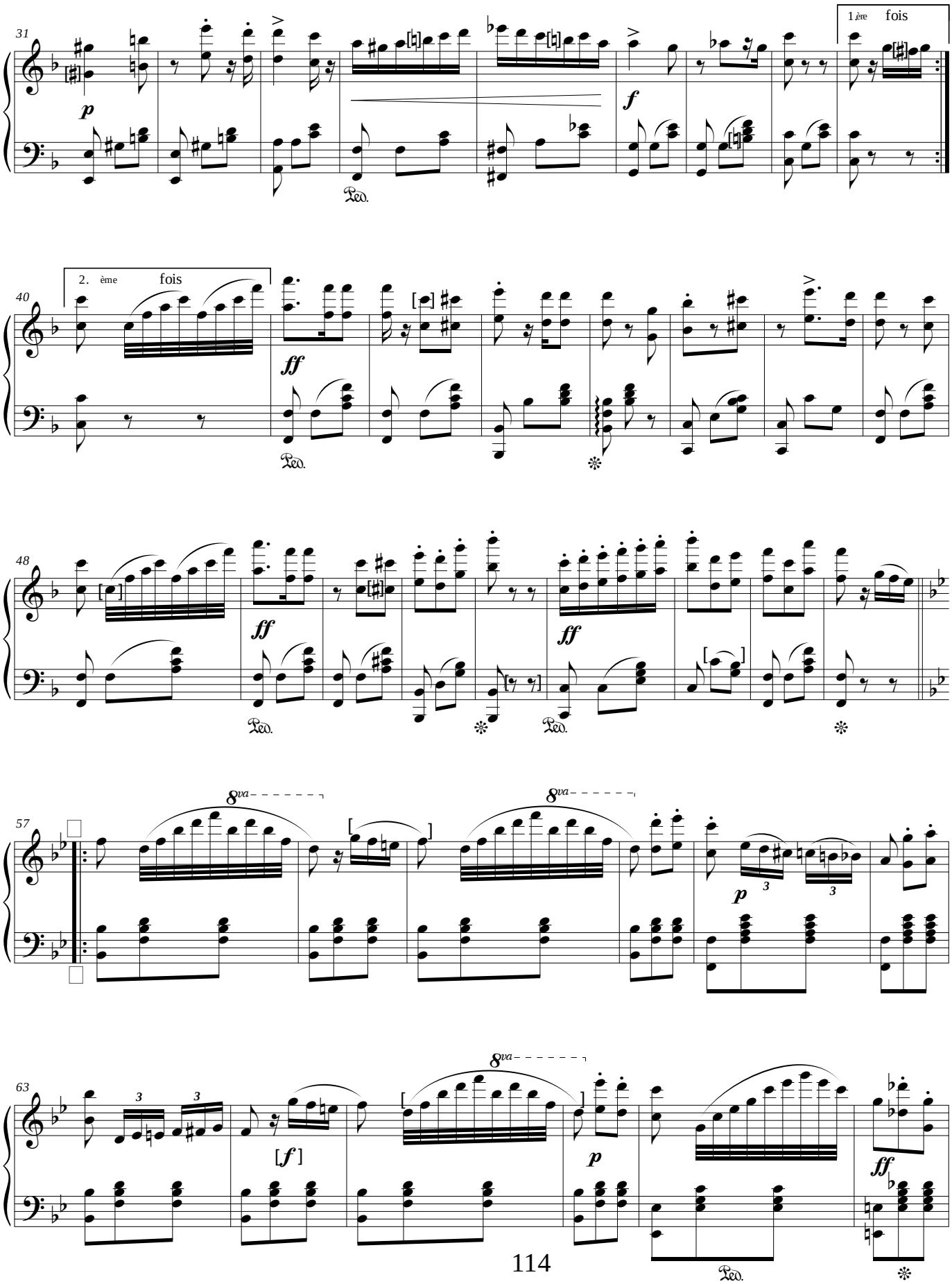
VALENCIA DEL CID

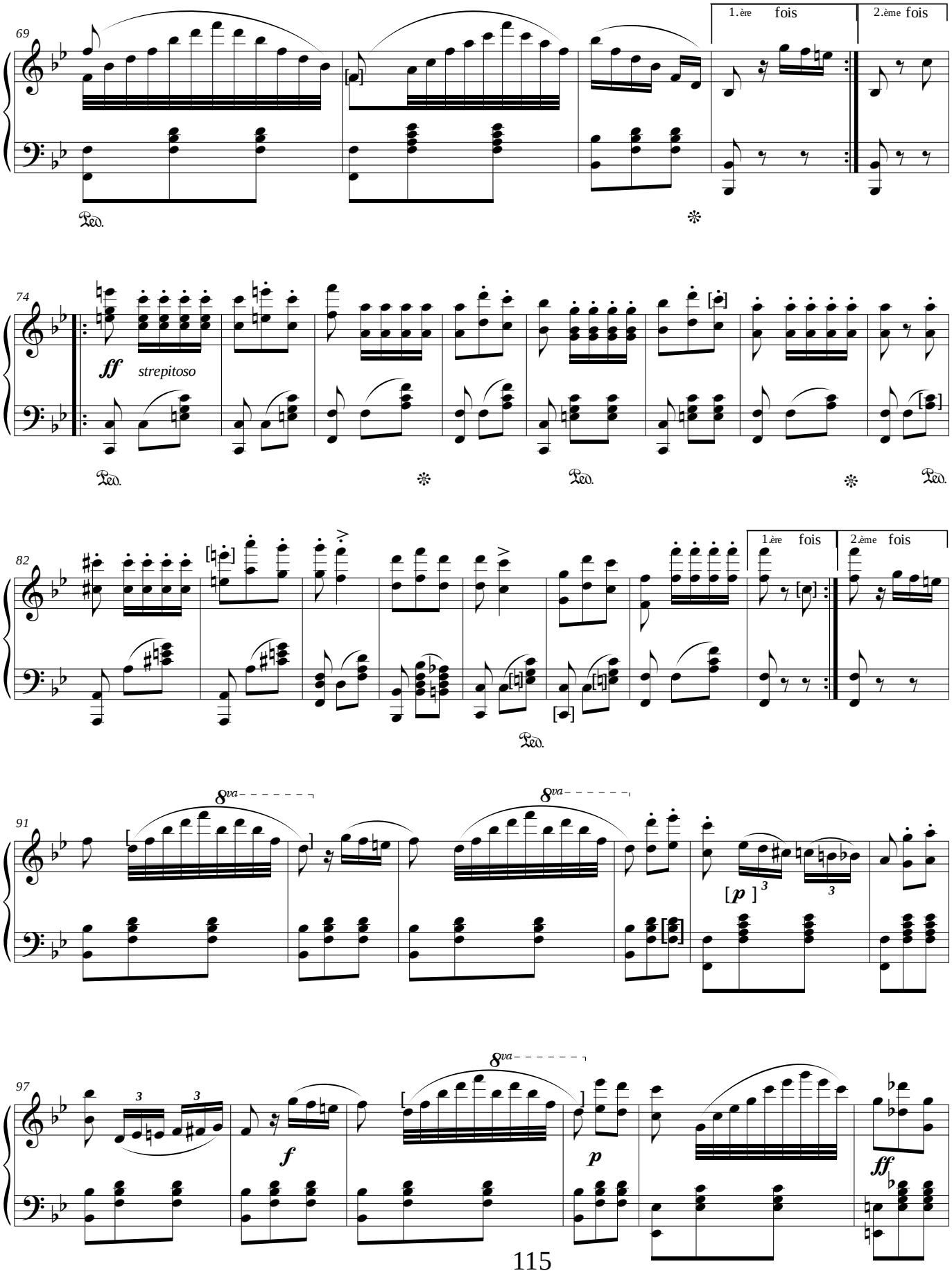
VALSE BRILLANTE à Mlle Antoinette de ROSTAN D´ANCEZUNE

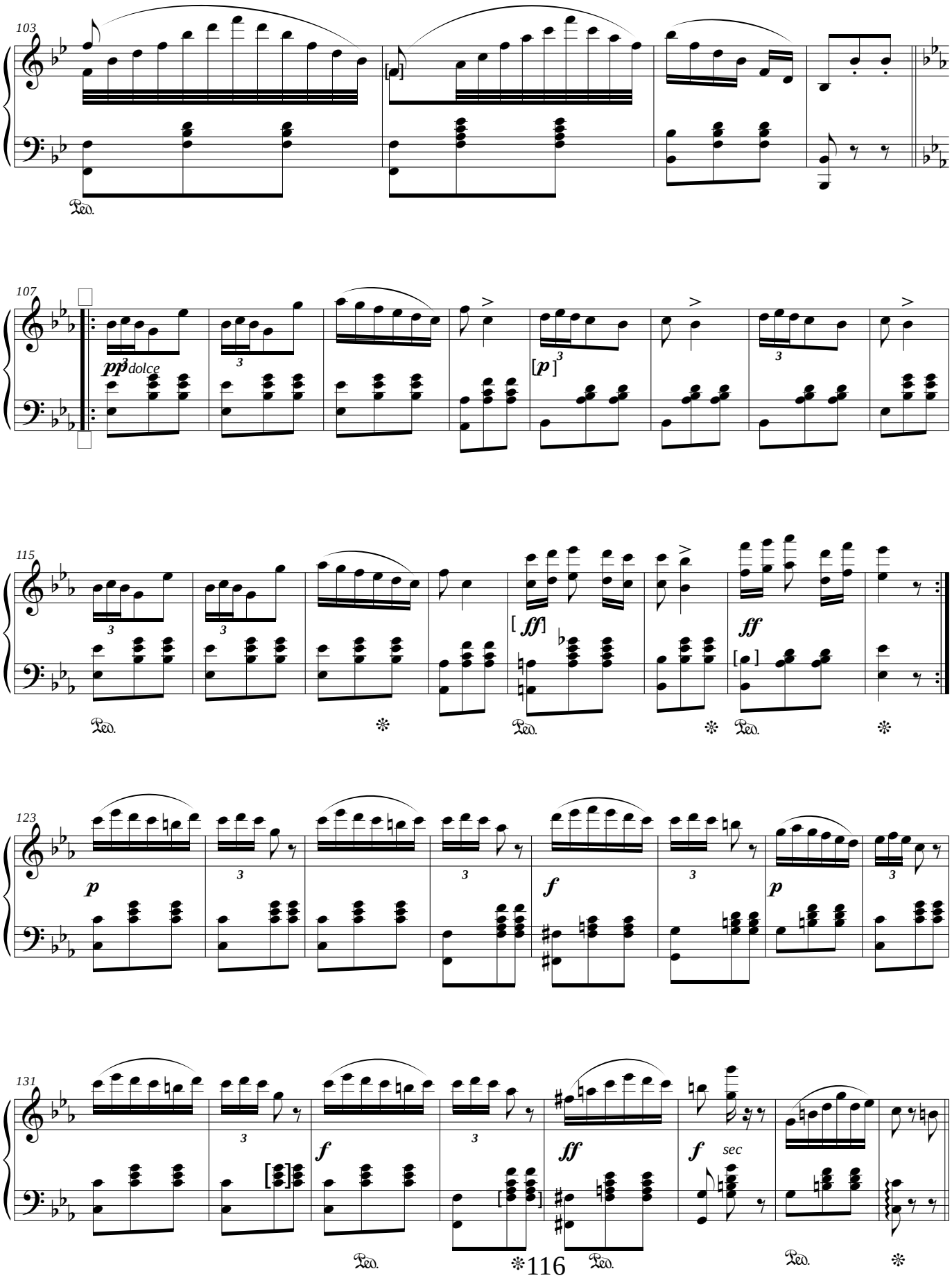
Año de composición: 1860

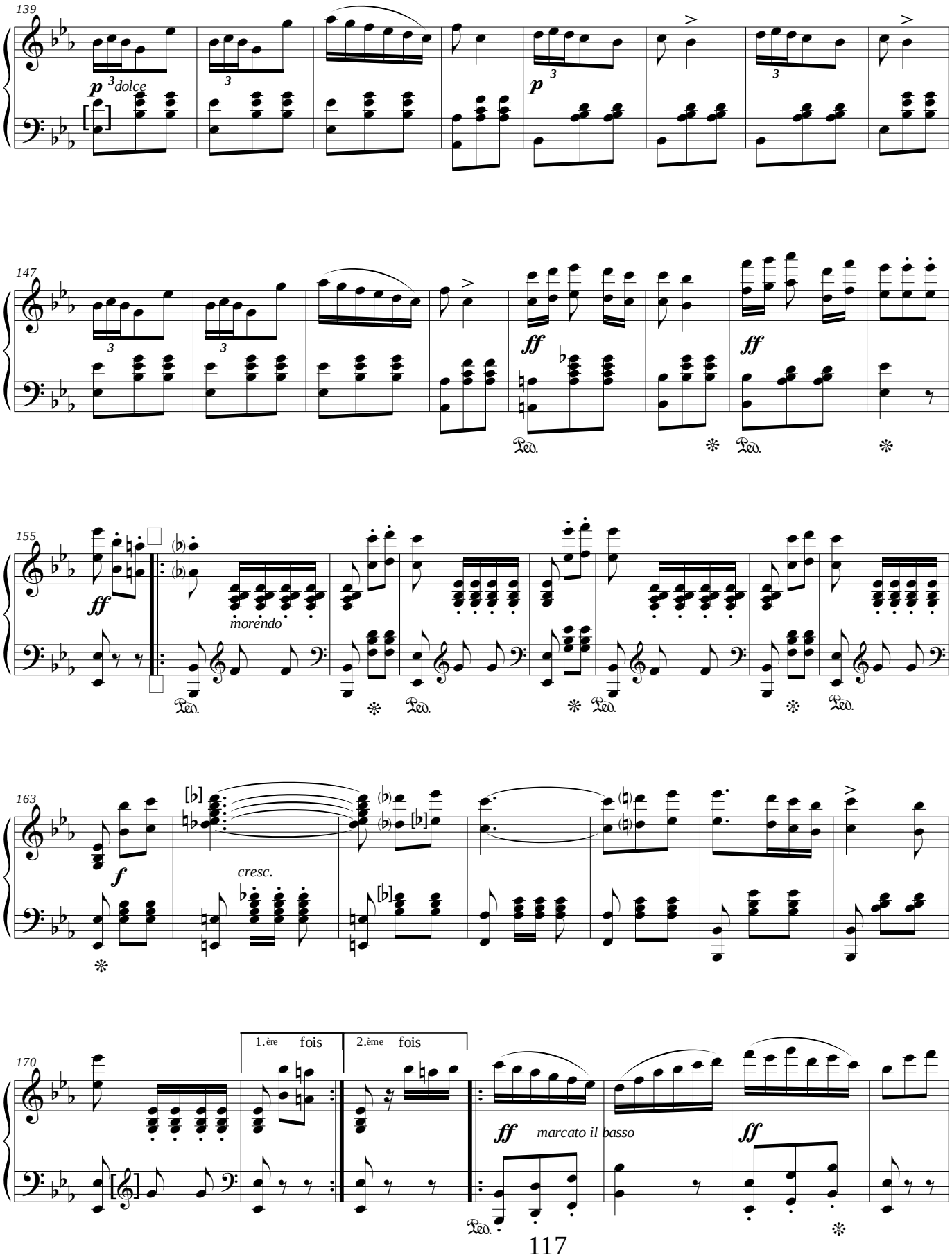
Par M. V. A. PITARCH DE FABRA

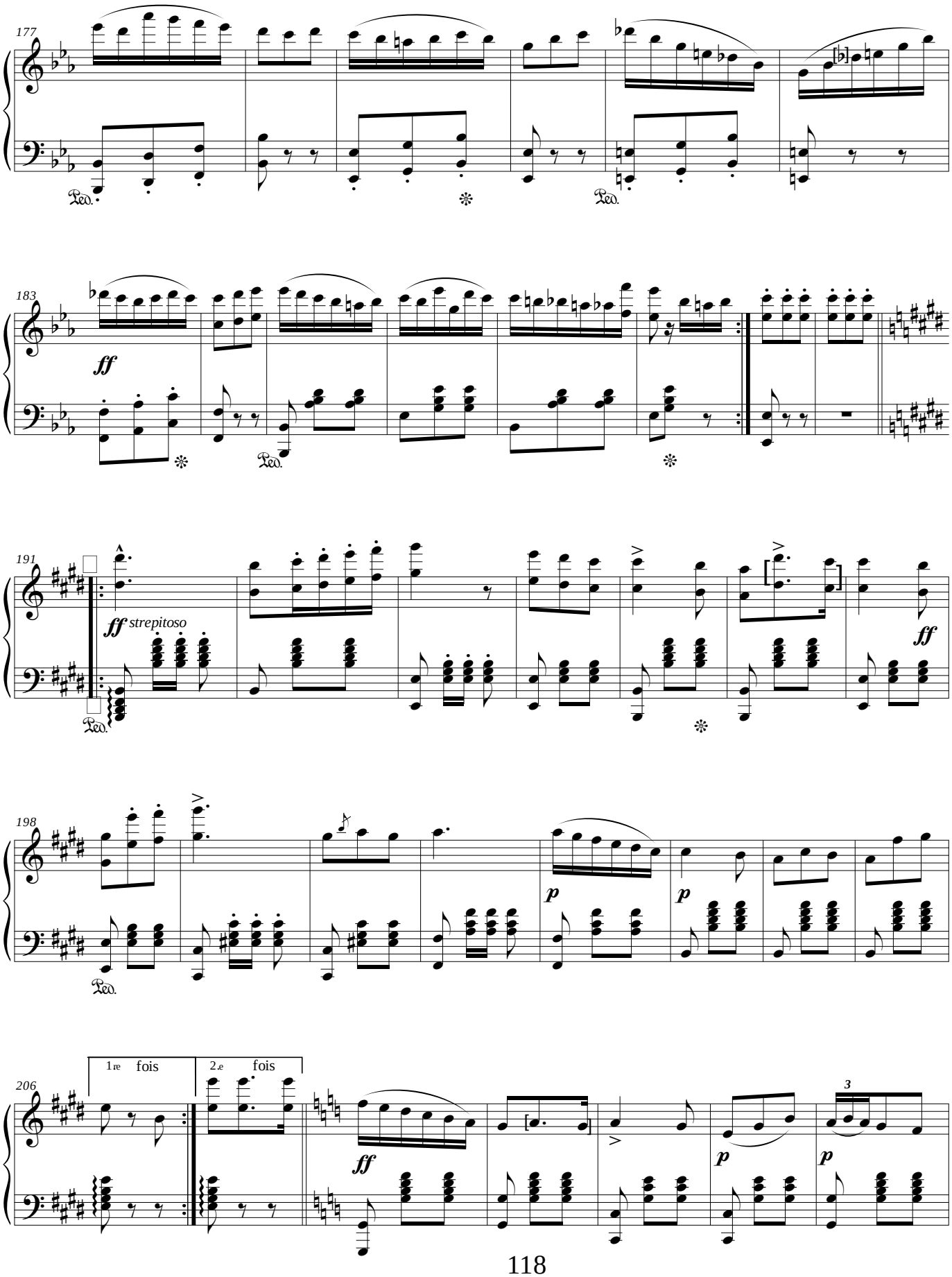


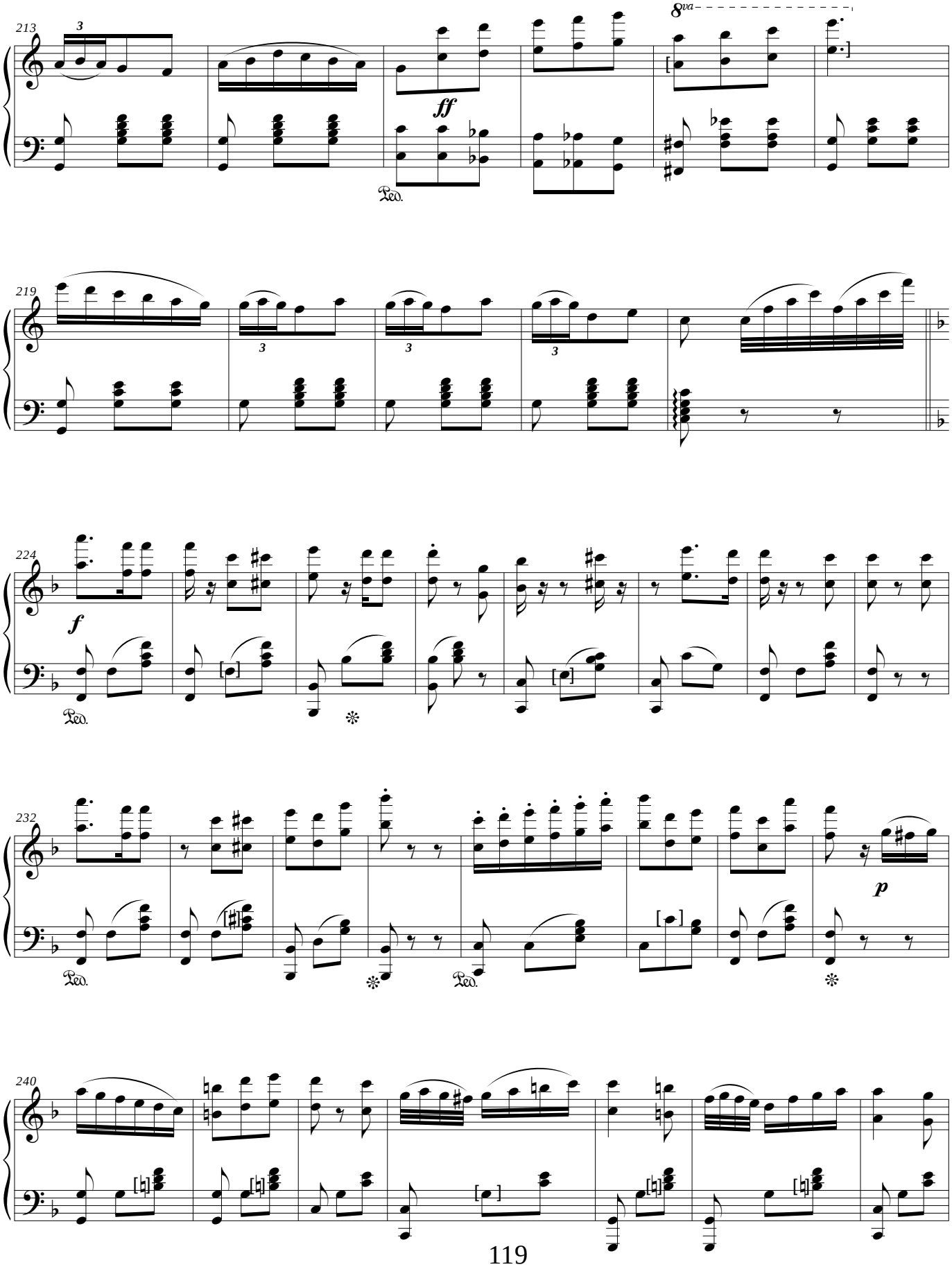

31
1ère fois
p
f
Ped.
40
2. ème fois
ff
Ped.
48
ff
ff
Ped.
Ped.
57
8va
8va
p
63
8va
[f]
p
ff
Ped.

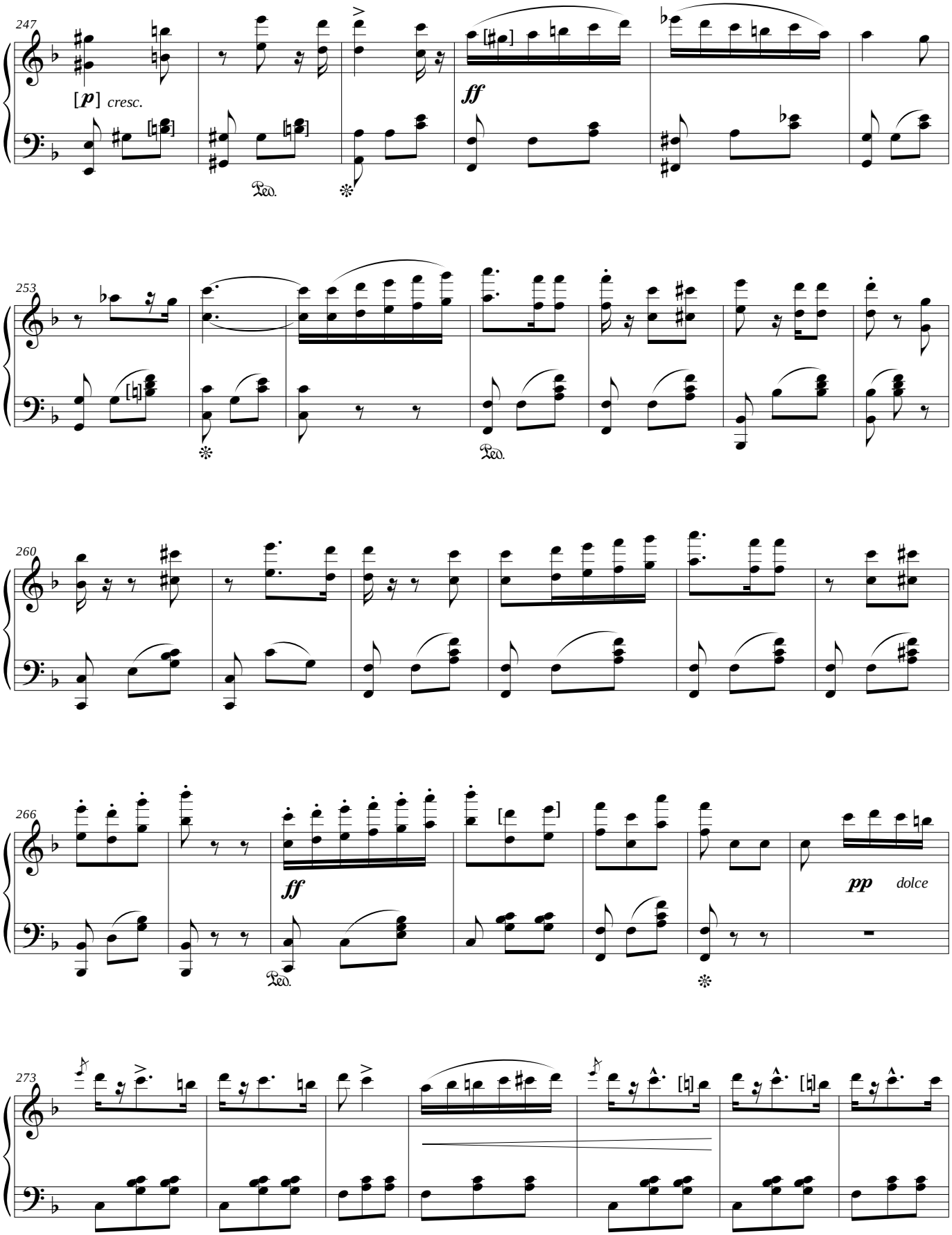

69
1.ère fois
2.ème fois
Ped.
74
ff
strepitoso
82
1.ère fois
2.ème fois
91
8va
[p]
97
f
p
ff

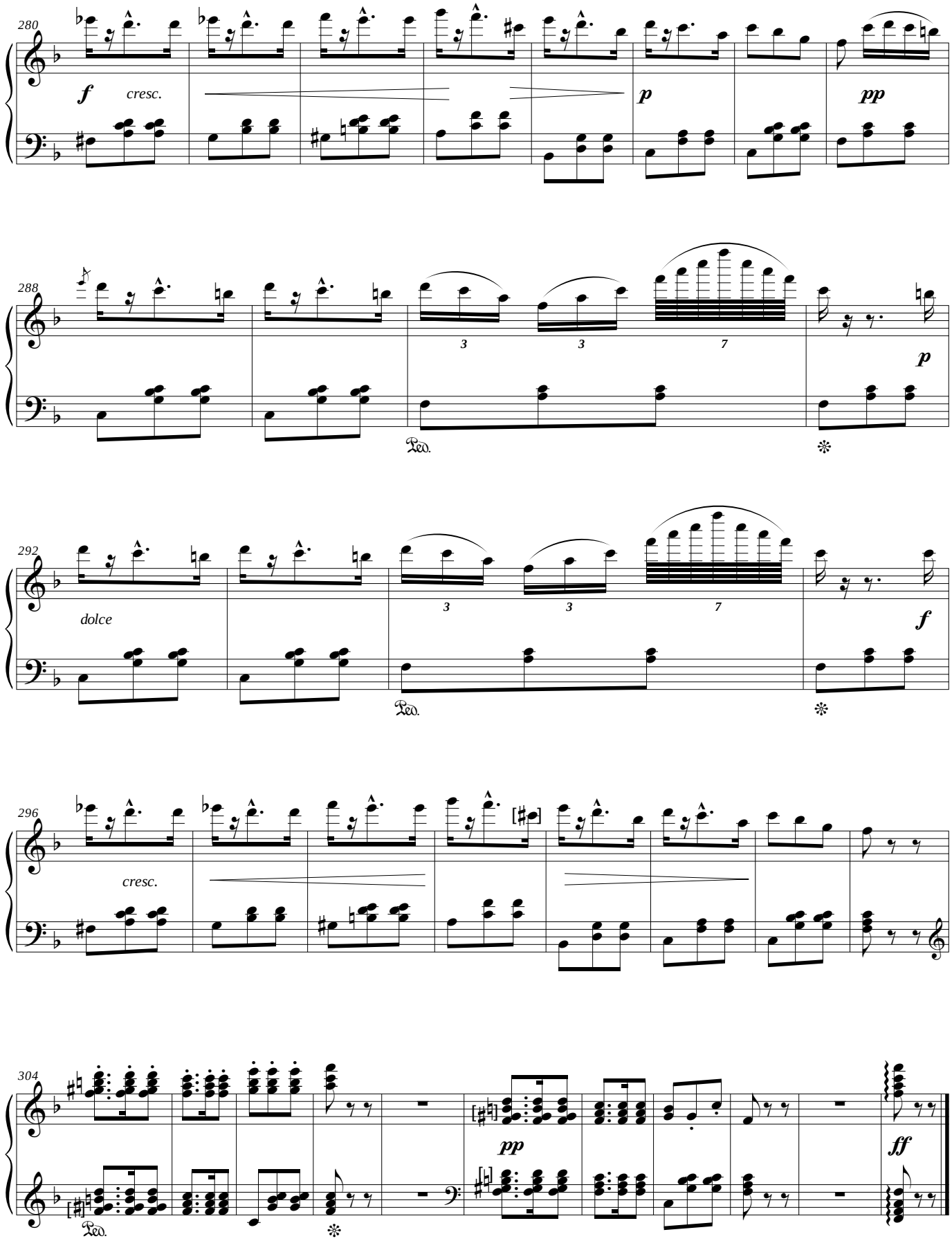

103
Ped.
107
pp dolce
[p]
115
[ff]
ff
123
p
f
131
sec


139
p dolce
p
147
ff
ff
155
ff
morendo
163
f
cresc.
170
1.ère fois
2.ème fois
ff marcato il basso
ff


177
Ped.
183
ff
Ped.
191
ff strepitoso
Ped.
ff
198
Ped.
p
p
206
1re fois
2.e fois
ff
p
p
3


213
3
8va
ff
Ped.
219
3
3
3
224
f
Ped.
232
Ped.
Ped.
p
240


247
[p] cresc.
ff
Ped.
253
Ped.
260
266
ff
Ped.
pp dolce
273


280
f
cresc.
p
pp
288
3
3
7
p
Ped.
292
dolce
3
3
7
f
Ped.
296
cresc.
304
pp
ff
Ped.

L´ ESPAGNOLE

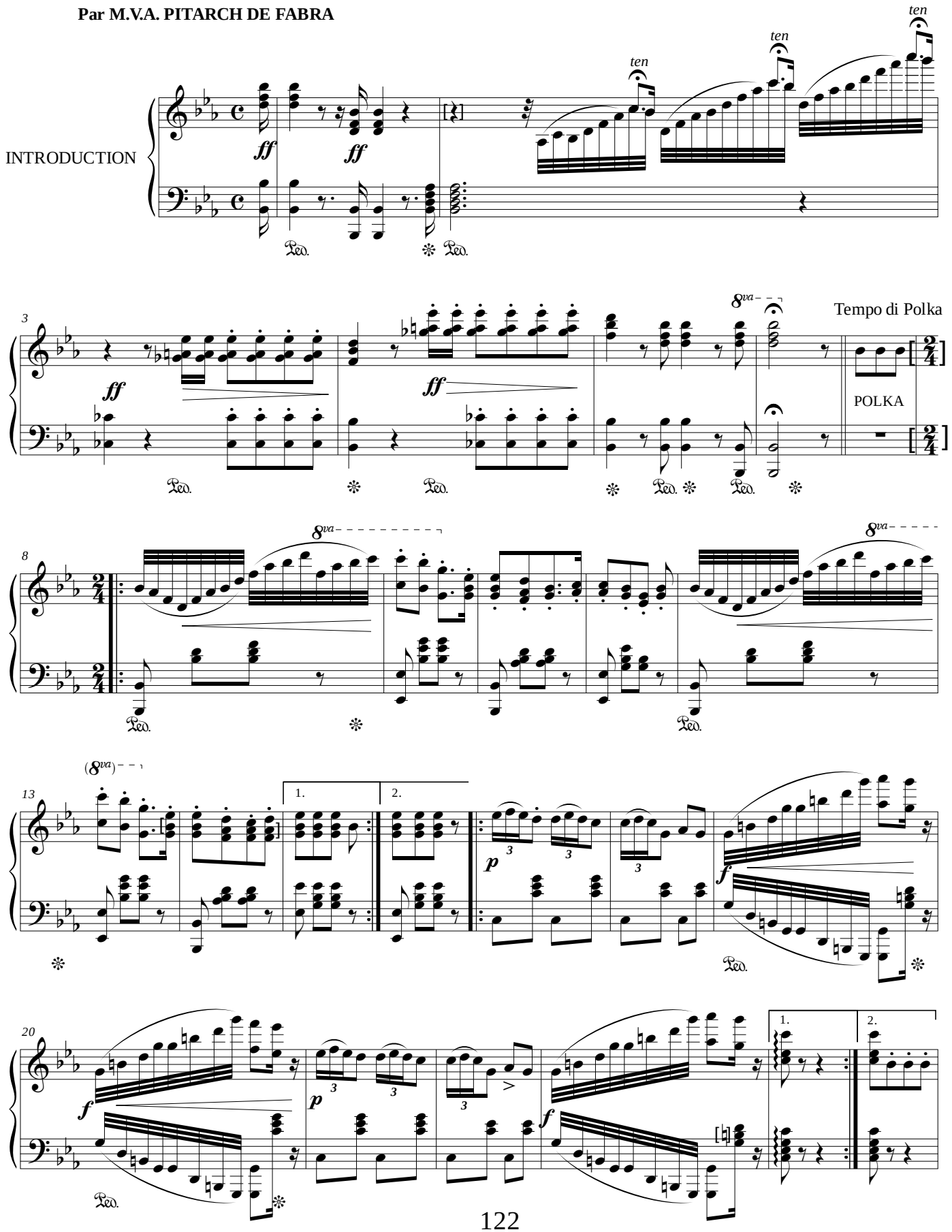
Caprice-polka

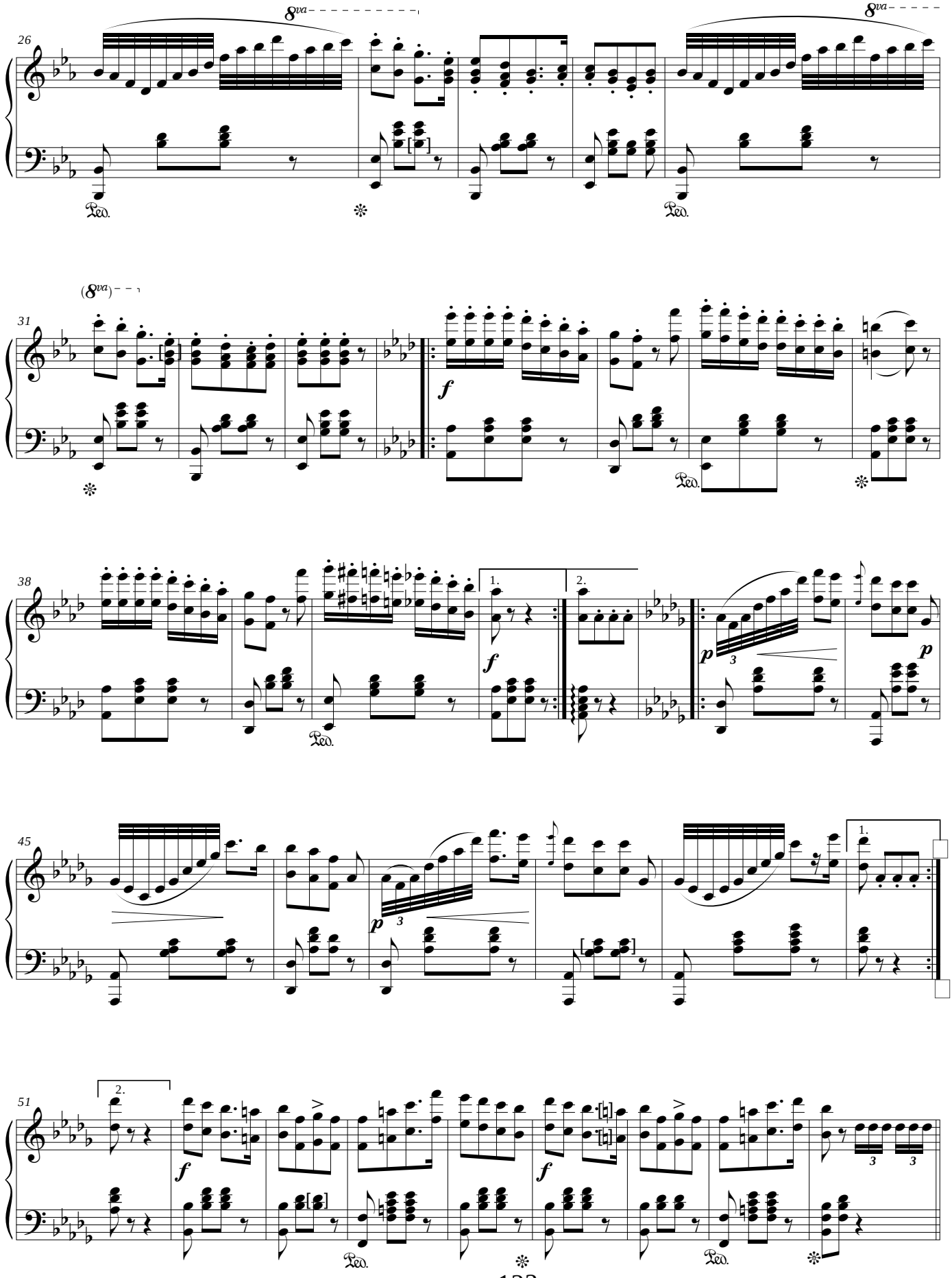
Año de edición: [1874]

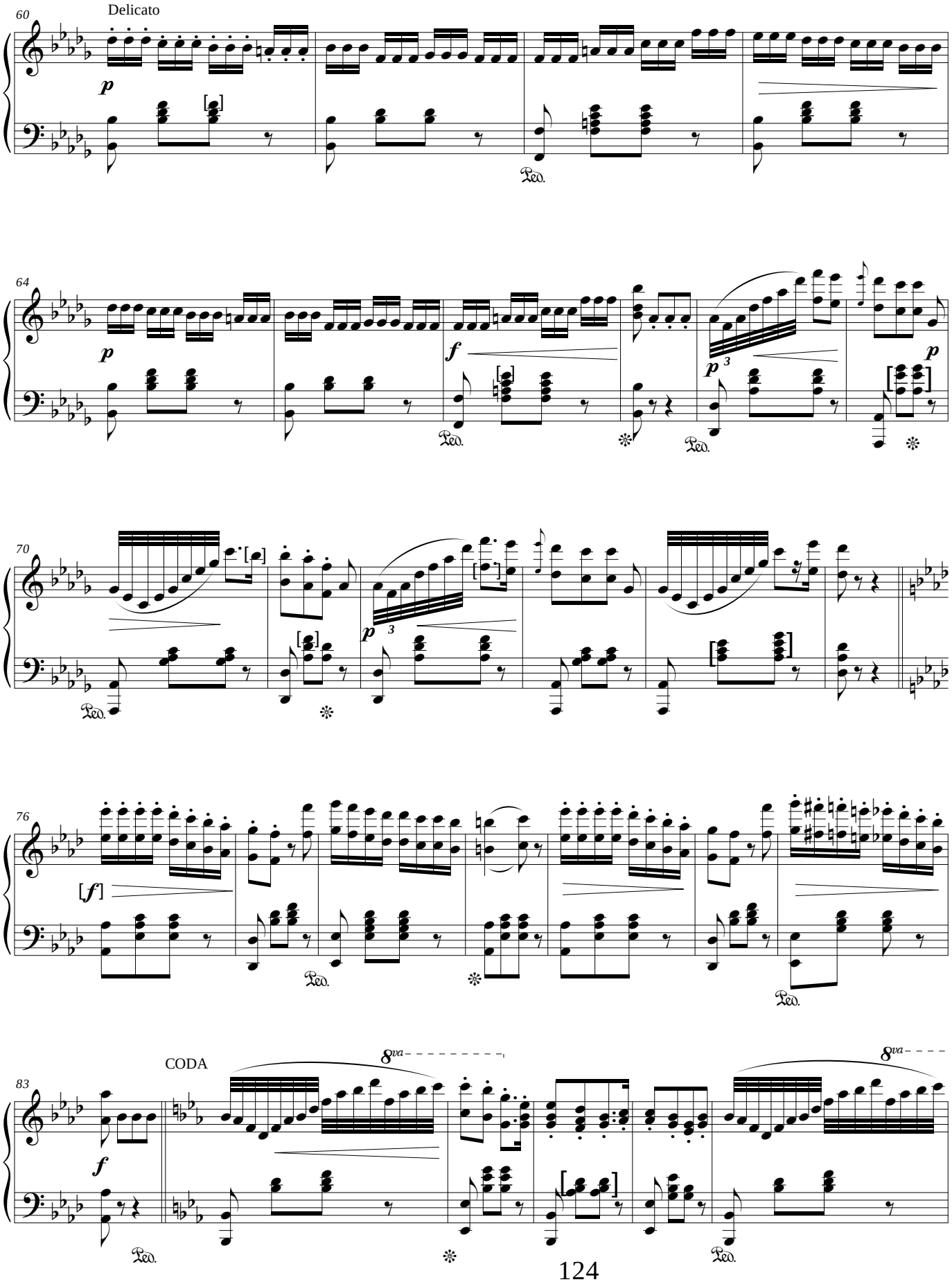
À Mlle MARIE DE ROSTAN D´ANCEZUNE

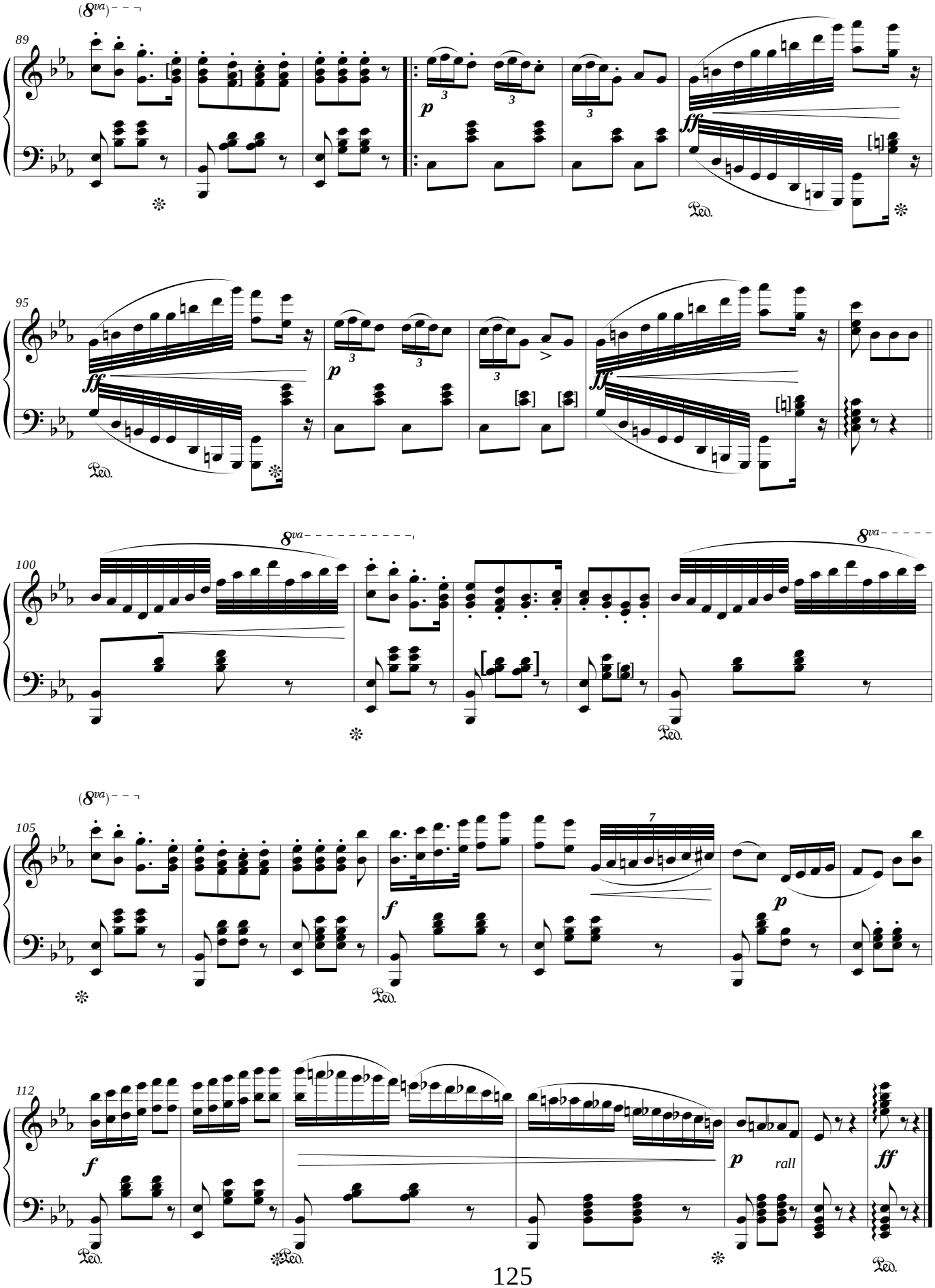
POUR LE PIANO

Par M.V.A. PITARCH DE FABRA




26
8va
8va
Ped.
Ped.
31
(8va)
f
Ped.
38
1.
2.
f
p
3
p
Ped.
45
1.
p
3
51
2.
f
f
Ped.
Ped.


60
Delicato
64
70
76
CODA
83


(8va)
89
p
3
ff
Ped.
95
ff
p
3
Ped.
100
8va
Ped.
(8va)
105
f
p
7
Ped.
112
f
Ped.
p
rall
ff
Ped.

PITARCH DE FABRA, [Vicente] (*1824;†1910)

LES DEUX SOEURS

ANTONIA

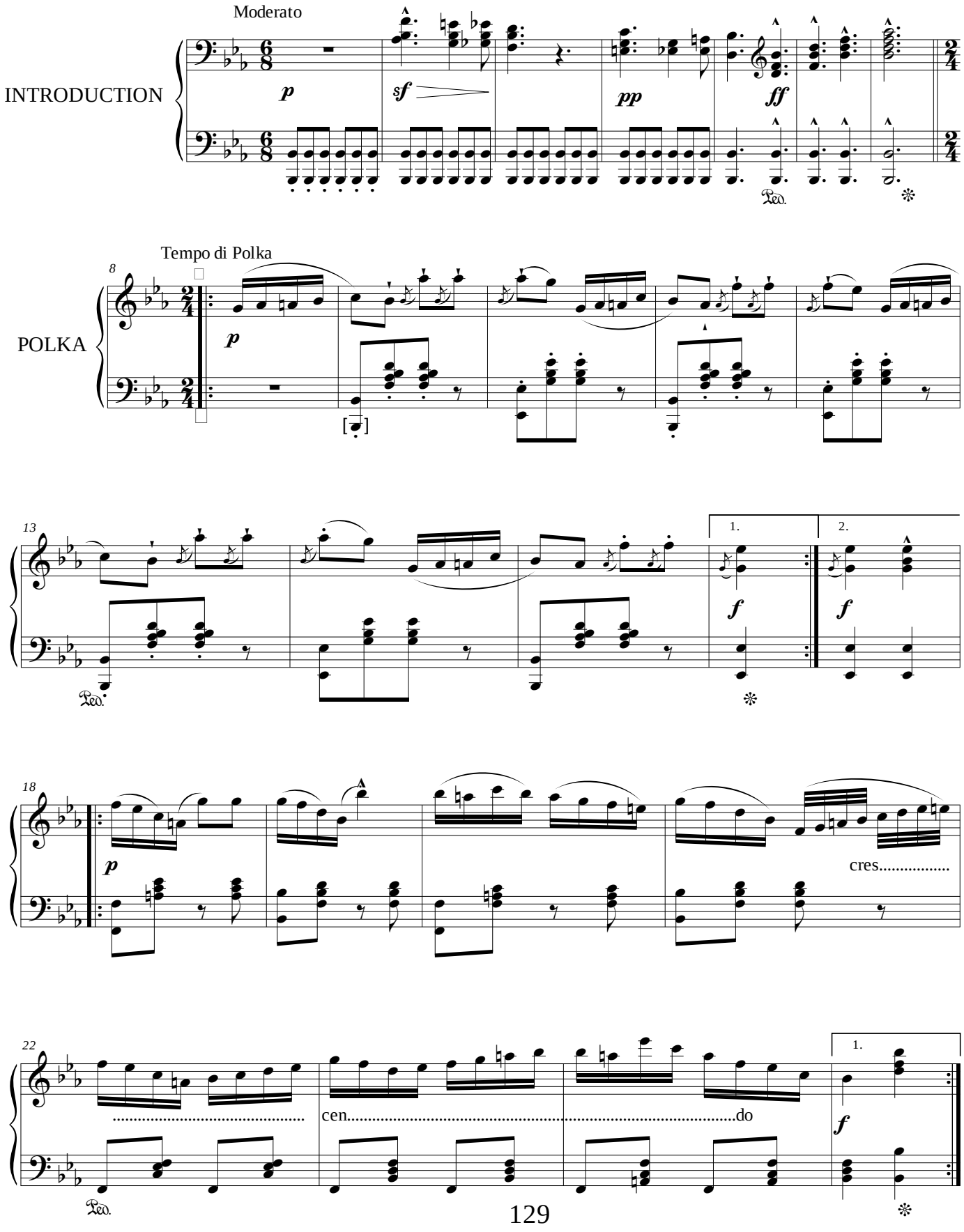
POLKA-CAPRICE

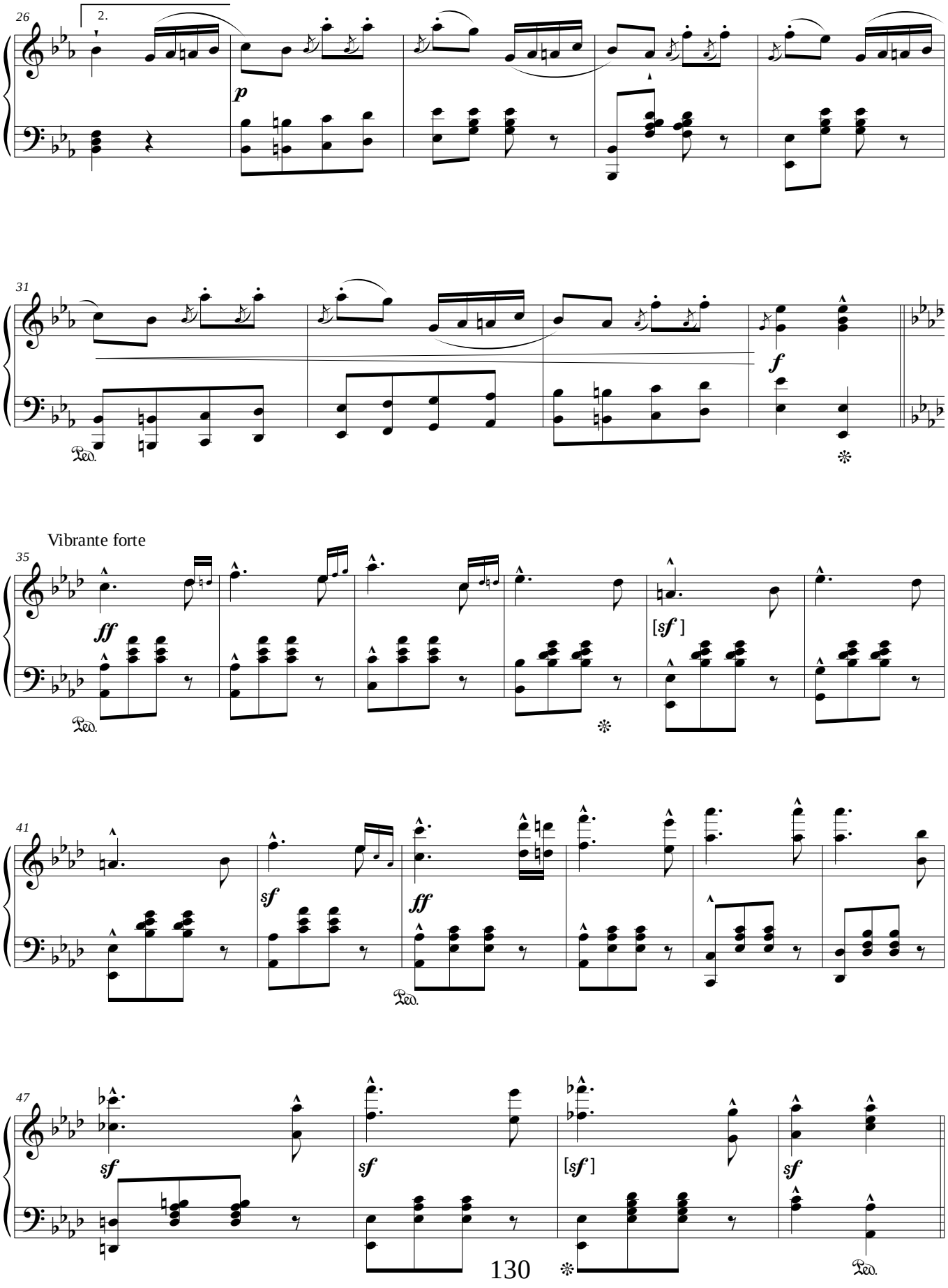
POUR LE PIANO

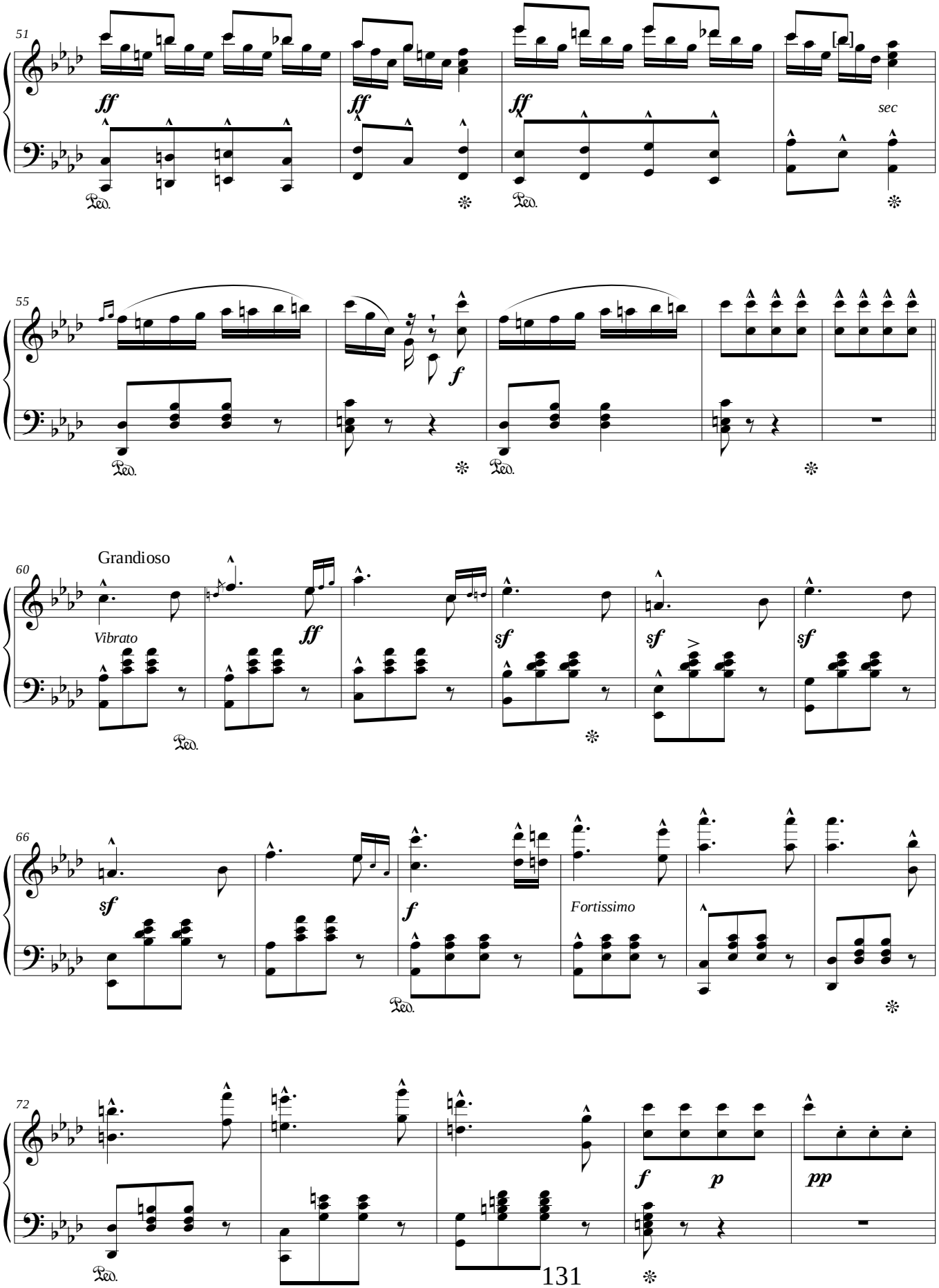
Par PITARCH DE FABRA
(1824-1910)

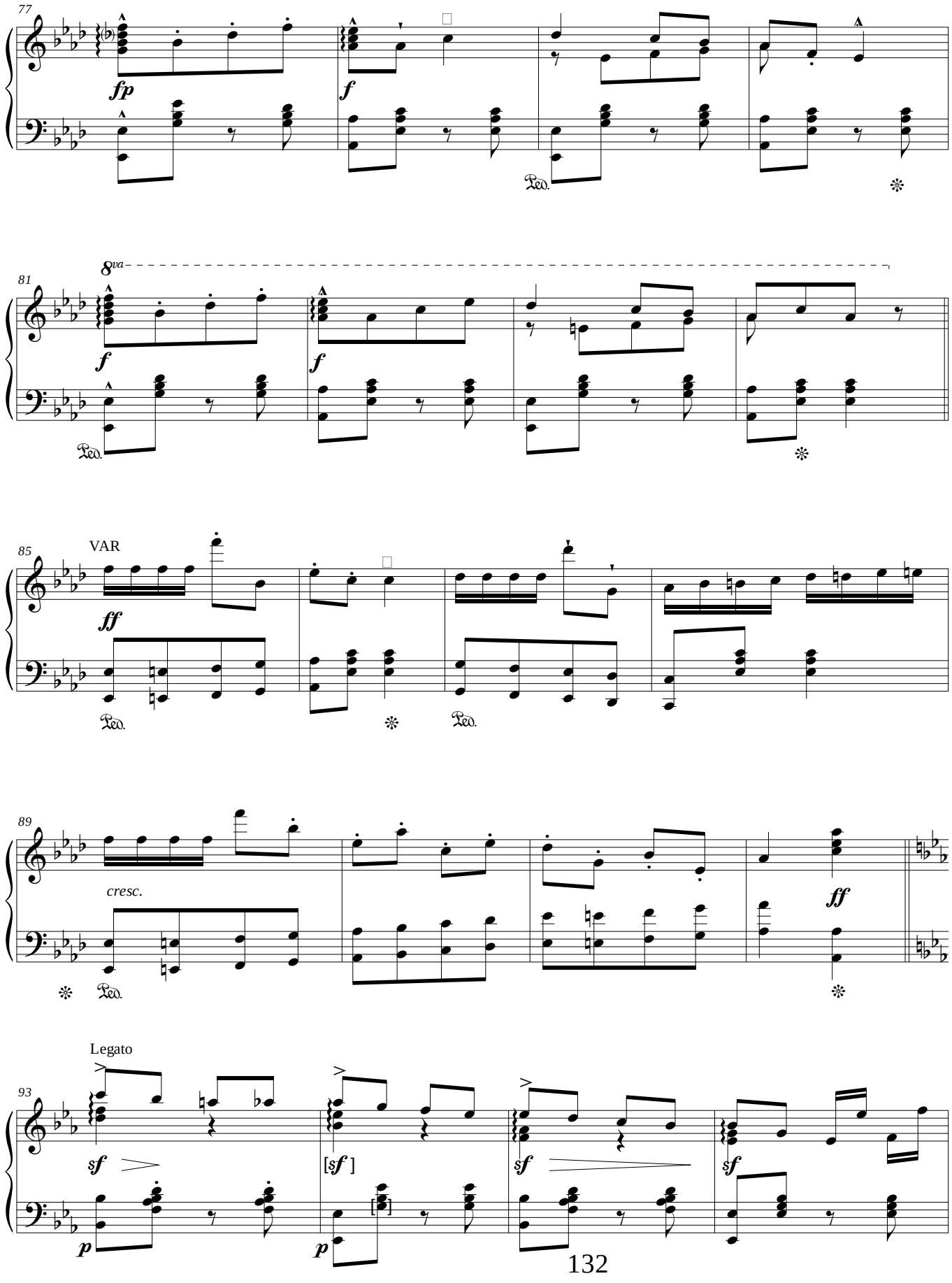
à ma nièce ANTONIA PITARCH

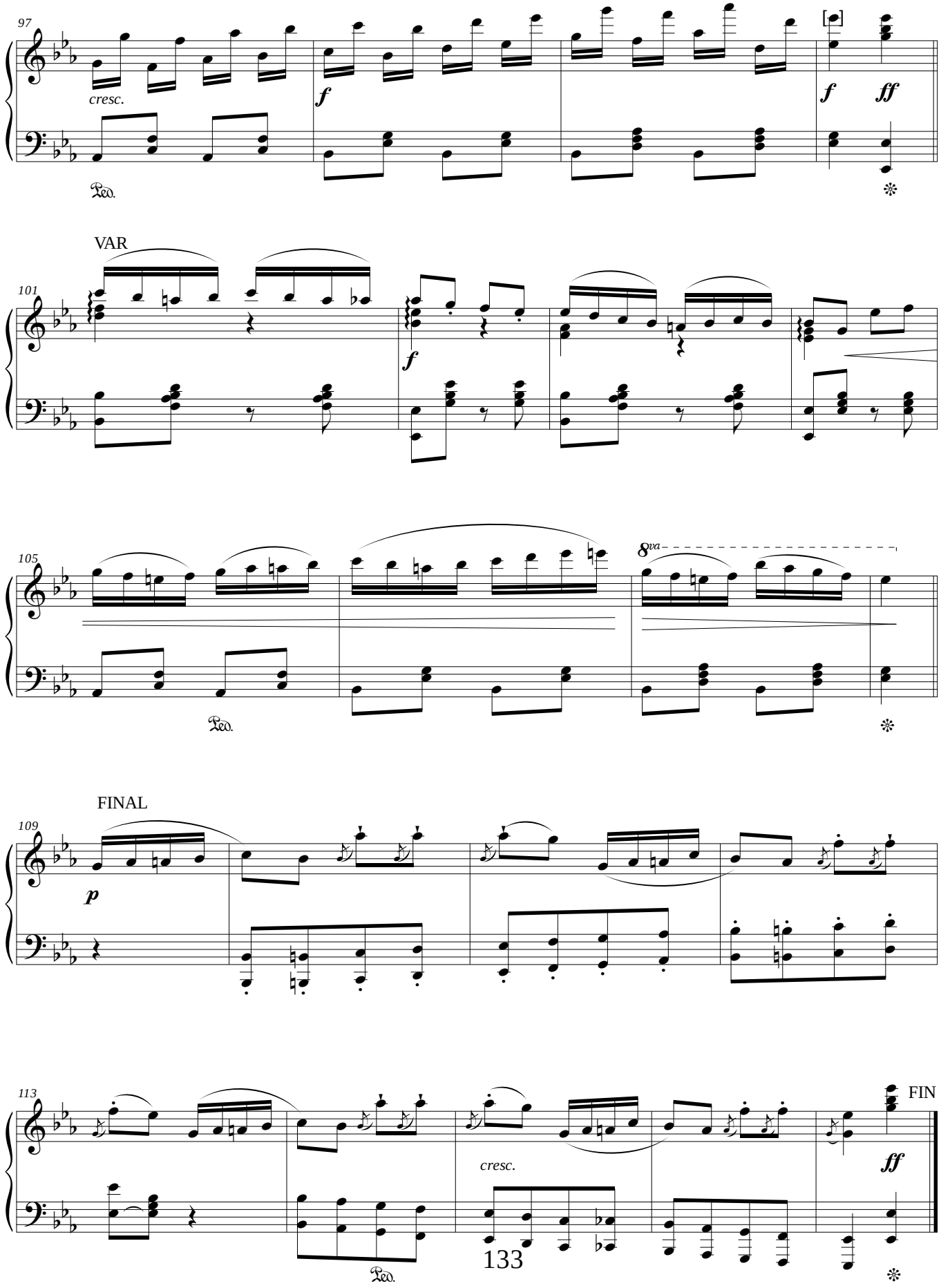
Año de composición: 1864




26
2.
p
31
Ped.
f
Vibrante forte
35
ff
Ped.
[sf]
41
sf
ff
Ped.
47
sf
sf
[sf]
sf
Ped.


51
ff
ff
ff
sec
Ped.
Ped.
55
f
Ped.
Ped.
60
Grandioso
Vibrato
ff
sf
sf
sf
Ped.
66
sf
f
Fortissimo
Ped.
72
f
p
pp
Ped.


77
fp
f
Ped.
81
8va
f
f
Ped.
85
VAR
ff
Ped.
Ped.
89
cresc.
ff
Ped.
93
Legato
sf
[sf]
sf
sf
p
p


97
cresc.
f
f
ff
Ped.
VAR
101
f
105
8va
Ped.
FINAL
109
p
113
cresc.
ff
FIN
Ped.

MARIE

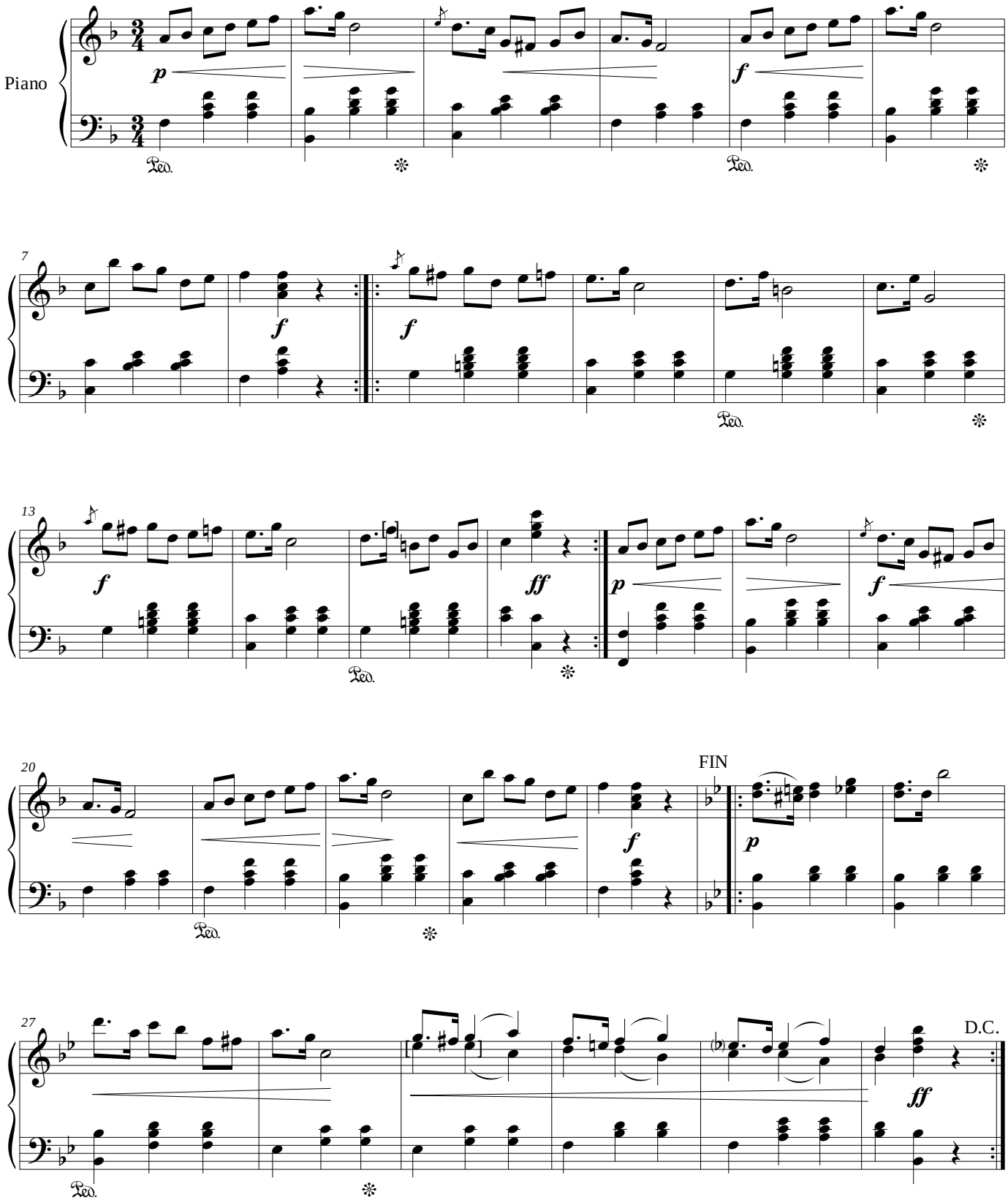
POLKA-MAZURKA

POUR LE PIANO

Par PITARCH DE FABRA

à ma nièce MARIE PITARCH

Moderato



SEGARRA SEGARRA, José (*1816;†1879)

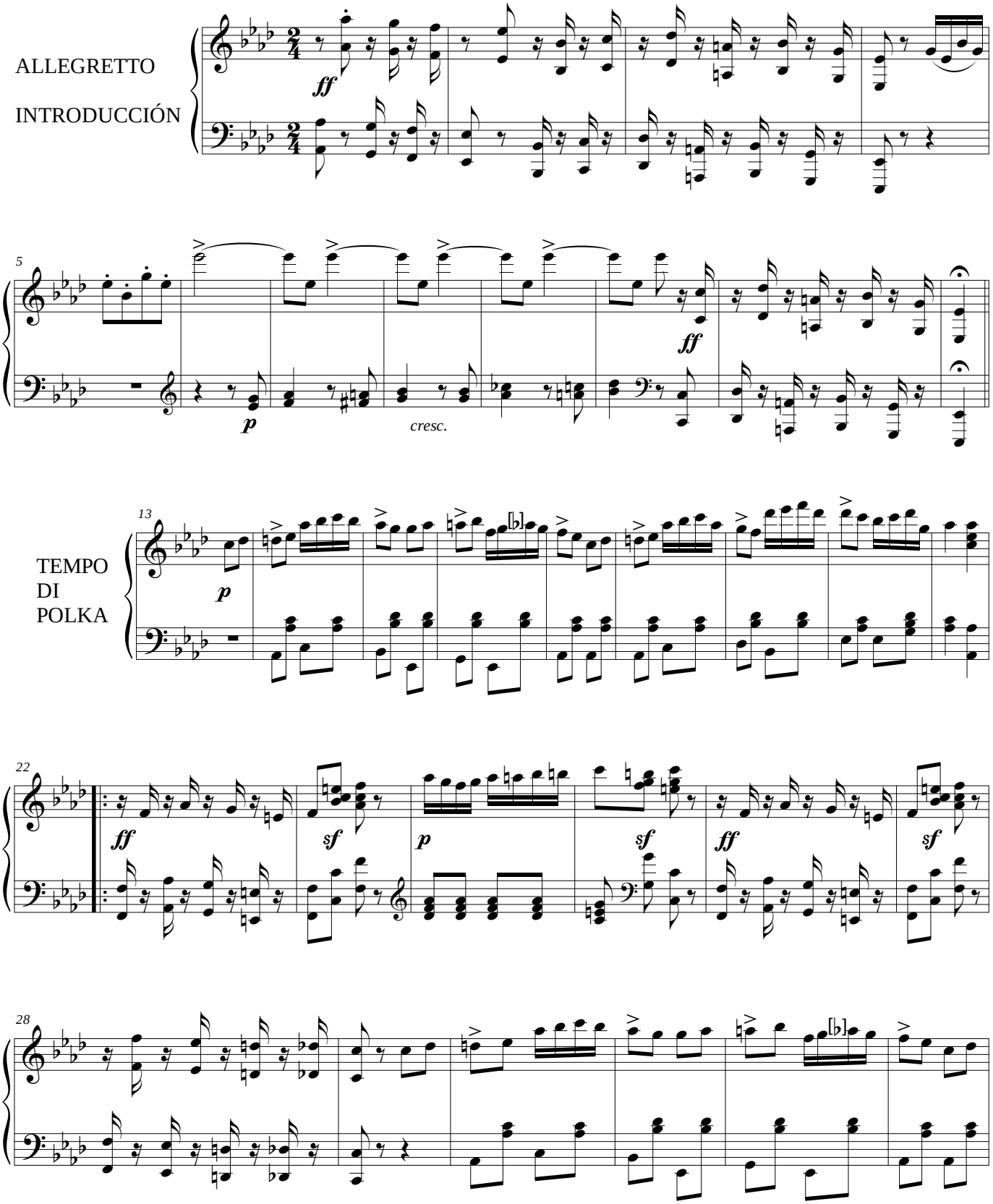
LA HEROÍNA

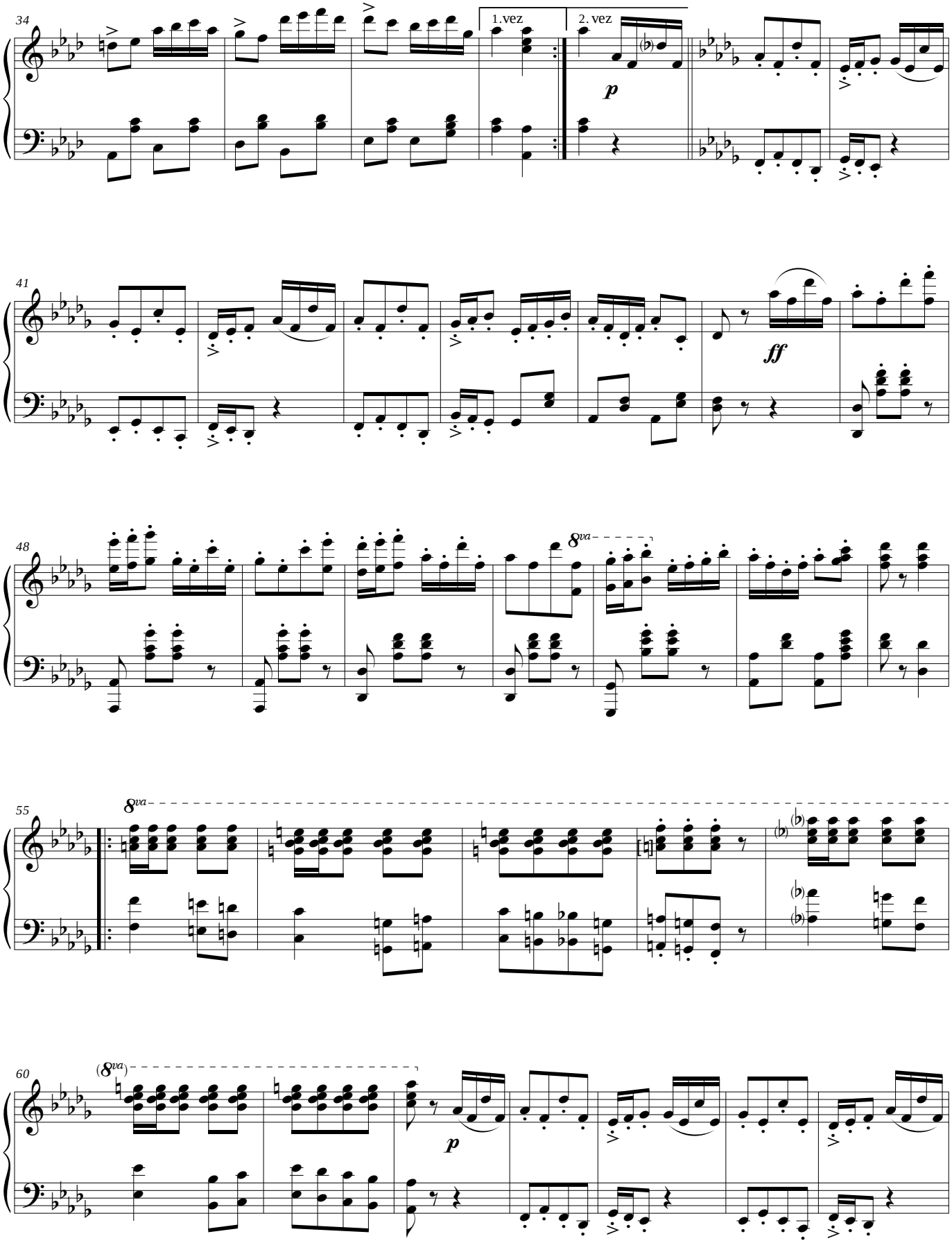
POLKA

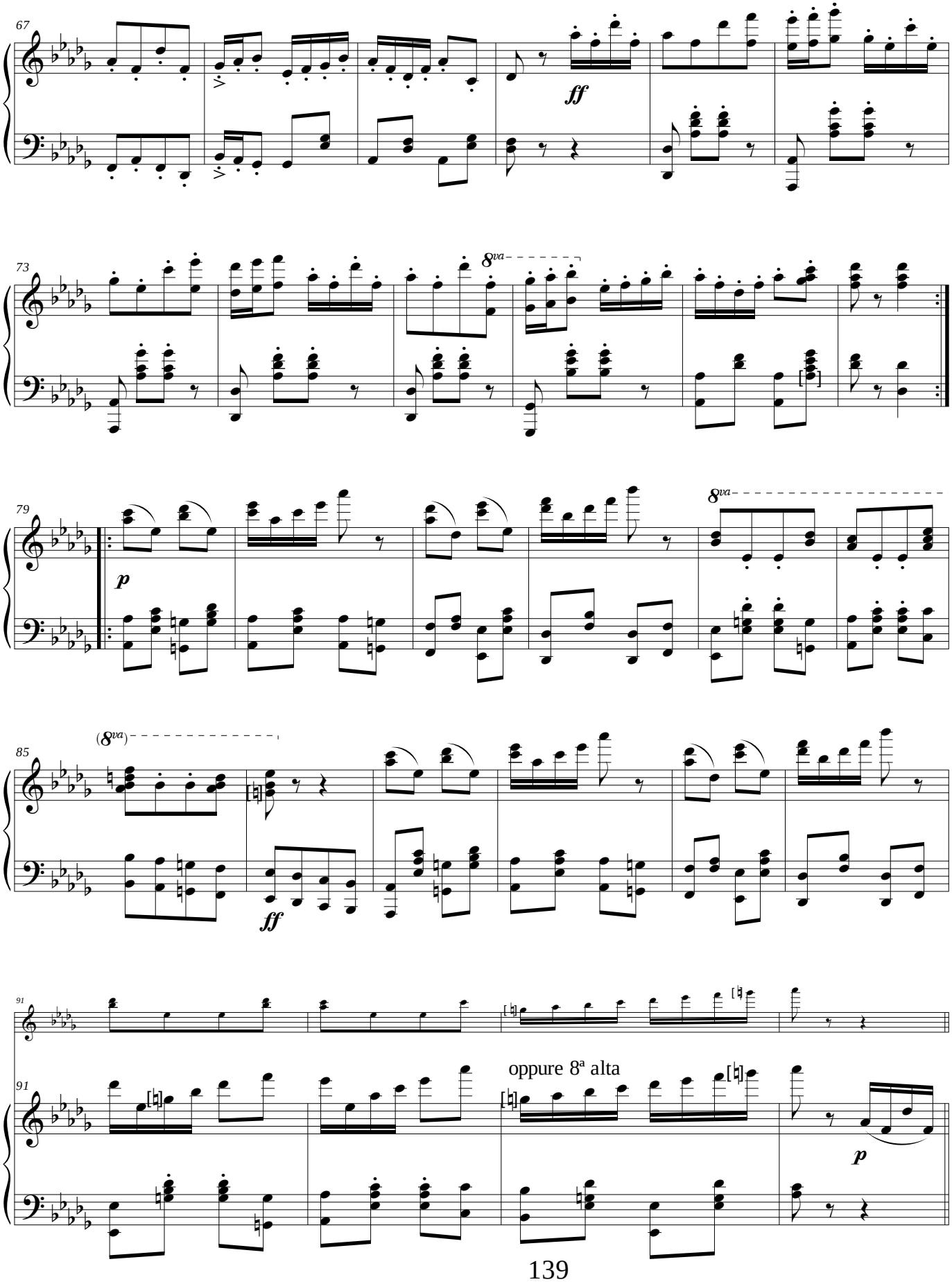
JOSÉ SEGARRA SEGARRA
(1816-1879)

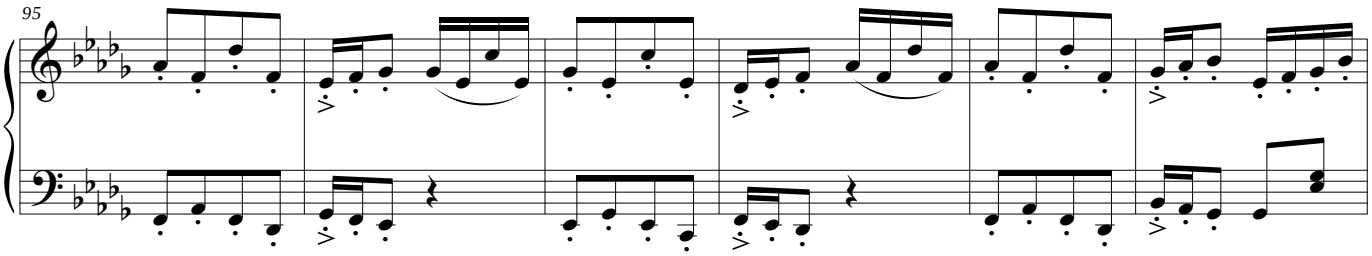
Dedicada al amigo y muy distinguido pianista Vicente Pitarch

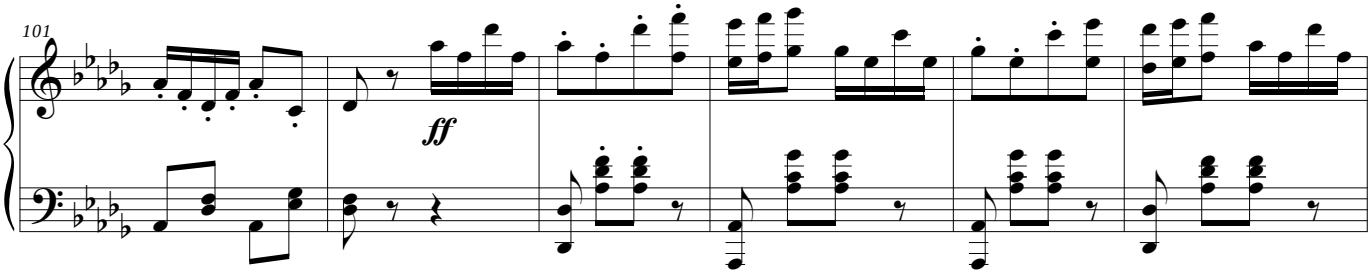
Año de composición: [1865-66]

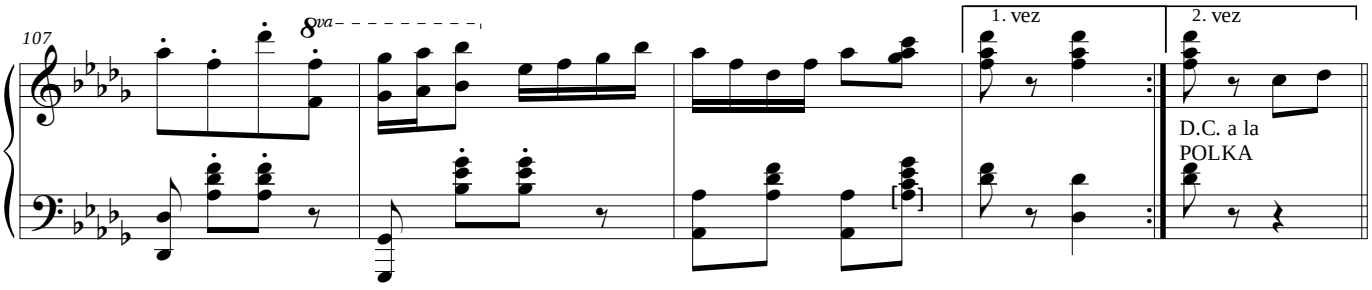


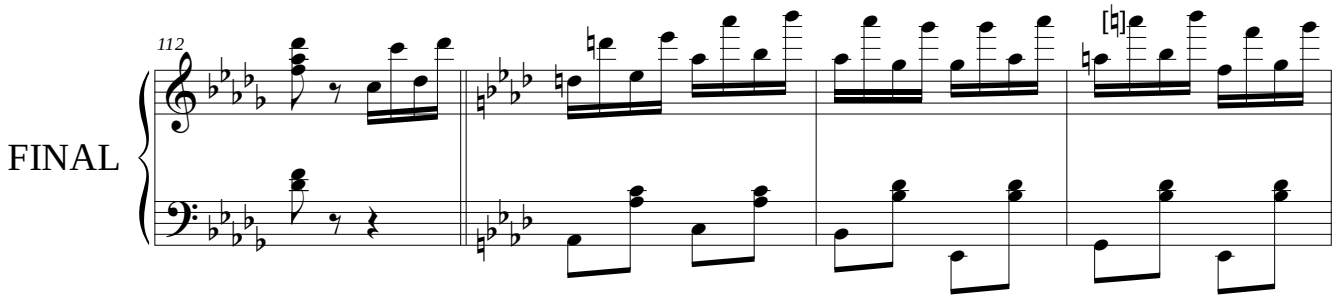

34
1.vez
2. vez
p
41
ff
48
8va
55
8va
60
(8va)
p

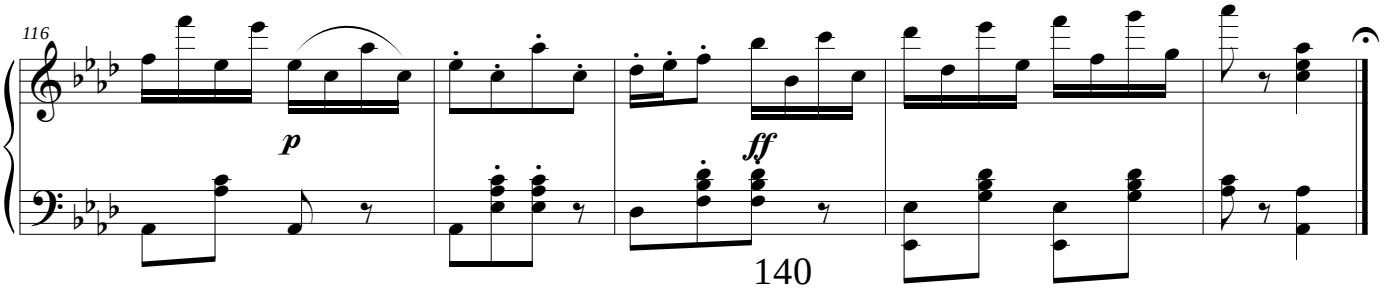

67
ff
73
8va
79
p
8va
85
(8va)
ff
91
91
oppure 8ª alta
p


95


101
ff


107
8va
1. vez
2. vez
D.C. a la
POLKA


FINAL
112

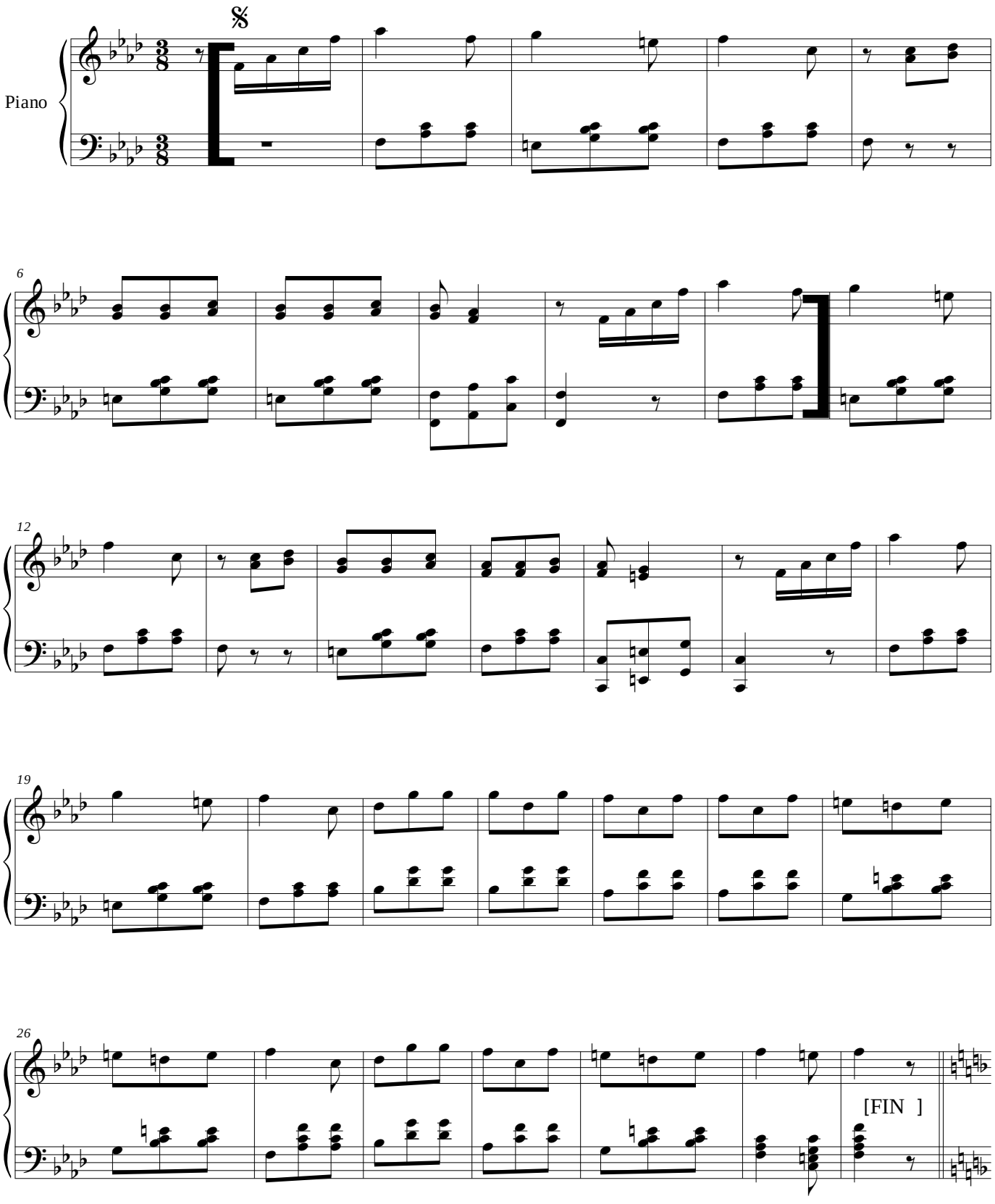

116
p
ff

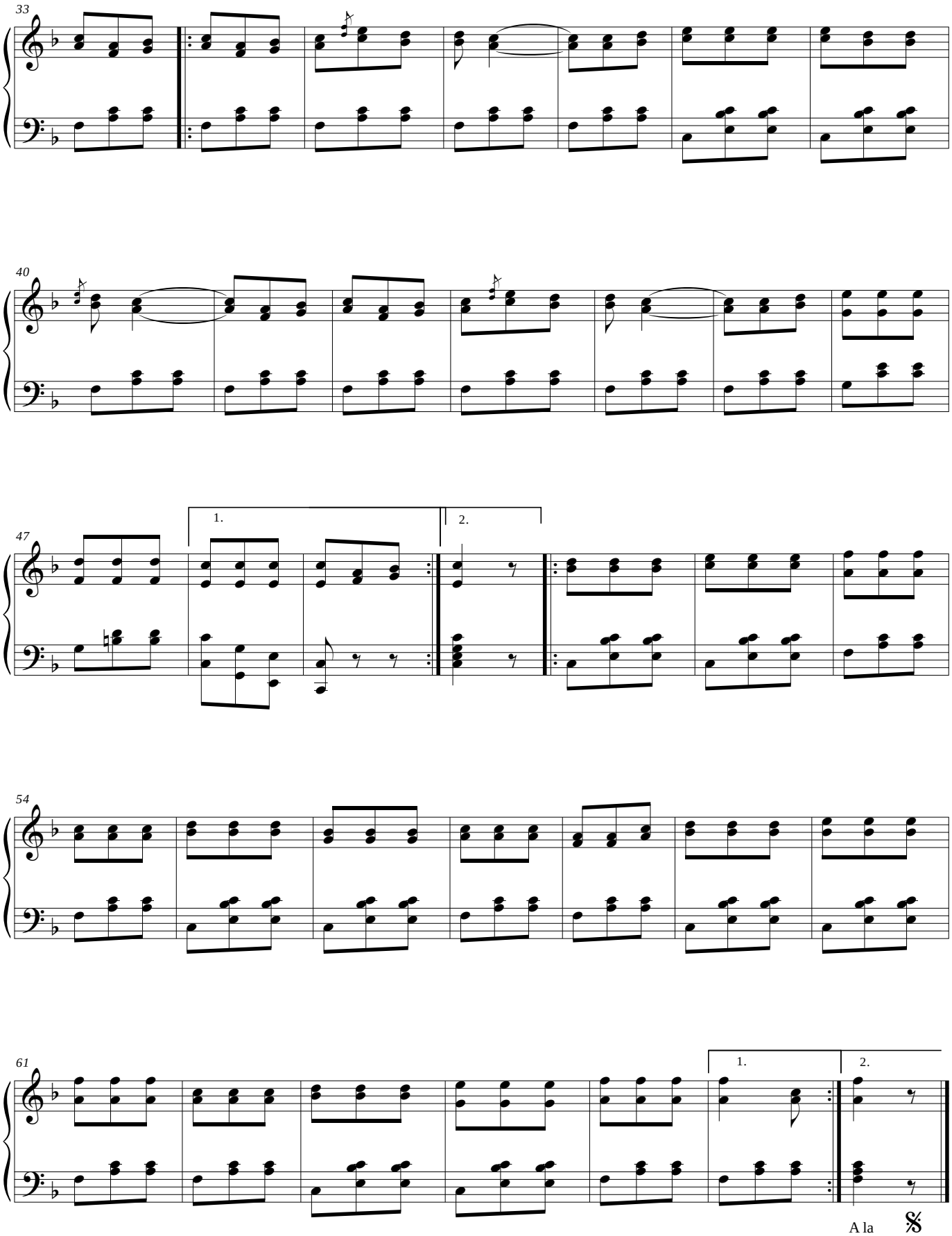
VIVES MIRALLES, Bernardo (*1850;†1921)

Vals en fa menor

Bernardo Vives Miralles
(1850-1921)

Año de composición: [1870]

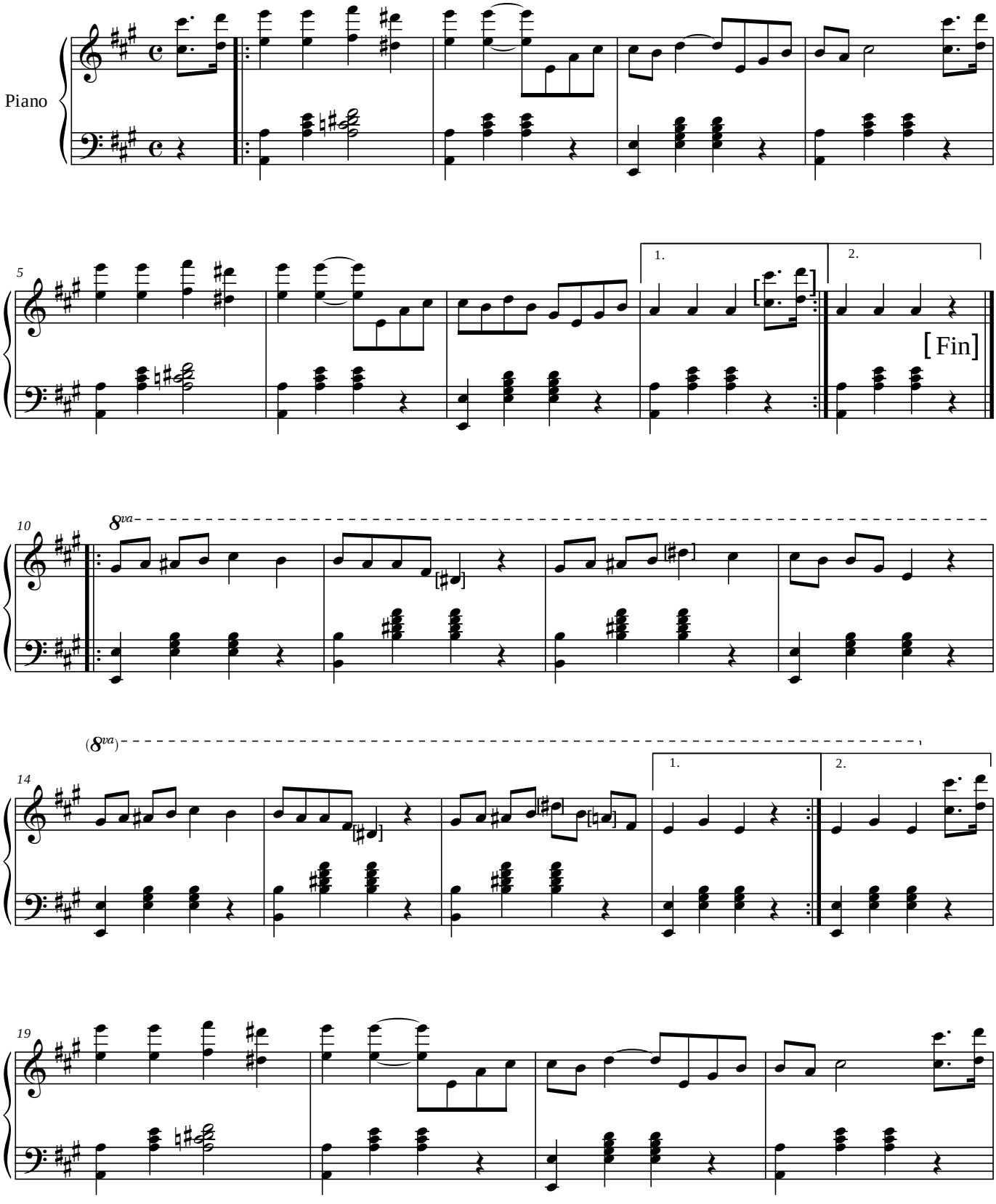


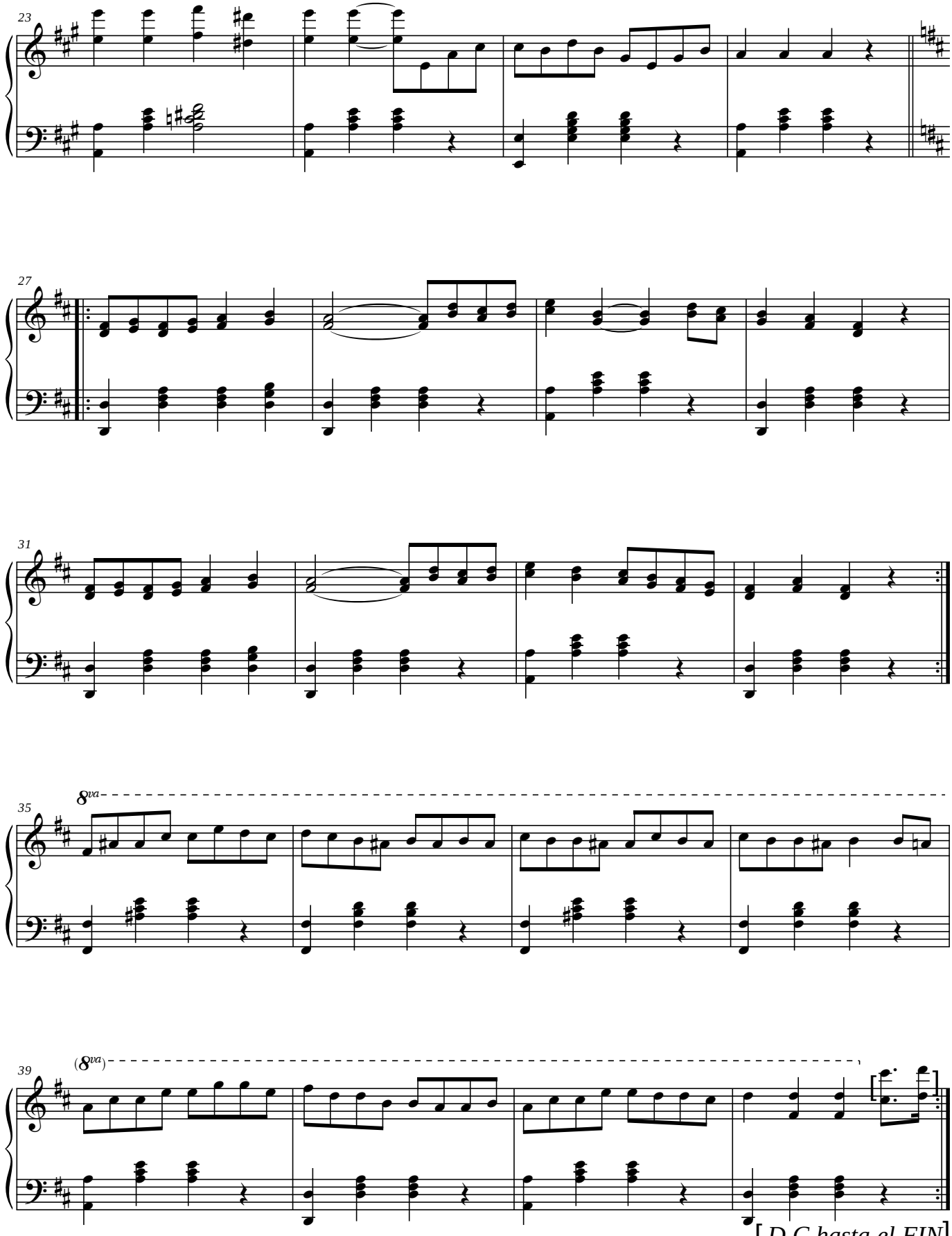

33
40
47
1.
2.
54
61
1.
2.
A la

Schotis en La Mayor

Bernardo Vives Miralles
(1850-1921)

Año de composición: [1870]

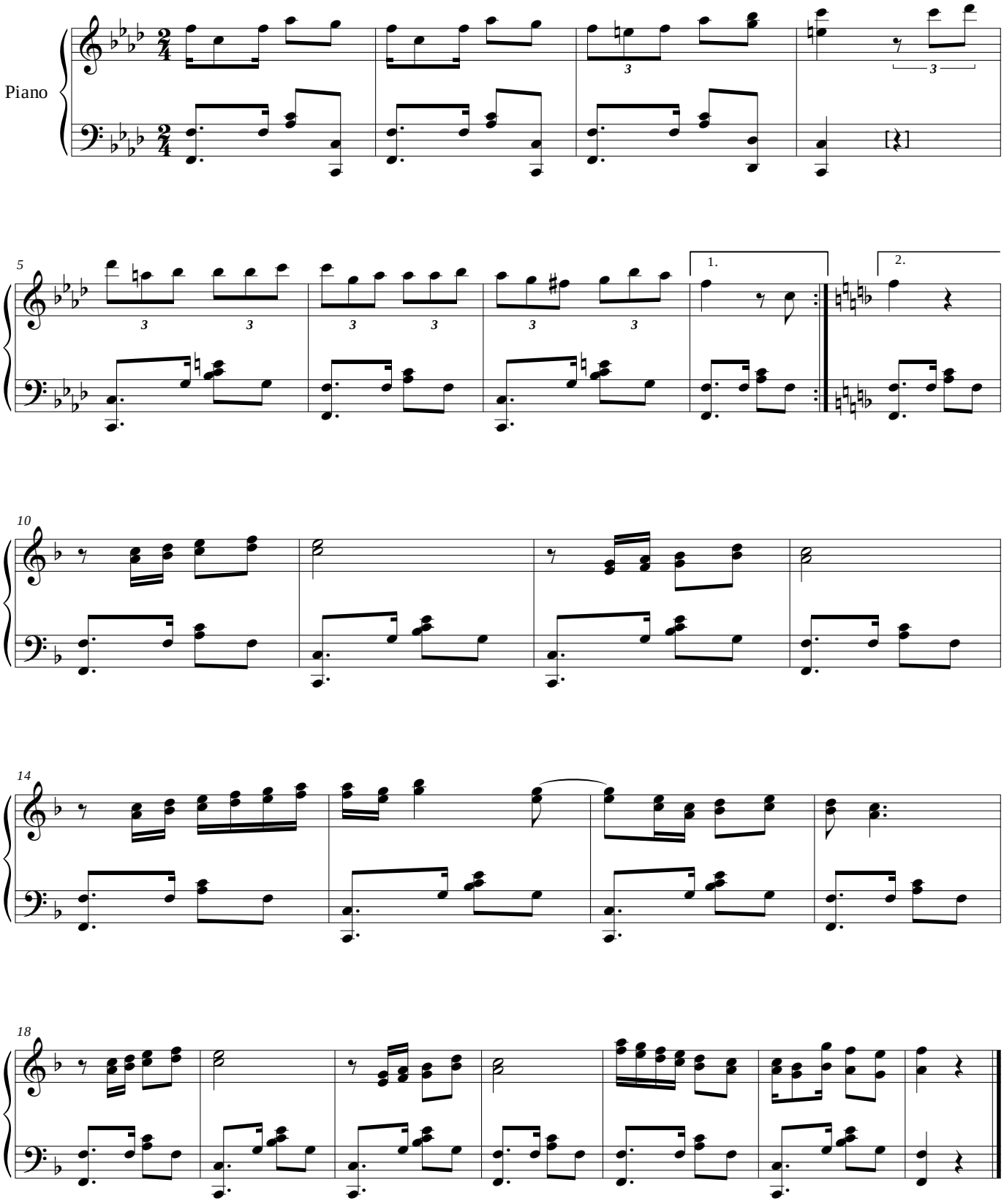



23
27
31
35
8va
39
(8va)
[D.C hasta el FIN]

Americana

Bernardo Vives Miralles
(1850-1921)

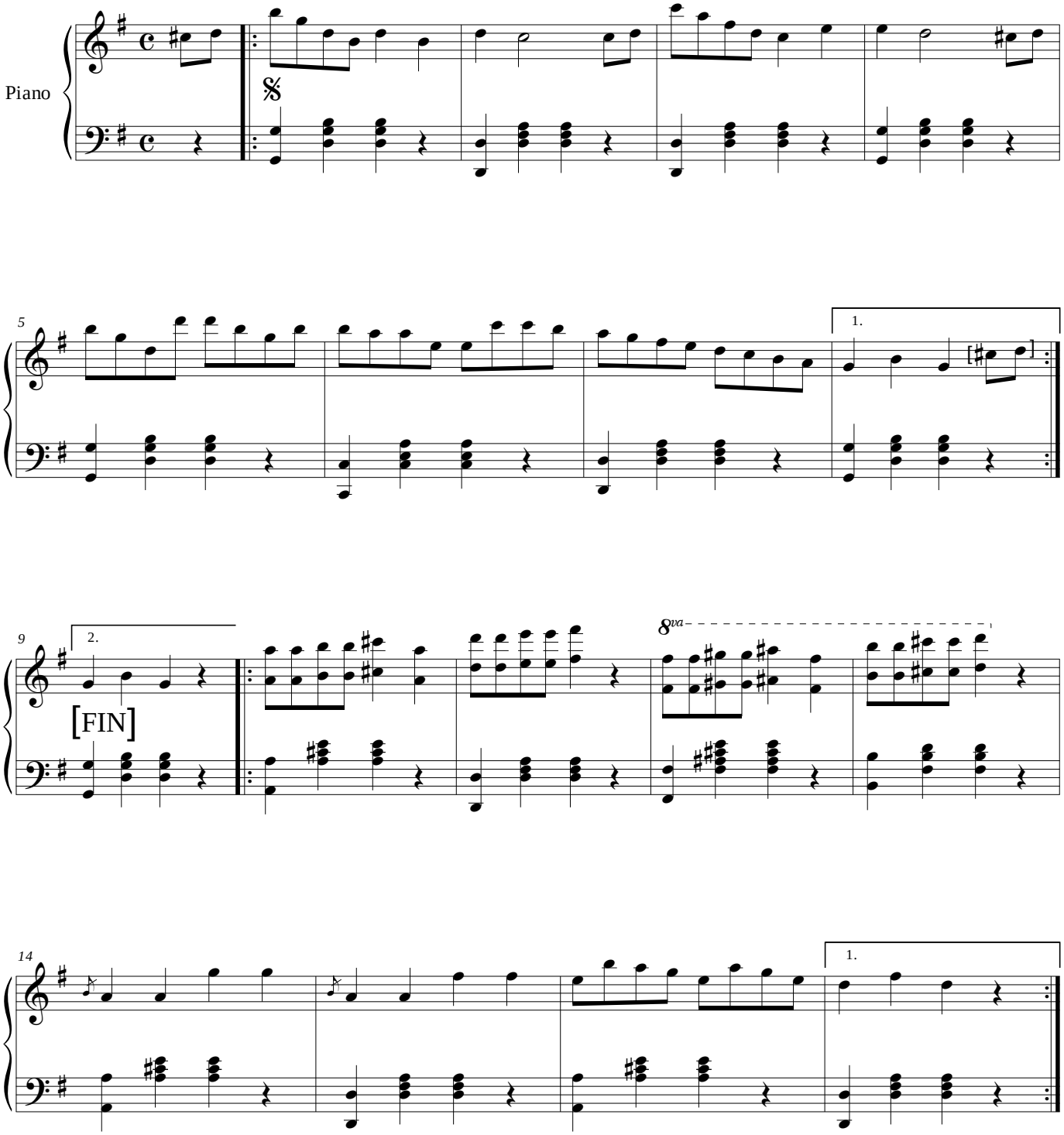
Año de composición: [1870]

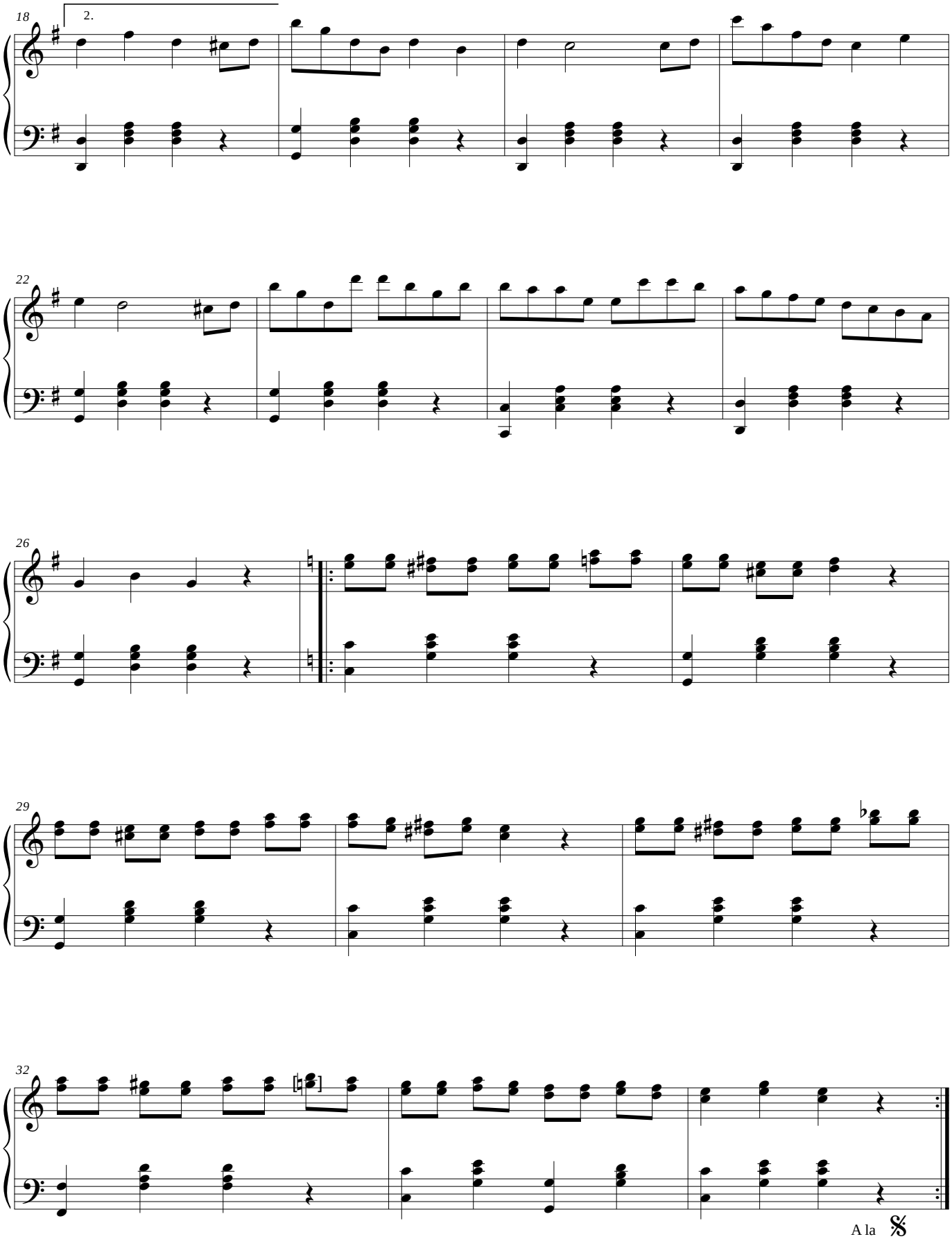


Schotis en Sol Mayor

Bernardo Vives Miralles
(1850-1921)

Año de composición: [1870]

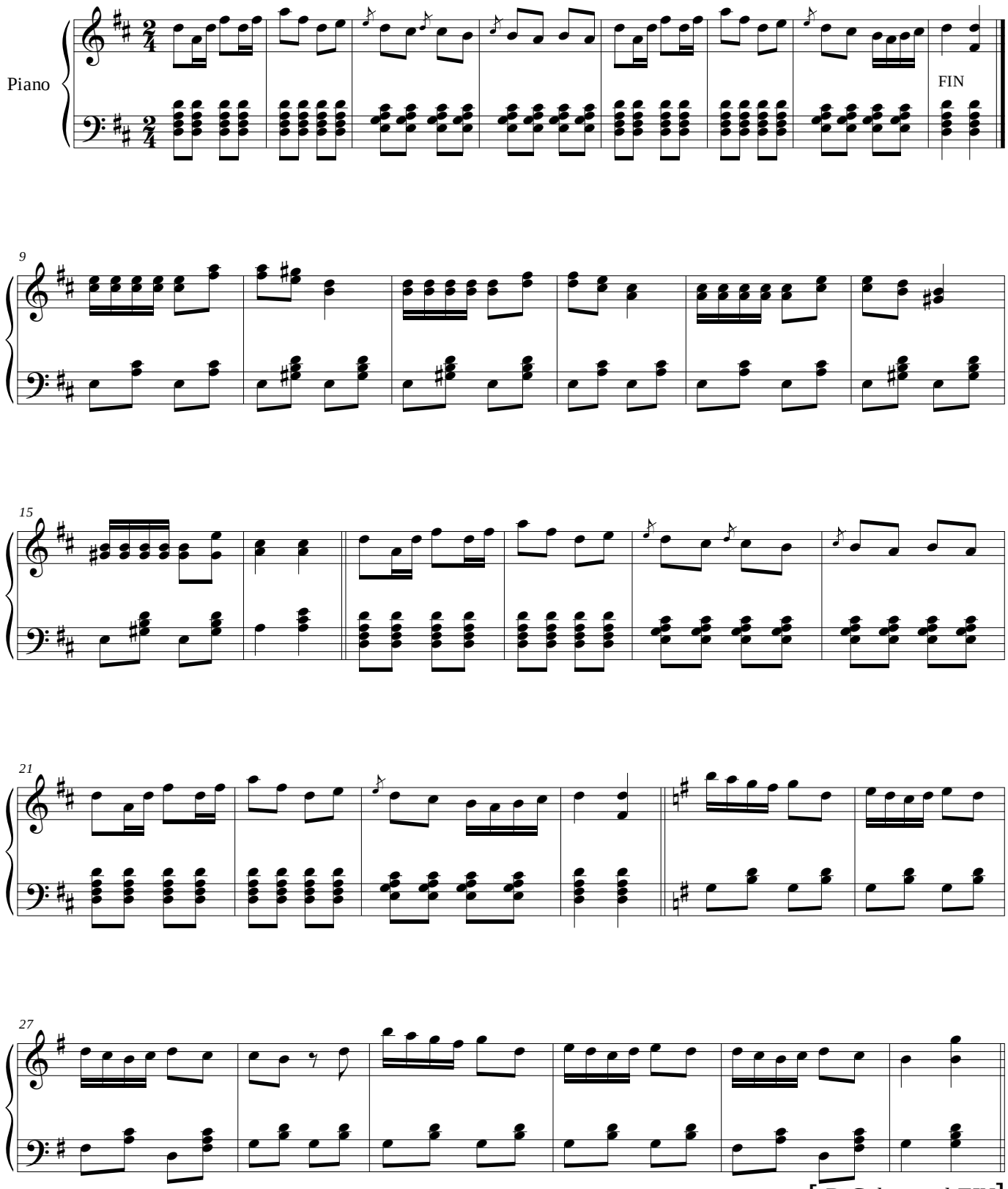



18
2.
22
26
29
32
A la

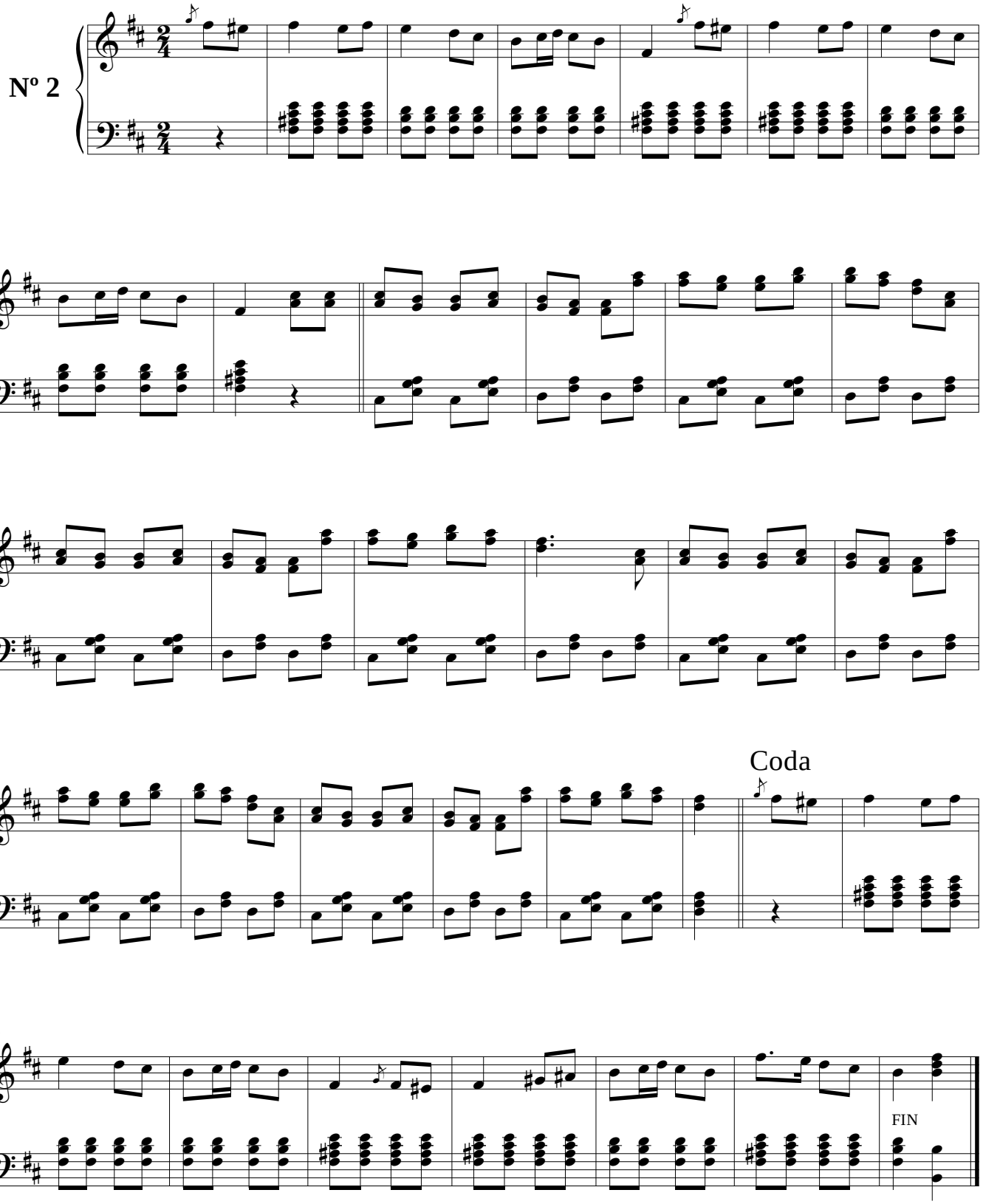
Rigodones

Nº 1

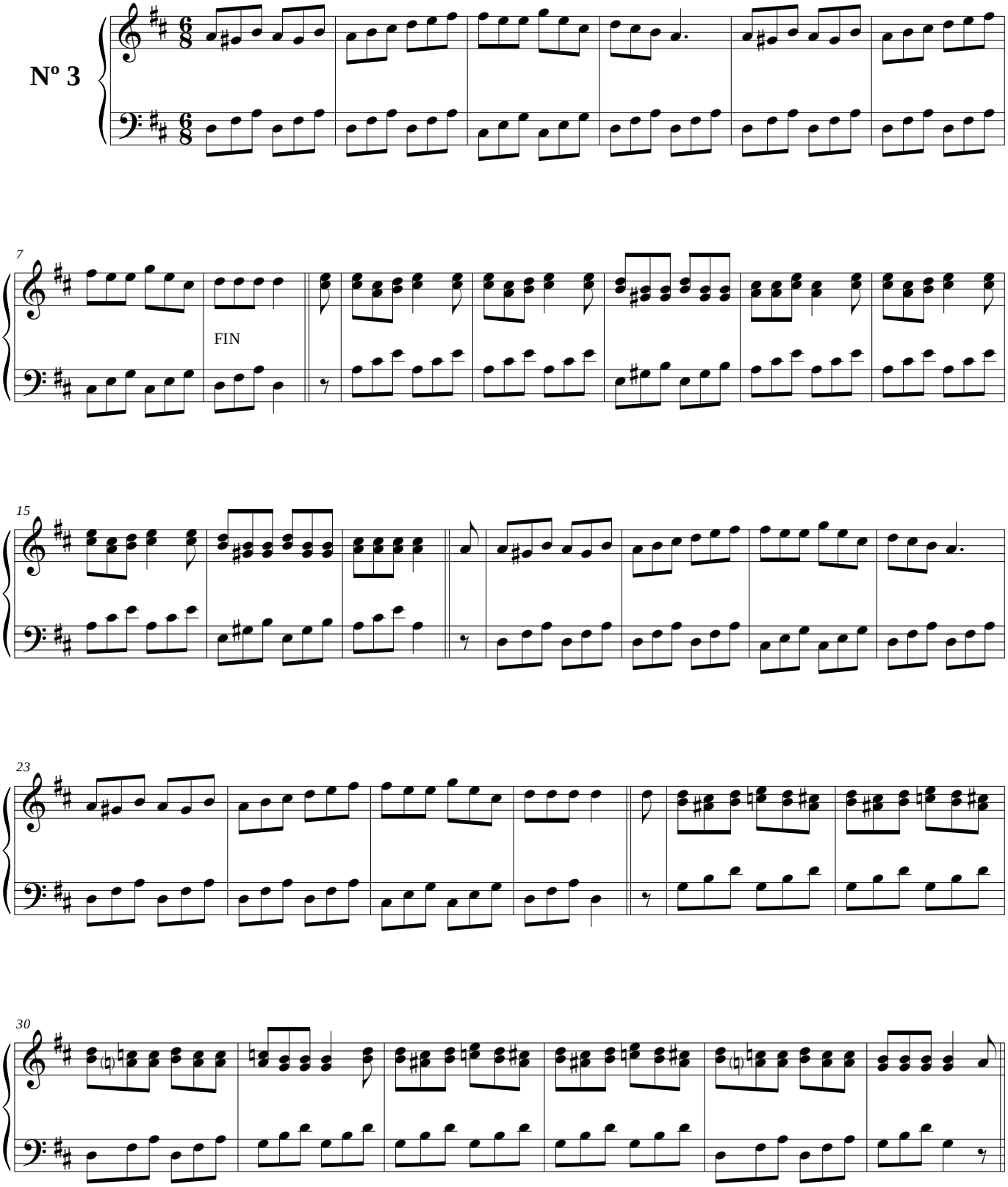
Bernardo Vives Miralles
(1850-1921)



[*D.C. hasta el FIN*]

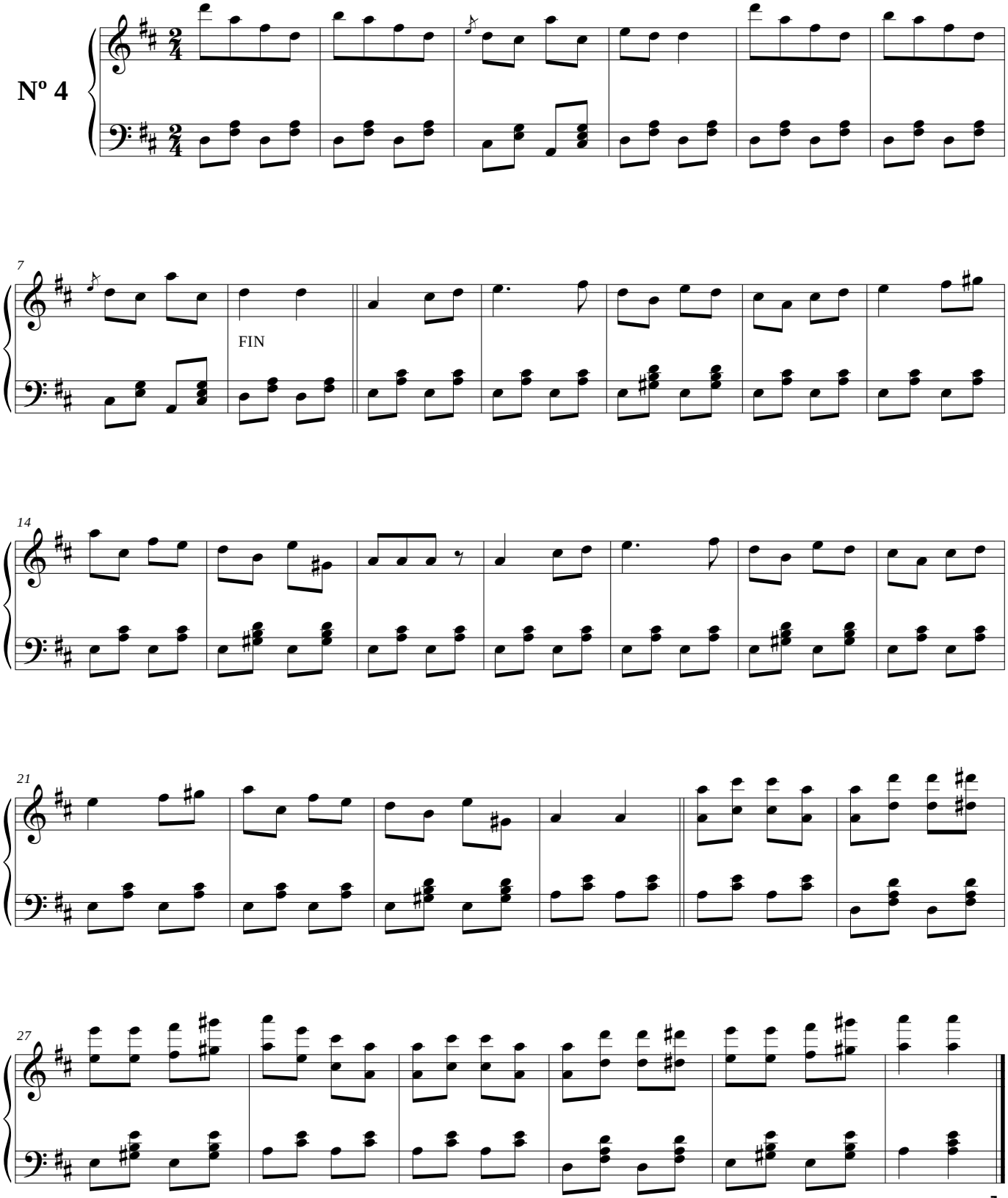

Nº 2
7
13
19
Coda
27
FIN

Nº 3

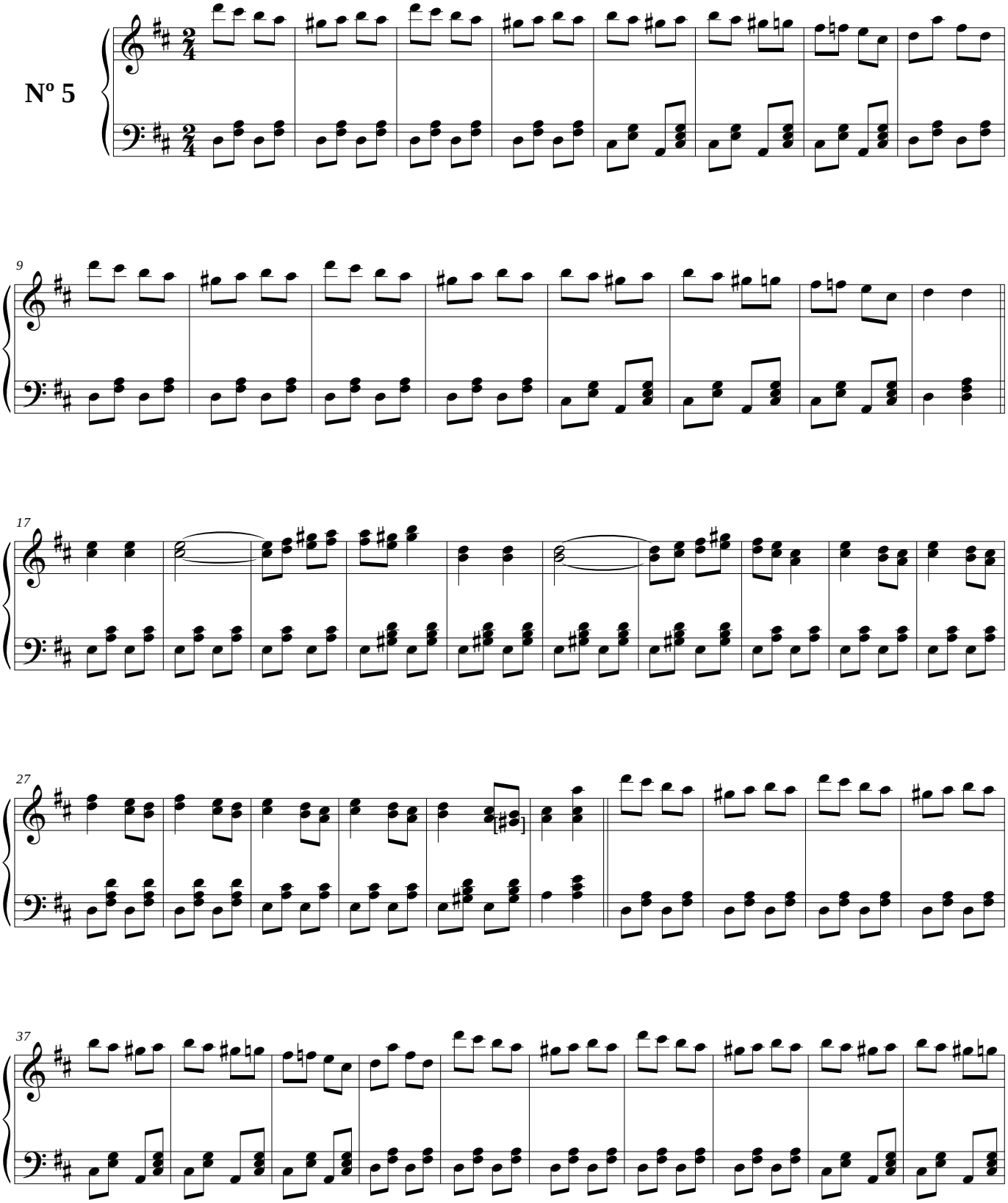


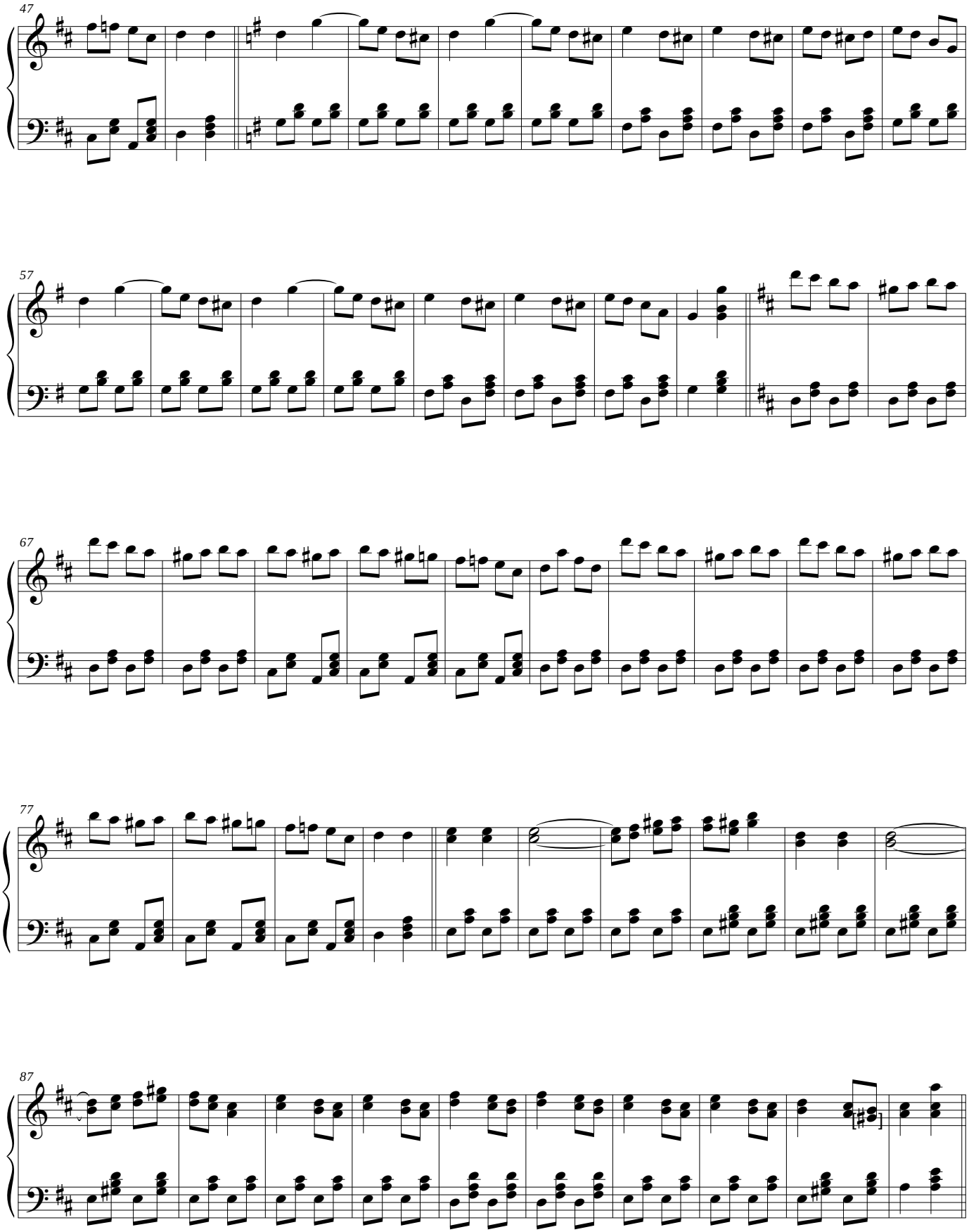
[D.C hasta el FIN]

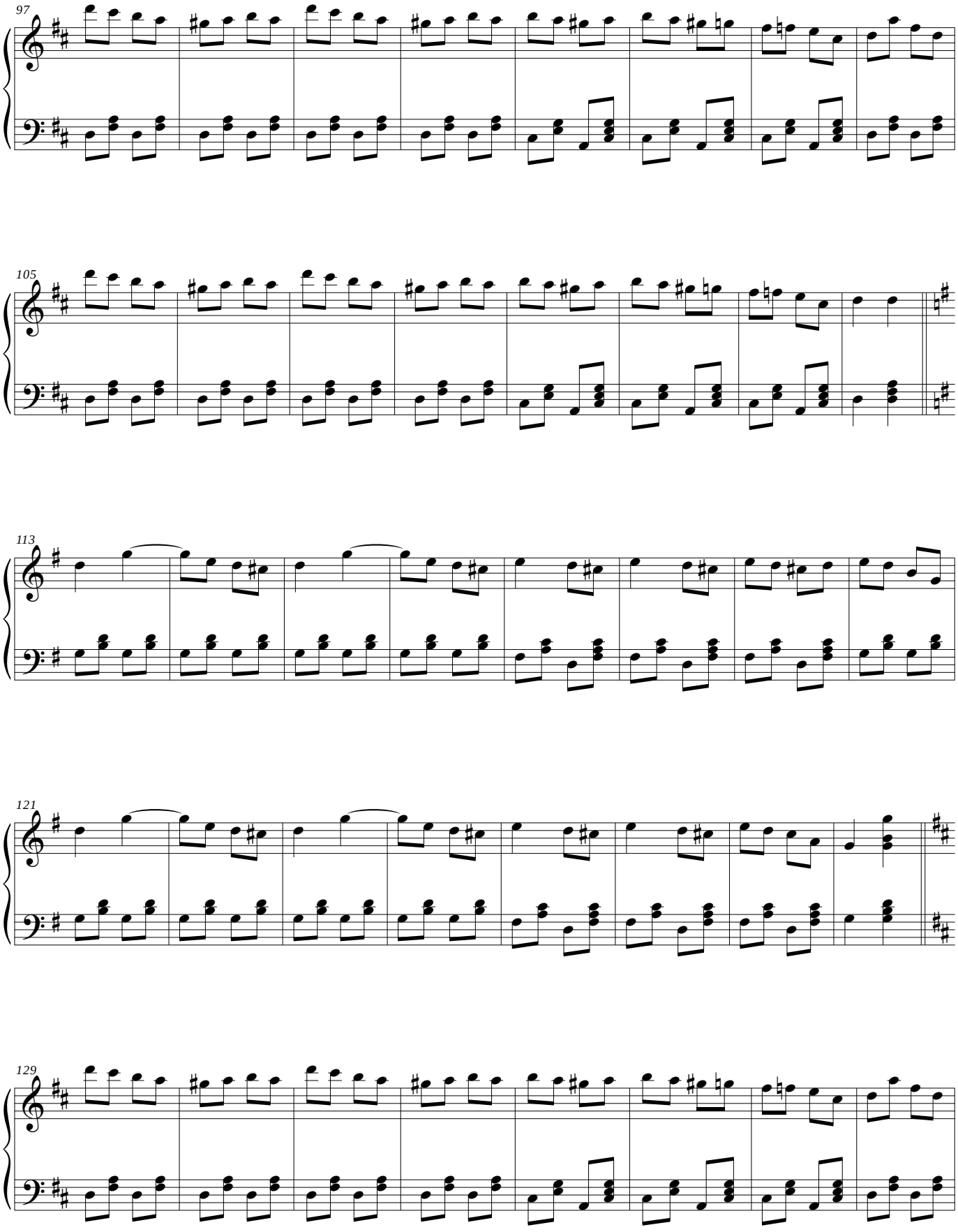
Nº 4

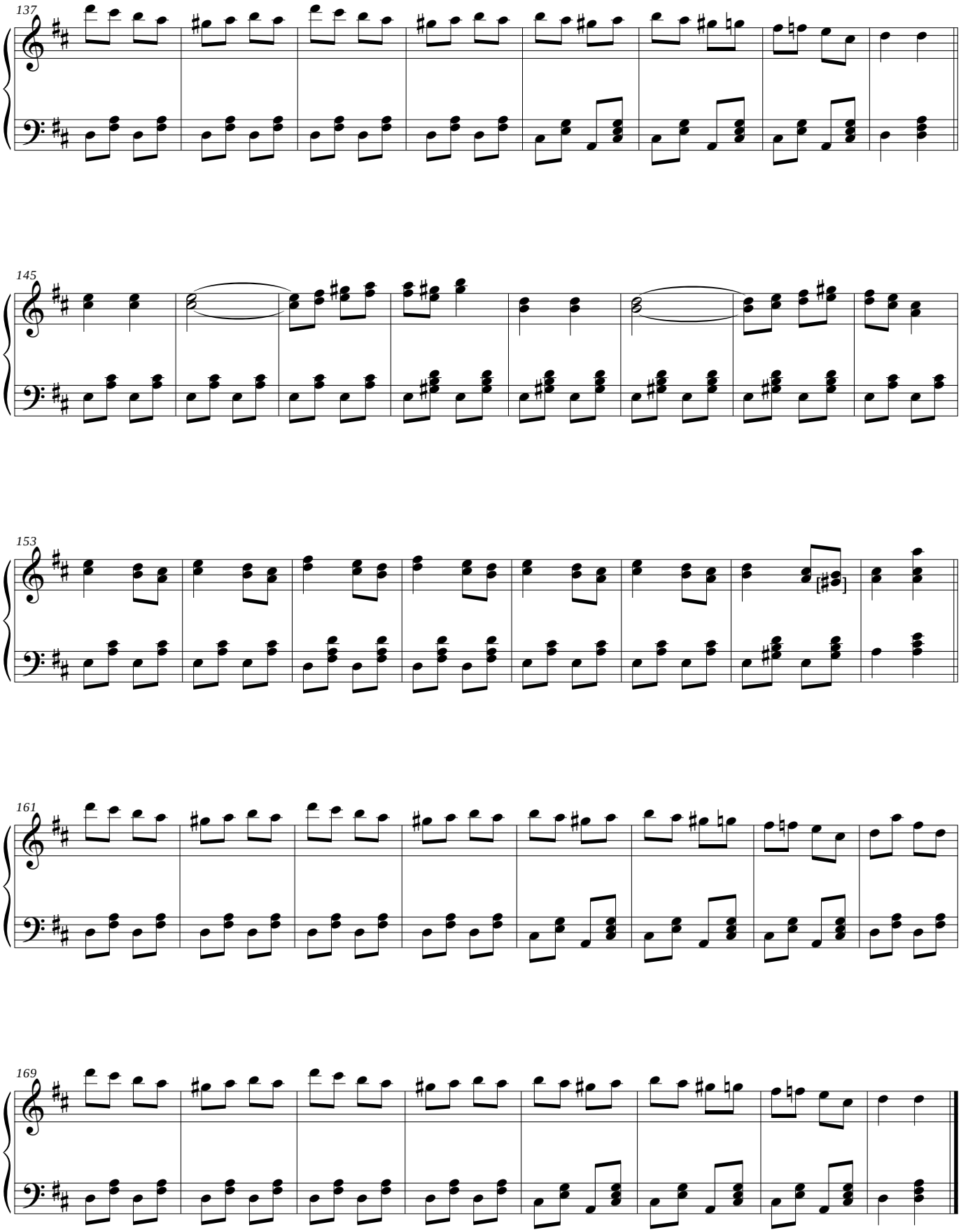


[*D.C. hasta el FIN*]


Nº 5
9
17
27
37


47
57
67
77
87

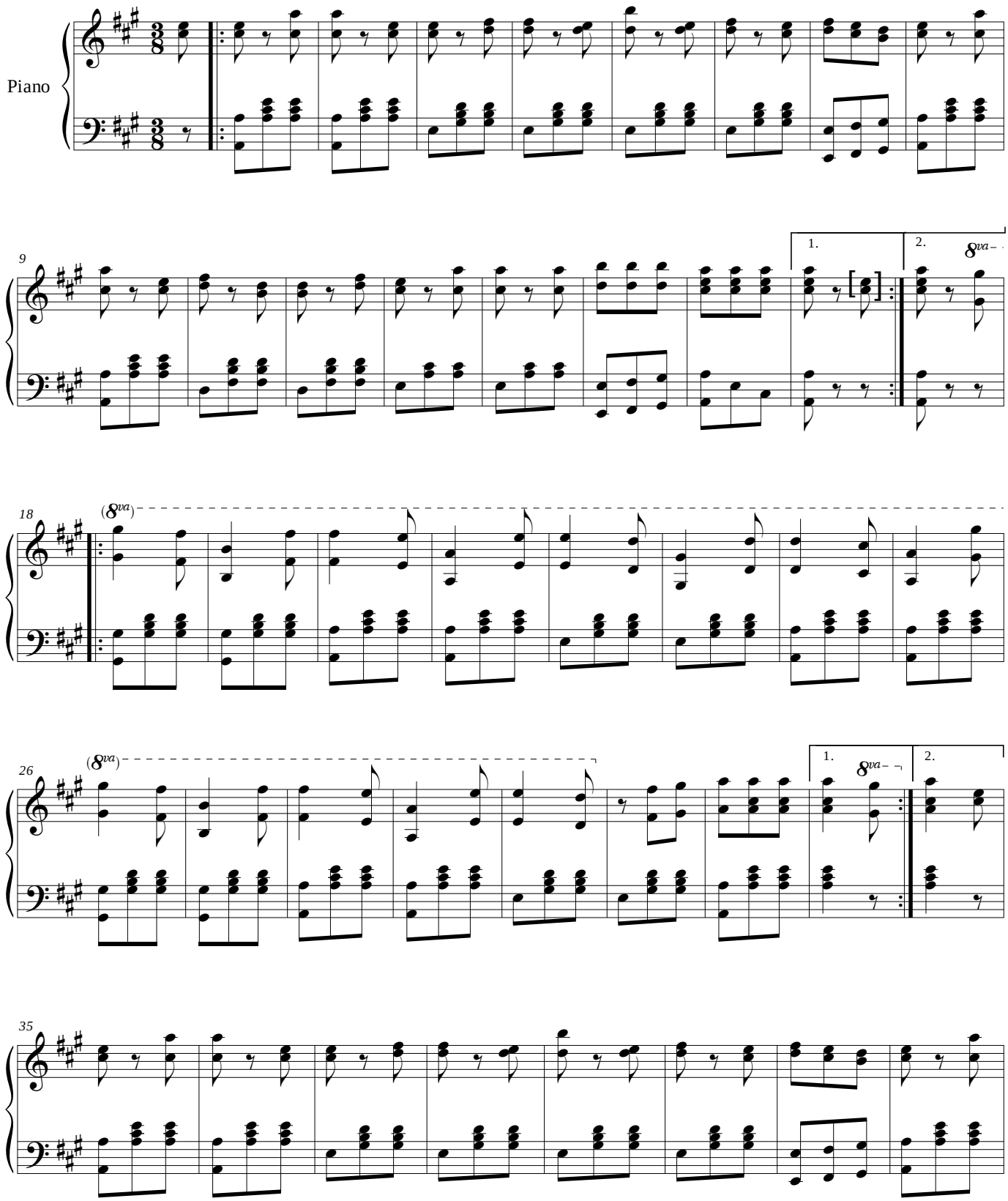

97
105
113
121
129

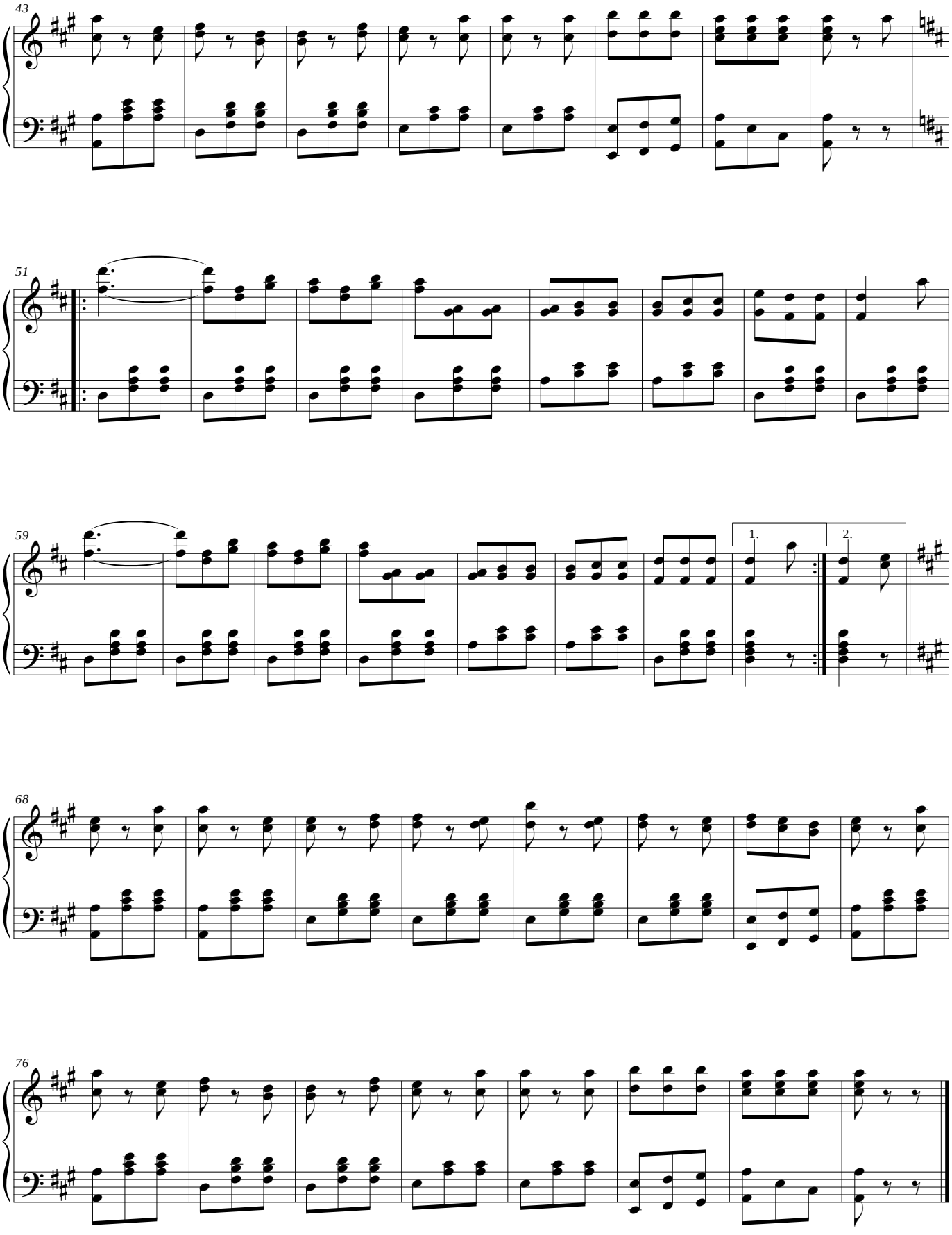

137
145
153
161
169

Vals en La Mayor

Bernardo Vives Miralles
(1850-1921)

Año de composición: [1870]

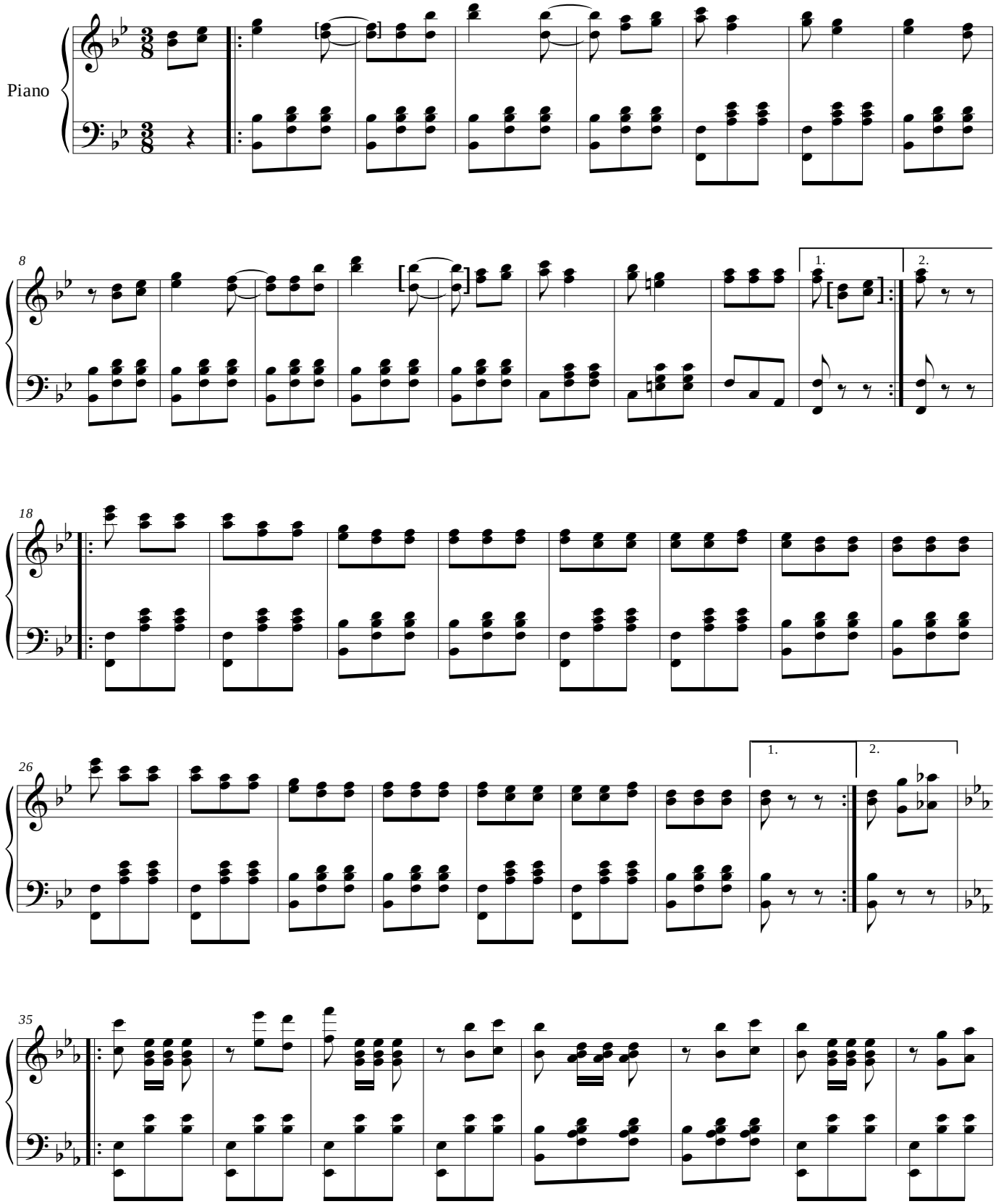


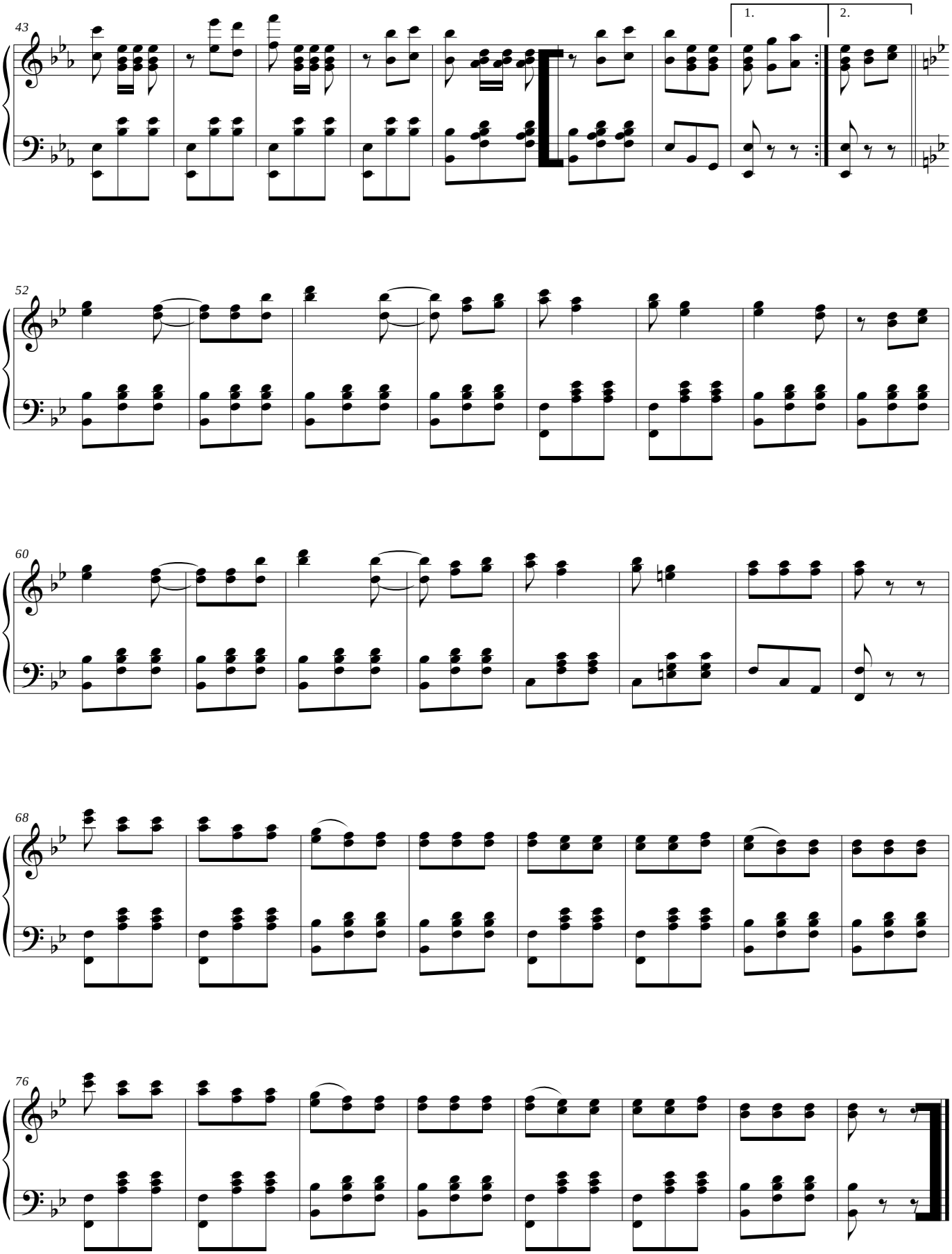

43
51
59
1.
2.
68
76

Vals en Sib Mayor

Bernardo Vives Miralles
(1850-1921)

Año de composición: [1870]




43
1.
2.
52
60
68
76

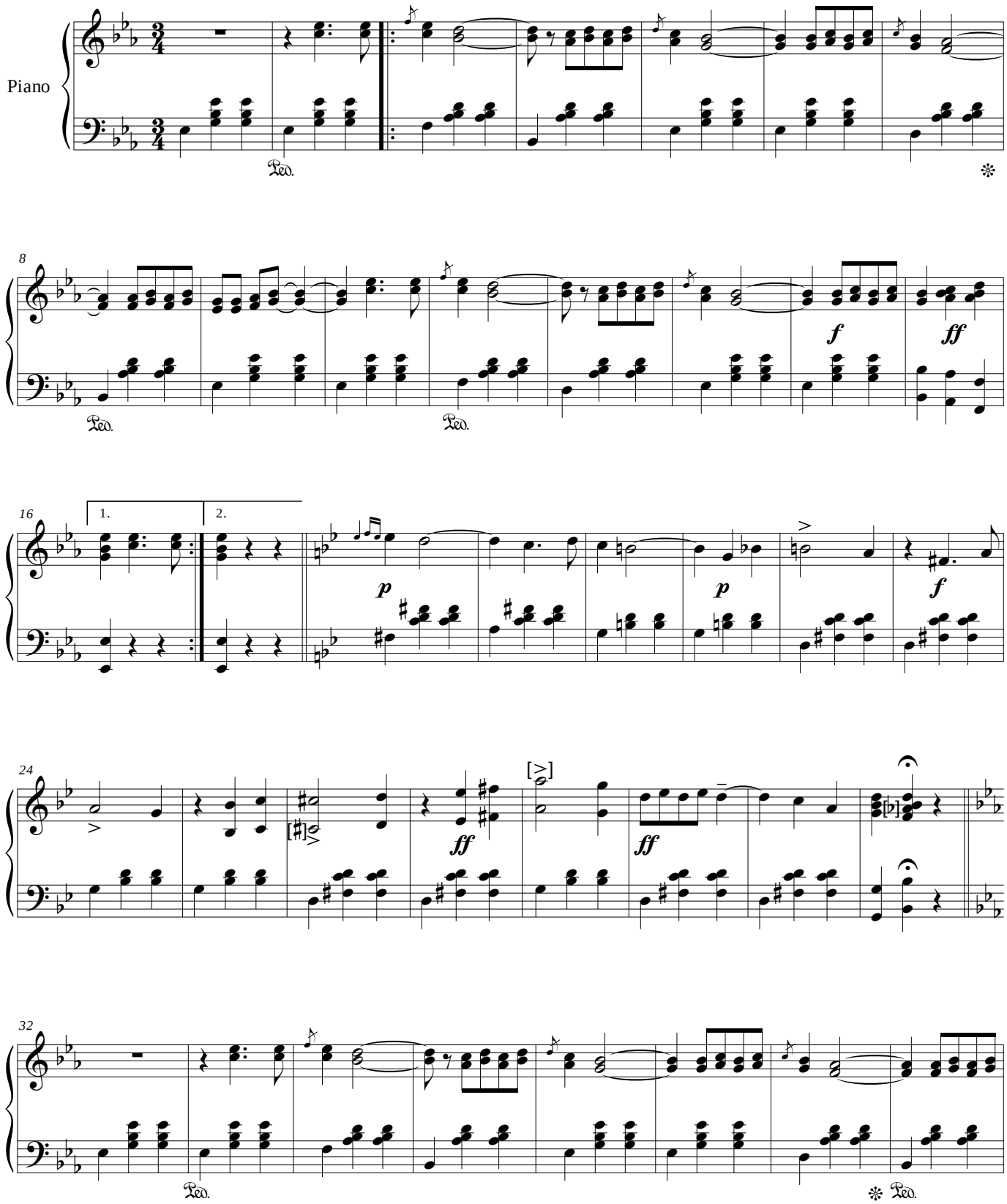
Mis tristes recuerdos

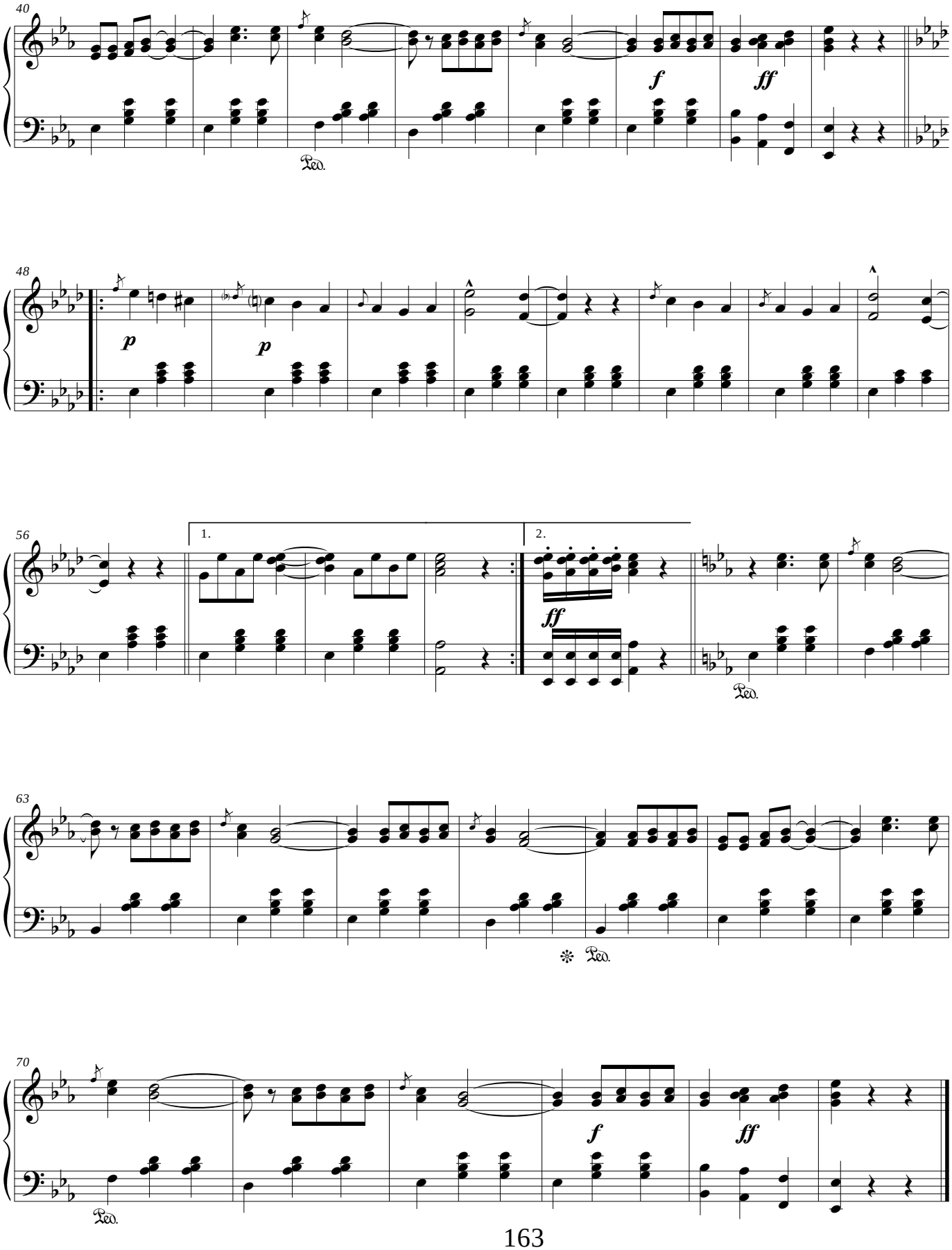
Vals

Dedicado a la [¿?] Dª Leocadia Vives

Año de composición: [1880]

Bernardo Vives Miralles
(1850-1921)




40
f
ff
Ped.
48
p
p
56
1.
2.
ff
Ped.
63
Ped.
70
f
ff
Ped.

LAYMARÍA PINELLA, Ramón (*1856;†1916)

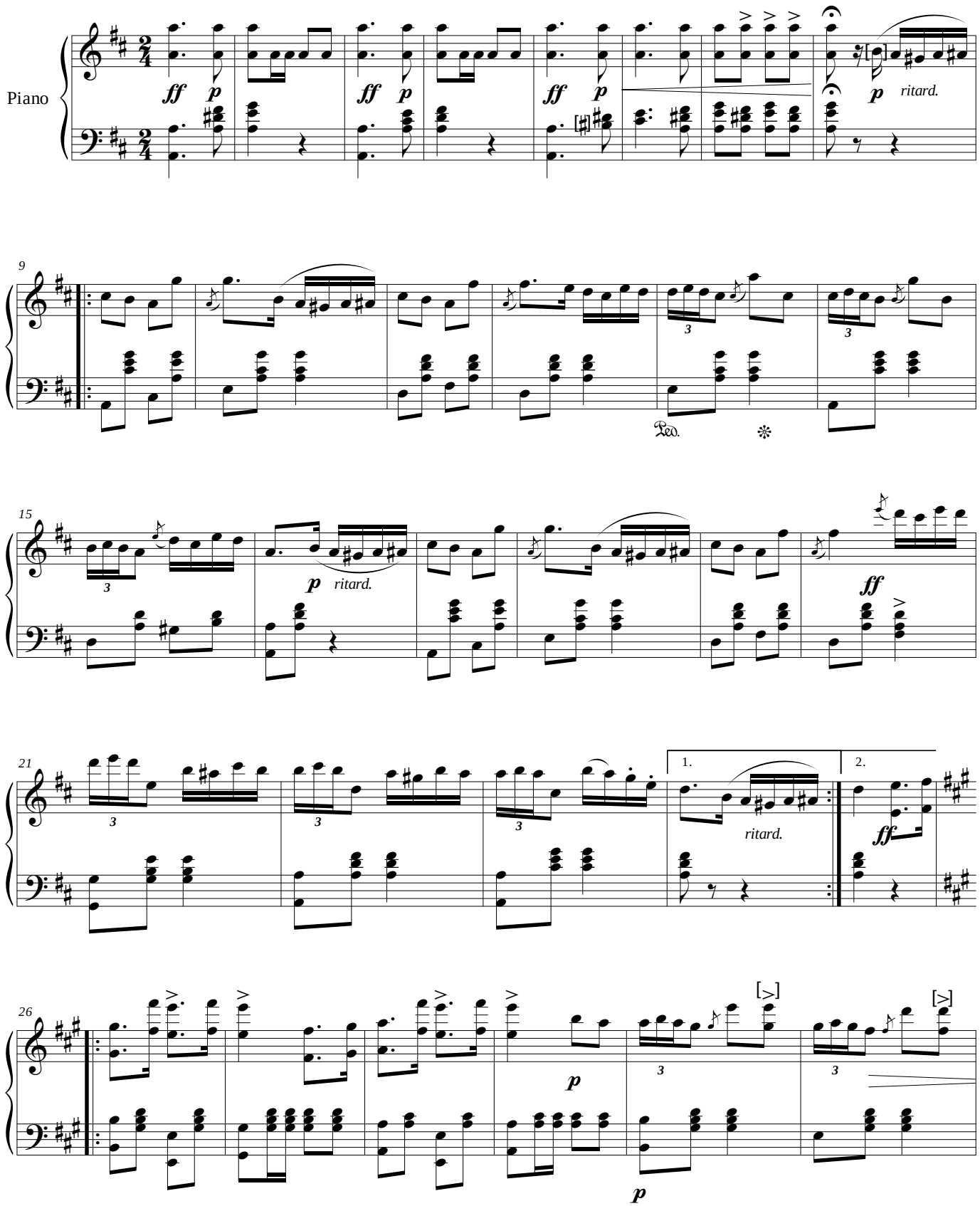
VIOLETA

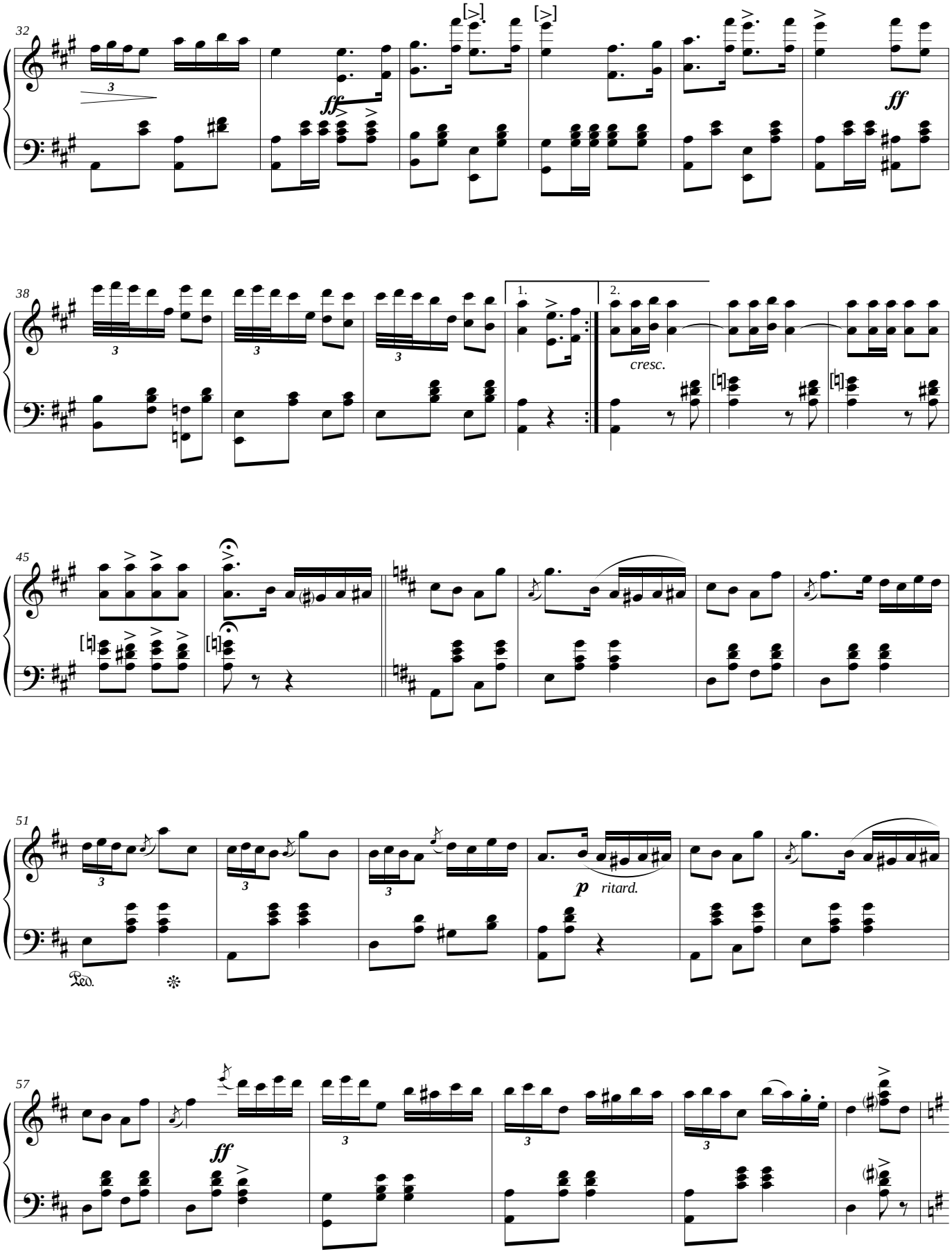
Polka

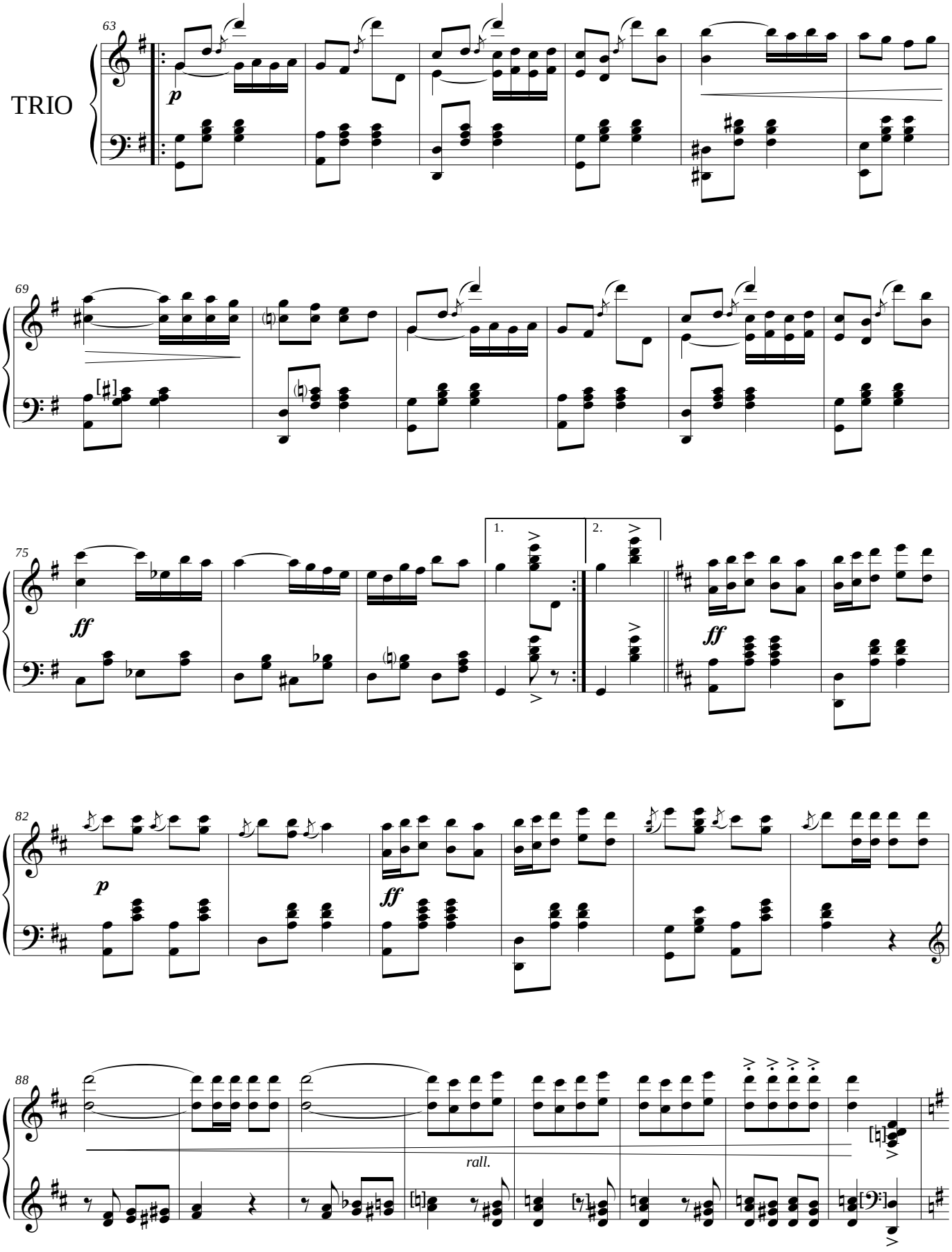
A la Sª Dª Josefa del Valle

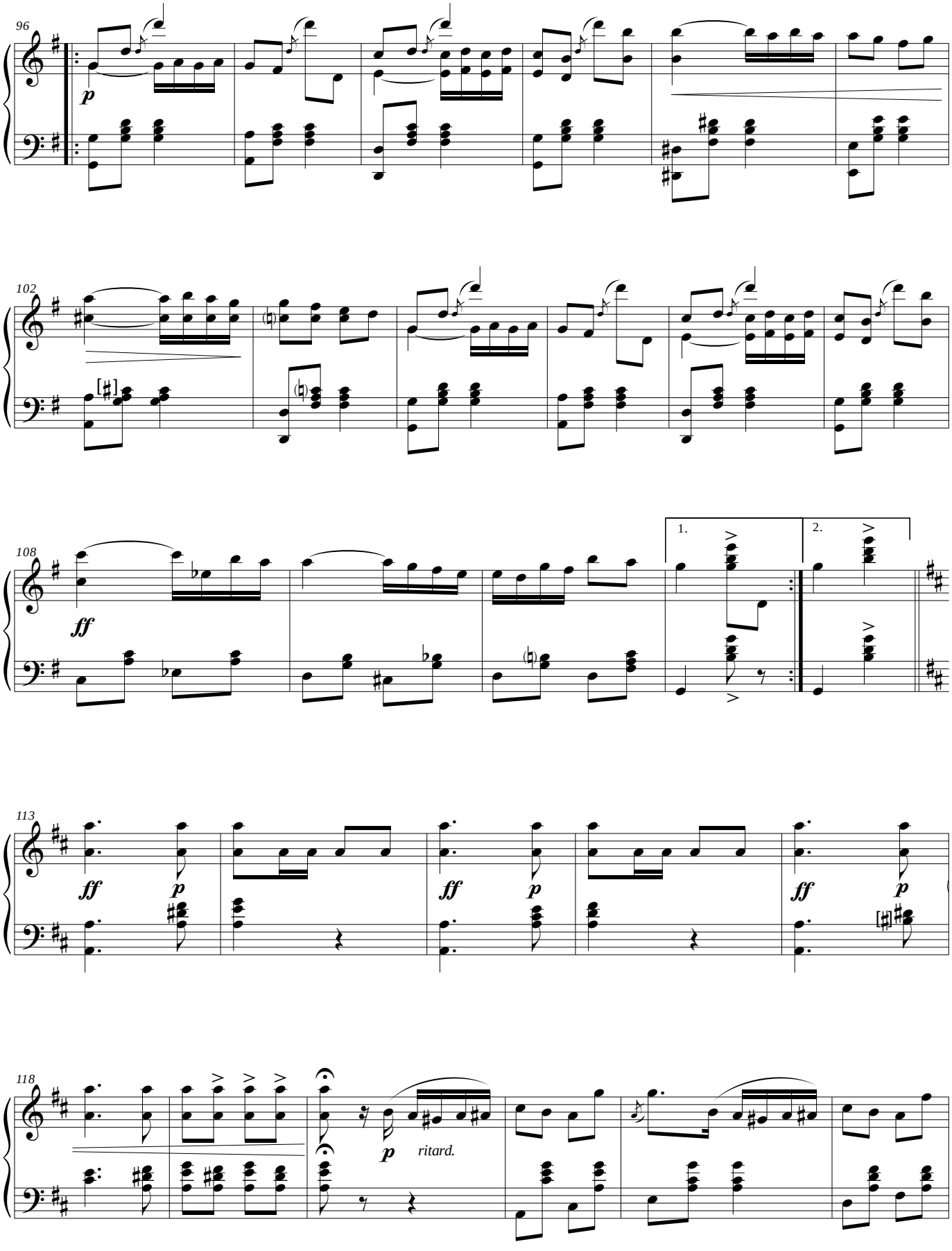
Ramón Laymaría Pinella
(1856-1916)

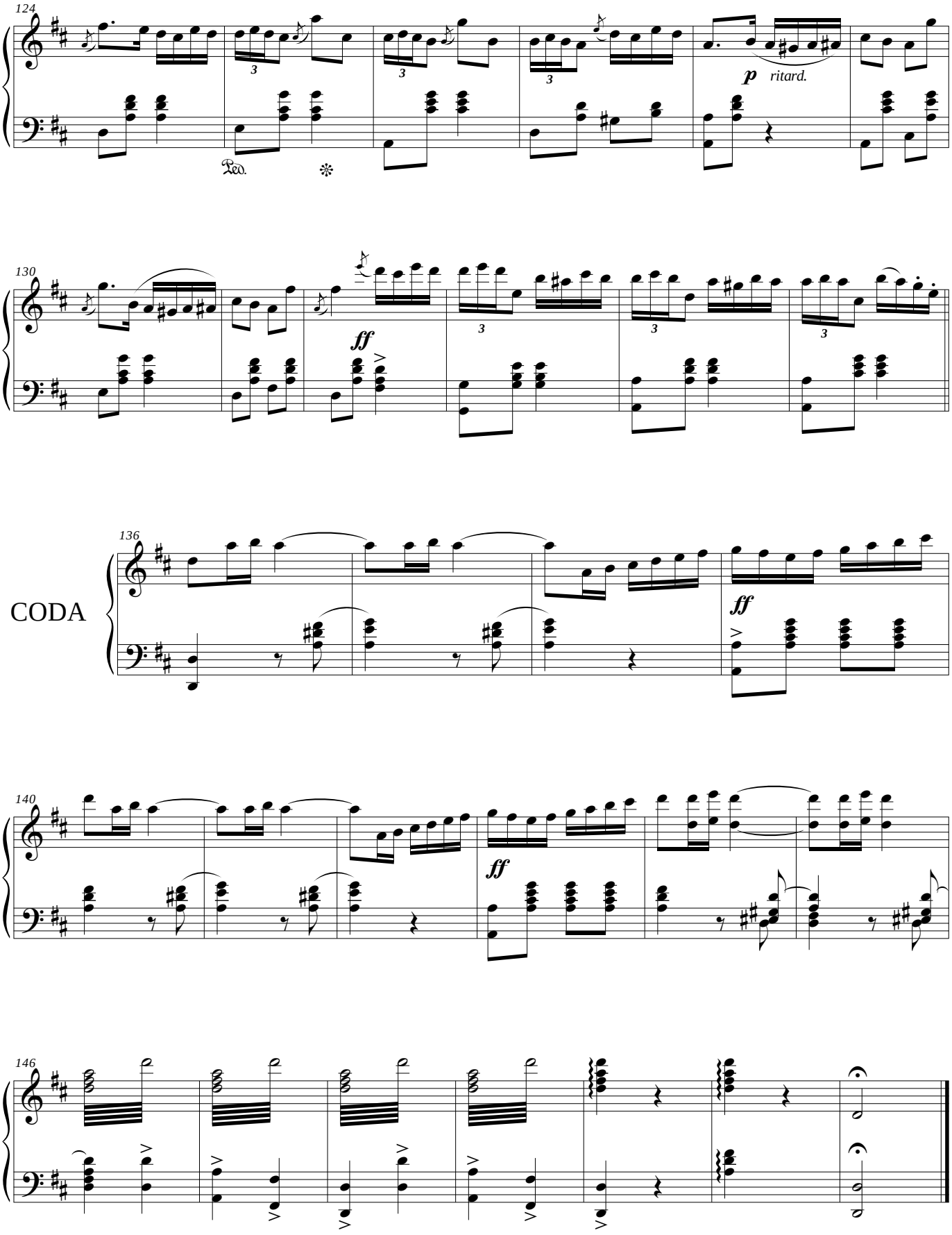
Año de composición: [1885]




32
ff
ff
38
1.
2.
cresc.
45
51
p
ritard.
Ped.
57
ff


TRIO
63
p
69
75
ff
1.
2.
ff
82
p
ff
88
rall.


96
p
102
108
ff
1.
2.
113
ff
p
ff
p
ff
p
118
p
ritard.


124
3
3
3
p
ritard.
Ped.
130
ff
3
3
3
CODA
136
ff
140
ff
146

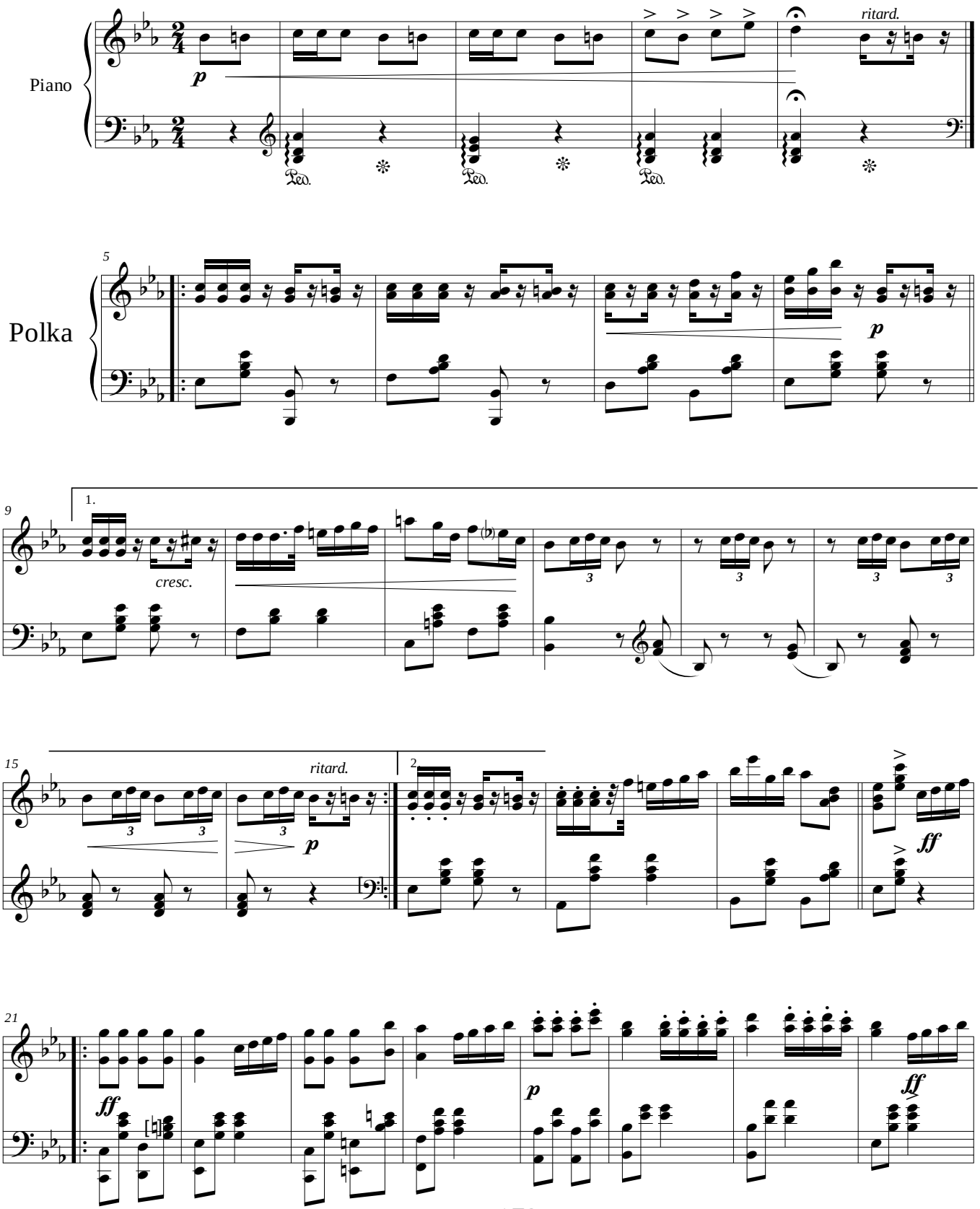
EL SUBMARINO PERAL

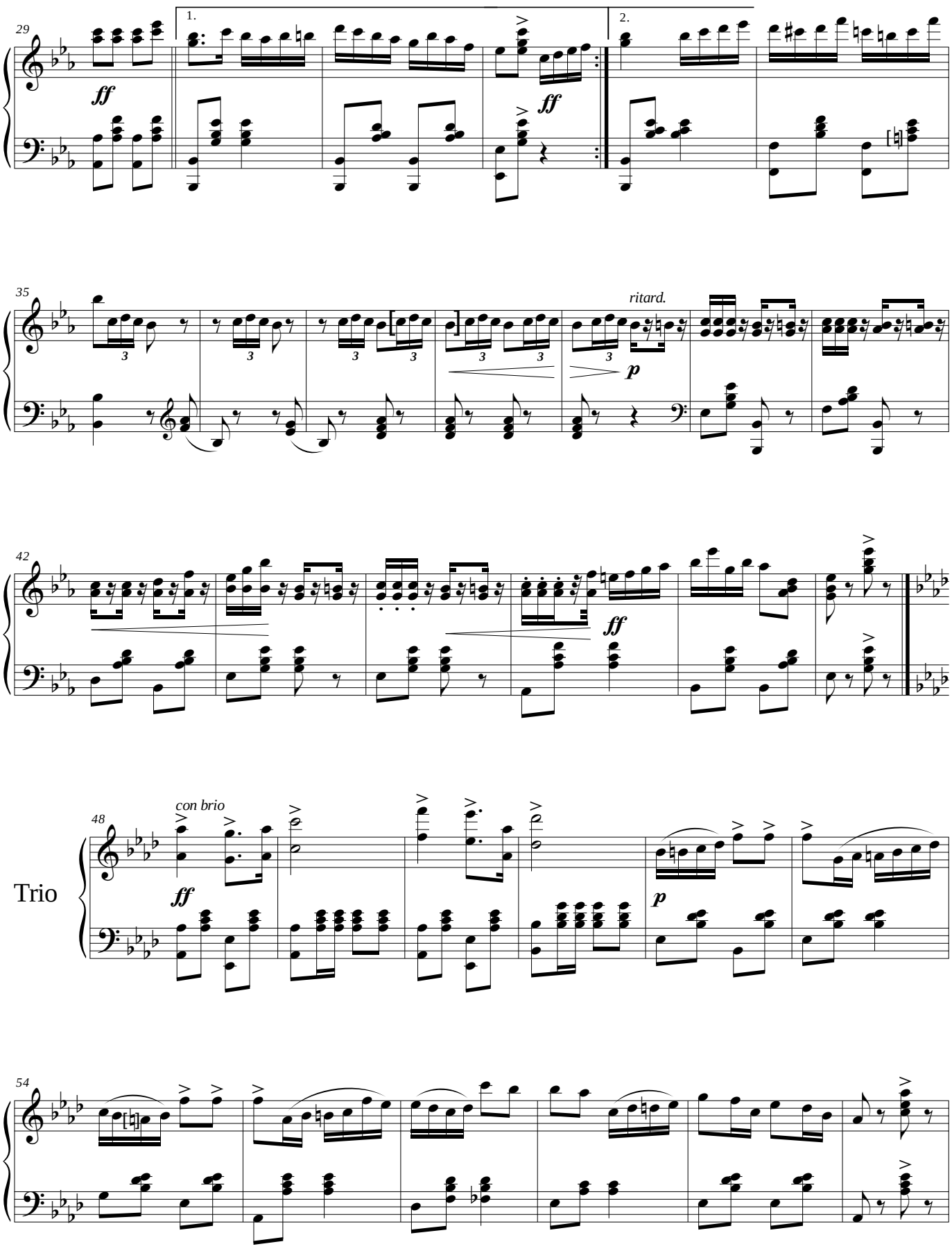
Polka

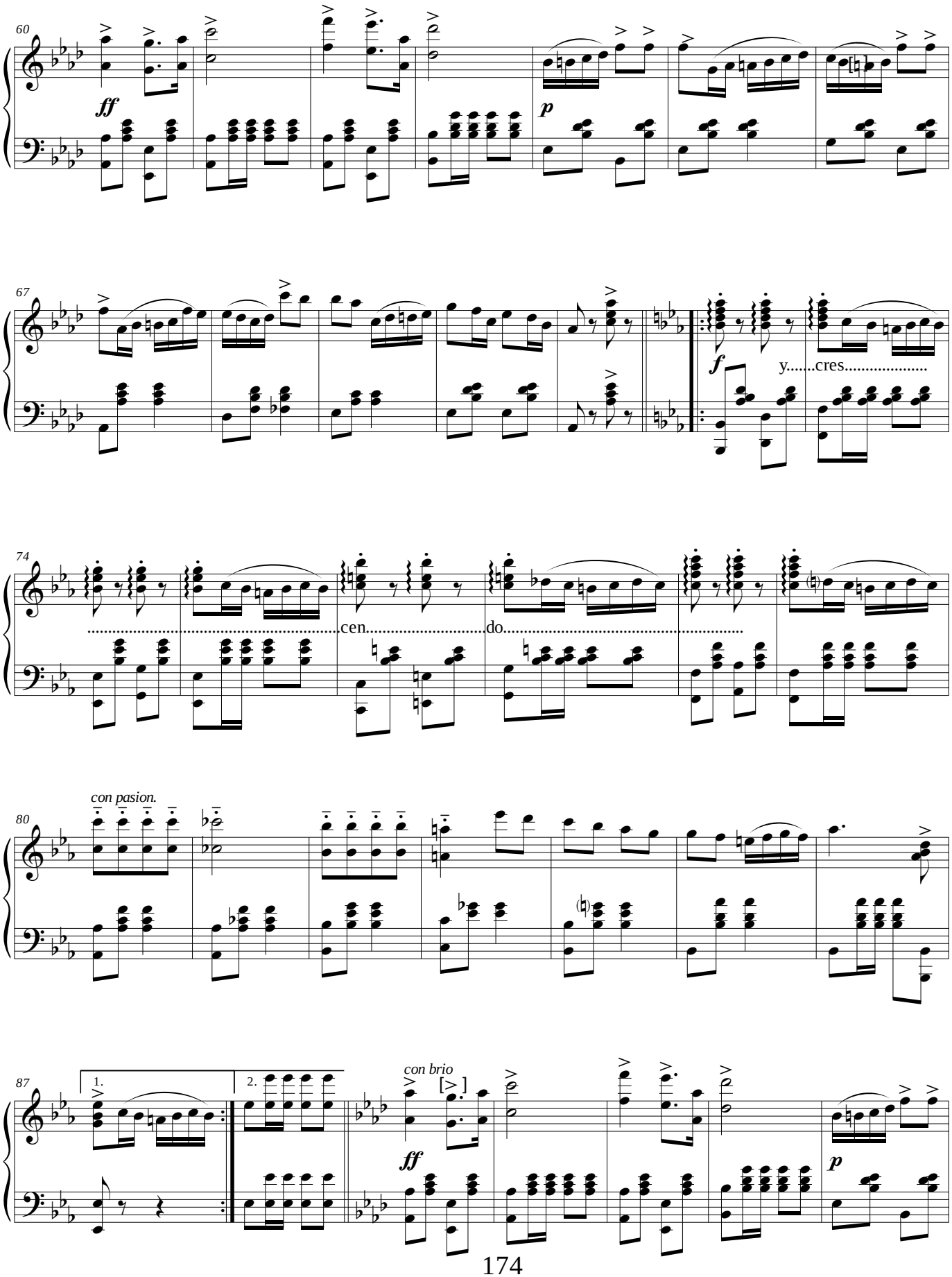
A Isaac Peral

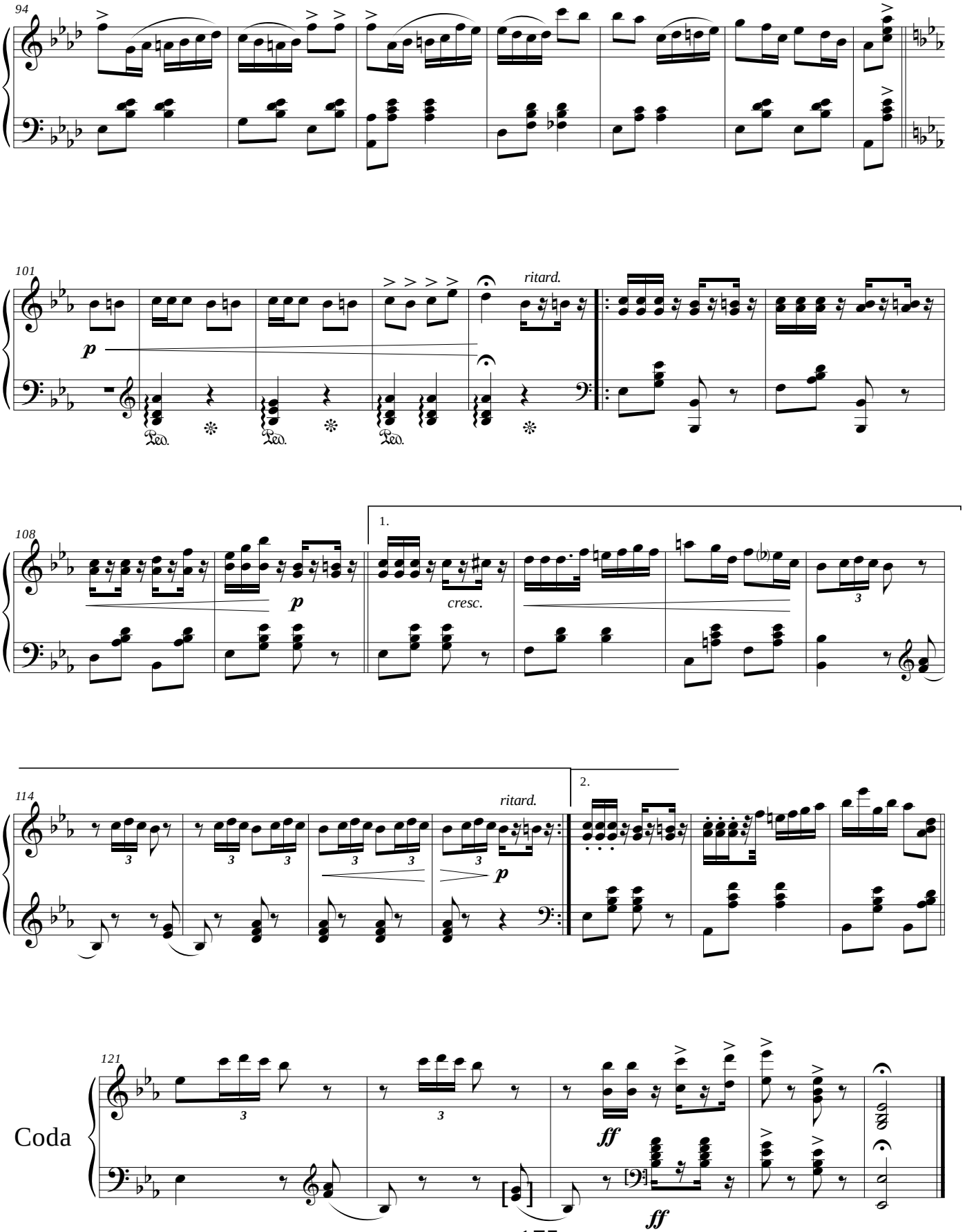
Año de composición: [1888]

Ramón Laymaría Pinella
(1856-1916)




29
1.
2.
ff
ff
35
ritard.
p
42
ff
48
con brio
ff
p
Trio
54


60
ff
p
67
f
y.....cres.....
74
cen.....do.....
80
con pasion.
87
1.
2.
con brio
ff
p


94
101
p
ritard.
108
p
1.
cresc.
114
ritard.
p
2.
121
Coda
ff
ff

FLORS ALMELA, Florencio (*1862)

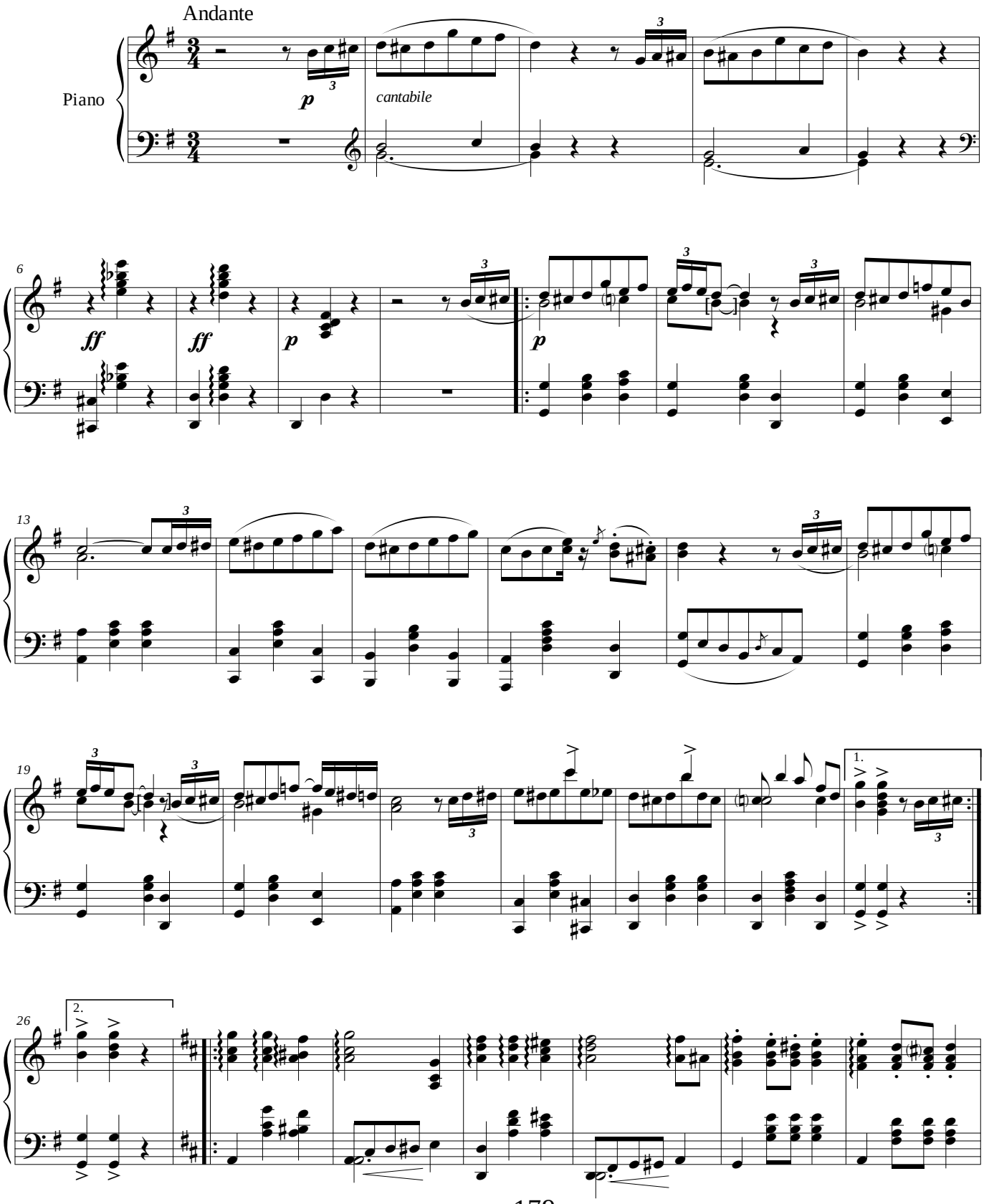
NO ME MIRES

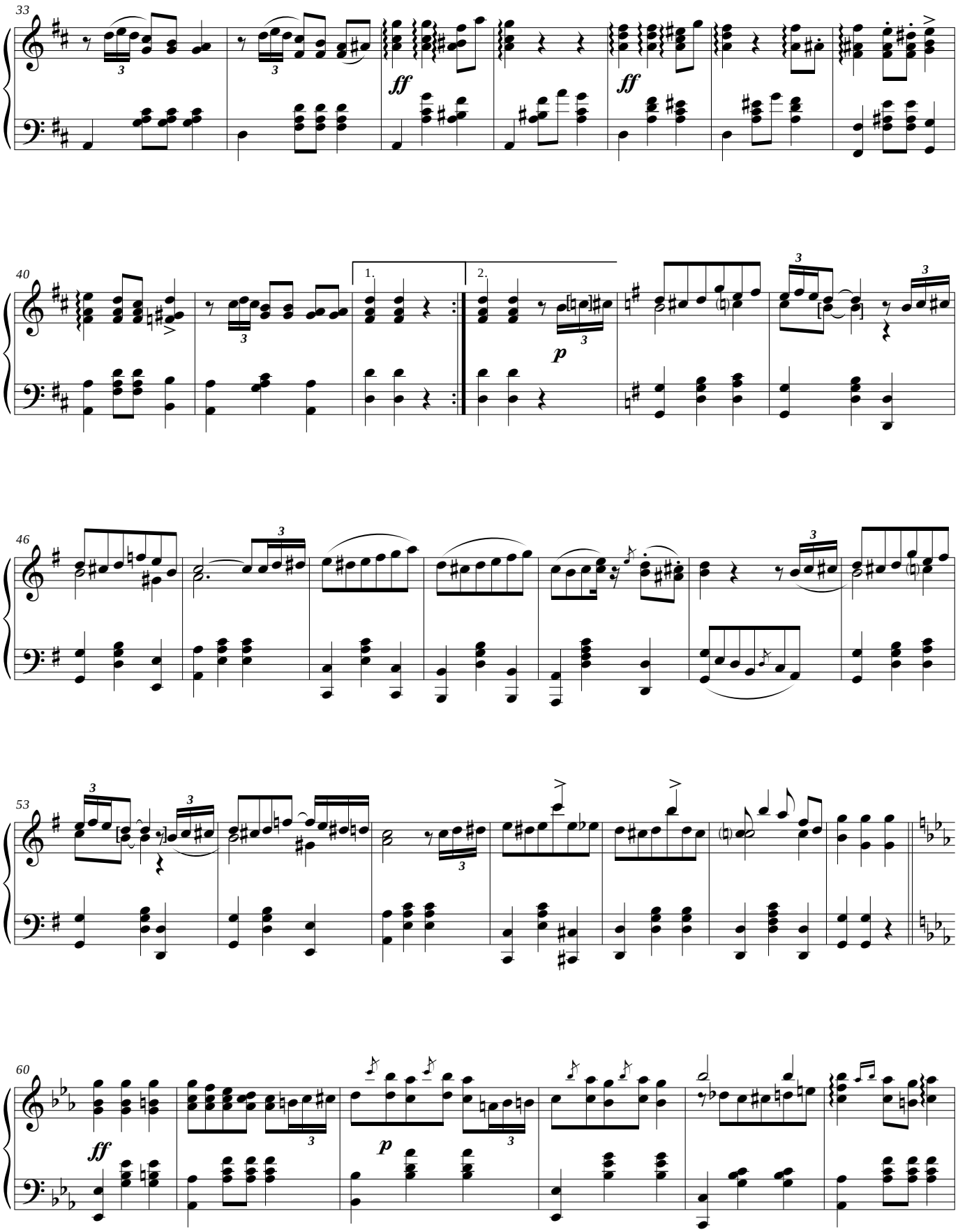
Mazurka

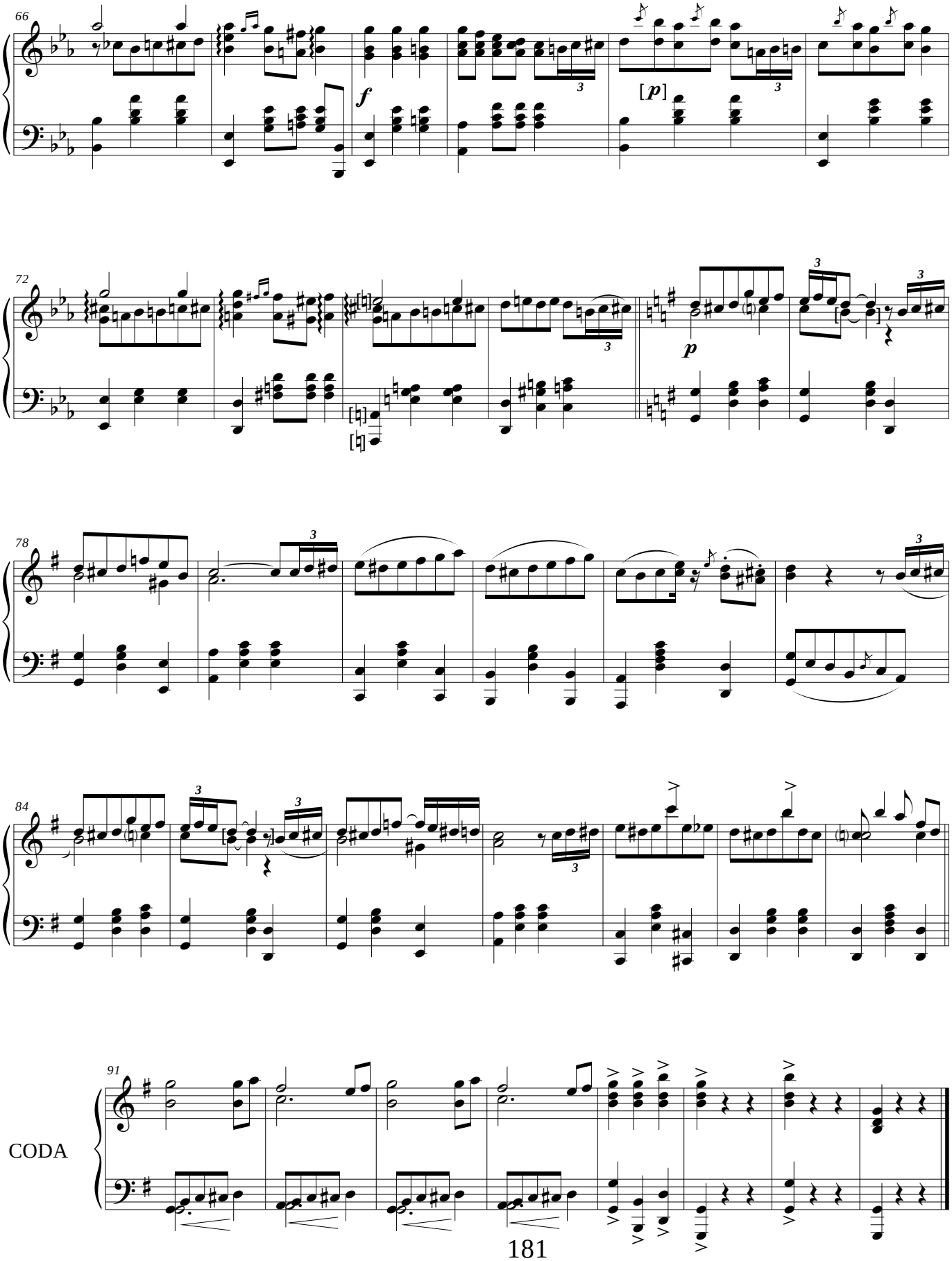
A las Cubanitas Stas. D. Consuelo y Caridad Giraldés

Año de composición: 1891

Florencio Flors Almela (1862-¿?)




33
ff
ff
40
1.
2.
p
46
53
60
ff
p


66
f
[p]
72
p
78
84
91
CODA

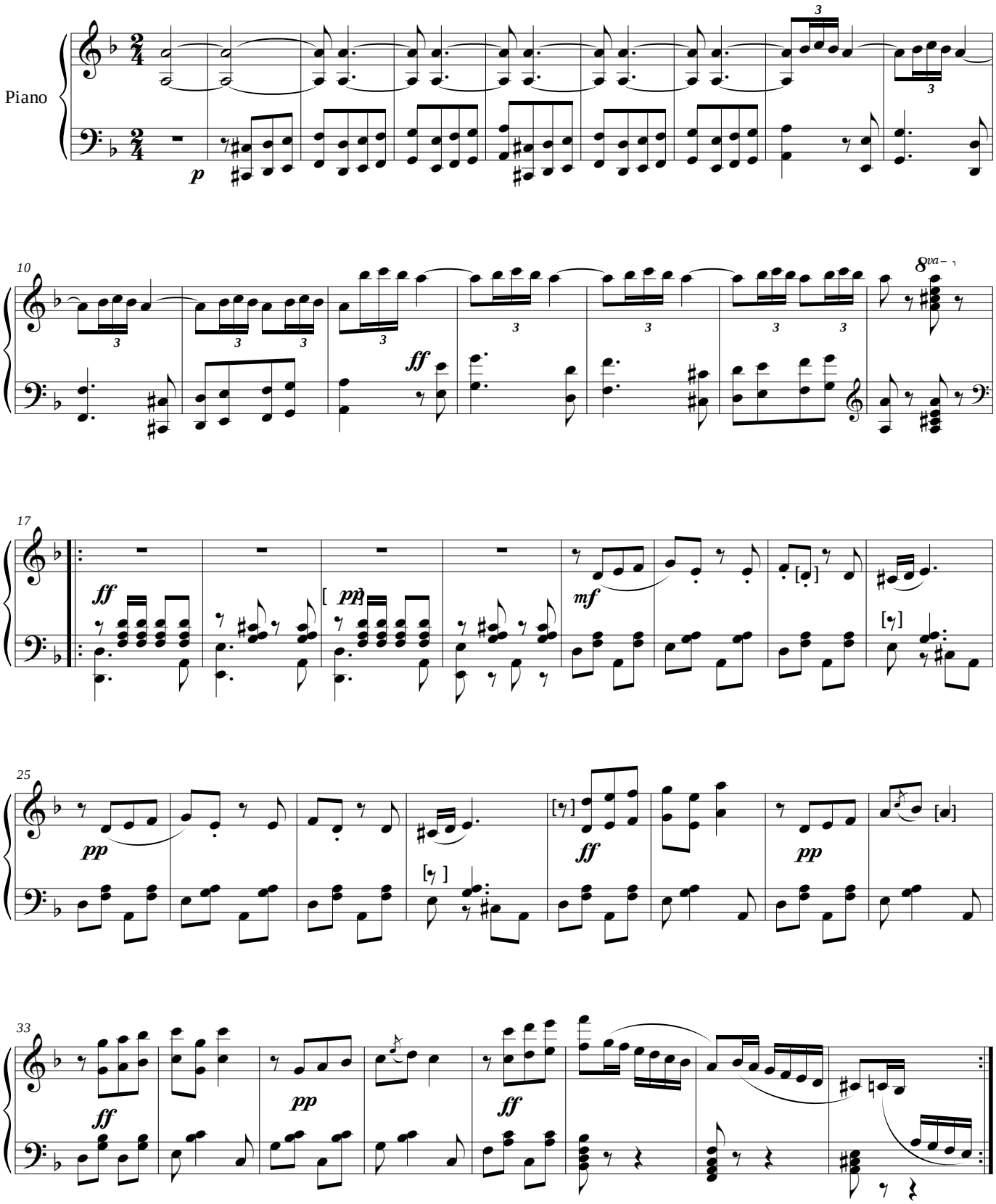
GOTERRIS SANMIGUEL, José
(*1873;†1930)

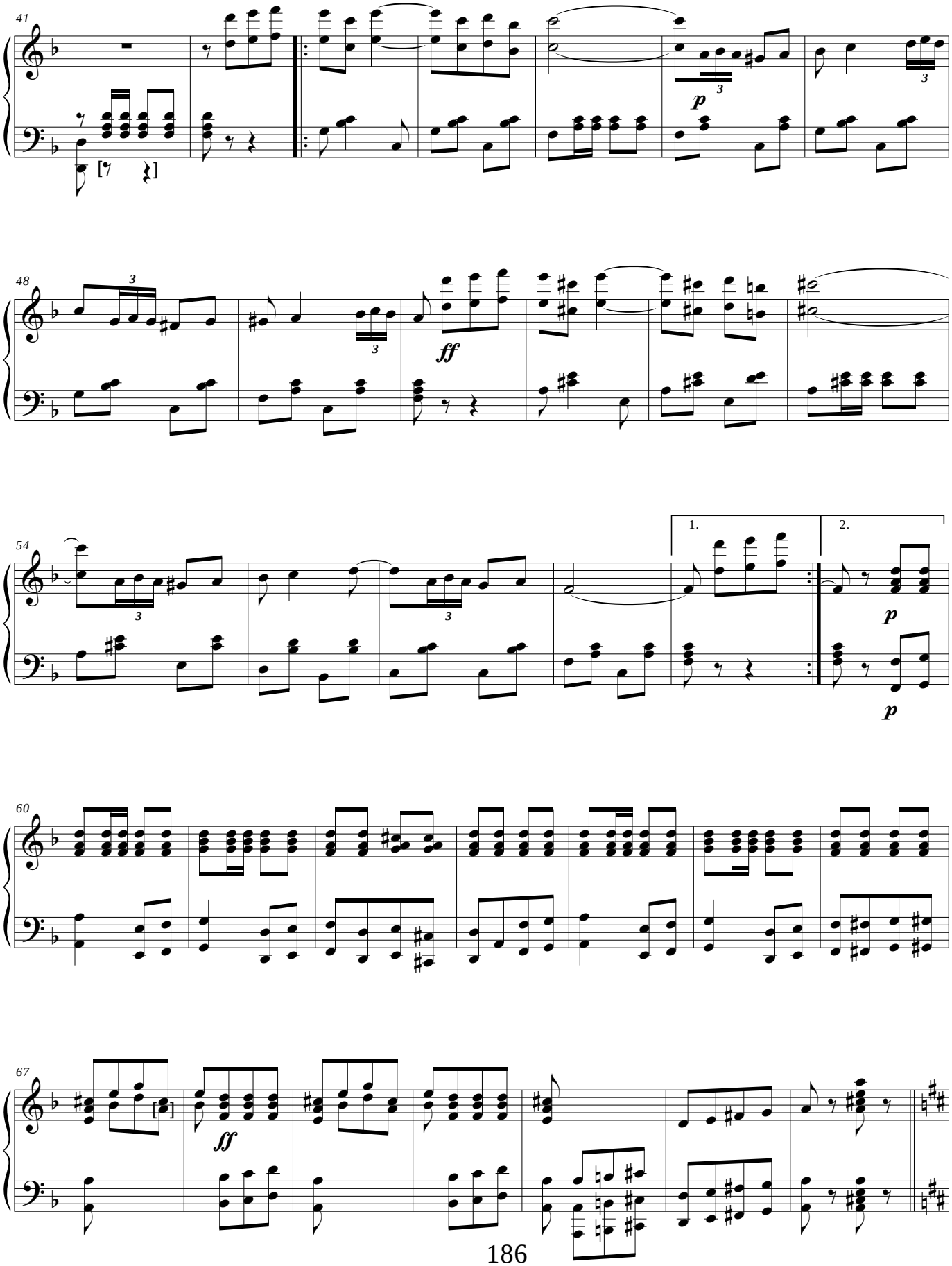
VERNIA

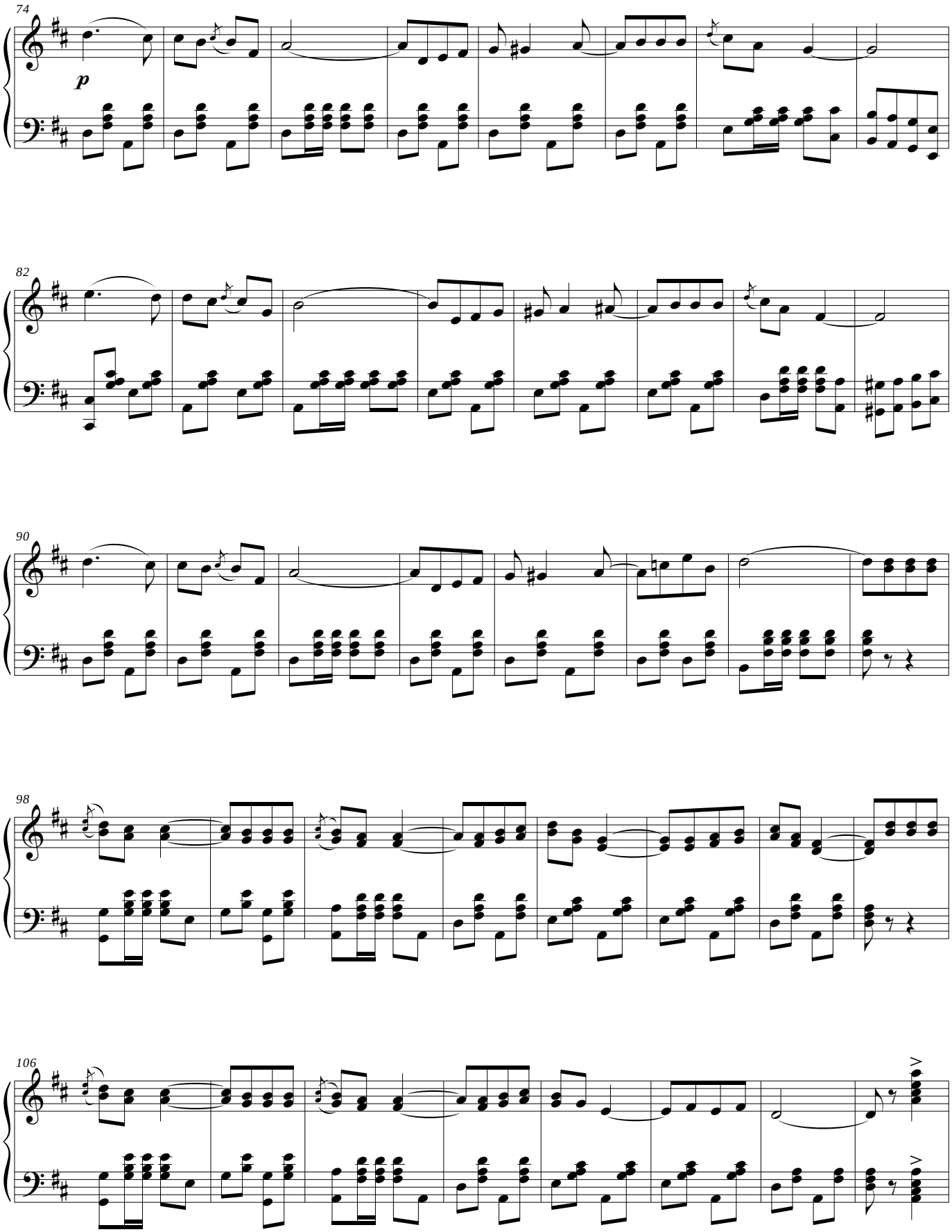
Paso-doble

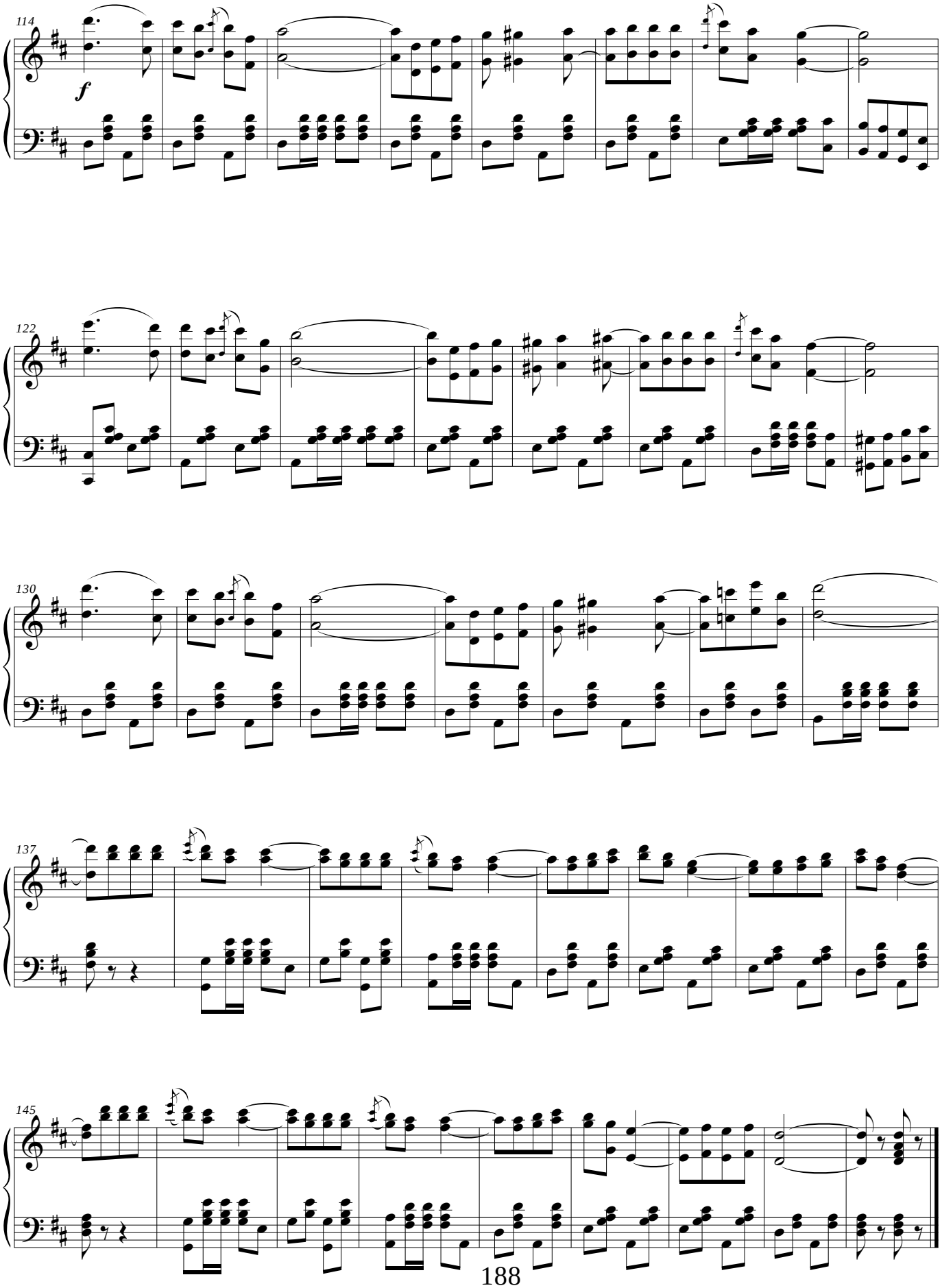
Año de composición: [1913]

José Goterris Sanmiguel (1873-1930)




41
p
48
ff
54
1.
2.
p
p
60
67
ff


74
p
82
90
98
106

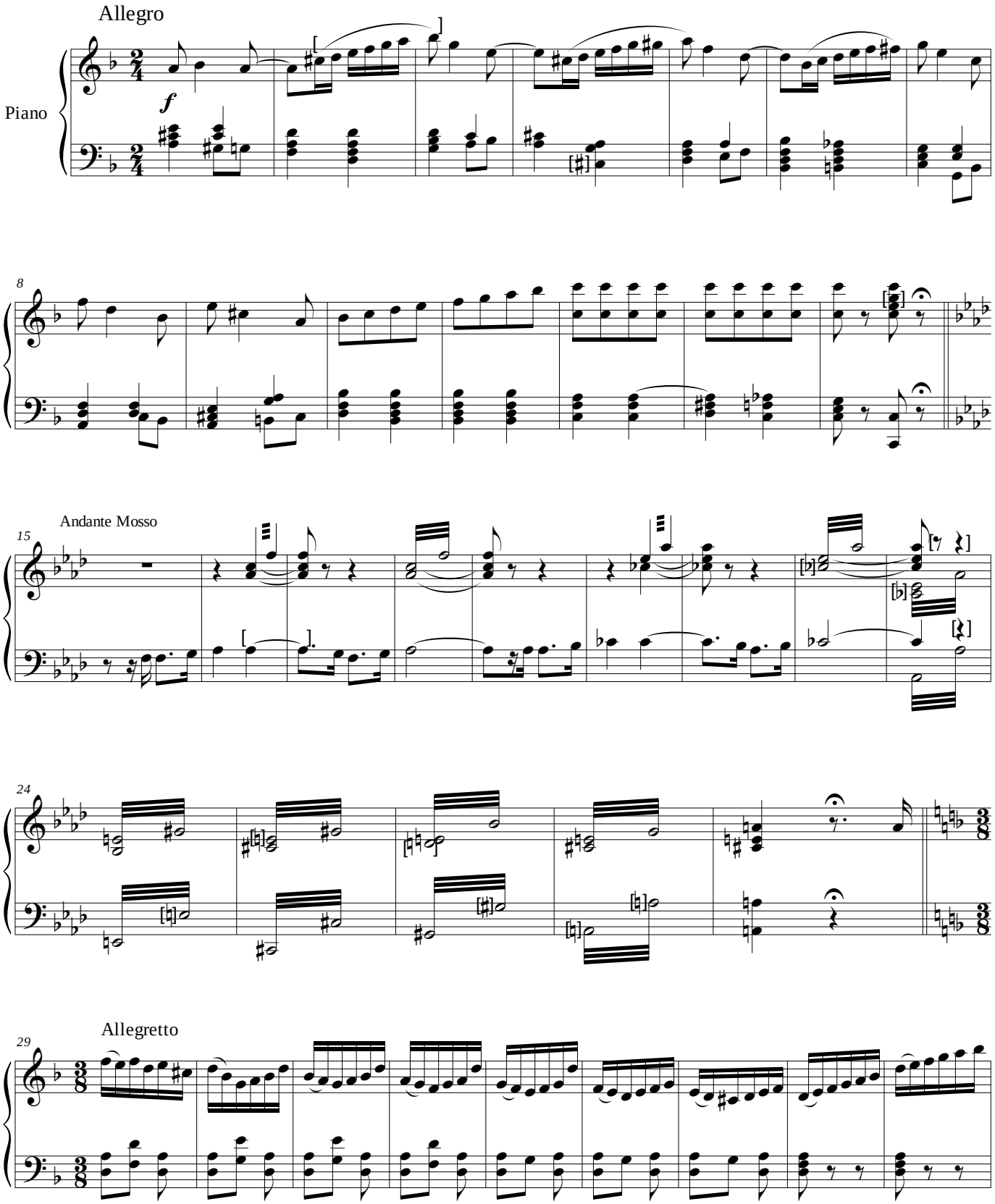

114
f
122
130
137
145
D.C.

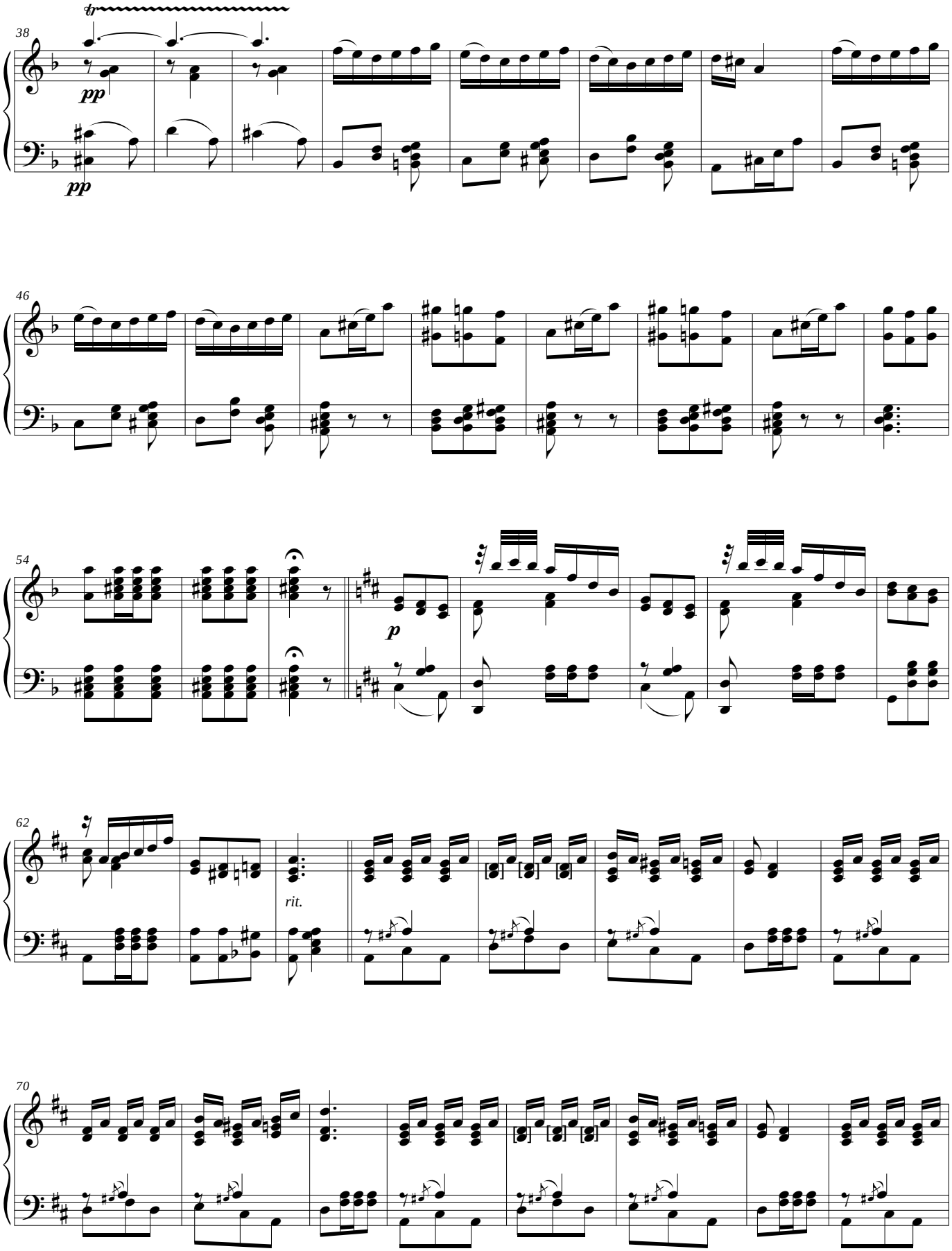
A LAS DIEZ EN PUNTO

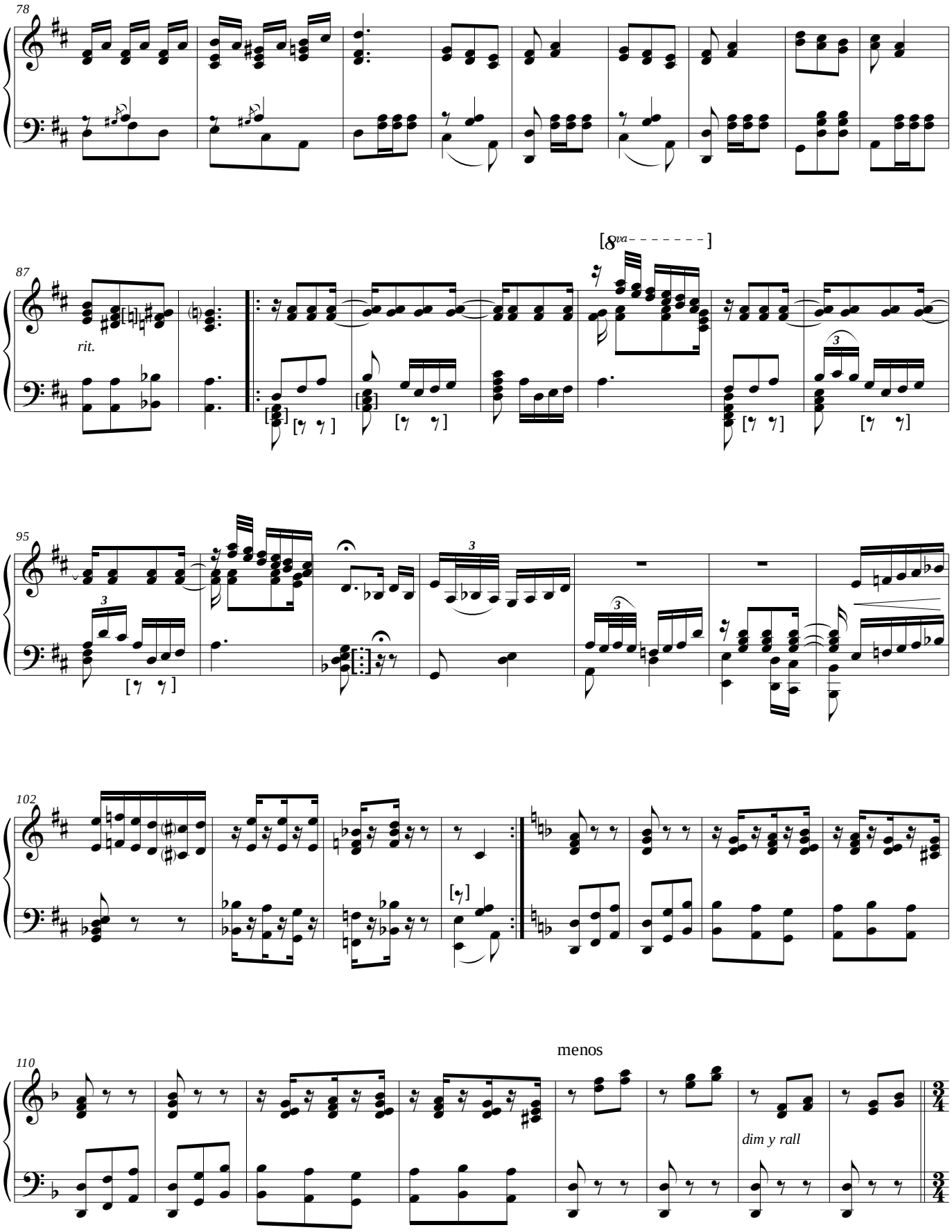
Serenata

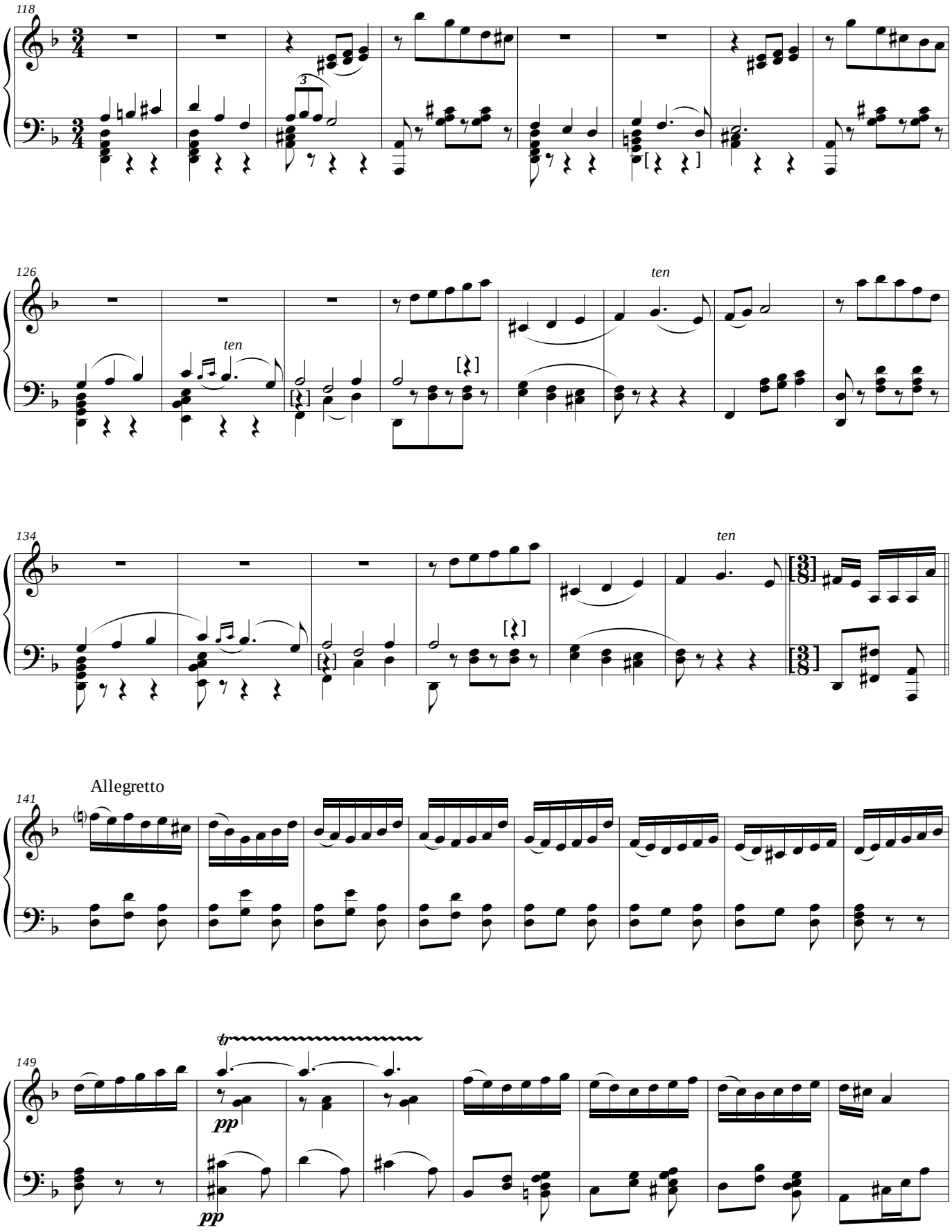
Año de composición: [1914]

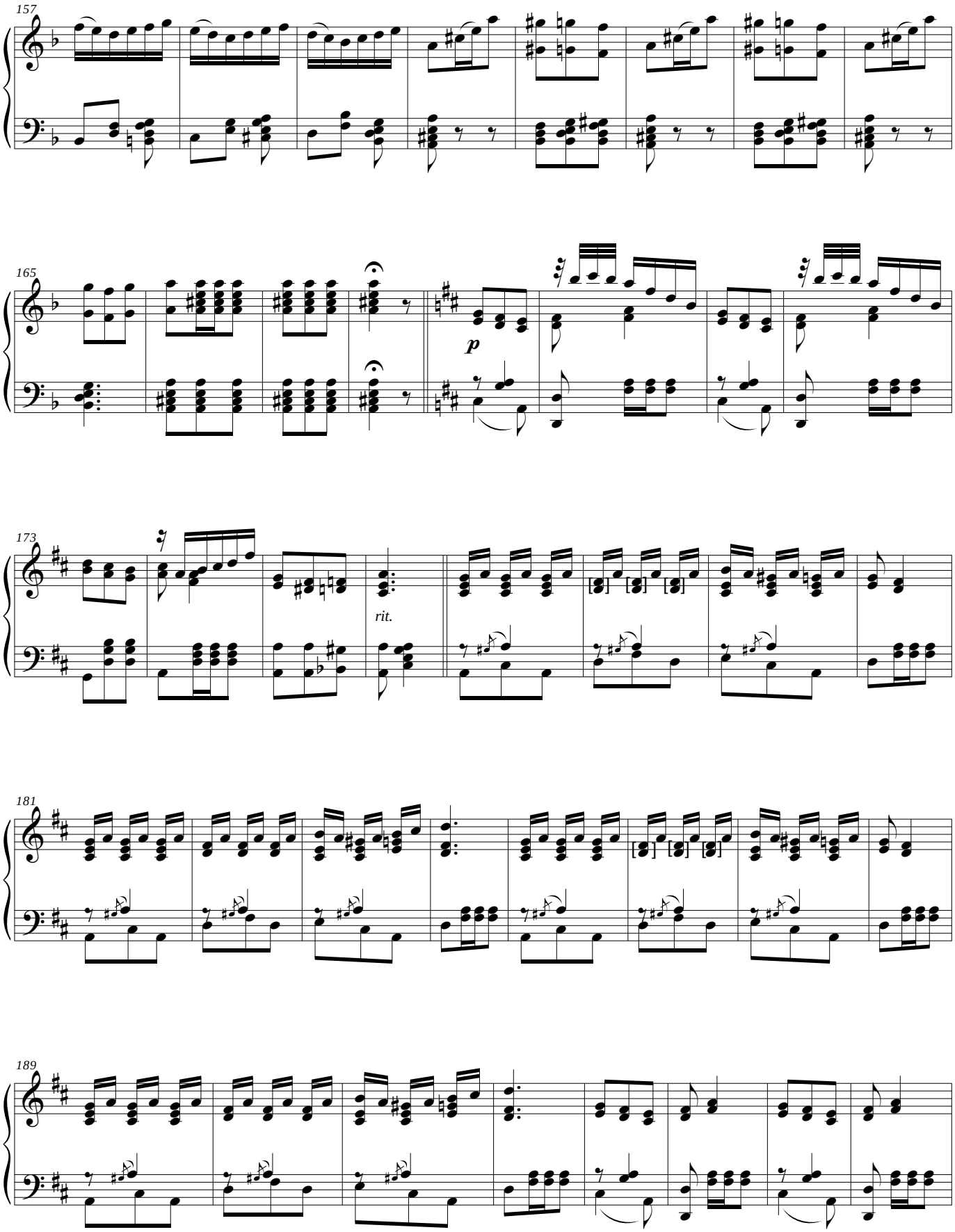
José Goterris Sanmiguel (1873-1930)

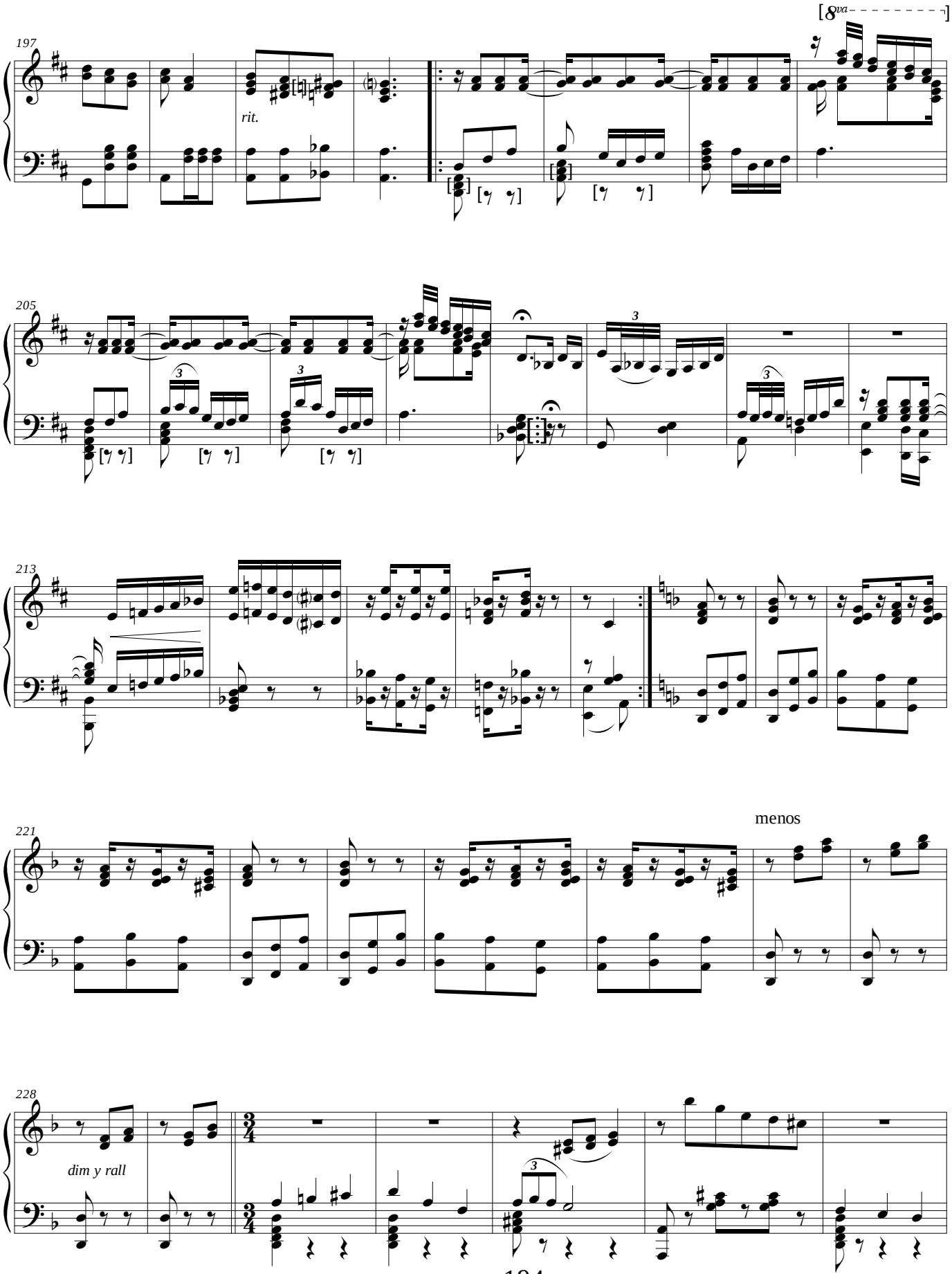


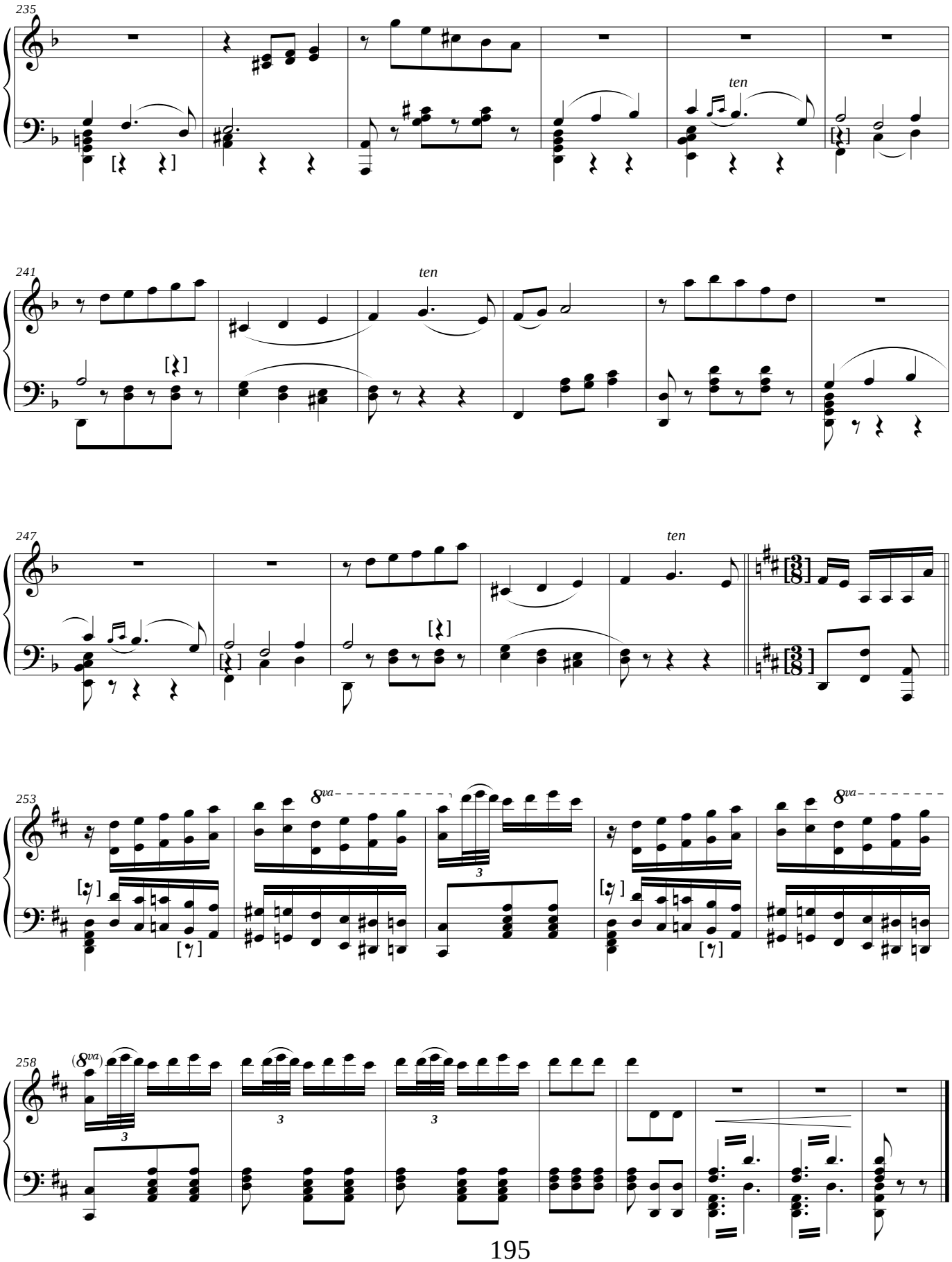

38
tr
pp
pp
46
54
p
62
rit.
70


78
87
rit.
[8va - - - - - - -]
95
102
110
menos
dim y rall


118
126
ten
ten
134
ten
Allegretto
141
149
tr
pp
pp


157
165
p
173
rit.
181
189


[8va]
197
rit.
205
213
221
menos
228
dim y rall

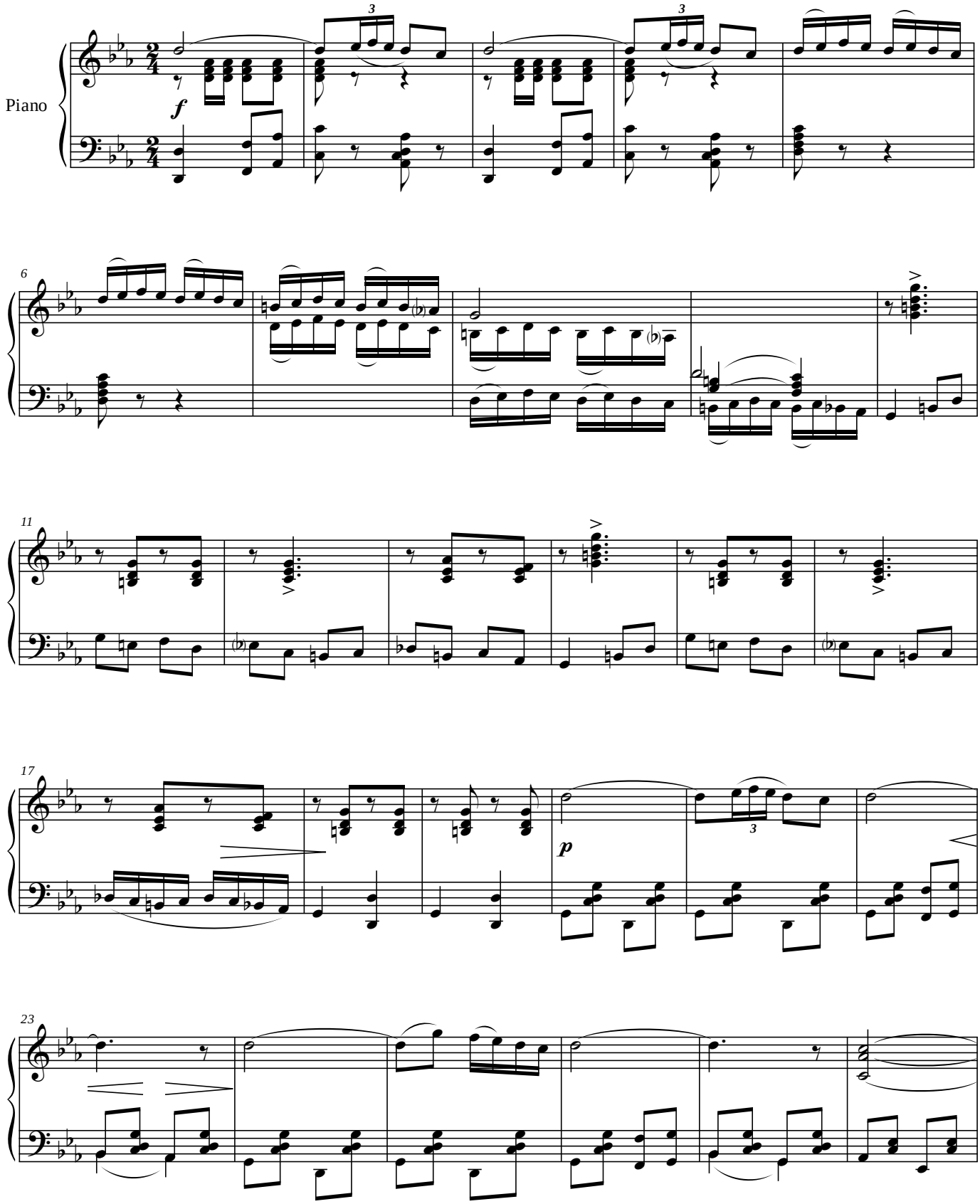

235
ten
241
ten
247
ten
253
8va
3
8va
258
(8va)
3
3
3

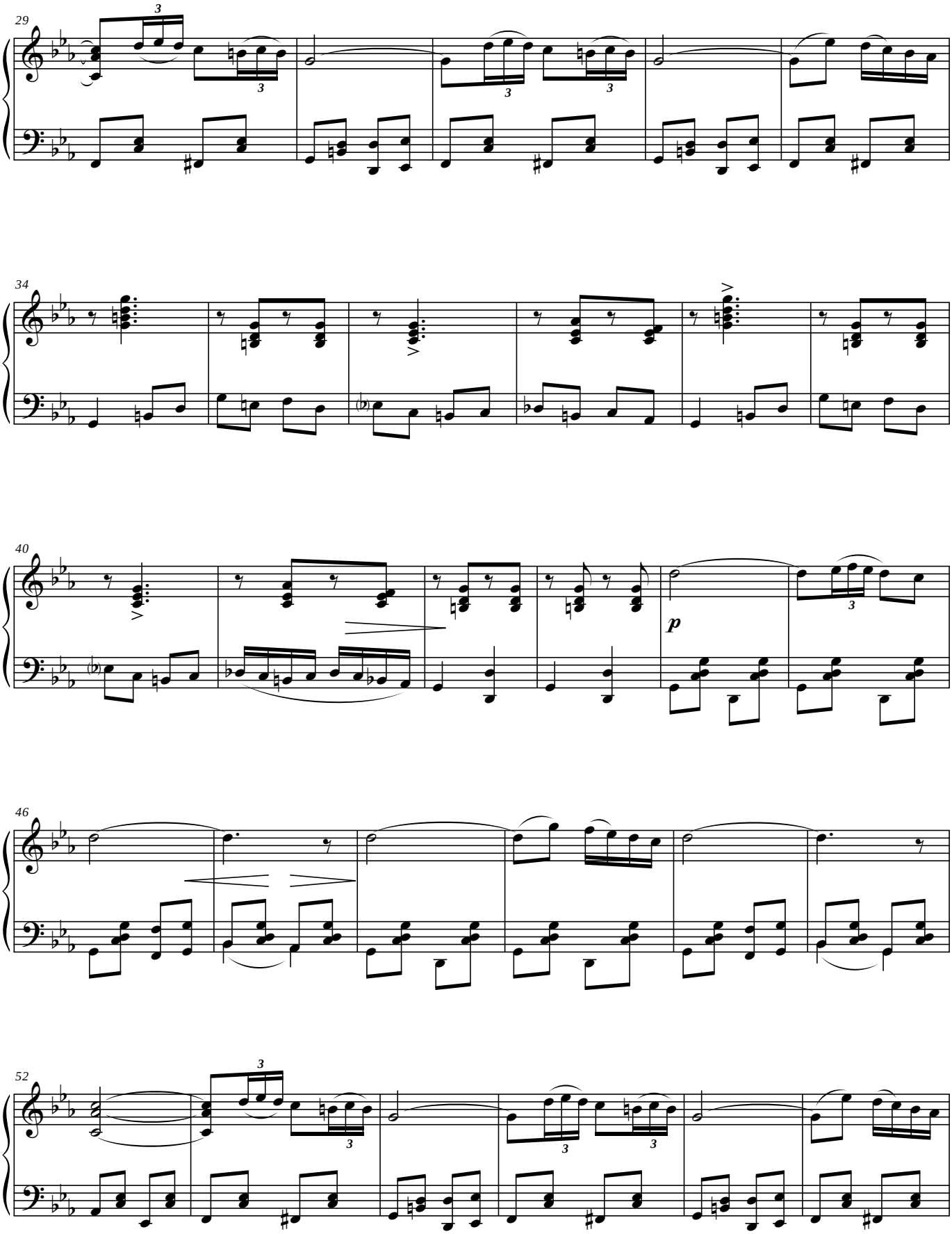
MARTINEZ

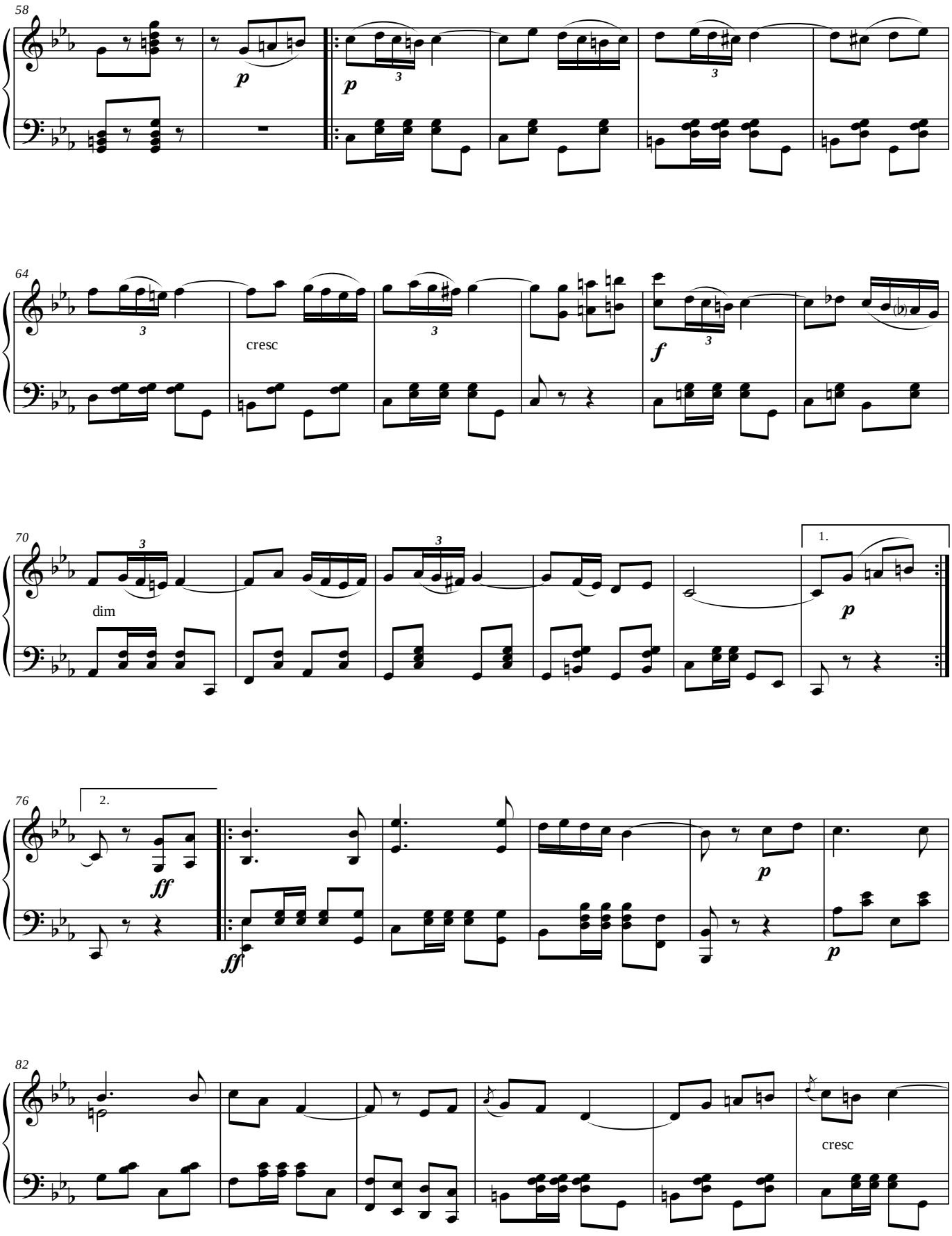
Pasodoble

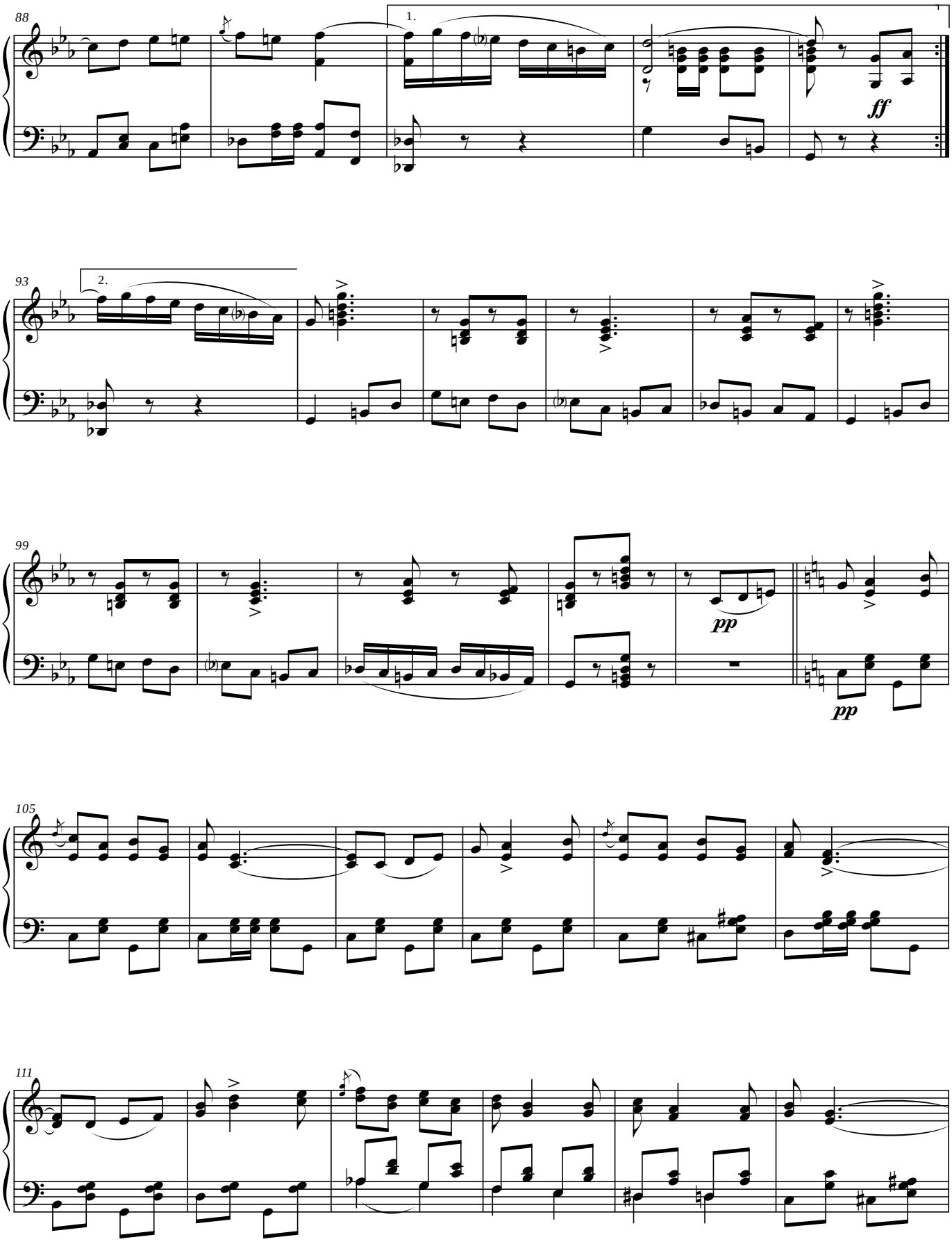
José Goterris Sanmiguel
(1873-1930)

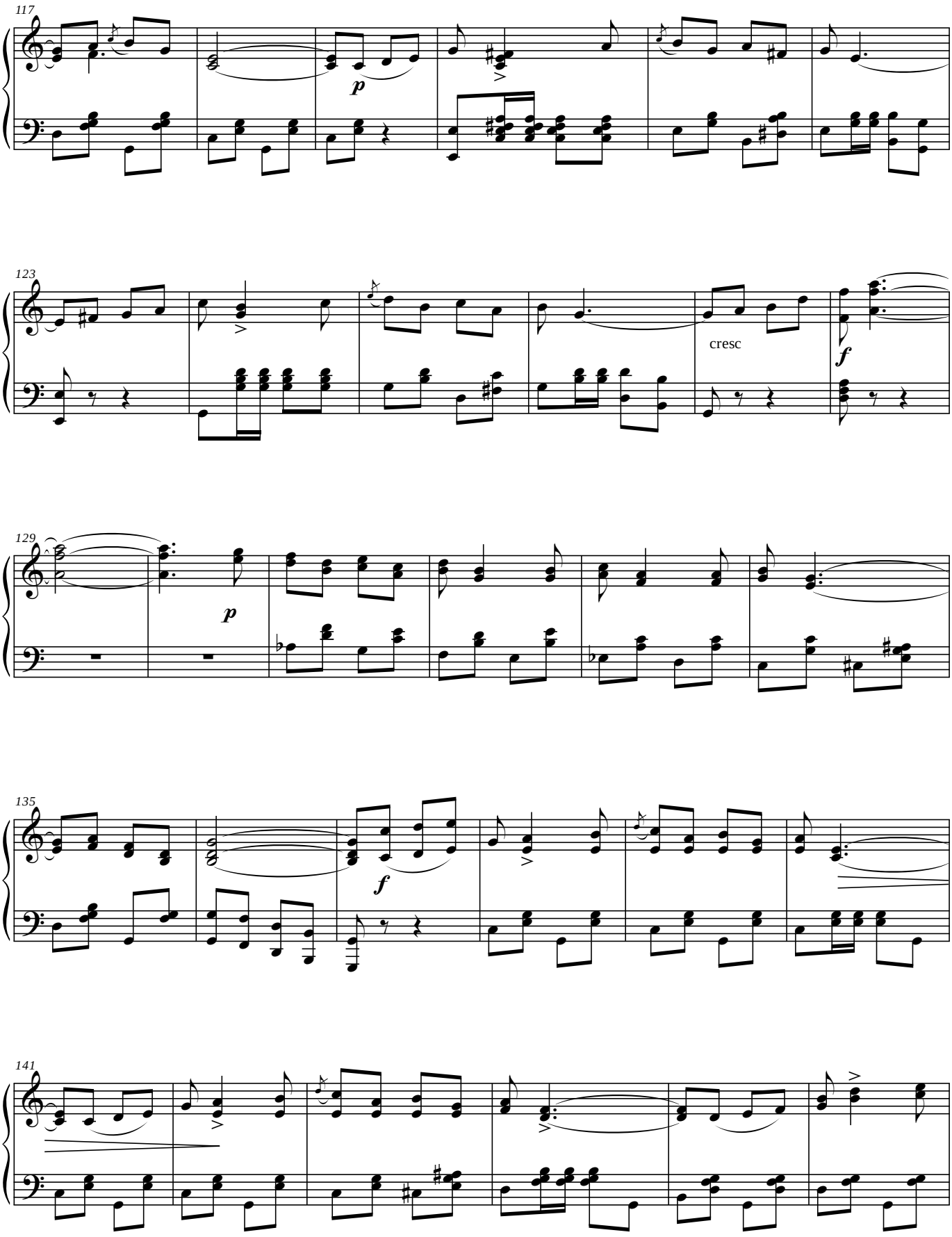
Año de composición: [1926]

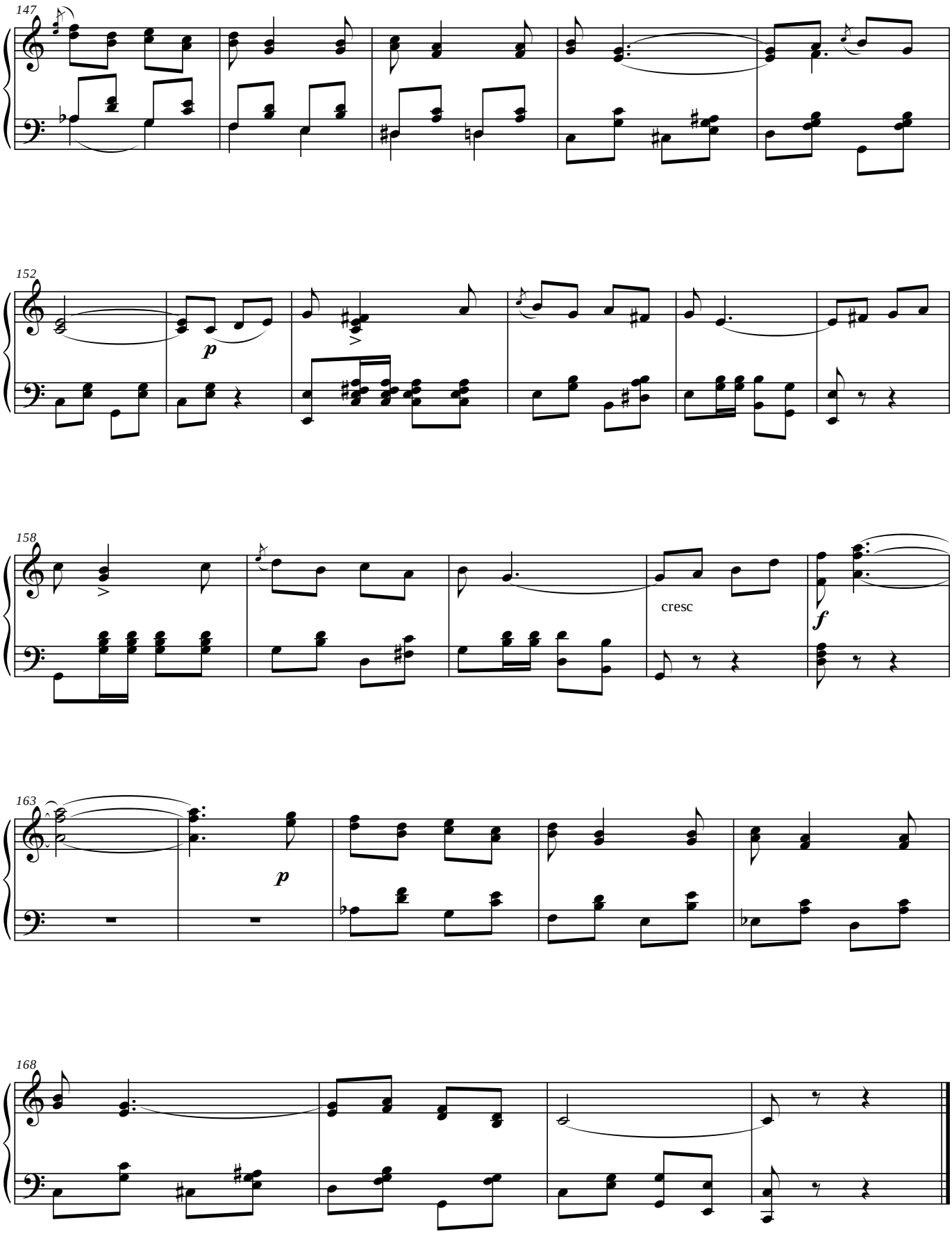



29
3
3
3
34
40
p
46
52
3


58
64
cresc
f
70
dim
1.
76
2.
ff
ff
82
cresc


88
1.
ff
93
2.
99
pp
pp
105
111


117
p
123
cresc
f
129
p
135
f
141

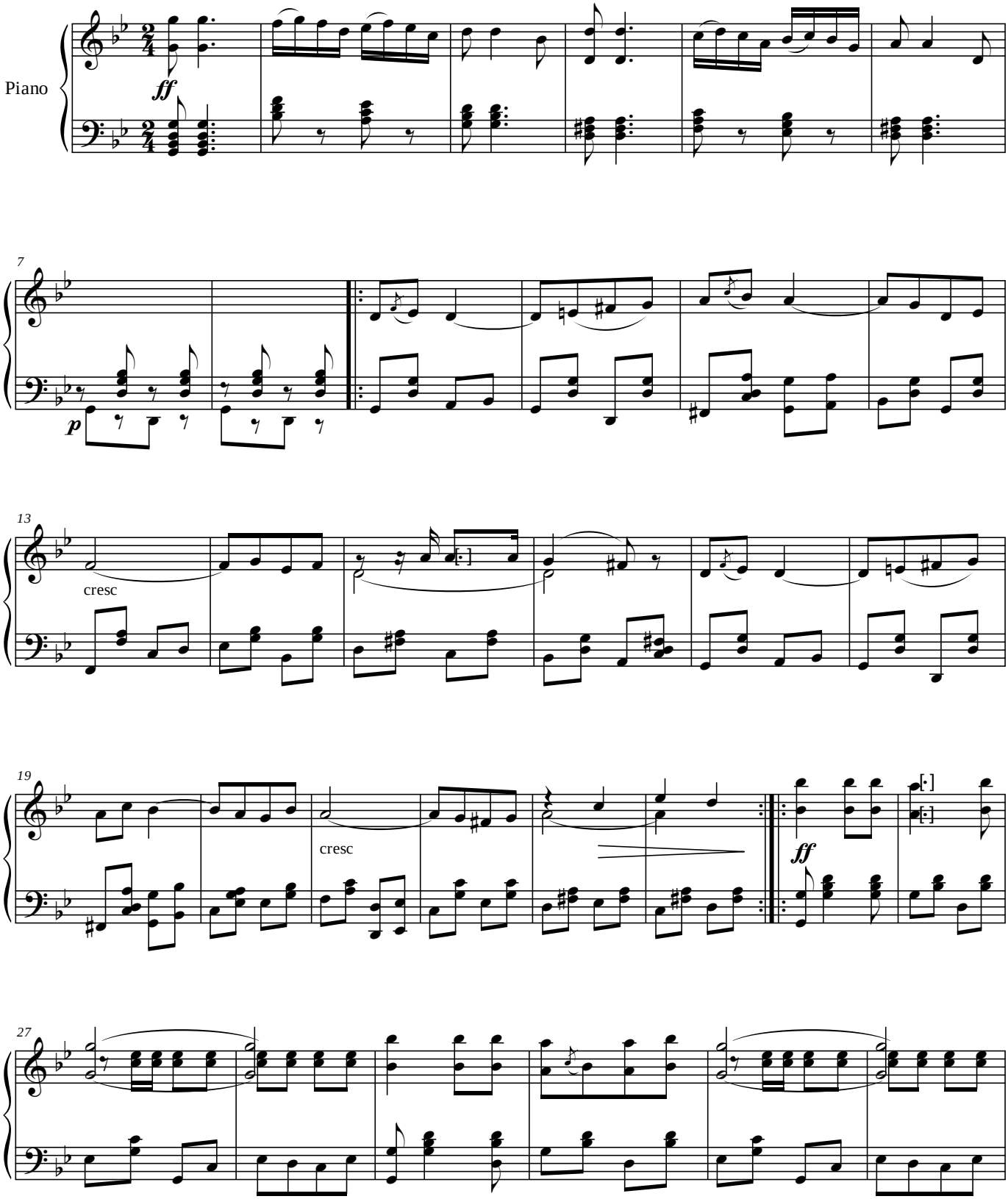

147
152
158
cresc
163
168

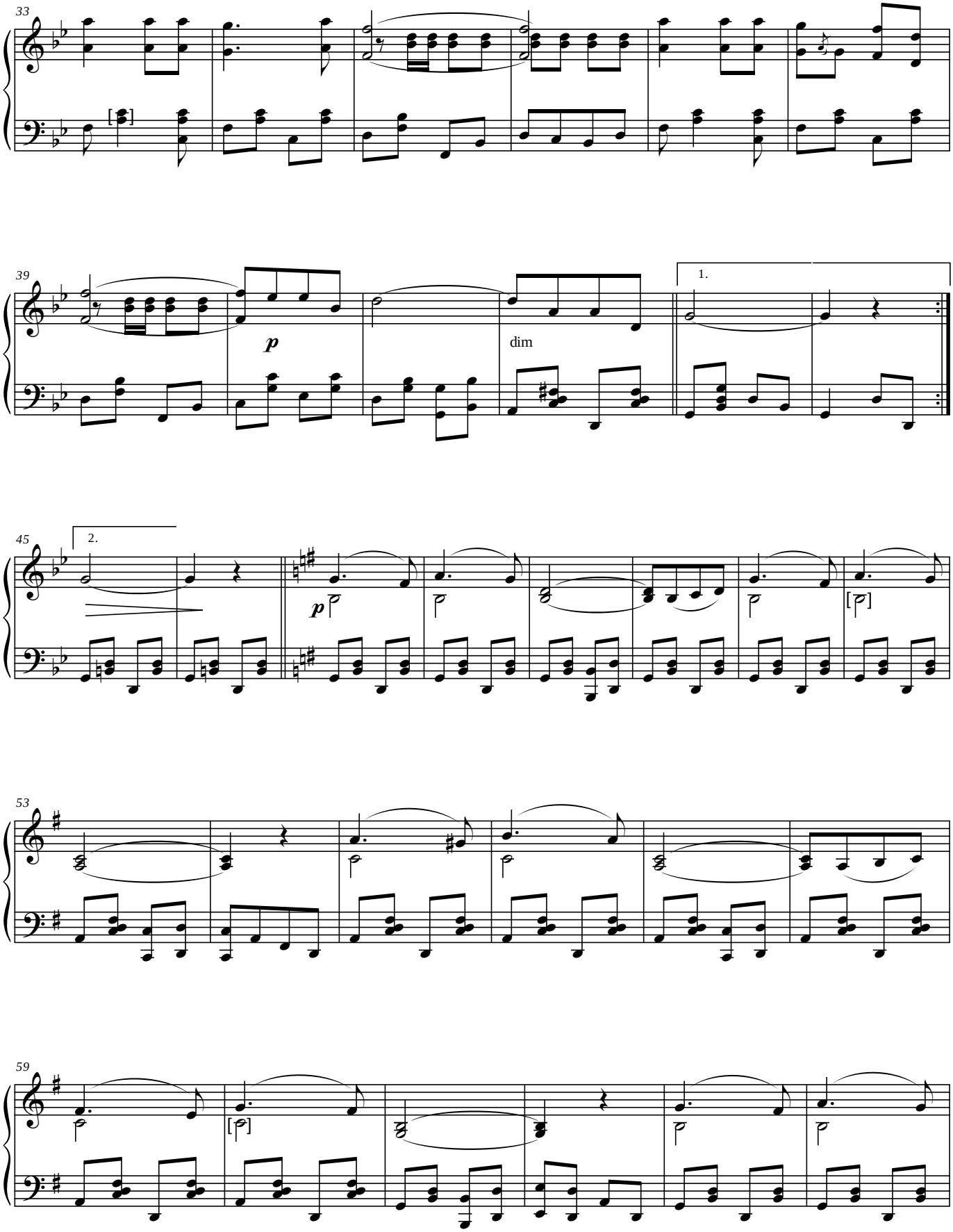
CASINO ANTIGUO

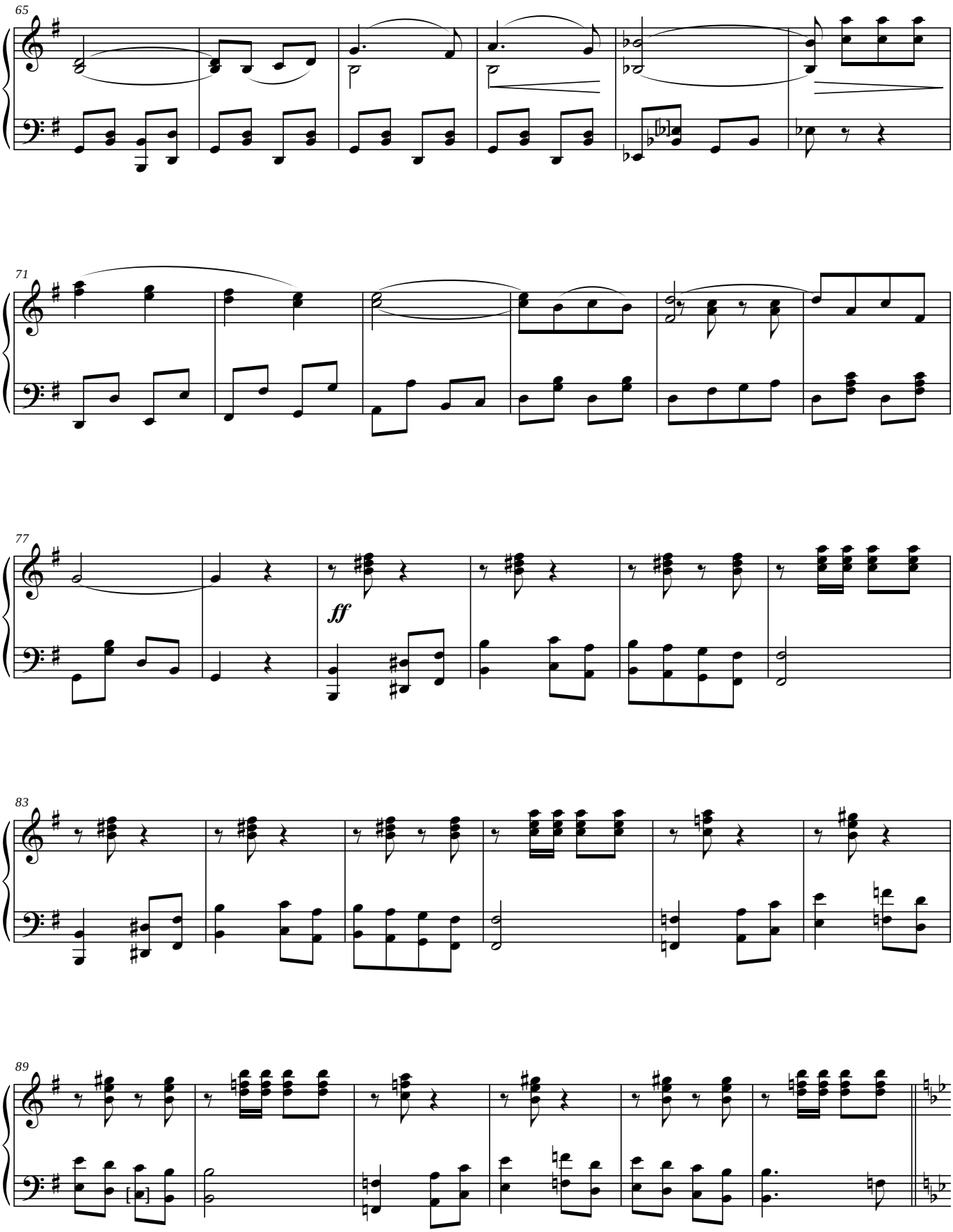
Pasodoble

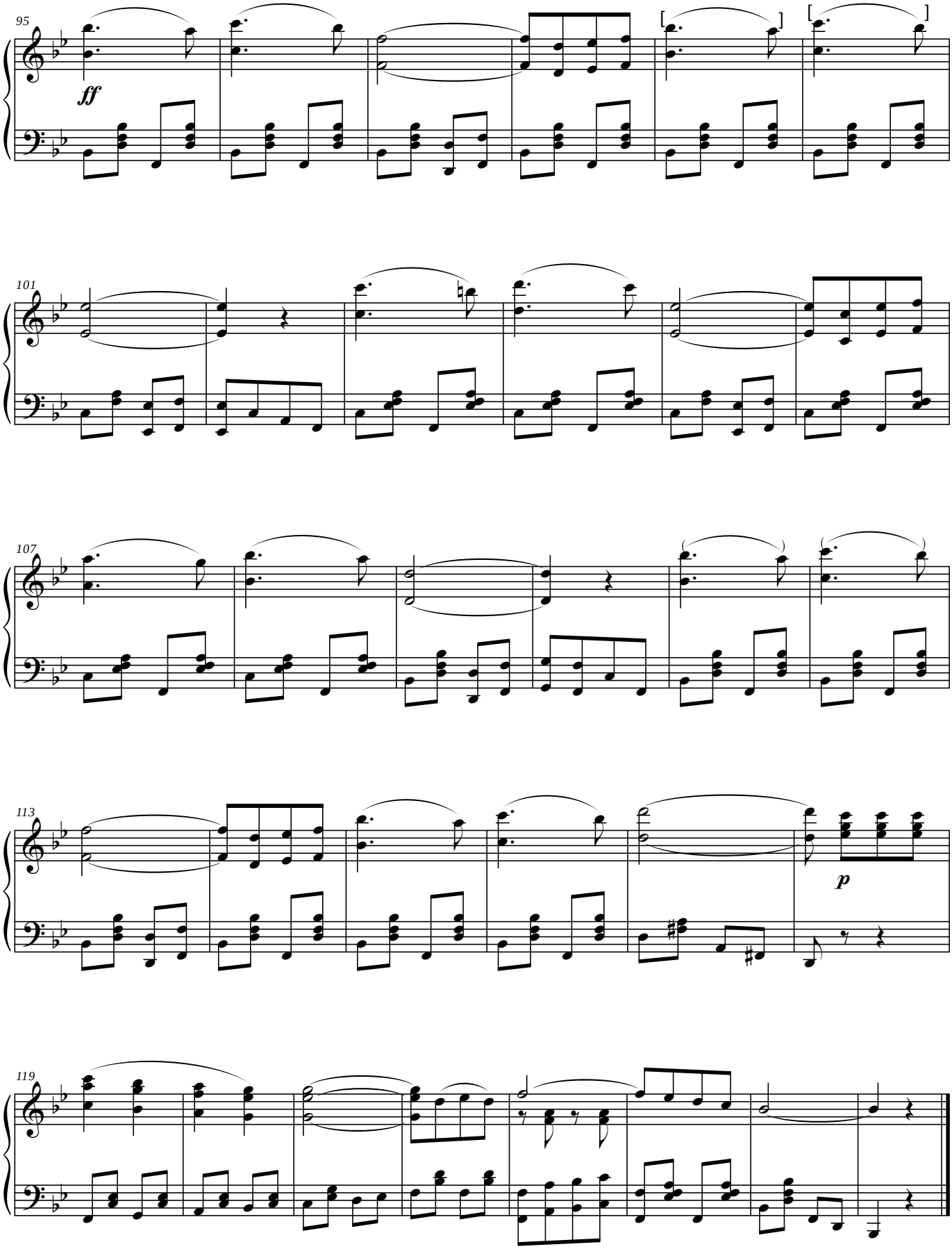
José Goterris Sanmiguel
(1873-1930)

Fecha de composición: 28 de Agosto de 1928




33
39
p
dim
1.
45
2.
p
53
59


65
71
77
ff
83
89

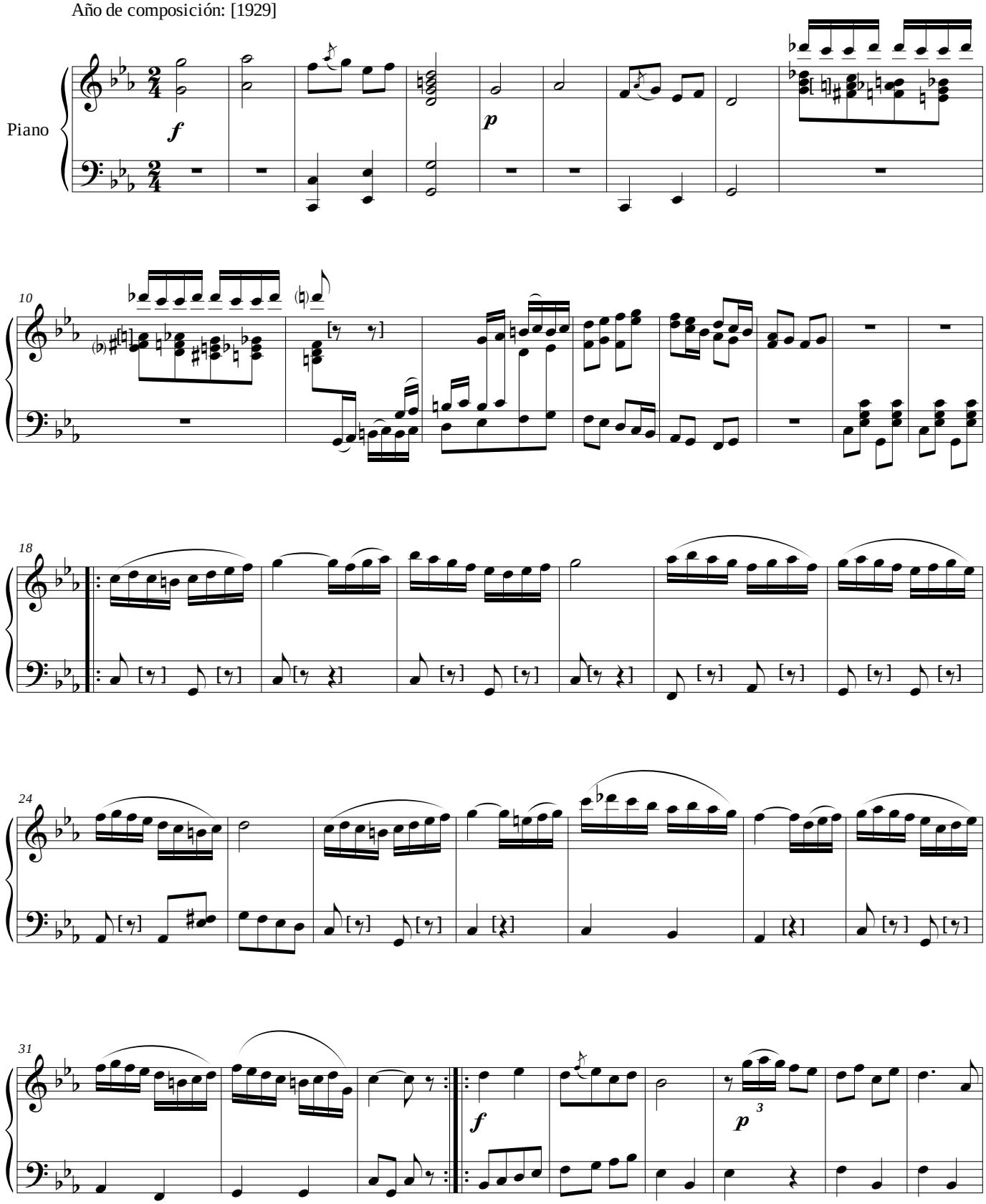

95
ff
101
107
113
p
119

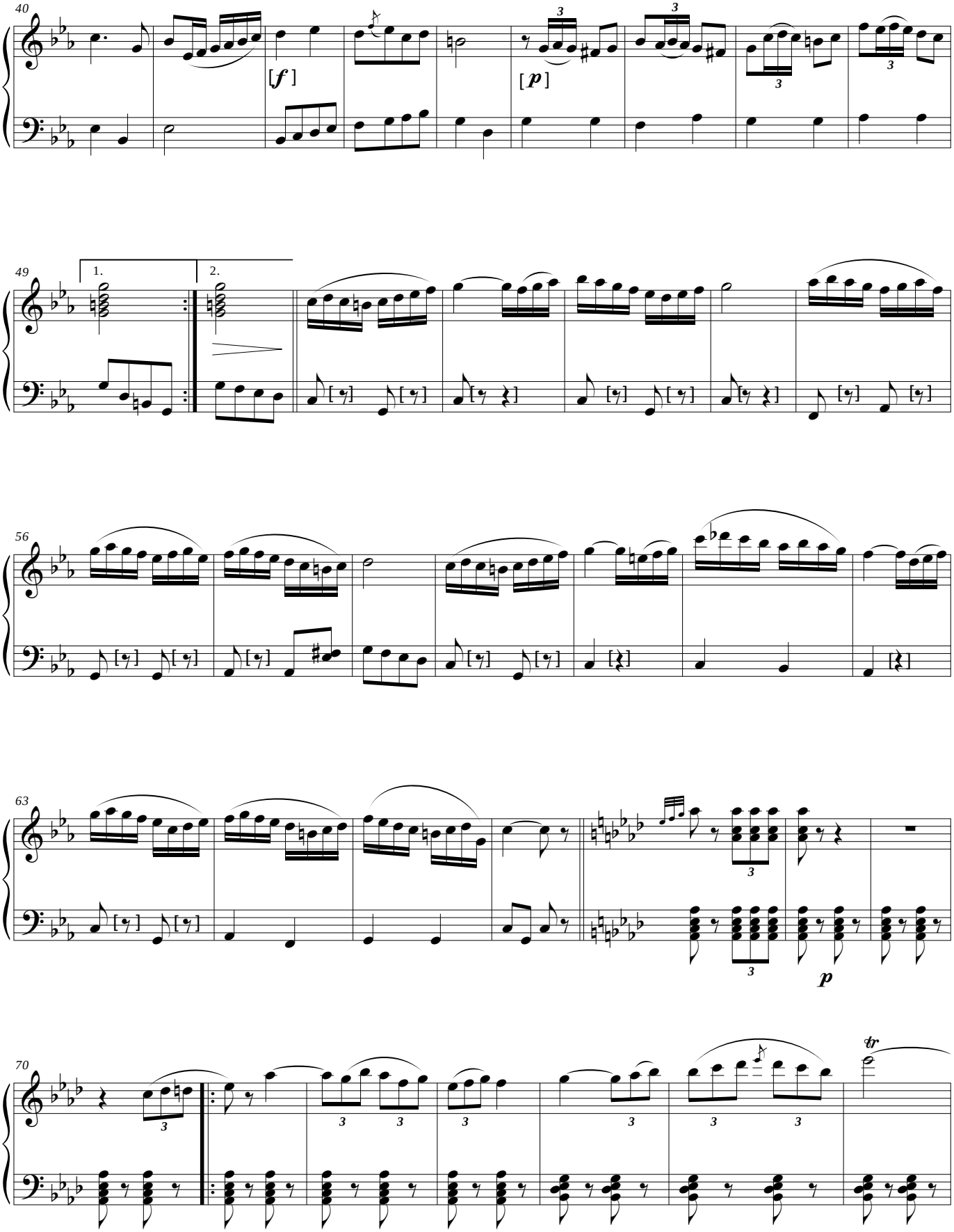
Triquiñuelas

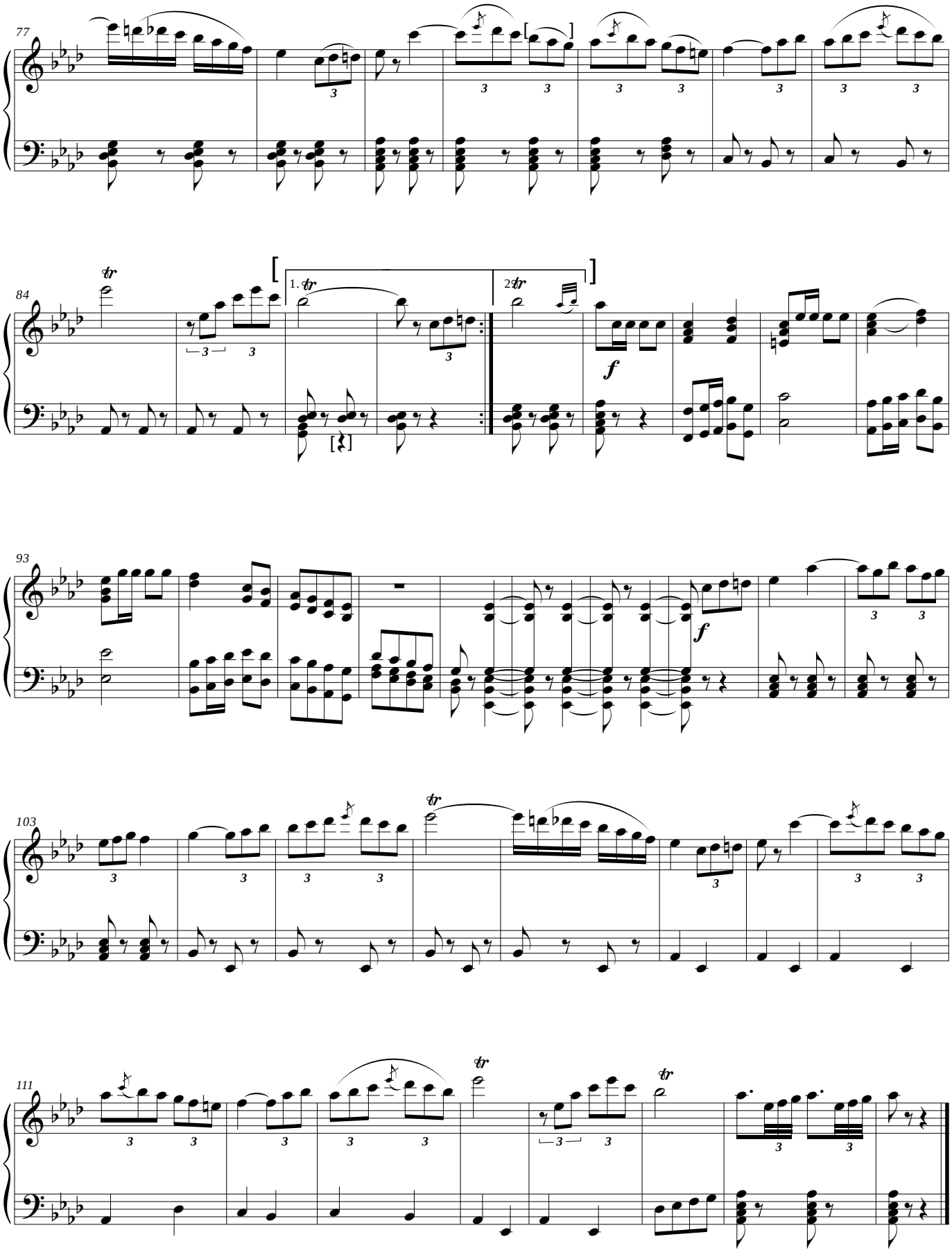
Pasodoble

José Goterris Sanmiguel
(1873-1930)

Año de composición: [1929]




40
[f]
[p]
49
1.
2.
56
63
p
70
tr

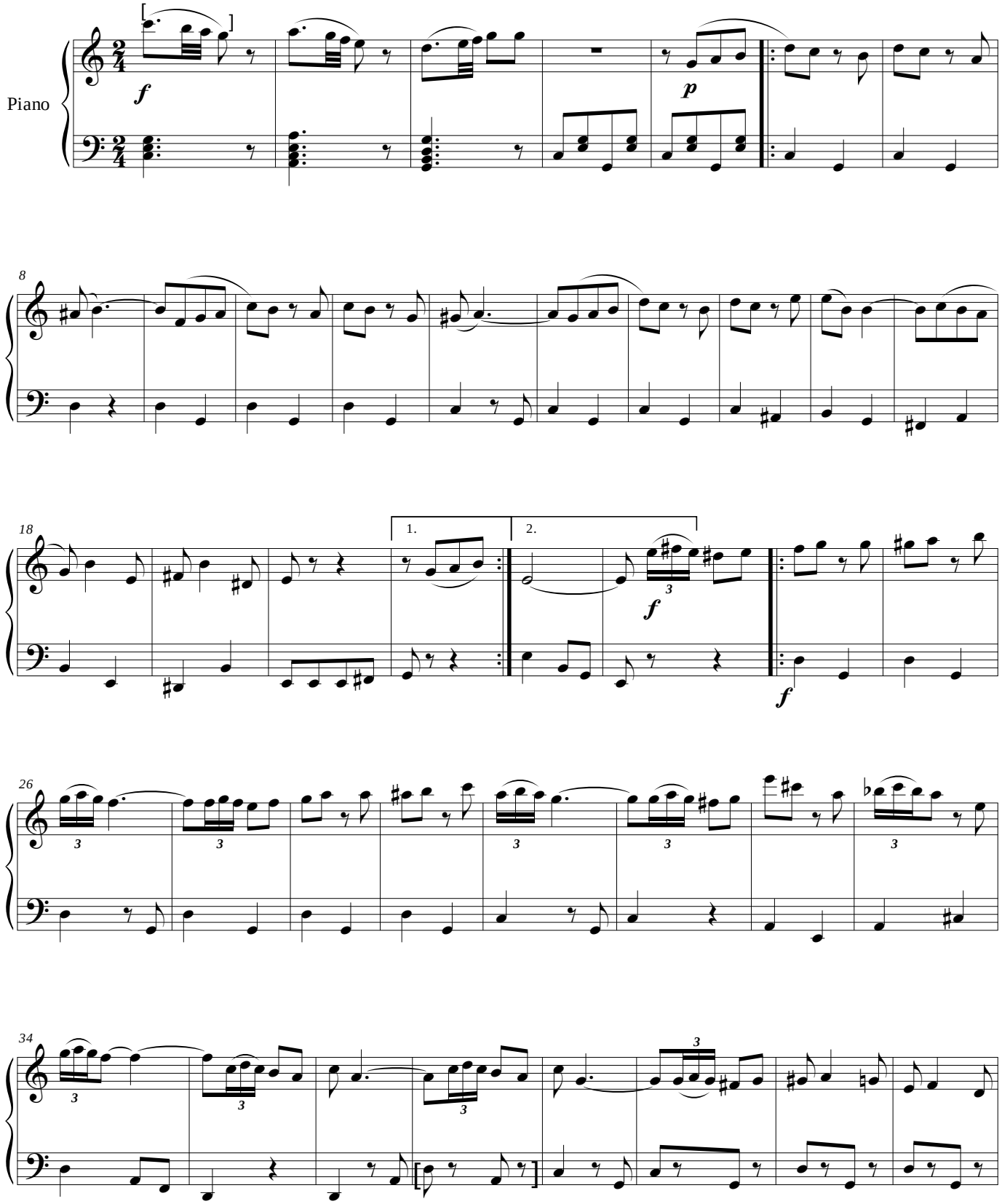

77
84
1.
2.
93
103
111

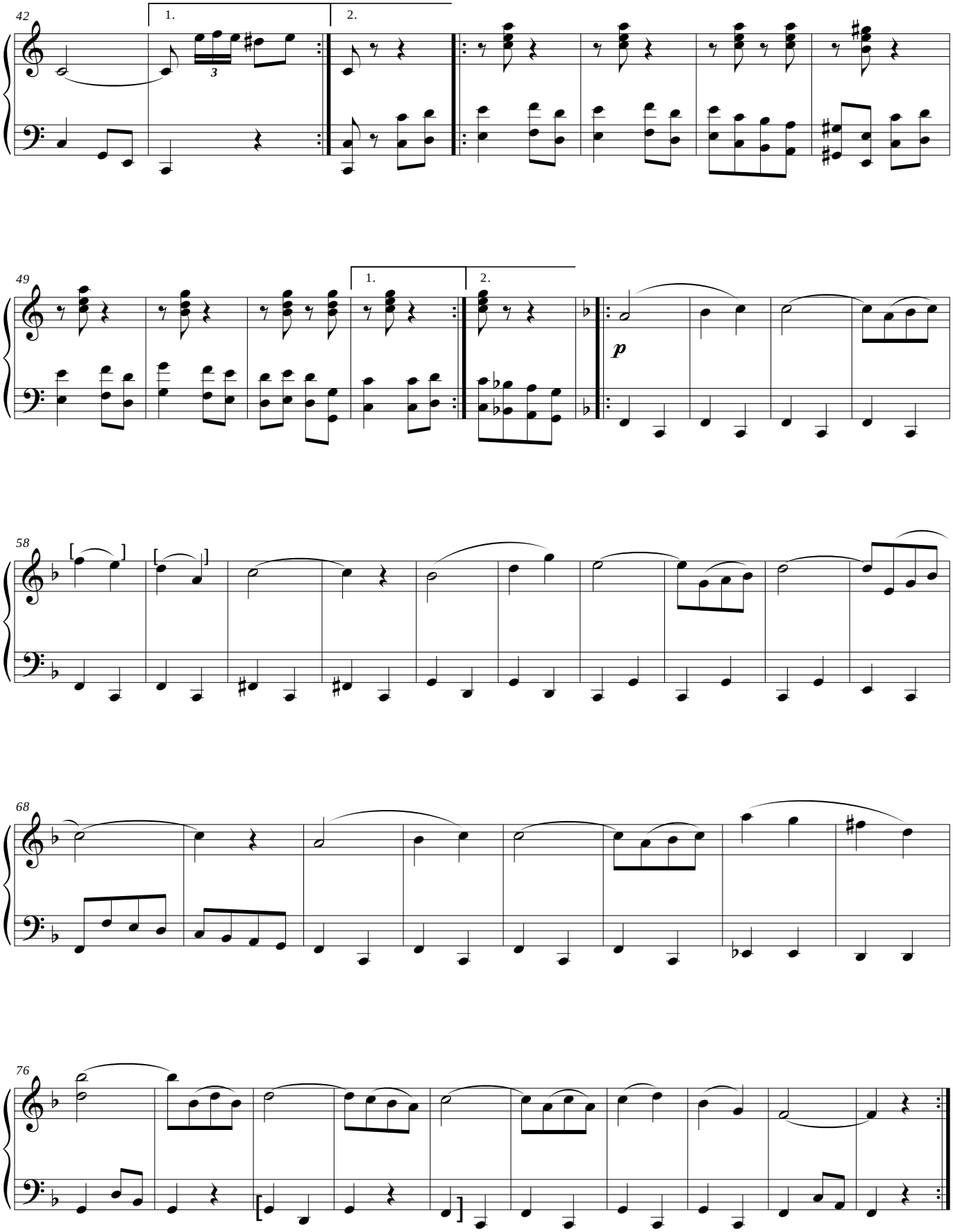
La Boda de Corbató

Pasodoble

José Goterris Sanmiguel
(1873-1930)

Año de composición: [1929]



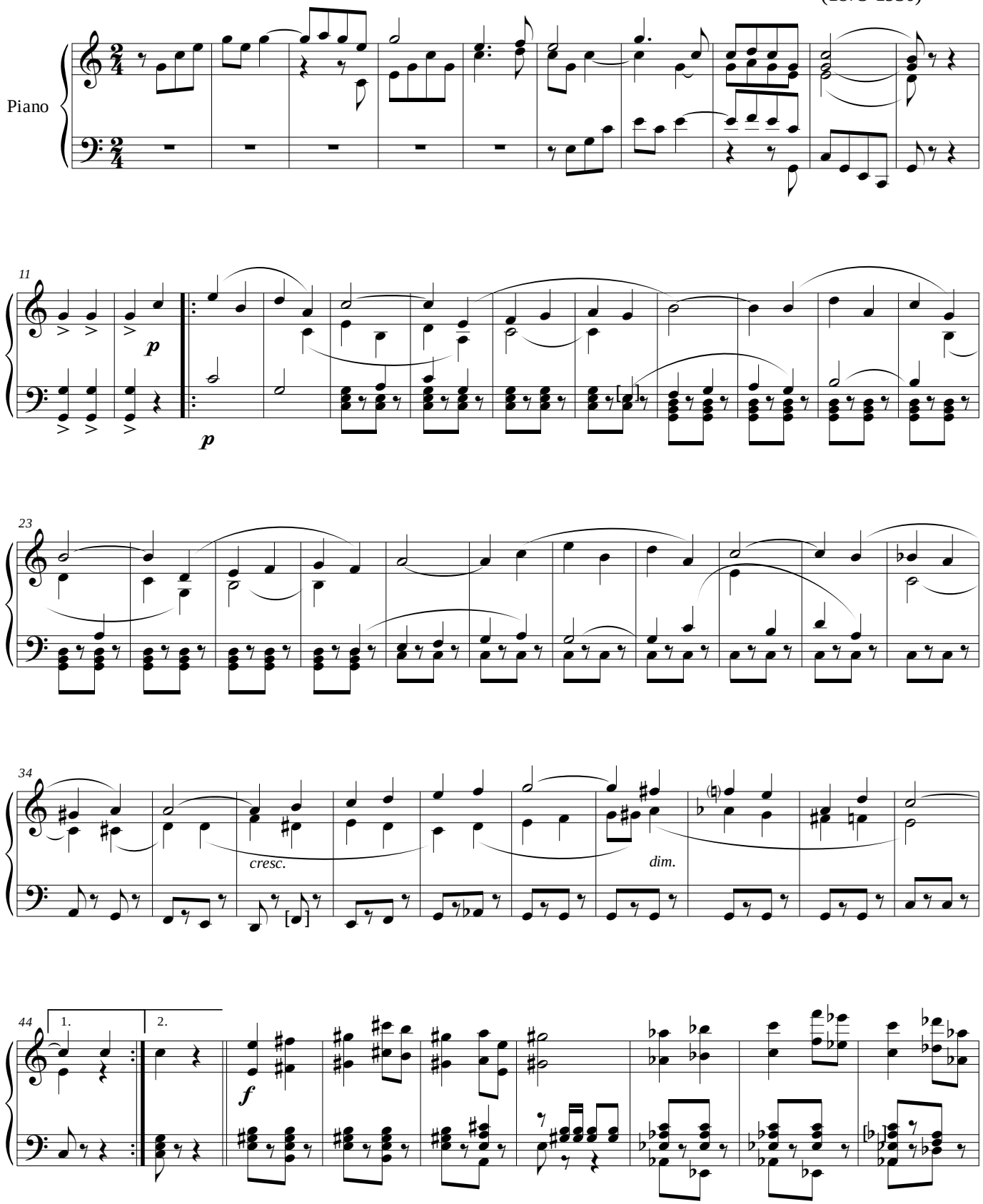

42
1.
2.
3
49
1.
2.
p
58
68
76

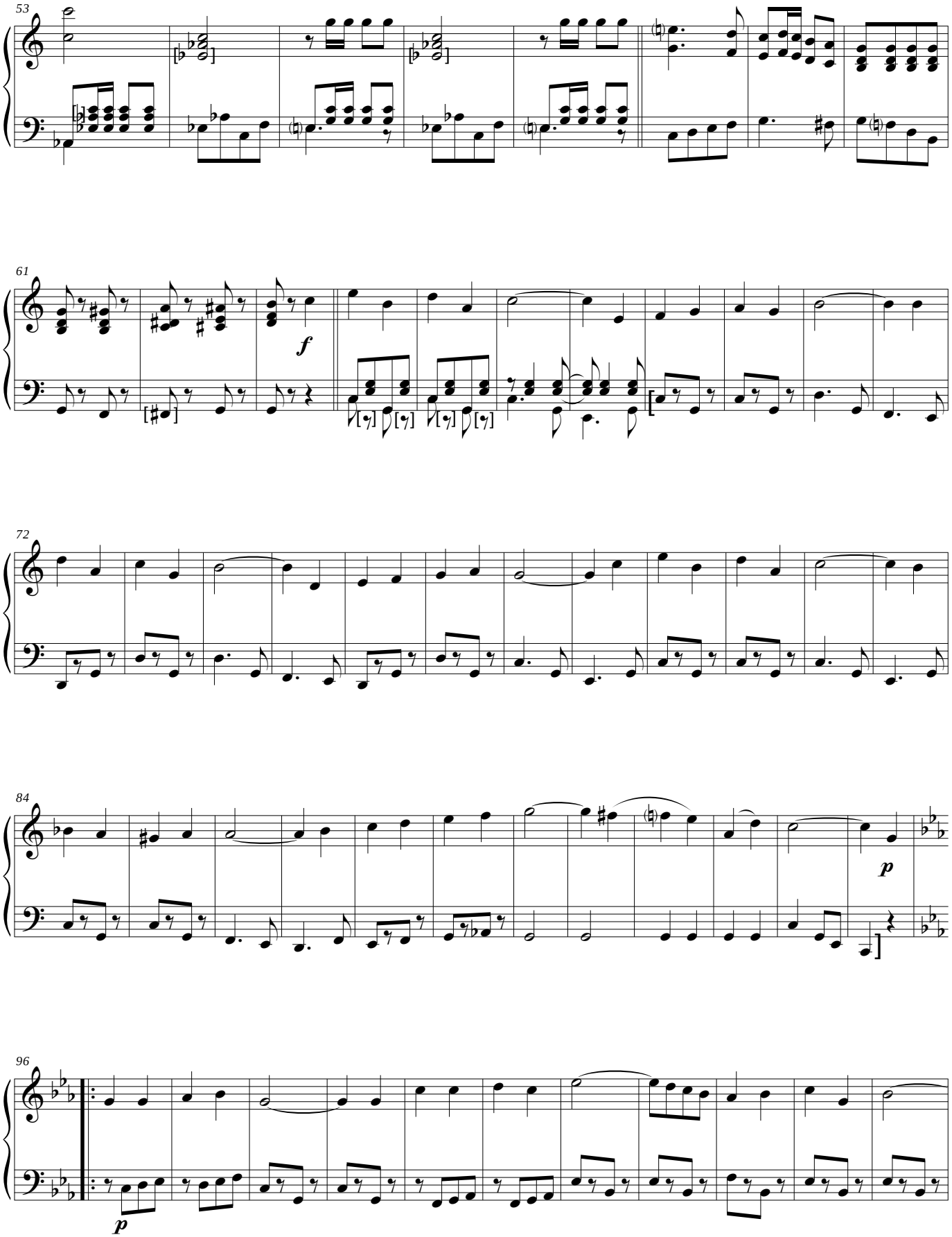
VILLARREAL

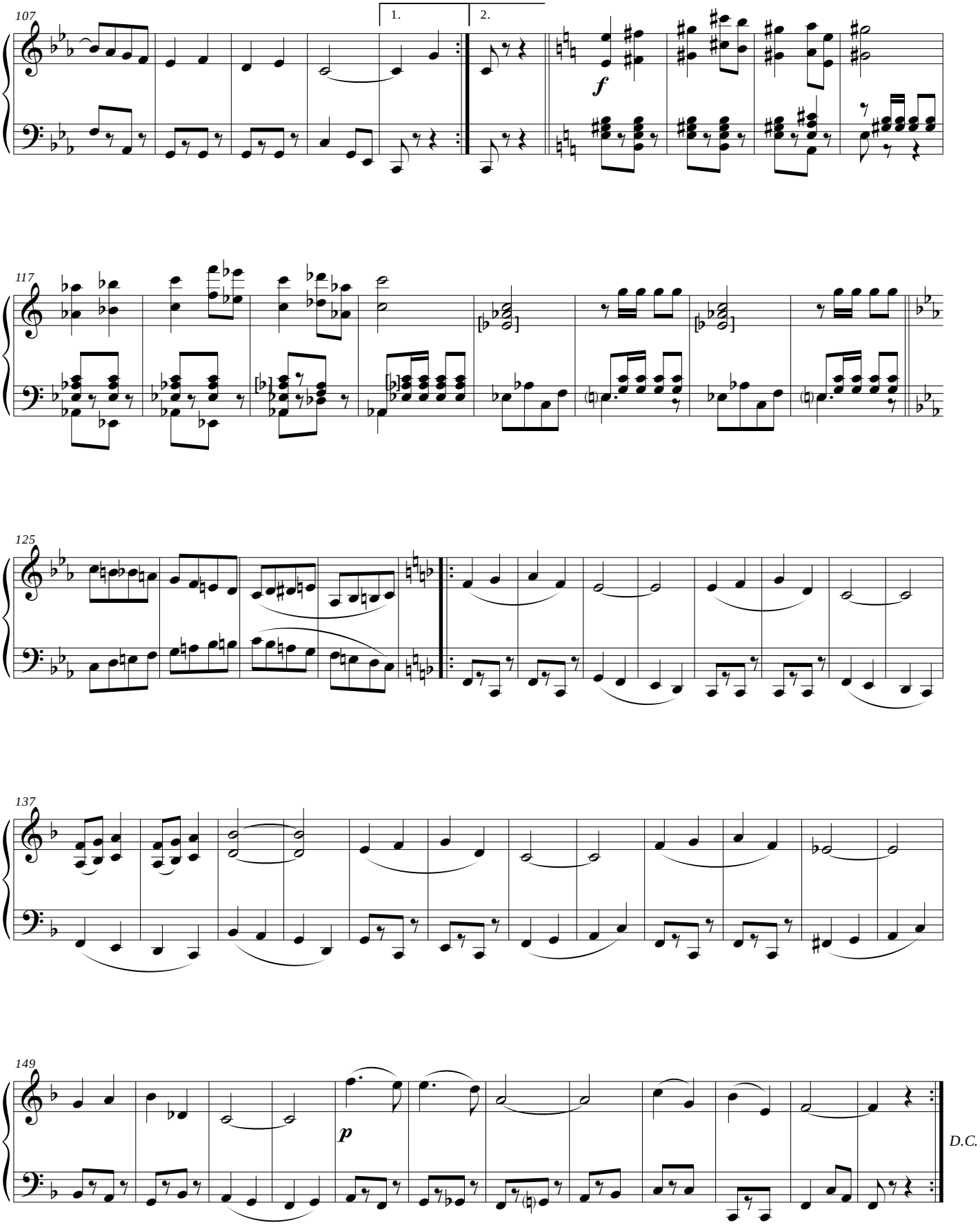
Pasodoble

Año de composición: [1929]

José Goterris Sanmiguel
(1873-1930)




53
61
f
72
84
p
96
p

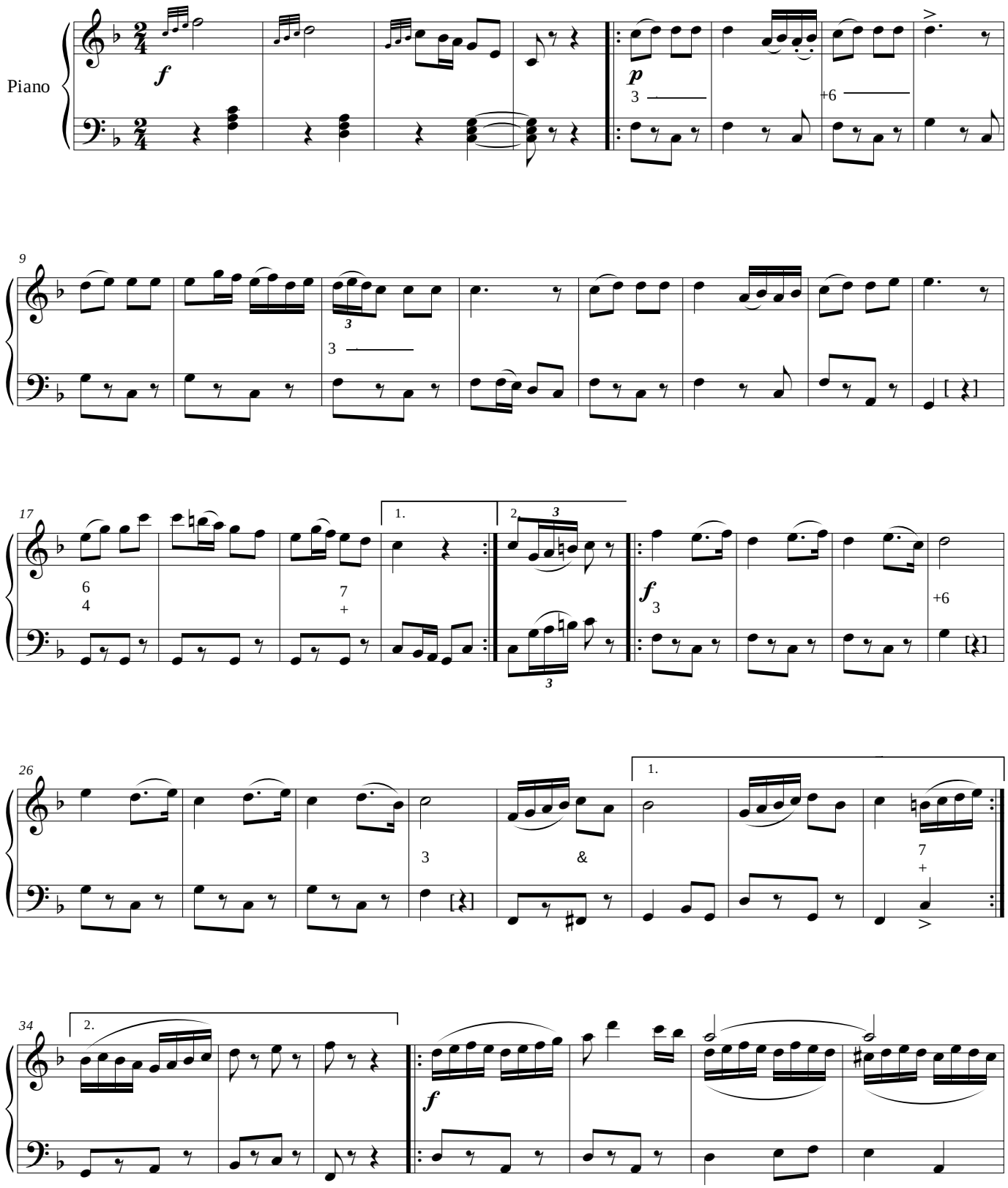

107
1.
2.
f
117
125
137
149
p
D.C.

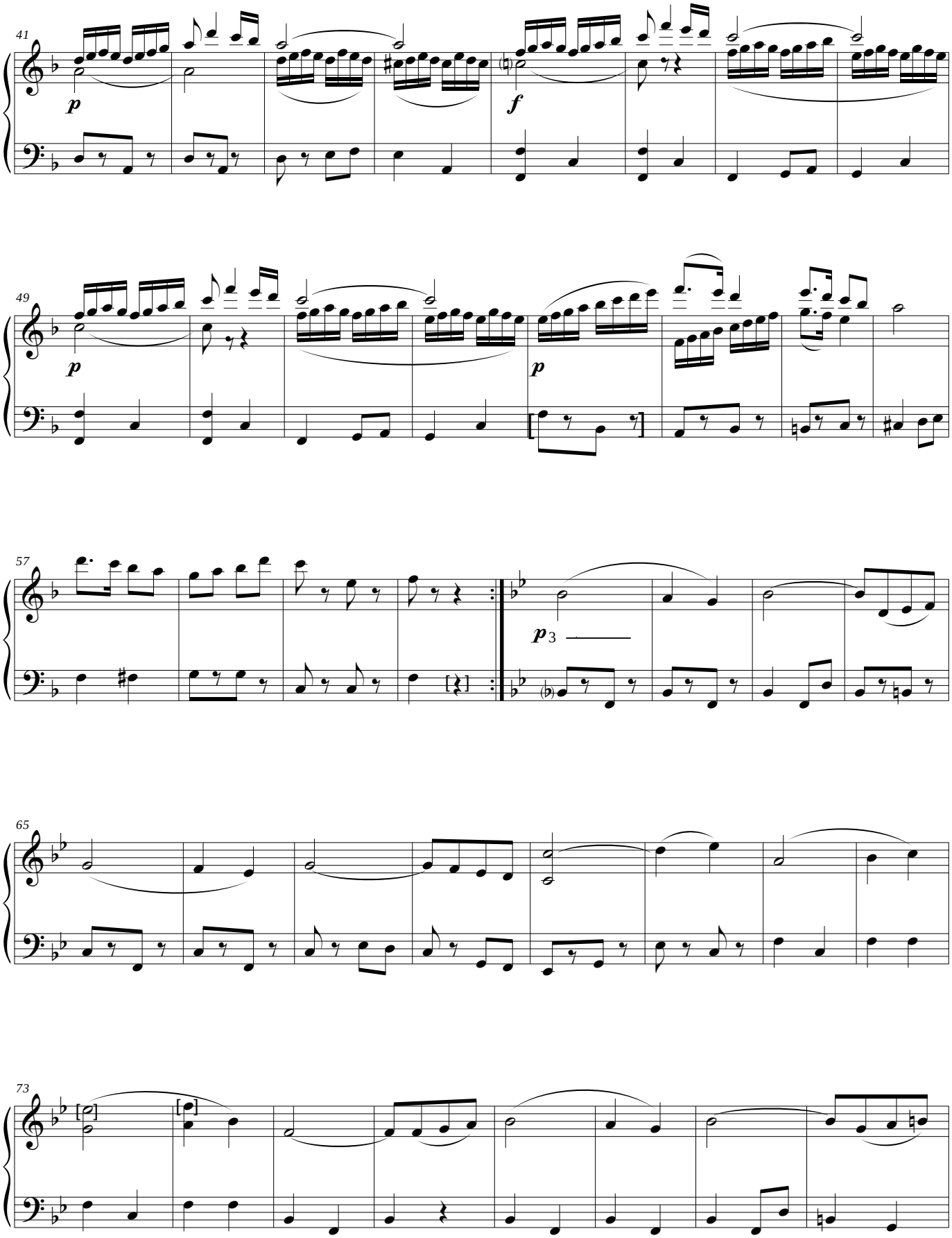
Llorens

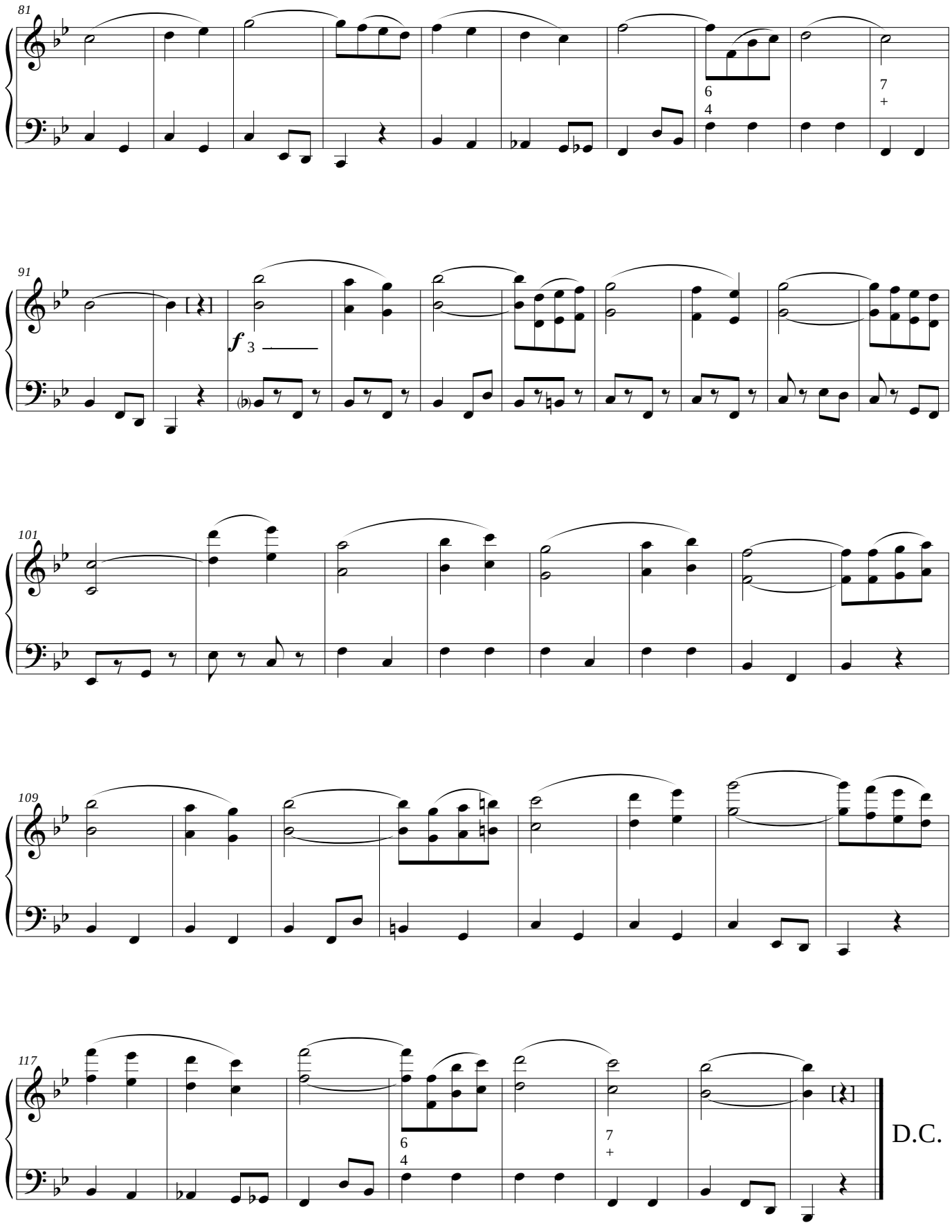
Pasodoble Ciclista

José Goterris Sanmiguel
(1873-1930)

Año de composición: [1929]




41
p
f
49
p
p
57
p 3
65
73


81
6
4
7
+
91
f
3
101
109
117
6
4
7
+
D.C.

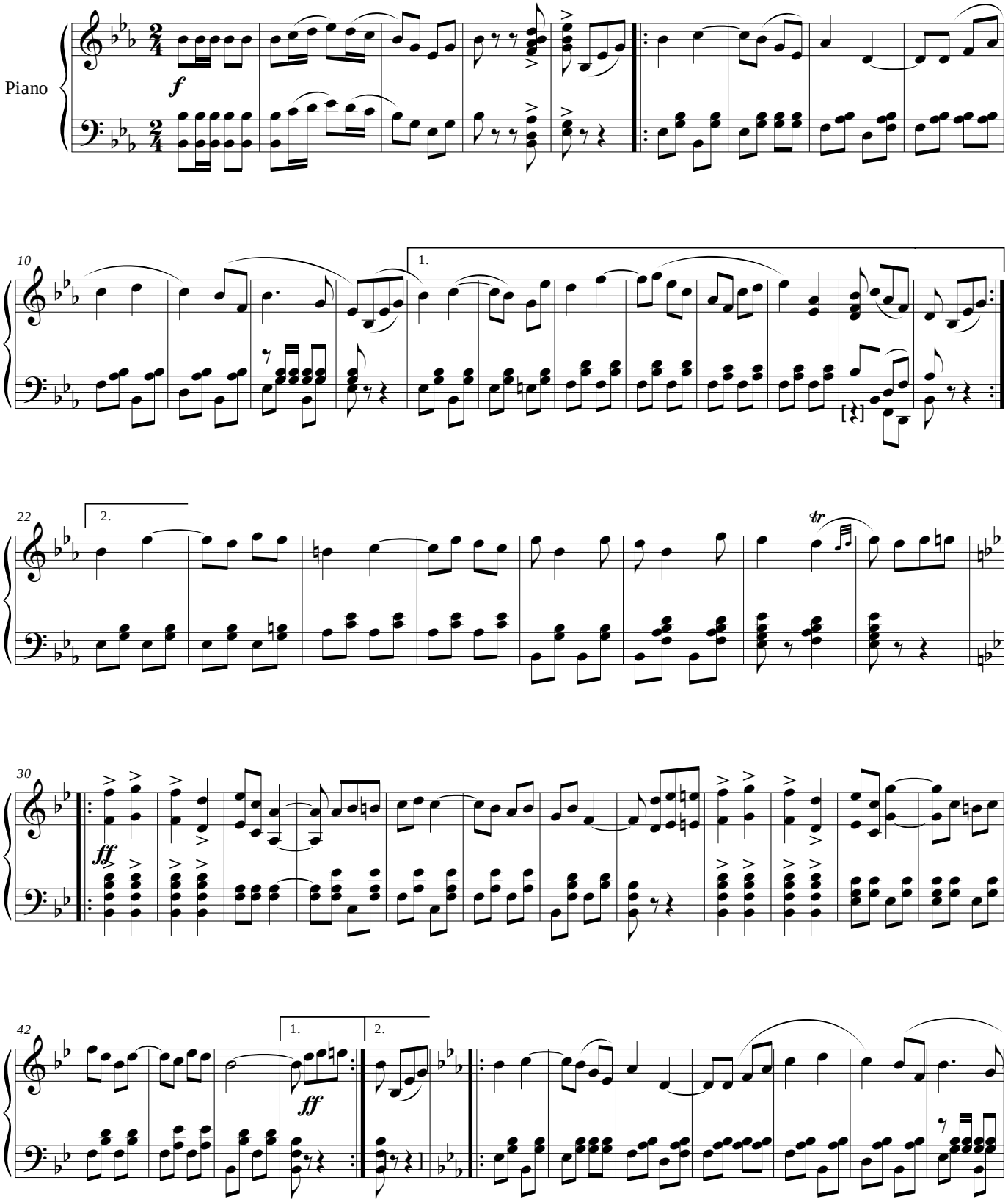
BADAL MOLÉS, Fulgencio (*1880;†1967)

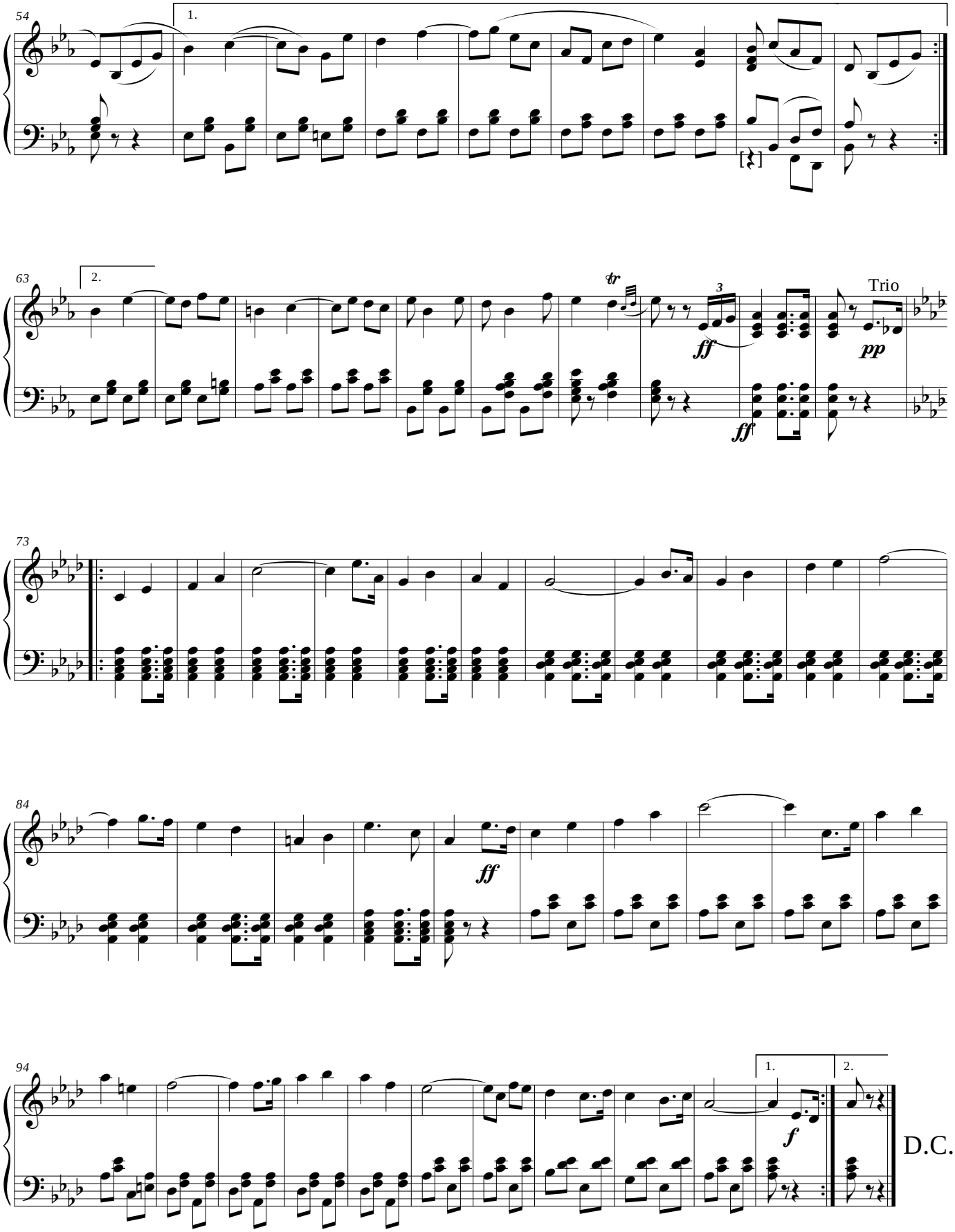
Caudiel

Pasodoble

Fulgencio Badal Molés
(1880-1967)

Fecha de composición: 2 de Mayo de 1903



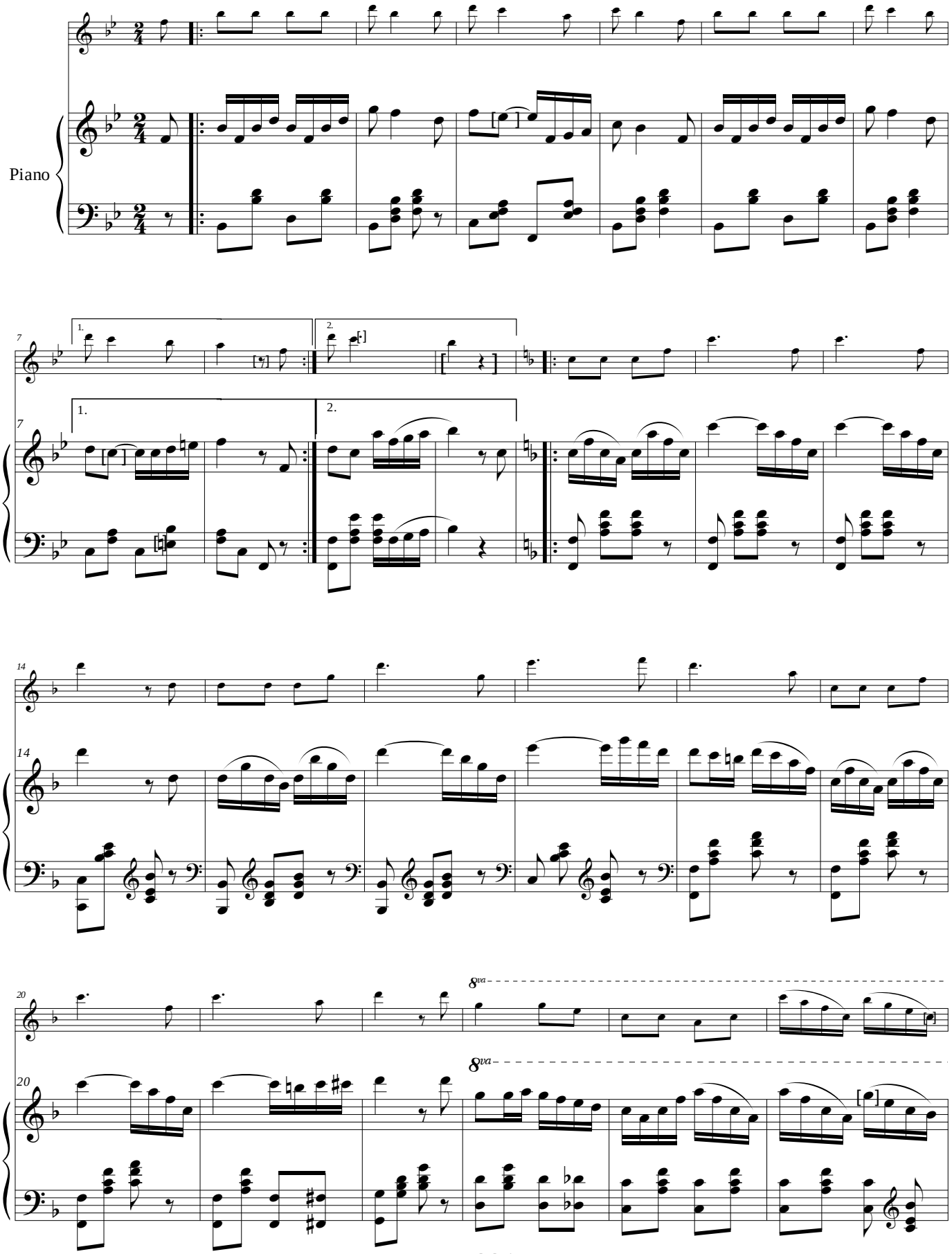

54
1.
63
2.
tr
3
ff
pp
Trio
ff
73
84
ff
94
1.
2.
f
D.C.

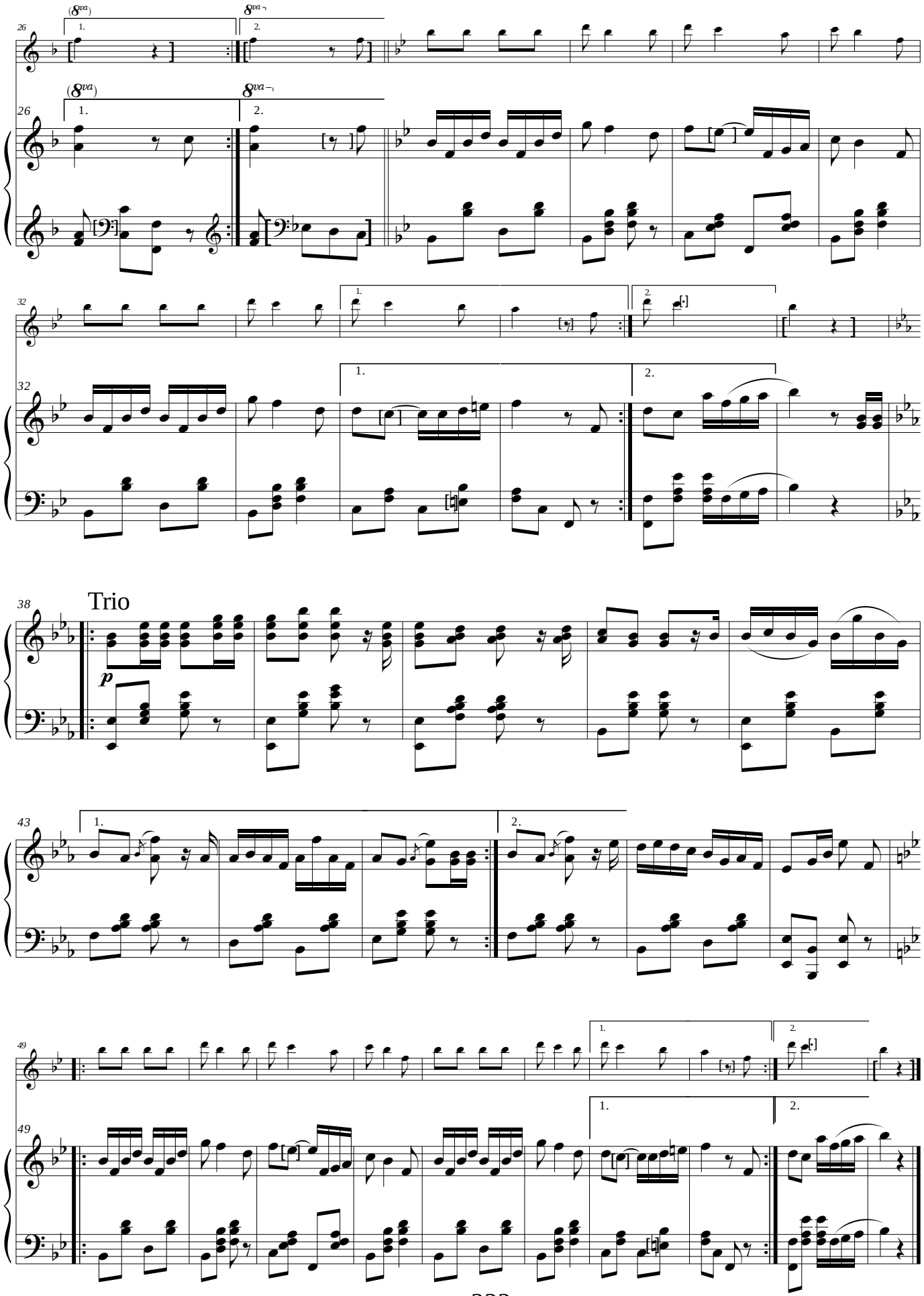
Celeste

Polka

Fulgencio Badal Molés
(1880-1967)

Fecha de composición: 17 de Noviembre de 1905




(8va)
1.
8va
2.
26
(8va)
8va
1.
2.
26
32
1.
2.
32
1.
2.
38
Trio
p
43
1.
2.
49
1.
2.
49
1.
2.

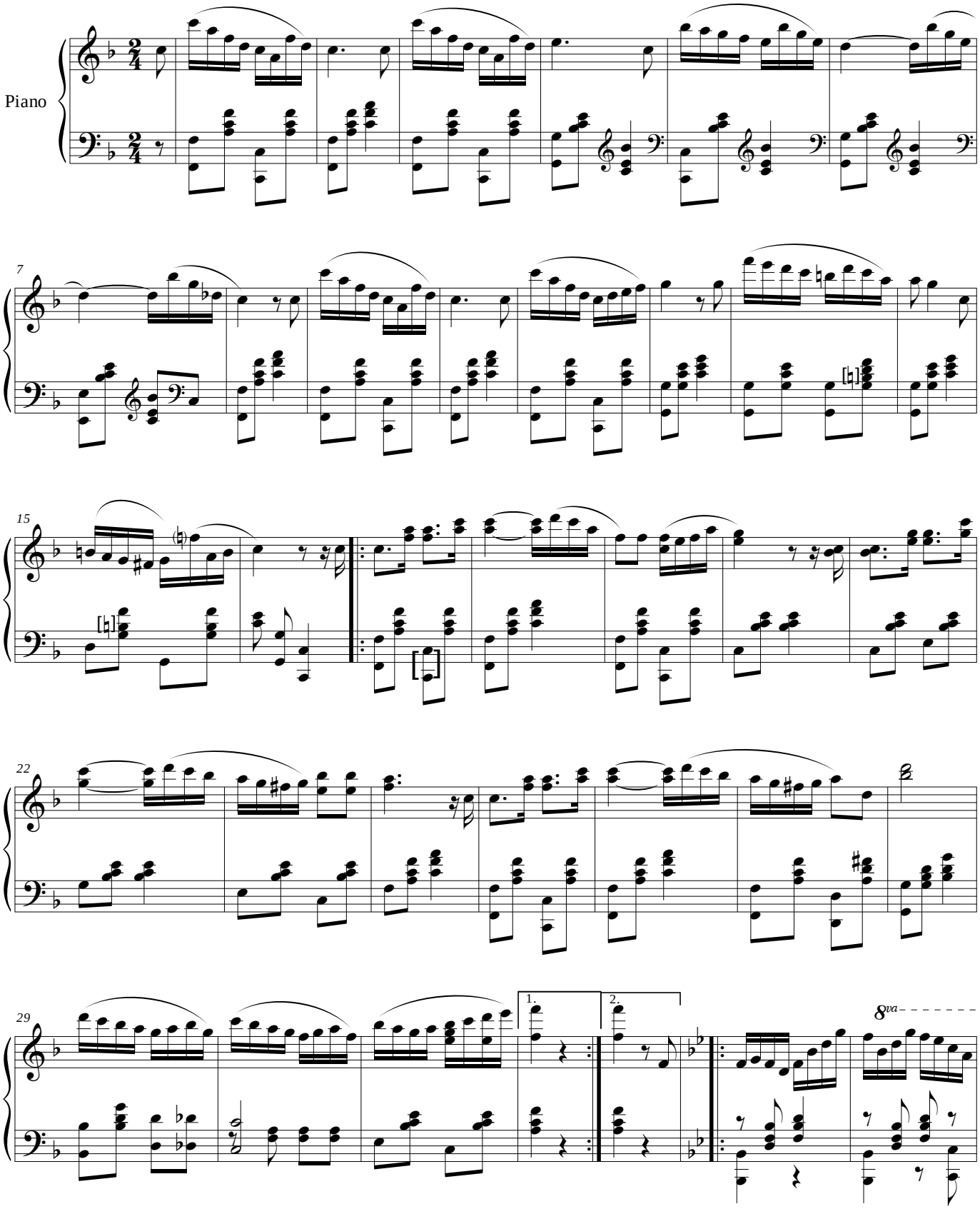
Aurora

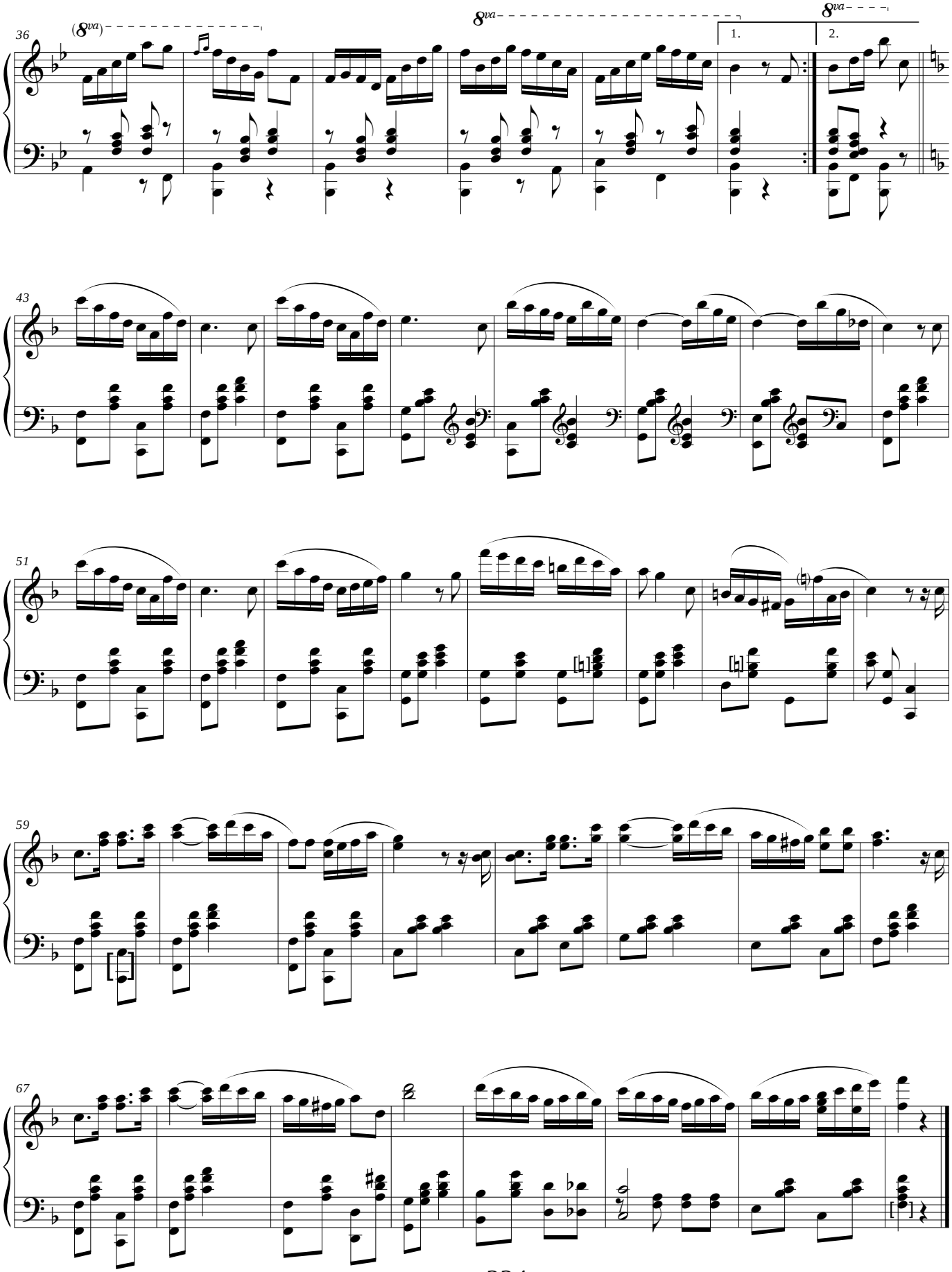
Polka

Fulgencio Badal Molés

(1880-1967)

Fecha de composición: 18 de Noviembre de 1905.




36
(8va)
8va
8va
1.
2.
43
51
59
67

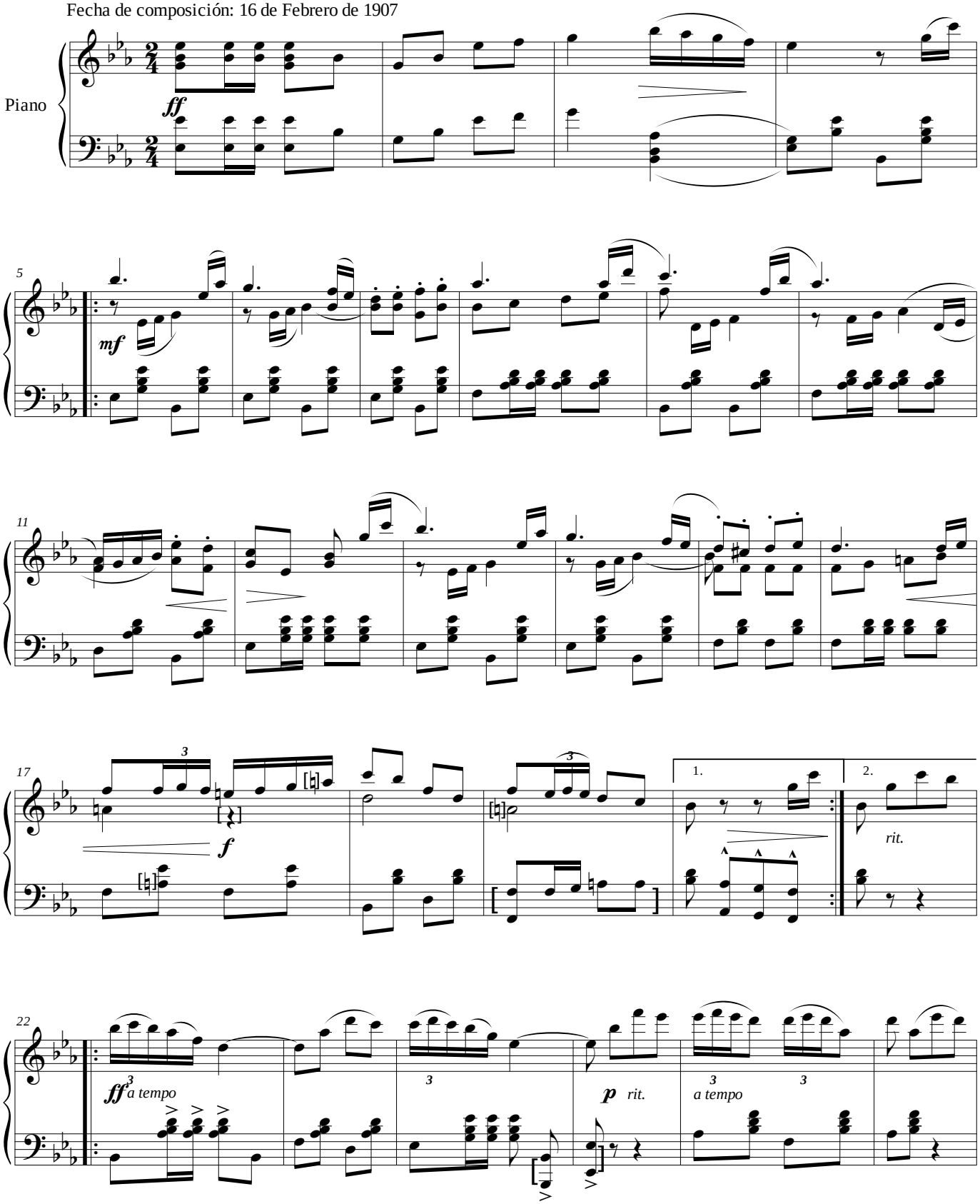
Victoria Eugenia

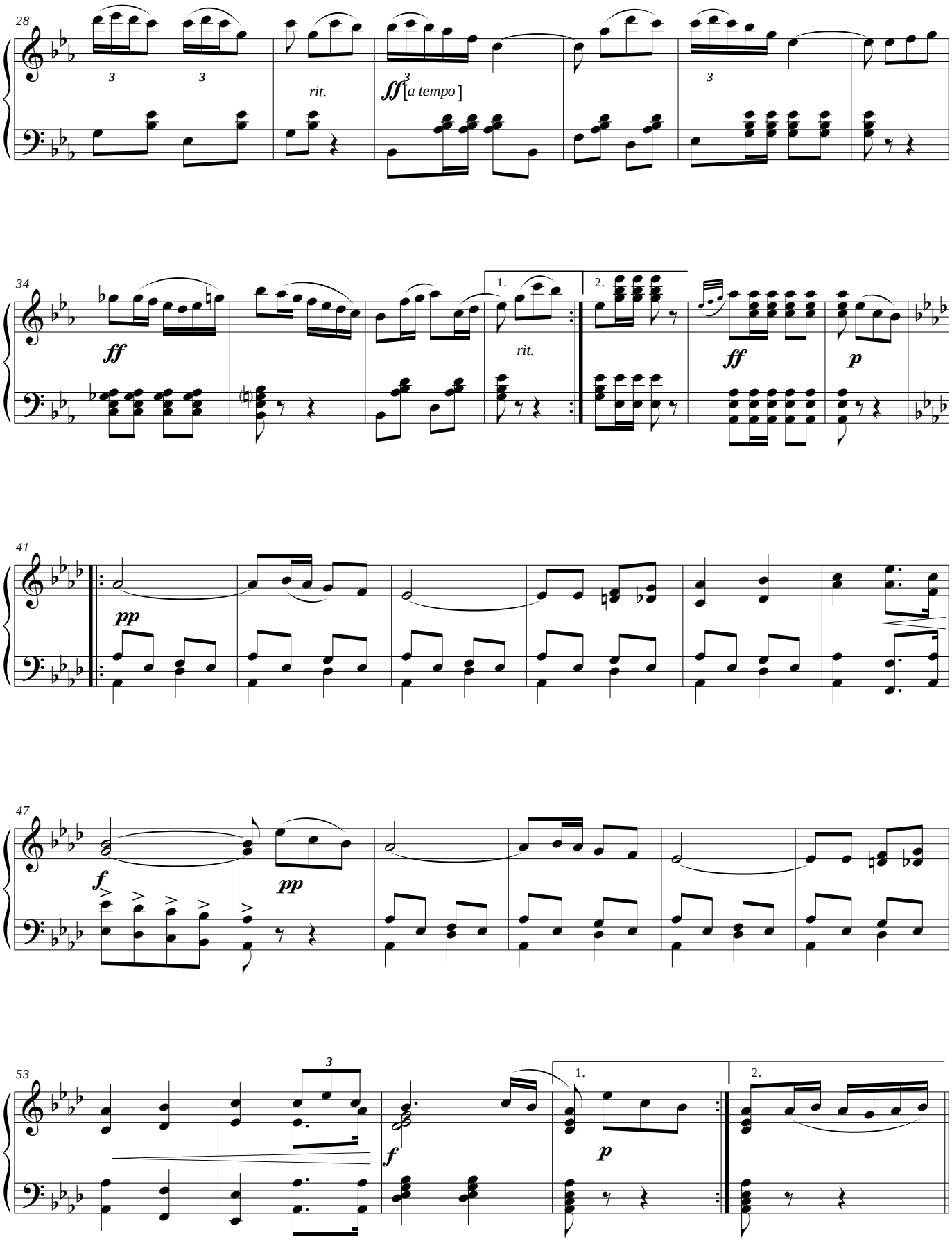
Pasodoble

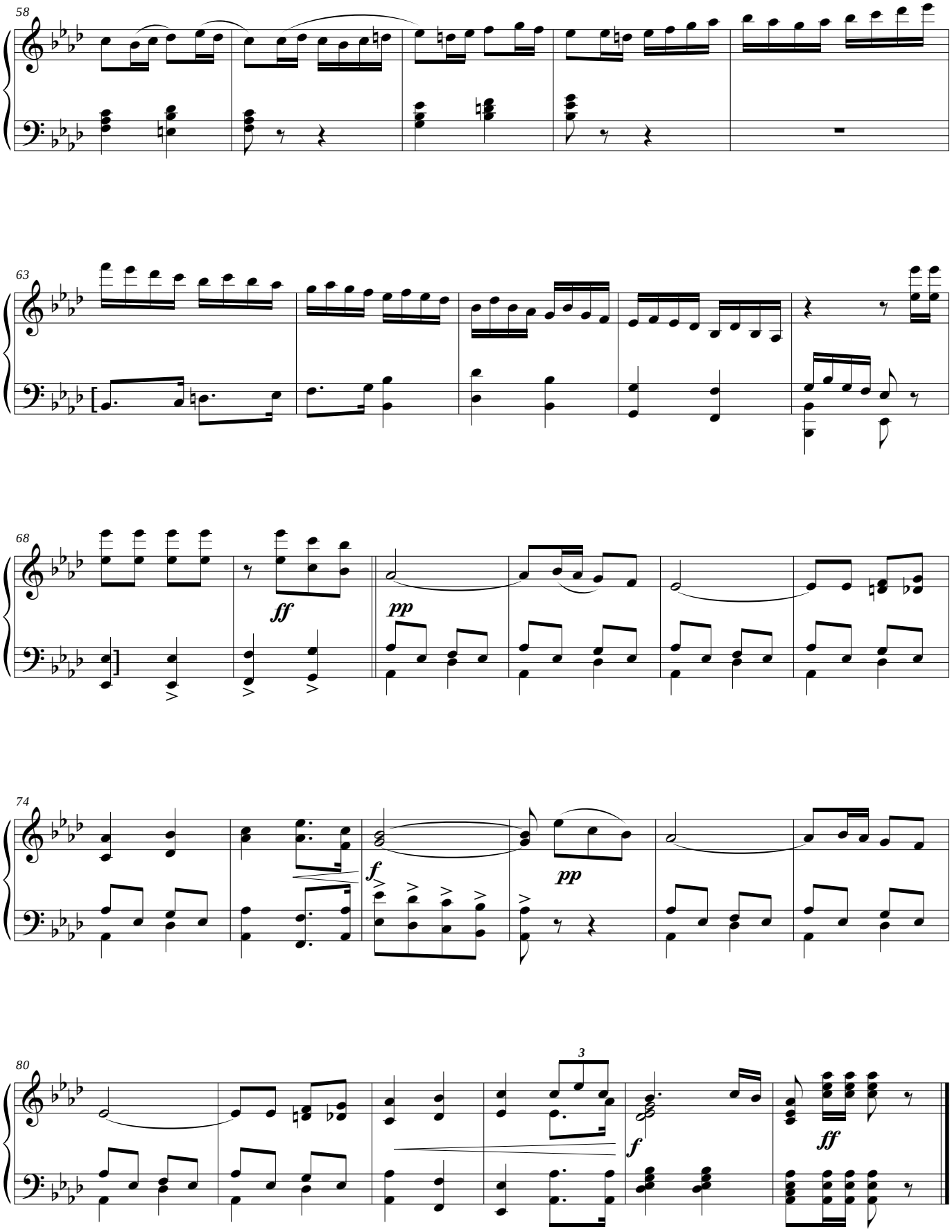
Pasodoble dedicado a Su Magestad, la Reyna de España

Fulgencio Badal Molés
(1880-1967)

Fecha de composición: 16 de Febrero de 1907




28
rit.
ff [a tempo]
34
ff
1.
2.
rit.
ff
p
41
pp
47
f
pp
53
f
1.
2.
p

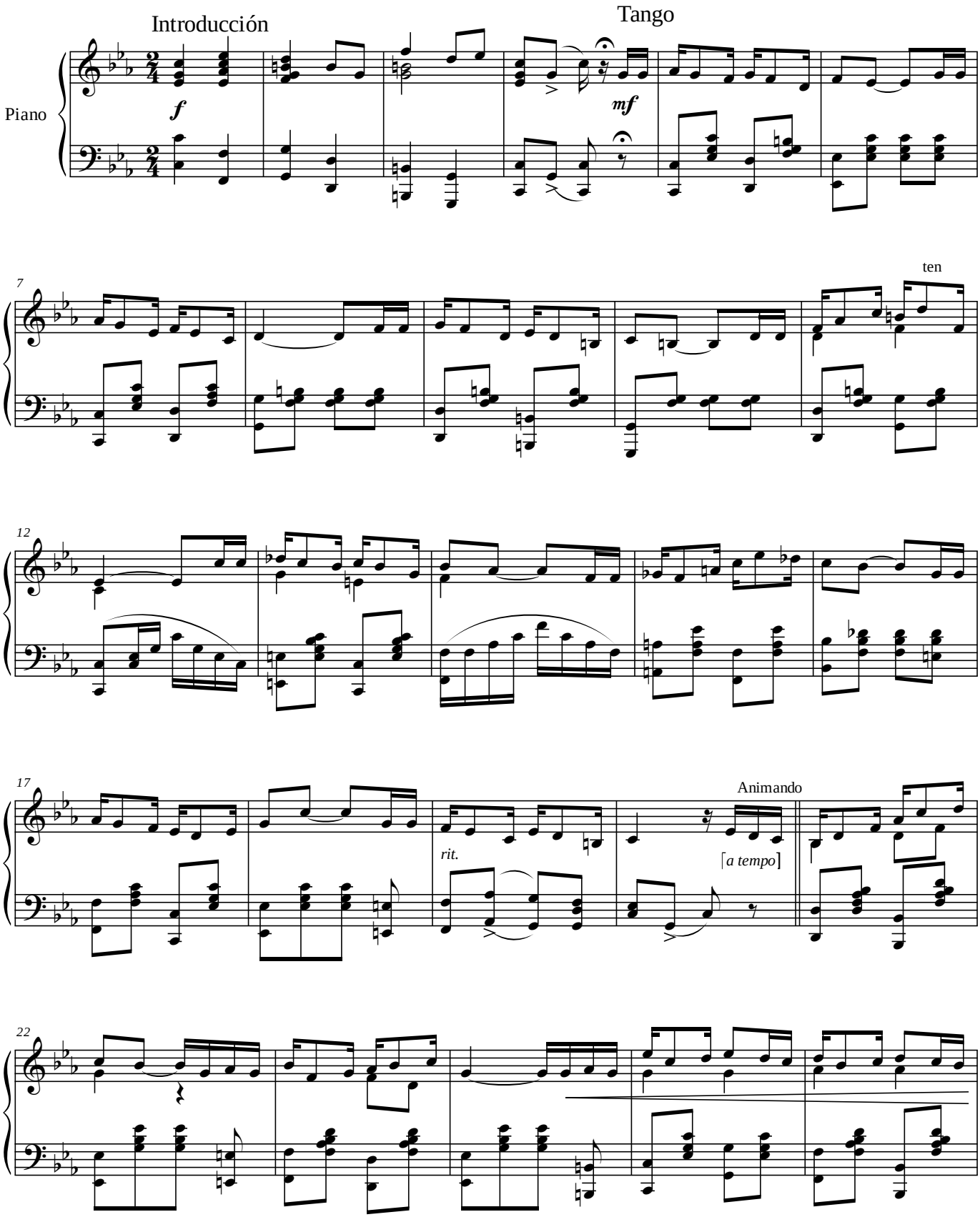

58
63
68
ff
pp
74
f
pp
80
3
f
ff

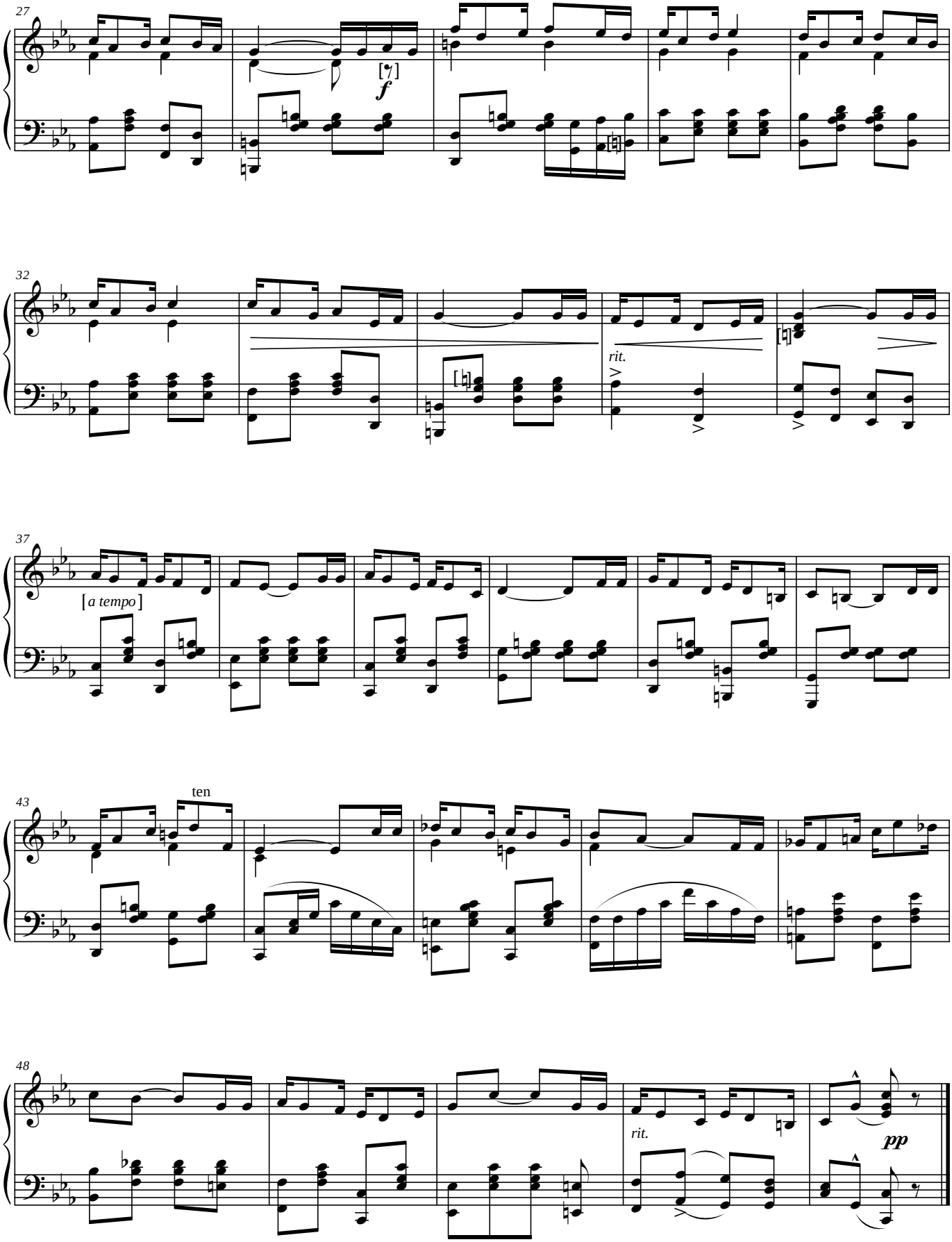
AÑORANZA

Tango

Fulgencio Badal Molés
(1880-1967)

Fecha de composición: 6 de Junio de 1928




27
[7]
f
32
rit.
37
[a tempo]
43
ten
48
rit.
pp

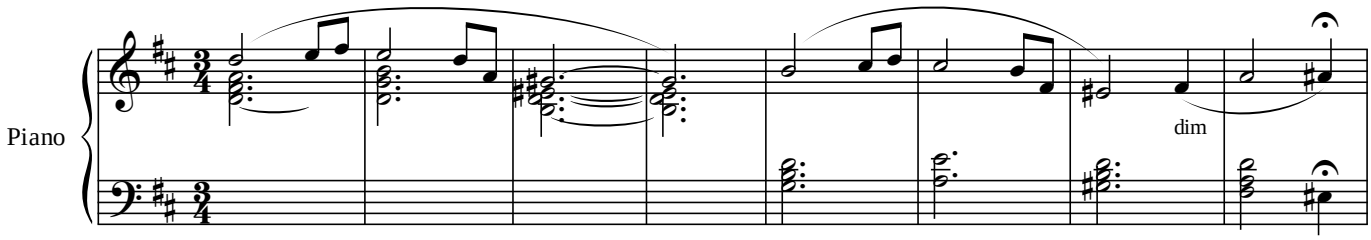
SOÑANDO

Vals lento

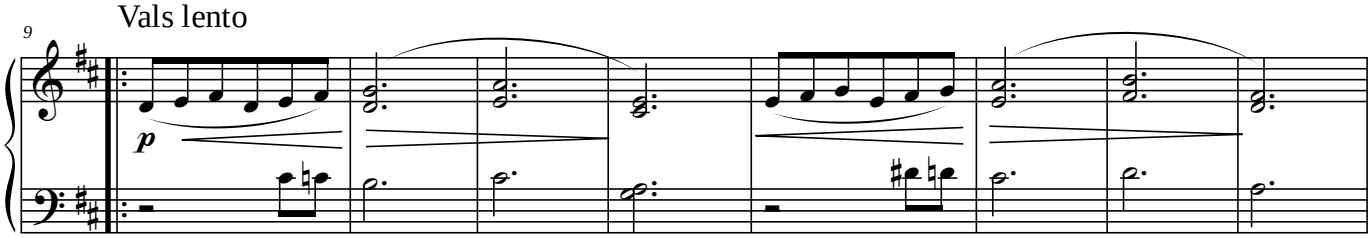
Fecha de composición: 17 de Mayo de 1933

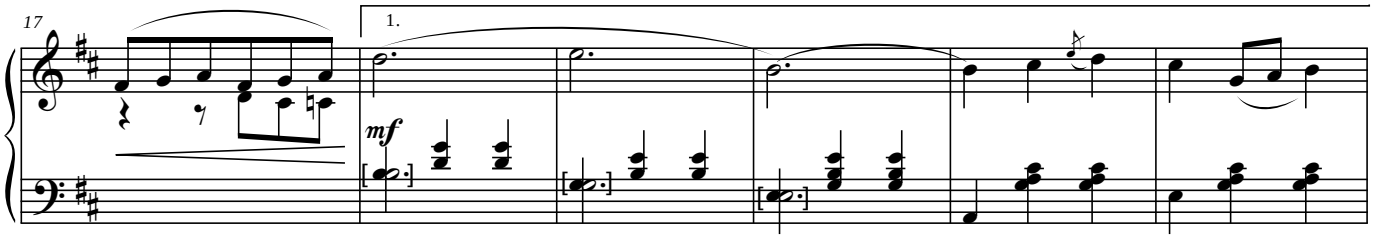
Fulgencio Badal Molés
(1880-1967)

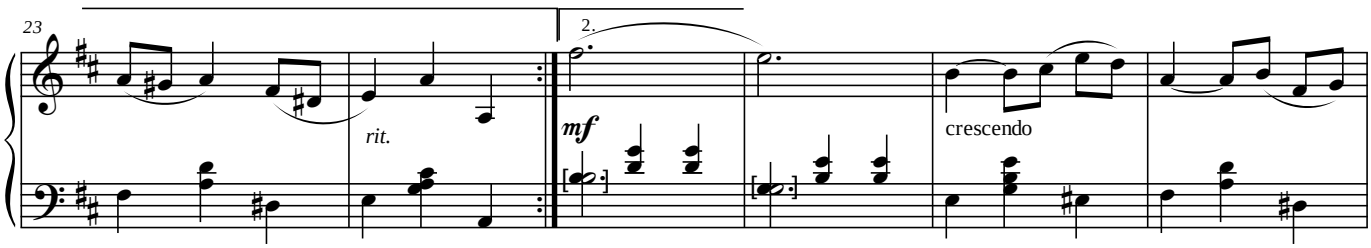
Introducción

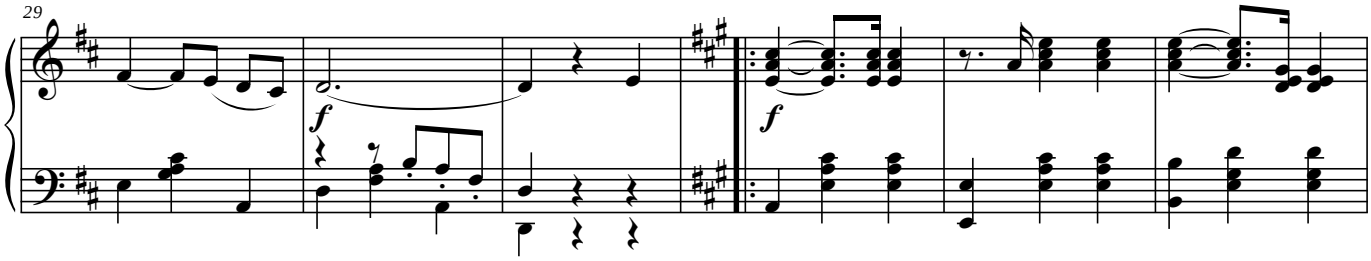


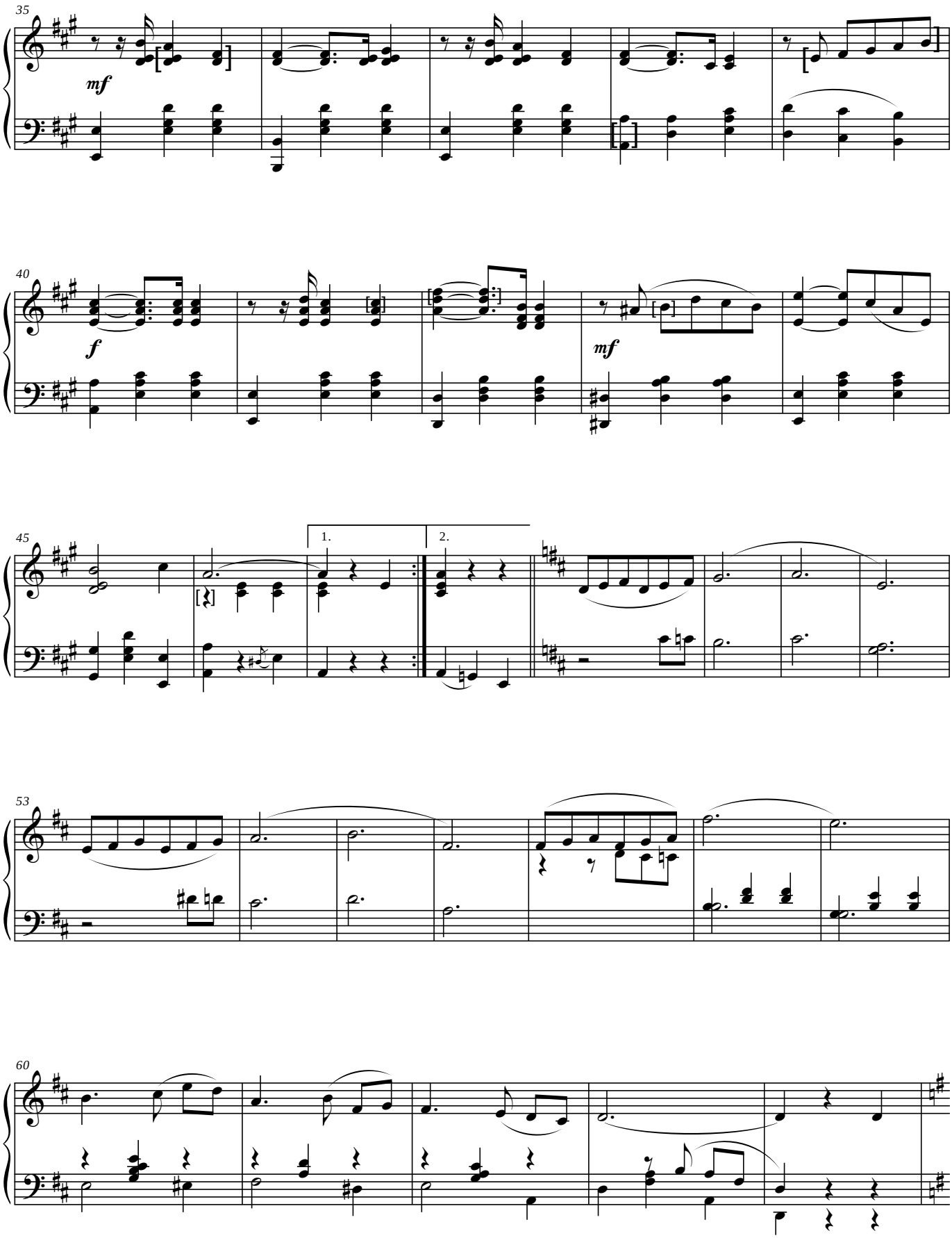
Vals lento

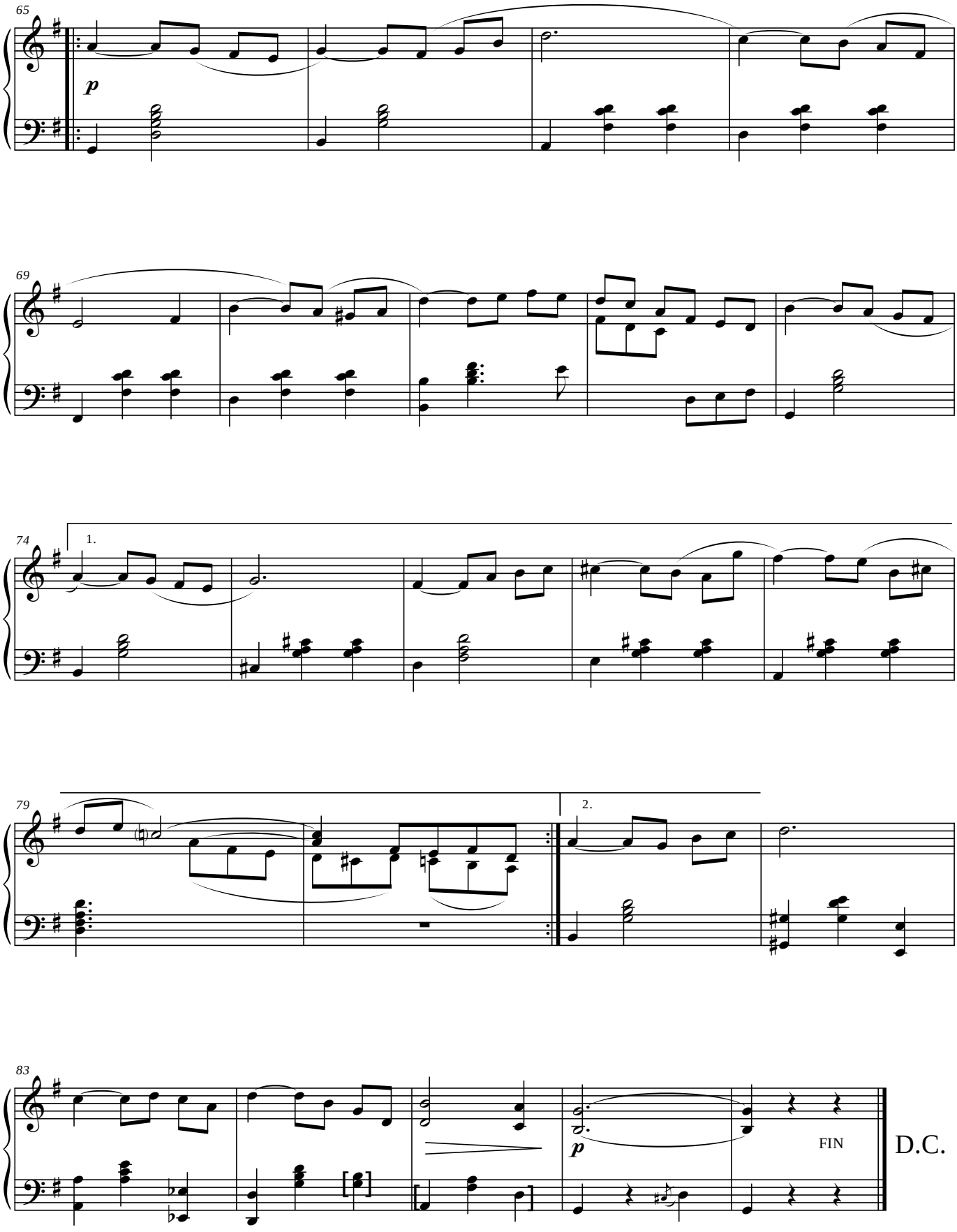









35
mf
40
f
mf
45
1.
2.
53
60


65
p
69
74
1.
79
2.
83
p
FIN
D.C.

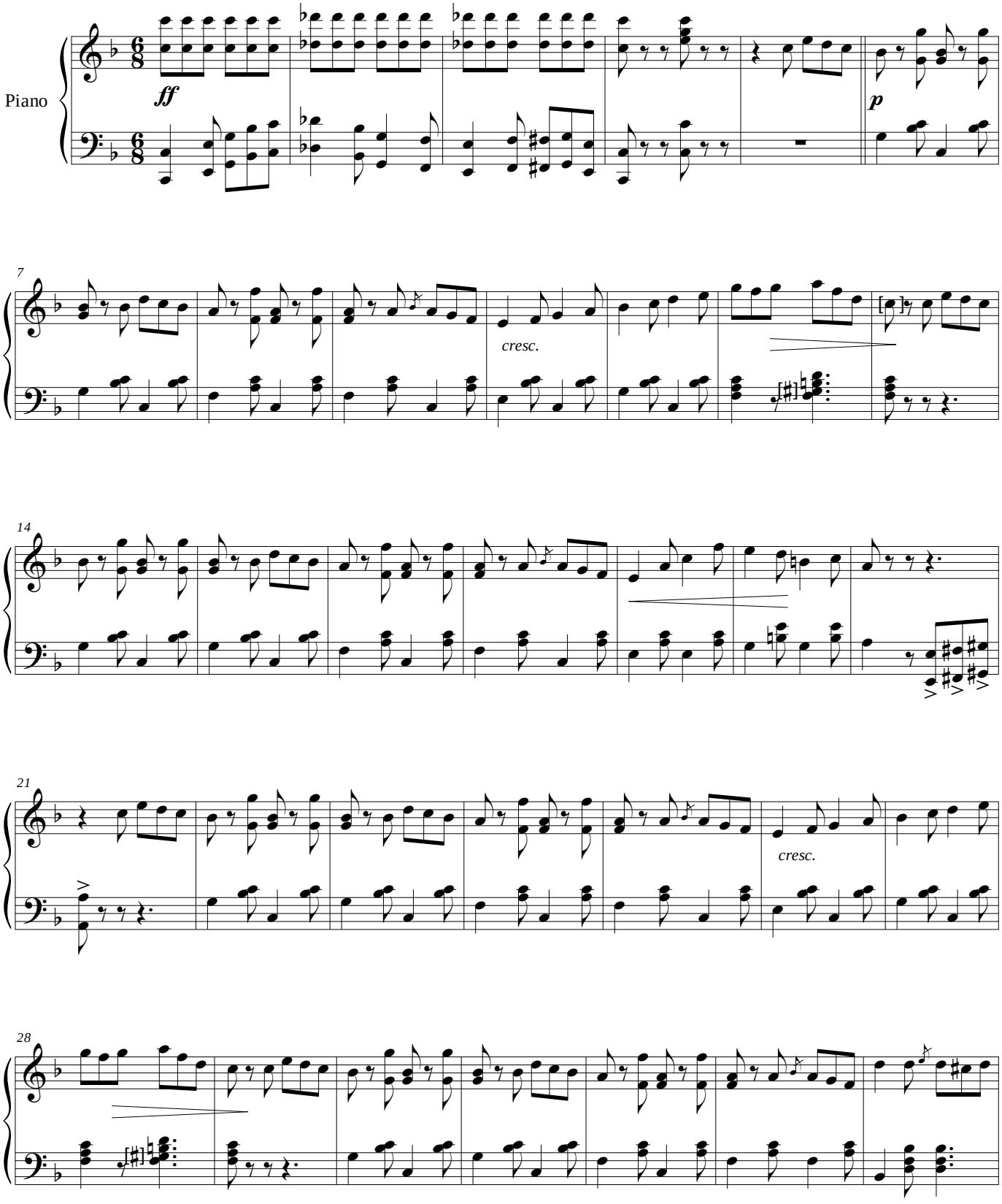
GARCÍA GÓMEZ, José (*1898;†1958)

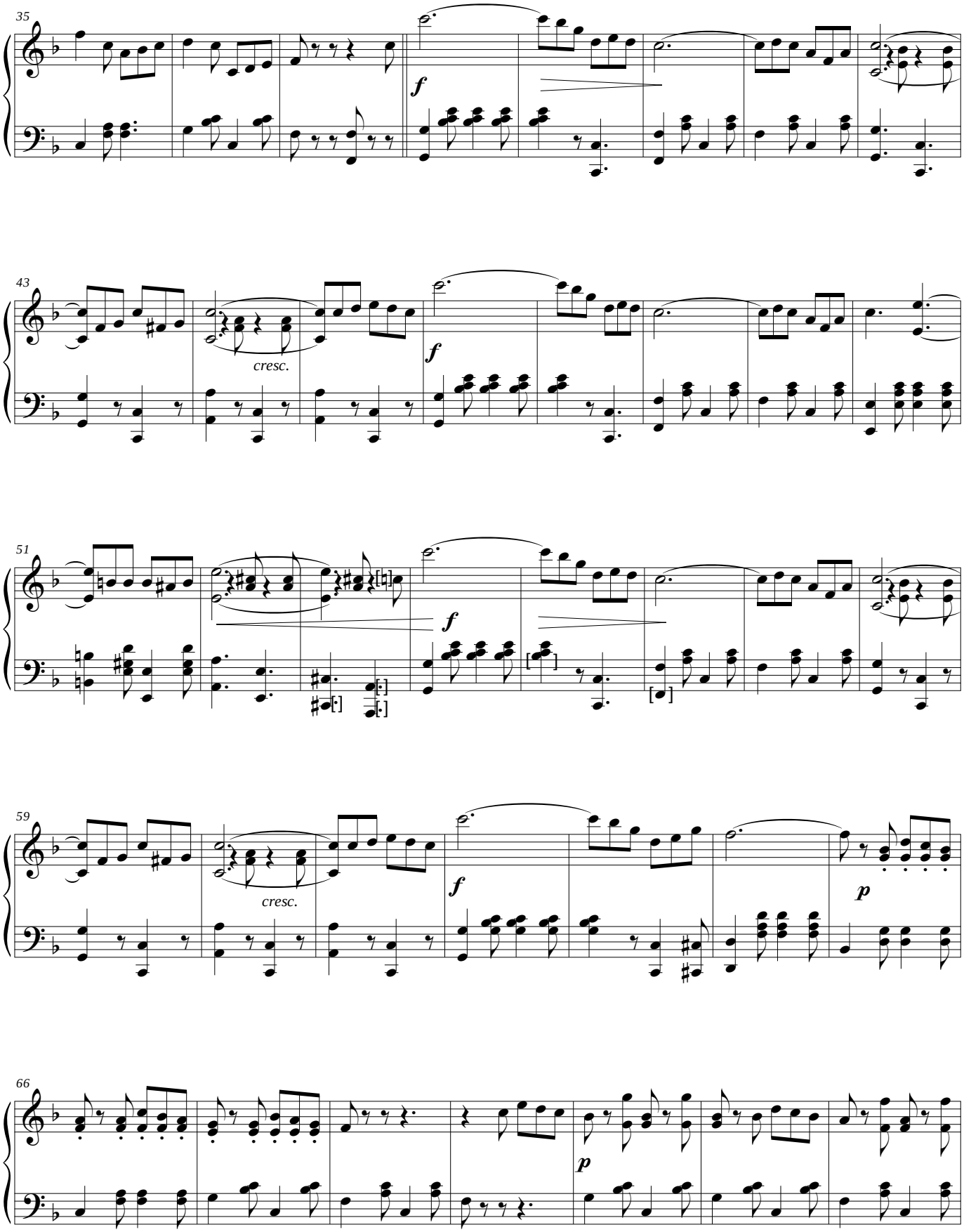
WASHINGTON

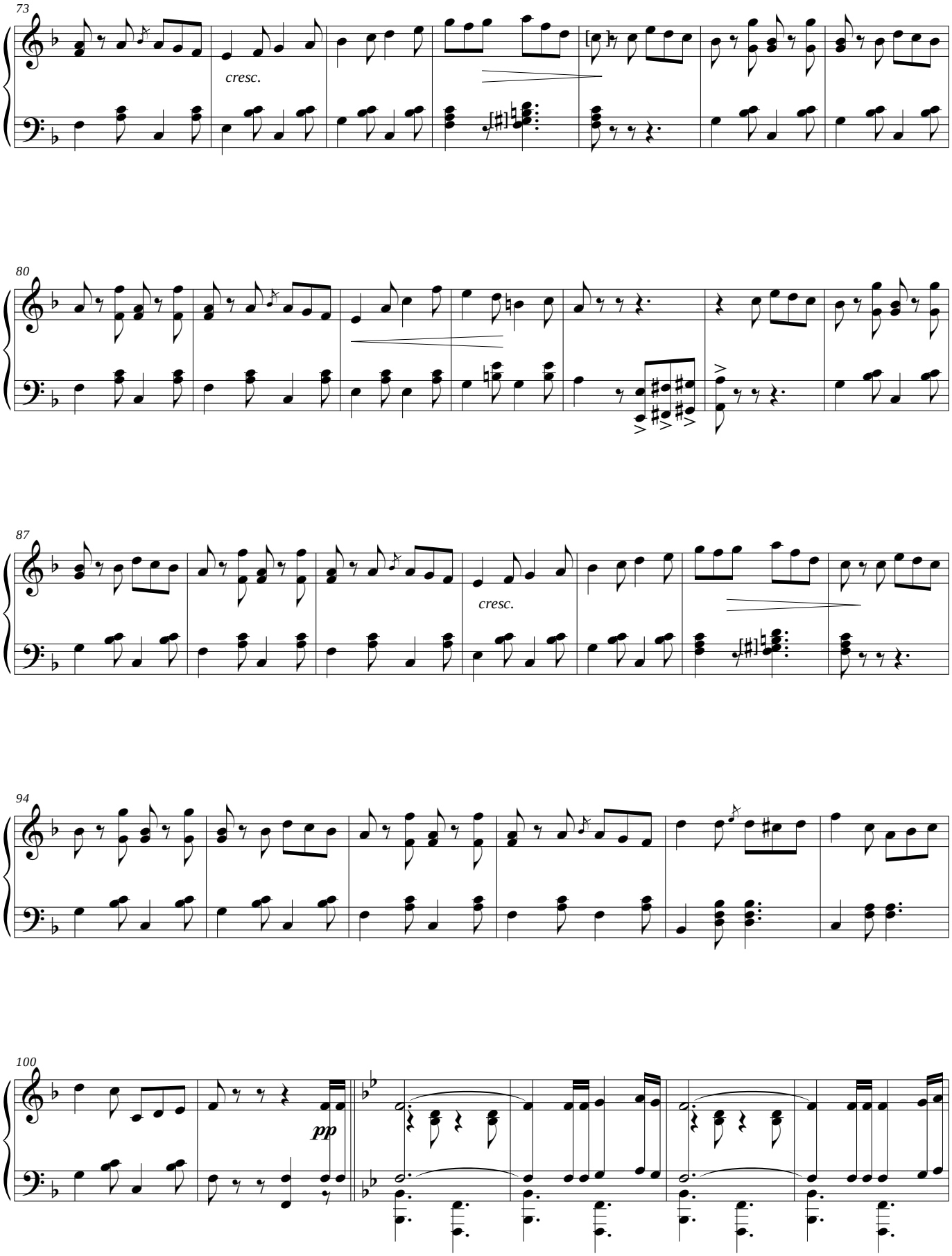
Two-Step para piano

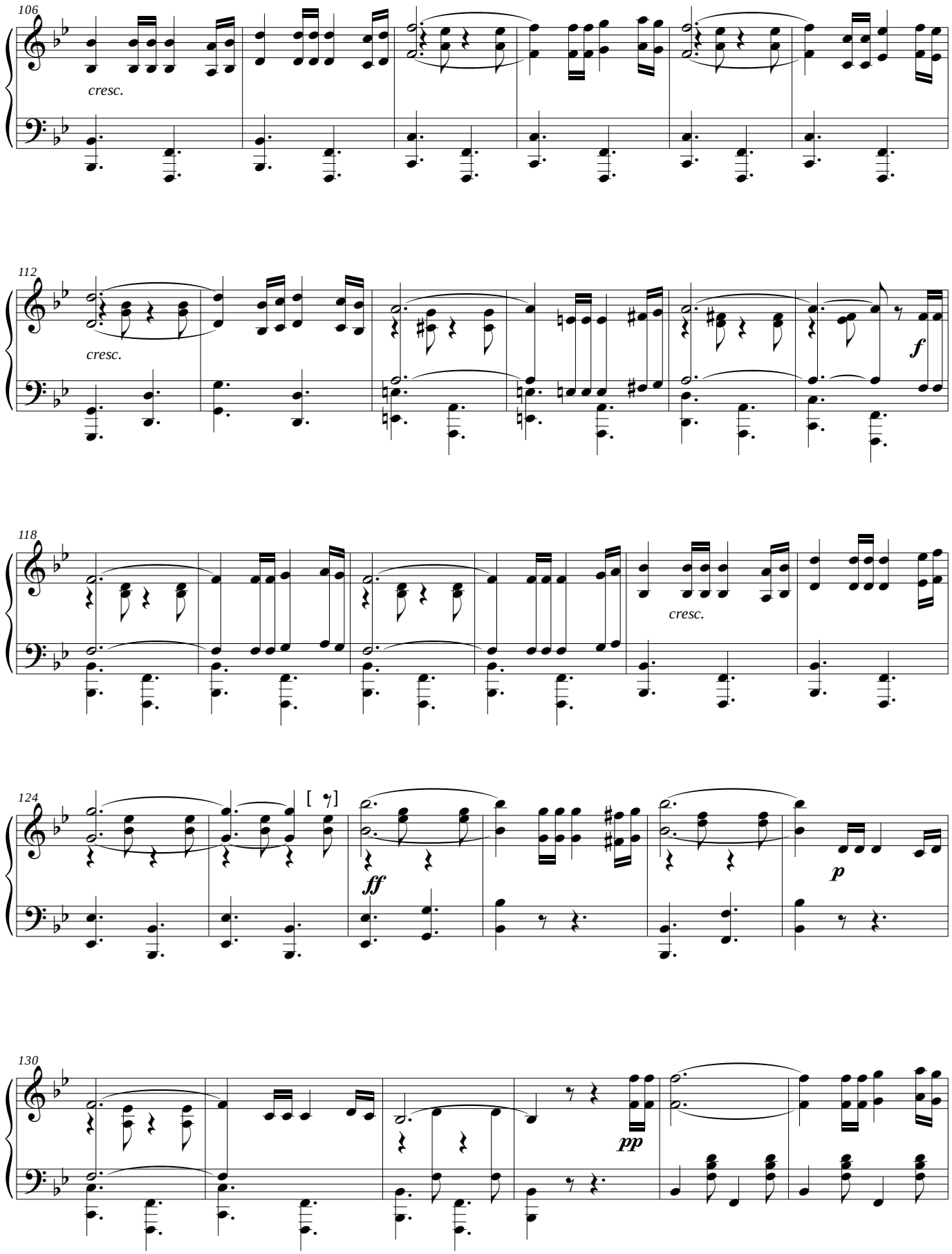
Año de composición: [1920]

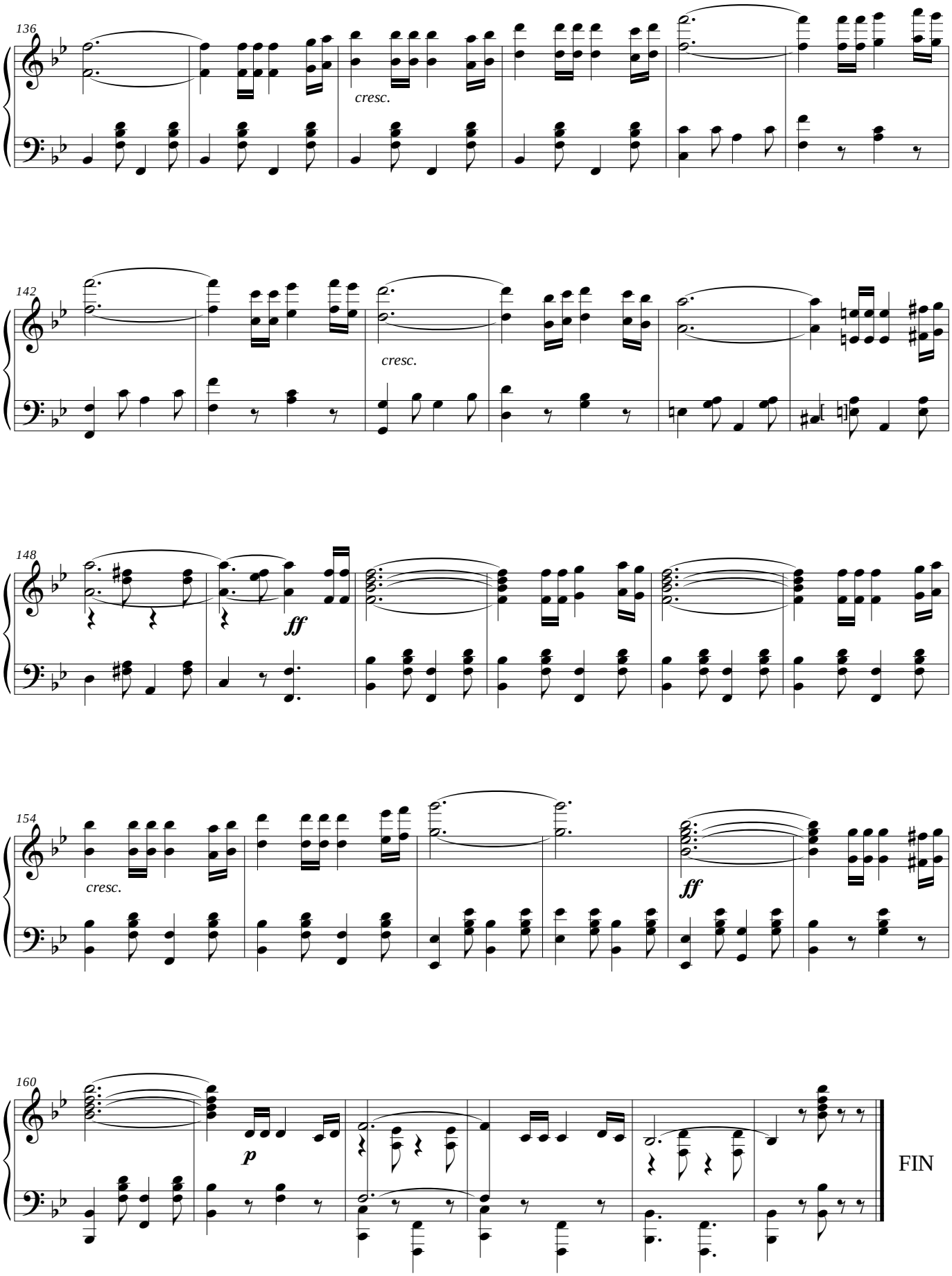
José García Gómez
(1898-1958)




35
f
43
cresc.
f
51
f
59
cresc.
f
p
66
p


73
cresc.
80
87
cresc.
94
100
pp


106
cresc.
112
cresc.
f
118
cresc.
124
[𝄾]
ff
p
130
pp

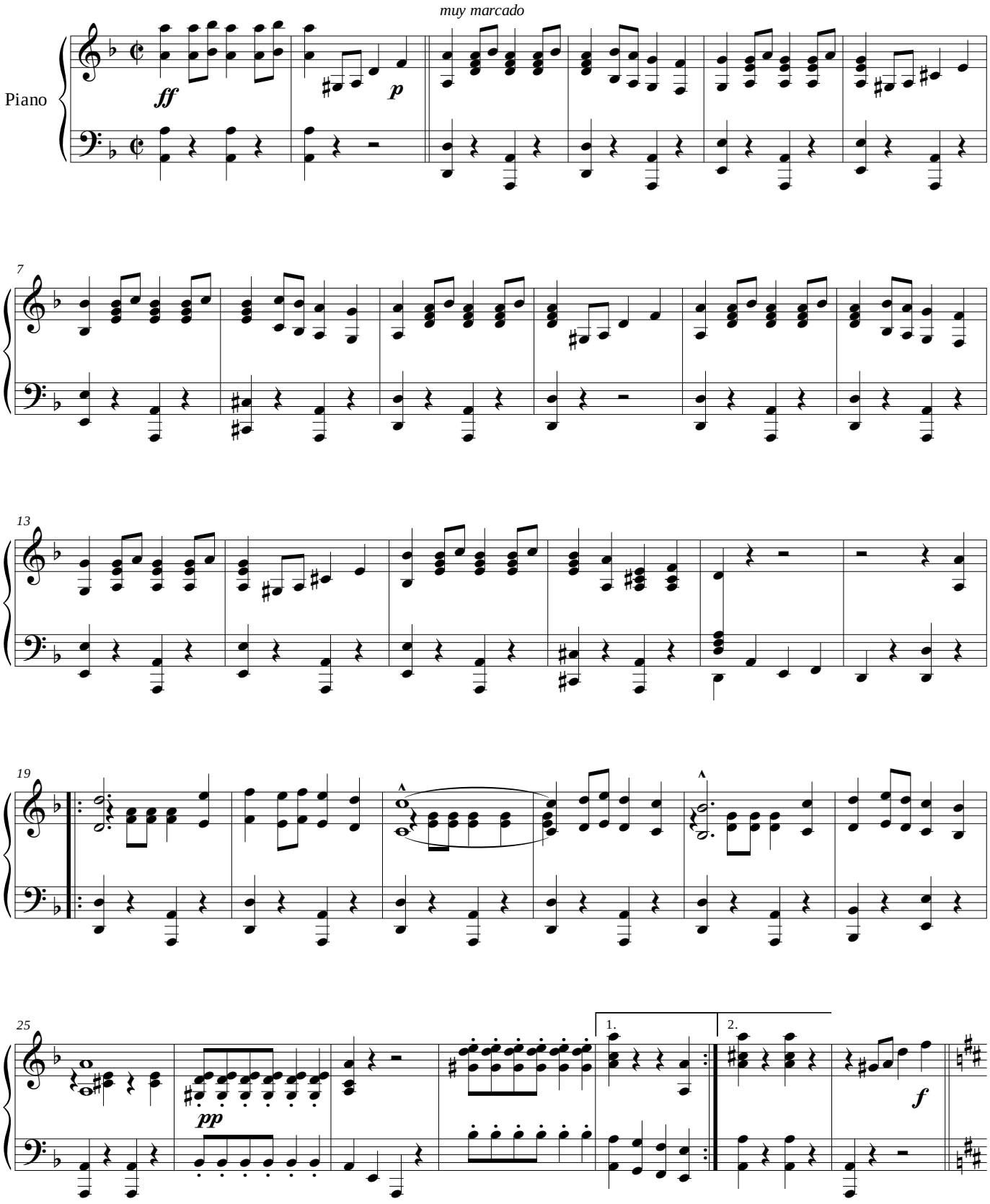

136
cresc.
142
cresc.
148
ff
154
cresc.
ff
160
p
FIN

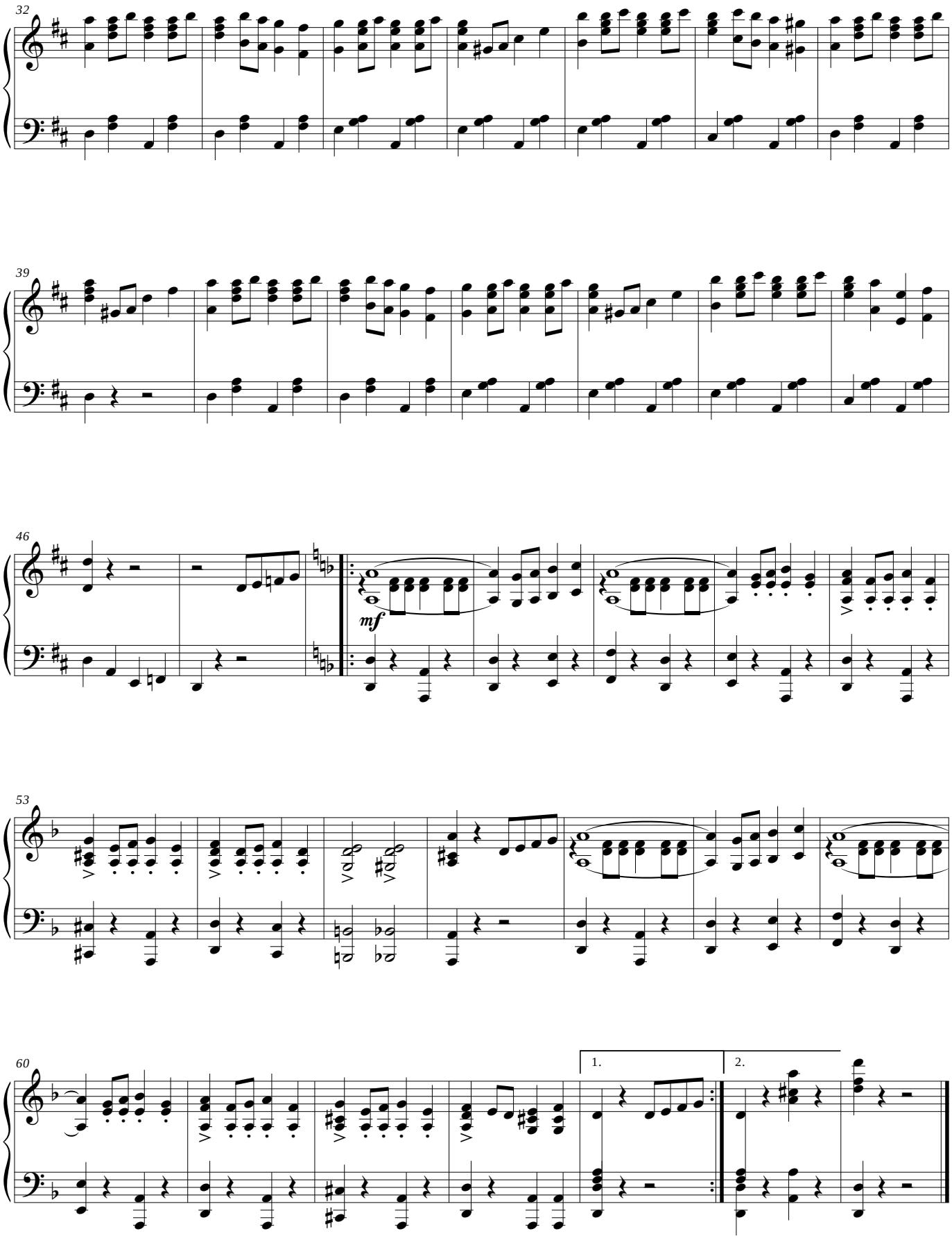
DOBB´S FERRY

Fox-Trot

José García Gómez
(1898-1958)

Año de composición:[1921]

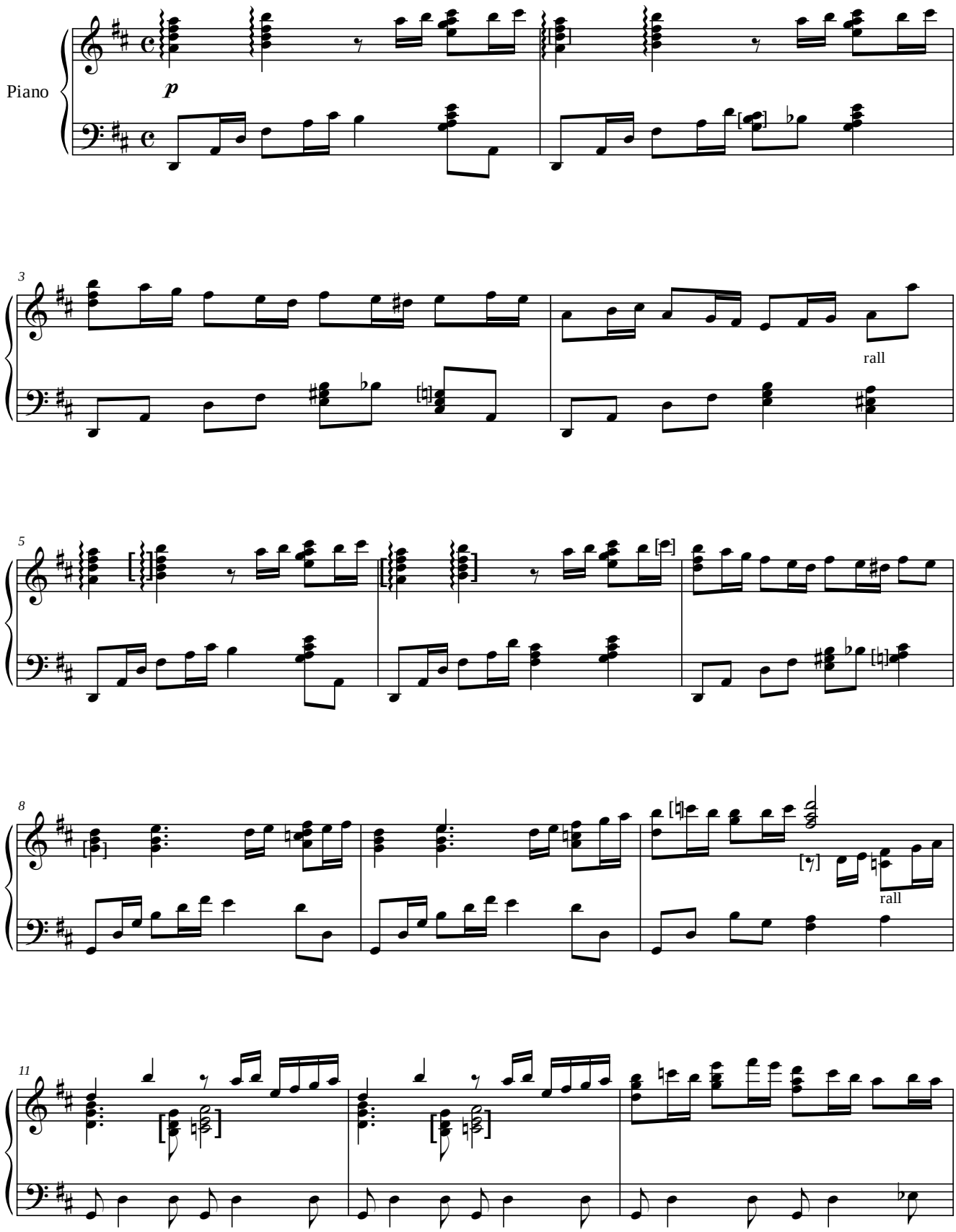


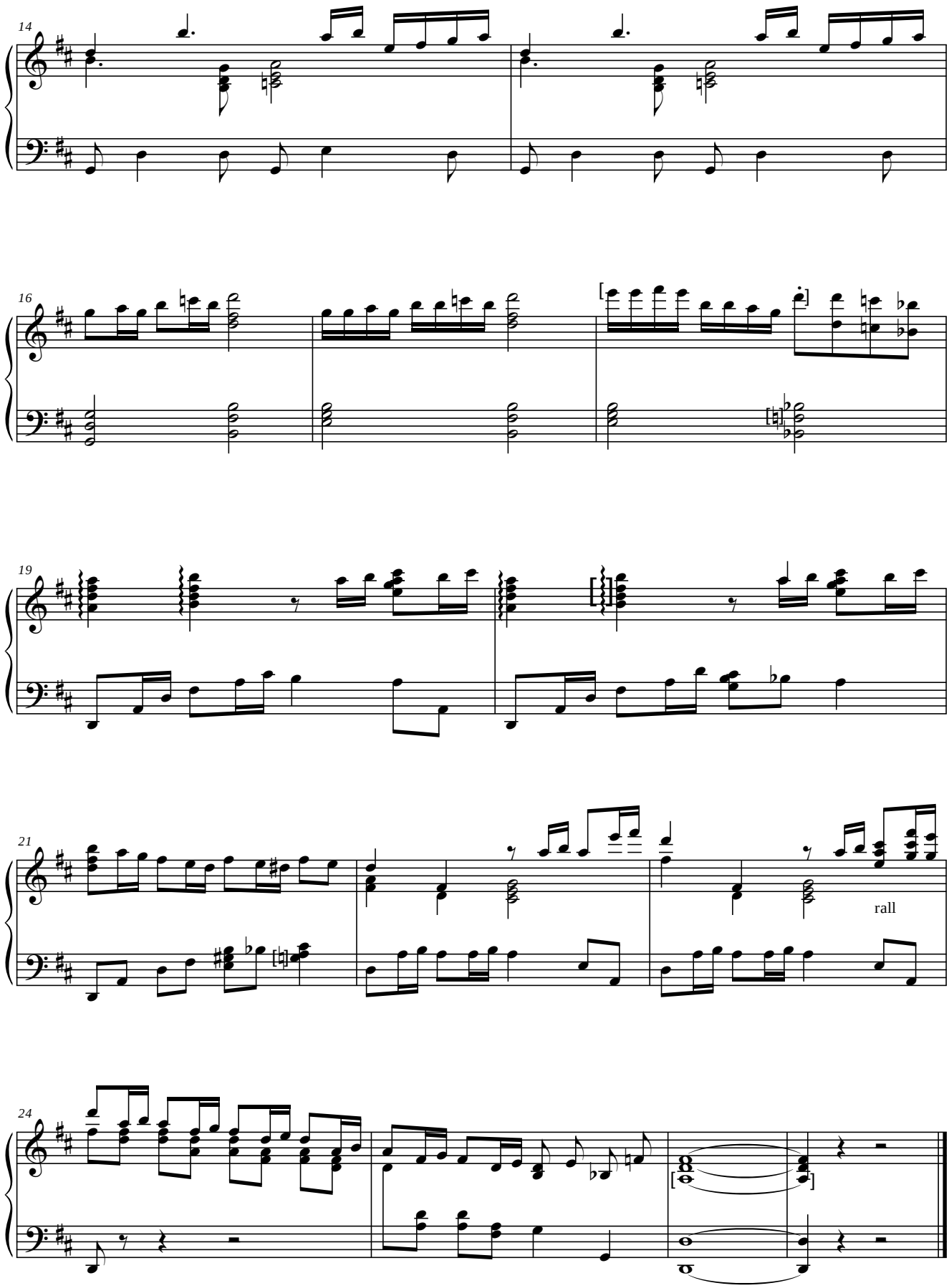

32
39
46
mf
53
60
1.
2.

UN SUEÑO

José García Gómez
(1898-1958)

Año de composición: [1926-27]

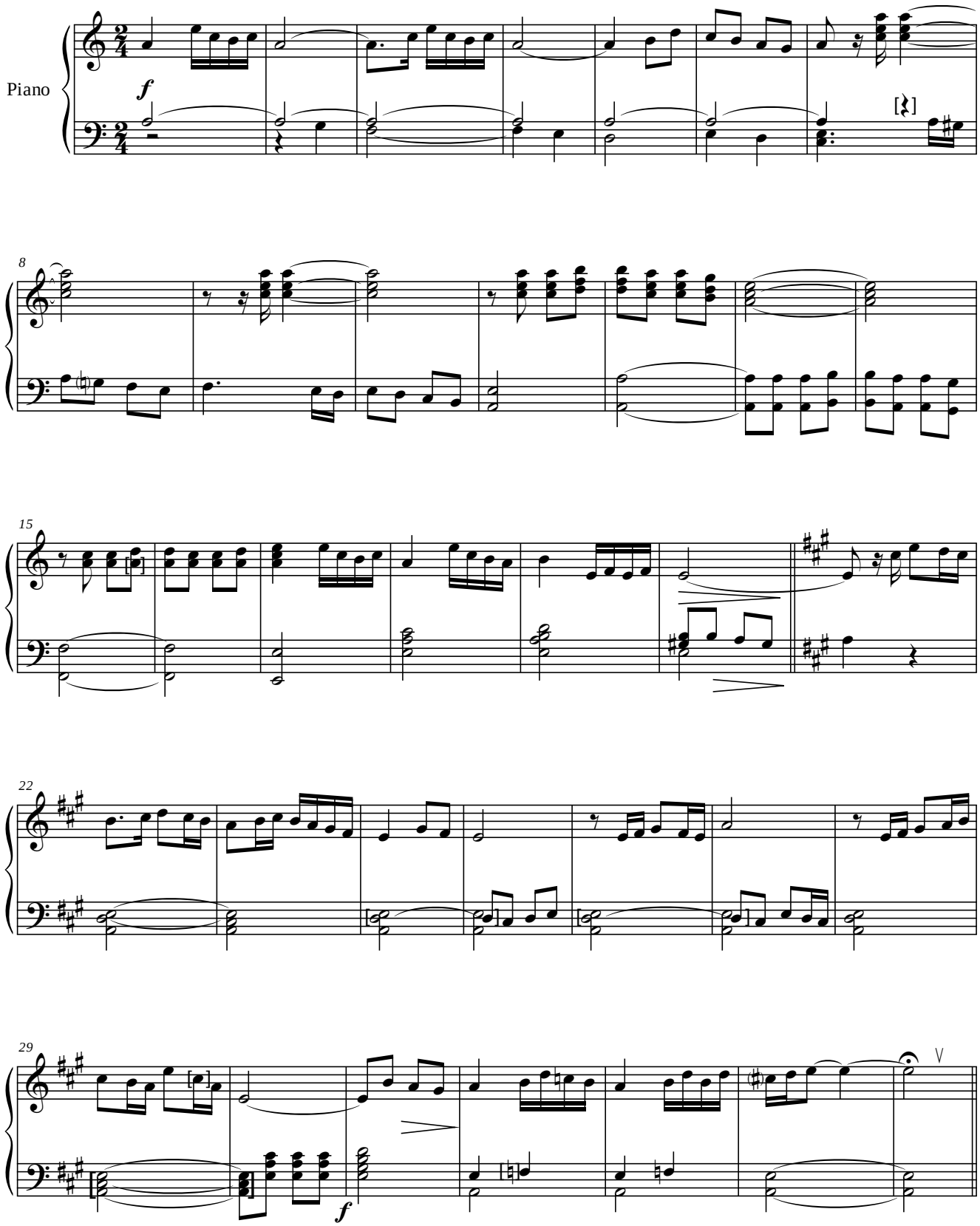


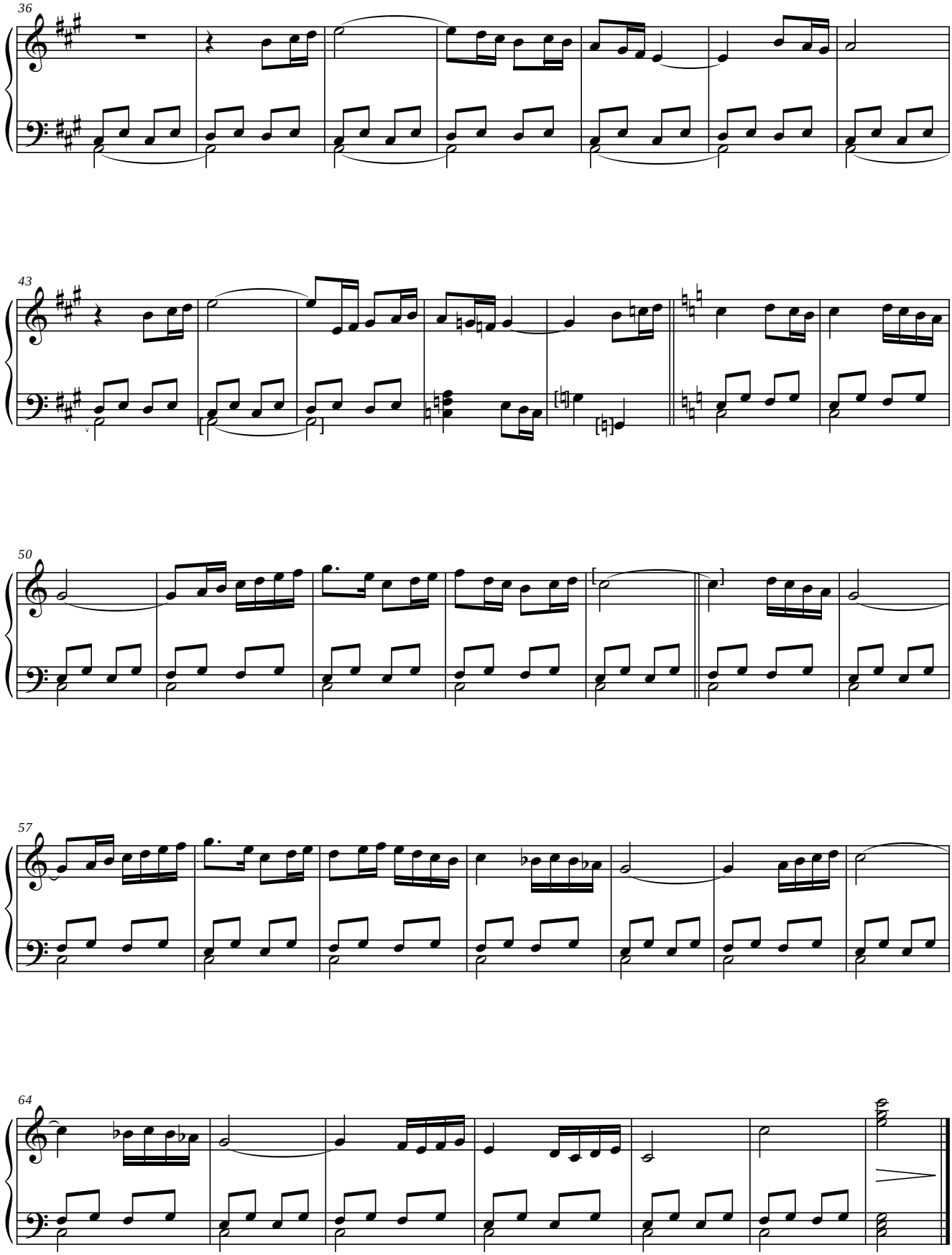

14
16
19
21
rall
24

INQUIETUD

José García Gómez
(1898-1958)

Año de composición: [1926-27]




36
43
50
57
64

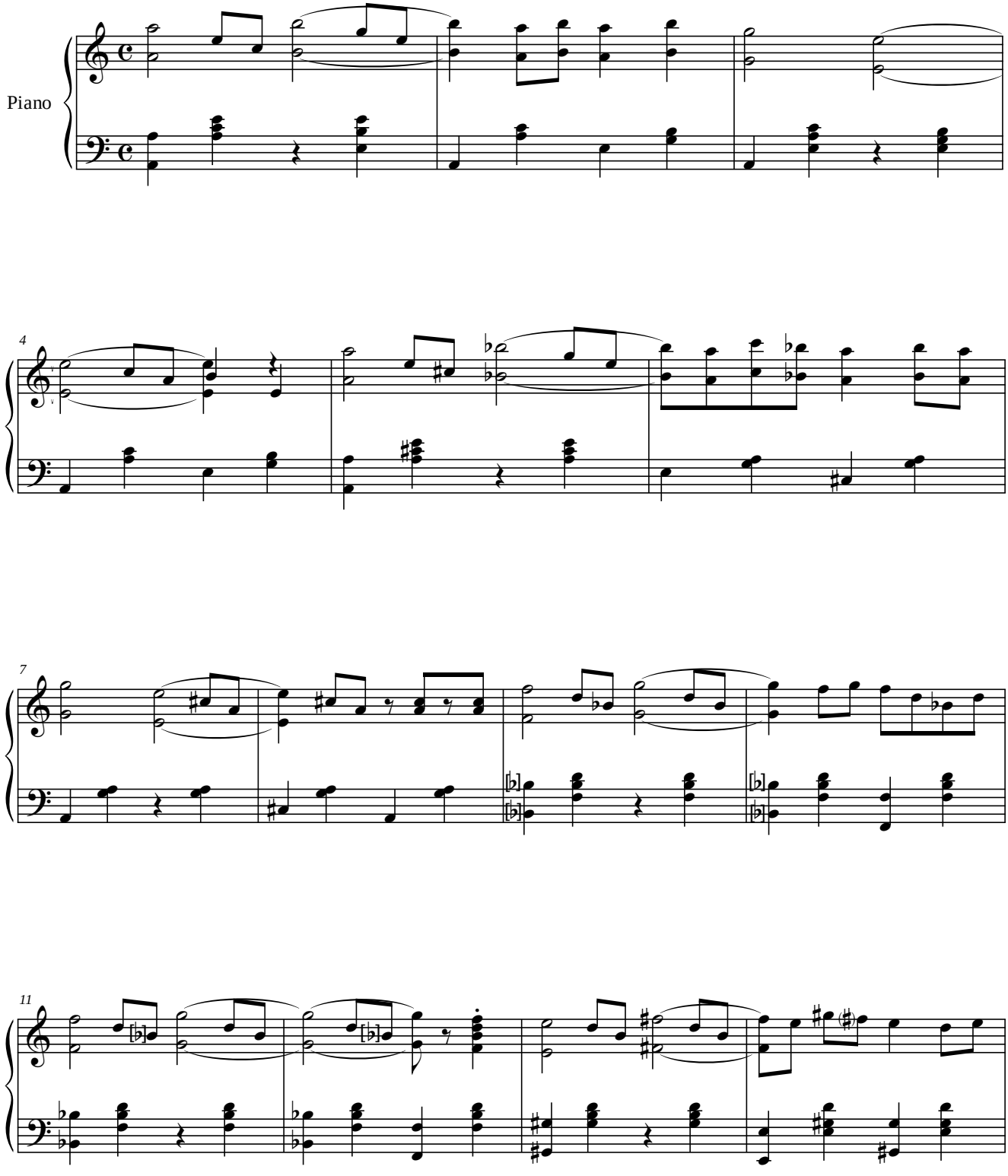
VENUS-FOX

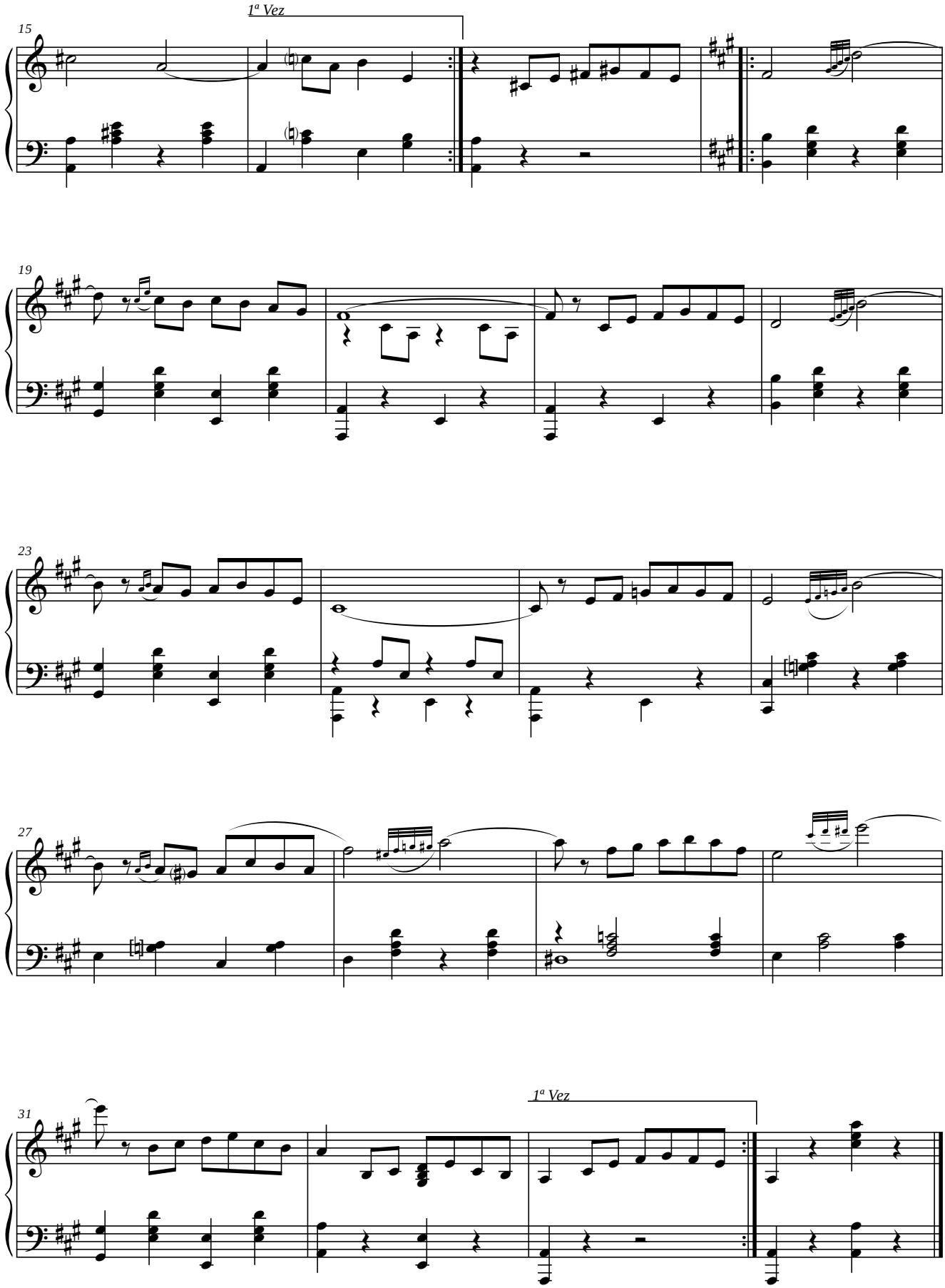
A la distinguida Sra Dña Matilde Segarra de Salvador

José García Gómez
(1898-1958)

Año de composición: [1930]

Piano




15
1ª Vez
19
23
27
31
1ª Vez

QUEROL ROSO, Leopoldo (*1899;†1985)

Impromptu para piano

A mi querido maestro D. Amancio Amorós.

Año de composición: 1916

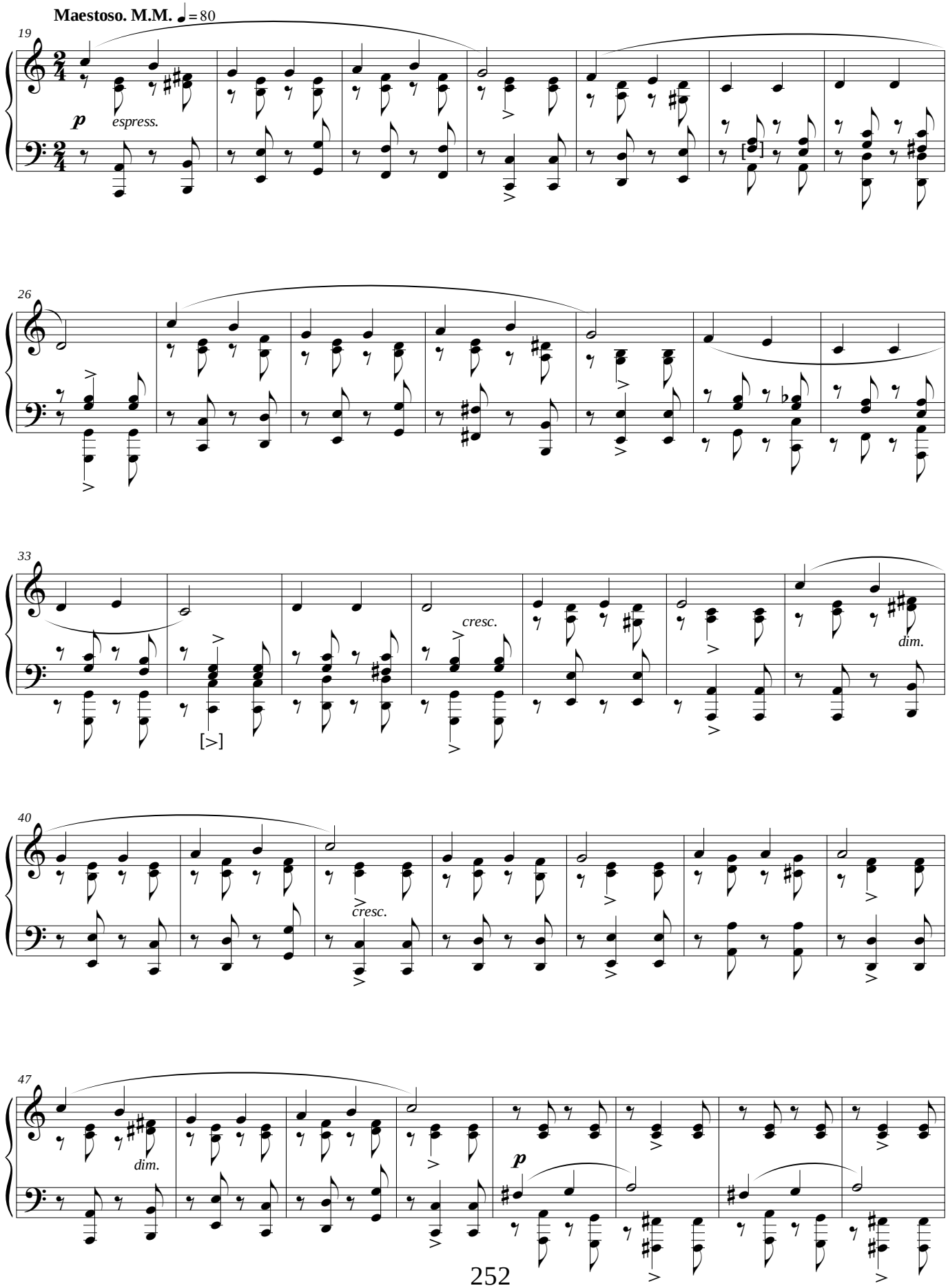
Leopoldo Querol Roso
(1899-1985)

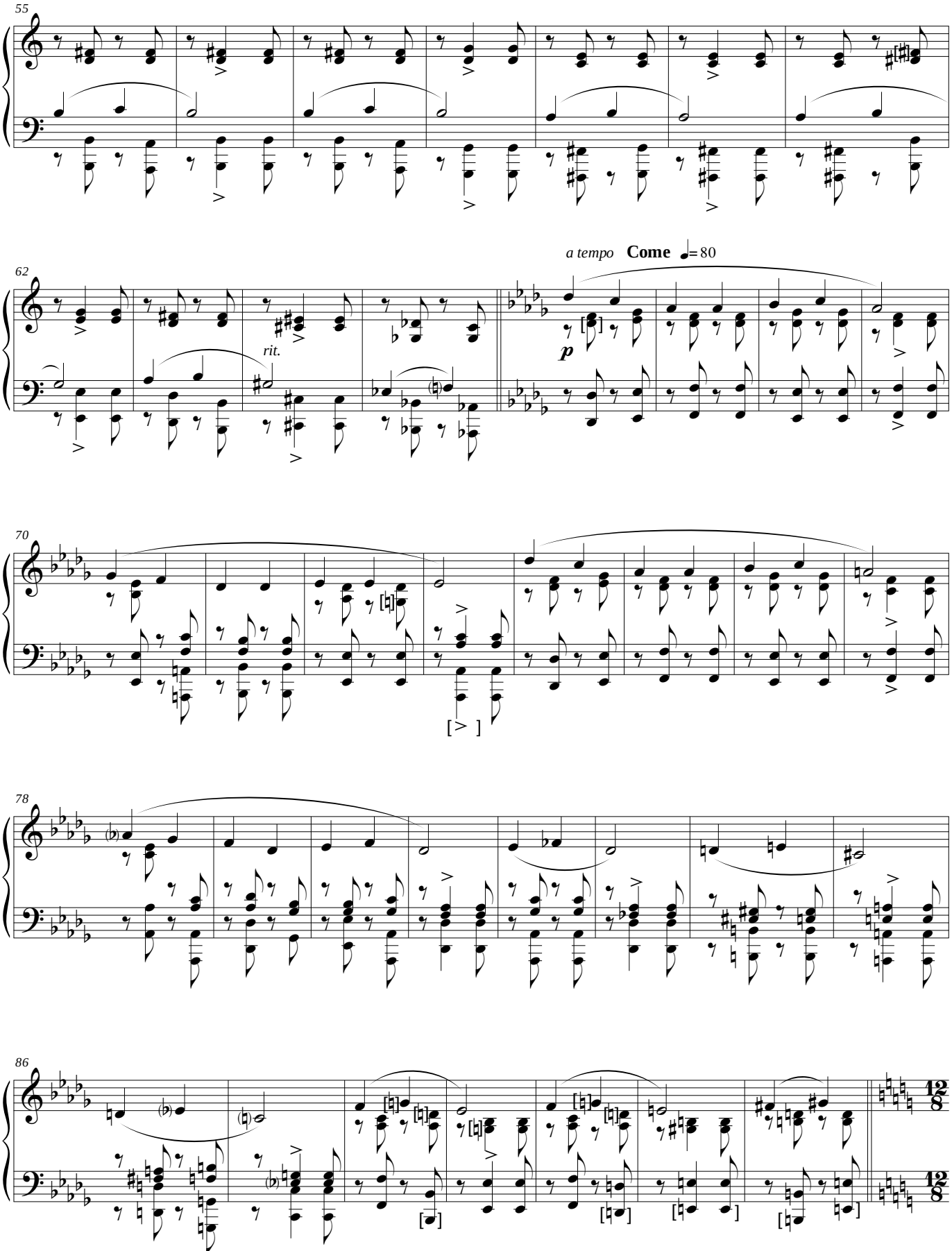
Muy vivo. Scherzando. M.M. ♩. = 152

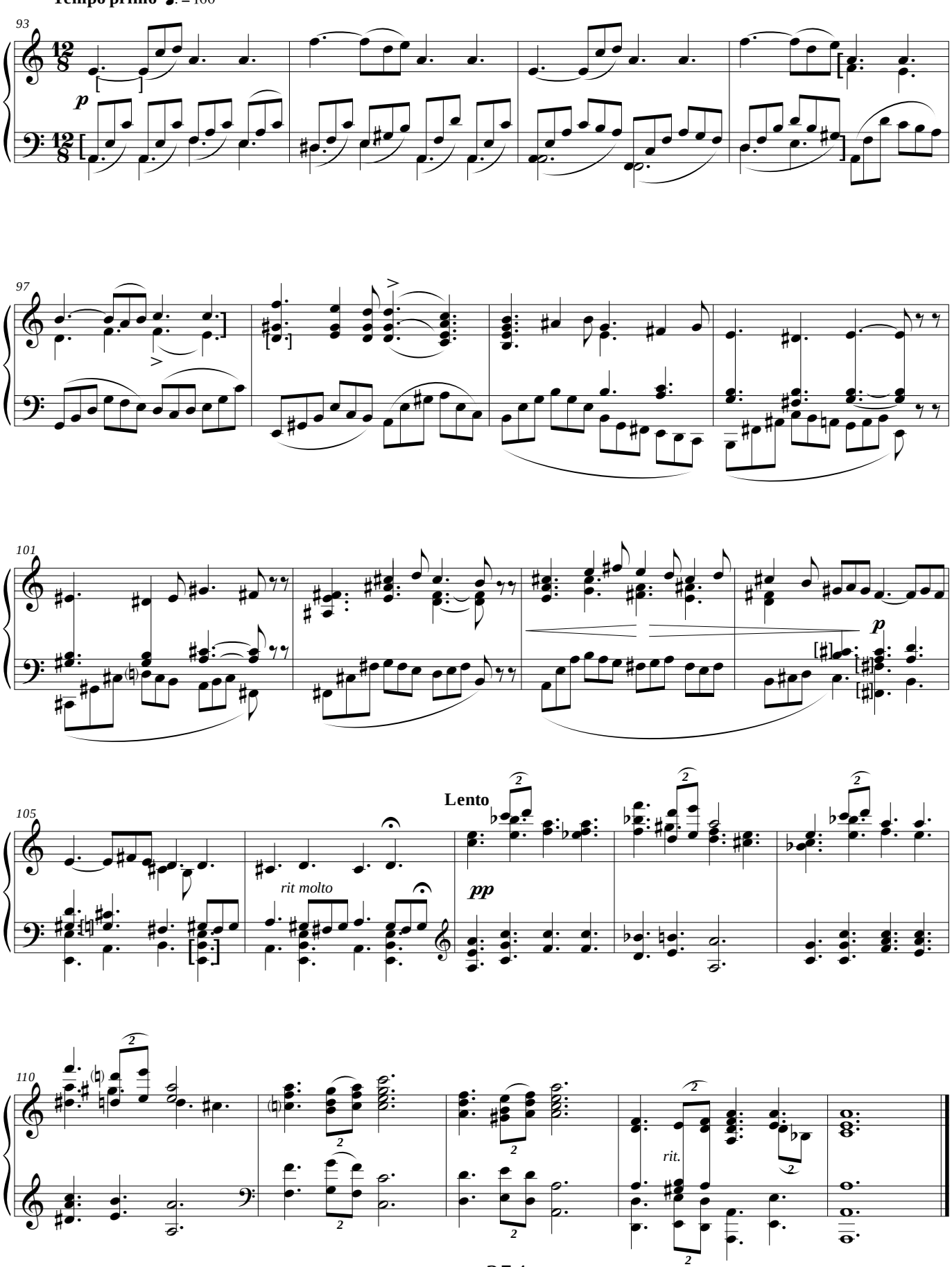
Piano

Allegro. M.M. ♩. = 160

rit molto


Maestoso. M.M. ♩= 80
19
p
espress.
26
33
cresc.
dim.
40
cresc.
47
dim.
p


55
62
a tempo
Come
= 80
rit.
p
70
78
86
12
8
12
8


Tempo primo ♩. = 160
93
p
97
101
p
105
Lento
rit molto
pp
110
rit.

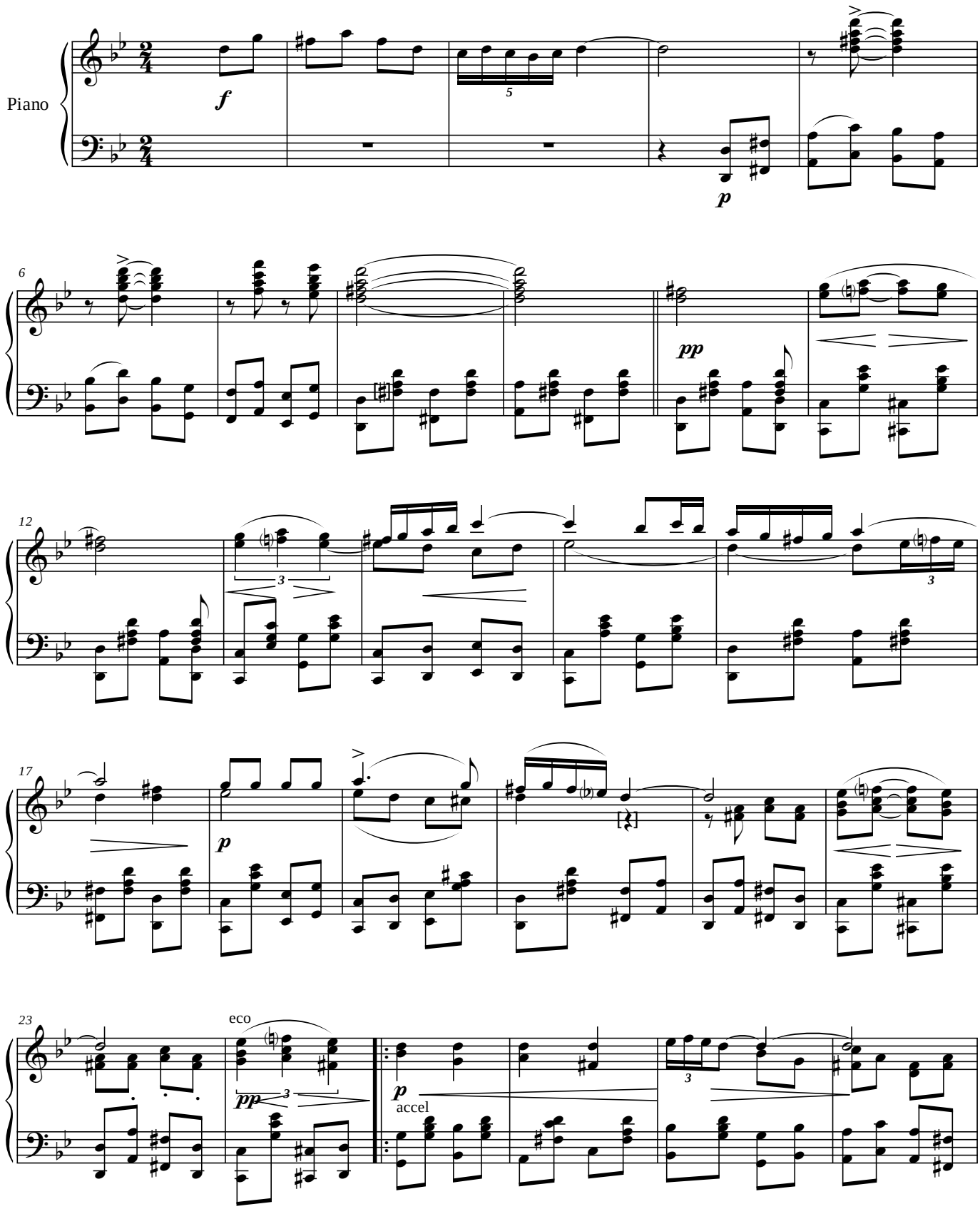
ARTOLA PRATS, Perfecto (*1904;†1992)

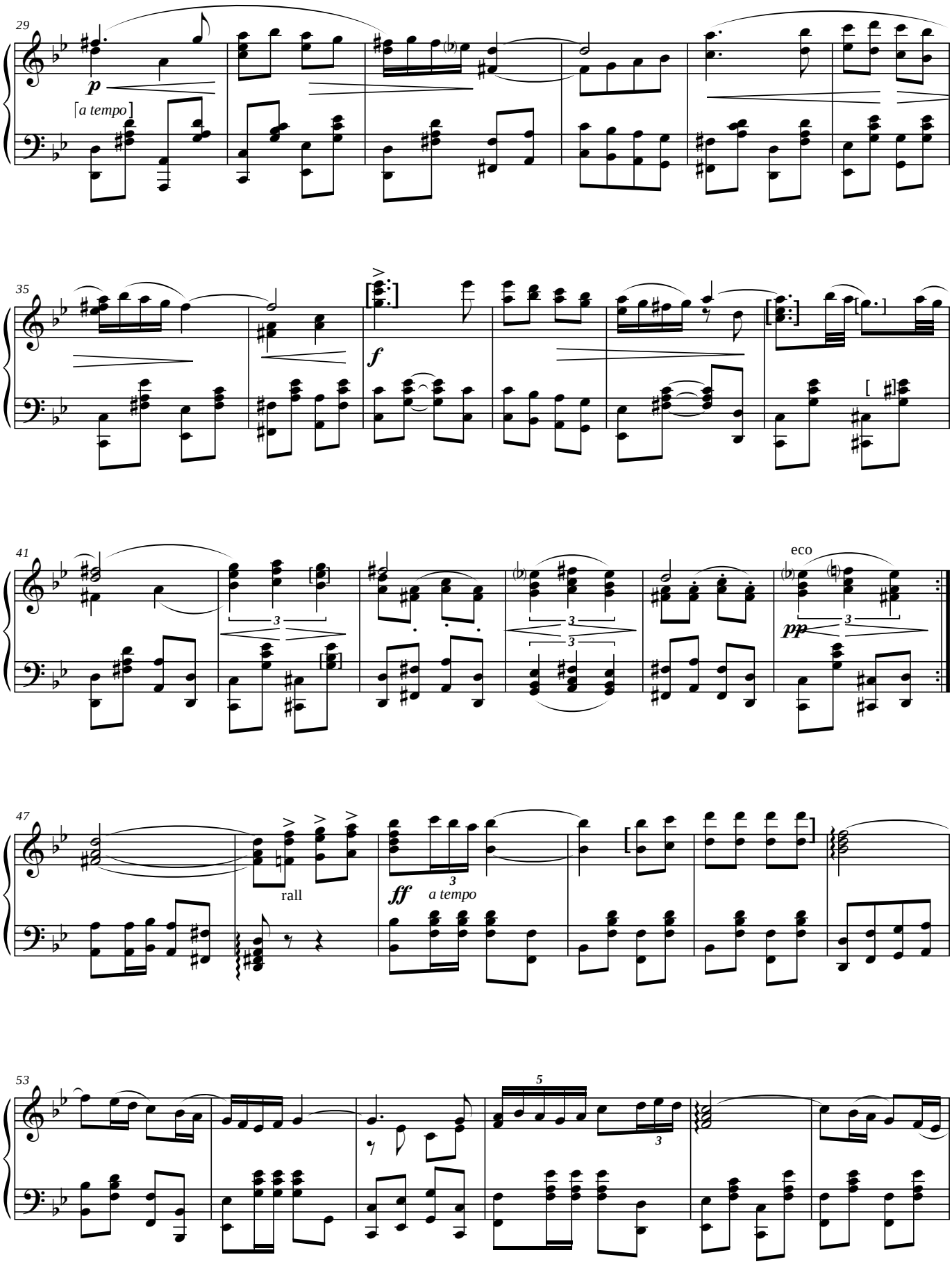
MALAGUEÑITO

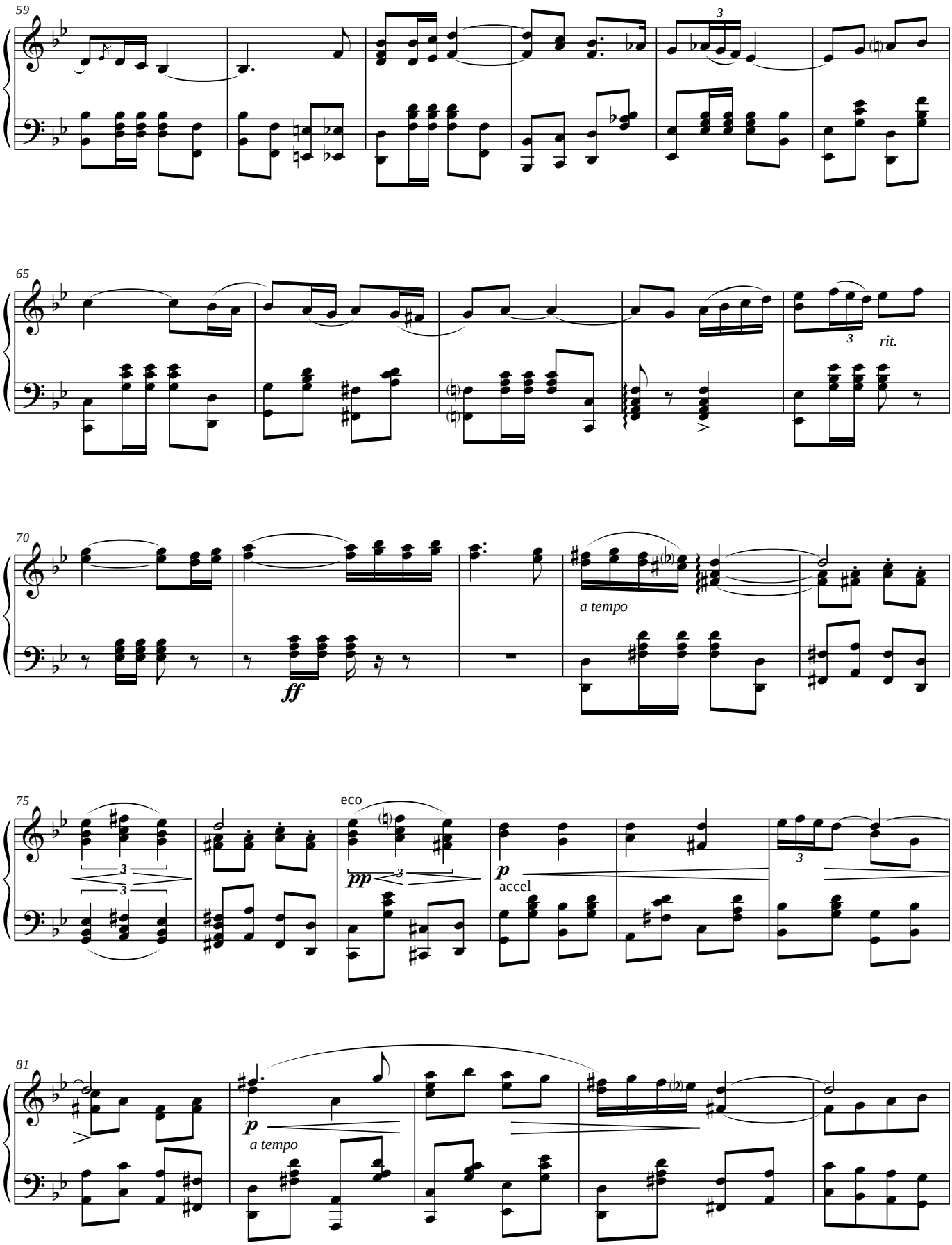
Pasodoble

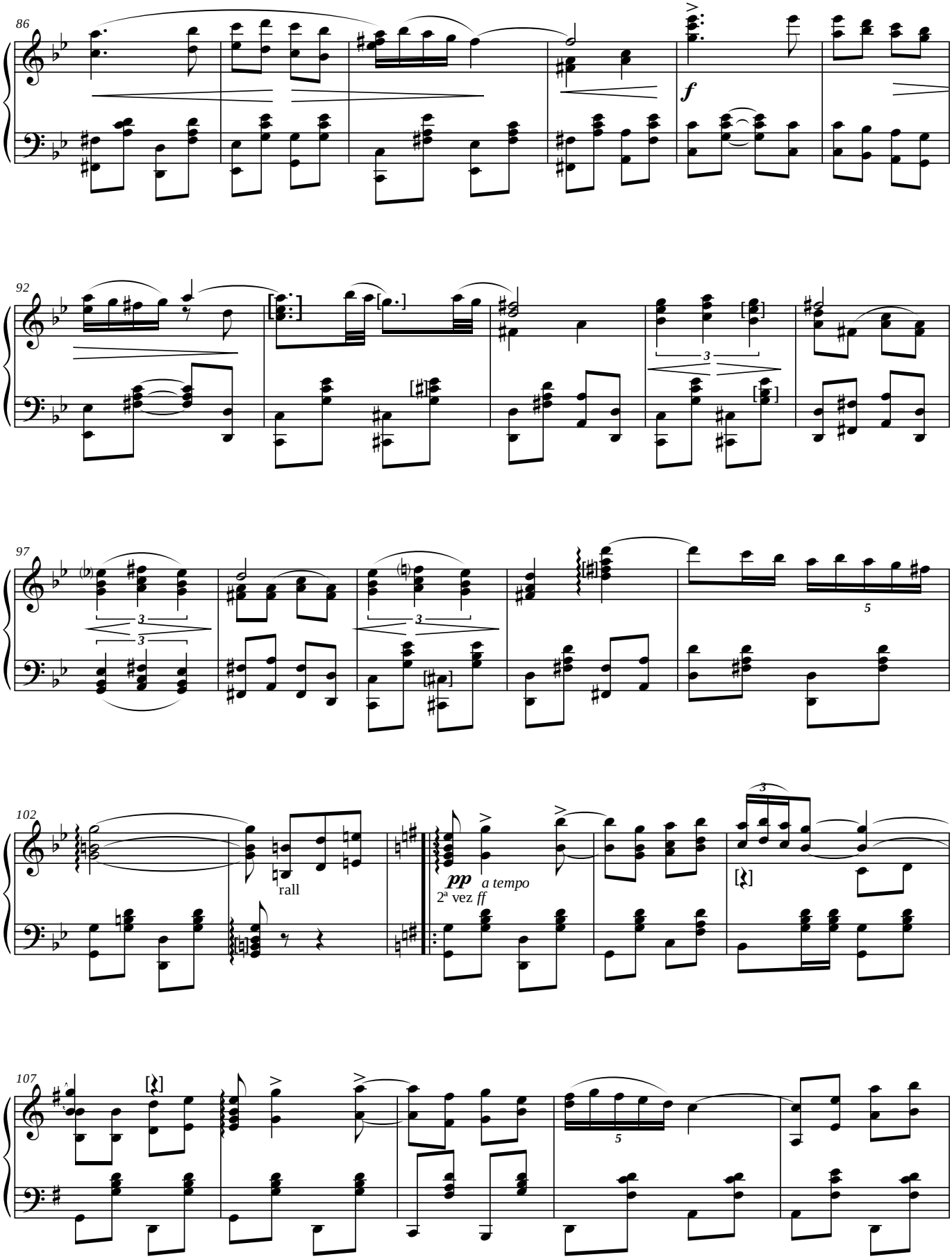
Perfecto Artola Prats
(1904-1992)

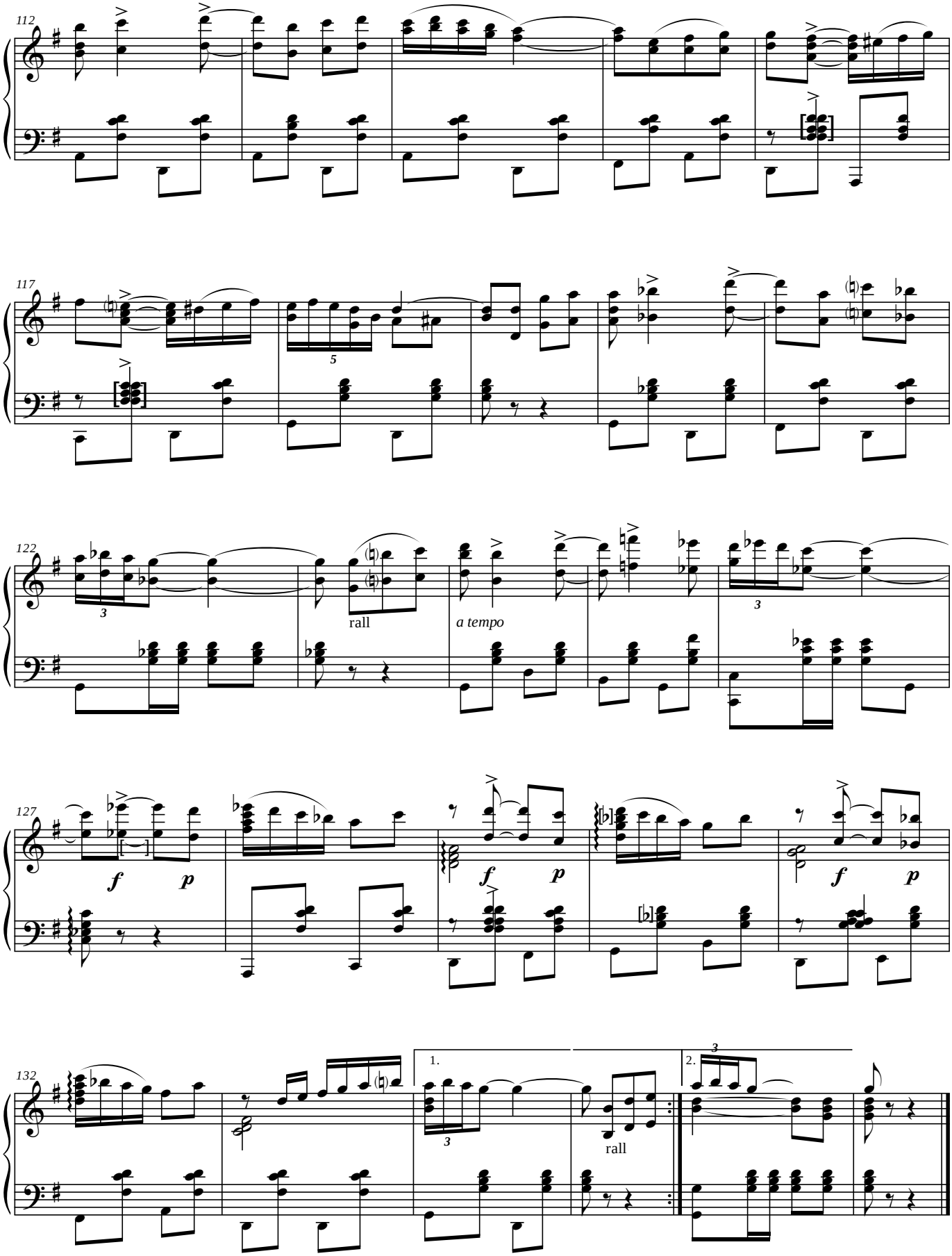
Año de composición:[1936]




29
p
[a tempo]
35
f
41
eco
pp
47
rall
ff
a tempo
53


59
3
65
3
rit.
70
ff
a tempo
75
eco
pp
3
p
accel
3
81
p
a tempo


86
f
92
97
102
rall
pp
a tempo
2ª vez ff
107


112
117
122
rall
a tempo
127
f
p
132
1.
2.
rall

MUS SANAHUJA, Abelardo (*1907;†1983)

Hechicera

Polka para piano Op. I

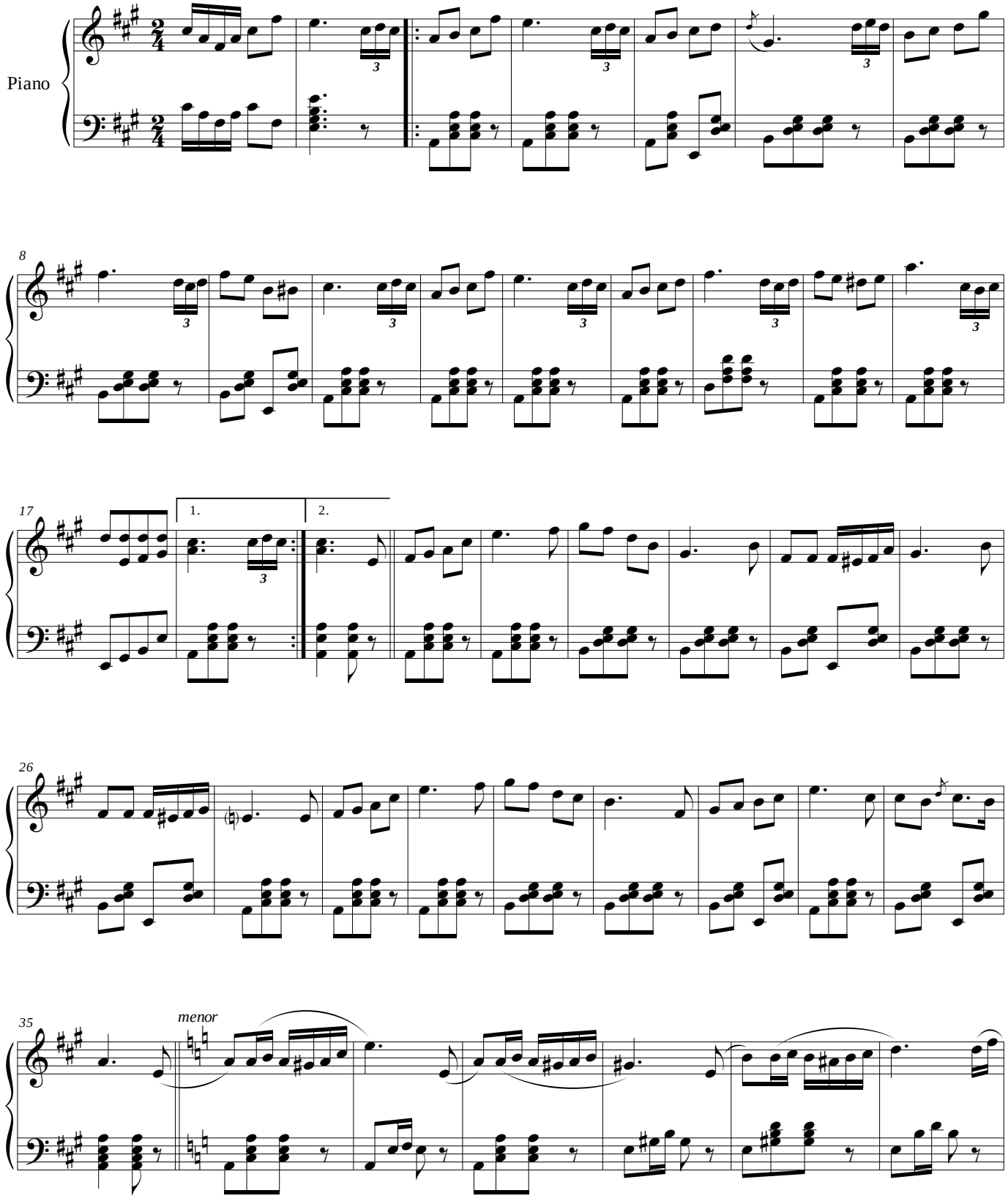
ATeresita Ribes

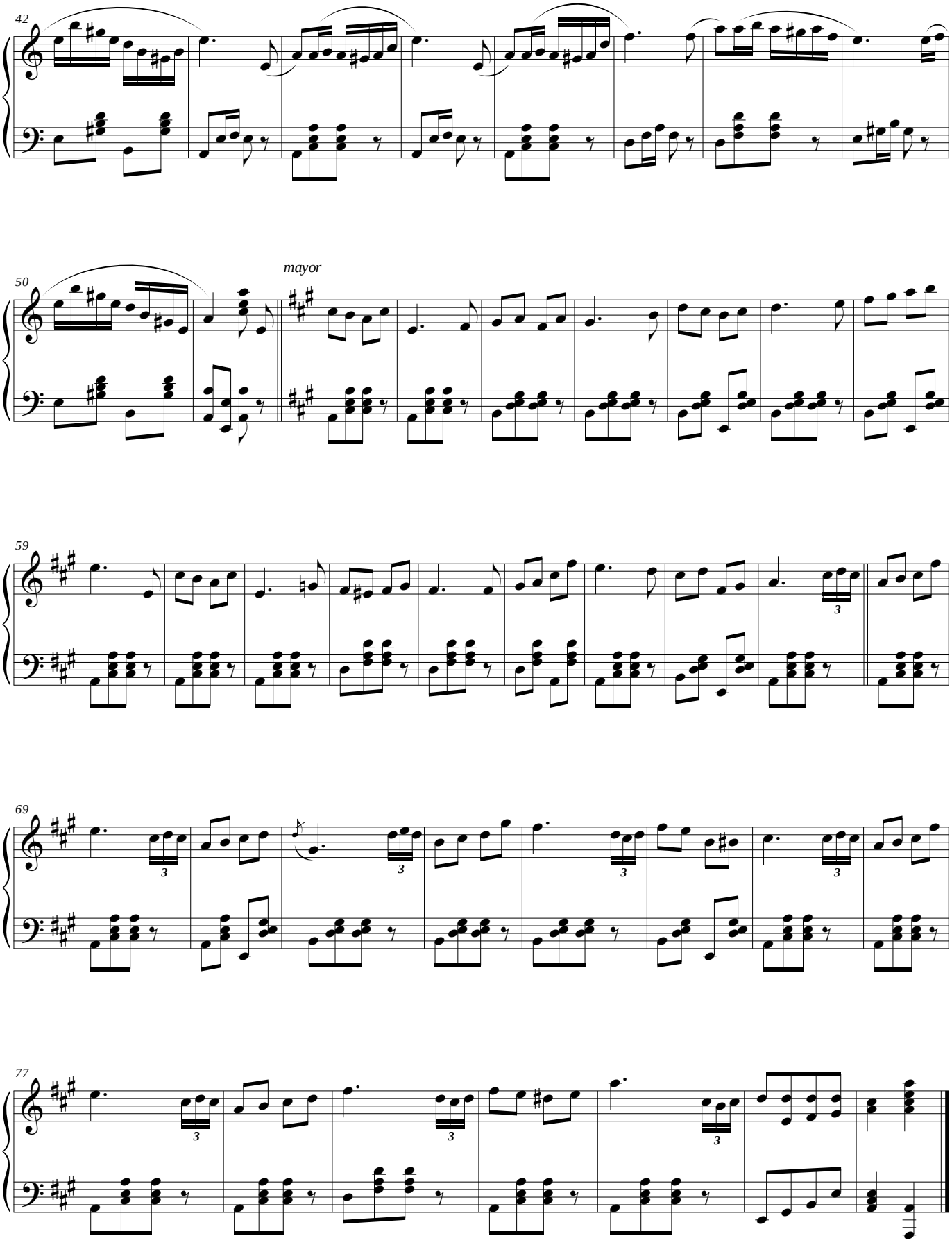
Abelardo Mus Sanahuja
(1907-1983)

Fecha de composición: 25 de Agosto de 1917

Tiempo de polka

Piano




42
50
mayor
59
69
77

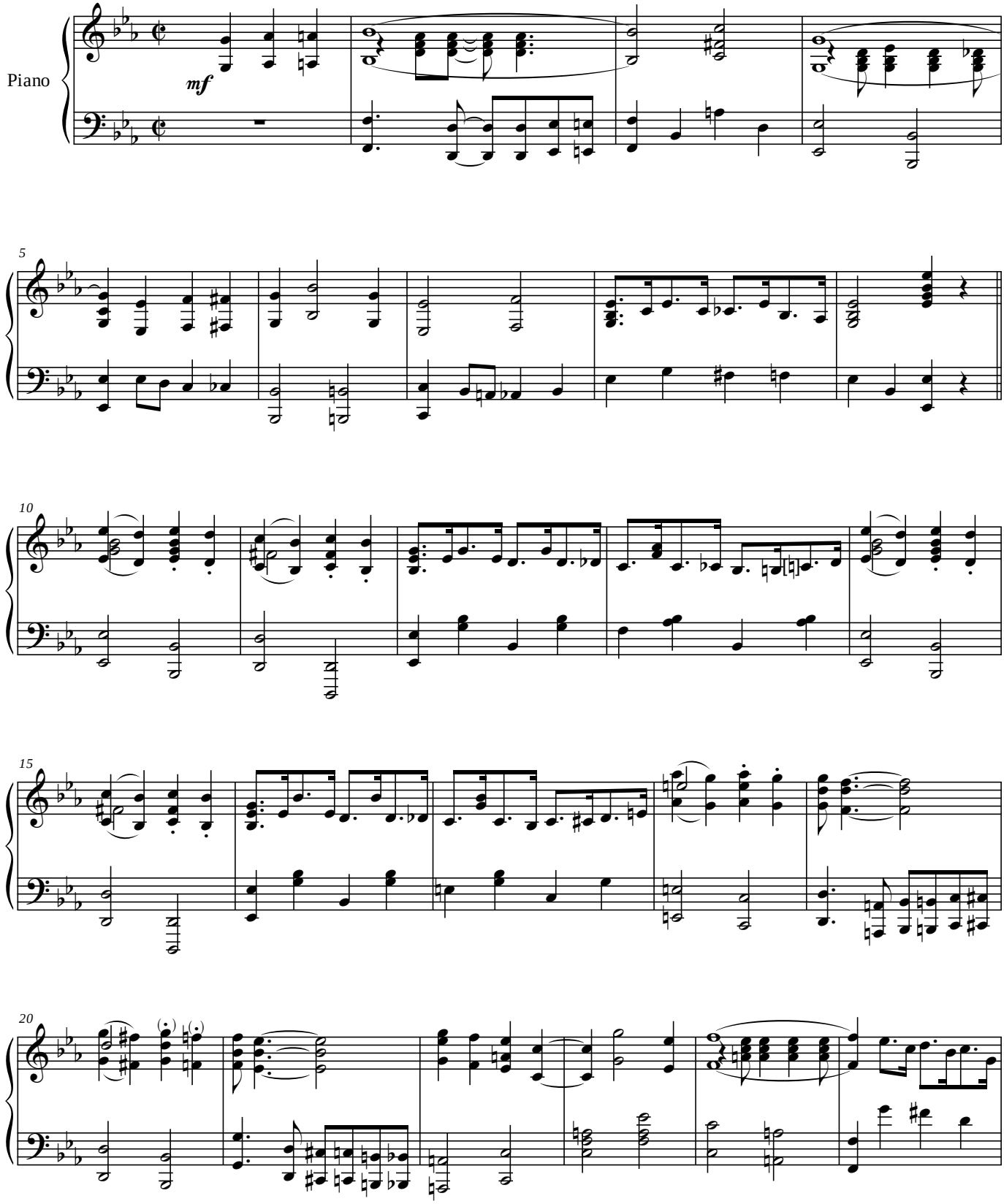
EL PELACAÑES

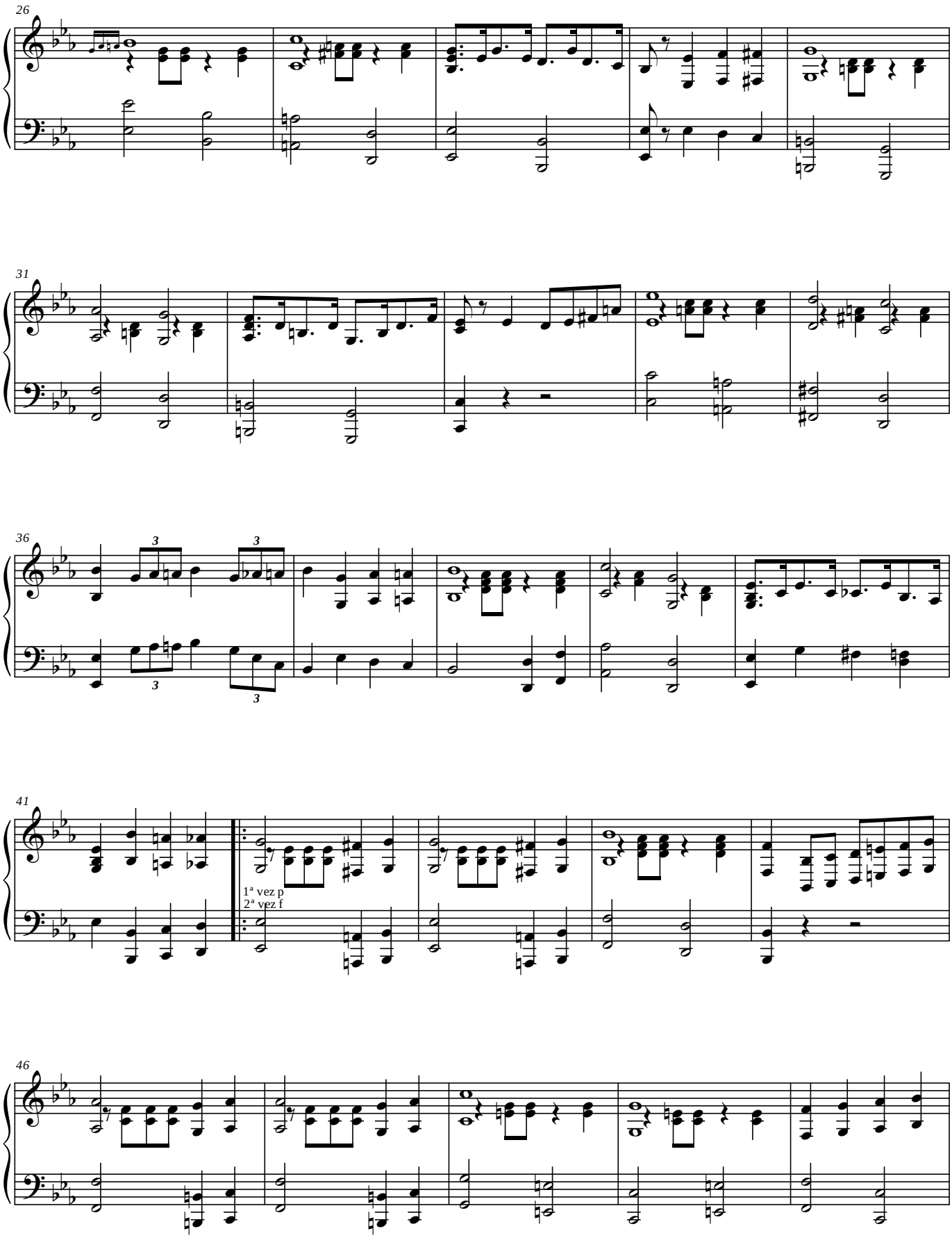
Fox-Trot. Op. 2

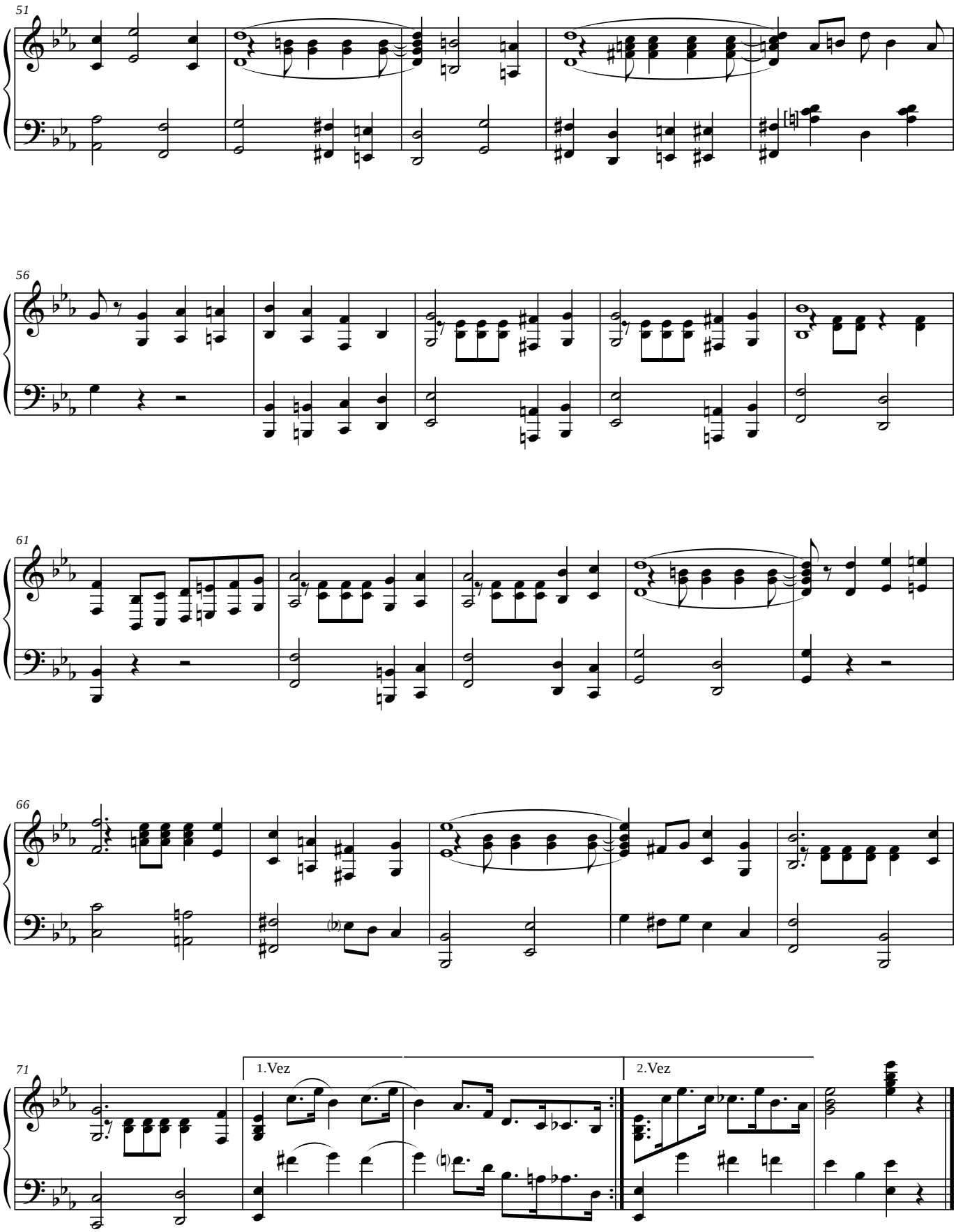
A Mr. Derouin

Abel Mus Sanahuja
(1907-1983)

Fecha de composición: Septiembre de 1923.




26
31
36
41
1ª vez p
2ª vez f
46

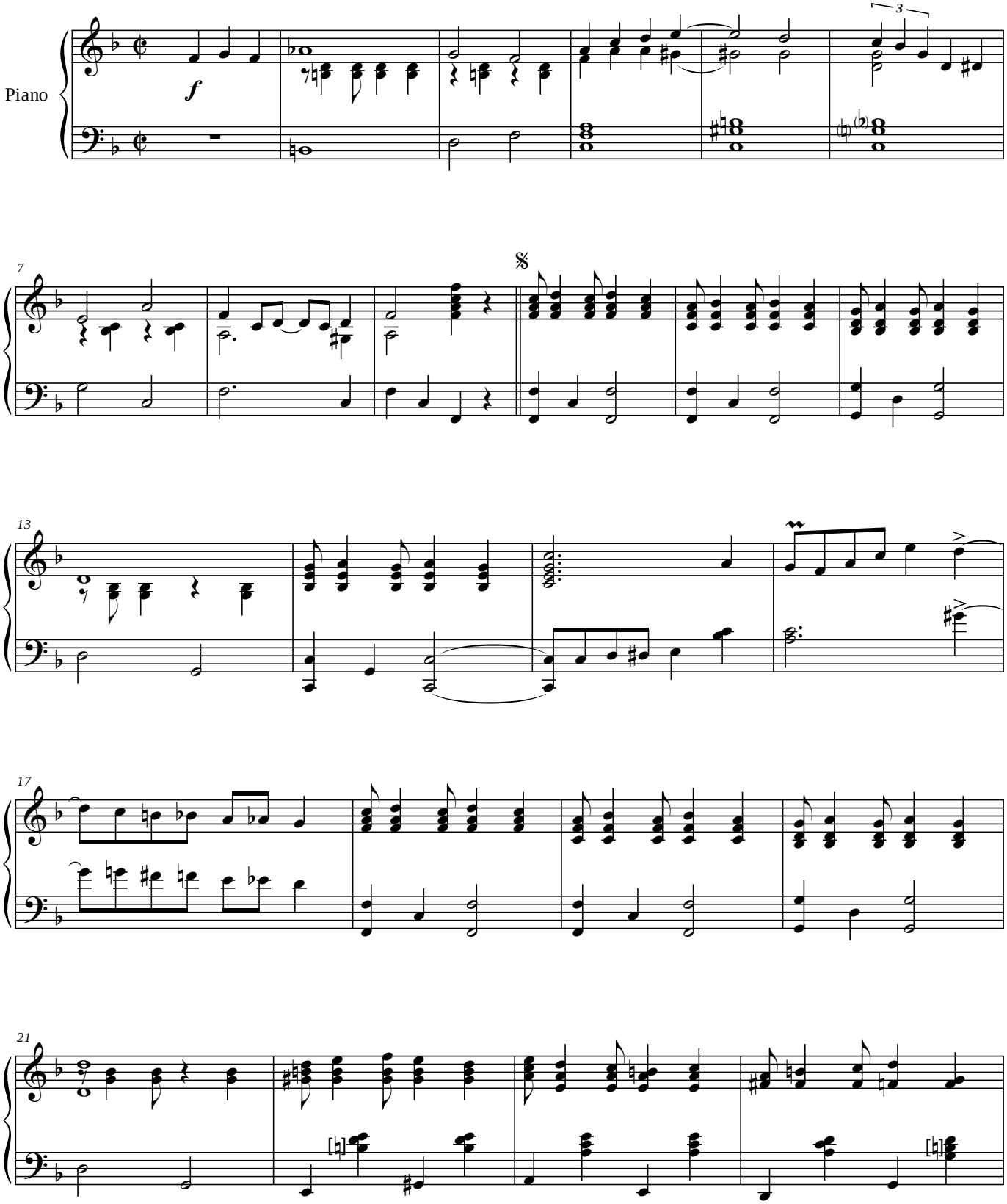

51
56
61
66
71
1.Vez
2.Vez

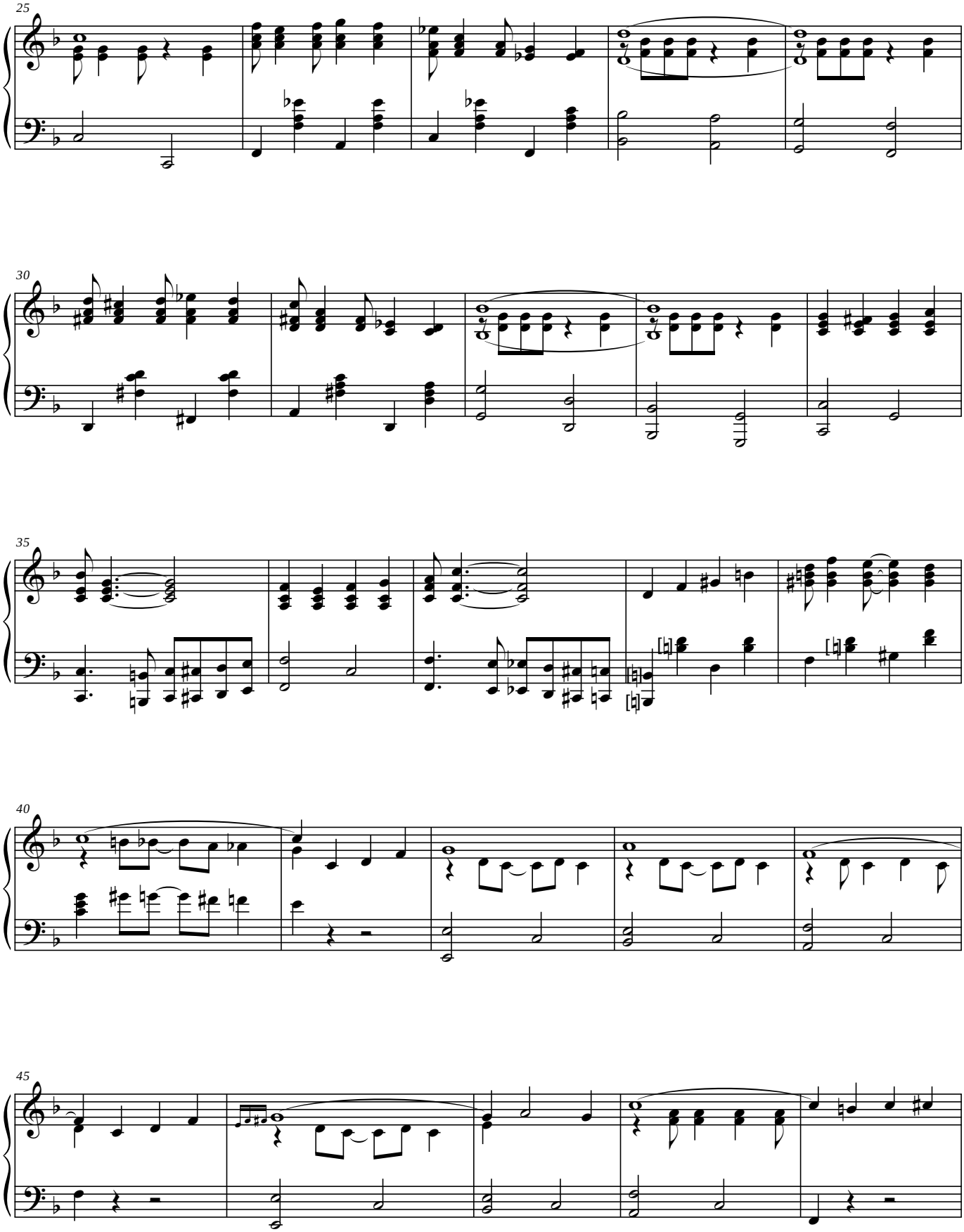
NEW-YORK

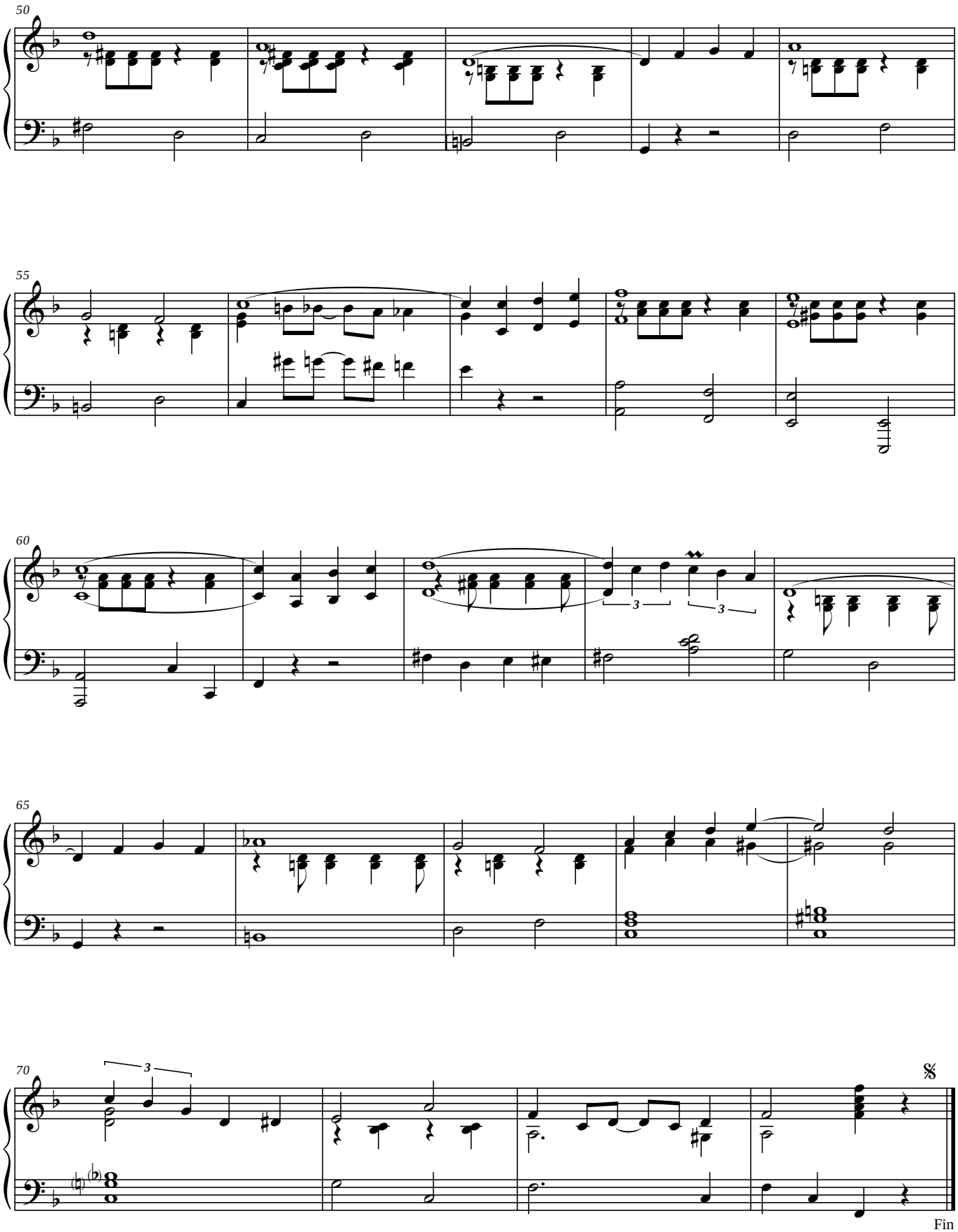
Fox-Trot. Op. 3

Abel Mus Sanahuja
(1907-1983)

Fecha de composición: Enero de 1924




25
30
35
40
45


50
55
60
65
70
3
3
3
Fin

Chiquillaes

12 escenes infantils per a piano

Dedicaes a Encarnación Mus per

Abelardo Mus (op.X)

Al despertar

En missa

La lliçó del agüelo

Soldaets de plom

Campanetes del cel

A conillet amagat

En tartaneta

Dia de dól

El pianet de corda

Caçoleta de detrás

El móti

Cuan tot descansa en lo poble

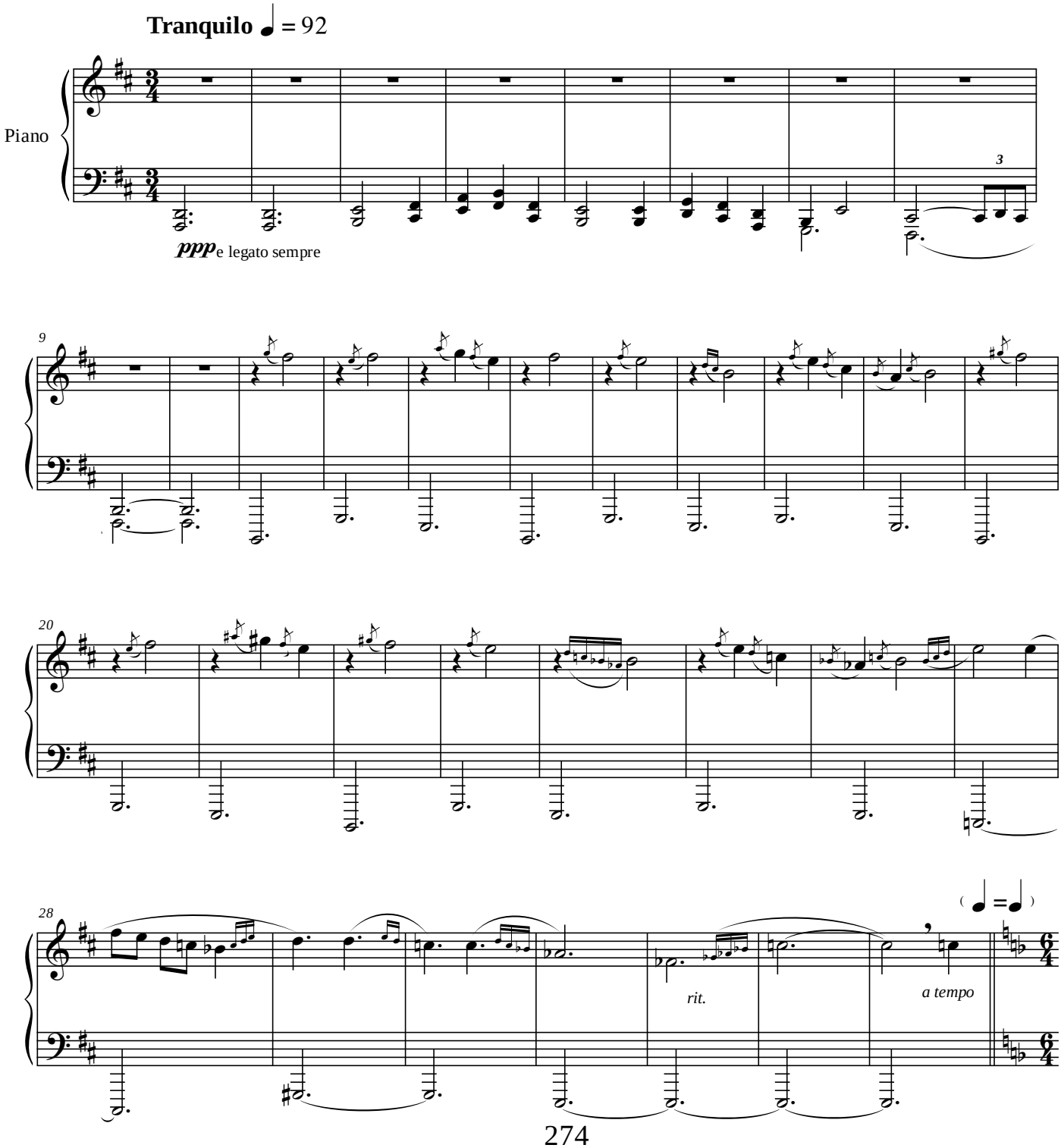
I

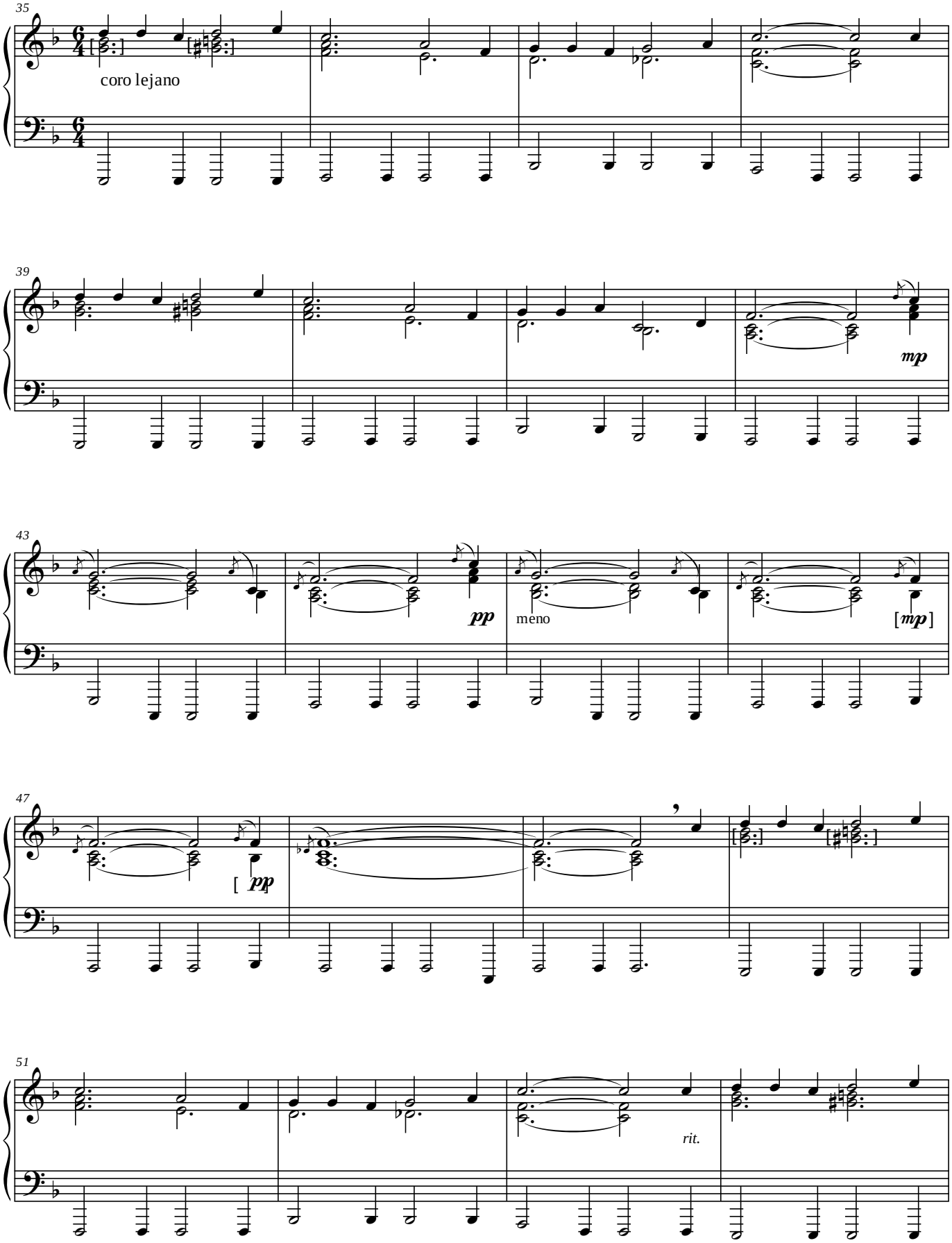
el dia va espereant-se...un murmuri discret remoreja...
en el camp va despertant-se tot lo que viu i verdeja.

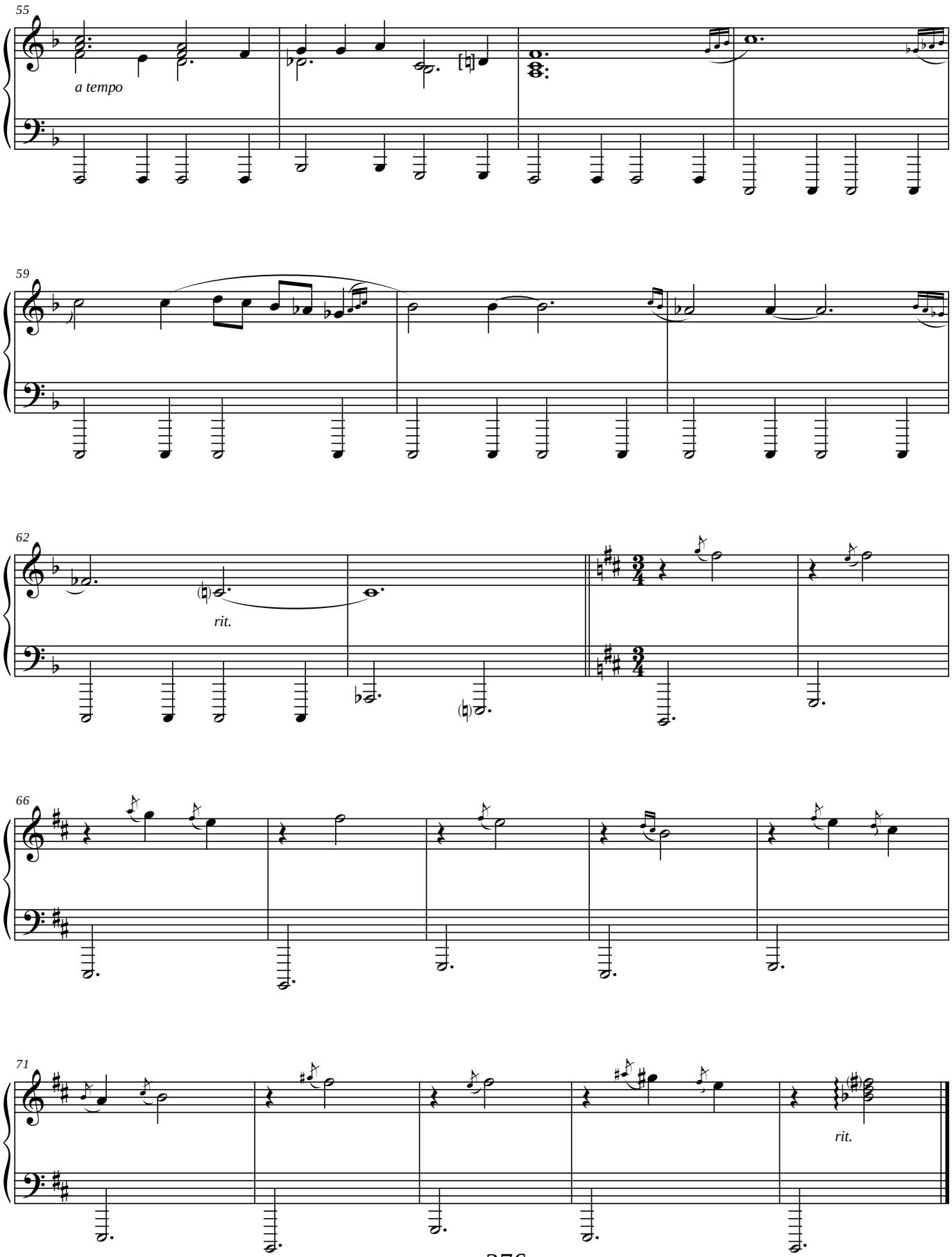
a lo lluny un pastoret, fa sonar el seu flautí
i colles de jovens cantant, al treball van ben matí

el sol generós ja va elevant-se lentament
mentrestant, el pastoret seguix tocant dolçament.

...al despertar...




35
coro lejano
39
mp
43
pp
meno
[mp]
47
[pp]
51
rit.


55
a tempo
59
62
rit.
66
71
rit.

II

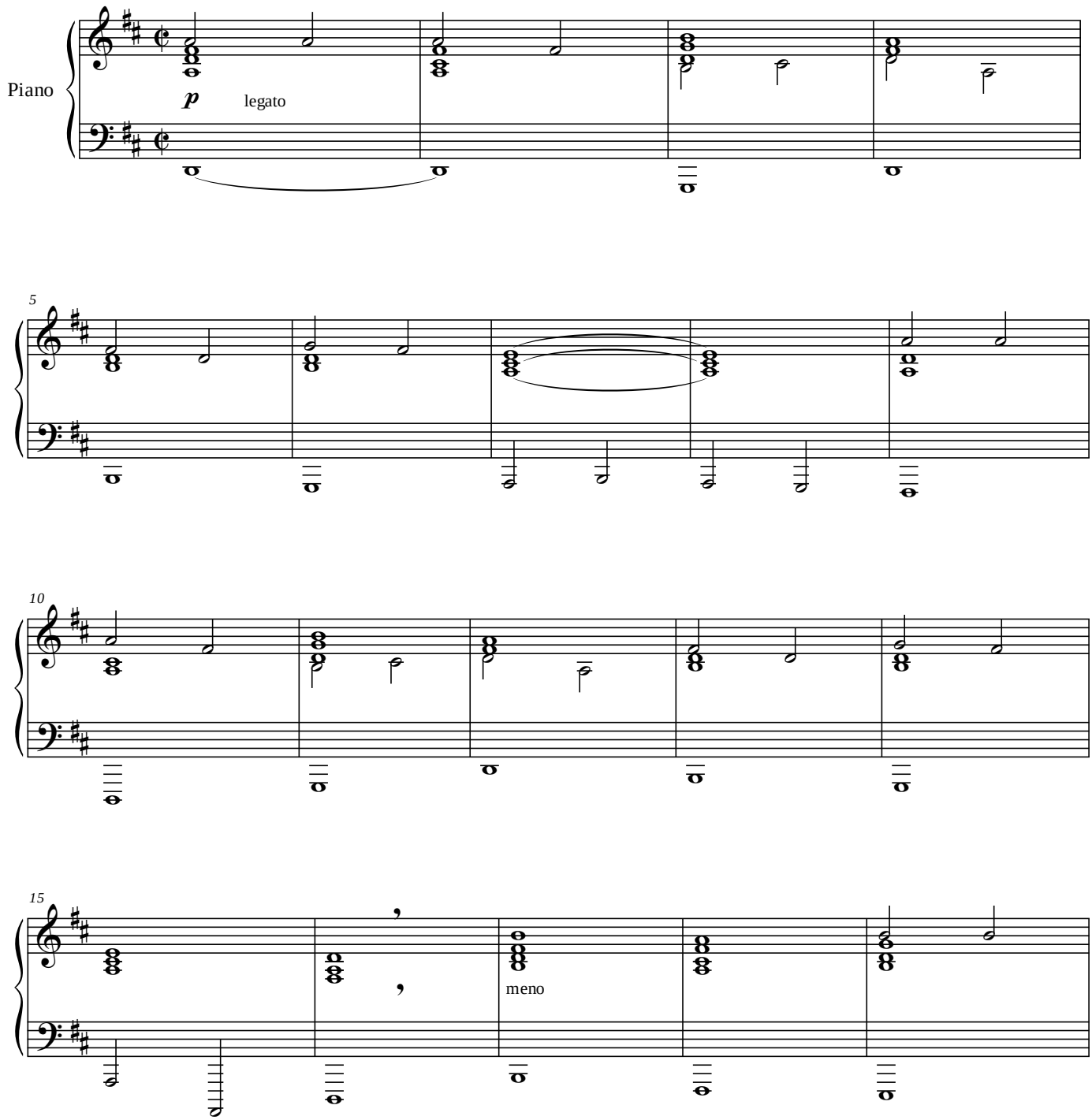
en l´esglesia fosca, impregnada d´incens
s´apleguen les velletes amb catrets i vels.

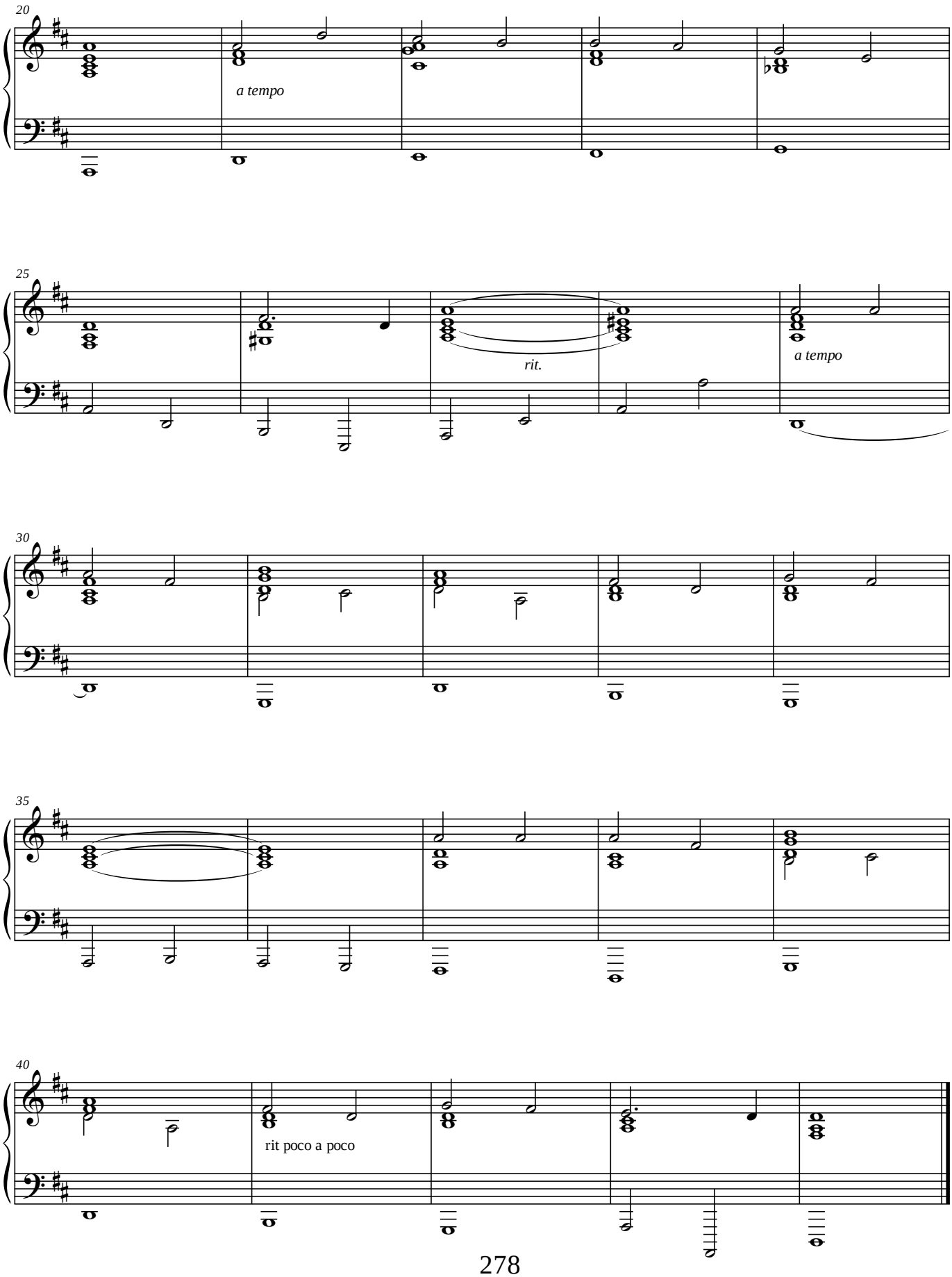
esglesieta de poble, senzilla i pobreta
en la que els dies de festa la gent no hi cap dreta.

pero avuí no és més que un dia de tants
i sols quatre velles s´asseuen als bancs.

...en missa...

Religioso 𝅗𝅥 = 66




20
a tempo
25
rit.
a tempo
30
35
40
rit poco a poco

III

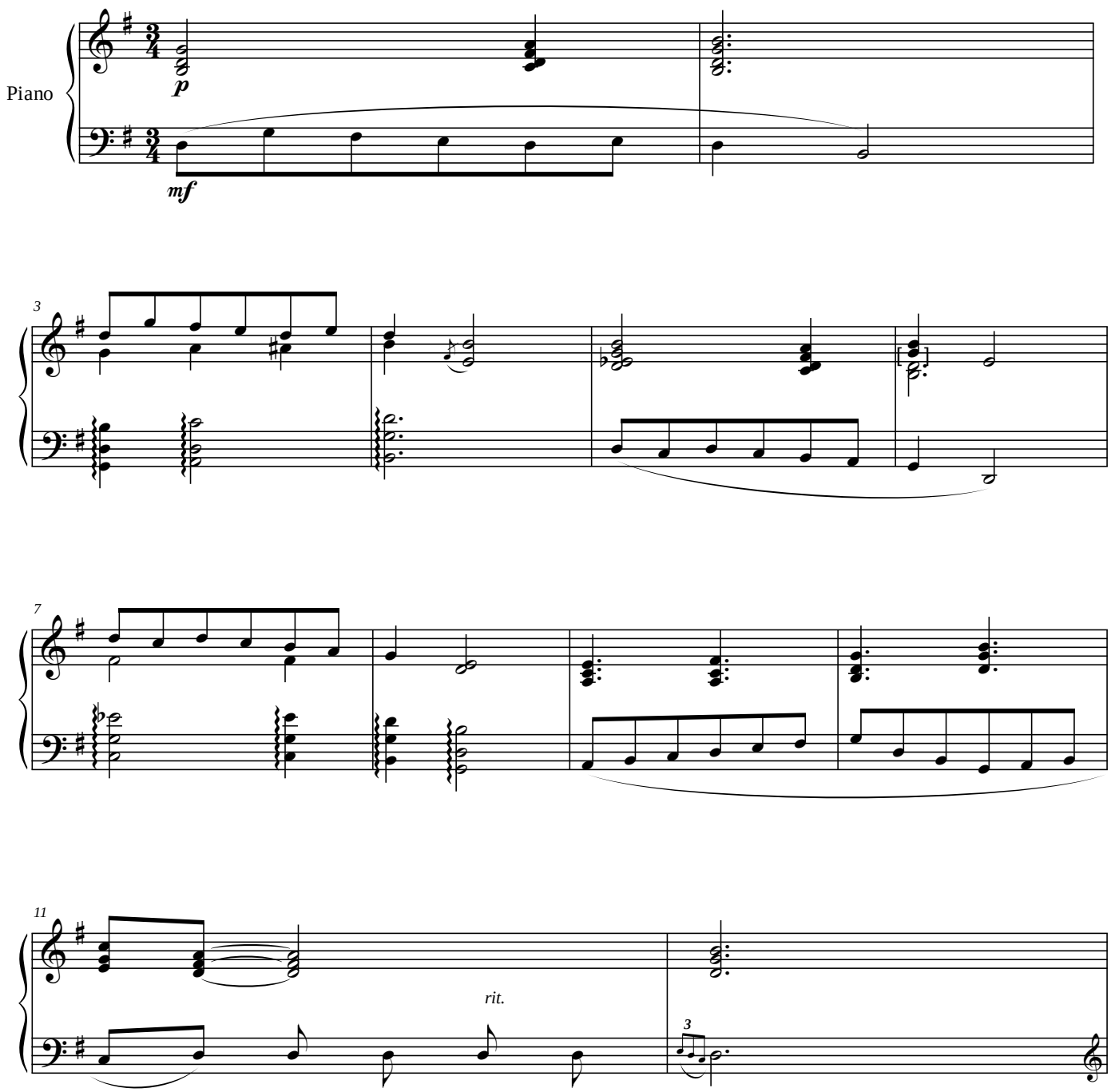
l´avi i el net que al camp han eixit
descansen a l´ombra d´un arbre florit

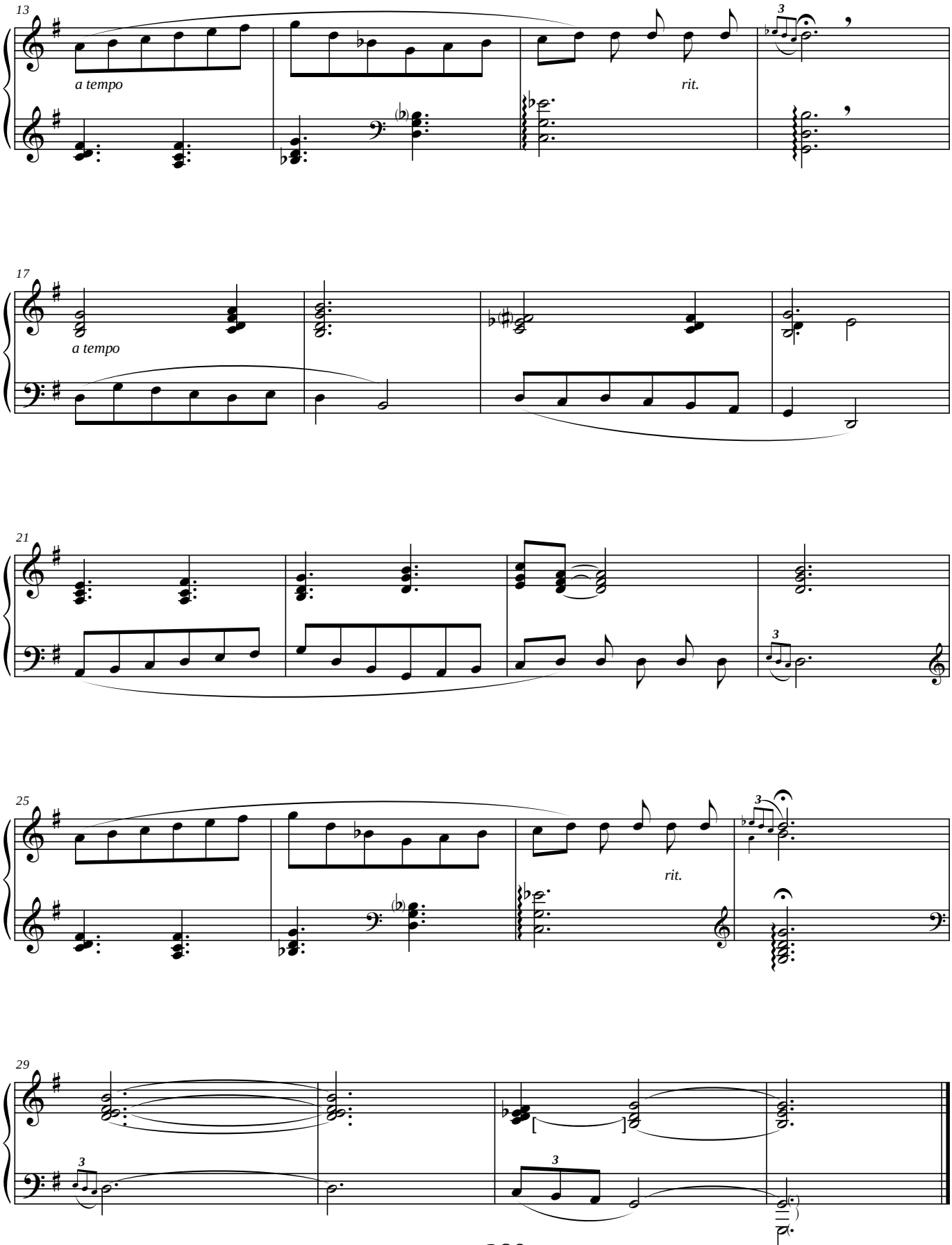
l´avi amb veu greu li dóna lliçó
i el net amb veu dolça repetix la cançó

¿ que pot dir-li l´avi, amb tant gran amor?
de cert que si el creu, será home d´honor.

...la lliçó del agüelo...

Tranquilamente ♩ = 76




13
a tempo
rit.
17
a tempo
21
25
rit.
29

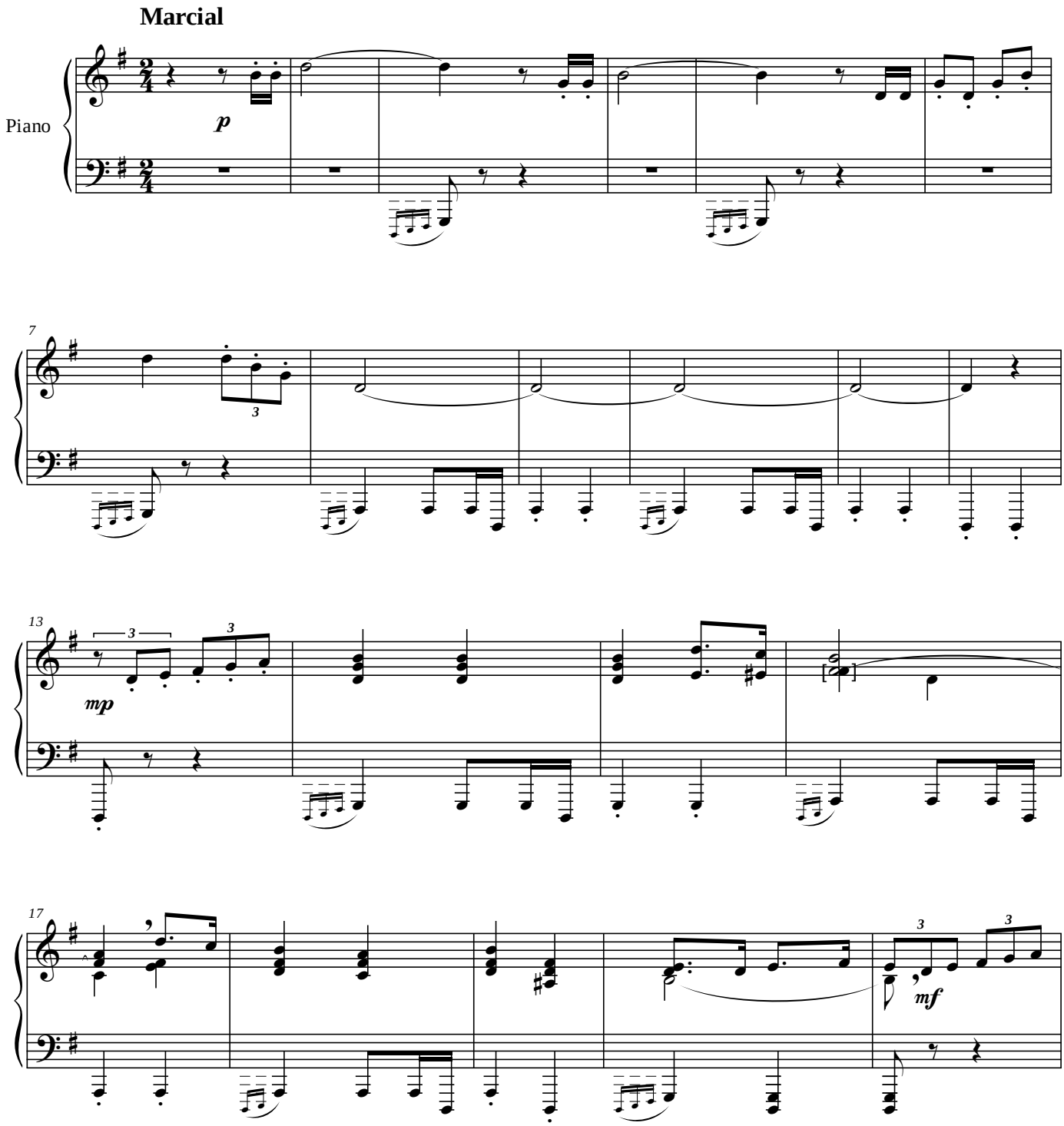
IV

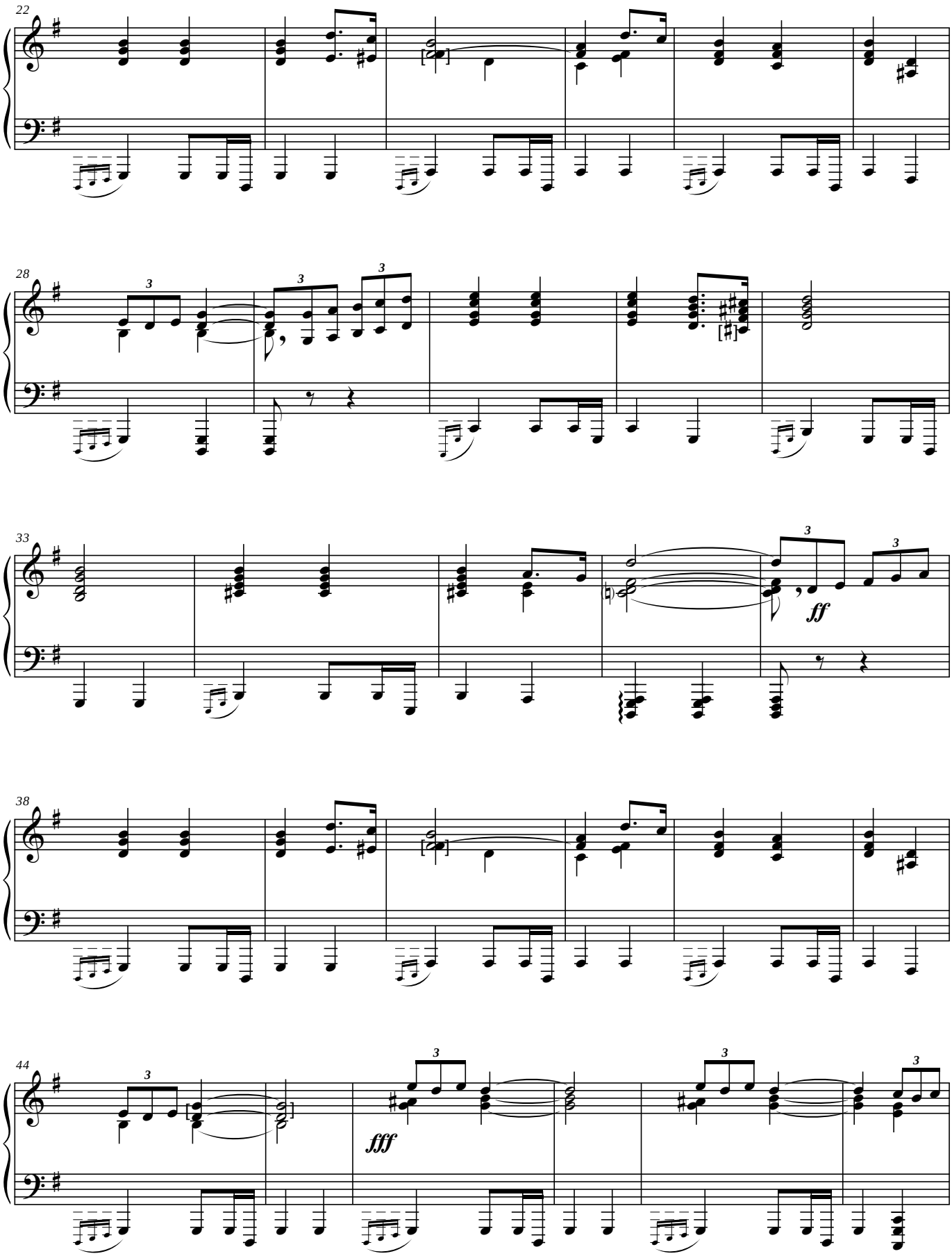
són les dotze de la nit, i en la caixa de cartó
dormen tots els soldadets apilats en un muntó.

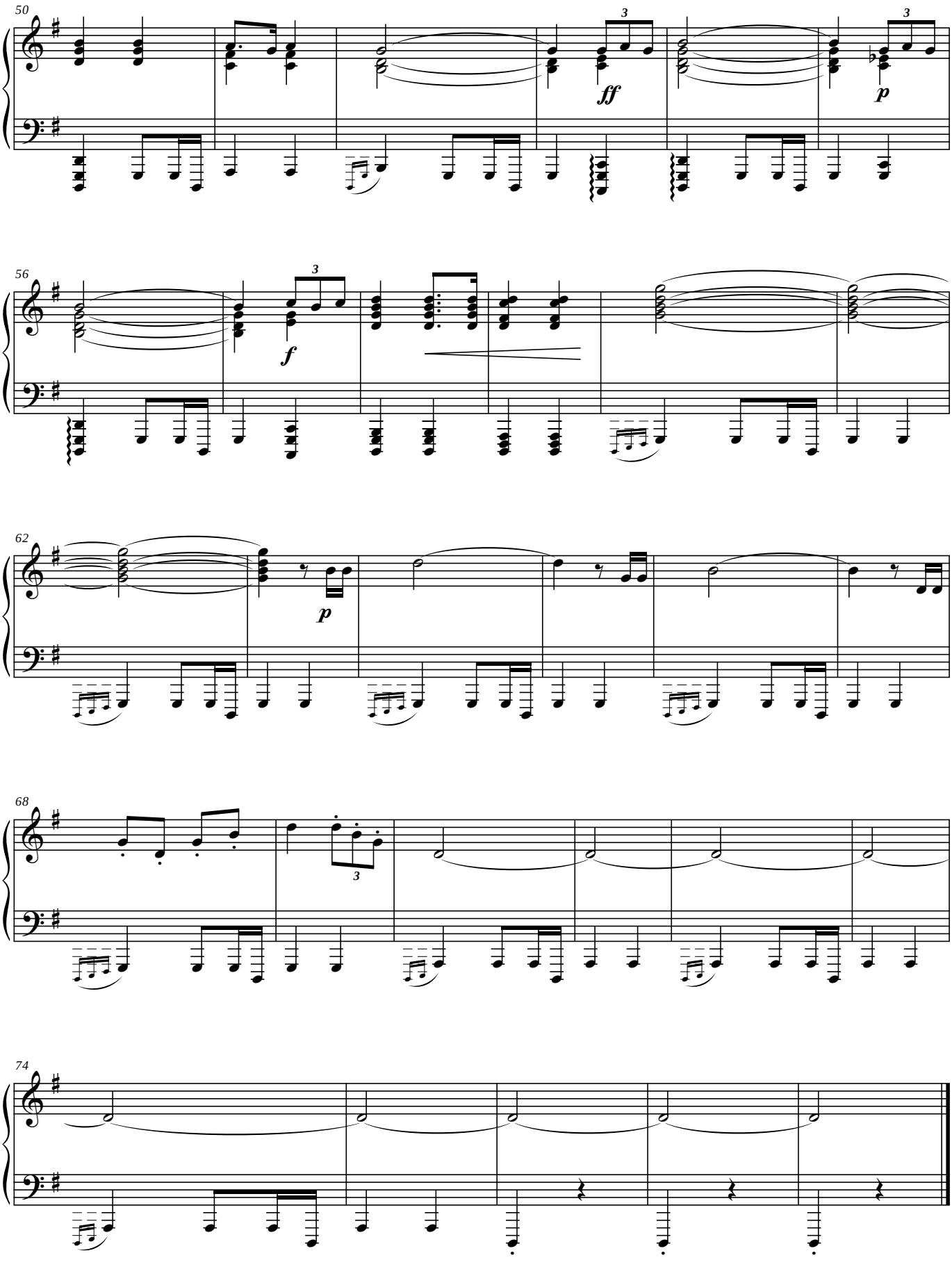
el corneta que está alerta, fa sonar el despertar
avisant: "ja estem tots sols...sense por podem jugar"

¡ quina revista mes bella! ¡ quin goig vorel´s desfilar!
de repent l´alarma sona, "¡ l´amo ve!...¡ a descansar!"

...soldaets de plom...




22
28
33
ff
38
44
fff


50
3
ff
3
p
56
3
f
62
p
68
3
74

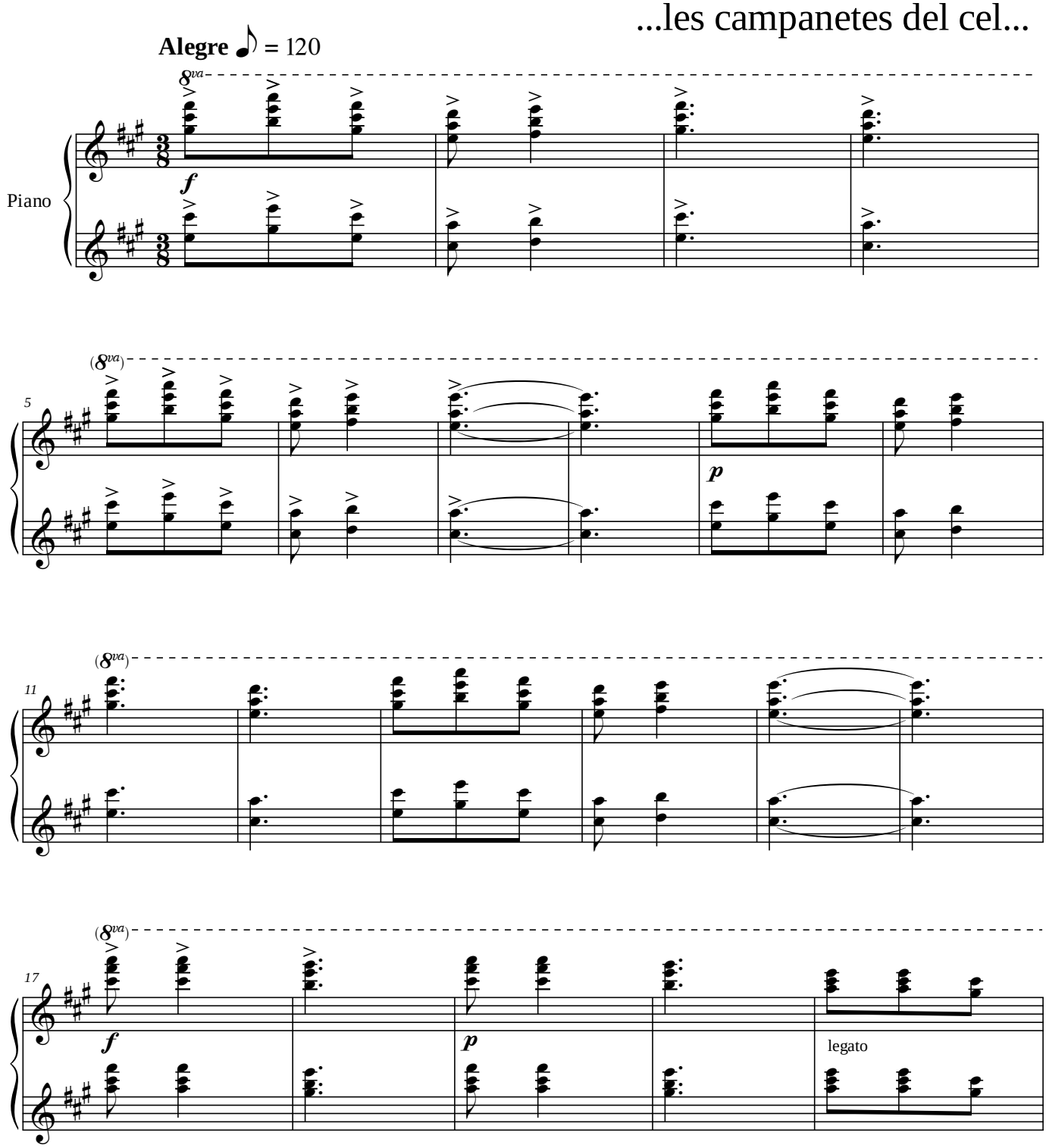
V

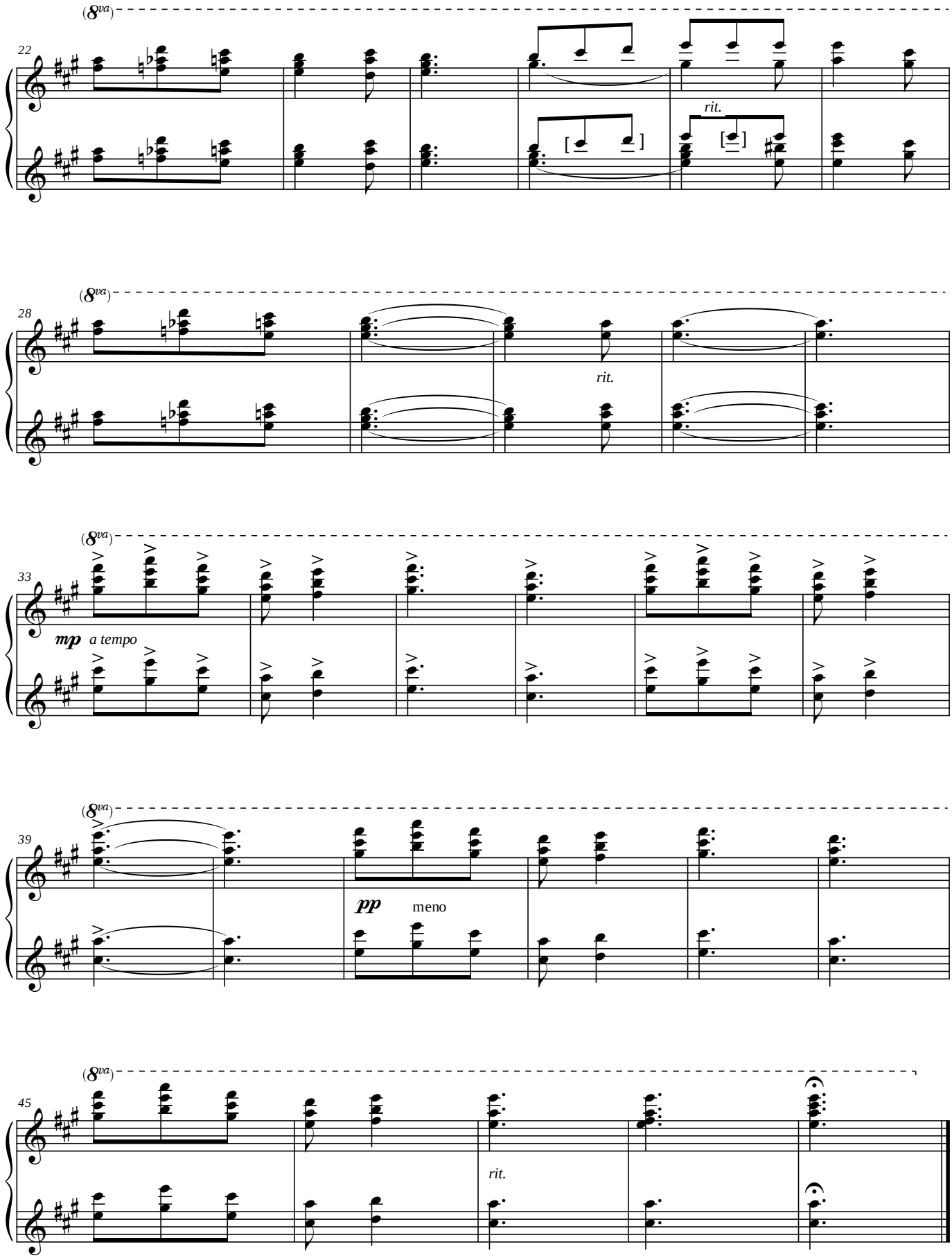
les campanetes del cel, a angels están tocant
¿ qui podrá ser l´angelet que ara al cel esta pujant?

ding, dong, dang,
ding, dong, dang

les campanetes del cel, no paren mai de tocar
¡ qui pogués ser angelet per a coquetes menjar!

...les campanetes del cel...




(8va)
22
rit.
(8va)
28
rit.
(8va)
33
mp a tempo
(8va)
39
pp meno
(8va)
45
rit.

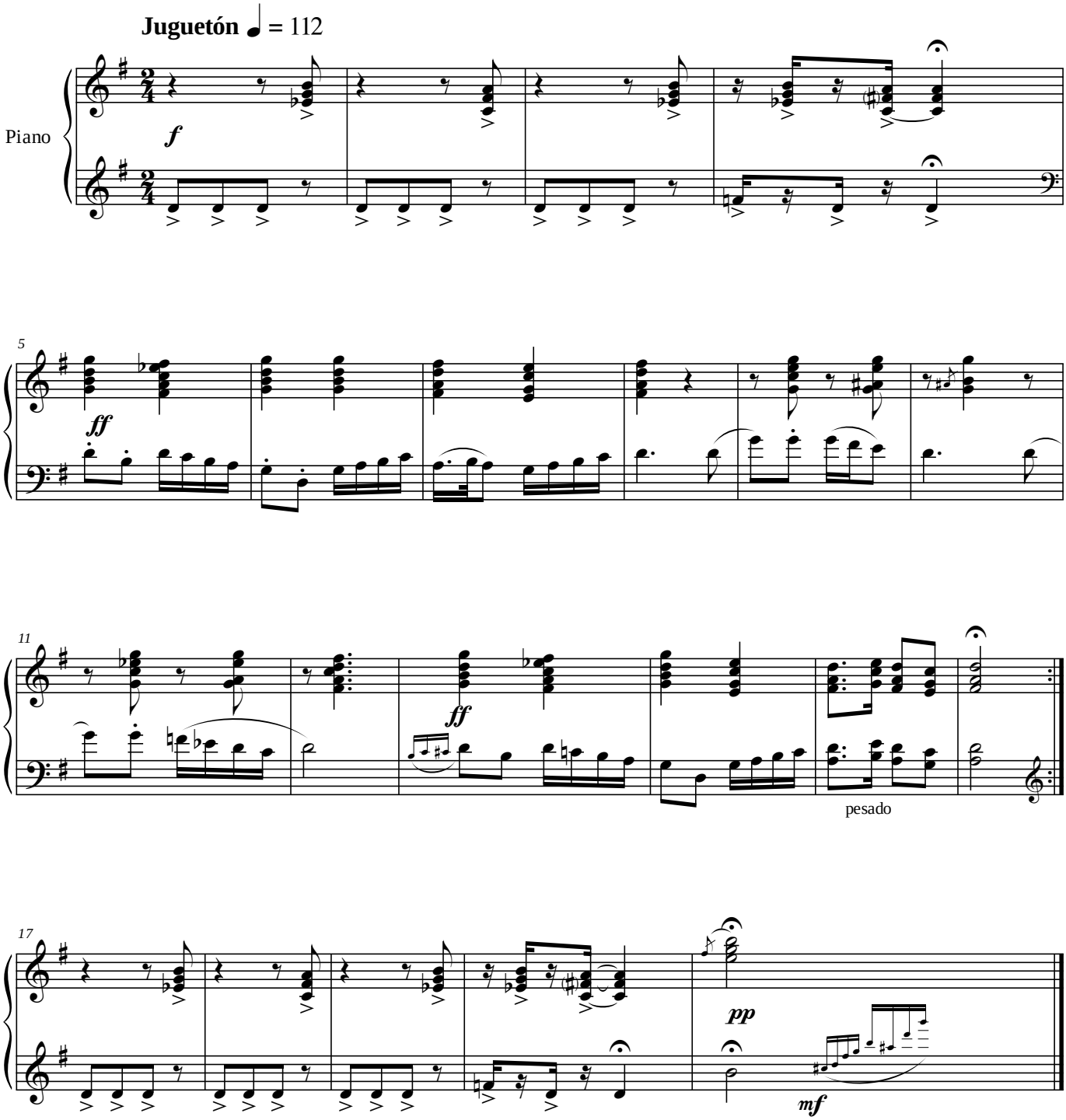
VI

de ú, de me cú, de me cá
alça mà reclamá, toque a ú i fora está.

ans de començar el joc, aixi conten els xiquets
sortejant qui pagar pot per jugar a conillet.

de ú, de me cú, de me cá
alça má reclamá, toque a ú i fora está.

...a conillet amagat...



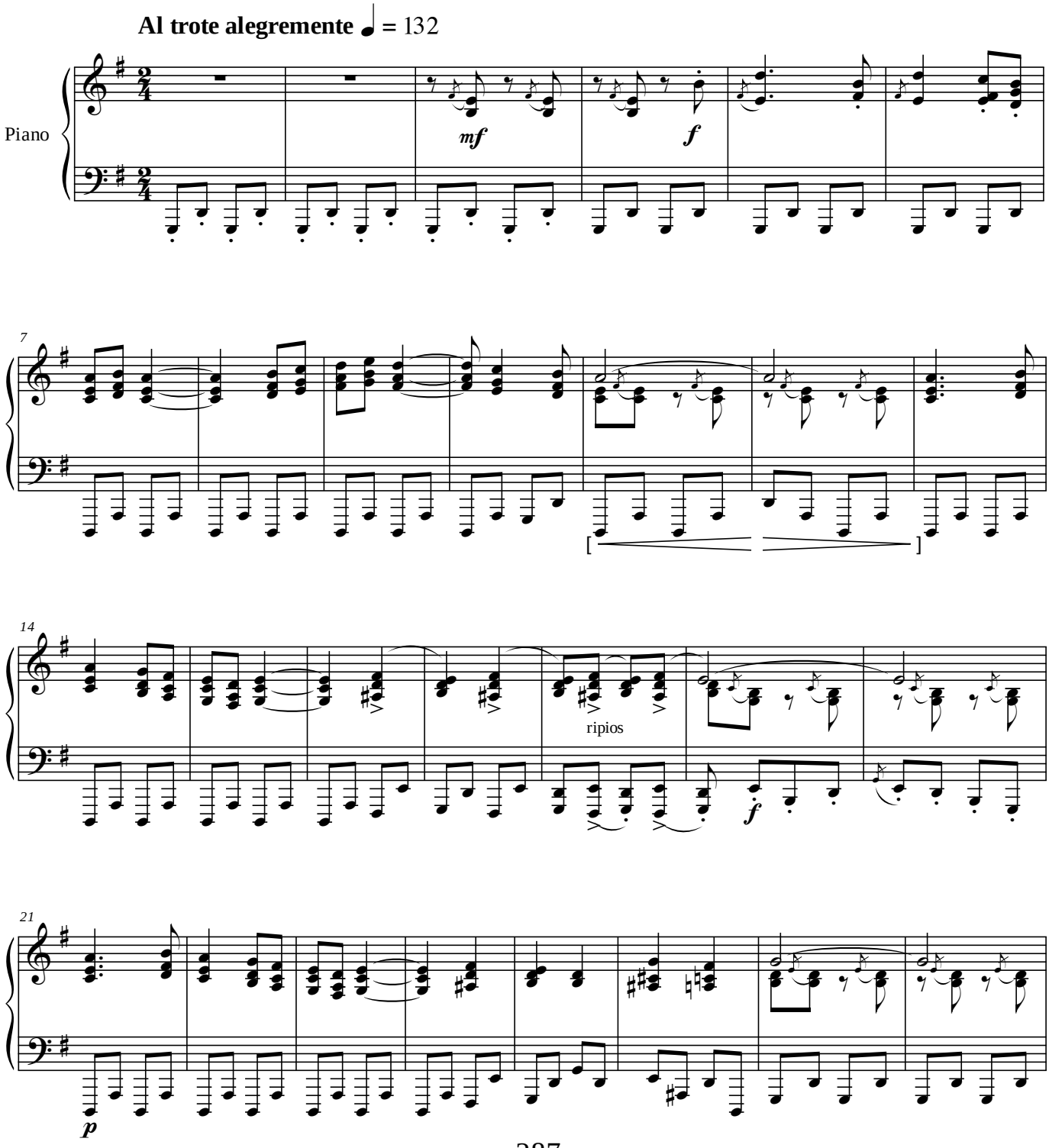
VII

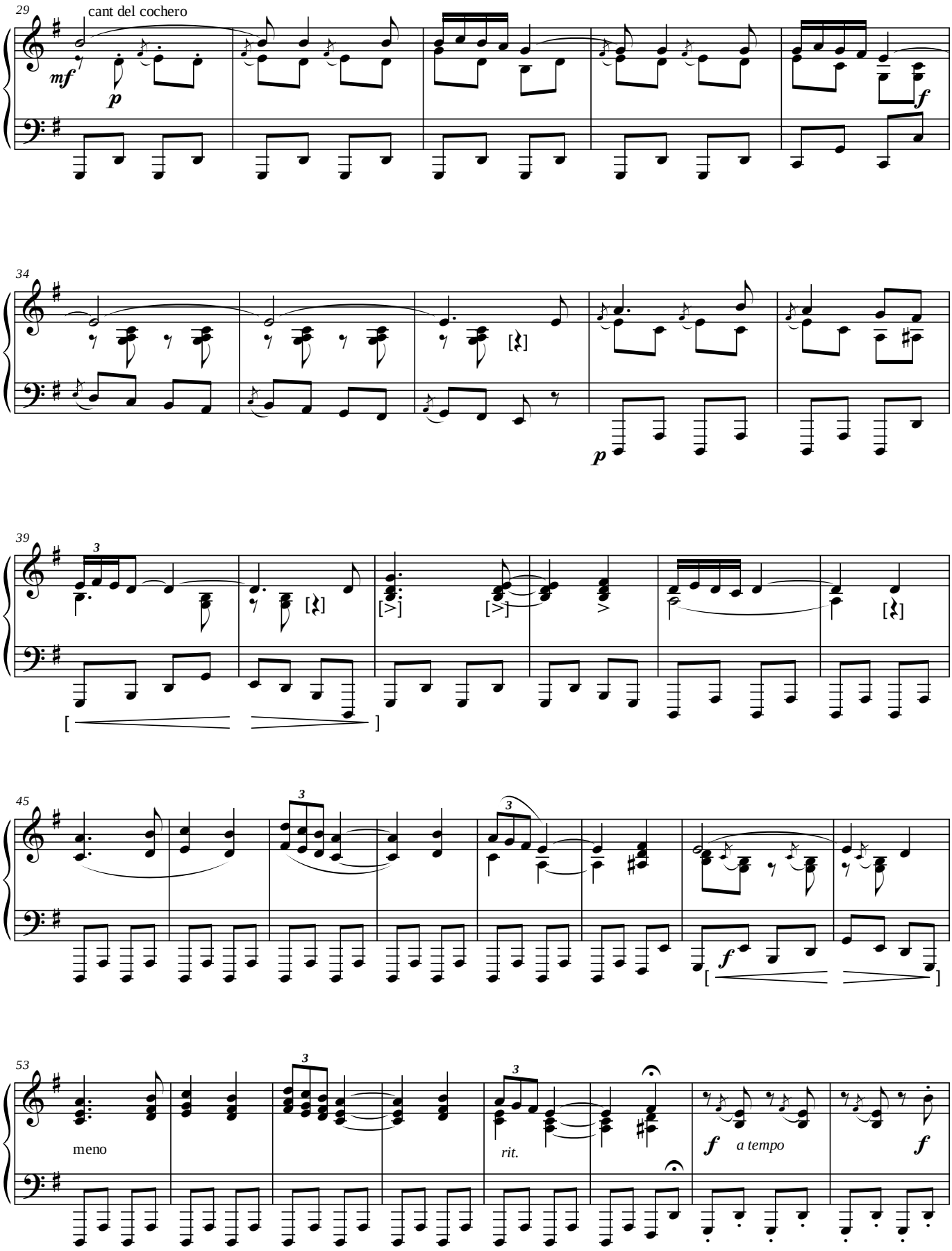
al trot, al trot, va l´haqueta
enganxada a la tartaneta

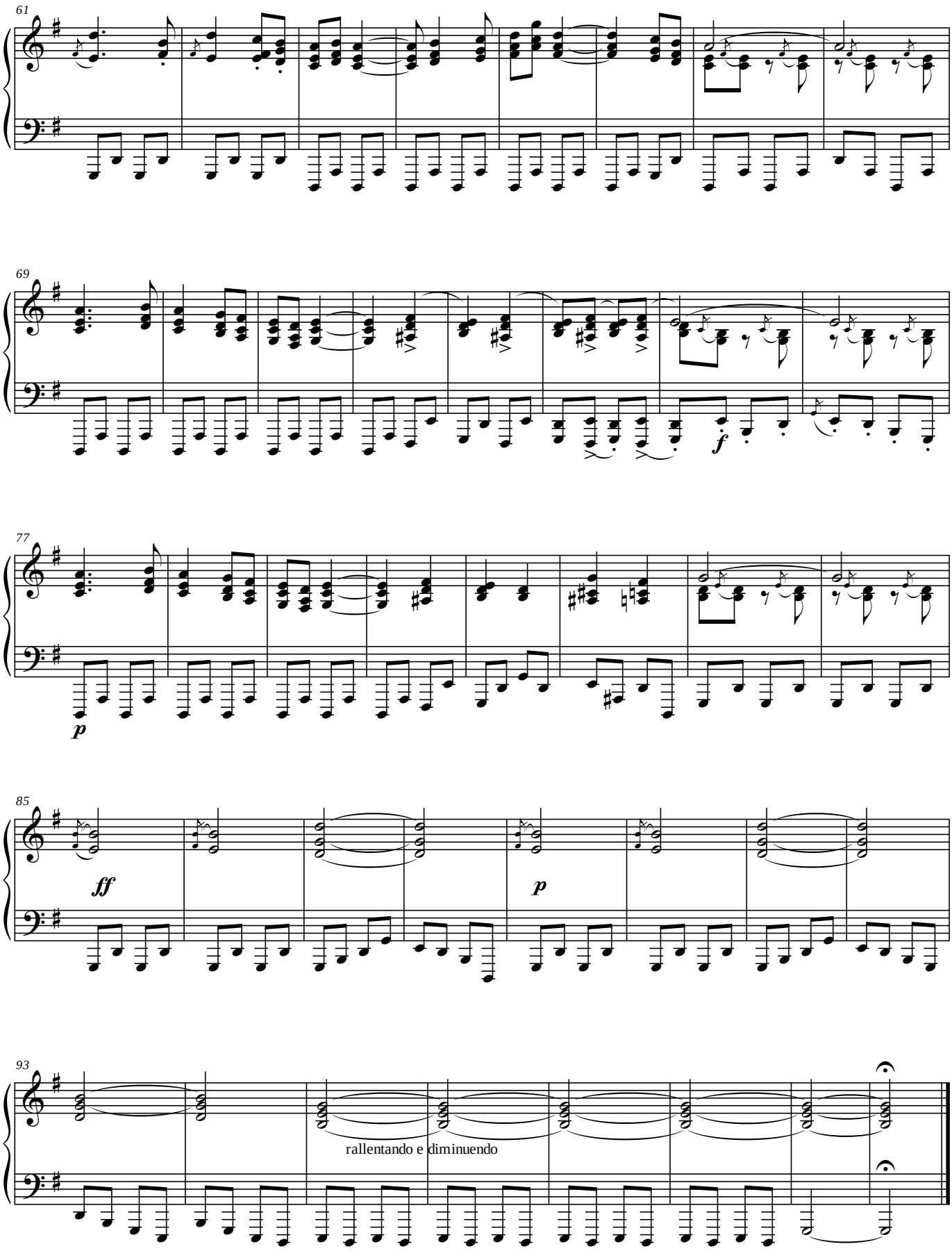
i els seus cascavells van sonant
riallers, joiosos, triomfals.

avisen que va a pasar
trotant camí de la mar.

...en tartaneta...




29
cant del cochero
mf
p
f
34
p
39
3
[>]
[>]
45
3
f
53
meno
rit.
a tempo
f


61
69
f
77
p
85
ff
p
93
rallentando e diminuendo

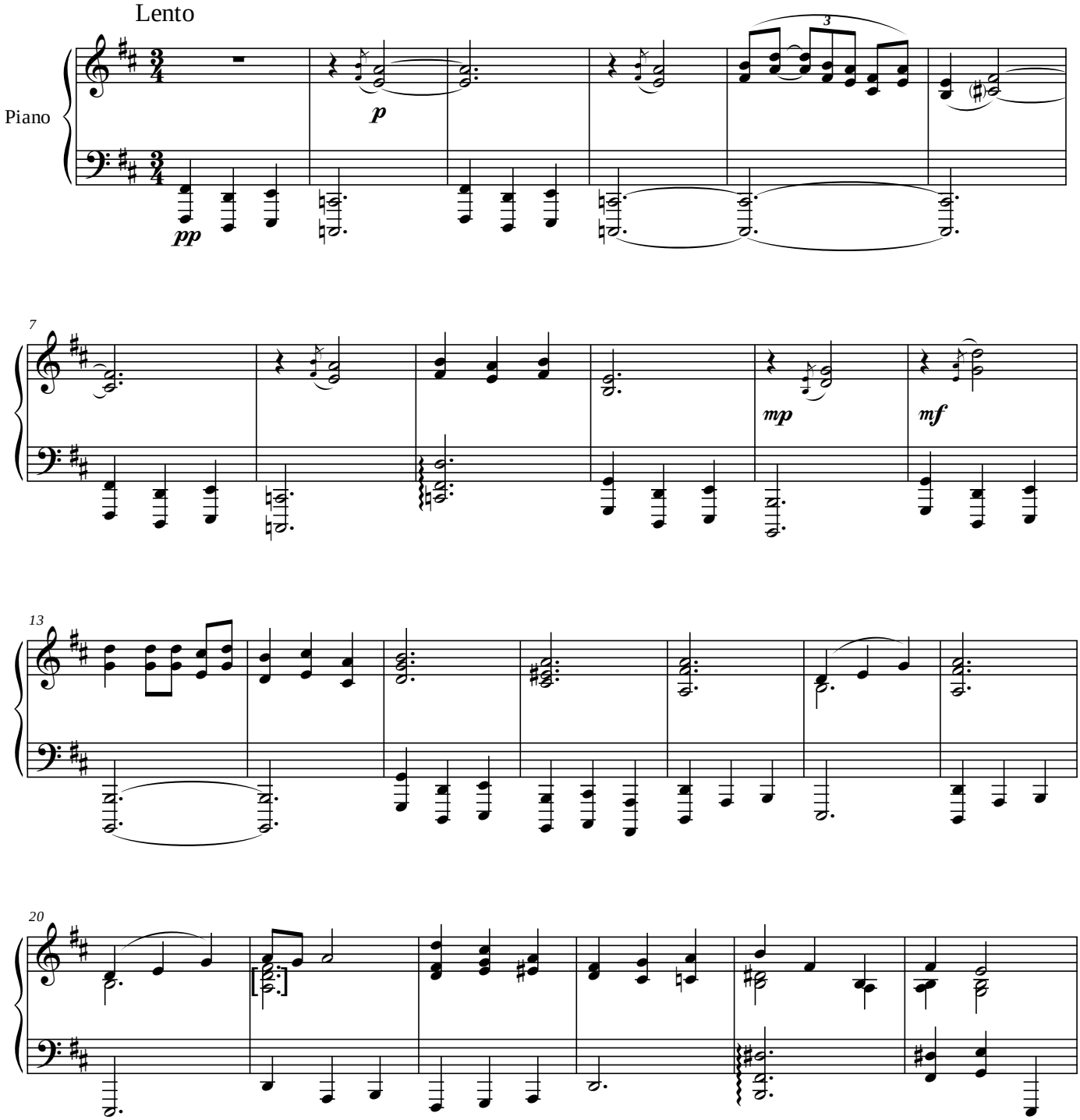
VIII

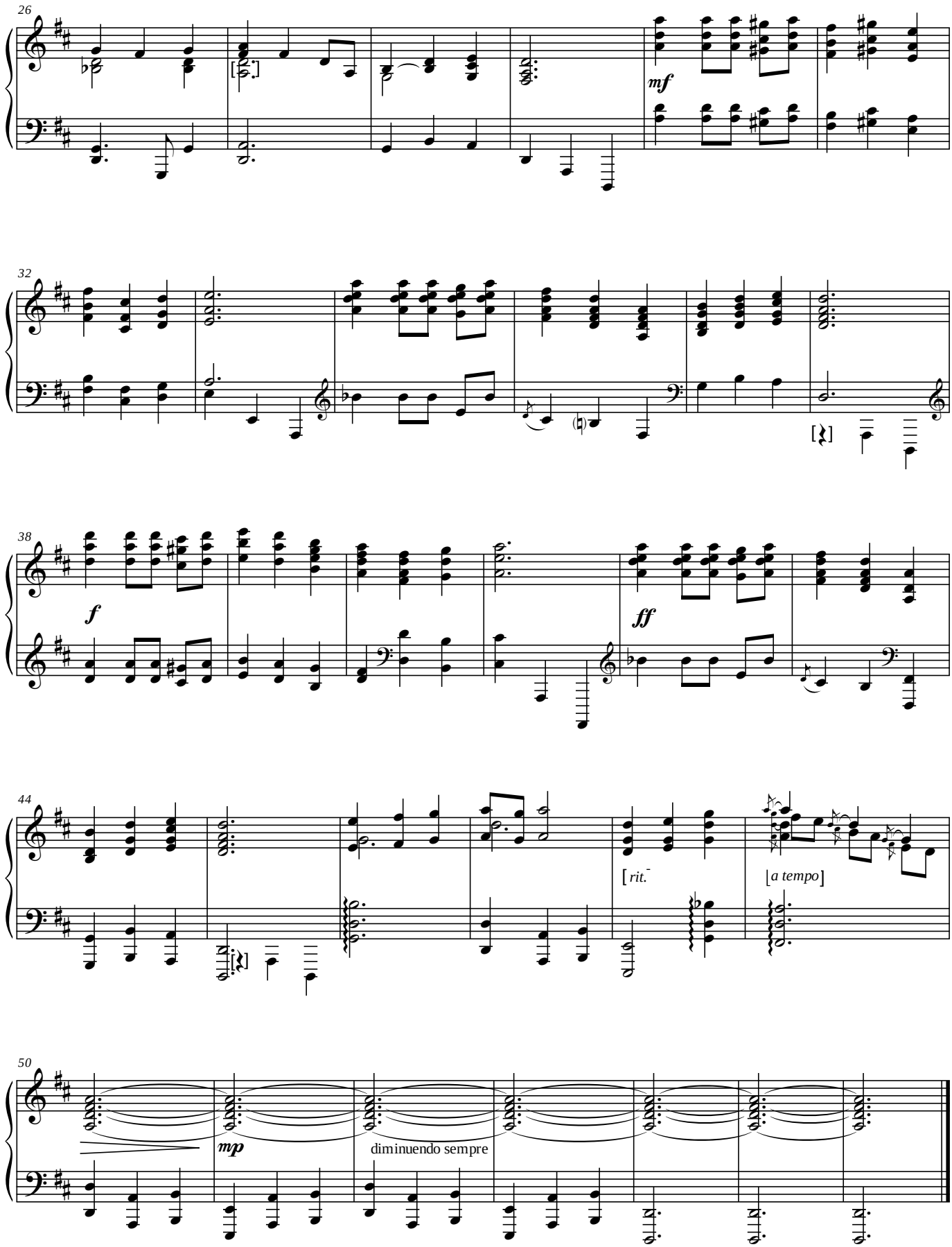
en el poble, les campanes, anuncien al vent la mort
i fins el dia, sempre clar, oint-les se vist de dol.

ja s´ouent els cants trists dels capelláns
allá on vagen, tristesa i consol portarán.

les campanes del poble continuen tocant
tristes i ploroses la mort recordant.

...dia de dól...




26
mf
32
38
f
ff
44
rit.
a tempo
50
mp
diminuendo sempre

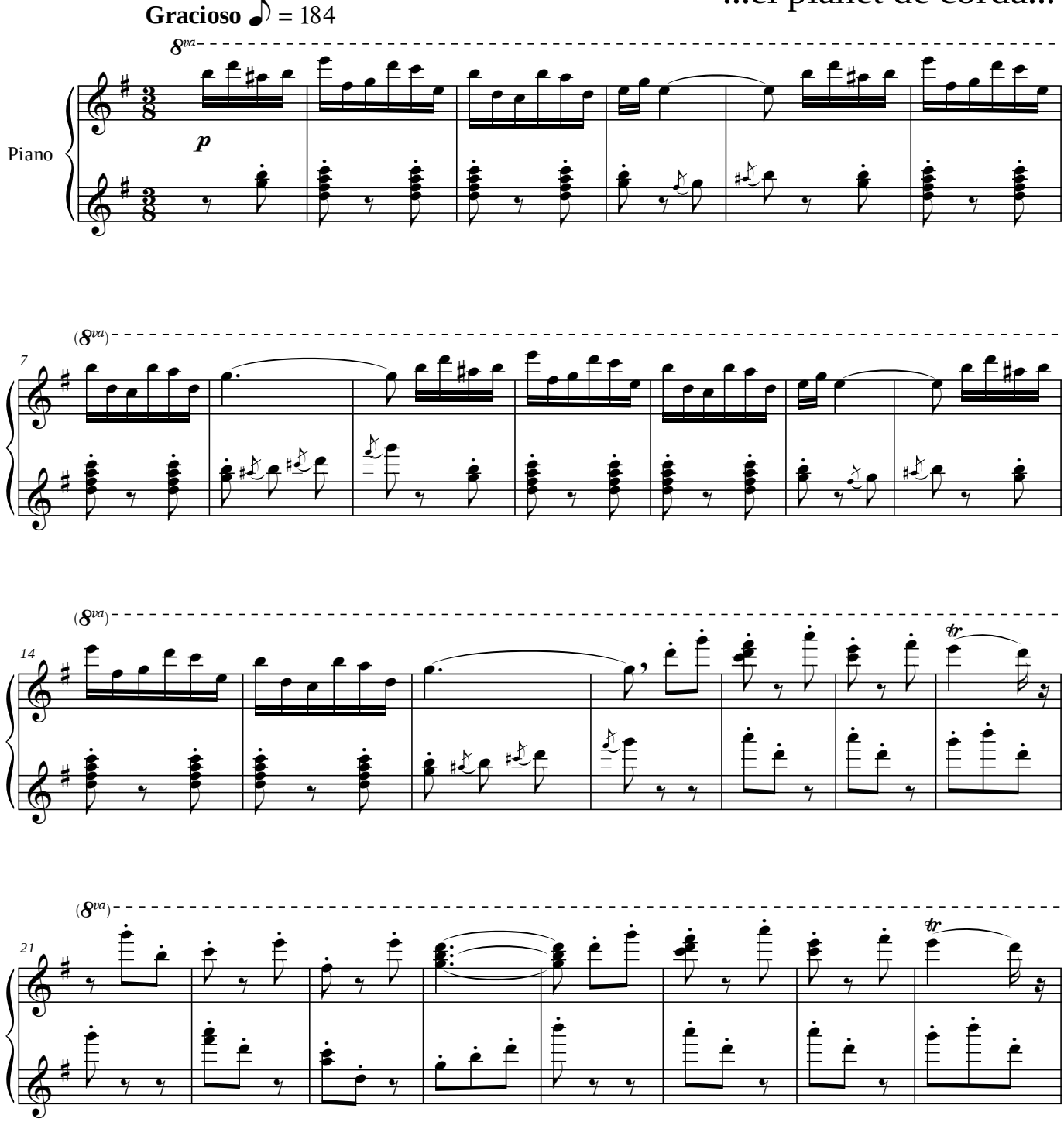
IX

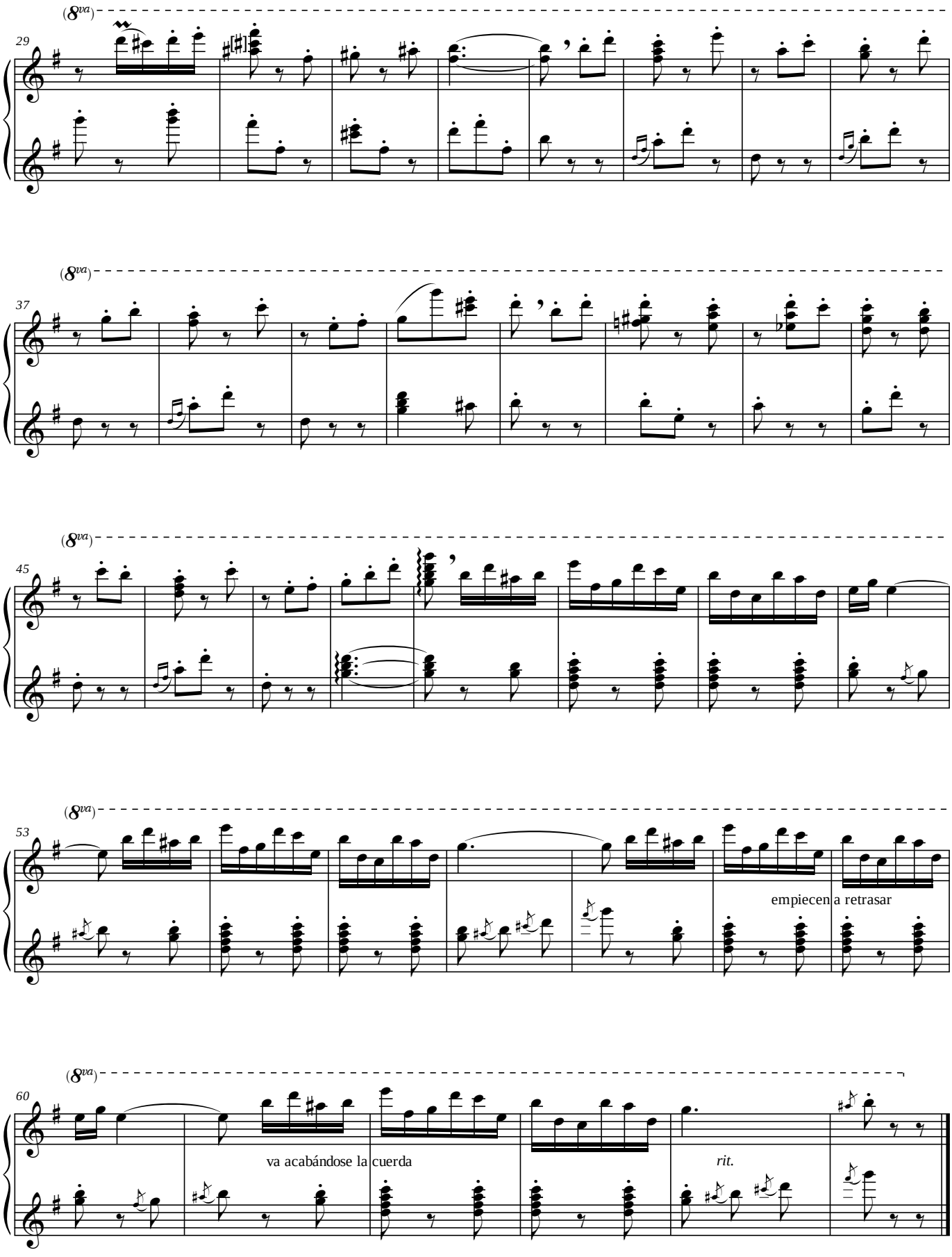
una caixeta de música en la fira em vaen comprar
que als amiguets de l´escola no parava d´ensenyar.

el seu só era finiu, xicotiu i cristal.lí
peró tot son repertori era, una peça...un vals fi.

no més tenia el defecte de parar-se lentament
quan s´acabava la corda...son mes preuat aliment

...el pianet de corda...




(8va)
29
(8va)
37
(8va)
45
(8va)
53
empiecen a retrasar
(8va)
60
va acabándose la cuerda
rit.

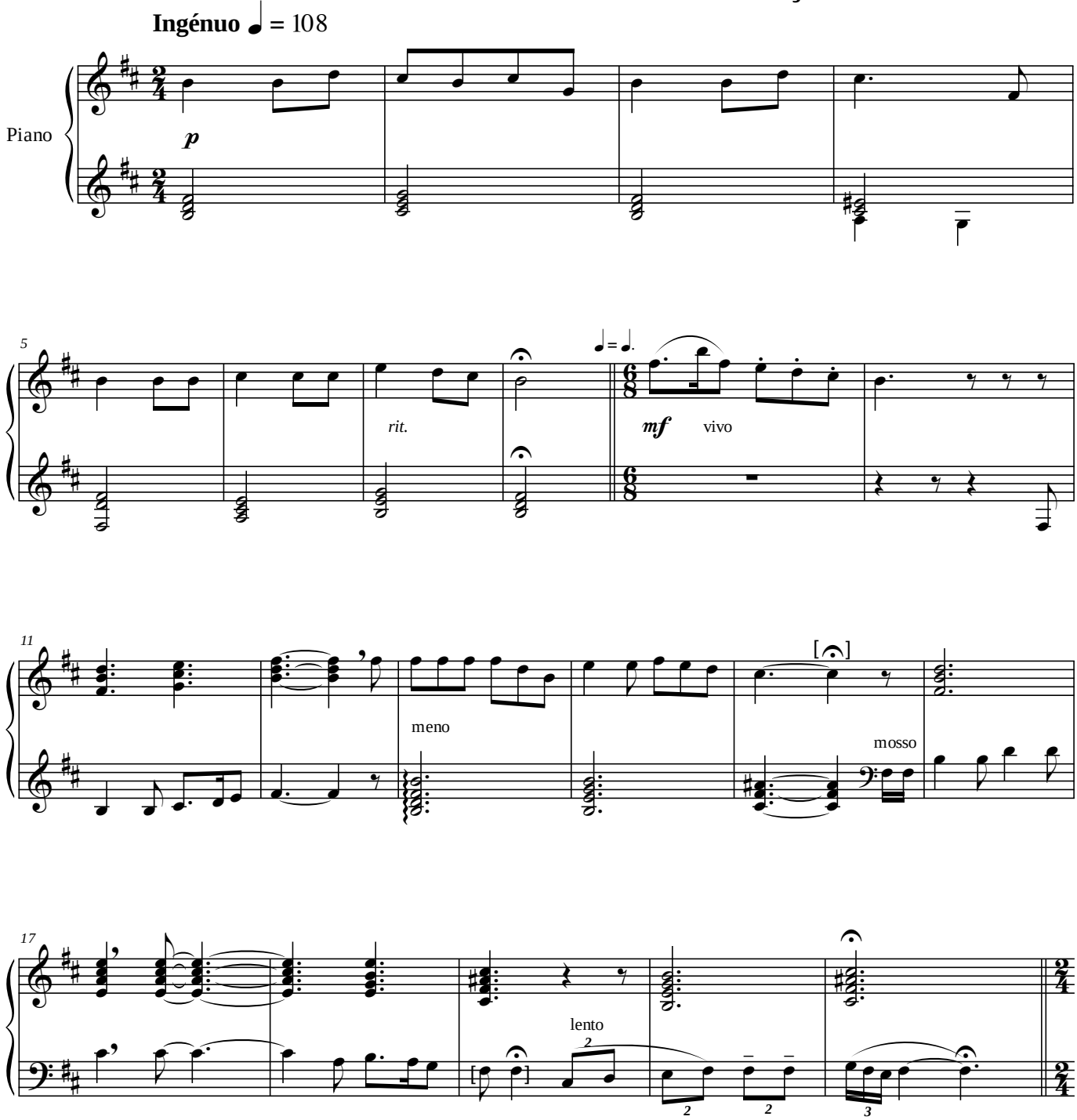
X

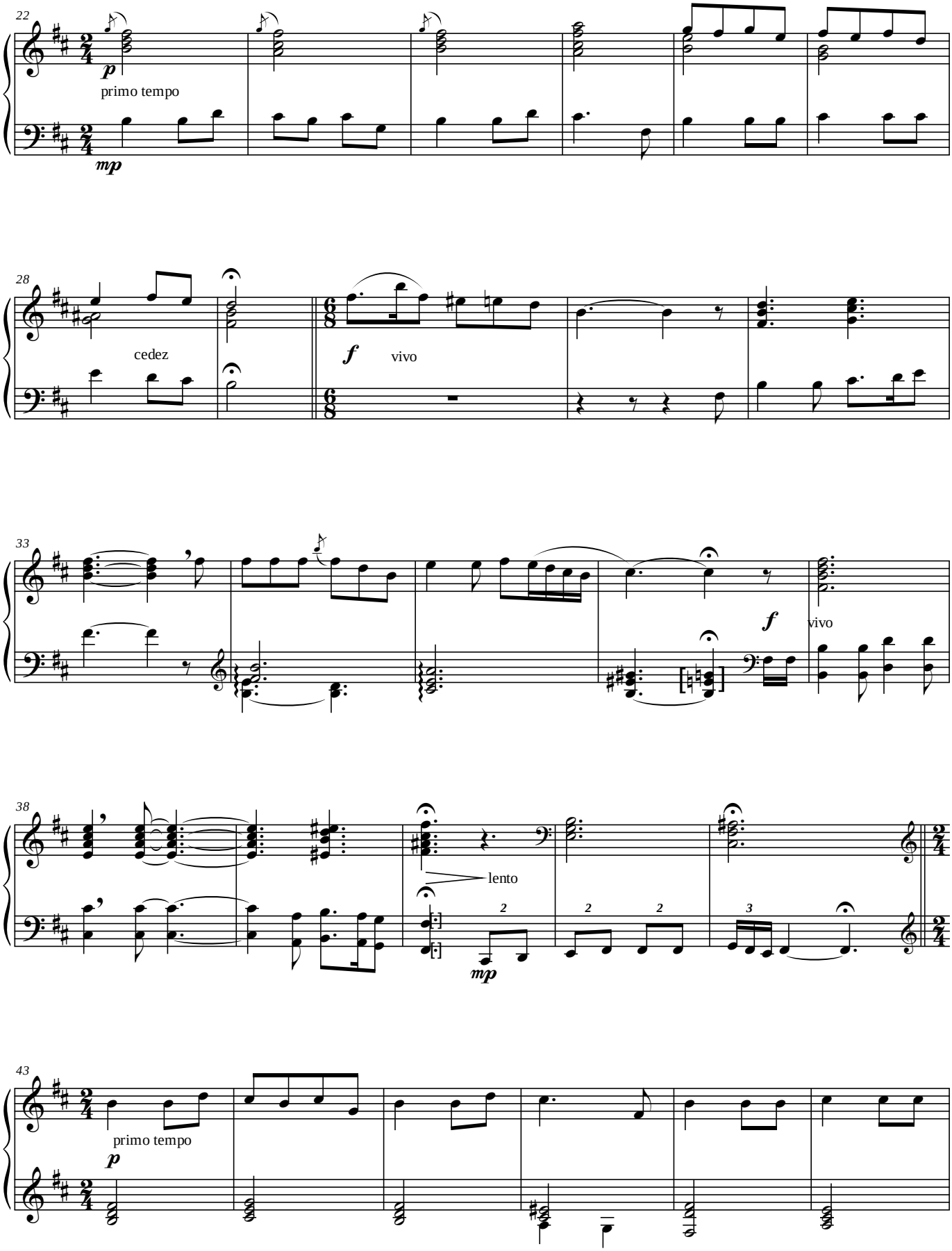
vamos al huerto de tin-ti-rin-tin
a ver si el diablo está mort o viu

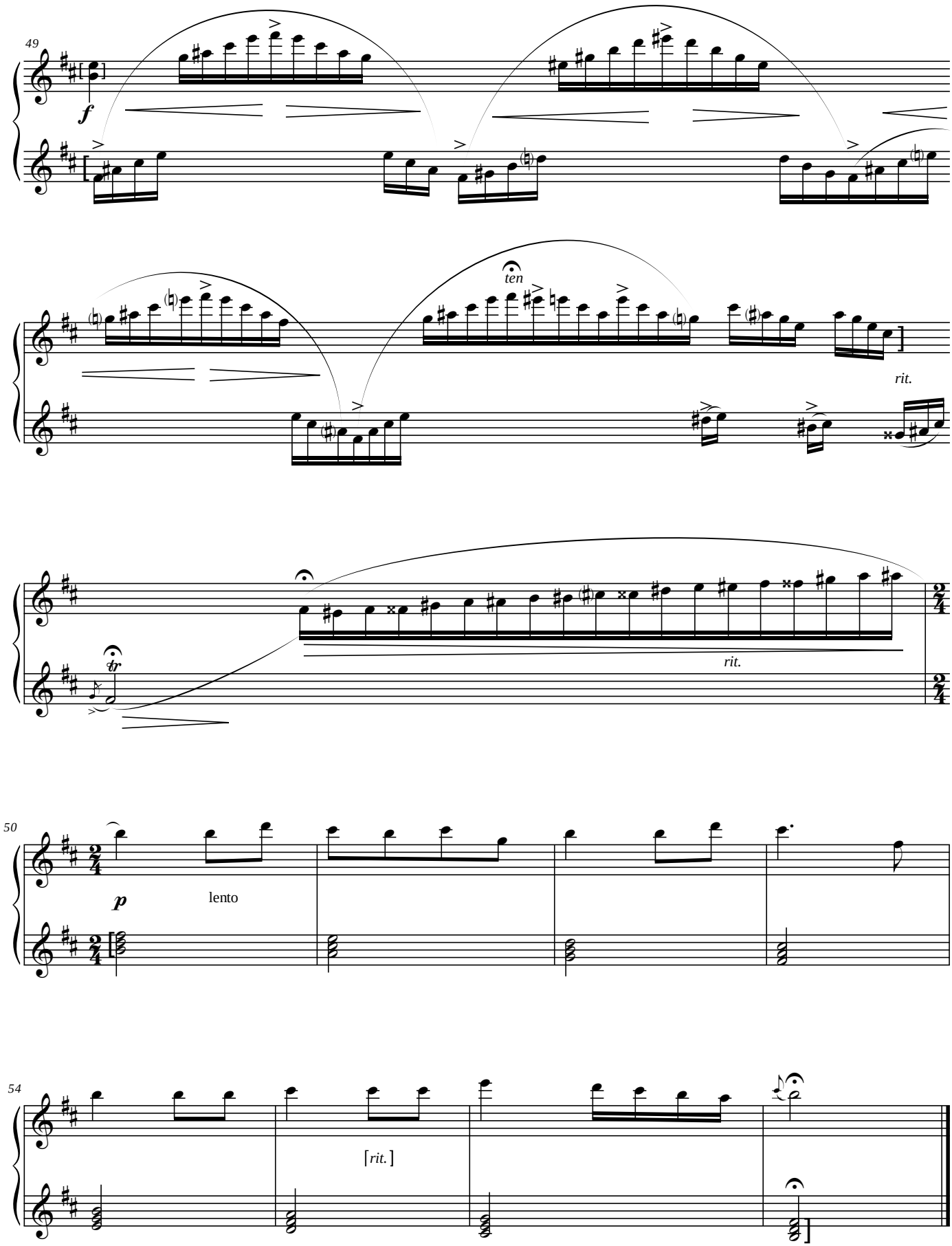
ingénua cançó d´infantesa, pareix que et cantava ahir...
mai se sabrá ta naixença, mai se sabrá ton morir.

vamos al huerto de tin-ti-rin-tin
a ver si el diablo está mort o viu.

...caçoleta de detrás...




22
p
primo tempo
mp
28
cedez
f
vivo
33
f
vivo
38
lento
mp
43
primo tempo
p


49
f
ten
rit.
rit.
tr
50
p
lento
54
[rit.]

XI

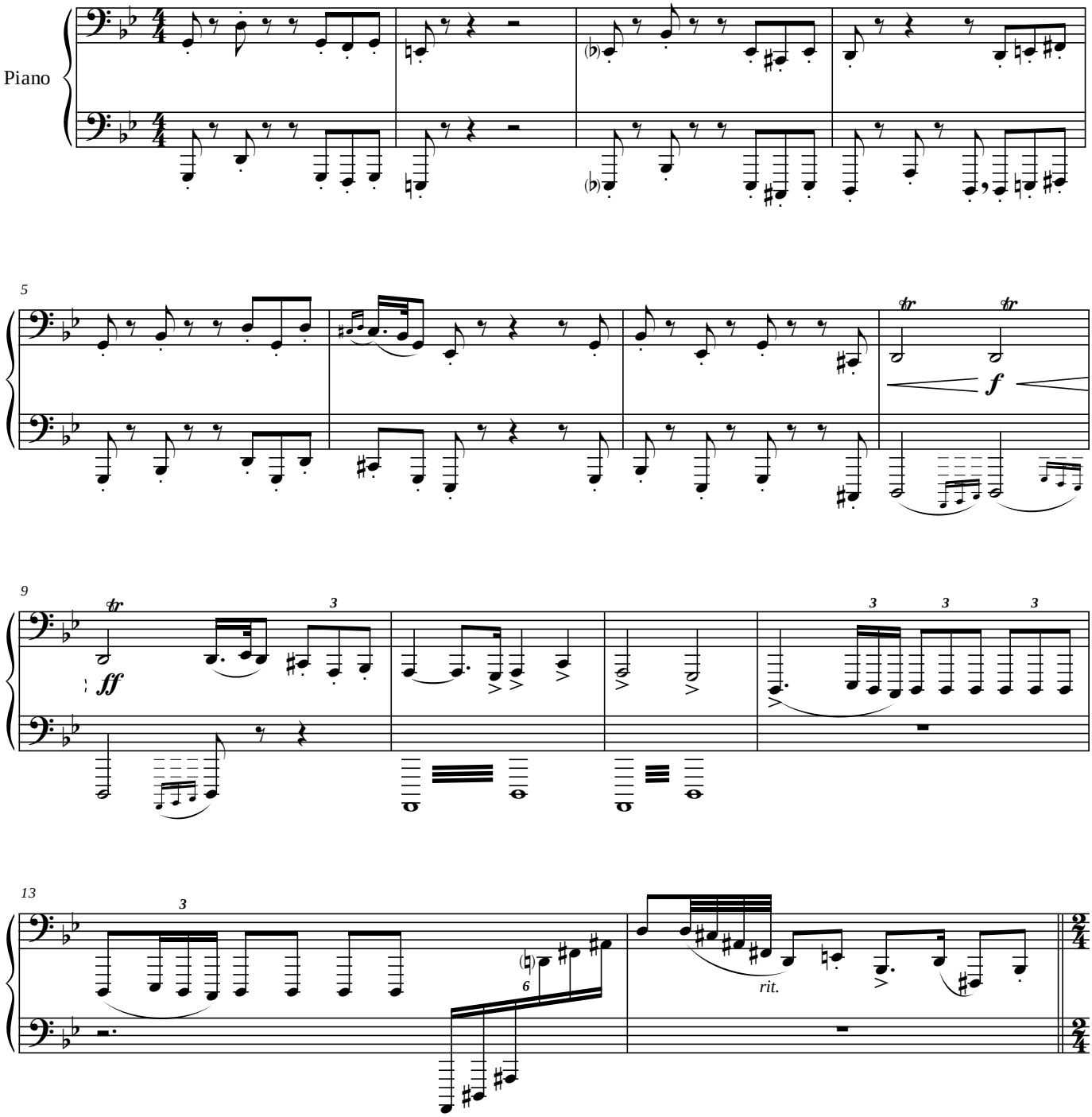
¡ ai mare, quin soroll mes extrany he sentit
¿ será el móti que ve per a traurem del llit?

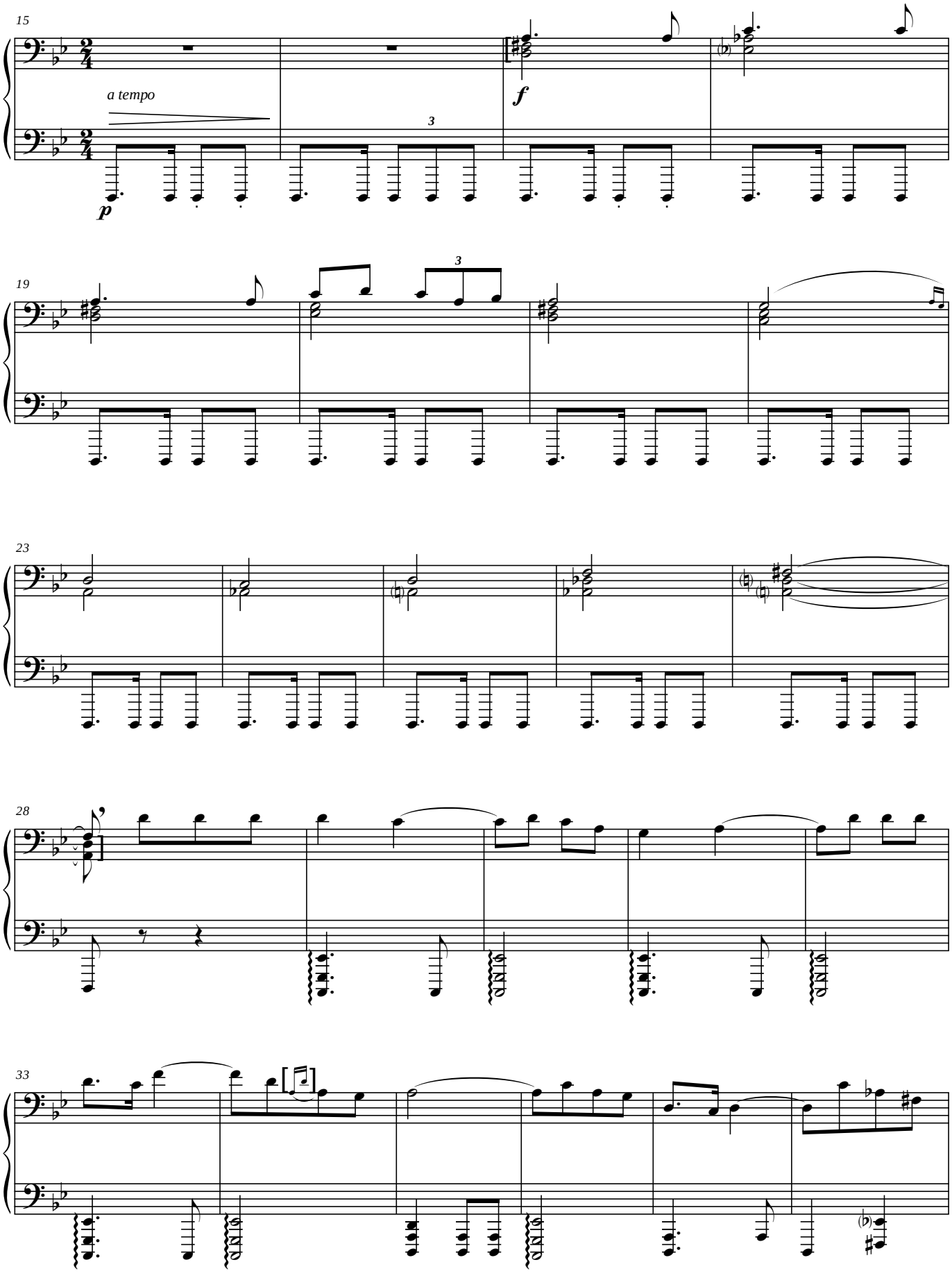
- on está eixe xiquet que em diuen és tan mal?
- no es ací, senyor moti, sino en el pis de dalt.

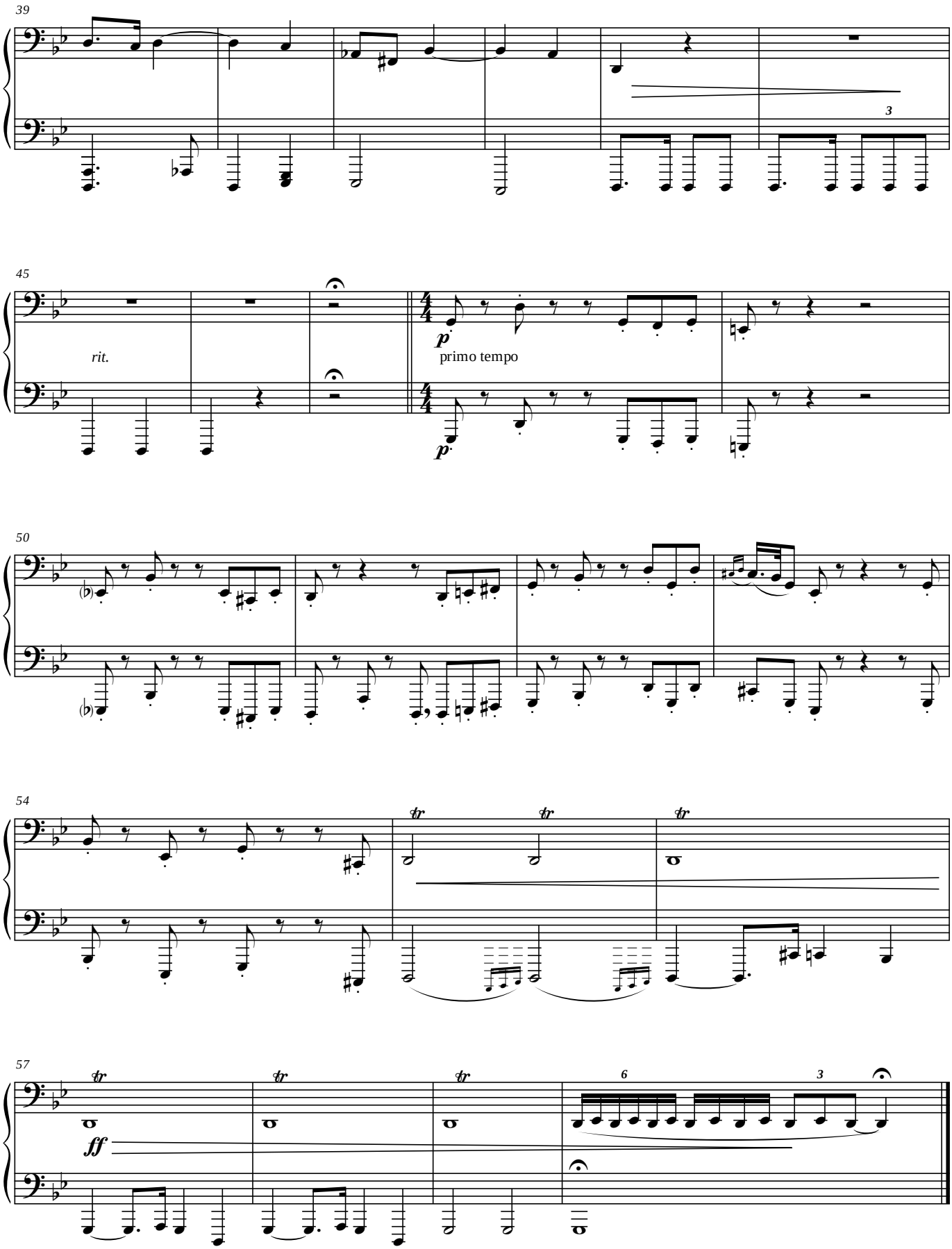
¡ ai mare, he vist al moti!...¡ quina por he passat!
¿ será per aixó que está el llit banyat?

Misterioso ♩ = 60

...el móti...




15
a tempo
p
3
f
19
3
23
28
33


39
3
45
rit.
p
primo tempo
p
50
54
tr
tr
tr
57
tr
tr
tr
6
3
ff

XII

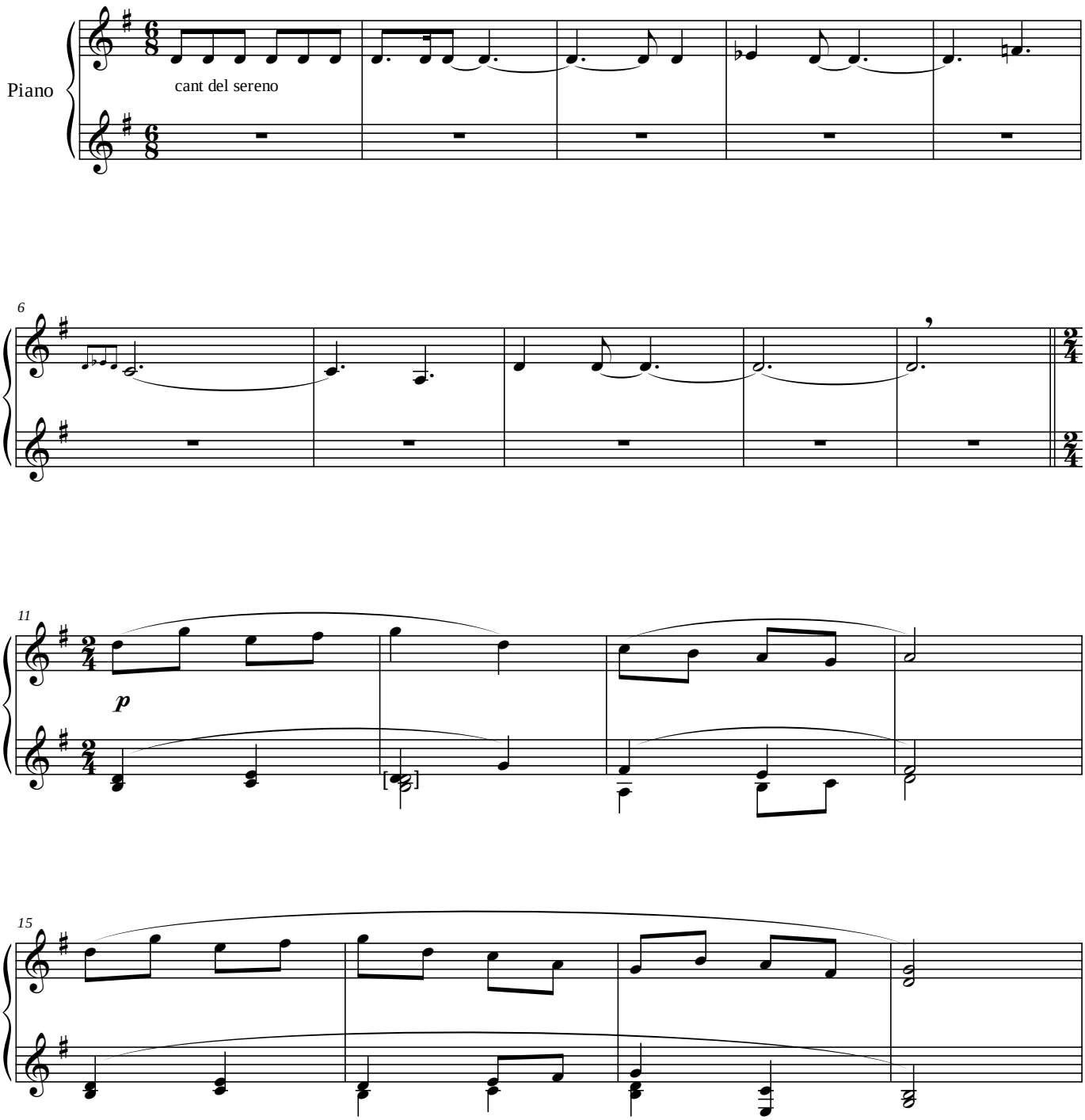
ave maria purísima...las once y media...sereno

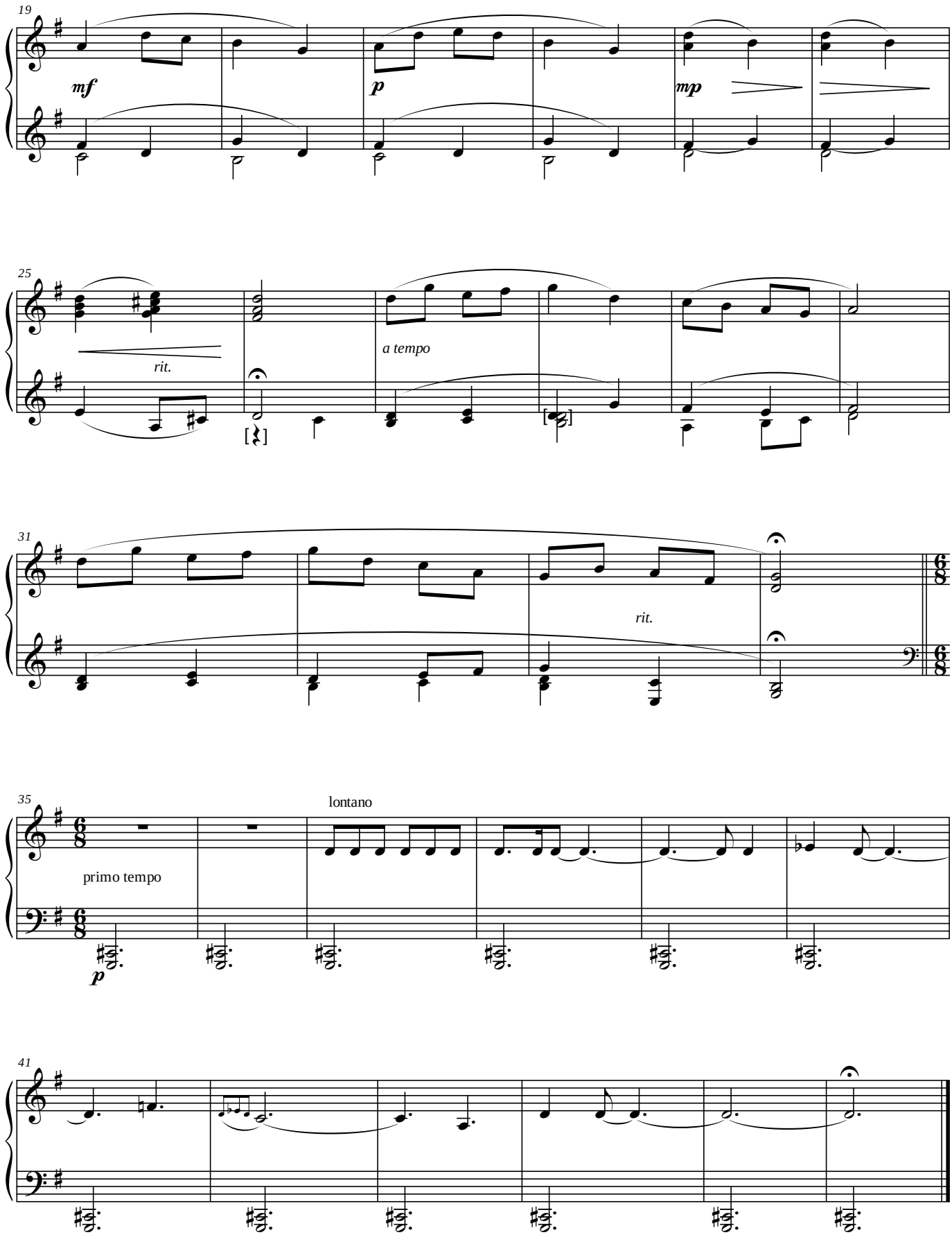
el meu xiquet, dones, no es vol adormir
fins que la seua mare sa cançó li faça oir.

ave maria purísima...las doce en punto...sereno

...cuant tot descansa en lo poble...

Recitativo




19
mf
p
mp
25
rit.
a tempo
31
rit.
35
lontano
primo tempo
p
41

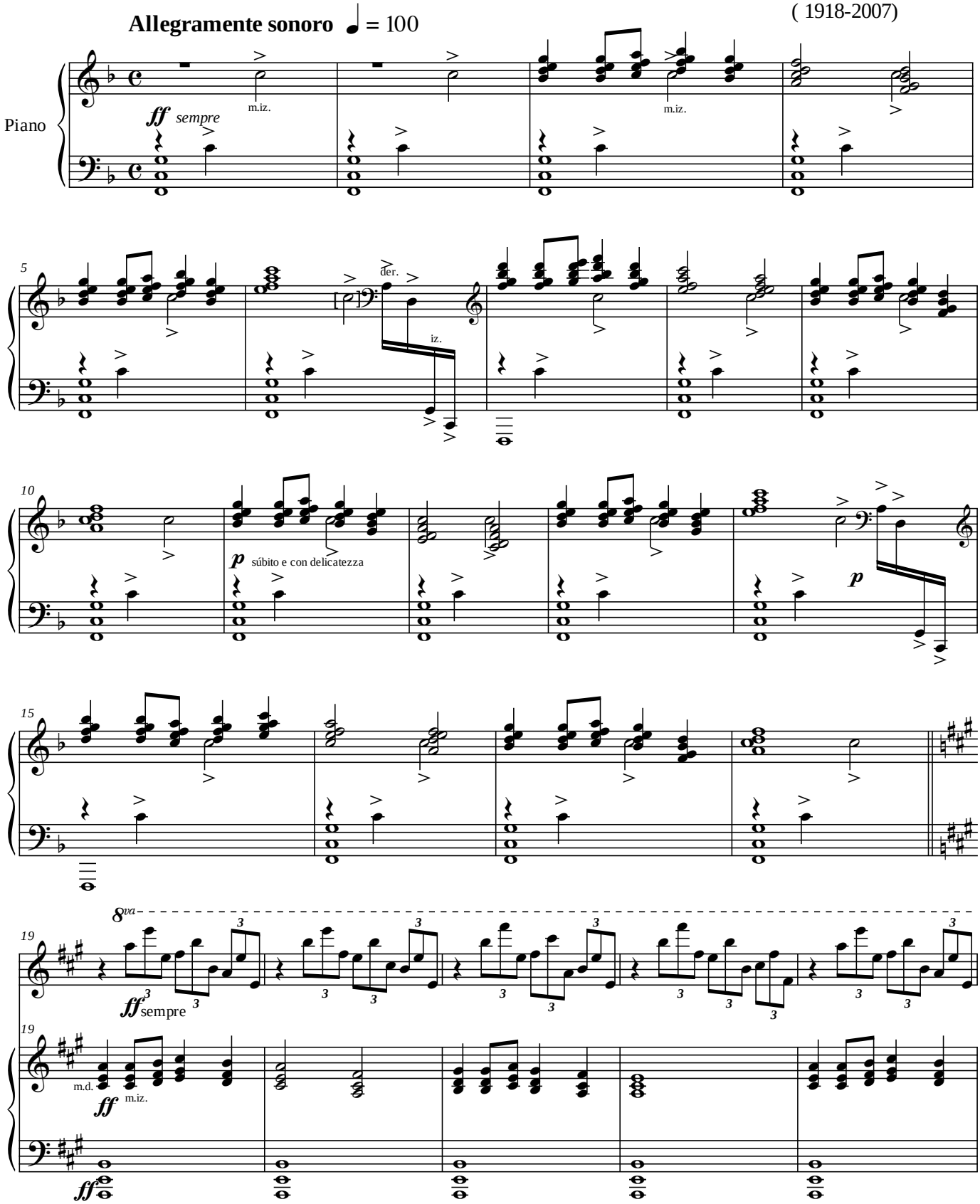
SALVADOR SEGARRA, Matilde (*1918;†2007)

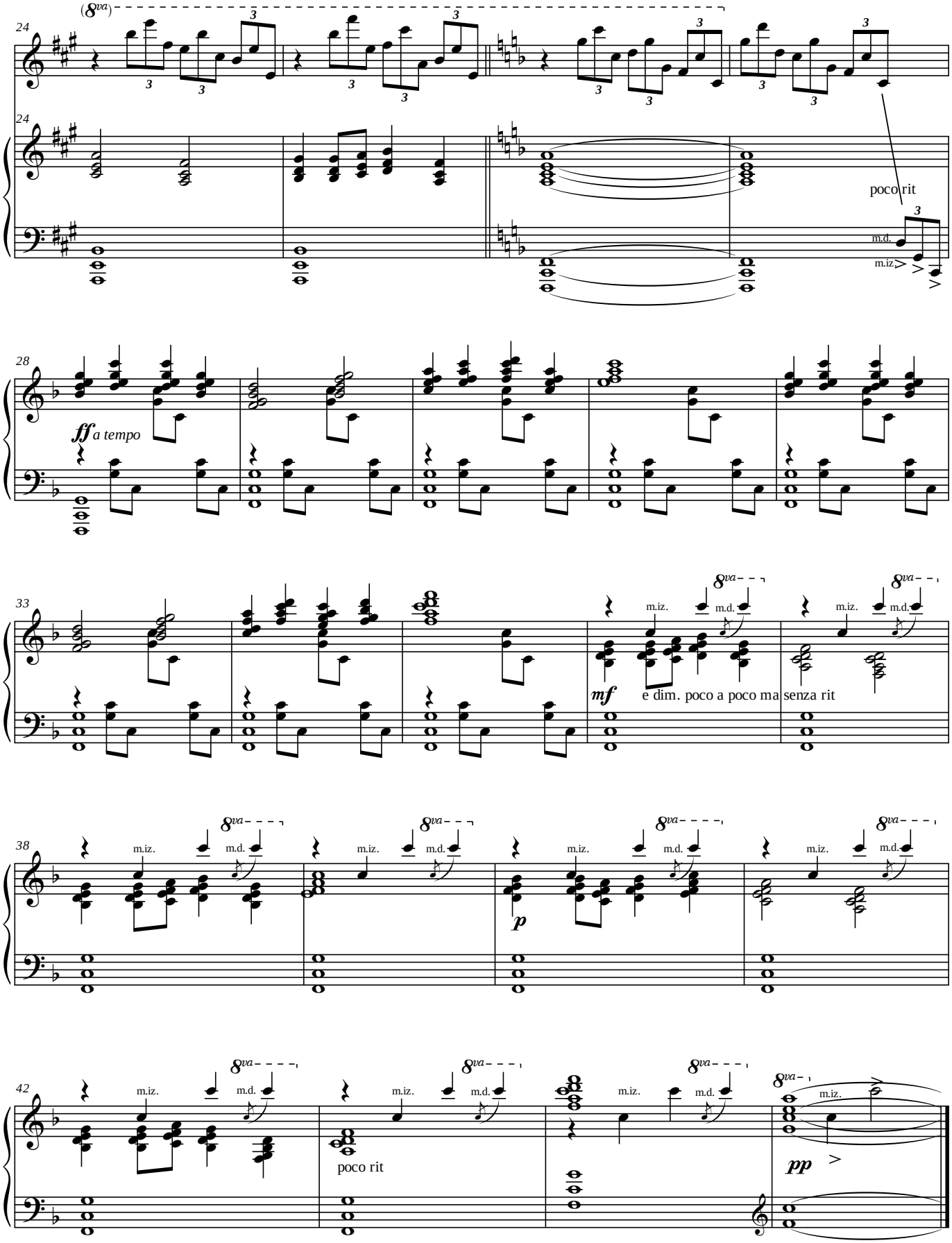
CAMPANAS

A Elena Romero

Año de edición: 1936

Matilde Salvador Segarra
(1918-2007)




(8va)
24
poco rit
m.d.
m.iz.
28
ff a tempo
33
m.iz.
m.d.
mf
e dim. poco a poco ma senza rit
38
p
42
poco rit
pp