



**ACTAS DEL  
I CONGRESO NACIONAL  
SOBRE  
SINFONISMO ESPAÑOL**









# I CONGRESO NACIONAL sobre **SINFONISMO** **ESPAÑOL**

15-17 NOVIEMBRE 2017  
CÓRDOBA / TEATRO GÓNGORA





ACTAS DEL I CONGRESO NACIONAL  
SOBRE SINFONISMO ESPAÑOL  
15-17 NOVIEMBRE 2017  
CÓRDOBA – TEATRO GÓNGORA

Depósito Legal: SE 1013-2019 I.S.B.N.: 978-84-9959-331-9  
Edita: JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico.  
Centro de Documentación Musical de Andalucía.  
Carera del Darro, 29 18010 Granada

© de la edición: JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico.

informacion.cdma.ccul@juntadeandalucia.es  
www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es

Facebook: <http://www.facebook.com/DocumentacionMusicalAndalucia>  
Twitter: <http://twitter.com/CDMAndalucia>

Imprime: IMPRENTA DEL ARCO



## ORGANIZADORES

Orquesta de Córdoba.  
Delegación de Cultura. Ayuntamiento de Córdoba.  
Consejería de Cultura. Junta de Andalucía.

## COLABORADORES

Fundación Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).  
Junta de Andalucía. Centro de Documentación Musical de Andalucía.  
Instituto Municipal de Artes Escénicas. Gran Teatro de Córdoba.  
Universidad de Córdoba.  
Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM).  
Canal Sur Andalucía.  
Papeles de Música.

## COMITÉ CIENTÍFICO

Dr. José Antonio Gómez Rodríguez (Sociedad Española de Musicología).  
Dr. Ramón Sobrino Sánchez (Universidad de Oviedo).  
Dr. José Ignacio Suárez García (Universidad de Oviedo).  
Dr. Ángel Medina Álvarez (Universidad de Oviedo).  
Dra. Gemma Pérez Zalduondo (Universidad de Granada).  
Dr. Pedro Ordóñez Eslava (Universidad de Granada).  
Dr. Germán Gan Quesada (Universidad Autónoma de Barcelona).  
Dr. Julio Ogas Jofre (Universidad de Oviedo).  
Dr. Xosé Aviñoa Pérez (Universitat de Barcelona).  
Dr. Reynaldo Fernández Manzano (Presidente de AEDOM).

## COORDINACIÓN Y DIRECCIÓN DEL COMITÉ CIENTÍFICO

Dr. Diego García Peinazo.  
Dr. Albano García Sánchez.  
Dr. Luis Moreno Moreno.  
M.<sup>a</sup> Auxiliadora Ortiz Jurado.

## COMITÉ ORGANIZADOR

Antonio Moreno ortega, Archivero Orquesta de Córdoba.  
Estefanía Montes Wizner, Gerente Orquesta de Córdoba.



## ÍNDICE

Introducción.....	13
Objetivos.....	15
Líneas temáticas .....	17
Programa.....	19

### PONENCIAS Y COMUNICACIONES

Utopía y realidad del repertorio sinfónico español .....	25
<i>Tomás Marco</i>	
El repertorio sinfónico español en el Teatro del Príncipe Alfonso en la década de 1890 .....	35
<i>Rebeca González Barriuso</i>	
25 años de conciertos para guitarra interpretados por la Orquesta de Córdoba.....	45
<i>Antonio Moreno Ortega</i>	
Situación actual de los fondos y la gestión documental en los archivos de las orquestas sinfónicas españolas .....	81
<i>Noelia Romero y Ana R. Pacios</i>	
El papel de las asociaciones de compositores en la programación de nuevos repertorios.....	95
<i>Domènec González de la Rubia</i>	
El manifiesto del sinfonismo andaluz: el compositor local como eje vertebrador para reconciliar la música contemporánea con el gran público .....	103
<i>Francisco-Javier Torres-Simón</i>	

La relación de la Asociación Vasco-Navarra de Compositores “Musikagileak” con el entorno sinfónico .....	111
<i>Jaqoba Astiazaran Korta</i>	
Repertorio sinfónico español y orquestas españolas: Del siglo XIX al XXI: el complejo camino desde el olvido a la normalidad.....	117
<i>Ramón Sobrino</i>	
Los 25 años del CEDOA (Centro de Documentación y Archivo de la SGAE). Aportaciones al sinfonismo español.....	147
<i>M<sup>a</sup> Luz González Peña</i>	
Resumen de la ponencia El sinfonismo español del siglo XVIII y las dificultades en su programación y recuperación en el panorama orquestal actual.....	173
<i>Miguel Ángel Marín</i>	
Los fondos musicales de la Sociedad de Conciertos de Madrid.....	177
<i>José Carlos Gosálvez</i>	
30 años de estrenos sinfónicos en España (1985-2015).....	189
<i>Antonio Álvarez Cañibano</i>	
El sinfonismo en el País Vasco: catálogo en elaboración en Eresbil.....	225
<i>Jon Bagüés</i>	
Archivos y música para orquesta: encuentros y desencuentros en la Comunidad Valenciana .....	241
<i>Jorge García</i>	
Sinfonías de José Castel (1737-1807) y Pablo Rubla (ca. 1772-1860): nueve obras inéditas compuestas por músicos catedralicios españoles ....	257
<i>Héctor-Eulogio Santos-Conde</i>	
Los inicios del poema sinfónico en España. Estudio y análisis comparativo de “ <i>El festín de Baltasar</i> de S. Giner e <i>Historia de una madre</i> ” de V. Arregui .....	271
<i>Garazi Echeandía Arrondo</i>	
El uso del silencio en el sinfonismo español: Albéniz, Falla y Turina .....	289
<i>Bohdan Syroyid</i>	

La recepción del sinfonismo español en Chile durante el primer franquismo.....	307
<i>Salvador Campos Zaldiernas</i>	
El enfoque textural en la orientación del pensamiento compositivo de <i>Orografía sonora</i> de Francisco Martín Quintero: implicaciones creativas y pedagógicas.....	319
<i>Francisco Martín Quintero</i>	
El sinfonismo en España durante la Transición política.....	333
<i>Fernando Pérez Ruano</i>	
Desilusión o desinterés sinfonista de un compositor contemporáneo, o del ‘exilio’ ‘quasi obbligato’ de mis composiciones orquestales.....	355
<i>Pedro Guajardo Torres</i>	
Atril: catálogo de música sinfónica .....	365
<i>Enrique Monfort</i>	
Agradecimientos y conclusiones.....	371
<i>Antonio Moreno Ortega</i>	



## INTRODUCCIÓN

Es una demanda reconocida y reiterada de las orquestas españolas y su entorno, el difícil acceso a las composiciones sinfónicas de creadores españoles.

El repertorio orquestal que está habitualmente a disposición de estas formaciones está constituido por un “corpus” de larga tradición y en el que encuentran difícil cabida nuestros creadores, a pesar de la indiscutible y reconocida calidad de sus producciones.

Otra realidad digna de ser tenida en cuenta, es la gran dispersión de nuestro patrimonio musical que permanece diseminado entre multitud de editoriales nacionales e internacionales.

A lo que hay que añadir la circunstancia de que, debido a políticas empresariales de fusiones e integraciones, muchas de ellas están siendo “adquiridas” por las grandes editoras internacionales, lo que aumenta dicha dispersión.

Por otro lado, somos conscientes de que aún existe una gran parte de nuestro repertorio que permanece inédito o que, simplemente, ha sido relegado al olvido.

Por último, observamos que las obras presentes en los repertorios de las orquestas de nuestro país se concentran en los siglos XVIII y el XIX, apareciendo las de los siglos XX y XXI de forma esporádica y residual. Si nos centramos en Andalucía, podemos decir que la creación musical sinfónica del XX y XXI es prácticamente desconocida.

Por las razones detalladas anteriormente, la Orquesta de Córdoba apostó por la celebración de un Congreso nacional sobre sinfonismo español donde los diferentes agentes que trabajan con este patrimonio que se enriquece continuamente, así como los estudiosos del mismo desde distintas perspectivas, puedan poner en común sus experiencias contribuyendo así a un trazar un horizonte prometedor para la creación e interpretación sinfónica en el Estado español. La Orquesta de Córdoba, como entidad impulsora y organizadora del citado Congreso, cumple en este año 2017, 25 años de historia, por lo que es ésta una ocasión única para poner en valor la trayectoria, conocimiento y experiencia de esta formación, así como establecer una base de trabajo en común en este ámbito.





## OBJETIVOS

Entre los objetivos iniciales de este Congreso se encuentran:

- Dar a conocer la situación, estado y valoración del repertorio orquestal español en nuestro entorno profesional.
- Profundizar en el conocimiento y actualidad de la creación sinfónica en nuestro país.
- Abordar la situación del patrimonio musical y la realidad del sector editorial tanto a nivel internacional, como nacional, autonómico y local.
- Reunir a los principales agentes y profesionales participantes en la difusión de la creación musical sinfónica en España.
- Intercambiar experiencias y conocimientos, profundizando en la colaboración mutua y abriendo espacios comunes también con Hispanoamérica.



## LÍNEAS TEMÁTICAS

- Edición, documentación y difusión editorial del patrimonio sinfónico español.
- Gestación de las orquestas sinfónicas españolas: asociacionismo, patrocinio y mecenazgo.
- El repertorio sinfónico español: creación e interpretación.
- Transferencia de la música sinfónica española: diagnóstico y prospectiva.
- Retos de la creación sinfónica española en la actualidad.



## PROGRAMA

MIÉRCOLES, 15 DE NOVIEMBRE DE 2017

9:00 h a 9:30 h Recepción y acreditación.

9:30 h a 10:00 h Inauguración Institucional.

10:00 h a 11:00 h Conferencia Inaugural.

Tomás Marco: *Utopía y realidad del repertorio sinfónico español.*

11:00 h a 11:30 h Descanso.

11:30 h a 12:30 h COMUNICACIONES. Gestación y gestión de las orquestas sinfónicas españolas.

Mesa de comunicación moderada por Albano García Sánchez:

- Rebeca González Barriuso: *El repertorio sinfónico español en el Teatro del Príncipe Alfonso en la década de 1890.*
- Antonio Moreno Ortega: *25 años de conciertos para guitarra interpretados por la Orquesta de Córdoba.*

12:30 h a 13:15 h MESA REDONDA. Evolución y realidad de la música Sinfónica Española.

Juan de Dios García Aguilera (moderador).

- Lorenzo Ramos.
- Tomás Marco.

13:15 h a 14:00 h Debate abierto.

16:30 h a 17:30 h COMUNICACIONES. Edición, documentación y difusión editorial del patrimonio sinfónico español.

Mesa de comunicaciones moderada por Diego García Peinazo:

- Noelia Romero: *Situación actual de los fondos y la gestión documental en los archivos de las orquestas sinfónicas españolas.*
- Juan Carlos Galiano: *La religiosidad popular en la obra de Joaquín Turina: creación y recepción de “La Procesión del Rocío” (1912).*

## PROGRAMA

- 17:30 h a 19:00 h Domènec González de la Rubia FAIC: *El sinfonismo español desde la FAIC. 30 años de existencia.*  
Francisco Javier Torres, ACSA: El sinfonismo andaluz: estado de la cuestión.  
Jagoba Astiazaran, MUSIKAGILEAK: *Musikagileak, Asociación Compositores Vasco-Navarros y su relación con el entorno sinfónico.*
- 19:00 h a 20:00 h MESA REDONDA. La Composición Sinfónica Española, singularidades y carencias.
- Lorenzo Ramos (moderador).
  - Tomás Marco.
  - Francisco Javier Torres.
  - Jagoba Astiazaran.
  - Domènec González de la Rubia.
- 20:00 h a 20:30 h Debate abierto.

## JUEVES, 16 DE NOVIEMBRE DE 2017

- 9:30 h a 10:15 h Antonio Martín Moreno, UGR&UNIA: *Las orquestas en Andalucía: repertorios, propuestas didácticas y de actualización.*
- 10:15 h a 11:00 h Jose Luis Temes: *Recuerdos de cuarenta años de música española.*
- 11:00 h a 11:30 h Descanso.
- 11:30 h a 12:30 h Ramón Sobrino & M<sup>a</sup> Luz González Peña, CEDOA: *25 Años del CEDOA. Aportaciones al sinfonismo español.*
- 12:30 h a 13:15 h Miguel Ángel Marín, Fundación Juan March, Universidad de La Rioja: *El sinfonismo español del siglo XVIII y las dificultades en su programación y recuperación en el panorama orquestal actual.*
- 13:15 h a 14:00 h MESA REDONDA. Estado actual de la Edición Musical Española, evolución, cambios tecnológicos y futuro.
- M<sup>a</sup> Luz González Peña.
  - Ramón Sobrino.
  - Miguel Ángel Marín.
- 14:00 h a 14:30 h Debate abierto.
- 16:30 h a 17:15 h Elena Vázquez, Biblioteca Nacional de España (BNE): *La música sinfónica en las colecciones modernas de la BNE.*  
José Carlos Gosálvez, Biblioteca Nacional de España (BNE): *Los fondos de la Sociedad de Conciertos de Madrid.*

- 17:15 h a 18:00 h Antonio Álvarez Cañibano, Centro de Documentación de Música y Danza del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (CDMD del INAEM): *30 años de estrenos sinfónicos en España (1985-2015): análisis y reflexión sobre los mismos.*
- 18:00 h a 18:45 h Jon Bagues, ERESBIL, Archivo vasco de la Música: *El Sinfonismo en el País Vasco. Catálogo en elaboración en Eresbil.*
- 18:45 h a 19:30 h Jorge García, Instituto Valenciano de la Música: *Sinfonismo sin orquestas, archivos desconocidos: el caso de la Comunidad Valenciana.*
- 19:30 h a 20:00 h MESA REDONDA. Estado actual del Patrimonio Sinfónico Español y su proyección exterior.
- Jose Carlos Gosálvez, BNE.
  - Elena Vázquez, BNE.
  - Antonia Riquelme, Centro de Documentación Musical de Andalucía (CDMA).
  - J. Bagües, Eresbil (Archivo Vasco de la Música).
  - Jorge García, Instituto Valenciano de la Música.
  - Antonio Álvarez Cañibano INAEM CDMD.
- 20:00 h a 20:30 h Debate abierto.

## VIERNES, 17 DE NOVIEMBRE DE 2017

- 9:00 a 10:30 h COMUNICACIONES. El repertorio sinfónico español: creación, interpretación y sus contextos.  
Mesa de comunicaciones moderada por Jose Ignacio Suárez García.
- Elsa Calero Carramolino: *«En mi música hay cárcel... y sobre todo encarcelados».* Eduardo Rincón y su *Sinfonía n. 1.*
  - Héctor Eulogio Santos Conde: *Sinfonías de José Castel (1737-1807) y Pablo Rubla (ca. 1772-1860): nueve obras inéditas compuestas por músicos catedralicios españoles.*
  - Garazi Echeandia Arrondo: *Los inicios del poema sinfónico en España. Estudio y análisis comparativo de El festín de Baltasar de S. Giner e Historia de una madre de V. Arregui.*
  - Bohdan Syroyid: *El uso del silencio en el sinfonismo español: Albéniz, Falla y Turina.*

## PROGRAMA

- 10:30 h a 12:00 h COMUNICACIONES. El repertorio sinfónico español: creación, interpretación y sus contextos.  
Mesa de comunicación moderada por Pedro Ordóñez Eslava.
- José Ignacio Suárez García: *Granada, un atardecer en la Alhambra (1916): la peculiar aproximación de Andrés Gaos al «alhambrismo» sinfónico.*
  - Salvador Campos: *La recepción del sinfonismo español en Chile durante el primer Franquismo.*
  - Francisco Martín Quintero: *El enfoque textural en la orientación del pensamiento compositivo de Orografía Sonora: implicaciones creativas y pedagógicas.*
- 2:00 h a 12:30 h Descanso.
- 12:30 h a 13:00 h Entrega de insignias (personal artístico y técnico en la Orquesta de Córdoba desde 1992).
- 13:00 h a 13:30 h Juan Miguel Moreno Calderón, CSMC: *La tradición sinfónica en Córdoba. Una experiencia local.*
- 13:30 h a 14:00 h Fernando Pérez Ruano. Musicólogo: *El sinfonismo en España durante la Transición política.*
- 14:00 h a 14:30 h Panel Profesional: Retos de la creación sinfónica española en la actualidad.
- Pedro Guajardo: *Desilusión o desinterés sinfonista por un compositor contemporáneo o del 'exilio' 'quasi obbligato' de mis composiciones orquestales.*
  - Enrique Monfort: *ATRIL. Catálogo de Música Sinfónica.*
- 14:45 h a 15:00 h Clausura del Congreso.



## **PONENCIAS Y COMUNICACIONES**



# UTOPIA Y REALIDAD DEL REPERTORIO SINFÓNICO ESPAÑOL

TOMÁS MARCO\*

**Resumen:** El repertorio sinfónico español es desconocido por falta de presencia real en los conciertos. Arranca desde el siglo XVIII y puede integrarse en él al mismo Luigi Boccherini cuya labor se realizó en España. Durante el siglo XIX hay ejemplos de música sinfónica desde la figura de Arriaga, e incluso los zarzuelistas como Chapí, Bretón o Marqués contribuyeron a la creación sinfónica. El siglo XX arroja múltiples intentos que, en su conjunto, suelen ser ignorados por una serie compleja de razones. Urge establecer las líneas generales de este sinfonismo y darlo a conocer.  
**Palabras clave:** Sinfonismo español. Repertorio. Utopía. Realidad.

## *UTOPIA AND REALITY OF THE SPANISH SYMPHONIC REPERTOIRE*

**Abstract:** The Spanish symphonic repertoire is in general unknown due to lack of real presence in the concerts. It started in the 18<sup>th</sup> century and Luigi Boccherini himself, whose work was carried out in Spain, can be integrated into it. During the nineteenth century there are examples of symphonic music from the figure of Arriaga, and even zarzuelistas such as Chapí, Bretón or Marqués contributed to the symphonic creation. The twentieth century throws multiple attempts that, as a whole, are often ignored by a complex series of reasons. It is urgent to establish the general lines of this symphonism and make it known.

**Keywords:** Spanish symphonism. Repertoire, Utopia, Reality

Si las palabras son las que permiten que el lenguaje se entienda, el contenido que cada cual les otorga es lo que impide que el lenguaje sea bien entendido. Por eso quizá valga la pena empezar con algunas definiciones, todas según el Diccionario de la RAE.

---

\*. Compositor. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

La primera sería “utopía” que en su primera acepción es “Plan, proyecto, doctrina o sistema deseable que parecen de muy difícil realización” y en la segunda “Representación imaginativa de una sociedad futura de características favorecedoras del bien humano”. Para “realidad” las acepciones son tres: 1. Existencia real y efectiva de algo. 2. Verdad, lo que ocurre verdaderamente. 3. Lo que es efectivo o tiene valor práctico, en contraposición con lo fantástico e ilusorio. Para “repertorio” nos conformaremos con la primera de sus tres acepciones que dice: “conjunto de obras teatrales o musicales que una compañía, una orquesta o un intérprete tienen preparadas para su posible representación o ejecución”. Por sinfónico entenderemos sin más honduras ni diccionarios lo referente a la música orquestal y por español volvemos al diccionario para recoger la segunda acepción: “perteneciente o relativo a España o a los españoles”.

Retengan también otras tres definiciones: “ignorancia” 1) cualidad de ignorante 2) falta de conocimiento. “Desidia”: negligencia, falta de cuidado. “Mala fe”: doblez, alevosía.

¿Por qué es necesario acudir a tanta definición? Porque, como veremos a lo largo de esta charla, será necesario acudir constantemente a ellas si queremos entender algo de la situación absolutamente delirante y no poco surrealista por la que pasa un posible repertorio sinfónico español.

La pregunta inicial y absolutamente clave es: ¿Existe un repertorio sinfónico español? La respuesta debe darse sobre las anteriores definiciones y el repertorio sinfónico español: en el campo de la palabra utopía se encuentra en sus dos acepciones; en el de la palabra realidad se adapta difícilmente a ninguna de las tres y en cuanto a la definición de repertorio sería absolutamente inexistente mas allá del exiguo grupo de obras, que con mucha generosidad no exceden de la media docena, que puedan considerarse como tales. Incluso no se puede decir que en este campo se cumpla la definición de español como “perteneciente o relativo a España o a los españoles” porque todavía tenemos la funesta costumbre de creer que música española es solamente la basada en temas folklóricos españoles. Según eso, la música de Tomás Luis de Victoria no sería española. Y es cierto que hay una etapa de nacionalismo folklorista que produjo buenas obras pero que no agota en sí toda la música española, es más, creo firmemente que no basta basarse en temas folklóricos españoles para hacer música española.

Cuando un marino ruso hace una escala en Cádiz, baja unas horas a tierra, se compra un cancionero y luego en su país compone una obra excelente y de buen éxito, no está haciendo con su *Capricho español* una obra española sino una obra

rusa con temas españoles. Es un ejemplo del nacionalismo turístico practicado por tantos autores europeos en el siglo XIX. Nadie piensa, incluso en España, que la *Scheherezade* del mismo Rimsky Korsakov, que es a quien nos referíamos, sea una música árabe. ¿Por qué entonces sí se cree lo contrario respecto al *Capricho español*?

No conozco a ningún italiano que no piense que el *Harold en Italia* de Berlioz sea otra cosa que música francesa, el *Capricho italiano* de Chaikovski música rusa o el *Aus Italien* de Richard Strauss, por mucha tarantela que lleve, música alemana. ¿Por qué a los españoles nos pasa lo contrario?

Y no me digan que eso no es así. En estos mismos momentos, la Orquesta Nacional de España está realizando una gira internacional presuntamente de música española donde junto a las *Noches en los jardines de España*, que sí es música española, faltaría más, figuran la *Rapsodia española* de Ravel y la *Iberia* de Debussy que, aunque se quieran vender como obras españolas, son francesas de los pies a la cabeza. Podría pensarse que viaja con una importante subvención de las instituciones francesas. Nada de eso. A los franceses es un colonialismo que les sale —y siempre les ha salido— gratis, la orquesta va pagada por instituciones del Estado español, es decir, con dinero de los impuestos de todos los contribuyentes españoles, por cierto, intérpretes y compositores españoles también incluidos. Y eso es lo habitual no en esa orquesta sino en la salida al extranjero de prácticamente todas las orquestas españolas, salidas que, por cierto, se sufragan en una proporción que excede ampliamente el 50 % con dinero español ya que, de no ser así, no se producirían.

Entiéndase bien que no me estoy metiendo con la Orquesta Nacional, que es excelente y cumple bien ALGUNAS de sus funciones. La menciono porque es algo que ocurre ahora mismo, pero bien podría suceder con cualquier otra orquesta española que estuviese en gira más allá de nuestras fronteras.

¿Somos los más paletos del mundo? Cada uno que conteste como quiera a esa pregunta. Sólo señalaré que todo viene de que nos han persuadido de que no existe un repertorio sinfónico español. De hecho, puedo contar que hace bastantes años un director de orquesta español bastante célebre me dijo, sin ponerse colorado ni nada, que a él le gustaría hacer repertorio sinfónico español pero que no podía porque no existe. No sé si era pura ignorancia, mala fe o ambas cosas, pero lo cierto que eso sigue siendo válido para muchísimos intérpretes, no sólo directores, gestores y público español. Y todo se reduce a ignorancia, desidia y mala fe arriba definidas.

Pero la realidad —vuelvan al diccionario— apoya esa actitud. Para ver cual sea el repertorio sinfónico español me he molestado en ver las obras españolas que han figurado en los últimos años en la programación de abono de la treintena de orquestas españolas, incluyendo alguna juvenil, que tienen temporadas regulares. De ahí se desprende que el repertorio sinfónico español consiste en *El sombrero de tres picos*, *El amor brujo* y *Noches en los jardines de España* de Falla y el *Concierto de Aranjuez* de Rodrigo. Y ahí se acaba todo. No hay ninguna otra obra que aparezca con la suficiente regularidad como para ser considerada como de repertorio. Quizá a nivel autonómico exista alguna otra que se toca con más frecuencia en ciertos ámbitos, pero ninguna a nivel general.

Ni siquiera el menos enterado de la historia de la música española se conformaría con lo que acabo de decir. Pero la realidad —vean de nuevo el diccionario— es la que es. Podría tener arreglo, pero por ahora no lo tiene. ¿Se quiere que lo tenga? Respóndanse Vds. mismos al final de la charla.

Mientras esto sigue sucediendo, la investigación sobre el patrimonio musical español, que sería la base del repertorio, ha crecido mucho. Nuevas generaciones de musicólogos han ampliado lo que las anteriores consiguieron y ahora hay muchísimos datos no sólo sobre lo que sucedió sino sobre lo que ha pervivido y es cada vez de más fácil acceso. No voy a pormenorizarles cuál es, o debería ser utópicamente, nuestro repertorio sinfónico, pero sí les voy a hacer un pequeño recorrido sobre obras que no sólo merecen estar en nuestro repertorio, sino que, además, no serían difíciles de encontrar.

El repertorio sinfónico universal arranca en realidad del siglo XVIII. Es el momento en que se están forjando las formas clásicas de la tonalidad y surgiendo orquestas parecidas, al menos embrionariamente, a las actuales a través de experiencias instrumentales en Mannheim, Viena, Londres, París y otros lugares. Todos sabemos que hubo una efervescencia experimental para lograr efectos instrumentales —caso de la Escuela de Mannheim— o fijar formas, terreno en el que Haydn, que tenía a su disposición un magnífico laboratorio para experimentar en las formaciones de la casa Esterhazy, señalaría el camino posterior.

Cierto que, con la primacía de las editoriales e instituciones germánicas, sería la línea de Haydn la que se impuso como canon estructural durante más de un siglo, pero la máxima figura que se le puede oponer y que aportó proposiciones distintas, trabajó precisamente desde España: Luigi Boccherini, un autor de primerísima categoría.

Curiosamente, conozco a poca gente en la música española que considere que Boccherini es un compositor español. Si acaso y como mucho, un italiano que

vivió en España. Pero sorprendentemente, la mayoría de los que creen eso, están convencidos de que El Greco es un pintor español. Boccherini llegó a España ya con alguna fama, pero sólo con veinticinco años y aquí vivió casi cuarenta. El Greco llegó igualmente con bastante fama y con treinta y cuatro viviendo también casi cuarenta en España. Eso sí, Boccherini no sería español y El Greco sí. Pues a ver quien es capaz de señalarme las diferencias y convencerme.

Boccherini compuso casi una treintena de sinfonías, la mayoría de gran valor. Ciertamente que en España lo que más se tocaban eran los cuartetos y quintetos porque las sinfonías las compuso para Federico Guillermo II de Prusia que le había nombrado músico de su corte en la que, por cierto, jamás estuvo. Pero esas sinfonías se compusieron en España y alguna hasta se tocó entonces y podrían perfectamente ser el arranque del repertorio sinfónico español puesto que son excelentes. Pero no las busquen en el repertorio de nuestras orquestas. No son de repertorio. No se tocan. ¿Por qué? Siempre por todo lo que concurre en nuestro repertorio musical: ignorancia, desidia y mala fe.

De Boccherini tampoco son de repertorio los conciertos de violonchelo. Él mismo era un gran violonchelista y compuso al menos once. Ninguno aparece en las programaciones como para poder ser considerado de repertorio.

El posible XVIII español no se acaba ahí y se podrían mencionar cantatas, conciertos instrumentales y otras obras perfectamente recuperables de varios autores. Pero en el terreno de la sinfonía se han exhumado obras que podrían perfectamente figurar en nuestros repertorios, entre ellos un compositor ya suficientemente estudiado como es Ramón Garay. Cualquiera de sus 10 sinfonías podría ser objeto de merecidas interpretaciones frecuentes en nuestras orquestas. Pero no lo son: ignorancia, desidia y mala fe.

Dejo otros compositores y obras absolutamente viables para llegar a la que hasta ahora se consideraba primera obra histórica de un posible repertorio español, la *Sinfonía en re* de Juan Crisóstomo Arriaga. Todo el mundo coincide en que es una gran obra y que es de lo mejor de nuestro patrimonio sonoro y además siempre ha estado disponible. Tampoco se puede decir que directores y gestores no sepan de su existencia. En Francia se tocaría con la regularidad que se tocan sinfonías inferiores a ella como las de Bizet o Gounod. Pues tampoco es de repertorio. Repasen las programaciones y verán que rara vez figura en ellas. ¿Por qué? Ignorancia, desidia y mala fe.

Si nos vamos al siglo XIX el panorama no mejora. Nadie toca las oberturas de Ramón Carnicer o las fantasías de Barbieri. Ni se presta atención a las sinfonías

que existen, porque las hay en contra de lo que se afirma comúnmente. Puede que las de Chapí sean juveniles, aunque de calidad, pero las de Bretón tienen real interés y además la *Tercera* es una obra de considerable valor. Tampoco parecen interesar en ninguna parte, ni siquiera en su natal Mallorca, las cinco sinfonías de Pedro Miguel Marqués que hay que conocer para concluir que no son desdeñables. ¿Y qué decir de los excelentes poemas sinfónicos de Manrique de Lara, de los de Giner, del concierto violinístico de Monasterio?. Pues que casi nadie los quiere conocer y a casi nadie le interesan. Ni siquiera los fragmentos instrumentales de zarzuela —y los hay soberbios— figuran en el repertorio. Los italianos, franceses y alemanes llenan sus programas de oberturas y fragmentos instrumentales de sus óperas. Aquí, la zarzuela se reserva para programas llamados “populares” o, como mucho, para propinas. De nuevo ignorancia, desidia y mala fe.

Los maestros de la generación nacionalista no compusieron mucho para orquesta. Pero las orquestaciones originales de Albéniz merecerían más atención. En su lugar se tocan a veces las piezas de *Iberia* orquestadas por Arbós, y eso más de cara a giras que internamente. Los poemas de Granados duermen el sueño de los justos y si acaso de este autor se toca el *Intermedio de Goyescas* y más como propina que en programa.

Falla ya hemos visto que sí está en el exiguo repertorio español que merece ese título pero los demás compositores de la Generación de Maestros son más nombres de los libros de historia que realidad sonora sonante. Ninguna obra de Conrado del Campo figura en los repertorios. Tiene muchas que serían candidatas y en cualquier país medianamente consciente de su patrimonio *El Infierno* de *La Divina Comedia*, constituiría una obra básica. Oscar Esplá tampoco acaba de tener como obras de repertorio ni siquiera alguna de las académicamente más conocidas como *Nochebuena del diablo* o *Don Quijote velando las armas*. Igual ocurre con Julio Gómez y, como colmo de la aberración, digamos que un autor teóricamente famoso como es Joaquín Turina no acaba tampoco de tener obras en un posible repertorio. Su *Sinfonía sevillana*, casi única en toda la generación, no se toca lo suficiente para poder ser de repertorio ni siquiera en las orquestas andaluzas, menos aún en las del resto del país. A veces aparecen las *Danza fantásticas* o *La Procesión del Rocío*. De manera testimonial y ahí se acaba todo. De los miembros menos famosos —fama a nivel libro, claro, no por lo que se les toca, de esa promoción ni merece la pena perder el tiempo en predicar.

No ocurre nada mejor con la Generación del 27. Una promoción que arrancó con una obra maestra multipremiada y que asombró: la *Sinfonietta* de Ernesto



Halffter. Es digna de ser tocada continuamente en las orquestas, y así sería si se tratara de una obra de casi cualquier otro país. Aquí no se toca. A veces la excusa es que “es muy difícil”. Debe ser por lo fácil que son los mamotretos soviéticos o tardoaustríacos que tanto gustan a algunos de nuestros directores y gestores musicales y que inundan a diario las programaciones. Del resto de la obra del mismo autor no se puede hablar ni de la interesante de su hermano Rodolfo, de Bacarisse, Julián Bautista, Fernando Remacha, Gustavo Pittaluga, Roberto Gerhard y otros más. El porqué: de nuevo, ignorancia, desidia y mala fe.

Hay una excepción en los autores de la postguerra que sería la del *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo, por fechas autor del 27 pero activo sobre todo en España en la posguerra. A cambio, el resto de su obra no es de repertorio como no lo son obras interesantísimas de Evaristo Fernández Blanco, Xavier Montsalvatge, Francisco Escudero, Gerardo Gombau y otros muchos que preceden a los autores que en este momento están vivos, y que van desde los noventa años de edad a la extrema juventud y que tienen una problemática añadida que merece ser tratada especialmente.

El compositor vivo es un espécimen aparte. Arthur Honegger, en su ácido, pero veraz libro *Soy compositor*, afirmaba que la mejor virtud de un compositor es la de estar muerto. Supongo que lo decía porque una vez muerto se le aprecia más. Pero también podría ser que es porque ya no puede dar la lata. En realidad, un compositor vivo es un ser molesto que tiene la pretensión de que se le haga caso e incluso de que se le programe alguna vez. No es que consiga demasiado, pero ahí está. Acabará por intergrarse en las clasificaciones de las órdenes mendicantes.

Para ser justos, debo admitir que la mayoría de las orquestas españolas son, en mayor o menor grado, sensibles a la existencia del compositor actual y que en alguna medida lo tienen en cuenta en sus programaciones. Otra cosa es en cual sea esa medida y el entusiasmo que en ello se pone que no suele ser indescriptible sino perfectamente descriptible. Algunas incluso realizan encargos lo cual es enteramente loable, pero, como luego veremos, pierde eficacia por el empleo que de ellos se hace.

Estoy hablando de repertorio en general y por ello no voy a entrar ahora en discutir si se hace mucha o poca obras de autores vivos en nuestras orquestas, en todo caso algunas se hacen. Lo que sí señalaré es que la manera en que esto funciona no favorece en nada la llegada de alguna de estas obras al repertorio.

Se dice que es difícil estrenar. Evidentemente lo es, pero yo diría que más difícil aún es que la obra se toque por segunda vez en otra orquesta o incluso

en la misma, peor aún una tercera y, a partir de ahí, entramos en caminos de la plena utopía. Vuelvo a decir que no me voy a detener ahora en la música contemporánea mas que en aspectos que tienen que ver con el repertorio así que me limitaré a una opinión sobre los encargos musicales y por qué, a mi juicio, nunca se han planteado bien.

Una orquesta puede programar obras de autores vivos por muchas razones e incluso puede dar oportunidades a compositores que empiezan o que no han tenido muchas y los resultados pueden ser desiguales, incluso desechables, aunque también puede haber muy agradables sorpresas. Pero si una orquesta hace un encargo supongo que lo hace porque el autor le interesa por alguna razón y quiere tener una obra suya que eventualmente podría incorporar a sus repertorios. Esa es la esencia del encargo en las orquestas de las grandes potencias musicales. Cuando la orquesta de Boston, la de Basilea u otra cualquiera presume de ciertas obras de Stravinski o Bartók, pero también de otras más recientes, es porque las han encargado, las han estrenado, las han grabado y las han impulsado incorporándolas a su repertorio. Entre nosotros, un encargo se estrena y pare Vd. de contar. Resulta asombroso la manera en que nuestras orquestas disocian el encargo del repertorio. Y podría contarles alguna curiosa experiencia personal en esta materia. Pero eso lo dejo aparte, aquí hablamos del repertorio en general y no tengo intención de personalizar.

Llegados hasta aquí creo que queda bien claro que, en mi opinión, fuera de escasísimas obras, no existe un repertorio sinfónico español. También que veo utópico que llegue a haberlo si no se cambian las circunstancias y si no se acaba con la ignorancia, la desidia y la mala fe.

Podríamos preguntarnos quién tiene la culpa de todo esto. Y, desde luego que se podría señalar culpabilidades, en algunos casos descendiendo incluso hasta nombres y apellidos. Pero creo que esa flagelación que constantemente invocamos no es la mejor manera de solucionar cosas. Es más útil que localizar culpables, señalar dónde están los problemas para ver si se pueden solucionar. O al menos intentarlo.

El primero y más grave de todos ellos es la enseñanza y, en este caso, tanto la enseñanza profesional de la música como la de la formación general. Una razón básica de por qué no hay un repertorio español es porque ese repertorio no forma parte de las enseñanzas de los conservatorios españoles. Y eso no sólo vale para el sinfonismo que aquí nos reúne sino para cualquier disciplina instrumental o de grupo. Creo sinceramente que el nivel técnico de los conservatorios españoles ha subido mucho en las últimas décadas y que un pianista, violinista, compositor o lo

que sea puede formarse al mismo nivel técnico que en un conservatorio alemán o francés. La diferencia básica es que ningún, pongamos pianista, pero extiéndanlo a cualquier especialidad, sale de un conservatorio superior francés o alemán sin machacar todo el repertorio de su país, junto al general, y sin conocer lo básico de la música actual sea Stockhausen, Ligeti, Boulez o compositores más recientes. El mismo pianista en España ha conocido obras de Albéniz y Granados, puede que alguna sonata de Soler, y, con suerte, algo de Falla y Mompou. El repertorio general se le acabará en Ravel, o si tiene un profesor realmente revolucionario llegará hasta algún Bartók. Ahí se acaba todo. En la enseñanza de la dirección de orquesta no conozco a nadie que enseñe de verdad un amplio repertorio español que, a menudo, los mismos profesores desconocen o desprecian.

Otro de los problemas son los directores de orquesta. Nuestras orquestas tienen bastante proclividad a usar directores extranjeros, lo cual no es malo en principio, y aunque no se suele hacer, se les podría interesar en repertorio español. La cosa se estropea más cuando se les elige con frecuencia para titulares de estas orquestas. No suelen tener idea de repertorio español y no se les puede censurar por algo que les ocurre también a los españoles, pero no existe ninguna persona ni mecanismo para paliar esto y ahí está lo malo.

En cuanto a los directores españoles su formación técnica suele ser muy superior a su conocimiento de los repertorios, especialmente del español. Podría decirse que nadie se los ha enseñado, y es cierto, pero en general tampoco han tenido un mínimo de curiosidad ni han dedicado el menor esfuerzo a mejorar sus carencias. Las razones son siempre ignorancia, desidia y mala fe.

Un elemento básico en cualquier orquesta son los personajes que ejercen la gerencia, dirección técnica o el nombre que reciba en cada caso. En lo que respecta al repertorio y otras cosas se suelen esconder tras la figura de los directores titulares a quienes suelen echar toda la responsabilidad. Pero les aseguro, por propia experiencia, que el campo de posibilidades que de verdad tienen es muchísimo mayor del que dicen, parece, o se supone. Tradicionalmente son puestos que hubo que improvisar en España y, aunque hoy día se han profesionalizado un poco más, creo que en general podría hacer más y que su posición para el repertorio español es básica y si no se ocupan de él es simplemente por ignorancia, desidia y mala fe.

Y una clave final, aunque se podrían barajar muchas otras, son los responsables políticos tanto de las orquestas como de la política cultural, el patrimonio y la enseñanza. Cuando los responsables hablan de patrimonio artístico y cultural piensan casi únicamente en piedras, edificios y ruinas. En alguna ocasión en cuadros y

mas remotamente en documentos. La música jamás se ha considerado patrimonio cultural de este país. Vemos cual es el resultado: No existe ninguna legislación práctica que defienda, ni siquiera que defina, el patrimonio musical español. No hay la más mínima legislación sobre porcentajes de patrimonio musical español que se debe tocar. No existe ninguna regulación de qué y cómo debe llevar una orquesta española en gira. No tenemos ninguna norma para presencia de la música actual ni para la política de encargos. Y en general, nuestros políticos culturales (o no) ignoran por completo para qué demonios tienen una orquesta sinfónica y qué se puede hacer con ella.

No olvidemos que, de una manera u otra, todas las orquestas españolas se sufragan con dinero público de una o varias instituciones. Y no me vengan con monsergas de que hay orquestas privadas porque las que así se definen viven gracias a contratos públicos. ¿Por qué entonces no hay normativas que expliquen lo que hay que hacer con ese dinero? Pues como siempre por ignorancia, desidia y mala fe. Con el agravante de que en este caso (aunque también en algún otro anterior) las tres cosas son con culpabilidad.

No voy a entrar a relacionar repertorio con público. El público, al que gratuitamente se le suele echar la culpa de todo a la hora de no programar ciertas cosas, es casi siempre el que menos culpa tiene. Podemos decir, y no siempre seremos justos, que es conservador, conformista o que sólo valora lo que ya conoce. Será o no así. Pero en todo caso la culpa no será de él sino de lo que se le está dando y cómo se le está dando. El público tendrá a veces ignorancia y hasta un poquito de desidia, generalmente no por culpa suya, pero rara vez tendrá mala fe, aunque en ocasiones se le suele inducir a tenerla.

Pero, para terminar, volvamos al comienzo de la exposición. ¿Existe un repertorio sinfónico español? Existe en la mente, trabajo y escritos de nuestros musicólogos y de algunos de nuestros músicos. No sólo existe, sino que, aunque cada vez podamos ampliarlo más, se sabe cual es y se puede valorar. Pero esa existencia es virtual. A la hora de la práctica es un repertorio utópico. Hacerlo real es algo que nos corresponde a todos. No va a ser ni fácil ni rápido. Pero hay que hacerlo.

# EL REPERTORIO SINFÓNICO ESPAÑOL EN EL TEATRO DEL PRÍNCIPE ALFONSO EN LA DÉCADA DE 1890

REBECA GONZÁLEZ BARRIUSO\*

**Resumen:** el Teatro del Príncipe Alfonso (1863-1897) ubicado en el Paseo de Recoletos de Madrid ofreció una variada programación musical. Denominado Circo del Príncipe Alfonso fue destinado a espectáculos circenses hasta 1870 cuando tras añadirle un escenario se convirtió en teatro. Durante el Sexenio Revolucionario y el exilio de los Borbones a Francia se denominó Teatro y Circo de Madrid. Tras la restauración borbónica recuperó en su nombre la alusión al Príncipe Alfonso. En este artículo estudiamos el repertorio orquestal español que ofreció dicho teatro durante la década de 1890. Los conciertos sinfónicos corrieron a cargo de la Unión Artístico-Musical y de la Sociedad de Conciertos. Fueron programadas obras de compositores españoles del siglo XIX, algunas conocidas y otras estrenadas con éxito. En definitiva, se cumplió el objetivo de ensalzar el arte español.

**Palabras clave:** Madrid, Teatro Príncipe Alfonso, Música Sinfónica Española, s. XIX

## *THE SPANISH SYMPHONIC REPERTOIRE AT THE TEATRO DEL PRÍNCIPE ALFONSO IN THE 1890S*

**Abstract:** Teatro del Príncipe Alfonso (1863-1897), located in Paseo de Recoletos in Madrid, offered a varied musical schedule. Called Circo del Príncipe Alfonso, it was used for circus performances until 1870 when, after adding a stage, it was turned into a theatre. During the Revolutionary Six-Year Period and the Bourbons exile to France it was called Teatro y Circo de Madrid. After the Bourbonic restoration, the reference to Prince Alfonso in its name was recovered. In this article we will address the study of the Spanish orchestral repertoire offered in

---

\*. Por la Universidad de Oviedo: Doctoranda, Licenciada en Historia y Ciencia de la Música, Máster en Patrimonio Musical y Diplomada en Magisterio especialidad de Música. También obtuvo el Grado Profesional de clarinete. Su línea de investigación: Música española en el Madrid de la segunda mitad del siglo XIX.

this theatre in the 1890s. The symphonic concerts were performed by the Unión Artístico-Musical and the Sociedad de Conciertos. Works, some of them already known and others successfully premiered, of Spanish composers from the 19th century were scheduled. In short, the aim of praising Spanish art was accomplished. **Keywords:** Madrid, Teatro del Príncipe Alfonso, Spanish Symphonic Music, 19<sup>th</sup> Century.

## INTRODUCCIÓN

Durante la década de 1890 en el Teatro del Príncipe Alfonso tuvieron lugar actividades musicales, representaciones teatrales y espectáculos de magia. También fueron frecuentes las reuniones políticas.

Entre las actividades musicales tuvo gran relevancia la orquesta la Sociedad de Conciertos de Madrid que cubrió una parte muy importante de la programación musical, ofreciendo una media de diez conciertos anuales, a excepción de 1891, año en el que dichos conciertos corrieron a cargo de la Unión Artístico-Musical. También destacó la música vocal, con una media de cuarenta representaciones operísticas al año, y zarzuelas y operetas durante las temporadas de verano. En ocasiones en este teatro tuvieron lugar conciertos benéficos relacionados con causas humanitarias.

## MÚSICA SINFÓNICA EN EL TEATRO DEL PRÍNCIPE ALFONSO

En la década de 1890 hubo una significativa presencia de compositores españoles en el repertorio sinfónico de este teatro. En la siguiente tabla se detallan los compositores españoles interpretados por las orquestas la Sociedad de Conciertos y la Unión Artístico-Musical.

## CREACIÓN

Cumpliendo con el objetivo marcado de dar a conocer artistas y obras españolas, durante la temporada de invierno de 1891 en que actuó la orquesta la Unión Artístico-Musical se estrenaron un total de doce obras.

Tal como consta en una nota de prensa publicada en el periódico *El Día*, en enero de 1891, en la que se lee que «cumpliendo once años de existencia para

**Tabla 1.** *Compositores españoles interpretados durante la década de 1890 en el Teatro del Príncipe Alfonso*

<b>Compositores Españoles</b>	
<b>Sociedad De Conciertos</b>	<b>Unión Artístico-Musical</b>
1. Barbieri, F. A.	1. Benaiges Pujol, J. M.
2. Benaiges Pujol, J. M.	2. Espino Iglesias, F.
3. Bretón Hernández, T.	3. Fernández Grajal, T.
4. Chapí Lorente, R.	4. Giner Vidal, S.
5. Echevarría, J. M.	5. Giró i Ribé, M.
6. Espino Iglesias, F.	6. Goula i Soley, J.
7. Fernández Caballero, M.	7. Gorriti y Osambela, F.
8. Giner Vidal, S.	8. Larregla Urbieta, J.
9. Goula i Soley, J.	9. Llissó y Martínez, B.
10. Jiménez y Bellido, J.	10. Martínez Larrazábal, P.
11. Manrique de Lara, M.	11. Manent i Puig, N.
12. Larregla Urbieta, J.	12. Noguera Bahamonde, R.
13. Llanos i Berete, A.	13. Santamarina Guijarro, C.
14. Marqués García, P. M.	
15. Monasterio y Agüeros, J.	
16. Pedrell Sabaté, F.	
17. Power Lugo-Viña, T.	
18. Saco del Valle y Flores, A.	
19. Sarasate y Navascués, P.M.M.	

la Unión Artístico-Musical que fiel a la pauta que el primer día se trazó, ha procurado siempre para sus programas la mayor novedad, y ha sustentado siempre un criterio de españolismo»<sup>1</sup>.

La orquesta la Sociedad de Conciertos, primera orquesta estable en Madrid, fundada legalmente en 1867<sup>2</sup>, en la década de 1890 estrenó en dicho teatro cuatro

1. SEPÚLVEDA, Enrique. «La vida en Madrid de 1891». En: *El Día*, 24-I-1891, p. 1.

2. SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón: «La Sociedad de Conciertos de Madrid, un modelo de sociedad profesional». En: *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vols: 8 y 9, (2001), pp. 125-147.

**Tabla 2.** *Obras de compositores españoles estrenadas en 1891 por la Unión Artístico - Musical*

<i>Fecha estreno</i>	<i>Obra estrenada</i>	<i>Compositor</i>
25-I-1891	Una Nit d'Albaes	Giner Vidal, S.
08-II-1891	Es chopá hasta la moma	Giner Vidal, S.
29-III-1891	Zambra	Benaiges Pujol, J. M.
01-III-1891	Varsovia	Goula i Soley, J.
08-III-1891	La Entrepensé	Manent i Puig, N.
08-III-1891	Gavota	Santamarina Guijarro, C.
19-III-1891	Fragmentos de una Suite	Larregla Urbietta, J.
19-III-1891	La fiesta del Redentor en Venecia	Espino Iglesias, F.
19-III-1891	Marcha Euskaria	Martínez Larrazábal, P.
29-III-1891	Los gnomos de la Alhambra	Noguera Bahamonde, R.
29-III-1891	Pensamiento poético	Llissó y Martínez, B.
29-III-1891	Minueto	Llissó y Martínez, B.

obras de compositores españoles: *Fiesta de aldea: suite de orquesta* de Arturo Saco del Valle, *Escenas andaluzas* de Tomás Bretón, *La Orestiada* de Manuel Manrique de Lara y *¡Viva Sevilla!* del compositor y violinista Pablo Sarasate.

La temporada de invierno de 1891 coincide con los conciertos a cargo de la Unión Artístico-Musical antes de que dicha orquesta se fundiese con la Sociedad de Conciertos. En el Teatro del Príncipe Alfonso aquel invierno se celebraron diez conciertos dirigidos por el director y compositor catalán Joan Goula<sup>3</sup>. Su polonesa *Varsovia* se estrenó este año siendo él director.

Ocultaba su nombre el autor, y desde los primeros compases comprendió el público que debía de ser un músico de los mejores entre los buenos, quien de

3. CARBONELL i GUBERNA, Jaume: «Goula, Joan». *Diccionario de Música Española e Hispanoamericana*, vol. 2., Madrid: SGAE, 1999-2002, pp. 800-801.



tal modo sabe coordinar las sonoridades de los diferentes instrumentos para que formen un conjunto armónico lleno de vida, lozano y en ocasiones grandioso. No había hecho oír la orquesta la última nota de la bellísima composición, cuando el auditorio aplaudía con el mayor entusiasmo, pidiendo a la vez que se presentara el autor. Saludó al público el maestro Goula, correspondiendo a los aplausos, que no cesaban; y como insistiera la concurrencia en pedir que se presentara el autor, el mismo maestro hizo un ademán que se tradujo en esta frase: “pues aquí le tenéis”. Y entonces fue una ovación la que recibió el Sr. Goula, como tal vez no haya recibido otra igual. La polonesa se repitió desde el principio hasta el fin, y repitieron los aplausos y las aclamaciones<sup>4</sup>.

La Unión Artístico-Musical estuvo activa desde 1880 hasta 1892.

Junto a otros extranjeros, Tomás Bretón, Jerónimo Jiménez, Ruperto Chapí y Manuel Manrique de Lara fueron los directores españoles que dirigieron a la Sociedad de Conciertos durante la década de 1890 en este teatro.

## INTERPRETACIÓN

Entre los intérpretes españoles que actuaron como solistas destaca la labor del pianista barcelonés Mario Calado<sup>5</sup>, que actuó como artista invitado de la Unión Artístico-Musical en varios de los conciertos celebrados en la temporada de invierno de 1891. Diez años antes había logrado el primer premio de piano en el Conservatorio de Música de París<sup>6</sup>. Esta temporada la Unión Artístico-Musical también contó con la colaboración de Agustín Rubio ejecutando la parte solista en obras como el *Concierto para violoncello con acompañamiento de orquesta* de Saint-Saëns y con Narciso Navascués interpretando el solo de oboe en el *Largo* de Haendel.

Al año siguiente Antonio Fernández Bordas, invitado por la Sociedad de Conciertos interpretó la parte de solo en el *Concierto para violín* de Mendelssohn.

---

4. «Noticias». En: *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 2-III-1891, p. 2.

5. BERGADÀ, Montserrat: «Calado, Mario». *Diccionario de Música Española e Hispanoamericana*, vol. 2, Madrid: SGAE, 1999-2002, pp. 896-897.

6. MARTÍNEZ DE VELASCO, E. «Don Mario Calado». En: *La Ilustración española y americana*, 8-IX-1881, p. 3.

Las temporadas de invierno de 1894 y 1895 el clarinetista gaditano Miguel Yuste Moreno<sup>7</sup> fue uno de los solistas destacados.

El compositor y violinista Pablo Sarasate<sup>8</sup>, que la temporada de invierno de 1896 interpretó en el Teatro del Príncipe Alfonso varias obras suyas como la *Fantasia sobre motivos de la ópera Carmen* para violín y orquesta o la jota para dos violines y orquesta titulada *Navarra*. El concertino de la orquesta, José del Hierro, interpretó la parte del segundo violín. Pero la obra que todo Madrid esperaba oír fue el estreno de su última composición *¡Viva Sevilla!* que consiste en una jota sobre diversas formas de la sevillana popular, escrita para violín y orquesta.

En la temporada de invierno de 1897 en que actuó la Sociedad de Conciertos dirigida por el maestro Jerónimo Jiménez, intervinieron dos jóvenes y afamados pianistas españoles. El primero de ellos fue el solista invitado Joaquim Malats<sup>9</sup>, pianista y compositor barcelonés, que el 31 de enero interpretó varias piezas, entre ellas una obra suya.

El principal atractivo de la sesión musical era la nueva presentación ante el público de la corte del joven y reputado pianista español D. Joaquín Malats y Miaron, primer premio del Conservatorio de París y discípulo predilecto del notable profesor Charles de Bériot, hijo del célebre violinista del mismo nombre y de la inmortal cantante española María García, llamada la Malibran. Indudablemente la gratitud y el cariño han movido al Sr. Malats a elegir como trozo principal entre los que debía ejecutar el *Tercer concierto* para piano y orquesta, escrito por su maestro y a él dedicado... El pianista español fue muy aplaudido y tuvo que hacerse oír de nuevo, ejecutando la deliciosa *Transcripción de la mandolinata*... hecha por Saint Saëns, y un *Trozo poético* de una Suite, para piano, de su composición, denominada *Impresiones de España*, que demostró que el Sr. Malats es, a más de pianista notable, compositor distinguido. En la tercera parte, hizo oír el *Carnaval* de Schuman...<sup>10</sup>.

---

7. En: *La Correspondencia de España*, 25-III-1894, p.

8. IBERNI, Luis G.: «Sarasate Navascués, Pablo M. M.». *Diccionario de Música Española e Hispanoamericana*, vol. 9., Madrid: SGAE, 1999-2002, p. 226.

9. CASARES RODICIO, Emilio. «Malats i Miarons, Joaquim». *Diccionario de Música Española e Hispanoamericana*, vol. 9., Madrid: SGAE, 1999-2002, p. 65.

10. R. M. (pseudónimo desconocido). «Sociedad de Conciertos». En: *La Época*, 31-I-1897, p. 3.

La segunda artista invitada fue la pianista barcelonesa Mercedes Rigalt. Dada su juventud, belleza y talento causó gran sensación entre el público: «Las manos no se cansaban de aplaudir, los ojos no se cansaban de mirar, y cuando la bellísima catalana dirigió al público el saludo de despedida, en todos los labios se estereotipó una frase: Vuelve pronto»<sup>11</sup>. La Sociedad de Conciertos le ofreció el título de socio honorario<sup>12</sup>.

Aparte del encanto y prestigio que lleva en sí toda mujer joven, distinguida y bella,... un privilegio que a la naturaleza plugo concederle, para que fuera un conjunto de humanas perfecciones: el privilegio del talento. Merced a ese don natural que ella supo aprovechar, consagrándose desde la niñez y con singular constancia, al estudio del solfeo y el piano, figura hoy, cuando apenas ha entrado en la primavera de la vida, entre las personalidades más salientes del mundo artístico<sup>13</sup>.

## ESTADÍSTICAS

En este gráfico se muestran los compositores españoles más veces interpretados en los conciertos celebrados en el Teatro del Príncipe Alfonso en la década de 1890.

Teniendo en cuenta la Comunidad Autónoma natal de cada compositor, destaca la presencia de compositores catalanes y madrileños en el repertorio de música sinfónica.

## CONCLUSIONES

Aunque el Teatro del Príncipe Alfonso estaba ubicado en el extrarradio de Madrid (Paseo de Recoletos)<sup>14</sup>, ofreció una rica programación orquestal que pretendía ensalzar el arte español y así hacer frente a la competencia ejercida por el resto de teatros madrileños. El objetivo cumplido fue dar a conocer artistas y obras españolas.

---

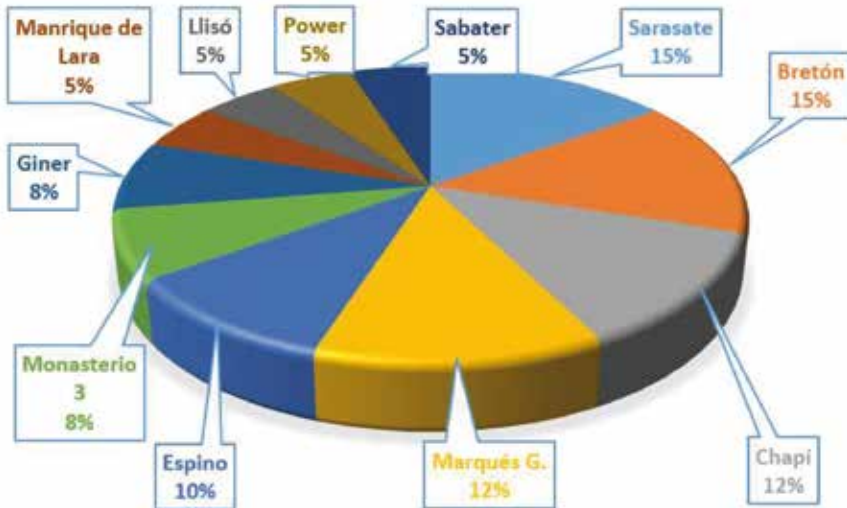
11. GIUSSEPPINI. «Sociedad de Conciertos». En: *La Época*, 28-III-1897, p. 3.

12. «En el Príncipe Alfonso. Décimo concierto». En: *La Iberia*, 28-III-1897, p. 3.

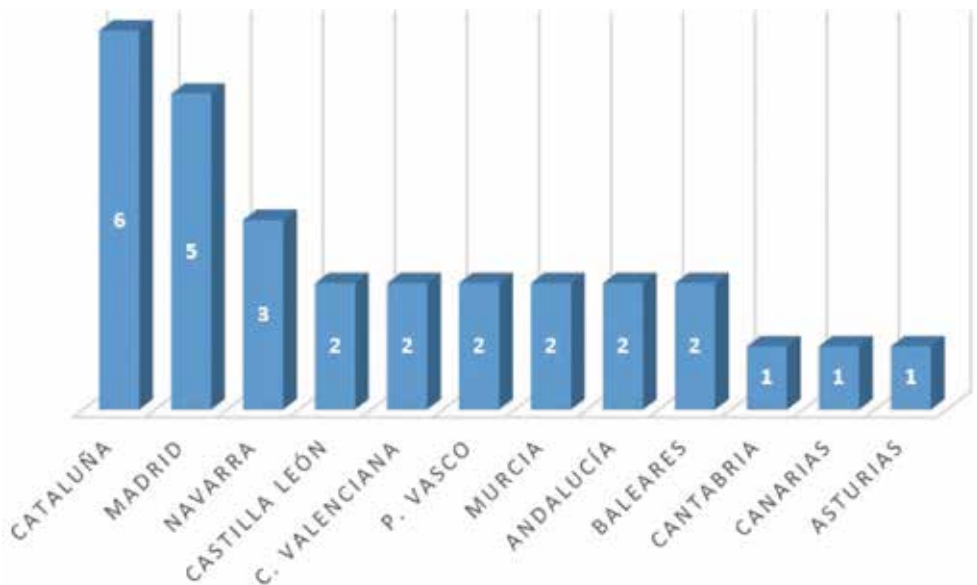
13. SALVANS, A. «Mercedes Rigalt». En: *Álbum Salón*, 1-IX-1898, p. 3.

14. SEPÚLVEDA, Enrique. *El teatro del Príncipe Alfonso: Historia de este coliseo*. Madrid: R. Velasco, 1892, p. 6.

**Gráfico 1.** Compositores españoles más veces interpretados en la década de 1890



**Gráfico 2.** Número de compositores españoles según su Comunidad Autónoma natal



## BIBLIOGRAFÍA

- Diccionario de Música Española e Hispanoamericana*, 10 vols. Madrid: SGAE, 1999-2002.
- GIUSSEPPINI. «Sociedad de Conciertos». En: *La Época*, 28-III-1897, p. 3.
- MARTÍNEZ DE VELASCO, E. «Don Mario Calado». En: *La Ilustración español y americana*, 8-IX-1881, p. 3.
- R. M. (pseudónimo desconocido). «Sociedad de Conciertos». En: *La Época*, 31-I-1897, p. 3.
- SALVANS, A. «Mercedes Rigalt». En: *Álbum Salón*, 1-IX-1898, p. 3.
- SEPÚLVEDA, Enrique. *El teatro del Príncipe Alfonso: Historia de este coliseo*. Madrid: R. Velasco, 1892, p. 6.
- , «La vida en Madrid de 1891». En: *El Día*, 24-I-1891, p. 1.
- , «La vida en Madrid de 1891». En: *El Día*, 24-I-1891, p. 1.
- SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón: «La Sociedad de Conciertos de Madrid, un modelo de sociedad profesional». En: *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vols: 8 y 9, (2001), pp. 125-147.



## 25 AÑOS DE CONCIERTOS PARA GUITARRA INTERPRETADOS POR LA ORQUESTA DE CÓRDOBA

ANTONIO MORENO ORTEGA\*

**Resumen:** Desde su nacimiento en octubre de 1992, la Orquesta de Córdoba ha programado sin interrupción una serie de conciertos para guitarra que la perfilan como una de las orquestas españolas con más tradición dentro del mundo guitarrístico. Esta especialización en parte, es debido a su relación con el Festival de la Guitarra de Córdoba y en parte a su relación con el Conservatorio Superior de Música “Rafael Orozco” que tiene entre sus especialidades de Interpretación la de Guitarra Clásica y la especialidad de Flamenco Itinerario de Guitarra. En este estudio de estos 25 años se han recogido una serie de datos<sup>1</sup> de las obras interpretadas, tales como: títulos y subtítulos de las obras interpretadas, dedicatorias que aparecen en las cabeceras, plantillas orquestales, duración, estrenos absolutos, estrenos en España y primeras grabaciones con sus fichas, solistas y artistas que participaron en los diferentes eventos, espacios escénicos donde se interpretaron las obras de referencia, entidades culturales relacionadas, etc. Es muy significativo constatar que un elevado porcentaje de las obras han sido compuestas en el siglo XX y la mayoría de las mismas, pertenecen a las décadas de los 80 y 90. En esta última década hay una auténtica explosión compositiva, en todos los campos y estilos. Aunque la obra más interpretada, a nivel internacional, sigue siendo *El concierto de Aranjuez* de J. Rodrigo (1939), en nuestra orquesta la obra más interpretada ha sido Poeta de Vicente Amigo [Orq.:L. Brouwer]. Así mismo,

---

\*. Archivero de la Orquesta de Córdoba. Antonio Moreno Ortega es archivero de la Orquesta de Córdoba desde 1994. Profesor Superior de Guitarra Clásica por el Conservatorio Superior de Córdoba “Rafael Orozco” e Ing. Téc. de Minas por la Universidad de Córdoba. Trabaja además como productor discográfico y tiene más de una veintena de registros publicados. También ha publicado diferentes artículos en las revistas nacionales e internacionales sobre los archivos de las orquestas españolas. Co-coordinador desde 2006 hasta 2017 de la comisión de Archivos de Orquestas Sinfónicas de AEDOM y colaborador de ATRIL <http://atril.aedom.org/>. Miembro de MOLA <http://mola-inc.org/page/Membership>

1. Se presenta esta versión reducida para poder ser editada en las Actas del Congreso.

destaca en este estudio, la gran cantidad de obras escritas para guitarra flamenca desde la grabación de *Poeta* hasta la más reciente de este año 2017 el concierto *Al-Andalus* de Cañizares [Orq: J. Albert Amargós]

**Palabras claves:** Conciertos para guitarra, guitarra flamenca, Festival de la Guitarra de Córdoba, Orquesta de Córdoba.

### 25 YEARS OF CONCERTS FOR GUITAR INTERPRETED BY THE ORCHESTRA OF CORDOBA

**Abstract:** Since its birth in October 1992, the Orchestra of Córdoba has programmed a series of guitar concerts without interruption. The Orchestra of Cordoba is defined as one of the Spanish orchestras with more tradition within the guitar world. On the one hand, this specialization is due to its relationship with the Guitar Festival of Córdoba and also to its relationship with the Conservatory of Music “Rafael Orozco” which has among its specialties, the Classical Guitar and the Flamenco Guitar specializations. In this study of these 25 years a series of data of the interpreted works has been collected, such as: titles and subtitles of the interpreted works, the dedicatories that appear in the full scores, orchestral templates, duration, world’s premieres, Spanish premieres, and first recordings with their recording’s cards, soloists and artists who participated in different events, the spaces where the reference works were interpreted, cultural organizations, etc. It is very significant to note that a high percentage of the works have been composed in the 20th century and most of them belong between the eighties and nineties. In this last decade, there is an authentic explosion of composition in all fields and styles. Although the most performed work internationally, is still *El concierto de Aranjuez* by J. Rodrigo (1939), in our orchestra the most performed work has been *Poeta* by Vicente Amigo. Finally, throughout this study, we can highlight the great amount of guitar flamenco works from the *Poeta* recording until one of the most recent of 2017 which is *Al-Andalus* by Cañizares.

**Keywords:** flamenco guitar’s concerts, guitar’s concerts, Orchestra of Córdoba, and Cordoba’s Guitar Festival.

Desde su nacimiento en octubre de 1992, la Orquesta de Córdoba ha programado sin interrupción una serie de conciertos para guitarra que la perfilan como una de las orquestas españolas con más tradición dentro del mundo guitarrístico. Esta especialización, en parte, es debida a su relación con el Festival de la Guitarra de Córdoba y en parte a su relación con el Conservatorio Superior de Música



“Rafael Orozco” que tiene entre sus especialidades de Interpretación, la de Guitarra Clásica y la Especialidad de Flamenco, Itinerario de Guitarra.

A lo largo de estos 25 años se han ido recogiendo una serie de datos de las obras interpretadas, tales como:

- Títulos y subtítulos de las obras interpretadas.
- Compositores y compositores secundarios.
- Dedicatorias que aparecen en las cabeceras.
- Plantillas orquestales.
- Duración.
- Estrenos absolutos, estrenos en España, y primeras grabaciones con sus fichas.
- Solistas de guitarra que participaron en los diferentes eventos.
- Los espacios donde se interpretaron las obras de referencia.
- Entidades culturales relacionadas.
- Etc.

El número total de interpretaciones de conciertos para guitarra han sido 126, siendo el último concierto contabilizado el que ofreció José Manuel Cañizares en el Gran Teatro de Córdoba el día 1 de Julio de 2017 en el Festival de la Guitarra de Córdoba con la obra *Al-Andalus* del propio Cañizares y orquestada por Joan Albert Amargós.

Las grabaciones comerciales registradas a lo largo de estos 25 años han sido dieciséis, la última en 2015, *El Guitarrista Azul* de José Antonio Rodríguez, orquestada por Enric Palomar; y la primera que realizó la Orquesta de Córdoba fue el *Concierto para Guitarra* de Manuel Castillo compuesto en 1990.

¿Por qué en Córdoba se dan estas circunstancias tan excepcionales con respecto a la guitarra? Hablamos de más de cuatro conciertos para guitarra por año y una grabación comercial cada dos años. Números estos, muy poco habituales en las programaciones de las orquestas.

Tres son los pilares sobre los que se sustenta esta realidad y que como hemos comentado al principio, tienen una larga tradición en nuestra ciudad.

## EL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA “RAFAEL OROZCO” DE CÓRDOBA

El Conservatorio Superior de Córdoba, se creó en 1902 por la Diputación de Córdoba de la sección de música de la Escuela Provincial de Bellas Artes “Mateo

Inurria”, siendo su primer director y fundador el compositor, pianista y catedrático de Composición y Armonía, Cipriano Martínez Rucker (1861-1924)

Posteriormente consiguió su reconocimiento académico como Conservatorio Oficial de Música según Moreno Calderón, en su libro *Música y músicos en la Córdoba contemporánea* en 1922. Fue el tercer conservatorio de toda España en conseguir dicho reconocimiento, después de Madrid y Valencia por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.

### *Guitarra Clásica*

En este Conservatorio se da la curiosa circunstancia de contar con dos catedráticos de guitarra clásica, alumnos directos de Rosa Gil del Bosque, primera Catedrática de guitarra del Conservatorio de Valencia (1965): Miguel Barberá, ya jubilado, y Manuel Abella. Posteriormente, Pablo Barón se sumó como catedrático. Además, existen siete profesores más (a fecha de la presentación de esta comunicación).

### *Guitarra Flamenca*

Por otra parte, la guitarra flamenca ha crecido de forma impresionante. Actualmente hay (a fecha de la presentación de esta comunicación) doce profesores de Guitarra Flamenca en dicho Conservatorio Superior de Córdoba. La especialidad de guitarra flamenca llegó de la mano de D. Manuel Cano Tamayo, guitarrista de origen granadino que después de tres años de magisterio en Córdoba consiguió dicha plaza por oposición celebrada en el Conservatorio de Madrid en diciembre de 1982<sup>2</sup>.

## EL FESTIVAL DE LA GUITARRA DE CÓRDOBA

A lo largo de estos 25 años, se pone de manifiesto la estrecha relación que mantienen desde su fundación en 1992 la Orquesta de Córdoba y el Festival de la Guitarra de Córdoba, ya que la Orquesta de Córdoba ha intervenido en todas las ediciones de dicho festival.

---

2. Cano, Manuel. *La Guitarra. Historia, estudios y aportaciones al arte flamenco. Notas para su biografía de Antonio Marques Villegas*. Ed Giralda.

*Paco Peña*

Este Festival de Guitarra tiene su origen en el Centro Flamenco Paco Peña que fue creado en 1981 por el guitarrista flamenco Paco Peña. Unos años antes, este guitarrista cordobés, había iniciado el Primer Curso Universitario sobre Guitarra Flamenca en el Conservatorio de Rotterdam, germen y punto de partida, junto con el Conservatorio Superior de Córdoba, de lo que sería la enseñanza reglada del flamenco en España.

## LA ORQUESTA DE CÓRDOBA

Antes de hablar de la Orquesta de Córdoba, quisiera dar unas pinceladas sobre historia musical de nuestra ciudad, y como hemos llegado hasta aquí.

### *La Capilla Musical de la Catedral de Córdoba*

Desde mediados del siglo XVI se tienen noticias de la formación de la Capilla Musical, como tal<sup>3</sup>, de la Catedral de Córdoba, bajo el impulso del obispo D. Cristóbal Rojas de Sandoval, Capellán de Carlos V, y que permaneció en Córdoba hasta 1571 en que fue nombrado Arzobispo de Sevilla.

Pasaron nombres ilustres por dicha capilla como Rodrigo de Ceballos (1530-1581), polifonista perteneciente a la Escuela Andaluza junto a Fernando Guerrero o Cristóbal de Morales.

Esta Capilla Musical ha permanecido viva prácticamente desde sus comienzos, pero es en el siglo XVIII cuando adquiere mayor renombre, con los maestros Agustín Contreras (1678-1754), Juan Manuel González Gaitán y el más reconocido de todos ellos, Jaime Bailus (1785-1822)<sup>4</sup>.

Al margen del entorno eclesiástico, son figuras sobresalientes de nuestro panorama musical:

---

3. Teresa Dabrio, M.<sup>a</sup> Teresa. *La Capilla Musical de D. Cristóbal de Rojas en la Catedral de Córdoba*.

4. La Orquesta de Córdoba ha grabado (2013) la pieza "Dixit Dominus" con el coro Ziryab bajo la batuta de Lorenzo Ramos.

- Fernando de la Infantas (1534-después de 1609) que vivió, además de en España, en Nápoles y Roma. Fuerte opositor a la reforma del Gradual preconizada por el papa Gregorio XIII, y fue condenado por iluminista.
- VI Conde de Fernán Núñez, Carlos José Gutiérrez de los Ríos, que en 1793 compone en Lovaina su *Stabat Mater*<sup>5</sup>.

Después de esta época de esplendor, la tradición musical y su magisterio, que hasta entonces habían recaído casi exclusivamente en la Iglesia Católica, tienen una época de transición. Es la burguesía la que toma el relevo y comienza a implantar sus nuevas necesidades estilísticas y estéticas. El instrumento para llevar a cabo este cambio, serán las sociedades de conciertos y las nuevas construcciones de espacios escénicos dónde desarrollar la nueva y emergente actividad musical. Con la reducción de las capillas musicales, muchos músicos comenzarán a trabajar en los nuevos foros.

#### *El Real Centro Filarmónico*

En el Siglo XIX y principios del XX, por toda nuestra geografía, hay una explosión de corales, bandas, rondallas, estudiantinas, etc. En Córdoba es el Real Centro Filarmónico<sup>6</sup>, capitaneado por el ilustre violinista Eduardo Lucena, la formación musical que más fama y repercusión tuvo fuera de nuestras fronteras. Dicha formación musical conjuga magistralmente los instrumentos de pulso y púa, con otros de clásica tradición orquestal. La mayoría de las obras han sido compuestas específicamente para dicha plantilla y el resultado es muy particular, no existiendo apenas referencias en otras partes de mundo, de una mezcla de timbres tan bella y singular. Dicho repertorio se ha ido configurando a lo largo de más de un siglo, de elevada calidad musical muchas de sus obras emblemáticas están enmarcadas dentro del estilo llamado “Alhambrista”. Como ejemplos de este estilo musical podemos citar *El Capricho Oriental* (1895) o *Adiós de Boabdil*, ambas de Cipriano Martínez Rücker, dentro del entorno cordobés; y *En la Alhambra* de Tomás Bretón y *Adiós a la Alhambra* de Jesús de Monasterio.

---

5. Esta pieza, también ha sido grabada en el mismo Cd.

6. El 1 de abril de 1879 designo la primera Junta Directiva y se reorganiza en 1902

### *La Banda Municipal y La Orquesta "Ciudad de Córdoba"*

Nacida en 1856 con los instrumentos del Batallón Provincial, pasa por diferentes ciclos siendo uno de los más brillantes bajo la dirección de D. Dámaso Torres (1944-1974). Le sucede en el cargo de director D. Luis Bedmar Encinas y desde 1974 hasta 1986 fecha en que se transforma en la Orquesta Ciudad de Córdoba, precedente de la actual Orquesta de Córdoba.

He querido exponer este breve recorrido por la historia musical de Córdoba, para resaltar algo muy desconocido, y es que esta ciudad a pesar de las múltiples dificultades, siempre ha sabido situarse en una posición de privilegio a lo largo de su historia musical, donde la Guitarra ha tenido una especial consideración.

- De las primeras Capillas musicales de este país
- De las primeras bandas municipales
- De los primeros Conservatorios de Música
- Agrupaciones musicales de alto nivel y tradición, como el "Real Centro Filarmónico Eduardo Lucena".
- Sociedades de Conciertos como el Círculo de la Amistad (1854), de larga tradición y continuidad en nuestra ciudad.
- "Concurso nacional de Arte Flamenco" (1956) de prestigio internacional.
- Ser la primera enseñanza reglada de flamenco de España.
- "Festival de la Guitarra de Córdoba" de los mejores de su categoría en el mundo.

### *La actual Orquesta de Córdoba*

La Orquesta de Córdoba es un consorcio creado entre la Junta de Andalucía y el Ayuntamiento de Córdoba, que ofreció su primer concierto el 29 de octubre de 1992 en el Gran Teatro de Córdoba, bajo la batuta del maestro Leo Brouwer. Desde entonces ha interpretado más de 1.800 conciertos en los que ha estrenado obras de numerosos compositores nacionales e internacionales. Ha grabado más de 45 Cds y numerosas bandas sonoras para diferentes formatos cinematográficos. Entre dichas grabaciones merece resaltar, el trabajo de recuperación del patrimonio musical de nuestro país en colaboración con el maestro J. Luis Temes y

especialmente sobresaliente es la grabación de las diez sinfonías de Ramón Garay<sup>7</sup> (1761-1823), editadas por Jiménez Cavallé y el ICCMU, que permanecían inéditas, a pesar de su incuestionable valor.

A parte de esta labor de recuperación del patrimonio<sup>8</sup>, hay que añadir como comenté al principio, la colaboración ininterrumpida durante 25 años con el Festival Internacional de Guitarra de Córdoba.

Por último, la presencia del maestro Leo Brouwer, como director titular desde el año 1992 hasta la Temporada 2000-2001 enriqueció dicha la colaboración con el mundo de la guitarra, en todas sus formas y variantes.

A continuación, paso a exponer una serie de consideraciones de estos 25 años.

## COMPOSITORES

Entre los compositores que aparecen, es Leo Brouwer el más interpretado. A las quince interpretaciones de sus obras compuestas en solitario, hay que añadir las veintitrés interpretaciones compartidas (dieciséis de *Poeta* de Amigo/Brouwer, cuatro de *Iberia* de Albéniz/Brouwer, tres de *From Yesterday to Penny Lane* de Lenon-McCartney/Brouwer). Entre todas suman un total de treinta y ocho interpretaciones.

A continuación, el concierto para guitarra flamenca *Poeta*, con sus dieciséis interpretaciones coloca a Vicente Amigo como el autor español más interpretado en estos años. Le sigue, con catorce interpretaciones, Joaquín Rodrigo, siendo su *Concierto de Aranjuez*, la obra más interpretada del maestro de Sagunto con nueve interpretaciones.

De la extensa lista de compositores interpretados, resulta especialmente llamativo que solo siete de ellos no pertenezcan a la comunidad hispanoamericana, (Castelluovo-Tedesco, K.Fijite, T. Yoshimatsu, M. Arnlod, T. Mikroutsicos y R. Harvey).

¿Podría interpretarse como el pobre interés que la guitarra española despierta entre los compositores de tradición no-hispana? o, quizás visto de otra manera,

---

7. Maestro de capilla de la Catedral de Jaén desde 1789 hasta su muerte. Nacido en 1761 Sabugo (Avilés).

8. Ha sido nominada en diferentes ocasiones por la SGAE y AIE a los Premios de la Música, junto a Victoria de los Ángeles, Plácido Domingo, la OBC o J. Luis López Cobos

¿es tan relevante la guitarra dentro del universo sonoro hispano? o, tal vez, ¿es tan desconocido en nuestro país, el repertorio para guitarra española de fuera de nuestras fronteras?

## OBRAS INTERPRETADAS

En cuanto a las obras interpretadas y atendiendo a la fecha de composición de las mismas resulta muy significativo constatar que todas las obras fueron escritas durante el siglo XX, a excepción del *Concierto en Re*, RV. 93 de Vivaldi<sup>9</sup>.

Dentro de dicho siglo XX, y analizándolo por décadas, la primera obra que nos aparece es *Zarabanda lejana* de J. Rodrigo, compuesta al final de los años veinte. Propiamente no es un concierto para guitarra, pero está inspirada en la obra de Gaspar Sanz. A punto de concluir la siguiente década es escrita la obra de mayor peso específico dentro del repertorio concertístico para guitarra, *El concierto de Aranjuez*, hasta ahora, el más interpretado de los conciertos escrito para guitarra de todos tiempos. Ese mismo año, e impulsado por Andrés Segovia, el florentino Castelnuovo-Tedesco escribe su *Concierto N° 1 para guitarra*.

### *De los años 50*

De la década de los cincuenta merece la pena resaltar, entre los conciertos de guitarra interpretados por la Orquesta de Córdoba la *Serenata para cuerdas* de M. Arnold, *El Concierto para guitarra y pequeña orquesta* de H. Villalobos, y la *Fantasia para un gentilhomme* de J. Rodrigo.

Pero la mayoría de las obras que aparecen en este catálogo pertenecen a las décadas de los 80 y 90.

### *De los años 80*

Destacaríamos *El concierto de Toronto*, el *Concierto Elegíaco*, *From Yesterday to Pennly Lan*, *Pegasus effect*, *Omaggio Paganini*, *Viento de libertad*, *El concierto de Lieja*, etc.

---

9. En su transcripción para guitarra.

*De los años 90*

Por último, en la década de los 90, hay una auténtica explosión compositiva en todos los campos y estilos. Es en esta década cuando se escriben, se estrenan y también se graban la mayor parte de las obras de este catálogo.

Sirvan como ejemplos las siguientes composiciones: *Poeta* de Vicente Amigo/Brouwer, el *Concierto para guitarra* de Manuel Castillo, la *Suite Iberia* de Albéniz/Brouwer, el *Concierto para guitarra* del brasileño E. Krieger, *Nocturnos de Andalucía* de Lorenzo Palomo, el *Concierto de La Habana* y *El concierto de Peruggia* de L. Brouwer, *El guitarrista azul* de José Antonio Rodríguez, etc.

Pero como hemos dicho antes, no solo se componen, sino que también se graban todas estas páginas para la guitarra. Resulta verdaderamente vertiginoso observar la lista de grabaciones. La primera grabación de la *Suite Iberia* se realiza en mayo del 94 y también se graban en la misma fecha *El concierto elegíaco* de Brouwer, junto con *El concierto para guitarra* de Manuel Castillo.

La primera grabación mundial de *Poeta* se realiza en febrero del 95 en el Teatro Góngora para CBS/SONY. El *Concierto para guitarra y orquesta de cuerdas* de Thanos Mikroutsikos y el *Elegíaco* de Brouwer se graban en el Concert Hall de Atenas en 1996 para EMI/Classic.

El 4 de julio del 97 es el estreno absoluto del *Concierto de Volos* y se realiza la primera grabación mundial en diciembre del 97 para el sello GHA. También el mismo año se graba el *Concierto de Aranjuez* del maestro Rodrigo y *La serenata para cuerdas* de M. Arnold. Entre octubre del 98 y septiembre del 99 continua la serie de grabaciones para GHA y se fijan *Omaggio a Paganini* de Brouwer, el *Doble para guitarra y bandoneón* de A. Piazzola, el *Elegíaco de Brouwer* y, por primera vez el *Concerto para dos Violões es Cordas* de E. Krieger.

Todas estas grabaciones se hicieron bajo la batuta del maestro Leo Brouwer.

*La guitarra flamenca de concierto*

Para concluir este apartado sobre las obras de este catálogo quisiera resaltar, las más de veinte interpretaciones que aparecen para guitarra flamenca de autores como Sabicas, Vicente Amigo, José Antonio Rodríguez, Manolo Sanlúcar, Tomatito, etc. Esto nos da una idea de la progresión e importancia de la nueva corriente abierta por estos intérpretes-compositores y como la guitarra flamenca



inicia un claro proceso de mezcla y sublimación. Muchos de estos intérpretes son los creadores de sus propias obras, aunque la labor de orquestación, suele encargarse a especialistas como Joan Albert Amargós, Enric Palomar, Leo Brouwer, E. Coffiner, etc.

## INTÉRPRETES Y N° DE INTERPRETACIONES

1. Vicente Amigo-18
2. Javier Riba -11
3. Costas Cotsiolis-9
4. Maria Esther Guzmán-8
5. Manuel Barrueco-8
6. Francisco Padilla-6
7. José Antonio Rodríguez-5
8. Manolo Sanlúcar-5
9. Jesús Pineda -5
10. Odair Assad-4
11. Christoph Denoth-4
12. Eduardo Isacc-4
13. Kazuhito Yamashita-4
14. José M<sup>a</sup>-Gallardo-3
15. Marcos Socias-3
16. Larry Coryel-3
17. Tomatito-3
18. Cañizares-2
19. Paco Cepero-2
20. Joaquín Clerch-2
21. Eugenio Tobalina-2
22. John Wlliams-2
23. David Russel-2
24. Wulfin Lieske-2
25. Pablo Sainz Villegas-2
26. Víctor Lellegrini-2
27. Gerardo Nuñez-1
28. Rafael Riqueni-1

29. Garana-Millet, Dúo-1
30. Ismael Barambio-1
31. Scott Tennat-1
32. Rosa Matos-1
33. Serafín Ariaza-1
34. Jesús Pineda Arjona-1
35. Leonardo de Angelis-1
36. Dúo Katona-1
37. Iván Rijos-1
38. Pepe Romero-1
39. ShinIchi Fukuda-1
40. Vicente Coves-1

Y para finalizar, un pequeño resumen de los espacios en los que la Orquesta de Córdoba ha estado presente con sus programas para guitarra.

- VIII y XII ediciones de La Bienal de Arte Flamenco de Sevilla
- VII Festival Internacional de Música y Danza “Ciudad de Úbeda”
- En el Festival de Teatro, Danza y Música de Marsella (Francia)
- En el Festival Internacional de Guitarra de Santo Tirso (Portugal)
- Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba
- Concurso “Julián Arcas” de Almería
- I y III edición del Festival de Música Española de Cádiz
- XXIX Festival Internacional de Segovia
- Y por supuesto en todas las ediciones del Festival de la Guitarra de Córdoba desde el año 1993 hasta la última edición en 2006 donde finaliza este trabajo

*Las ciudades visitadas han sido*

- Fuera de España: Atenas (Grecia), Marsella (Francia), Sto. Tirso (Portugal).
- Fuera de Andalucía: Madrid, Ciudad Real, Cuenca, Guadalajara, Toledo y Albacete.
- En Andalucía: Linares, Cádiz, Granada, Algeciras, Sevilla, Moguer, Úbeda, Jerez y Almería.

## BIBLIOGRAFÍA

- BELTRANDO-PATIER, M.C. (dir.). *Historia de la música. La música occidental desde la Edad Media hasta nuestros días*. Madrid: Espasa Calpe, 2000. ISBN 84-239-9610-7.
- CANO TAMAYO, M. *La guitarra. Historia, estudios y aportaciones al flamenco*. Sevilla: Giralda, 2006. ISBN 84-88409-59-1.
- MORENO CALDERÓN, J. M. *Música y músicos en la Córdoba contemporánea*. Córdoba: Cajasur, 1999. ISBN 84-7959-282-6.
- GÓMEZ AMAT, C. *Historia de la música española. 5. Siglo XIX*. Madrid: Alianza, 1984. ISBN 84-206-8505-4.
- GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. *Historia de la música occidental. 1*. Madrid: Alianza, 1986. ISBN 84-206-8515-1.
- PALACIOS BAÑUELOS, L. *Historia del Real Centro Filarmónico de Córdoba "Eduardo Lucena". (Música, accesibilidad y cultura popular)*. Córdoba: Caja Provincial de Ahorros, 1994. ISBN 84-88218-35-4.
- PÉREZ, M. *Diccionario de la música y los músicos*. Madrid: Istmo, 2000. ISBN 84-7090-139-7.

## CATÁLOGO DE OBRAS INTERPRETADAS<sup>10</sup>

- [18 JUNIO-93] FESTIVAL DE CÓRDOBA GUITARRA 93 - Teatro Monumental de Madrid.  
*Poeta (1992) V. AMIGO/L. BROUWER*.
  - Concierto flamenco para un Marinero en Tierra inspirado en textos de Rafael Alberti.
  - 2(1.2/pic)2(1.2/c.i)22 - 4220 - Timb +1 -Cu- Solista guitarra flamenca.
  - Perc: caja, g.cassa, clock, tom-toms, bongos, pandereta, maracas, güiro.
  - Grupo flamenco (2ª guitarra-percusión flamenca-cante).
  - Narrador opcional (textos Rafael Alberti).

---

10. En este Catálogo de conciertos para guitarra aparecen relacionados, por orden cronológico, todos los conciertos para guitarra y las grabaciones desde el inicio de la actividad de la Orquesta de Córdoba en 1992 hasta el año 2017.

- [2 JULIO-93] FESTIVAL DE CÓRDOBA GUITARRA 93- Gran Teatro de Córdoba  
*Gipsy Concert SABICAS/E. COFFINER*
  - 3(1.2.pic)3(1.2.c.i)3(1.2.clb)2- 4321-Timb+3 -Cu-Solista guitarra flamenca
  - perc: caja, platos, bombo, castañuelas
- [3 DICIEMBRE-93] Teatro Olympia de Linares (Jaén)  
*Concierto para guitarra y orquesta (1990) M. CASTILLO*
  - 1111-2000- Cu - Guitarra solista
- [3 DICIEMBRE-93] Teatro Olympia de Linares (Jaén)  
*Concierto de Toronto (1987) L. BROUWER*
  - Dedicado a John Williams
  - 1(1/pic)02(1.2/Eb)1- 1100 - Timb+ 1- Piano -Cu- Guitarra Solista
  - Perc: tam-tam, marimba, vibráfono, Glock, Plato susp -tomtoms.
- [3 JUNIO-94] GIRA ANDALUZA - Teatro Falla de Cádiz  
*Poeta (1992) V. AMIGO/L. BROUWER*
  - Concierto flamenco para un Marinero en Tierra inspirado en textos de Rafael Alberti
  - 2(1.2/pic)2(1.2/c.i)22 - 4220 - Timb +1 -Cu- Solista guitarra flamenca
  - Perc: caja, g.cassa, clock, tom-toms, bongos, pandereta, maracas, güiro
  - Grupo flamenco (2ª guitarra-percusión flamenca-cante)
  - Narrador opcional (textos Rafael Alberti)
- [4 JUNIO-94] GIRA ANDALUZA, Centro Cultural “Manuel de Falla” de Granada  
*Poeta (1992) V. AMIGO/L. BROUWER*
  - Concierto flamenco para un Marinero en Tierra inspirado en textos de Rafael Alberti
  - 2(1.2/pic)2(1.2/c.i)22 - 4220 - Timb +1 -Cu- Solista guitarra flamenca
  - Perc: caja, g.cassa, clock, tom-toms, bongos, pandereta,maracas, güiro
  - Grupo flamenco (2ª guitarra-percusión flamenca-cante)
  - Narrador opcional (textos Rafael Alberti)
- [7 JULIO-94] FESTIVAL DE CÓRDOBA GUITARRA 94 - Gran Teatro de Córdoba
  - From Yesterday to Penny Lane J.LENNON - P. McCARTNEY/L. BROUWER
  - 7 songs after the Beatles (1986)
  - Cuerdas -Guitarra solista

- [7 JULIO-94] FESTIVAL DE CÓRDOBA GUITARRA94 - Gran Teatro de Córdoba  
*Concierto elegíaco N° 3 para guitarra y orquesta (1985-86) L. BROUWER*
  - Dedicado a Julian Bream
  - Timbales+1 (marimba, c. claire, glock.)- Cuerdas.
- [7 JULIO-94] FESTIVAL DE CÓRDOBA GUITARRA 94 - Gran Teatro de Córdoba  
*Iberia (1993-94) I. ALBÉNIZ/L. BROUWER*
  - To celebrate the 60th anniversary of Julian Bream
  - 2(1.2/pic)22(1.2/clb)2 - 2200 - Timb+2 – Cu - Guitarra solista
  - per.:plat. susp, crócalos, triáng, pandereta, vibráf,caja, gr.cassa, plat chocados
- [26 JULIO-94] GIRA ANDALUZA - Parque María Cristina de Algeciras  
*Poeta (1992) V. AMIGO/L. BROUWER*
  - Concierto Flamenco para un Marinero en Tierra inspirado en textos de Rafael Alberti
  - 2(1.2/pic)2(1.2/c.i)22 - 4220 - Timb +1 -Cu- Solista guitarra flamenca
  - Perc: caja, g.cassa, clock, tom-toms, bongos, pandereta,maracas, güiro
  - Grupo flamenco (2ª guitarra-percusión flamenca-cante)
  - Narrador opcional (textos Rafael Alberti)
- [9 SEPTIEMBRE-94] Plaza de las Tres Culturas de Córdoba - Inauguración de la nueva estación de ferrocarriles de Córdoba  
*Poeta (1992) V. AMIGO/L. BROUWER*
  - Concierto Flamenco para un Marinero en Tierra inspirado en textos de Rafael Alberti
  - 2(1.2/pic)2(1.2/c.i)22 - 4220 - Timb +1 -Cu- Solista guitarra flamenca
  - Perc: caja, g.cassa, clock, tom-toms, bongos, pandereta,maracas, güiro
  - Grupo flamenco (2ª guitarra-percusión flamenca-cante)
  - Narrador opcional (textos Rafael Alberti)
- [19 SEPTIEMBRE-94] VII BIENAL DE ARTE FLAMENCO - Teatro Lope de Vega (Sevilla)  
*Poeta (1992) V. AMIGO/L. BROUWER*
  - Concierto Flamenco para un Marinero en Tierra inspirado en textos de Rafael Alberti
  - 2(1.2/pic)2(1.2/c.i)22 - 4220 - Timb +1 -Cu- Solista guitarra flamenca
  - Perc: caja, g.cassa, clock, tom-toms, bongos, pandereta,maracas, güiro
  - Grupo flamenco (2ª guitarra-percusión flamenca-cante)
  - Narrador opcional (textos Rafael Alberti)

- [21 SEPTIEMBRE-94] GIRA CASTILLA LA MANCHA – Teatro Quijano – Ciudad Real  
*Poeta (1992) V. AMIGO/L. BROUWER*
  - Concierto Flamenco para un Marinero en Tierra inspirado en textos de Rafael Alberti
- [22 SEPTIEMBRE-94] GIRA CASTILLA LA MANCHA – Auditorio Municipal-Cuenca  
*Poeta (1992) V. AMIGO/L. BROUWER*
  - Concierto Flamenco para un Marinero en Tierra inspirado en textos de Rafael Alberti
- [23 SEPTIEMBRE-94] GIRA CASTILLA LA MANCHA – Coliseo Luengo – Guadalajara  
*Poeta (1992) V. AMIGO/L. BROUWER*
  - Concierto Flamenco para un Marinero en Tierra inspirado en textos de Rafael Alberti
- [24 SEPTIEMBRE-94] GIRA CASTILLA LA MANCHA – Museo de Santa Cruz de Toledo  
*Poeta (1992) V. AMIGO/L. BROUWER*
  - Concierto Flamenco para un Marinero en Tierra inspirado en textos de Rafael Alberti
- [25 SEPTIEMBRE-94] GIRA CASTILLA LA MANCHA – Auditorio Municipal de Albacete  
*Poeta (1992) V. AMIGO/L. BROUWER*
  - Concierto Flamenco para un Marinero en Tierra inspirado en textos de Rafael Alberti
- [28 FEBRERO-95] GIRA ANDALUZA Teatro Felipe Godínez, Moguer (Huelva) “Música andaluza del siglo XX”  
*Concierto para guitarra y orquesta (1990) M. CASTILLO*
  - 1111 - 2000 - Cu – Guitarra Solista
- [14 JULIO-95] FESTIVAL DE CÓRDOBA GUITARRA,95 G. Teatro de Córdoba  
*Concierto para dos guitarras y orq. Op. 21 (1962) M. CASTELNUOVO-TEDESCO*
  - Pour Ida Presti et Alexandre Nagoya
  - 2(1.2/pic)121 – 2100 –Timb+2 - Cu. –Soli duo guitarras
  - perc:tri, maracas, castñ, g.cassa, piatti, tamburo

- [23 NOVIEMBRE-95] CONCIERTO DE TEMPORADA -Gran Teatro de Córdoba  
*Viento de Libertad J. A. RODRÍGUEZ/J. ALBERT AMARGÓS*  
– 1110 – 4000 – Timb + 2 – Cuerdas – guitarra flamenca solista  
– Per. (triángulo, platos, mazas, caja) - (bombo, platos chocados, pandereta)
- [11 ENERO-96] SALA MEGARON DEL CONCERT HALL DE ATENAS (Grecia)  
*Concierto Elegíaco nº3 para Guitarra y Orquesta (1985-86) I. ALBÉNIZ/L. BROUWER Dedicado a Julian Bream*  
– Timbales+1 - Cuerdas.  
– perc: marimba, c. claire, glock.
- [11 ENERO-96] SALA MEGARON DEL CONCERT HALL DE ATENAS (Grecia)  
*Concierto para guitarra y orquesta (1992) T. MIKROUTSIKOS Comisionado por el Festival Internacional de Guitarra de Lieja*  
– 1(1/pic)110 – 4100 – Timb + 2 – Cuerdas – guitarra solista  
– perc: Xilófono, Marimba, Vibráfono, glock, W block, Kettledrums, cymbals, triángulo, drums
- [15 MAYO-96] X ANIVERSARIO REMODELACIÓN del G. Teatro de Córdoba  
*Concierto de Aranjuez (París, 1939) J. RODRIGO*  
– A Regino Sainz de la Maza  
– 2(1.2/pic)2(1.2/Eh)22-2200 - Cu - Soli Guitarra
- [4 JUNIO-96] VII FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA Y DANZA “Ciudad de Úbeda” Auditorio del Hospital de Santiago  
*Concierto de Aranjuez (París, 1939) J. RODRIGO*  
– A Regino Sainz de la Maza  
– 2(1.2/pic)2(1.2/Eh)22-2200 - Cu – Solo Guitarra
- [30 JUNIO-96] FESTIVAL INTERNACIONAL DE LA GUITARRA-96 Gran Teatro de Córdoba  
*Concierto nº 5, Op. 21 “Cíclico” JORGE DE CARLOS*  
– 3(1.2.3pic)222 - 3321 - Timb+2 - Cu - Guitarra solista  
– per: bombo, platillos, triángulo, castañuelas.
- [4 JULIO-96] FESTIVAL DE TEATRO Y DANZA DE MARSELLA (FRANCIA) “Vielle Charité” de Marseille (Francia)  
*Poeta (1992) V. AMIGO/L. BROUWER*  
– Concierto Flamenco para un Marinero en Tierra inspirado en textos de Rafael Alberti

- [17 OCTUBRE-96] INAUGURACIÓN TEMPORADA 96 - Gran Teatro de Córdoba  
*Iberia (1993-94) I. ALBÉNIZ/L. BROUWER*
  - To celebrate the 60<sup>th</sup> anniversary of Juliam Bream
  - 2(1.2/pic)22(1.2/clb)2 - 2200 - Timb+2 – Cu - Guitarra solista
  - per.: plat.susp, crótalos, triáng, pandereta, vibráf, caja, gr.cassa, plat chocados
- [19 ABRIL-97] Homenaje a Rafael Alberti. Teatro Villamarta de Jerez (Cádiz)  
*Poeta (1992) V. AMIGO/L. BROUWER*
  - Concierto Flamenco para un Marinero en Tierra inspirado en textos de Rafael Alberti
- [30 ABRIL-97] CICLO GRANDES INTÉRPRETES DE LA GUITARRA Teatro de la Maestranza de Sevilla  
*“Medea” para guitarra y orquesta M. SANLÚCAR*
  - 2(1.2/pic)2c.i21 - 3000 - Timb+ 3 -Cu. – Solo Guitarra flamenca
  - per: claves, zurdos agudos, panderos grd, triáng, platos chocados, pandereta, yunque, pandero medio, Plat. susp, bombo.
- [28 JUNIO-97] FESTIVAL INTERNACIONAL DE GUITARRA DE SANTO TIRSO Auditorio Eng. Enrico de Melo de Sto. Tirso (Portugal)  
*Concierto n° 1 K. FUJIE*  
*Estreno en Europa*
  - 2(1.2/pic)22(1.2/clb)2 - 2200 - Perc 2 - Cu - Solo Guitarra
  - per: bass drum, hand bells, chinese gong, antique cymbals, tree, snare drum, xylo, molusco, 2 gons, bongó, crótalo, sistrum, japanese temple bells
- [28 JUNIO-97] FESTIVAL INTERNACIONAL DE GUITARRA DE SANTO TIRSO Auditorio Eng. Enrico de Melo de Sto. Tirso (Portugal)  
*1° Concerto (in Re) Op.99 (1939) M. CASTELNUOVO-TEDESCO*  
*Dedicado a Andrés Segovia*
  - 1121 - 1000 - Timb - Cu - Soli Guitarra
- [28 JUNIO-97] FESTIVAL INTERNACIONAL DE GUITARRA DE SANTO TIRSO Auditorio Eng. Enrico de Melo de Sto. Tirso (Portugal)  
*Pegasus Effect (1984) T.YOSHIMATSU*
  - 3030 - 2220 - per 2 - celesta - soli Guitarra
  - per: bass drum, hit-hat cymbals, side drum, glockenspiel, sistre, 3 temple bells, tambourine, castagnet, wood-block, triang., tam.tam, maracas, brass wind chimes



- [28 JUNIO-97] FESTIVAL INTERNACIONAL DE GUITARRA DE SANTO TIRSO Auditorio Eng. Enrico de Melo de Sto. Tirso (Portugal)  
*Concierto de Aranjuez (París, 1939) J. RODRIGO*  
*A Regino Sainz de la Maza*  
 – 2(1.2/pic)2(1.2/Eh)22-2200 - Cu - Soli Guitarra
- [4 JULIO-97] “LAS MÚSICAS DE NUESTRO TIEMPO” Gran Teatro de Córdoba  
*Concierto del agua (1993) T. MARCO*  
 – 24’ Cuerdas / soli Guitarra
- [4 JULIO-97] “LAS MÚSICAS DE NUESTRO TIEMPO” Gran Teatro de Córdoba  
*Concerto de Volos, N°6 (1996-97) L. BROUWER*  
*For Costas Cotsiolis*  
 – 28’ Cuerdas / soli Guitarra
- [19 ABRIL-97] FESTIVAL INTERNACIONAL GUITARRA 97  
*Poeta (1992) V. AMIGO/L. BROUWER*  
 – Concierto Flamenco para un Marinero en Tierra inspirado en textos de Rafael Alberti
- [24 ENERO-98] CONCIERTO DE SANTO TOMÁS, UNIVERSIDAD DE SEVILLA Auditorio de la Escuela Superior de Ingenieros  
*Oratorio “Sinfonía para un Nuevo Teatro” J. M. ÉVORA / G. NÚÑEZ*  
 – 2(1.2/pic)2(1.2/c.i)2(1.2/clb)2(1.2/cf)- 222(1.tenor/tb)0-Timbal+(..)  
 Cu-Guitarra flamenca  
 – per.: bombo, caja, platos, yunque, xilófono
- [11 JULIO-98] FESTIVAL INTERNACIONAL GUITARRA 98  
*Concierto de Aranjuez (París, 1939) J. RODRIGO*  
*A Regino Sainz de la Maza*  
 – 2(1.2/pic)2(1.2/Eh)22-2200 - Cu - Soli Guitarra
- [16-JUL-98] FESTIVAL INTERNACIONAL DE LA GUITARRA-98 “In Memoriam Narciso Yepes” Gran Teatro de Córdoba  
*Concertino para guitarra y orquesta, Op. 72 S. BACARISSE*  
 – 1111 - 2100 - Timbal -Cu - Soli Guitarra
- [15 OCTUBRE-98] CONCIERTO TEMPORADA DE ABONO - Gran Teatro de Córdoba- 20’30 h  
*Concerto para 2 Violões e Cordas (1994) E. KRIEGER*  
*Dedicado aSergio y Odair Assad*  
 – Cuerdas - soli dos Guitarras

- [28 FEBRERO-99] CONCIERTO DÍA DE ANDALUCÍA - Gran Teatro de Córdoba. Homenaje a Joaquín Turina  
*Nocturnos de Andalucía (1996) Suite concertante para Guitarra y Orquesta LORENZO M. PALOMO*  
*Dedicada a Pepe Romero y su insigne maestro Celedonio Romero*
  - 2(1.2/pic)2(1.2/c.i)22 - 4231 Timbal + 4 – Cu - Guitarra solista
  - Per(2Hand claperr. Triángulo. Tamb. Castñ.Tamburino.Blocco di legno.
  - Piatti.Piatto sopeso.Gran Cassa. Tom-Tom
- [10 JUNIO -99 ] GRAN TEATRO DE CÓRDOBA “LEO BROUWER, 60 AÑOS”  
*Concierto “La Habana” (1998) L. BROUWER*  
*A Joaquín Clerch*
  - 2(1.2/pic)22(1.2/clb)2 – 2220 - Timb+2 – piano - Cuerdas Guitarra Solista
  - Per: I (Tom-Tom Plato. Sus, Marimba, Golck, Tubular bells, Vibráfono.
  - Per II (Marimba, Lira, Plato. Sus, Wood Block, 2Drums, 2Bongos, 2Congas)
- [8 JUNIO-99] FINAL CONCURSO ANDALUZ JÓVENES INTÉRPRETES 1999 - Gran Teatro de Córdoba 20’30h  
*Concierto de Aranjuez (París, 1939) J. RODRIGO*  
*A Regino Sainz de la Maza*
  - 2(1.2/pic)2(1.2/Eh)22-2200 - Cu - Soli Guitarra
- [28 JUNIO-99] FINAL CONCURSO ANDALUZ JÓVENES INTÉRPRETES 1999 - Gran Teatro de Córdoba 20’30h  
*Concierto para guitarra y pequeña orq (Rio 1951) H. VILLALOBOS*  
*A Andrés Segovia*
  - 1111-1010 - Cuerda - Guitarra Solista
- [8 JULIO-99] FESTIVAL INTERNACIONAL GUITARRA 99 - Gran Teatro de Córdoba-20.30h  
*Doble Concierto para Guitarra, Bandoneón y Orq. de cuerdas A. PIAZZOLA*  
*Homagge a Lieje 1985*
  - 2 violines A, 2 violines B, 2 violines C, 2 violines D, 3 violas, 3 cellos, 2 contrabajos
  - Soli: Guitarra y Bandoneón
- [8 JULIO-98] FESTIVAL INTERNACIONAL GUITARRA 99 - Gran Teatro de Córdoba-20.30h  
*Zarabanda lejana (1927-30) J. RODRIGO*  
*A la vihuela de Luís Milán*
  - Orquesta de Cuerdas

- [8 JULIO-98] FESTIVAL INTERNACIONAL GUITARRA 99 - Gran Teatro de Córdoba-20.30h  
Fantasía para un gentil hombre (1954) J. RODRIGO  
Inspirada en Gaspar Sanz y dedicada a Andrés Segovia  
– 2(1.pic)101 – 1000 - Cuerda - Guitarra Solista
- [15 JULIO-99] FESTIVAL DE CÓRDOBA GUITARRA 99 - G. Teatro de Córdoba  
*From Yesterday to Penny Lane* J. LENNON - P. McARTNEY/L. BROUWER  
*7 songs after the Beatles (1986)*  
– Cuerdas -Guitarra solista
- [15 JULIO-99] FESTIVAL DE CÓRDOBA GUITARRA 99 – G. Teatro de Córdoba  
*Concierto de Lieja (1980)* L. BROUWER  
– 2(1/pic.2)2(1.2/eb)2 – 2220 - Timb+2 – Arpa- Piano – Cuerda - Guitarra Solista  
– Marimba, vibráfono, glock, gran cassa, tam-tam, claves, Frustra, Conga, tom-tom. temple block
- [27 ABRIL-00] CONCIERTO DE TEMPORADA - Gran Teatro de Córdoba  
*Concierto de Perugia para guitarra coro y orquesta (1999)* L. BROUWER  
*Estreno en España. A Leonardo de Angelis*  
– 1(1/pic) 010 – 1100 – 2 per – piano – cuerdas – coro mixto - guitarra solista  
– Per: bongos, snare drums, 4tom-toms, tom-tom basso, glock, tubulars bells, vibráfono, marimba
- [7 JULIO-00] FESTIVAL DE CÓRDOBA GUITARRA 2000- G. Teatro de Córdoba  
*Viento de Libertad* J. A. RODRÍGUEZ/J. ALBERT AMARGÓS  
– 1110 – 4000 – Timb + 2 – Cuerdas – guitarra flamenca solista  
– Per. (triángulo, platos, mazas, caja) - (bombo, platos chocados, pandero)
- [16 JULIO-00] - FESTIVAL DE CÓRDOBA GUITARRA 2000- Plaza de Capuchinos “In memoriam Joaquín Rodrigo”  
*Concierto Madrigal (1966)* J. RODRIGO  
*A la memoria de Ida Presti*  
– 30’ 2(1.pic)111-1000/ 2 Guitarras Solistas

- [16 JULIO-00] - FESTIVAL DE CÓRDOBA GUITARRA 2000- Plaza de Capuchinos “In memoriam Joaquín Rodrigo”  
*Concierto de Aranjuez (París, 1939) J. RODRIGO*  
*A Regino Sainz de la Maza*  
– 2(1.2/pic)2(1.2/Eh)22-2200 - Cu - Soli Guitarra
- [28 FEBRERO-01] CONCIERTO DE ABONO. Gran Teatro de Córdoba  
*Concierto del Sur (1941) M. PONCE*  
– 1110 – 0000 – Timbal –pandereta-ccuerda – guitarra solista
- [11 MAYO-01] XVI CONCURSO NACIONAL DE ARTE FLAMENCO Gran Teatro de Córdoba  
*El Guitarrista Azul J. A. RODRÍGUEZ/ E. PALOMAR*  
*Estreno absoluto*  
– 2(1.2/pic)2(1.2/c.i)22-4230 - Timbal + 2 -arpa - Cuerdas - Soli guitarra flamenca  
– per: bombo, Golck, plato susp, triángulo, látigo, caja, castañuelas, tam-tam, temple block, pl mano.
- [2 JUNIO-01] CONCURSO JULIÁN ARCAS-00-Auditorio Mstro. Padilla Almería “Centenario Joaquín Rodrigo”  
*Concierto de Aranjuez (París, 1939) J. RODRIGO*  
*A Regino Sainz de la Maza*  
– 2(1.2/pic)2(1.2/Eh)22-2200 - Cu - Soli Guitarra
- [2 JUNIO-01] CONCURSO J. ARCAS-00-Auditorio Mstro. Padilla Almería “Centenario Joaquín Rodrigo”  
*Fantasia para un gentil hombre (1954) J. RODRIGO*  
*Inspirada en Gaspar Sanz y dedicada a Andrés Segovia*  
– 2(1.pic)101 – 1000 - Cuerda - Guitarra Solista
- [2 JUNIO-01]- CONCURSO J. ARCAS-00-Auditorio Mstro. Padilla Almería “Centenario Joaquín Rodrigo”  
*Concierto Madrigal (1966) J. RODRIGO*  
*A la memoria de Ida Presti*  
– 30’ 2(1.pic)111-1000/ 2 Guitarras Solistas
- [14 JULIO-01] FESTIVAL INTERNACIONAL DE LA GUITARRA-01 Concierto de Clausura, Plaza de La Corredera, Córdoba  
*Concierto del Sur (1941) M. PONCE*  
– 1110 – 0000 – Timbal –pandereta-ccuerda – guitarra solista

- [14 JULIO-01] FESTIVAL INTERNACIONAL DE GUITARRA 01 Concierto de clausura, Plaza de la Corredera  
*1º Concerto (in Re) Op. 99 (1939) M. CASTELNUOVO-TEDESCO*  
*Dedicado a Andrés Segovia*  
 – 1121 - 1000 - Timb - Cu - Soli Guitarra
- [14 JULIO-01] FESTIVAL INTERNACIONAL DE GUITARRA 01 Concierto de clausura, Plaza de la Corredera  
*Doble concierto para violín y guitarra (Omaggio a Paganini) L. BROUWER*  
*Comisionado por el Festival de Liege en 1995. A Verónica Artetxe*  
 – Cuerdas –Soli Violín y Guitarra
- [14 JULIO-01] FESTIVAL INTERNACIONAL DE GUITARRA 01 Concierto de clausura, Plaza de la Corredera  
*“Diálogos” Concierto para Guitarra y Orquesta F. MORENO TORROBA*  
 – 2121 – 1000 - Timbal +2 – arpa - celesta - cuerda – guitarra solista  
 – per: pandereta- castañuelas, triángulo, caja
- [5 JULIO-02] FESTIVAL DE CÓRDOBA GUITARRA 02 - G. Teatro de Córdoba  
*From Yesterday to Penny Lane J. LENNON - P. McARTNEY/L. BROUWER*  
*7 songs after the Beatles (1986)*  
 – Cuerdas -Guitarra solista
- [5 JULIO-02] FESTIVAL DE CÓRDOBA, GUITARRA 02 Gran Teatro de Córdoba–22:00 h  
*Español (Igor’s Córdoba) I. STRAVINSKY/L. CORYELL*  
 – 3(1.2.pic) 3(1.2.c. i) 3(1.2.cb)3(1.2.cf)– 4331 – Timbal+3 -arpa - cu -gtrra solista
- [5 JULIO-02] FESTIVAL DE CÓRDOBA, GUITARRA 02 Gran Teatro de Córdoba – 22:00 h  
*Sentenza del Cuore L. CORYELL*  
*Dedicated to the victims of Strage di Bolonia del 2 Agosto 1980*  
 – 3(1.2.pic)2(1.2/c. i) 22 – 4331 – Timbal+ 3 -arpa - cu - guitarray Trompetasolista  
 – per: tambourine, triángulo, snare drums, bass drums
- [11 SEPTIEMBRE-02] XII BIENAL DE ARTE FLAMENCO DE SEVILLA Teatro Maestranza de Sevilla - 21:00 h.  
*Poeta (1992) V. AMIGO/L. BROUWER*  
*Concierto Flamenco para un Marinero en Tierra inspirado en textos de Rafael Alberti*

- [28 FEBRERO-03] 5º TEMPORADA - Gran Teatro de Córdoba  
*Iberia (1993-94) I. ALBÉNIZ/L. BROUWER*  
*To celebrate the 60th anniversary of Juliam Bream*  
– 2(1.2/pic)22(1.2/clb)2 - 2200 - Timb+2 – Cu - Guitarra solista  
– per.: plat.susp, crótalos, triáng, pandereta, vibráf, caja, gr.cassa, plat chocados
- [9 JULIO-03] FESTIVAL DE CÓRDOBA GUITARRA-03 Gran Teatro de Córdoba – 22:00h  
*Folías de España (2002) ROBERTO SIERRA*  
*A Manuel Barrueco*  
– 2222 – 2200 – per – cuerda - guitarra solista  
– per: plato suspendido, pandereta, castañuelas, gong, bass drum
- [9 JULIO-03] FESTIVAL DE CÓRDOBA GUITARRA-03 Gran Teatro de Córdoba – 22:00h  
*Concierto en Re Mayor ANTONIO VIVALDI*  
*Transcripción de Emilio Pujol*  
– Orquesta de cuerdas -Clave-guitarra solista
- [19 NOVIEMBRE-03] FESTIVAL DE MUSICA ESPAÑOLA DE CÁDIZ - Gran Teatro Falla – 21:00 h.  
*Suite Jerez, para guitarra y Orq. D. BEIGBEDER / G. A BEIGBEDER*  
– 22(1.2/c. i) 22 – 3200 – Timbal – cuerda - guitarra solista
- [25 JUNIO-04] CONCIERTO EXTRAORDINARIO – ALMERÍA - Auditorio Maestro Padilla  
*Sonanta Suite*  
– Soleá J. FERNÁNDEZ “TOMATITO”/E. PALOMAR  
2(1.pic)2(1.c. i) 22 – 4230 – Timbal + 3 - cu - guitarra flamenca solista  
– Taranta Adap. Sinf. J. A. AMARGÓS  
3(1.2.pic)1(c. i) 00 – 4030 – Timbal + 3 -arpa - cu - guitarra flamenca soli  
– Alegrías J. FERNÁNDEZ “TOMATITO”/E. PALOMAR  
2(1.pic)2(1.c. i) 22 – 4230 – Timbal + 3 - cu - guitarra flamenca soli  
– Pa la Pimpi J. FERNÁNDEZ “TOMATITO”/J. A. AMARGÓS  
3(1.2.pic)3(1.2.c. i) 3(1.2.cb)2 – 4231 – Timbal + 3 -arpa - cu - guitarra flamenca soli  
– “Mª Ángeles” Tango J. FERNÁNDEZ “TOMATITO”/J. A. AMARGÓS  
3(1.2.pic)3(1.2.c. i) 3(1.2.cb)2 – 4231 – Timbal + 3 -arpa - cu - guitarra flamenca soli

- Fandanguillo de Almería GASPAR Y JUAN VIVAS/J. A. AMARGÓS  
3(1.2.pic)3(1.2.c. i) 3(1.2.cb)2 – 4231 – Timbal + 3 -arpa - cu - guitarra flamenca soli
- Canción Turca ERKAN OGUR/J. A. AMARGÓS  
3(1.2.pic)3(1.2.c. i) 3(1.2.cb)2 – 4231 – Timbal + 3 -arpa - cu - guitarra flamenca soli
- [5 JULIO-04] FESTIVAL DE CÓRDOBA GUITARRA-04 - Gran Teatro de Córdoba  
*Sonanta Suite*
  - Soleá J. FERNÁNDEZ “TOMATITO”/E. PALOMAR  
2(1.pic)2(1.c. i) 22 – 4230 – Timbal + 3 - cu - guitarra flamenca solista
  - Taranta Adap. Sinf. J. A. AMARGÓS  
3(1.2.pic)1(c. i) 00 – 4030 – Timbal + 3 -arpa - cu - guitarra flamenca soli
  - Alegrías J. FERNÁNDEZ “TOMATITO”/E. PALOMAR  
2(1.pic)2(1.c. i) 22 – 4230 – Timbal + 3 - cu - guitarra flamenca soli
  - Pa la Pimpi J. FERNÁNDEZ “TOMATITO”/J. A. AMARGÓS  
3(1.2.pic)3(1.2.c. i) 3(1.2.cb)2 – 4231 – Timbal + 3 -arpa - cu - guitarra flamenca soli
  - “Mª Ángeles” Tango J. FERNÁNDEZ “TOMATITO”/J. A. AMARGÓS  
3(1.2.pic)3(1.2.c. i) 3(1.2.cb)2 – 4231 – Timbal + 3 -arpa - cu - guitarra flamenca soli
  - Fandanguillo de Almería GASPAR Y JUAN VIVAS/J. A. AMARGÓS  
3(1.2.pic)3(1.2.c. i) 3(1.2.cb)2 – 4231 – Timbal + 3 -arpa - cu - guitarra flamenca soli
  - Canción Turca ERKAN OGUR/ J. A. AMARGÓS  
3(1.2.pic)3(1.2.c. i) 3(1.2.cb)2 – 4231 – Timbal + 3 -arpa - cu - guitarra flamenca soli
- [13 JULIO-04] XXIX FESTIVAL INTERNACIONAL DE SEGOVIA  
*Sonanta Suite*
  - Soleá J. FERNÁNDEZ “TOMATITO”/E. PALOMAR  
2(1.pic)2(1.c. i) 22 – 4230 – Timbal + 3 - cu - guitarra flamenca solista
  - Taranta Adap. Sinf. J. A. AMARGÓS  
3(1.2.pic)1(c. i) 00 – 4030 – Timbal + 3 -arpa - cu - guitarra flamenca soli
  - Alegrías J. FERNÁNDEZ “TOMATITO”/E. PALOMAR  
2(1.pic)2(1.c. i) 22 – 4230 – Timbal + 3 - cu - guitarra flamenca soli

- Pa la Pimpi J. FERNÁNDEZ “TOMATITO”/J. A. AMARGÓS  
3(1.2.pic)3(1.2.c. i) 3(1.2.cb)2 – 4231 – Timbal + 3 -arpa - cu - guitarra flamenca soli
- “M<sup>a</sup> Ángeles” Tango J. FERNÁNDEZ “TOMATITO”/J. A. AMARGÓS  
3(1.2.pic)3(1.2.c. i) 3(1.2.cb)2 – 4231 – Timbal + 3 -arpa - cu - guitarra flamenca soli
- Fandanguillo de Almería GASPAR Y JUAN VIVAS/J. A. AMARGÓS  
3(1.2.pic)3(1.2.c. i) 3(1.2.cb)2 – 4231 – Timbal + 3 -arpa - cu - guitarra flamenca soli
- Canción Turca ERKAN OGUR/J. A. AMARGÓS  
3(1.2.pic)3(1.2.c. i) 3(1.2.cb)2 – 4231 – Timbal + 3 -arpa - cu - guitarra flamenca soli
- [14 JULIO-05] FESTIVAL DE CÓRDOBA GUITARRA-05 G. Teatro de Córdoba - Monográfico Leo Brouwer  
*Concerto de Volos, N°6 (1996-97) L. BROUWER*  
*for Costas Cotsiolis*
  - Orquesta de cuerdas - soli guitarra
- [14 JULIO-05] FESTIVAL DE CÓRDOBA GUITARRA-05 G. Teatro de Córdoba - Monográfico Leo Brouwer  
*Concierto de Toronto (1987) L. BROUWER*  
*Dedicado a John Williams*
  - 1(1/pic)02(1.2/Eb)1- 1100 - Timb+ 1- Piano - Cu- Guitarra Solista
  - Perc: tam-tam, marimba, vibráfono, Glock, Plato susp - tomtoms
- [14 JULIO-05] FESTIVAL DE CÓRDOBA GUITARRA-05 G. Teatro de Córdoba - Monográfico Leo Brouwer  
*“El Libro de los Signos”(2003) Doble concierto para dos guitarras y orq. L. BROUWER*  
*Estreno en España. Dedicado a John Williams y Costas Cotsiolis*
  - Orquesta de cuerdas / soli 2 Guitarras
- [23 NOVIEMBRE-05] III FESTIVAL DE MÚSICA ESPAÑOLA Gran Teatro Falla, Cádiz (21.00h)  
*Concierto de Aranjuez (París, 1939) J. RODRIGO*  
*A Regino Sainz de la Maza*
  - 2(1.2/pic)2(1.2/Eh)22-2200 - Cu - Soli Guitarra
- [2 DICIEMBRE-05] 75 ANIVERSARIO JULIO ROMERO DE TORRES. Gran Teatro de Córdoba - 21.00h  
*Concierto para guitarra y orquesta de cuerdas L. BEDMAR*  
*Estreno absoluto. Dedicado a mi buen amigo Leo Brouwer*
  - Cuerdas - Guitarra solista



- [13 JULIO-06] FESTIVAL DE CÓRDOBA GUITARRA 2006  
*La Stravaganza – Concierto in mi minori Op. IV para violín y orquesta (Transcripción para guitarra) A. VIVALDI*  
 – 10' Orquesta de cuerdas - Clave-guitarra solista
- [13 JULIO-06] FESTIVAL DE CÓRDOBA GUITARRA 2006  
*Concerto Antico for guitar and chamber orchestra R. HARVEY*  
*Dedicado a John Williams*  
 – 2(1.2/pic)222-2200/ Timb + 3 -Arpa - Cu. - soli guitarra  
 – Per glock, vibraf, tub-bells, plt sup alto y bajo, splash, Tam-Tam, triáng, pand, shakers Pintree, Piano Pins, Caja, Tenor drum, Tom-Toms, Bass drums
- [3 MAYO-07] XVIII CONCURSO NACIONAL DE ARTE FLAMENCO-G. TEATRO  
*“Medea” para guitarra y orquesta M. SANLÚCAR*  
 – 2(1.2/pic)2c.i21 - 3000 - Timb+ 3 -Cu. - Soli Guitarra flamenca  
 – per: claves, zurdos agudos, panderos grd, triáng, platos chocados, pandereta, yunque, pandero medio, Plat. susp, bombo
- [6 JULIO-07] FESTIVAL DE CÓRDOBA GUITARRA 07-Gran Teatro  
*Danzas concertantes R. SIERRA*  
 – 2222 – 2210 –Tim-perc-Cu –Soli Guitarra  
 – Perc: Xyl, Mrmb,cym sus, T.Tam, Gong, Sd, Bngs, Cngs, mrcas, Güiro, clves, Cncrro, Pndrta.
- [4 JULIO-08] FESTIVAL DE CÓRDOBA GUITARRA 08-Gran Teatro  
*Como llora el viento M. SOTELO*  
*Dedicada a Blanca, mi madre*  
 – 3(1.2/PIC.3/Alf)23(1.2.Bcl)2- 4221(cbss) –tim+2- Cu—Soli. Gtra Amplificada  
*Suite Iberia, Albéniz por Cañizares I. ALBÉNIZ [CAÑIZARES]*
- [12 JULIO-08] FESTIVAL DE LA GUITARRA - 08  
*Iberia (1993-94) I. ALBÉNIZ/L. BROUWER*  
*To celebrate the 60th anniversary of Juliam Bream*  
 – 2(1.2/pic)22(1.2/clb)2 - 2200 - Timb+2 – Cu - Guitarra solista  
 – per.: plat.susp, crótalos, triáng, pandereta, vibráf, caja, gr.cassa, plat chocados
- [12 JULIO-08] FESTIVAL DE LA GUITARRA - 08  
*Concerto da requiem, para guitarra y orquesta L. BROUWER*  
*In memoriam Takemitsu II*

- [19 FEBRERO-09] CONCIERTO EXTRAORDINARIO – SEVILLA - Teatro de la Maestranza – 20:30 h.  
*Música para ocho monumentos M. SANLÚCAR*  
(Estreno absoluto)
- [17 MARZO-09] SEVILLA HOMENAJE A ARTURO PAVÓN - Teatro Lope de Vega – 21:00 h.  
*Suite flamenca (selección) A. PAVÓN*
  - I-”Noche de Triana”-Caña  
2(1.2/pic) 2(1.eh)2(1.2/bcl)2 - 2330 - timbal+2 -Arpa -piano Cu  
per: tri, glock, platos caja
  - II-”Arco de Elvira” - Media Granaína  
2 2(1.eh)2(1.2/bcl)1 - 2220 - timbal+2 -Arpa -piano Cu  
per: tri, glock, platos caja
  - III-”El limón con la canela” - Tientos  
2(1.2/pic) 2(1.eh) 21 - 2330 - timbal+2 -Arpa -piano Cu  
per: tri, glock, platos, caja, xilófono
  - IV-”Amanecer en Cádiz” - Alegrías  
2(1.2/pic) 2(1.eh)2(1.2/bcl)1 - 2330 - timbal+2 -Arpa -piano Cu  
per: tri, glock, platos caja
  - El remedio  
2 2(1.eh)21 - 2220 - timbal+2 -Arpa - Cu  
per:tri,glock, platos caja.
  - V-”Cantan los mineros” - Tarantos  
2(1.2/en sol) 2(1.eh)2(1.2/bcl)1 - 2330 - timbal+2 -Arpa -piano Cu  
per: tri, glock, platos, caja, pandereta
- [1 JULIO-09] FESTIVAL DE LA GUITARRA -09 Gran Teatro de Córdoba  
*Música para ocho monumentos M. SANLÚCAR*
- [24 FEBRERO-10] CONCIERTO EXTRAORDINARIO DEL DÍA DE ANDALUCÍA - Auditorio Nacional – 19:30 h.  
*“Páramos del Infierno de El Bosco”(2009) J. de D. GARCÍA AGUILERA*  
*Estreno absoluto. Obra encargo de la AEOS y la Fundación Autor a propuesta de la Orquesta de Córdoba*
  - 22’ 2222 – 4230 – Perc –Arpa-cu Soli: Guitarra
- [27 y 28 FEBRERO-10] CONCIERTO DEL DÍA DE ANDALUCÍA - Gran Teatro de Córdoba  
*Páramos del Infierno de El Bosco”(2009) J. de D. GARCÍA AGUILERA*  
*Obra encargo de la AEOS y la Fundación Autor a propuesta de la Orquesta de Córdoba*
  - 22’ 2222 – 4230 – Perc –Arpa-cu Soli: Guitarra

- [21 JULIO-10] XXX FESTIVAL DE CÓRDOBA GUITARRA 2010 - Gran Teatro – 21:00 h.  
*Córdoba I. ALBÉNIZ/J. M. DELGADO*
- [21 JULIO-10] XXX FESTIVAL DE CÓRDOBA GUITARRA 2010 - Gran Teatro – 21:00 h.  
*Córdoba concierto W. LIESKE*
- [21 JULIO-10] XXX FESTIVAL DE CÓRDOBA GUITARRA 2010 - Gran Teatro – 21:00 h.  
*Concierto de Aranjuez (París, 1939) J. RODRIGO*  
*A Regino Sainz de la Maza*  
– 2(1.2/pic)2(1.2/Eh)22-2200 - Cu - Soli Guitarra
- [1 y 2 ENERO-11] CONCIERTO AÑO NUEVO - Gran Teatro – 21:00 h.  
*Concierto de Aranjuez (París, 1939) J. RODRIGO*  
*A Regino Sainz de la Maza*  
– 2(1.2/pic)2(1.2/Eh)22-2200 - Cu - Soli Guitarra
- [5 JULIO-11] XXXI FESTIVAL DE LA GUITARRA - Teatro de la Axerquía Poeta (1992) V. AMIGO/L. BROUWER  
*Concierto Flamenco para un Marinero en Tierra inspirado en textos de Rafael Alberti*
- [18 MAYO-12] CÁDIZ XXVIII FESTIVAL IBEROAMERICANO DE MÚSICA “MANUEL DE FALLA” Teatro Falla (Cádiz) – 21:00 h.  
*Suite Gades P. CEPERO Estreno absoluto*
- [3 JULIO-12 ] CONCIERTO DE INAUGURACIÓN XXXII FESTIVAL DE LA GUITARRA CÓRDOBA - Gran Teatro de Córdoba – 21:00 h.  
*Concierto de Córdoba TOMÁS MARCO*  
*Estreno absoluto. Obra encargo del Festival de la Guitarra*
- [3 JULIO-12 ] XXXII FESTIVAL DE LA GUITARRA CÓRDOBA - Gran Teatro de Córdoba – 21:00 h.  
*Fantasia para un gentil hombre (1954) J. RODRIGO*  
*Inspirada en Gaspar Sanz y dedicada a Andrés Segovia*  
– 2(1.pic)101 – 1000 - Cuerda - Guitarra Solista
- [11y12 OCTUBRE -12 ] CONCIERTO INAUGURACIÓN TEMPORADA - Gran Teatro de Córdoba 20.30h  
*Fulgores \*Para Violín y Guitarra (2011) LORENZO PALOMO*  
23'. A Rafael Frübeck de Burgos  
– 2222– 4231 – tim+3 -Arpa – Cu SOLI. Guitarra y Violín

- [31 MAYO-13] XXV FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA y DANZA CIUDAD DE ÚBEDA Auditorio del Hospital de Santiago – 20:30 h.  
*Concierto de Aranjuez (París, 1939) J. RODRIGO*  
*A Regino Sainz de la Maza*  
– 2(1.2/pic)2(1.2/Eh)22-2200 - Cu - Soli Guitarra
- [8 JUNIO-13] CONCIERTO EXTRAORDINARIO– MONTORO (Córdoba) Teatro Municipal Miguel Romero Esteo - 21:00 h  
*Concierto de Aranjuez (París, 1939) J. RODRIGO*  
*A Regino Sainz de la Maza*  
– 2(1.2/pic)2(1.2/Eh)22-2200 - Cu - Soli Guitarra
- [9 JUNIO-13] CONCIERTO EXTRAORDINARIO Jardines del Alcázar de los RR.CC. – 22:00 h.  
*Concierto de Aranjuez (París, 1939) J. RODRIGO*  
*A Regino Sainz de la Maza*  
– 2(1.2/pic)2(1.2/Eh)22-2200 - Cu - Soli Guitarra
- [14 JUNIO-13] CONCIERTO EXTRAORDINARIO– CASTRO DEL RÍO (Córdoba) - Jardines de la Piscina Municipal – 21:30 h.  
*Concierto de Aranjuez (París, 1939) J. RODRIGO*  
*A Regino Sainz de la Maza*  
– 2(1.2/pic)2(1.2/Eh)22-2200 - Cu - Soli Guitarra
- [2 JULIO-13] XXXIII FESTIVAL DE LA GUITARRA CÓRDOBA Gran Teatro de Córdoba - 22:00 h.  
*Senda Sur (para guitarra y orquesta) DAVID DEL PUERTO*  
*Estreno absoluto*  
– 222(1.Bcl)1 -2000 –Tim- Cu
- [2 JULIO-13] XXXIII FESTIVAL DE LA GUITARRA CÓRDOBA - Gran Teatro de Córdoba - 22:00 h.  
*Cruces de mayo (para guitarra y orquesta) ANGELO GIRALDINO*  
*Fantasía per Chitarra e orchestra da camera. Estreno en España. A Javier Riba*  
– 2(1.pic)2(1.Eh)11-Tim-Arpa - Cu - Soli Guitarra
- [21 JULIO-13] CONCIERTO EXTRAORDINARIO – BUJALANCE (Córdoba) - Castillo Alcazaba – 22:00 h.  
*Concierto de Aranjuez (París, 1939) J. RODRIGO*  
*A Regino Sainz de la Maza*  
– 2(1.2/pic)2(1.2/Eh)22-2200 - Cu - Soli Guitarra

- [2 JULIO-14] XXXIV FESTIVAL DE LA GUITARRA CÓRDOBA - Gran Teatro de Córdoba - 22:00 h.  
*Llanto a Manolete para cuerda y guitarra JESÚS GARCÍA LEOZ*  
– Cuerdas (VI(1.2.3.4)Va, Vc, Cb) SOLO: Guitarra
- [2 JULIO-14] XXXIV FESTIVAL DE LA GUITARRA CÓRDOBA - Gran Teatro de Córdoba - 22:00 h.  
*Concierto nº2 para guitarra y orquesta “Rosa del Alcázar”(2014) JUAN de DIOS G<sup>a</sup> AGUILERA*  
*Estreno absoluto. Obra encargada por el IMAE para el 34º Festival de la Guitarra de Córdoba 2014*  
– 2222 – 422(1.2Bass)-Tim+1-Arpa- Cu SOLO: Guitarra  
– Perc: gng (grnd), campanas tubulares.glck, vibf, Bd, 5 platos suspendidos (2 platos zidjian spiral de 16” y 18” y platos crash medio agudo, medio y grave), tam-tam, (grande), bongos.
- [2 JULIO-14] XXXIV FESTIVAL DE LA GUITARRA CÓRDOBA - Gran Teatro de Córdoba - 22:00 h.  
*“Medea” para guitarra y orquesta M. SANLÚCAR*  
– 2(1.2/pic)2c.i21 - 3000 - Timb+ 3 -Cu. - Soli Guitarra flamenca  
– per: claves, zurdos agudos, panderos grd, triáng, platos chocados, pandereta, yunque, pandero medio, Plat. susp, bombo.
- [26 y 27 FEBRERO-15] CONCIERTO DÍA ANDALUCÍA - Gran Teatro de Córdoba– 20:30 h.  
*Sinfonía Córdoba (2014) LORENZO PALOMO*  
*Estreno absoluto. 30’. A la memoria de mi madre*  
– 3(1.2.pic)3(1.2.Eh)22 – 4231 – tim –per-Arpa- Cu SOLO: Guitarra  
– Per: Tamburo, Cmpna, Cstñ grn&pic, Pndrt, Blck, cym, cym sus, T. Tam, Bd
- [29 MAYO-15] CONCIERTO EXTRAORDINARIO. Teatro Garnelo - Montilla (Córdoba)  
*Nocturnos de Andalucía (1996) Suite concertante para Guitarra y Orquesta LORENZO M. PALOMO*  
*Dedicada a Pepe Romero y su insigne maestro Celedonio Romero*  
– 2(1.2/pic)2(1.2/c.i)22 - 4231 Timbal + 4 – Cu - Guitarra solista  
– Per(2Hand claperr. Triángulo. Tamb. Castñ.Tamburino.Blocco di legno.  
– Piatti.Piatto sospeso.Gran Cassa. Tom-Tom.

- [30 MAYO-15] CONCIERTO EXTRAORDINARIO – Palma del Río (Córdoba) - Teatro Coliseo – 21:30 h.  
*Concierto de Aranjuez (París, 1939) J. RODRIGO*  
*A Regino Sainz de la Maza*  
– 2(1.2/pic)2(1.2/Eh)22-2200 - Cu - Soli Guitarra
- [30 MAYO-15] CONCIERTO EXTRAORDINARIO – Palma del Río (Córdoba) - Teatro Coliseo – 21:30 h.  
*Nocturnos de Andalucía (1996) Suite concertante para Guitarra y Orquesta LORENZO M. PALOMO*  
*Dedicada a Pepe Romero y su insigne maestro Celedonio Romero*  
– 2(1.2/pic)2(1.2/c.i)22 - 4231 Timbal + 4 – Cu - Guitarra solista  
– Per(2Hand claperr. Triángulo. Tamb. Castñ.Tamburino.Blocco di legno. Piatti.Piatto sospeso.Gran Cassa. Tom-Tom
- [7 JUNIO-15] CONCIERTO EXTRAORDINARIO – Priego de Córdoba (Córdoba) - Teatro Victoria – 19:00 h.  
*Concierto de Aranjuez (París, 1939) J. RODRIGO*  
*A Regino Sainz de la Maza*  
– 2(1.2/pic)2(1.2/Eh)22-2200 - Cu - Soli Guitarra
- [7 JUNIO-15] CONCIERTO EXTRAORDINARIO – Priego de Córdoba (Córdoba) - Teatro Victoria – 19:00 h.  
*Nocturnos de Andalucía (1996) Suite concertante para Guitarra y Orquesta LORENZO M. PALOMO*  
*Dedicada a Pepe Romero y su insigne maestro Celedonio Romero*  
– 2(1.2/pic)2(1.2/c.i)22 - 4231 Timbal + 4 – Cu - Guitarra solista  
– Per(2Hand claperr. Triángulo. Tamb. Castñ.Tamburino. Blocco di legno. Piatti.Piatto sospeso.Gran Cassa. Tom-Tom
- [1 JULIO-15] XXXV FESTIVAL DE LA GUITARRA CÓRDOBA - Gran Teatro de Córdoba - 22:00 h.  
*Concierto popular do Río SERGIO ASSAD*  
*Estreno en Europa. To Pablo Villegas*  
– 2222 - 1120 - Timb+ 2 –Arpa-Cu. – Solo: Guitarra  
– Perc: Vbf, Glck, cym, Sd, Mrmb,Agogos, cym2,Glock2, Bd
- [7 JULIO-15] XXV FESTIVAL DE LA GUITARRA CÓRDOBA. Gran Teatro de Córdoba - 22:00 h  
*Concierto de Aranjuez (París, 1939) J. RODRIGO*  
*A Regino Sainz de la Maza*  
– 2(1.2/pic)2(1.2/Eh)22-2200 - Cu - Soli Guitarra

- [7 JULIO-15] XXXV FESTIVAL DE LA GUITARRA CÓRDOBA. Gran Teatro de Córdoba - 22:00 h  
*El guitarrista azul J. A. RODRÍGUEZ/E. PALOMAR*  
– 2(1.2/pic)2(1.2/c.i)22-4230 - Timbal + 2 -arpa - Cuerdas - Soli guitarra flamenca  
– per: bombo, Golck, plato susp, triángulo, látigo, caja, castañuelas, tam-tam, temple b
- [28 DICIEMBRE-16] CONCIERTO 30 ANIVERSARIO GRAN TEATRO. Gran Teatro de Córdoba - 22:30 h  
*Poeta (1992) V. AMIGO/L. BROUWER*  
“Concierto Flamenco para un Marinero en Tierra” inspirado en textos de Rafael Alberti
- [28 FEBRERO y 1 MARZO-17] CONCIERTO DÍA ANDALUCÍA. Gran Teatro de Córdoba – 20:30 h.  
*Fantasia para un gentil hombre(1954) J. RODRIGO*  
*Inspirada en Gaspar Sanz y dedicada a Andrés Segovia*  
– 2(1.pic)101 – 1000 - Cuerda - Guitarra Solista
- [1 JULIO-17] XXXVII FESTIVAL DE LA GUITARRA CÓRDOBA. Gran Teatro de Córdoba - 22:00 h  
*Al-Andalus concierto Flamenco CAÑIZARES (Orq. J. A. AMARGÓS)*  
*A la memoria de Paco de Lucía*  
– 2(1.pic)2(1.Eh)2(1.2/Bcl)2 – 3220 –Tim –per –Arpa-Cu

## CATÁLOGO DE GRABACIONES DE CONCIERTOS PARA GUITARRA

1. [4 al 8 MAYO -94] Teatro Góngora de Córdoba  
*Concierto para guitarra y orquesta (1990) M. CASTILLO*  
*Homenaje a Andrés Segovia*  
*Encargo del Centro de Documentación Musical de Andalucía). 11 '36". Grabación CD*  
*Orquesta de Córdoba-ALMAVIVA DS.0112*
2. [4 al 8 MAYO -94] Teatro Góngora de Córdoba  
*Iberia (1993-94) I. ALBÉNIZ/L. BROUWER*  
*To celebrate the 60th anniversary of Juliam Bream*  
*18' 14". Primera grabación. CD orquesta de Córdoba ALMAVIVA DS.0112*  
– 2(1.2/pic)22(1.2/clb)2 - 2200 - Timb+2 – Cu - Guitarra solista  
– perc: plat. susp, crócalos, triáng, pandereta, vibráf, caja, gr. cassa, plat chocados

3. [4 al 8 MAYO -94] Teatro Góngora de Córdoba  
*Concierto Elegíaco nº3 para Guitarra y Orquesta (1985-86) I. ALBÉNIZ/L. BROUWER*  
*Dedicado a Julian Bream*
  - Timbales+1 - Cuerdas.
  - perc: marimba, c. claire, glock.
4. [15 y16 FEBRERO -95] Teatro Góngora de Córdoba  
*Poeta (1992) V. AMIGO/L. BROUWER*  
*“Concierto Flamenco para un Marinero en Tierra” inspirado en textos de Rafael Alberti 48’. Primera grabación. CD Orquesta de Córdoba-CBS/SONY 42-487505-10*
5. [04 y 05 ENERO -96] Sala Megaron de Atenas (Grecia)  
*Concierto para guitarra y orquesta (1992) T. MIKROUTSIKOS*  
*Comisionado por el Festival Internacional de Guitarra de Lieja*
  - 1(1/pic)110 – 4100 – Timb + 2 – Cuerdas – guitarra solista
  - perc: Xilófono, Marimba, Vibráfono, glock, W block, Kettledrums, cymbals, triángulo, drums
6. [22 y 23 JULIO-97] Grabación discográfica - Serie GHA. Salón de usos múltiples del Gran Teatro de Córdoba  
*Concierto de Aranjuez (París, 1939) J. RODRIGO*  
*A Regino Sainz de la Maza*
  - 2(1.2/pic)2(1.2/Eh)22-2200 - Cu - Soli Guitarra
7. [22 y 23 JULIO-97] Grabación discográfica - Serie GHA. Salón de usos múltiples del Gran Teatro de Córdoba  
*Serenata para guitarra y cuerdas, Op. 50 (1955) M. ARNOLD*  
*For Juliam Bream*
  - Cuerdas y guitarra solista
8. [5 y 6 DICIEMBRE-97] Grabación discográfica - Serie GHA. Salón de usos múltiples del Gran Teatro de Córdoba  
*Concerto de Volos, Nº6 (1996-97) L. BROUWER*  
*For Costas Cotsiolis*  
*28’. Primera grabación. CD Orquesta de Córdoba.GHA-126.025*
  - Cuerdas / soli Guitarra
9. [16 y 17 OCTUBRE-98] Grabación discográfica -Serie GHA. Salón de usos múltiples del Gran Teatro de Córdoba  
*Concerto para 2 Violões e Cordas (1994) E. KRIEGER.*  
*Dedicado a Sergio y Odair Assad*  
*21’20’’.* Primera grabación. Orquesta de Córdoba- GHA-126.046
  - Cuerdas / dos Guitarras solistas



10. [14 y 15 NOVIEMBRE-98] Grabación discográfica - Serie GHA. Salón de usos múltiples del Gran Teatro de Córdoba  
*Concierto Elegíaco N° 3 Para Guitarra y Orquesta (1985-86) L. BROUWER*  
*Dedicado a Julian Bream*  
 – Timbales+1 - Cuerdas.  
 – perc: marimba, c. claire, glock.
11. [9 y 10 JULIO-99] Grabación discográfica -Serie GHA. Salón de usos múltiples del Gran Teatro de Córdoba  
*Doble Concierto para Guitarra, Bandoneón y Orq de cuerdas A. PIAZZOLA*  
*Homagge a Lieje 1985*  
 – Timbales+1 - Cuerdas.  
 – perc: marimba, c. claire, glock.
12. [9 y 10 JULIO-99] Grabación discográfica - Serie GHA. Salón de usos múltiples del Gran Teatro de Córdoba  
*Doble Concierto para violín y guitarra (Omaggio a Paganini) L. BROUWER*  
*Comisionado por el Festival de Liege en 1995*  
*A Verónica Artetxe*  
 – Cuerdas –Soli Violín y Guitarra
13. [7 FEBRERO-01] GRABACIÓN “GALA DE ANDALUCÍA”, CANAL SUR TELEVISIÓN. Gran Teatro de Córdoba  
*Viento de Libertad J. A. RODRÍGUEZ/J. ALBERT AMARGÓS*  
*Fragmento*  
 – 1110 – 4000 – Timb + 2 – Cuerdas – guitarra flamenca solista  
 – Per. (triángulo, platos, mazas, caja) - (bombo, platos chocados, pandereta)
14. [25 y 26 MAYO-02] GRABACIÓN DISCOGRÁFICA. Gran Teatro de Córdoba  
*Suite Jerez, para guitarra y Orq. D. BEIGBEDER/G. A BEIGBEDER*  
 – 22(1.2/c. i) 22 – 3200 – Timbal –cuerda - guitarra solista
15. [17 MAYO-02] GRABACIÓN FILMOGRÁFICA- Gran Teatro – 17:00 h.  
 GRABACIÓN DE LA PELÍCULA “CÓRDOBA 2016”  
*Nocturno de Córdoba L. PALOMO*
16. [7 JULIO-15] XXV FESTIVAL DE LA GUITARRA CÓRDOBA. Gran Teatro de Córdoba - 22:00 h  
*El guitarrista azul J. A. RODRÍGUEZ/E. PALOMAR*  
*Primera grabación*  
 – 2(1.2/pic)2(1.2/c.i)22-4230 -Timbal + 2 -arpa - Cuerdas - Soli guitarra flamenca  
 – per: bombo, Golck, plato susp, triángulo, látigo, caja, castañuelas, tam-tam, temple b



# SITUACIÓN ACTUAL DE LOS FONDOS Y LA GESTIÓN DOCUMENTAL EN LOS ARCHIVOS DE LAS ORQUESTAS SINFÓNICAS ESPAÑOLAS

NOELIA ROMERO\* Y ANA R. PACIOS\*\*

**Resumen:** se presenta una aproximación a la situación de los archivos de las orquestas sinfónicas españolas, exponiendo cuestiones relacionadas con el volumen de fondos que albergan, tipología, personal especializado y gestión documental existente. Para llevar a cabo la realización de este trabajo la metodología empleada se ha basado, fundamentalmente, en una encuesta enviada a los responsables de los archivos. El trabajo pretende poner el foco de atención sobre la labor que realizan los responsables de los archivos orquestales, describiendo las funciones documentales esenciales que desempeñan, la formación musical y documental necesarias para el desempeño de la conservación y difusión de este tipo de fondos, así como las carencias existentes a nivel académico y profesional en el campo de la documentación musical.

**Palabras clave:** Documentación musical, archivo orquestal, patrimonio documental, orquesta sinfónica, gestión documental, archivero de orquesta.

## *CURRENT STATUS OF FUNDS AND DOCUMENT MANAGEMENT IN THE ARCHIVES OF SPANISH SYMPHONY ORCHESTRAS*

**Abstract:** This paper presents an evaluation of the situation of Spanish symphony orchestra archives, exposing the issues related to the volume of funds

---

\*. RTVE. Documentalista y música profesional, trabaja como Ambientador Musical en TVE desde el año 2008. Su carrera profesional siempre ha estado ligada a la catalogación y documentación musical, trabajando previamente en el Departamento de Documentación en Radio Nacional de España. Actualmente cursa el Máster en Bibliotecas y Servicios de Información Digital de la Universidad Carlos III de Madrid.

\*\* . Universidad Carlos III de Madrid. Profesora Titular de la Universidad Carlos III de Madrid desde 1996. Su línea actual y principal de investigación, así como docente, está centrada en temas relacionados con las técnicas de gestión aplicadas a las bibliotecas: marketing, calidad, planificación, etc. Los resultados de sus trabajos están publicados en actas de congresos, obras colectivas y en diversas revistas nacionales e internacionales del área.

they hold, typology, skilled workers and the present documentation management. This evaluation was carried out by means of a questionnaire sent to those responsible for the archives, and a comparative analysis of the questionnaire's results and best-practices. The work aims to focus attention on the role of the professional responsible for the orchestra archives, describing the essential documentary functions they do, the musical and documentary training necessary for the conservation and dissemination of this type of funds, as well as the existing deficiencies at an academic and professional level in this field of musical documentation.

**Keywords:** Musical documentation, orchestral archive, documentary heritage, symphony orchestra, documentation management, orchestra librarian.

## INTRODUCCIÓN

El objetivo de este trabajo se relaciona con la línea temática de la documentación y difusión del patrimonio sinfónico español<sup>1</sup>. Se pretende ofrecer una visión panorámica del estado actual de la gestión del patrimonio documental musical que albergan las principales orquestas sinfónicas españolas. En particular, dar a conocer la accesibilidad y difusión de sus fondos. Se ha querido, además, mostrar las funciones de los archiveros de orquesta, así como hacer hincapié en la necesidad de llevar a cabo una correcta gestión documental en este tipo de archivos para el buen rendimiento de sus fondos.

La metodología empleada para dar esta visión siguió las siguientes fases o etapas:

### 1. Elección de la muestra de orquestas objeto de análisis.

En España no existe un censo o listado oficial donde estén recogidas todas las orquestas sinfónicas españolas. Para realizar este estudio se recurrió a la Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM) y a la Asociación Española de Orquestas Sinfónicas (AEOS) con el fin de crear un directorio lo más completo posible de todas las orquestas sinfónicas existentes en

---

1. Esta comunicación es parte del trabajo presentado como Trabajo Final de Máster en el título de Máster en Bibliotecas y Servicios de Información Digital de la Universidad Carlos III de Madrid, defendido el pasado mes de septiembre y tutorizado por la profesora Ana Reyes Pacios.

España, tanto de gestión estatal, provincial o local ya que cada orquesta depende de un organismo diferente.

Con los datos recogidos se realizó un primer listado de 32 orquestas sinfónicas pertenecientes a la comisión y grupo de trabajo de los Archivos de Orquestas Sinfónicas de AEDOM. De estas 32 orquestas, a su vez, 28 son miembros de AEOS. Finalmente, la muestra se redujo a 29 orquestas porque tres se tuvieron que descartar.

2. Trabajo de campo, en el que se realizó un análisis de cada una de las sedes web de las orquestas sinfónicas que componen la muestra.
3. Envío de una encuesta online a los responsables de los archivos para poder conocer en qué situación se encuentran en cuanto a volumen de fondos que albergan, tipología, personal especializado encargado de su gestión y la gestión documental que se lleva a cabo. A dos no fue posible hacerles llegar el cuestionario por problemas con la dirección del correo electrónico proporcionado, siendo por esta causa constantemente revocado. Otra fue descartada porque, a pesar de pertenecer a la comisión y grupo de trabajo referidos más arriba, pertenecía a un conservatorio de música profesional y en esta muestra no se tuvieron en cuenta las orquestas pertenecientes a escuelas o conservatorios de música profesionales.

A pesar del envío reiterado de la encuesta durante los meses de enero, marzo y julio de 2017, solo se consiguió la respuesta al cuestionario de 9 orquestas.

4. Además, para completar la información recogida a través del cuestionario online enviado, también se realizó una entrevista y visita personal a dos archivos: el de la Orquesta y Coro Nacionales de España y Joven Orquesta Nacional de España, el 4 de noviembre de 2016, y el de la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid, el 28 de noviembre de 2016.

## HACIA UNA DEFINICIÓN DEL ARCHIVO ORQUESTAL

La revisión de la bibliografía para realizar un estado de la cuestión sobre este tema no permitió localizar una definición exacta de lo que es un archivo orquestal, ni siquiera en un diccionario especializado. Por esta razón se propone la siguiente definición teniendo en cuenta el tipo de organización en la que el archivo está integrado, así como el tipo de fondo documental que alberga:

*Archivo orquestal* es el lugar donde se custodian, organizan, tratan y ponen a disposición los documentos y materiales diversos generados por la orquesta en el ejercicio de su actividad. A su vez, el archivo es la institución responsable de proporcionar a la orquesta los materiales necesarios requeridos para poder desarrollar su actividad musical.

## LOS FONDOS DE LOS ARCHIVOS ORQUESTALES

El material que genera una orquesta, custodiado en su archivo, da lugar a una amplia tipología documental<sup>2</sup>. Dependiendo del tipo de orquesta y de su antigüedad e historia, el archivo realiza una función de custodia de ese material histórico acumulado con el paso del tiempo.

Según el análisis realizado a este conjunto de orquestas sinfónicas que forman parte de la muestra, el fondo de un archivo orquestal está formado por:

- a) Música impresa, fondo entre el que podemos encontrar diferentes tipos de materiales:
  - Sinfónica: se trata de las obras sinfónicas recogidas en carpetas que contienen tanto la partitura para el director de orquesta como todas las partes para cada músico integrante de la misma.
  - De cámara: la música de cámara es la escrita para un número reducido de instrumentos. Es muy corriente contar con material de formaciones reducidas de músicos, ya que además de los ciclos de orquesta se suelen programar ciclos de música de cámara con músicos de la propia orquesta.
  - De coro. Los tienen aquellas orquestas que cuentan además con un coro y cuyo archivo se encarga también de custodiar estas partituras.
- b) Catálogos: los catálogos de editoriales son fundamentales para conocer dónde localizar obras de entre las diferentes editoriales que alquilan y venden las partituras para las orquestas.
- c) Monografías.
- d) Manuscritos.

---

2. SAMPABLO, Alberto. Archiveros de orquesta, rara avis. *Boletín de AEDOM*, 2003-2006, n. 1, año 10, p. 39

- e) Publicaciones periódicas.
- f) Programas de mano.
- g) Fotografías e imágenes.
- h) Material audiovisual.

Hay algunos archivos en los que, sin haberlo planificado, se cuenta con una biblioteca en la que se pueden encontrar libros de orquestación, monografías, libros de historia de la música, tratados de instrumentación, listados de orquestaciones, catálogos, etc., cuyo encargado de mantenimiento y funcionamiento es el mismo archivero.

## EL ARCHIVERO DE ORQUESTA

Tradicionalmente, el archivero de orquesta era un músico de la orquesta que por cuestiones físicas o de otra índole se hacía cargo del archivo. En la actualidad se considera que, debido a la complejidad de los materiales que puede albergar un archivo orquestal y a la necesidad de contar con un profesional formado en conocimientos musicales, se requiere de la figura de un archivero especializado. El perfil profesional del archivero de orquesta es complejo y abarca funciones tanto del área de la Biblioteconomía y la Documentación como de la Música.

Las principales funciones que realiza son<sup>3</sup>:

- Gestión de las partituras y partes de la orquesta
- Catalogación de documentos
- Alquiler y compra de materiales
- Administrativas y de contabilidad
- Preparación de materiales (arcos, números y letras de ensayo, fotocopia de materiales, etc.)
- Gestión de la biblioteca
- Preparación del material para las giras de la orquesta.

---

3. SAMPABLO, Alberto. Archiveros de orquesta, rara avis. *Boletín de AEDOM*, 2003-2006, n. 1, año 10, p. 39.

En este momento la labor del archivero de orquesta sobrepasa las funciones que se identifican en otros tipos de archivos. A ello se añade el hecho de que en la mayoría de los archivos orquestales es una única persona la responsable de llevar a cabo todas estas tareas cuando lo idóneo sería contar con un equipo de trabajo en el que cada miembro tuviera unas funciones asignadas. La falta de presupuesto y la poca o escasa visibilidad de estos archivos hace que el trabajo del archivero de orquesta se centre en la preparación de los materiales necesarios para el funcionamiento de la orquesta más que en la conservación y difusión de sus fondos.

## SITUACIÓN DE LOS ARCHIVOS ORQUESTALES EN ESPAÑA. RESULTADOS DE LA ENCUESTA

La encuesta dirigida a los 29 responsables de los archivos y a la que respondieron 9 permite dar a conocer la siguiente situación en relación con los fondos y su gestión:

### *Tipología de fondos*

En relación con los tipos documentales existentes las respuestas muestran los siguientes:

- Música impresa: ocho de los nueve archivos contestaron a esta pregunta. Uno contestó únicamente que sí disponían de este material en el archivo sin especificar el volumen de estos documentos y el resto especificaron el número total o aproximado de documentos. El volumen de documentos varía dependiendo de cada orquesta. La que más tiene cuenta con un total de 5.200 documentos y la media de los que respondieron es de 2.000 documentos.
- Monografías: tres contestaron que no poseen monografías, un archivo contestó que sí tienen monografías, sin especificar el número, otros dos dejaron sin contestar esta pregunta, y tres especificaron el número de monografías que guardan en sus fondos. La media de los archivos que poseen monografías está entre 250 y 400 ejemplares.



- Manuscritos: hay tres archivos que no cuentan con ellos entre sus fondos y uno no responde a la pregunta, de lo que se deduce que no los tienen. De los que afirman poseer manuscritos, solo dos indican su cantidad. Uno de ellos, especifica que posee 55 manuscritos y de estos, 45 son partituras manuscritas por copistas, es decir, no son realmente obras manuscritas. Este archivo considera, además, como material manuscrito 200 fotocopias de manuscritos y los incluye en esta categoría. El otro archivo indica que cuenta con 300 documentos manuscritos.
- Documentos digitalizados: hay solo dos archivos que contestaron que no poseen documentos digitalizados. El resto sí tienen parte de sus fondos digitalizados refiriéndose a partituras y partes, no concretando el número de obras. El archivo que tiene más documentos digitalizados cuenta con 27.437, le sigue el que cuenta con 6.833 documentos, 1.500 el tercero y alrededor de 550 el cuarto.
- Publicaciones periódicas: cinco contestaron que sí poseen publicaciones periódicas y cuatro que no.
- Documentos audiovisuales: hay un único archivo que no posee material audiovisual, pero el resto sí guardan en sus fondos documentos audiovisuales. Uno de estos archivos especificó, además, el tipo de material: 500 DVDs y 400 documentos en otro tipo de formato (CDs, casetes, etc.). Otro archivo afirmó poseer este tipo de documentos, pero sin contabilizar.

#### *Existencia de biblioteca y/o centro de documentación*

De las respuestas a las preguntas acerca de la existencia de una biblioteca o centro de documentación, teniendo en cuenta que un archivo no contestó a la misma, se extrajo la siguiente situación:

- Seis archivos cuentan con biblioteca.
- Cuatro tienen departamento de documentación y cuatro no lo tienen.

#### *Acceso a los fondos y tipo de usuarios*

Se formuló una pregunta sobre este aspecto para conocer qué tipo de usuarios acceden a sus fondos y de qué forma solicitan la información que necesitan.

El tipo de acceso presentado fue descrito desde el restringido al abierto con ciertos matices. Según las respuestas obtenidas, el acceso a estos archivos está mayoritariamente restringido al personal del archivo. También está disponible para los músicos de la orquesta y personal técnico, así como de otras orquestas. De ello se deduce que no es común que este tipo de archivos permita el acceso libre a sus fondos.

En el cuestionario se especificaron tipos de usuarios potenciales que podrían hacer uso de sus fondos, al dar la opción de elegir un amplio abanico de posibles. Para los nueve archivos, el usuario principal es el personal técnico de la orquesta. Profesores de conservatorios de música, bibliotecario y documentalistas, así como investigadores son, después del personal técnico de la orquesta, los usuarios más habituales para la mayoría de los archivos.

Respecto a la forma principal que tienen los usuarios de comunicar sus necesidades de información, parece lógico pensar, a la vista del tipo de usuario, que sea presencial.

#### *Personal del archivo*

Una de las secciones del cuestionario pretendía conocer el número de personas que trabajan en el archivo y su categoría profesional.

En relación con el número de profesionales que trabajan en el archivo, la mayoría de los archivos cuentan únicamente con una persona, dos archivos tienen dos personas y solo uno cuenta con cuatro.

Acerca de su categoría profesional, creemos que al pedir a la vez la titulación se pudo producir cierta confusión. De ahí que, cuando se indicó una categoría profesional para la que se requería una titulación superior, en el recuento se tuvo en cuenta también esta última. En el apartado de titulaciones superiores, dos archivos especificaron 2 licenciados en Historia y Ciencias de la Música, además de contar con el título superior en Canto y Piano.

Hay tres archivos que cuentan también con un ayudante.

#### *Gestión de los fondos*

En esta sección se formularon una serie de preguntas destinadas a conocer tipos de herramientas que utilizan para la gestión de los fondos.

Mediante la pregunta sobre el uso de algún software específico de gestión de orquestas se quería conocer cuántos archivos usan este tipo concreto, dada la existencia en el mercado de diversos softwares para el control de toda la gestión documental de las orquestas. Cinco archivos contestaron afirmativamente. Los otros cuatro indicaron que no contaban con ninguno.

En cuanto al nombre del software, de los archivos que indicaron que usaban un software específico para la gestión, cuatro manifestaron que usan OPAS y otro que utilizaba un diseño propio.

Sobre el uso de bases de datos, de los archivos que contestaron esta pregunta, tres especificaron que usan Access, dos utilizan la base de datos que proporciona OPAS y otro archivo señaló File Maker.

Respecto a la digitalización de los fondos, solo un archivo contestó que no se estaba realizando ningún tipo de digitalización. Los otros ocho restantes contestaron afirmativamente y un archivo especificó que se digitalizaba, pero de forma no sistemática. Resulta obvio de estas respuestas que preocupa la preservación de los materiales. Ésta consiste en aquellas medidas realizadas para proteger los documentos, controlando las condiciones de almacenamiento y prevenir cualquier daño que puedan sufrir, ante posibles accidentes o desastres. El fin es la pervivencia de los documentos, tanto de los soportes originales como de la información y su acceso. Todo esto implica en el caso de los documentos en soporte digital, la migración a distintos tipos de soportes, formatos y tecnologías seguras que garanticen su perdurabilidad a lo largo del tiempo<sup>4</sup>.

Acerca del tipo de proyecto y materiales que son objeto de la digitalización, las respuestas fueron las siguientes:

- El fondo de partituras y grabaciones de los conciertos de la orquesta.
- Todas las partituras desde 2005.
- Los programas de mano, carteles y fotografías.
- Las partituras que se tocan en la temporada.
- Las partituras y fondo administrativo antiguo.
- Los juegos de quintetos de cuerda con arcos y solo muy recientemente los materiales que se van interpretando (con menos de un año de antigüedad).
- El material de cuerda tocado por la orquesta, para guardar arcos.

---

4. CRUZ MUNDET, José Ramón. *Diccionario de archivística*. Madrid: Alianza Editorial, 2011, p. 287.

- Todos los de música impresa.
- Las partituras.

### *Retos y carencias a los que se enfrentan*

Para conocer a qué retos se enfrentan estos archivos se formuló una pregunta en este sentido. Los encuestados indicaron como retos del archivo los siguientes:

- Descripción adecuada del material existente en el archivo.
- Catalogación.
- Digitalización de todas las partituras.
- Mejora de la gestión documental.
- Volcado y revisión de todo el sistema antiguo de archivo en Access al OPAS.
- Posibles pruebas con atriles digitales.
- Digitalización de todo el material del archivo.
- Digitalización del resto de materiales especiales.
- Completar el proceso de inventariado y catalogación empezado hace años.

Sobre los problemas y carencias que acusaban, la mayoría tenían que ver con la gestión de sus fondos. Mala gestión debida principalmente por la falta de personal cualificado, falta de personal y falta de medios técnicos para llevar a cabo la tarea de gestión de los fondos. Se pretende que sean accesibles y, a la vez, poder conservarlos con el paso del tiempo, lo cual puede plantear problemas en el futuro de estos archivos.

## CONCLUSIONES

El análisis llevado a cabo de los archivos orquestales en España permite una aproximación a su situación que se manifiesta difícil. Superarla supone enfrentarse, al menos, a tres problemas de diversa índole:

### *La digitalización de los fondos*

*La digitalización de los fondos* para una correcta preservación y adaptación a los nuevos formatos digitales que favorezca la accesibilidad.

La utilización de los atriles digitales está siendo puesta en práctica por algunas orquestas actualmente y supone un ahorro económico a largo plazo. El atril digital es un dispositivo que permite la lectura y uso de partituras en formato digital. Sustituye las partituras en formato papel usadas tradicionalmente por un dispositivo electrónico como una Tablet. Blackbinder es un ejemplo de aplicación de atril digital. Se trata una aplicación pensada para tabletas lanzada en 2015 por un equipo navarro, que permite trabajar con partituras digitales añadiendo la ventaja de no necesitar el paso de páginas manual. Es el único lector de música digital que se ajusta de forma continua y automática al tempo musical, por lo que los músicos pueden dedicarse sólo a leer, tocar y disfrutar de la música. Permite realizar todas las modificaciones y anotaciones que se pueden hacer en papel, pero en formato digital.

Esta nueva forma de trabajo puede ser un reto para los archivos orquestales, aunque no parece que sea algo que vaya a suceder a corto plazo. El uso de las nuevas tecnologías tiene un desarrollo lento ya que resulta muy costoso, pero es un posible cambio importante al que deberán enfrentarse en cuanto a la gestión de los diferentes tipos de materiales dentro de los archivos orquestales.

### *Mejorar el acceso a sus fondos*

Algunos ejemplos muestran el camino a seguir para conseguirlo, además de la digitalización. Es el caso del *Inventory of Orchestra Music Libraries* (IOML) de la asociación *Orchestras Canada*<sup>5</sup> que permite realizar búsquedas de obras sinfónicas y conocer qué orquestas las poseen. Es una herramienta muy útil para poder intercambiar o alquilar obras entre las orquestas, así como para conocer el repertorio con el que cuentan. Poseer un inventario de estas características permitiría: dar a conocer los fondos que custodia cada archivo, poner en valor estos fondos al hacer público el listado con los materiales musicales al representar una inversión económica por su elevado coste, la posibilidad de alquilar y prestar entre la red de archivos o entre otras orquestas o agrupaciones musicales y añadir valor a la orquesta.

---

5. ORCHESTRAS CANADA. [En línea], *Orchestras Canada Strategic Framework*, 2017.

Otro ejemplo importante de “buena práctica” es el archivo de la Orquesta Filarmónica de Nueva York (New York Philharmonic Leon Levy Digital Archives)<sup>6</sup>. Se trata de un archivo orquestal único, tanto por el volumen de sus fondos, la preservación digital de los mismos, la apertura de datos, el acceso abierto de todos sus documentos, así como por hacer visible el tipo de material documental que se puede encontrar en un archivo de estas características. Este proyecto es el resultado de un gran esfuerzo personal y de una gran inversión económica que pocas orquestas o pocos archivos orquestales se pueden permitir.

*Contar con un profesional que gestione el archivo.*

Históricamente estos archivos han estado gestionados por músicos retirados pero las nuevas tecnologías, el ritmo y aumento del volumen de trabajo, así como la generación constante de información, hace que cada vez sea más imprescindible la figura de un profesional de la documentación con conocimientos musicales que se ocupe de la gestión de los fondos y del archivo como entidad.

Un profesional formado en las competencias y habilidades que requiere la gestión de un archivo orquestal implica dar un toque de atención a la comunidad académica sobre este respecto. En el momento actual no existen estudios oficiales capaces de formar íntegramente a profesionales para el desempeño de la labor de archivero orquestal. Siendo un perfil tan específico, sería más fácil para un músico adquirir conocimientos de gestión documental que viceversa. Una posibilidad sería que las universidades ofertaran estudios que permitieran la especialización en este tipo de archivos para músicos profesionales. Esta podría ser una salida profesional más para los músicos que, una vez terminados sus estudios medios, pudieran optar a estudios superiores especializados sobre gestión de archivos musicales y orquestales.

---

6. NEW YORK PHILHARMONIC LEON LEVY ARCHIVES. [En línea]. Nueva York: New York Philharmonic, 2017.

## BIBLIOGRAFÍA

- BLACKBINDER. [En línea]. *New Music Now*. [Consulta: 25 agosto 2017]. Disponible en: <<http://www.blackbinder.net>>.
- CAMPBELL, John, et al. *El bibliotecario de orquesta, Introducción a la profesión* [en línea]. Comité de publicaciones de MOLA, 2001. [Consulta: 12 mayo 2017]. Disponible en <<http://mola-inc.org/article/El-bibliotecario-de-orquesta-Introducción-a-la-profesión.pdf>>.
- CRUZ MUNDET, José Ramón. *Diccionario de archivística*. Madrid: Alianza Editorial, 2011. ISBN 9788420652856.
- LUCAS DE LA ENCINA, Ainhoa. Conservación de Documentos en el Archivo Musical de la Orquesta Nacional de España. *Boletín de AEDOM*, 1998 [en línea], Vol. Año 5, pp. 74-78. [consulta: 10 mayo de 2017]. Disponible en: <<http://ojs.aedom.org/index.php?journal=boletin&page=issue&op=view&path%5B%5D=11>>.
- NEW YORK PHILHARMONIC LEON LEVY ARCHIVES. [En línea]. Nueva York: New York Philharmonic, 2017. [Consulta: 21 agosto 2017]. Disponible en: <<http://archives.nyphil.org>>.
- ORCHESTRAS CANADA. [En línea]. *Orchestras Canada Strategic Framework*. 2017 [Consulta: 20 agosto 2017.] Disponible en: <[www.orchestrascanada.org](http://www.orchestrascanada.org)>.
- SAMPABLO, Alberto. Archiveros de orquesta, rara avis. *Boletín de AEDOM*, 2003-2006. [En línea]. Num. 1, año 10, pp. 39-54 [consulta: 10 mayo de 2017]. Disponible en: <<http://ojs.aedom.org/index.php?journal=boletin&page=article&op=view&path%5B%5D=114&path%5B%5D=108>>.
- VILLAR DE CANTON, Eduardo. Documentalistas multifunción en la Orquesta y Coro Nacionales de España. En *XI Jornadas de Gestión de la Información* [en línea]. Zaragoza: Interinformación, 2009, pp. 101-112 [Consulta: 19 julio 2017] Disponible en <<http://eprints.rclis.org/13882/1/XIJGI-Villar.pdf>>.





## EL PAPEL DE LAS ASOCIACIONES DE COMPOSITORES EN LA PROGRAMACIÓN DE NUEVOS REPERTORIOS

DOMÈNEC GONZÁLEZ DE LA RUBIA\*

**Resumen:** desde hace algunos años, el número de orquestas que representan a cada una de las comunidades autónomas de nuestro país se ha ido incrementando. Con más o menos dificultades, estas orquestas han ofrecido temporadas de conciertos y han acercado el repertorio a la población. Pero a pesar del acceso a la música de la mayoría hay un aspecto en el que no se ha logrado una mínima excelencia: se trata del estreno o interpretación regular de nuevas obras sinfónicas creadas por compositores contemporáneos. En realidad, la solución a este endémico problema no es tan difícil y pasa por lograr un acuerdo entre las partes y una clara voluntad de solución basada en la confianza entre nuestros creadores y los programadores. Sin duda, uno de los principales errores que se han producido para haber llegado a esta situación ha sido el haber obviado el papel de los autores en la coordinación de los esfuerzos por ofrecer nuevas obras. Pero, ¿cómo podría articularse esta programación? Seguramente con la redacción de unos protocolos que favoreciesen una programación efectiva en las diferentes agrupaciones orquestales. De este modo se enriquecería el patrimonio sinfónico español y el público podría conocer de primera mano el estado actual de la composición sinfónica.

**Palabras clave:** orquestas, asociaciones, compositores, programación, repertorios, música contemporánea

### *THE ROLE OF COMPOSER ASSOCIATIONS IN THE PROGRAMMING OF NEW REPERTOIRES*

**Abstract:** For some years, the number of orchestras that represent each one of the autonomous communities of our country has been increasing. With more or less dif-

---

\*. Profesor Superior de Dirección de Orquesta; Profesor Superior de Composición; Profesor Superior de Pedagogía Musical; Profesor Superior de Transposición, Acompañamiento y Solfeo; Profesor de piano. Presidente de ACC. Presidente de FAIC. Miembro de Honor de la Academia Catalana de la Música

ficulties, these orchestras have offered concert seasons and have brought the repertoire to the population. But despite access to the music of the majority there is one aspect in which no minimum excellence has been achieved: it is the premiere or regular interpretation of new symphonic works created by contemporary composers. In fact, the solution to this endemic problem is not so difficult and it is necessary to reach an agreement between the parties and a clear will to solve based on the trust between our creators and the programmers. Undoubtedly, one of the main errors that have occurred to have arrived at this situation has been to have obviated the role of the authors in the coordination of the efforts to offer new works. But how could this programming be articulated? Surely with the writing of some protocols that favored an effective programming in the different orchestral groups. It would therefore be necessary to reach an agreement that defined the means and purposes for that purpose. In this way the Spanish symphonic heritage would be enriched and the public could know first hand the current state of the symphonic composition.

**Keywords:** orchestras, associations, composers, programming, repertoires, contemporary music.

## INTRODUCCIÓN

No existe en España una política común respecto a los estrenos de nuevas obras sinfónicas. Las asociaciones de compositores que articulan la difusión de nuevas creaciones apenas tienen voz y voto en las programaciones y eso que seguramente con su concurso podría incentivarse la creación de nuevos repertorios ajenos al capricho o los intereses. La nueva música, sea cual sea su estética, es la música del futuro y por eso, la creación de nuevas partituras y su posterior escucha enriquece el patrimonio cultural. Además, constituye el reflejo de una sociedad y un tiempo determinados. Es por todo esto que articular la programación de nuevas obras debería ser una tarea cultural de primer orden.

## EL PAPEL DE LAS ASOCIACIONES DE COMPOSITORES EN LA PROGRAMACIÓN DE NUEVOS REPERTORIOS

Históricamente, en España la interpretación orquestal de obras de compositores contemporáneos (y me refiero a todas las épocas desde el establecimiento de orquestas estables en España desde el siglo XIX) siempre ha sido difícil.

Precisamente, ya en ese siglo, uno de nuestros más importantes compositores, Ruperto Chapí, confesaba haberse dedicado principalmente a la composición escénica (ópera, zarzuela sobretodo) ante la desidia y la dificultad, muchas veces puro desinterés, que sus producciones estrictamente sinfónicas despertaban entre los encargados de las programaciones de teatros y auditorios.

Mucho tiempo ha pasado desde entonces y por fortuna, tras el establecimiento de nuestro sistema constitucional y la posterior división territorial en autonomías, la creación de orquestas que representan a cada comunidad se ha ido incrementando. Con más o menos dificultades, las orquestas han ofrecido temporadas de conciertos y han acercado el repertorio a la población. Pero a pesar de este acceso de la música a la mayoría, hay un aspecto en el que no hemos logrado llegar a una mínima excelencia: me refiero al del estreno o interpretación regular de nuevas obras creadas por compositores contemporáneos. En realidad, la solución a este endémico problema no es difícil, aunque ciertamente necesita un acuerdo entre las partes y una clara voluntad de solución basada en la confianza entre nuestros creadores y los programadores de los auditorios. Ciertamente existen ya iniciativas que más mal que bien intentan remediar esta situación pero creo que estas soluciones parciales y en ocasiones limitadas, no ofrecen una respuesta clara a la necesidad de mostrar el trabajo de los compositores de una manera efectiva. Por desgracia y como resultado de esta anómala situación, los años pasan, se suceden las generaciones, y decenas de partituras, seguramente cientos de ellas, permanecerán olvidadas para siempre en el cajón de la historia.

Creemos que uno de los principales errores que se han tenido para llegar a esta situación ha sido el obviar el papel de los propios compositores en la coordinación de los esfuerzos por ofrecer nuevos trabajos a los auditorios. Ciertamente todos los elementos que intervienen en los estrenos tienen su parte de responsabilidad y al respecto podrían argüirse diferentes causas, entre ellas ¿por qué no?, el sectarismo de ciertos autores convencidos de que solo sus propuestas estéticas sean la única línea adecuada para favorecer estrenos, pero reconozcamos que esta acusación contiene un elemento distorsionador de la realidad que tras examinar globalmente el panorama apenas puede sostenerse. Asimismo, no en todas las comunidades existen asociaciones organizadas para poder erigirse en interlocutoras del colectivo de compositores. Resulta evidente pues, que en un sector tan heterogéneo y diverso como es el de los compositores, resulta difícil establecer mecanismos absolutamente objetivos para ofrecer los estrenos. Pero como nunca, en ningún aspecto de la vida y el arte, lograremos la objetividad

absoluta de pensamiento o acción, creo que al menos podríamos encontrar un sistema de difusión de nuevas obras sino perfecto, al menos lo suficientemente eficaz para ofrecer el trabajo creativo de los compositores. Y un elemento clave para que este sistema funcione es el de contar con la opinión de las asociaciones de compositores diseminadas a lo largo del Estado.

Precisamente en el año 2010, la mayoría de estas asociaciones se unieron en la Federación de Asociaciones Ibéricas de Compositores (FAIC), una entidad que difunde las obras de los compositores del estado a lo largo de todo el territorio. La FAIC, fue un proyecto largamente gestado que pudo concretarse gracias a los esfuerzos de los diferentes organismos que la conforman. Todo comenzó hace ya siete años, cuando las principales asociaciones de compositores de España, se reunieron en Barcelona para exponer sus actividades, comentar proyectos e intercambiar experiencias. Y precisamente, de aquel encuentro surgió la idea de formar un equipo de trabajo que constituyera una plataforma que siguiese manteniendo el espíritu asociativo de aquel encuentro. Asimismo se planteó la posibilidad de crear un colectivo que difundiese y defendiera las actividades del sector. Para seguir trabajando en este empeño, se decidió realizar posteriores reuniones en otras localidades de la península. Valencia albergó el IIº Encuentro de Asociaciones. En esta ciudad se configuró definitivamente la idea de la federación surgida en Barcelona y se planificaron otros proyectos. Tras ser consensuados, se redactaron los estatutos y se eligió por unanimidad la Junta directiva. Actualmente, estas son las asociaciones (con más de 500 asociados en total) que forman parte de la FAIC:

- ACC (Associació Catalana de Compositors).
- CIMMA (Asociación de compositores e investigadores de la región de Murcia).
- AMCC (Asociación Madrileña de Compositores).
- ACEX (Asociación de compositores de Extremadura).
- PROMUSCAN (Asociación para la Promoción de la Música en Canarias).
- COSIMTE (Asociación de Compositores Sinfónicos y Musicólogos de Tenerife).
- ACIM (Asociación de Compositores e Intérpretes Malagueños).
- ACG (Asociación de Compositores Galegos).

Unos meses después, en mayo del año 2011, se celebró en Murcia el Tercer Encuentro de la FAIC en el que se tomaron decisiones administrativas muy importantes para el óptimo funcionamiento de la entidad. Se dio el aprobado definitivo a los estatutos y se celebró un concierto en el que se interpretaron por primera

vez obras de algunos miembros de las diferentes entidades. Posteriormente, dos hitos importantes en la consolidación del proyecto fueron el registro legal como federación (la primera de sus características en España) y la admisión como vocales en el Consejo Superior de las Artes Escénicas y de la Música. Asimismo, desde hace algunos años, FAIC es la representante en ECSA (European Composer & songwriter alliance) del estado español en el ámbito de la música sinfónica. Se espera además que cada una de las asociaciones cobre aún mayor protagonismo en su ámbito geográfico de actuación y que paralelamente pueda expandir sus actividades a otras zonas de la península a las que tienen más difícil acceso. Otro de los objetivos que la FAIC se ha exigido es conseguir que nuestras actividades encuentren eco en los medios de comunicación; establecer contactos y colaboraciones con Conservatorios, Universidades y Centros de enseñanza en general, así como iniciar una mayor proyección internacional. Se espera que en el 2018, FAIC pasé a formar parte de la ISCM. También se ha creado una página web que constituye una referencia obligada para el conocimiento tanto biográfico como creativo de cada autor.

FAIC surgió como respuesta a la complicada situación que el sector creativo de la música contemporánea atraviesa en estos tiempos difíciles. Creemos que es muy importante que los compositores nos asociemos y organicemos para difundir nuestro trabajo y para transmitir nuestras aspiraciones e inquietudes. El enorme esfuerzo de consolidación del sector llevado a cabo desde la FAIC ha sido y es enorme. Asociaciones de diferentes partes de España lograron reunirse para luchar por conseguir una programación estable de las obras de música contemporánea en ciclos de conciertos y festivales; promover convenios con las orquestas para que se interpretasen regularmente las obras de sus autores y fomentar la comunicación entre las diferentes asociaciones de compositores españolas difundiendo así el trabajo de sus miembros. Además, la FAIC pretende convertirse en el referente reivindicativo del sector asentando los derechos de los creadores españoles fomentando el intercambio de ideas, proyectos e iniciativas culturales relacionadas con el arte contemporáneo en general. Naturalmente el mantenimiento de FAIC y de sus actividades no es fácil pero también, y esto es lo más importante, depende de un nuevo planteamiento que exige la coordinación de asociaciones radicadas en territorios alejados entre sí con características muy diversas. Como puede imaginarse el reto es enorme. Pero lo importante es que la voluntad de los compositores integrantes de las diversas asociaciones logró algo que parecía imposible: unificar diferentes puntos de vista. Desde el principio, fue prioritario

lograr que las distintas orquestas españolas contaran con nosotros para poder articular nuevos repertorios. La verdad es que, a priori, no nos parecía tan difícil cumplir esta condición. Todo residía en la voluntad de colaboración mutua y en cómo articular dicha colaboración. Lo demás ya lo teníamos a disposición: orquestas, compositores y eventualmente, intérpretes solistas e incluso directores. Pero la cuestión permanecía sin respuesta: ¿Cómo podríamos encontrar la manera de articular una programación decidida entre la FAIC y algunas de las orquestas que salpican nuestro territorio? Simplemente con diálogo y con muy buena disposición. Algo que ya existe en otras naciones europeas desde hace mucho tiempo sin mayores ceremonias. En todo caso, y eso es una realidad objetiva, salvo algunas honrosas excepciones (que las hay) la mayoría de las orquestas españolas programan sus obras de espaldas a las asociaciones de compositores. Prefieren confiar en la denominación a dedo, en los concursos de composición (que sea cuales sean sus bases y orientaciones estéticas solo premian a una minoría) o en la asignación arbitraria de algún encargo. Desde luego algunas asociaciones (las menos) han logrado acuerdos con las orquestas de sus respectivas comunidades autónomas pero la difusión alcanzada en estos acuerdos es parcial, sin apenas recorrido, limitada en sus propias comunidades y sin transcendencia global en el sector. Digamos que a pesar del aparente éxito, estos acuerdos son solo una parte del problema y no ahondan en el asociacionismo, la unión de los compositores y la proyección de los mismos en todo el estado. Sería por tanto necesario llegar a un gran acuerdo para que cada orquesta abriese sus puertas a las asociaciones de compositores promoviendo los estrenos y reestrenos regulares. No entraremos sí en estos acuerdos deberían comprender una, dos, tres o más obras estrenadas cada temporada, pero sí que deberían promover una colaboración satisfactoria. La duración de las obras, la instrumentación, la estructura, el presupuesto todo ello podría convenirse. Y desde luego no debería haber ningún tipo de directriz destinada a determinar el estilo o la estética de las obras presentadas ya que en la ausencia de esta determinación radica la libertad del artista. Creemos además, que el compositor, libre de las ataduras que supone el encargo, escribiría sus obras con ilusión y libertad. Por lo demás, un sistema de elección del compositor, abierto y objetivo, permitiría a todos que tarde o temprano pudiesen estrenar sus obras sinfónicas sin tener que conformarse, como sucede en tantos casos, con el olvido. Asimismo permitiría enriquecer el patrimonio sinfónico español de manera inusitada y que el público pudiese conocer de primera mano el estado actual de nuestra composición. Y desde luego, las orquestas no deberían preocuparse por

la selección de los autores. Sería la propia Federación, la que de manera objetiva, propondría al autor en cuestión, naturalmente con el acuerdo de la administración de la orquesta. Estas agrupaciones solo deberían interpretar el trabajo ofrecido. Como puede suponerse, ya dependería del talento o del acierto del autor, que su obra fuese juzgada favorablemente por el auditorio. Pero bueno, esta ya es otra historia.

## CONCLUSIONES

Resulta evidente que sin la unidad de los compositores en una gran federación que los represente y sin la buena disposición de las orquestas a colaborar con ella no podrá resolverse el problema de la programación regular de nuevas obras. Curiosamente, muchas de estas orquestas deben su existencia al erario público y precisamente por esta razón, debería ser de interés general el estreno de obras de nueva creación. Naturalmente, entre ambos elementos (orquestas, compositores) debería existir un diálogo fluido, una estrecha colaboración que abordase proyectos de muy diversa entidad y características, proyectos que reflejasen el dinamismo de nuestra sociedad. Ciertamente algunas asociaciones han logrado tras muchos esfuerzos algunos acuerdos con las agrupaciones sinfónicas de sus respectivas comunidades autónomas, pero en muchas ocasiones esos acuerdos o son insuficientes o sólo reflejan una parte exigua del caudal creativo desarrollado. Desde luego no se trata de intervenir o de cuestionar esos acuerdos pero sí de luchar para generalizarlos de modo que todas las comunidades puedan beneficiarse de ellos. Desde FAIC seguiremos apostando por lograr estos objetivos ya que creemos que a través de ellos podremos reflejar la verdadera realidad musical que nos envuelve.





# EL MANIFIESTO DEL SINFONISMO ANDALUZ: EL COMPOSITOR LOCAL COMO EJE VERTEBRADOR PARA RECONCILIAR LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA CON EL GRAN PÚBLICO

Francisco-Javier Torres-Simón\*

**Resumen:** desde principios del siglo XX, las composiciones sinfónicas se han ido separando cada vez más del gran público, creando un desapego emocional del arte orquestal con la consecuencia de que sean difíciles de escuchar en las salas de concierto, y mucho menos, incorporadas al repertorio sinfónicos de las orquestas españolas. Esta desconexión se ha achacado con asiduidad a la ruptura con la tonalidad, pero en este manifiesto se pretende mostrar un ejemplo de cómo, en la música procesional, el lenguaje compositivo de vanguardia convive en sintonía con un público inexperto pero que, mediante la figura del compositor local, se consigue el vínculo emocional necesario para que la gran masa desee escuchar nueva música.

**Palabras clave:** sinfonismo andaluz, música orquestal contemporánea, música procesional, gran público, compositores locales

## *THE MANIFESTO OF ANDALUSIAN SYMPHONISM: THE LOCAL COMPOSER AS A BACKBONE TO RECONCILE CONTEMPORARY MUSIC WITH THE GENERAL PUBLIC*

**Abstract:** Since the beginning of the 20<sup>th</sup> century, symphonic compositions have been increasingly separated from the big mass, creating an emotional detachment from orchestral art with the consequence that they are difficult to hear in concert

---

\*. Francisco Javier Torres Simón es Licenciado en Composición de Bandas Sonoras por la Berklee College of Music de Boston (USA) y Doctor en Comunicación por la Universidad de Sevilla donde ejerce como Profesor Titular. Presidente de la Asociación de Compositores Sinfónicos Andaluces, director del Grupo de Investigación CCOM HUM:1005 (Ciencia de la Composición y Orquestación Musical) y director de la Orquesta Cuerda Sacra.

halls, let alone incorporated into the symphonic repertoire of the Spanish orchestras. This disconnection has been frequently attributed to the break with tonality, but this manifesto aims to show an example of how, in Spanish Easter Music, the avant-garde compositional language coexists in tune with an inexperienced audience but, through the figure of the local composer, the necessary emotional bond is obtained so that the great mass wishes to listen to new music.

**Keywords:** Andalusian symphonism, contemporary orchestral music, processional music, big audience, local composers.

## ESTADO DE LA CUESTIÓN

La realidad actual es totalmente desalentadora. En todo el territorio español está instaurada la carrera de composición en los conservatorios superiores, otorgándole un título equivalente a la de licenciatura a cientos de personas cada año.

El estado y las comunidades autónomas gastan millones de euros en mantener esta formación sin preocuparse lo más mínimo por crear un marco donde dar cabida a estos futuros profesionales de la creación musical.

Partamos del ejemplo de las cadenas de televisión públicas; lo que hagan las privadas con sus contenidos no puede ser regulado, pues sus criterios se basan principalmente en la audiencia, herramienta clave para que sus anunciantes inviertan en espacios publicitarios y así mantener el negocio privado de la información/entretenimiento.

Lo que hacen cadenas públicas como la RTVE o, en el caso andaluz, Canal Sur, que además deberían ser un ejemplo social de respeto hacia todas las profesiones, es permitir la retransmisión de programas “musicales” donde vulgarizan y rebajan al ridículo la interpretación y composición musical invitando a no profesionales a participar en ellos, y lo que es peor, patrocinándolos y creándoles una carrera “profesional” en el campo artístico.

Ocurriendo esto cabe preguntarse ¿Para qué existe el conservatorio si las cadenas públicas trasladan a los jóvenes el mensaje de que no hace falta estudiar sino “tener fe en uno mismo” para ser un “artista”?

La banalización de la música, a nivel institucional, está en su estado más decrépito, debiendo hacer responsables a las instituciones, pues son las primeras que no defienden ni respetan a la música como una profesión que requiere de mucha formación.

Ante tal putrefacción musical, donde al gran público se le da hamburguesas de garrapateas rápidas (música comercial) creándoles la ilusión de que están comiendo en un restaurante de tres estrellas Michelin (valga el símil gastronómico), nos encontramos en un escenario alejado de los focos de las cámaras con las orquestas sinfónicas y las salas de conciertos: pequeños templos donde se conserva en formol la mejor música de la historia de la humanidad.

Se protege con recelo las partituras de los grandes, y se tocan una y otra vez para que no caiga en el olvido, para que todos sepamos y valoremos que cualquier tiempo pasado fue mejor. Y en medio, el compositor contemporáneo. No sabe si, tras 14 años formándose, hacerse unas oposiciones y dar clases en un conservatorio o instituto o escribir música tipo Big-Mac para ver si tiene suerte y puede mal vivir de esta profesión. Porque la realidad es que un compositor titulado no tiene ninguna posibilidad de vivir de la música sinfónica en este país. Repito, ninguna.

Las orquestas españolas apenas dan espacio a la música nacional en su repertorio, y si hablamos de música de compositores vivos, la representatividad es puramente anecdótica.

## CONSTATACIÓN

Esa lucha incesante de los programadores de salas de conciertos y de las orquestas nacionales por mantener viva la llama de las grandes obras históricas les está pasando factura.

Su público está menguando y cada vez hay más desapego. Y seguro que no se le puede echar la culpa a los compositores contemporáneos, pues su música no está presente.

Esa pelea por mantener ciclos para interpretar todas las sinfonías de Mozart o Mahler no lleva más que a un estado incierto donde las orquestas se desentienden de su público y de aquellos que les proporcionan su materia prima: los compositores.

En la era de la digitalización (YouTube, SoundCloud o Spotify) ese abanderado por la salvaguarda de la música clásica no es necesaria. Todos tenemos acceso a las grandes obras a un solo click de distancia.

Obviamente es del agrado de muchos poder escuchar en directo grandes obras históricas de los mejores de tiempo pasados, pero las orquestas deben coexistir acorde con su tiempo, y trabajando con los compositores contemporáneos para

“educar” al gran público en estos nuevos lenguajes y que, nuevamente, haya una conexión emocional entre estos y la música de vanguardia.

Las orquestas, ahora más que nunca, no pueden seguir siendo las arqueólogas musicales y deben introducirse en la biotecnología musical. Ser el campo de pruebas donde construir un nuevo universo sonoro trabajando con los compositores locales.

Como presidente de la Asociación de Compositores Sinfónicos Andaluces (ACSA) mi deber es defender a cada uno de los compositores que la forman, pero este mensaje traspasa a la asociación que presido; esta idea es un manifiesto por la dignidad del compositor actual.

## EL MODELO DE LA MÚSICA PROCESIONAL CONTEMPORÁNEA

En la actualidad se están organizando conciertos de música contemporánea con plantillas instrumentales tradicionales como Bandas de Cornetas y Tambores, formación propia de la música procesional y castrense. Estamos hablando de un campo artístico profundamente conservador, proteccionista y tradicionalmente inmovilista, sobre todo en lo que tiene que ver con la estética, tanto pictórica, escultórica como musical.

Sin embargo, algunos compositores, como es mi caso, hemos encontrado la fórmula para traspasar la barrera de “la tradición” e ir incorporando un lenguaje musical más arriesgado y acorde con nuestros tiempos. Educando al público hasta llegar a conseguir que este requiera una música de vanguardia en sus procesiones. Y este público no es octogenario ni mucho menos; me refiero a que niños de apenas 14 años escuchan con gran entusiasmo obras musicales cuyo lenguaje está muy alejado de la tonalidad.

Tal vez sería digno de un estudio con más profundidad este hecho, pero lo cierto es que, a día de hoy, el mundo bandístico está realizando un número de encargos infinitamente mayor que las orquestas sinfónicas; si una orquesta solicita un encargo al año de media en España, las bandas están estrenando 10.

## EL VÍNCULO EMOCIONAL

Desde mi punto de vista, el éxito de esta modernización del lenguaje musical procesional y su gran aceptación del público radica en un elemento clave: el vínculo emocional.

Las bandas están encargando a autores locales que entienden la idiosincrasia artística procesional para que compongan música original, y mediante esta interconexión banda-hermandad-compositor, se crea un lazo artístico que de forma conjunta repercute en la conexión directa con el oyente. Llamémoslo si quieren “Nuevo Nacionalismo Musical”.

Obviamente, aquí entran otros elementos exógenos a la música, como son la fe, que potencian ese vínculo, pero también hay que hacer constar que, hoy en día, la Semana Santa trasciende de lo puramente religioso, habiendo muchos cofrades no practicantes, y en algunos casos incluso ateos o agnósticos, que pese a su laicismo conectan emocionalmente con esta expresión artístico-religiosa.

## CONECTANDO AL COMPOSITOR LOCAL CON LA ORQUESTA

Es necesario volver al ejemplo de la mediatización, donde herramientas públicas como son RTVE y Canal Sur, se ponen al servicio de intereses privados para promocionar la rama puramente comercial de la música, ignorando a los verdaderos artistas y profesionales.

No menos duro puedo ser con las orquestas, pues, como ya he dicho, algo similar ocurre.

Con este manifiesto traslado mi deseo de volver a hermanar a los programadores y a las orquestas con los compositores locales. Obviamente, no todos valen y es necesario un filtro que garantice un mínimo de calidad, y es ahí donde entran los intermediadores sociales como es en este caso ACSA.

En el caso de Andalucía, es necesario remarcar que ninguna orquesta de esta comunidad autónoma tiene un programa reservado a sus compositores vivos, como ocurre con muchas orquestas de Europa.

Existen algunos (pocos) premios nacionales, donde los compositores profesionales (cuando deberían ir destinados a amateurs) deben presentarse como carnaza a ver si “pillan” un pequeño trozo del pastel y poder escuchar alguna obra suya interpretada por una orquesta (algo humillante, por cierto).

Esto no hace más que ridiculizar y menospreciar la figura del compositor, y esto es lo que debe cambiar por completo.

Utilizando herramientas del marketing, al hacer un análisis DAFO de la situación de las orquestas españolas, se verían como debilidades esa falta de conexión con el gran público que ya he mencionado anteriormente, pudiéndola

contrarrestar con una fortaleza como es el número importante de compositores de gran calidad que, a las puertas de sus Teatros, esperan una “oportunidad” al igual que los temporeros esperaban en la calle a que llegara el patrono a darles un jornal.

## LA PUESTA EN VALOR

Sin lugar a dudas, y hablando del caso andaluz, la mejor estrategia posible sería crear un programa de compositores locales donde se invirtiera en promoción de los mismos. Esta inversión repercutiría en un mayor interés del público por dicha música, pues ya no es la de alguien fallecido ni lejano, sino de alguien de su “tierra” y que incluso puede comentar con él su experiencia por redes sociales, o mejor, en el bar de su barrio.

Esta simple acción daría fruto a un mayor interés del gran público por la música sinfónica, donde seguro se iniciarían con estos compositores y seguramente acabarían consumiendo (usemos este término comercial) música contemporánea internacional. Además, se pondría en valor la música clásica contemporánea nacional, sirviendo como escaparate para que esta pudiera ser exportada a fuera de nuestras fronteras, y si somos capaces de soñar, hasta de introducirla en el repertorio sinfónico internacional.

Y si nos ponemos en la mente del programador o la orquesta, mediante este vínculo, se reeducaría al gran público para discernir entre música *fast-food*, y música de calidad, aumentando seguramente el número de abonos en las salas de conciertos con repertorio orquestal, pues, tal vez, el gran público dejaría de consumir en exceso los sucedáneos musicales frutos de la “industria” y disfrutarían de esa gran música llamada clásica.

## CONCLUSIONES

La sociedad actual se merece una reconciliación con la música clásica contemporánea mediante la inversión de las instituciones y el apoyo de programadores y orquesta por compositores locales en activo.

El ejemplo lo tenemos en la música procesional actual, donde un público nada familiarizado con la música “culta” acepta de buen agrado y hace suya una música

cuyo lenguaje está mucho más avanzado que la mayoría de programas que tienen en cartel las salas de conciertos orquestales.

Si se pone en valor al compositor sinfónico actual y a su música, siendo nuestro caso el andaluz, esto repercutirá en salas de conciertos más llenas con un público mejor educado musicalmente, pero para ello hace falta la implicación de instituciones, orquestas y programadores. Sin su apoyo, tal vez, la música clásica deje de serlo para convertirse en prehistórica.

## BIBLIOGRAFÍA

- CASTROVIEJO LÓPEZ, José Manuel. *De Bandas y Repertorios: la Música Procesional en Sevilla desde el siglo XIX*. Sevilla: Lantia Publishing. 2016.
- TORRES SIMÓN, Francisco Javier. *Esbozo*. Sevilla: FJT Music Solution Ediciones. 2006.
- Torres-Simón, Francisco Javier. *Método de Corneta*. Sevilla: Fiestas Mayores. 2008. ISBN: 978-8460665618.





# LA RELACIÓN DE LA ASOCIACIÓN VASCO-NAVARRA DE COMPOSITORES “MUSIKAGILEAK” CON EL ENTORNO SINFÓNICO

Jagoba Astiazaran Korta\*

**Resumen:** En los 20 años de su existencia, la Asociación Vasco-Navarra de Compositores Musikagileak ha sabido relacionarse con su entorno sinfónico para la consecución de sus objetivos. Fruto de esas relaciones son los acuerdos que mantiene con las dos principales orquestas del País Vasco (Orquesta Sinfónica de Euskadi, y Orquesta Sinfónica de Bilbao) y los recientes acuerdos con las bandas sinfónicas más cercanas. El circuito de música contemporánea Musikagileak, que el año 2017 celebra su octava edición, es una clara muestra de los objetivos alcanzados gracias a dichas relaciones. Una decena de conciertos conforman el circuito, que es organizado por la asociación junto a otros colaboradores institucionales como Eresbil (Archivo Vasco de la Música) y Musikene. Con esta y otras actividades realizadas durante el año se cumple el objetivo principal de la asociación que es difundir y dar a conocer los trabajos de los 113 socios que la componen.

**Palabras clave:** compositores; asociaciones, música sinfónica; País Vasco; Navarra

## THE RELATIONSHIP OF BASQUE-NAVARRERE ASSOCIATION OF COMPOSTERS “MUSIKAGILEAK” WITH THE SYMPHONIC ENVIRONMENT

**Abstract:** In the 20 years of its existence, the Basque-Navarre Association of Composers Musikagileak has known how to relate to its symphonic environment

---

\*. Secretario de Musikagileak-Asociación Vasco-Navarra de Compositores. Titulado superior de música en las especialidades de Composición e Instrumentos de la música tradicional y popular (Txistu) en Musikene, San Sebastián y título profesional en la especialidad de Piano. Ha sido solista en la Orquesta Sinfónica de Euskadi, y sus obras han sido interpretadas entre otras por la Orquesta Sinfónica de Bilbao y los ensembles internacionales Sillages, Sentieri Selvagi o Kuraia. Desde el año 2008 es miembro de la Banda Municipal de Txistularis de San Sebastián, y desde el año 2017 ejerce de profesor en el Conservatorio Profesional Juan Crisostomo de Arriaga de Bilbao. Es Secretario de la asociación Musikagileak desde el año 2016.

for the pursuit of its objectives. The result of these relationships are the agreements with the two main orchestras of the Basque Country (Basque Symphony Orchestra, and the Bilbao Symphony Orchestra) and the recent agreements with the nearest symphonic bands. The contemporary music circuit Musikagileak, which celebrates its eighth edition in 2017, is a clear example of these relationships. A dozen concerts make up the circuit, which is organized by the association along with other institutional collaborators such as Eresbil (Basque Music Archive) and Musikene. With this and other activities carried out during the year Musikagileak fulfills the main objective of the association: to disseminate and publicize the work of its 113 members.

**Keywords:** composition; associations; symphonic music; Basque Country; Navarre

## PRESENTACIÓN

La asociación *MUSIKAGILEAK Asociación Vasco-Navarra de Compositores*, se constituyó el 21 de septiembre de 1997, inscribiéndose en el registro correspondiente el día 1 de abril de 1998. Conforme a sus Estatutos Fundacionales, la Asociación tiene como objetivo fundamental fomentar y promocionar la música vasca de todos los tiempos, prestando especial atención a la creación actual.

Para el alcance de este objetivo, la Asociación lleva a cabo las siguientes actividades:

- Organización de conciertos, cursos, congresos, seminarios, conferencias, mesas redondas...
- Intercambios culturales.
- Convocatoria de Concursos de Creación.
- Edición de partituras.
- Ediciones discográficas.
- Todas aquellas actividades que sirven para la promoción y alcance de su objetivo fundacional.

En el 20 aniversario de su fundación, Musikagileak cuenta con 113 socios, de los cuales 98 son activos. Así pues, podemos afirmar, sin temor a equivocarnos, que, a día de hoy, un elevado porcentaje de compositores vascos, incluidos aquellos de mayor reconocimiento, forman parte de la asociación. Siendo una

entidad relativamente joven dentro del marco estatal, es una de las asociaciones de compositores más activas actualmente.

Además desde hace tres años, pertenece como socio de pleno derecho a la ISCM: International Society of Contemporary Music.

## RELACIÓN CON EL ENTORNO SINFÓNICO

Desde su creación, la asociación ha tenido una estrecha relación con el entorno sinfónico que la rodea. Está en constante colaboración con las dos principales orquestas del País Vasco: La Orquesta Sinfónica de Euskadi (OSE) y la Orquesta Sinfónica de Bilbao (BOS).

Aunque no haya ningún acuerdo firme, en los últimos años, se ha iniciado la colaboración con las bandas sinfónicas, para que éstas dediquen uno de los conciertos de su temporada a los compositores vascos. Fruto de estas colaboraciones es el concierto ofrecido por la banda sinfónica de Vitoria en 2016 y el futuro concierto previsto en 2018 con la Pamplonesa. En estos casos el repertorio se suele acordar junto a los directores de las formaciones.

Además de las agrupaciones mencionadas, la asociación es colaborador permanente de los festivales de música clásica más importantes del entorno como son la Quincena Musical de San Sebastián o la Semana de la Musica Vasca “Musikaste” de Rentería.

Uno de los ejes de actividad más importante de la asociación es el Circuito de Música Contemporánea Musikagileak, que permite colaborar más activamente con el entorno sinfónico además de dar más visibilidad cara a la sociedad.

El circuito que nació en el año 2010, celebra el año 2017 su VIII edición, organizando nueve conciertos (uno de ellos sinfónico a cargo de la Orquesta Sinfónica de Bilbao). En ellos se interpretan un total de cuarenta y siete obras de treinta y un compositores miembros de la asociación Musikagileak, de los cuales veintinueve fueron estrenos absolutos. En los conciertos ordinarios del circuito el 84,21% del total de obras interpretadas lo conforman autores socios de Musikagileak.

Con las orquestas antes mencionadas existe un acuerdo para ofrecer un concierto anual en el caso de la BOS y un concierto cada dos años en el caso de la OSE con obras de compositores de la asociación, fuera de su propia temporada. En estos casos la orquesta se hace cargo del coste de sus trabajadores y la asocia-

ción se encarga del director, del alquiler de las partituras, transporte y la plantilla extra necesaria. Musikagileak también se encarga de la elección del repertorio.

La Orquesta Sinfónica de Bilbao ha colaborado de esta manera desde el 2013 en un total de 5 conciertos, dirigidos por directores de la talla de Pierre André Balade, Jordi Bernácer, Nacho de Paz, Geoffrey Paterson y Jean-Philippe Wurtz. En el caso de la Orquesta Sinfónica de Euskadi los conciertos ofrecidos a Musikagileak han sido dirigidos por Arturo Tamayo en 2014 y Manuel Nawri en 2016.

En estos conciertos se trata de estrenar e interpretar a compositores de estilos y trayectorias distintas. Desde los especializados en bandas sonoras como Ángel Illarramendi, Alberto Iglesias, Bingen Mendizabal o Pascal Gaigne, a compositores vascos de renombre internacional como Ramón Lazkano, Gabriel Erkoreka, Iñaki Estrada, Teresa Catalán o Felix Ibarrondo, pasando por jóvenes compositores recién titulados, como es el caso de Mikel Chamizo, Mikel Urquiza, Javier Quislan, Brais Novoa y Francisco José Domínguez entre otros.

Dentro del circuito se enmarca desde hace unos años el curso de composición organizado gracias a la ayuda de la SGAE. En ella hemos tenido la oportunidad de conocer la música de compositores de relevancia como Alberto Posadas y Michael Jarrell. Las obras de los compositores invitados son interpretadas en el concierto sinfónico del circuito. De esta manera, los alumnos tienen la oportunidad de estudiar la técnica del compositor de primera mano y poder disfrutar de la interpretación de la obra en directo a cargo de una de las orquestas.

La asociación y los socios compositores también tienen presencia dentro de las respectivas temporadas de las dos orquestas. Casi la totalidad de los estrenos programados son de autores vascos y socios de Musikagileak, al igual que la mayoría de la música actual que se interpreta. En los últimos cinco años se puede observar un aumento considerable de la presencia de los compositores socios en las programaciones y en los encargos por parte de las orquestas, gracias a la buena acogida que estas iniciativas han tenido tanto por parte del público como de las propias orquestas. Las ayudas a la creación ofrecidas por AEOS, SGAE o el propio Gobierno Vasco han sido fundamentales para el desarrollo de estos proyectos y para garantizar la presencia del repertorio actual en la programación de las orquestas.

No podemos obviar la importancia de la colaboración con otras instituciones del entorno a la hora de organizar el circuito y poder llevar a cabo los conciertos sinfónicos. Es el caso del Centro Superior de Música del País Vasco Musikene, donde se realiza el curso de composición. Además de ceder los instrumentos necesarios para poder realizar los conciertos, brinda los extras necesarios en la

plantilla de la orquesta, ofreciendo al alumnado del centro la oportunidad de colaborar con orquestas profesionales.

Musikene cuenta además con acuerdos propios muy interesantes con ambas orquestas. Uno de ellos es la grabación de las obras orquestales que los alumnos de 4º de composición escriben. La Orquesta Sinfónica de Bilbao es la encargada de grabarlas. Esta colaboración, además de dar oportunidad de trabajar con una orquesta profesional a los nuevos compositores, también tiene reflejo en el circuito Musikagileak, pues muchas de las obras se estrenan en los conciertos sinfónicos del circuito.

El Archivo Vasco de la Música, Eresbil, es otro colaborador importante de la asociación, entre otras ayudas también ha sido sede de los cursos de composición del circuito.

## CONCLUSIONES

A pesar de ser una de las asociaciones de compositores más jóvenes a nivel estatal, en sus 20 años de vida, Musikagileak ha logrado tener contacto directo con su entorno sinfónico, y mediante acuerdos puntuales cumplir muchos de los objetivos fundacionales.

El apoyo institucional ha sido de vital importancia para poder llevar a cabo todos los proyectos antes planteados. Uno de los retos del futuro para la asociación es ampliar el repertorio sinfónico actual y sobre todo, extender y dar a conocer el repertorio de compositores vascos al resto de las orquestas estatales. Intercambios entre jóvenes compositores y conservatorios superiores podrían ayudar a conseguir tal finalidad, ofreciendo oportunidades a recién licenciados. Por otro lado los incentivos a la creación ofrecidos por el Gobierno Vasco, SGAE, AEOS y el Ministerio de Cultura por ejemplo, así como los compromisos de programación por parte de las diferentes orquestas pueden favorecer la ampliación del repertorio sinfónico.

Para poder llevar a cabo todas estos propósitos, es imprescindible crear una bolsa de obras sinfónicas por parte de cada asociación, para poder tener un listado lo más amplio y variado posible y poder así poner a disposición de las orquestas el material y las facilidades necesarias para programar el máximo número posible de obras compuestas por los socios compositores, y así aumentar el número de obras estrenadas.



# REPERTORIO SINFÓNICO ESPAÑOL Y ORQUESTAS ESPAÑOLAS. DEL SIGLO XIX AL XXI: EL COMPLEJO CAMINO DESDE EL OLVIDO A LA NORMALIDAD

RAMÓN SOBRINO\*

**Resumen:** en este trabajo exponemos una breve síntesis sobre el sinfonismo del siglo XIX en España, atendiendo a la aparición de las primeras orquestas estables, en concreto a la Sociedad de Conciertos de Madrid (1866), a la recepción del repertorio sinfónico internacional y a la creación del repertorio español. Además, con la perspectiva que permite llevar trabajando en la recuperación de patrimonio ya unos treinta años, exponemos algunas conclusiones sobre la situación de dicho repertorio español, editado y recuperado en años recientes, en relación con su interpretación por las orquestas sinfónicas españolas del siglo XXI.

**Palabras clave:** repertorio sinfónico, España, siglo XIX, orquestas, siglo XXI

## *SPANISH SYMPHONIC REPERTOIRE AND SPANISH ORCHESTRAS. FROM THE 19TH TO THE 21<sup>ST</sup> CENTURY: THE COMPLEX PATH FROM OBLIVION TO NORMALITY*

**Abstract:** In this paper we develop a brief synthesis on the Nineteenth Century Symphonism in Spain, attending the emergence of the first stable orchestras, specifically the Sociedad de Conciertos de Madrid (1866), the reception of the international symphonic repertoire and the creation of the Spanish symphonic one. In addition, with the perspective to have been working on the recovery of Spanish Music Heritage for about thirty years, we present some conclusions about the situation of this Spanish repertoire, edited and recovered in recent years, in

---

\*. Catedrático H<sup>a</sup> y C<sup>a</sup> de la Música, Universidad de Oviedo. Autor de numerosos libros, capítulos y artículos sobre el patrimonio musical español, así como numerosas ediciones críticas de partituras de música lírica y música sinfónica en la Colección Música Hispana del ICCMU, habiendo sido la mayor parte de ellas interpretadas y grabadas en disco compacto. Ha liderado más de quince proyectos de I+D, y dirigido más de treinta tesis doctorales.

relation to its performance by the Spanish Symphony Orchestras of the Twenty First Century.

**Keywords:** Symphonic repertoire, Spain, 19th Century, orchestras 21st Century

Los procesos de recepción y creación de repertorios sinfónicos están vinculados a la consolidación de conjuntos orquestales estables, a través de los cuales es posible programar temporadas de conciertos que cultivan el gusto por la música orquestal, generando así un público, una demanda y una cultura en torno al concierto instrumental imprescindibles para el cultivo y consumo de esta música. En España, esta circunstancia tiene lugar en el último tercio del siglo XIX, gracias a la creación de la Sociedad de Conciertos de Madrid<sup>1</sup>, primera orquesta estable de la historia de nuestro país, creada para cultivar y difundir entre un público amplio este repertorio, no repertorio lírico. La Sociedad de Conciertos estuvo activa entre 1866 y 1903, año en que fue disuelta para constituir la Orquesta Sinfónica de Madrid, institución activa hasta nuestros días, siendo en la actualidad la orquesta titular del Teatro Real.

## INTENTOS DE ORGANIZACIÓN DE ORQUESTAS EN EL MADRID ISABELINO

Los años de la monarquía de Isabel II son testigos de varias iniciativas para constituir orquestas en Madrid que no llegan a alcanzar su objetivo, sucediéndose distintos grupos instrumentales, muchos de ellos conformados por los mismos músicos. El proceso previo a la creación de la Sociedad de Conciertos de Madrid se extiende entre 1859 y 1865, y en él participan entidades como la empresa del Teatro de la Zarzuela, la empresa del Teatro

---

1. La Sociedad de Conciertos ha sido estudiada en nuestra Tesis doctoral. Sobrino, Ramón. *El sinfonismo español en el siglo XIX: la Sociedad de Conciertos de Madrid*. Oviedo, Departamento de Historia y Artes, 1992, inédita. Los datos de estos epígrafes proceden de esta tesis, y de nuestro capítulo "La música sinfónica en el siglo XIX", publicado en la monografía *La música española en el siglo XIX*, Casares Rodicio, E.; Alonso González, C. (eds.) Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, pp. 285-323. ISBN 84-7468-880-9.



Real, la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos, y las empresas de los nacientes jardines de verano, como el Jardín de Apolo o los Campos Elíseos que, junto a otros espectáculos, organizan también conciertos orquestales para atraer al público madrileño.

En marzo de 1859, la empresa del Teatro de la Zarzuela organiza seis conciertos vocales e instrumentales clásico-religiosos, en los que participan un coro de noventa y tres voces y una orquesta de noventa y seis instrumentistas, dirigidos todos ellos por Francisco Asenjo Barbieri<sup>2</sup>. A través de esta iniciativa, Barbieri, inspirándose en los *Concerts Mussard* de París, conseguía así recuperar la tradición de los conciertos sacros cuaresmales, interpretando composiciones de veintisiete autores, antiguos y modernos<sup>3</sup>. A diferencia de intentos previos, estos conciertos se dirigen a un público popular, que financia mediante sus entradas las sesiones, trasladando así en cierto modo el planteamiento empresarial de la zarzuela al género concertístico<sup>4</sup>. Ante el éxito económico de los conciertos que, según datos del propio Barbieri produjeron un beneficio total de 133.565 reales de vellón, el compositor propone a los músicos la creación de una sociedad estable dedicada al cultivo de la música clásica, idea que es acogida con entusiasmo, pero no llega a materializarse en ese momento.

La empresa del Teatro Real organiza cinco conciertos sacros dirigidos por Daniel Skoczupole en 1861, y otros dos en 1862, sin conseguir el éxito. Como

---

2. Sobrino, Ramón. «Si por casualidad llegaran a manos de otro estos apuntes...». Historia e intrahistoria de los Conciertos Sacros dirigidos por Barbieri en 1859, origen de la Sociedad de Conciertos". *Microhistoria de la música española: sociedades musicales (1830-1931)*. Oviedo, Universidad de Oviedo, en prensa.

3. Barbieri, en una carta publicada en 1882, enumera algunas de los títulos interpretados, "entre los cuales se contaron Haydn, con varias obras vocales e instrumentales; Mozart, con su gran *Sinfonía en Sol menor*, su *Lacrimosa* y otras; Beethoven, con su gran *septeto*; Weber, con sus oberturas de *Oberon* y de *Freischütz*; Mendelssohn, con uno de sus grandes conciertos; Meyerbeer, con su overtura de *L'étoile du nord*, etc., etc., etc.". Barbieri, F. A. "La verdad en su lugar". *La Correspondencia musical*, 2-02-1882, pp. 3-4.

4. Recordemos que Barbieri es autor de la primera zarzuela grande del siglo XIX, *Jugar con fuego* (1851) que consigue asentar la empresa de creadores del género en el Teatro del Circo y que tras unas pocas temporadas, logra levantar el Teatro de la Zarzuela gracias a la explotación empresarial directa del género por los autores de la Sociedad Lírico Española, convertidos también en empresarios.

consecuencia de ello, otros conciertos ya comprometidos en ese mismo año 1862 serán integrados en el abono lírico del teatro.

En la cuaresma de ese mismo año 1862, entre marzo y abril, la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos, entidad benéfica constituida legalmente en 1860, organiza cuatro nuevos conciertos clásicos-religiosos. Los programas, a cargo de orquesta y coro integrados por miembros de la Sociedad, con solistas de los teatros, bajo la dirección de Joaquín Gaztambide y con José Inzenga como maestro de coros, incluían obras a cargo de la orquesta sola, del coro solo, y muy pocas para coro y orquesta. En el repertorio predominaban las obras italianas, además de títulos de Haydn y Gounod, sin diferir demasiado del de la década anterior.

A partir de estas iniciativas se crea una primera Sociedad Española de Conciertos, dirigida por Gaztambide, que llega a ofrecer un único concierto el 11 de junio de 1862, pero el proyecto fracasa inmediatamente por dificultades entre una parte de los músicos y Gaztambide, su director<sup>5</sup>.

En 1864, la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos organiza cinco conciertos, dirigidos por Monasterio, en los que se incluían obras de Beethoven [sic] y Haydn, sin contar con obras francesas en el repertorio orquestal<sup>6</sup>. En 1865, la sociedad organizó cuatro conciertos<sup>7</sup>, bajo la dirección de Monasterio<sup>8</sup>, todos ellos en el Salón grande del Conservatorio. El año siguiente no hubo conciertos, sino

---

5. Sobrino, Ramón. "Joaquín Gaztambide (1822-1870), director de orquesta". *Príncipe de Viana*. Año LXVII, n° 238. Estudios sobre música y músicos de Navarra. Gembero Ustárrroz, María (ed.), mayo-agosto 2006, pp. 633-653.

6. Entre las obras interpretadas destacaron las *Oberturas* de *Der freischütz* y de *Oberon*, de Weber; el *Andante* de la *Sinfonía en Do menor* [5ª], de Beethoven —ahora bien escrito—; el *Andante*, *Minuetto* y *Allegro final* de una sinfonía en Re, de Haydn; la *Marcha* de *Tannhäuser*, de Wagner; y el *Allegro scherzando* de la *Sinfonía en Fa* [6ª], de Beethoven, además de varios coros y dúos instrumentales.

7. Los conciertos tuvieron lugar los días 17, 24 y 31 de marzo, a las ocho y media de la noche, y 8 de abril, a las 9 de la noche. La comisión organizadora estuvo integrada por Monasterio, Barbieri, Pérez, Arrieta, Inzenga y Hernando. Las piezas con voces fueron dirigidas por Barbieri.

8. Las obras orquestales interpretadas fueron: *Obertura de Egmon* [sic], *Allegretto scherzando* de la *Sinfonía en Fa*, y *Andante* de la gran *Sonata Pastoral* —ejecutada por todos los instrumentos de cuerda— de Beethoven; *Marcha fúnebre y triunfal*, de Monasterio; *Obertura de Struensée*, de Meyerbeer; *Obertura de Der freischütz*, de Weber; y *Obertura de Il flauto magico* [sic], de Mozart.

que la nueva Sociedad de Conciertos dirigida por Barbieri dedica los ingresos de un concierto celebrado en septiembre de 1866 a favor de la Sociedad Artístico-Musical.

En 1864 se construyen en Madrid los Campos Elíseos, uno de los más ambiciosos jardines de recreo de la segunda mitad del siglo XIX<sup>9</sup>.

La puerta principal de los Campos Elíseos estaba situada en el camino de Aragón [...] el visitante accedía a una plaza semicircular de la que partían dos avenidas arboladas que llevaban al centro del parque. La más larga terminaba en una pequeña plaza de toros, que tenía construida a su alrededor una montaña rusa. El otro paseo conducía al visitante a la plaza central donde se encontraban el Teatro Rossini, un restaurante y un café. Desde la plaza central otra avenida llevaba a una plaza semicircular en la que había un pequeño zoológico. Entre la plaza de toros-montaña rusa y el zoológico se situaba una sala de conciertos y el salón de baile, los lugares favoritos de los visitantes al jardín<sup>10</sup>.

El teatro, inaugurado el 20 de junio de 1864 con el nombre de Teatro Rossini, alberga una compañía de ópera italiana que es escriturada en París y Londres por el mismo Barbieri, quien, además de dirigir las representaciones de seis óperas diferentes, ofreció dieciochos conciertos al aire libre, a cargo de la orquesta y coros de la compañía, en los que se interpretaron veintiochos obras diferentes, de autores como Beethoven, Weber, Thomas, Meyerbeer, etc.<sup>11</sup>.

La Sala de conciertos consistía en una rotonda cubierta por una carpa de grandes dimensiones que el periodista Fernández de los Ríos describió como “una original y elegante tienda de campaña”<sup>12</sup>. Su interior estaba decorado con banderas, escudos, guirnaldas y otros motivos similares. El poeta Gustavo Adolfo Bécquer se refirió a la sala de conciertos como el punto culminante de los jardines de recreo

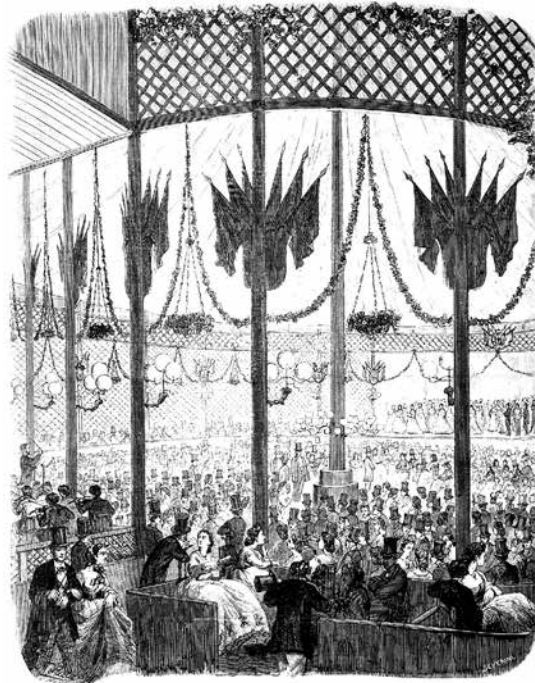
---

9. Confer. Ariza Muñoz, Carmen. “Jardines de recreo de Madrid: los llamados Campos Eliseos”. *Goya, Revista de Arte*, n° 204, 1988, pp. 342-351. ISSN 0017-2715.

10. Cruz, Jesús: “Espacios públicos y modernidad urbana: la historia de los jardines de recreo en la España del siglo XIX”. *Historia Social*, n°. 83 (2015), p. 50. ISSN: 0214-2570.

11. Soriano Fuertes, Mariano. *Calendario Histórico Musical para el año de 1873*. Madrid: Imprenta de la Biblioteca de Instrucción y Recreo, 1872, p. 61.

12. Nota del autor: Citado por Carmen Ariza Muñoz: “Jardines de recreo de Madrid: los llamados Campos Elíseos”, *Goya: Revista de Arte*, n° 204 (Madrid 1988), p. 348. ISSN: 0017-2715.



*Imagen 1. “Un concierto en los Campos Elíseos”.*

*Grabado publicado en El Museo Universal, año IX, n° 29, 16-07-1865, p. 228.*

por su elegancia y dimensiones —tenía una capacidad para tres mil visitantes—. Bécquer alababa la exquisita programación musical a cargo del maestro Francisco Asenjo Barbieri, director musical de los jardines<sup>13</sup>.

Según Barbieri, la acogida favorable que el público dispensó a estos conciertos animó a los intérpretes a constituirse en Sociedad. En el verano de 1864 se ofrecieron doce conciertos en el Circo del Príncipe Alfonso, dirigidos por el cornetista francés Jean-Baptiste Arban. En el verano de 1865, la empresa de los Campos Elíseos ofreció al menos veinte conciertos, dirigidos por Gaztambide.

---

13. Cruz, Jesús: “Espacios públicos y modernidad urbana: la historia de los jardines de recreo en la España del siglo XIX”. *Historia Social*, n° 83 (2015), pp. 50-51. ISSN: 0214-2570.

Fecha	Lugar	Número	Director	Intérpretes	Tipo / Promotor
1859, marzo	T. Zarzuela	6	Barbieri	93 voces, 96 instrumentos	Conciertos sacros / Empresa T. Zarzuela (Salas y Gaztambide)
1861, febrero a marzo	T. Real	5	Skozdopole	Solistas vocales, coro y orquesta	Conciertos sacros
1862, marzo	T. Real	2 (después en abono)		Coro y orquesta	Conciertos sacros
1862, marzo-abril	Conservatorio	4	Gaztambide (Inzenga, coro)	Solistas, Coro y orquesta	Sociedad Art. Mus. Socorros Mutuos
1862, 11 de junio	T. Zarzuela	1	Gaztambide	Solistas, Coro y orquesta	Sociedad española de conciertos
1864, marzo y abril	Conservatorio	5	Monasterio (Barbieri coro y orquesta, y Vázquez, coro)	Coro y orquesta	Sociedad Art. Mus. Socorros Mutuos
1864, junio a agosto	Campos Eliseos T. Rossini	18	Barbieri	Orquesta	Empresa Campos Eliseos
1865, marzo y abril	Conservatorio	5	Monasterio (Barbieri, coro)	Coro y orquesta	Sociedad Art. Mus. Socorros Mutuos
1865, junio a 1 agosto	Circo del Príncipe Alfonso	12	Arban (60 prof., algunos de París)	Orquesta	Paseo de Recoletos
1865, junio a sept.	Campos Eliseos	(20)	Gaztambide	Orquesta	Campos Eliseos
1866, abril	T. Príncipe Alfonso	2	Barbieri	Coro y orquesta	Sociedad de Conciertos
1866, junio	T. Rossini Campos Eliseos	0		Orquesta	Campos Eliseos
1866, julio a sept.	Jardín de Apolo Circo Price	23	Barbieri	Orquesta	Jardín de Apolo (Soc. de Conciertos)
1867, marzo y abril	T. Príncipe Alfonso	10	Barbieri	Coro y orquesta	Sociedad de Conciertos
1867, junio a septiembre	T. Rossini Campos Eliseos (y T. Zarzuela)	40	Barbieri	Orquesta	Sociedad de Conciertos
1868, marzo y abril	T. Príncipe Alfonso	7	Barbieri	Orquesta	Sociedad de Conciertos
1868, mayo y junio	T. Zarzuela	11	Arbán	Orquesta	
1868, junio a septiembre	T. Rossini Campos Eliseos (y T. Zarzuela)	33	Gaztambide	Orquesta	Sociedad de Conciertos
1869, abril y mayo	T. Príncipe Alfonso	8	Monasterio	Orquesta	Sociedad de Conciertos

*Imagen 2. Ciclos de conciertos orquestales ofrecidos en Madrid entre 1859 y 1869.*

*Elaboración propia.*

Así pues, durante estos años se interpretaron obras para orquesta de Beethoven, Haydn, Mozart, Weber, Meyerbeer, Mercadante y Monasterio, con lo que el público amplió su repertorio, al igual que los mismos músicos, y éstos comprobaron la viabilidad de una agrupación orquestal, que acabó constituyéndose finalmente en 1866.

## LA SOCIEDAD DE CONCIERTOS DE MADRID

Constituida en 1866, con estatutos de 1867 modificados en 1868, la Sociedad de Conciertos supone el triunfo de la música instrumental en Madrid. La Sociedad atravesó por diversas etapas, siendo dirigida por Barbieri (1866-1868), Gaztambide (verano de 1868), Monasterio (1869-1876), Vázquez (1877-1884), Bretón (1885-1891), Mancinelli (1891-1893), Giménez (nombrado 2º director en 1893) y desde esta fecha, por gran número de directores extranjeros contratados para dirigir series determinadas.

La Sociedad, cuya actividad se extendió entre 1866 y 1903, con algunos conciertos esporádicos hasta 1907, marcó un hito en la historia de la música

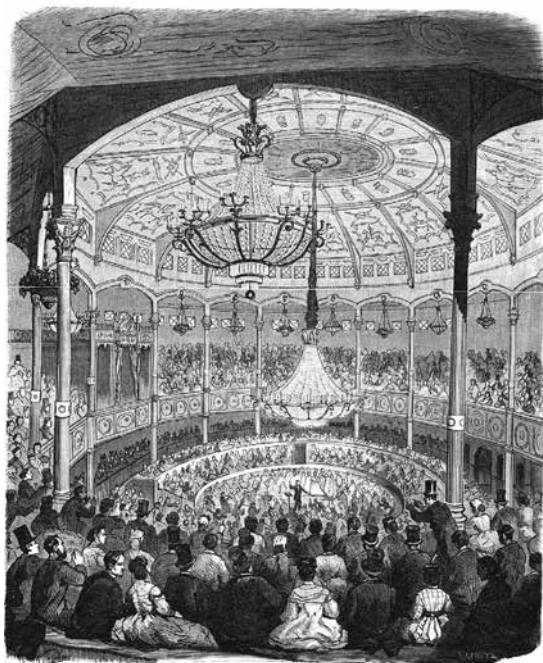
orquestal española, y sirvió de modelo a otras Sociedades que se constituyeron en la geografía nacional. Durante una etapa (1878 a 1894) coexistió con ella la *Unión Artístico-Musical*, orquesta con intérpretes más jóvenes, que fue dirigida por Bretón, Chapí, Fernández Caballero y Espino, entre otros, y que finalmente acabó por disolverse, ingresando parte de sus miembros en la Sociedad de Conciertos.

La Sociedad de Conciertos de Madrid fue la primera y más importante entidad fundada por músicos, al margen de empresarios, con el único objetivo de interpretar conciertos de música “clásica y moderna” y poder así mejorar o estabilizar su situación económica. Su plantilla habitual fue de noventa y seis instrumentistas. El modelo que siguió Barbieri para su formación fue el de los conciertos populares de Padeloup<sup>14</sup>. La Sociedad de Conciertos nace contando con el elemento coral, pero pronto los músicos ven la posibilidad de realizar sólo conciertos orquestales, prescindiendo del coro, hecho que, además, incrementa sus ingresos. Por ello, en 1868 la Sociedad decide prescindir del coro, circunstancia que provoca, entre otras causas, la dimisión de Barbieri como director. A partir de ese momento, contará con el elemento coral en ocasiones puntuales, para la interpretación de obras concretas —caso de la 9ª Sinfonía de Beethoven en los años 80, bajo la dirección de Mariano Vázquez, gran concertador coral—, pero la tónica general va a ser la interpretación de música sólo instrumental.

En su primera temporada de primavera de 1866, ofrece dos conciertos en el Teatro-Circo del Príncipe Alfonso, los domingos 15 y 22 de abril, con coro y orquesta, bajo la dirección de Barbieri. Durante el verano, interpretará veintitrés conciertos en el madrileño Jardín de Apolo, dirigidos por Barbieri, con plantilla sólo instrumental. En primavera de 1867 ofrecerá diez conciertos vocales e instrumentales en el Teatro del Príncipe Alfonso; en el verano de 1867, de junio a septiembre, un total de cuarenta conciertos orquestales en los Campos Elíseos —dos de los cuales se trasladaron al Teatro de la Zarzuela por lluvia—; y entre marzo y abril de 1868, en el Teatro del Príncipe Alfonso, otros siete conciertos, todos ellos bajo la dirección de Barbieri.

---

14. En carta de Vergér a Barbieri, fechada el 25-IV-1866, se dice: “Por el amigo Soriano he sabido que Vd. ha establecido en ésa los conciertos populares al estilo de Padeloup”. Recogido en Casares Rodicio, Emilio. *Documentos sobre música española y epistolario (Legado Barbieri)*. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988, p. 1087. ISBN: 8486884519.



*Imagen 3. Concierto de la Sociedad de Conciertos de Madrid en el Teatro y Circo del Príncipe Alfonso en primavera de 1867, bajo la dirección de Barbieri. Grabado publicado en El Museo Universal, 21-04-1867, p. 124.*

Al dimitir Barbieri, los músicos nombran director a Joaquín Gaztambide, empresario del Teatro de la Zarzuela y de los Campos Elíceos, donde la orquesta ofrece treinta y tres conciertos en el verano de 1868, trasladándose los últimos al Teatro de la Zarzuela ante las inclemencias meteorológicas. Entre las obras programadas, destaca la primera interpretación de la obertura de *Tannhäuser*, de Wagner. Al concluir la temporada de verano, Gaztambide dimite al iniciar en otoño de 1868 una gira con una parte de la compañía del Teatro de la Zarzuela a Cuba y México; lamentablemente, allí contrae una grave enfermedad hepática que le conduce a la muerte en marzo de 1870.

La Sociedad nombra nuevo director al violinista Jesús de Monasterio, profesor de violín de la Escuela Nacional de Música, creador y director de la Sociedad de Cuartetos de Madrid, que permanecerá en el puesto desde 1869 hasta 1876. Ante la condición impuesta por Monasterio de no dirigir los conciertos de verano,

**CAMPOS ELÍSEOS.**

Hoy sábado 11 de julio de 1868, á las nueve de la noche.

**10.º Concierto Instrumental**

POR LA

**SOCIEDAD DE CONCIERTOS**  
bajo la dirección del

**SEÑOR GAZTAMBIDE.**

Accediendo la empresa á las indicaciones de la prensa y á los deseos de muchos aficionados, este concierto se verificará en el TEATRO ROSSINI, en el cual además de las mejores piezas del repertorio clásico se ejecutará por primera vez en Madrid la célebre obertura de la ópera

**Tannhäuser,**

música llamada del porvenir, en la forma siguiente:

**PROGRAMA.**

Primera parte.

1.º Obertura de *Der Freyschutz*... WEBER.  
2.º Invitación al wals... Idem.  
3.º *Andante* de la sinfonía en *mi* bemol. . . . . MOZART.  
4.º Obertura de la ópera TANNAÜSSER... WAGNER.

Descanso de 20 minutos.

Segunda parte.

5.º *Horchseil-Mars.* . . . . . MENDELSSOHN  
6.º Sinfonía de *Semiramis.* . . . . ROSSINI.  
7.º *Allegro-Scherzando* de la sinfonía en *fa*. . . . . BEETHOVEN.  
8.º *Marcha turca.* . . . . . MOZART.

Concluido el concierto se verificará en la plaza del Teatro una esposicion de fuegos artificiales por el pirotécnico Sr. Hernandez.

Palcos sin entradas. . . . 0 rs.  
Butacas sin id. . . . . 6

Entrada general con derecho á todas las demás localidades del teatro, 4 rs.

El siguiente concierto se verificará el sábado 11.

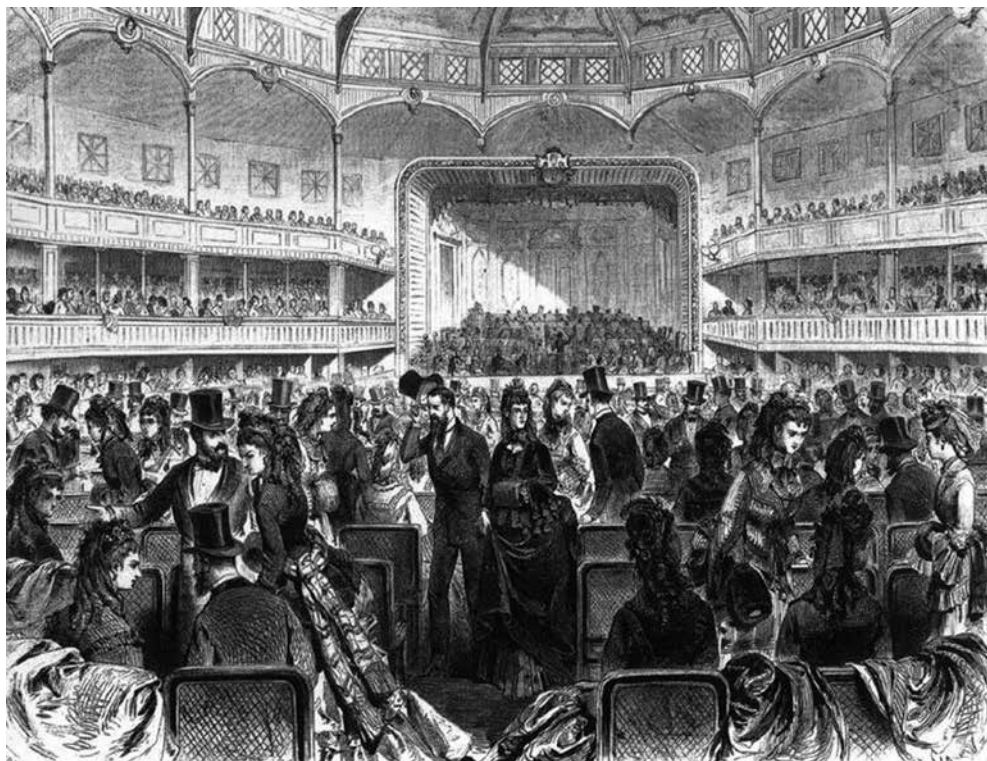
Madrid: 1868.—Imp. de ROLDÁN, Sacramento, 5.

*Imagen 4. Concierto de la Sociedad de Conciertos de Madrid, del 11 de julio de 1868, dirigido por Gaztambide, en el que se estrena en Madrid la obertura de Tannhäuser.*

durante las series de estío la Sociedad cuenta con la colaboración de Skoczdpole, Arban, Bottesini, Dalmau y Oudrid como directores invitados. Entre otros estrenos, Monasterio lleva a cabo los de las tres primeras sinfonías del compositor mallorquín Pedro Miguel Marqués.

Más adelante serán directores titulares de la Sociedad los maestros Mariano Vázquez (1877-1884), Tomás Bretón (1885-1890), y el italiano Luigi Mancinelli (1890-1893). En su etapa final (1893-1903), la Sociedad de Conciertos nombra segundo director a Gerónimo Giménez y contrata directores extranjeros invitados para ciclos de conciertos, entre ellos Cleofonte Campanini, Gustav Kögel, Camille





*Imagen 5. Concierto clásico por la Sociedad de Profesores en el Circo de Rivas, conocido como Teatro-Circo del Príncipe Alfonso. Ilustración Española y Americana, 8-04-1872, pp. 8-9.*

*[Director: Jesús de Monasterio]*

Saint-Saëns, Charles Lamoureux, Richard Strauss, Hermann Zumpe, Vicent D'Indy o Felix Weingartner.

La Sociedad de Conciertos organizaba una temporada de conciertos en primavera, en el Teatro-Circo del Príncipe Alfonso, con unos ocho conciertos en tres partes, cuya parte central se dedicaba a la interpretación de una sinfonía u obra en varios movimientos. Éste era el periodo que Sociedad y crítica consideraba de actividad normal.

También organizaba una temporada de verano, en jardines de estío, menos ambiciosa artísticamente, con unos treinta conciertos —habitualmente divididos en dos partes— y giras a provincias. Puntualmente, en 1895, se ofrecieron conciertos en invierno en el Teatro Real, que no llegaron a consolidarse.

**TEATRO Y CIRCO DE MADRID**  
(ANTES DEL PRÍNCIPE ALFONSO).  
SOCIEDAD DE CONCIERTOS  
BAJO LA DIRECCION DEL  
**SEÑOR MONASTERIO.**  
**QUINTO CONCIERTO**  
*el Domingo 9 de Mayo de 1869, á las TRES EN PUNTO de la tarde.*

**PROGRAMA.**  
**PRIMERA PARTE.**

1.º Overture de la ópera *Las alegres Comadres de Windsor*..... NICOLAI.  
2.º *Allegretto scherzando* de la 8.ª Sinfonía..... BEETHOVEN.  
3.º Overture de la ópera *Lorelei*..... WALLACE.

Descanso de quince minutos.

**SEGUNDA PARTE.**

1.º { Sinfonía en *Si bemol*..... }  
2.º *Allegro*..... } MARQUÉS.  
3.º *Andante dramático*..... }  
4.º *Scherzo*..... }  
5.º *Allegro assai*..... }

Descanso de quince minutos.

**TERCERA PARTE.**

1.º Overture de la ópera *Eurianthe*..... WEBER.  
2.º *Lamentos del esclavo* (escena americana).....  
3.º Entreacto y danza de bacantes de la ópera *Phileas y Banca*..... GOUNOD.

---

EL SEXTO CONCIERTO el Domingo 16 del corriente, á las TRES EN PUNTO de la tarde.

Imp. de Ducazal, Plaza de Prim, 6.

**TEATRO Y CIRCO DE MADRID.**  
(ANTES DEL PRÍNCIPE ALFONSO.)  
SOCIEDAD DE CONCIERTOS  
BAJO LA DIRECCION DEL  
**SEÑOR MONASTERIO.**  
**QUINTO CONCIERTO**  
*el Domingo 3 de Abril de 1870, á las DOS EN PUNTO de la tarde.*

**PROGRAMA.**  
**PRIMERA PARTE.**

1.º Overture de *Prometeo*..... BEETHOVEN.  
2.º *Polonesa de Struensée*..... MEYERBEER.  
3.º Sinfonía de la ópera *Il Rege*..... MERCADANTE.

Descanso de quince minutos.

**SEGUNDA PARTE.**

1.º { 2.ª Sinfonía (en *mi bemol*): }  
2.º *Andante assai*—*Allegro moderato*..... }  
3.º *Andante*..... } MARQUÉS.  
4.º *Scherzo*..... }  
5.º *Finale*..... }

Descanso de quince minutos.

**TERCERA PARTE.**

1.º Overture de *La gruta de Fingal*..... MENDELSSOHN.  
2.º *Andante de la Sinfonía en sol*..... HAYDN.  
3.º Overture de *Raymond*..... THOMAS.

---

EL SEXTO Y ÚLTIMO CONCIERTO el domingo 10 de Abril.

Imp. de Ducazal, plaza de Prim, 6.

*Imagen 6. Programas de los conciertos dirigidos por Monasterio en los que se estrenan las Sinfonías nº 1 y nº 3 de Marqués, los días 9-05-1869 y 3-04-1870.*

La Sociedad de Conciertos fue el referente para la recepción de música europea en sus treinta y ocho años de existencia, no sólo en Madrid, sino también en provincias, a través de sus giras de conciertos a Granada (años 1887-1890, 1893, 1895 y 1900), San Sebastián (1889-1891), Barcelona (1891 y 1893), y otros lugares. La entidad mantuvo relación con la casi totalidad de directores, compositores e intérpretes españoles coetáneos.

La aparición de la Sociedad supone un revulsivo para la creación de música sinfónica española, especialmente en su etapa inicial, en que tanto Barbieri como Monasterio animaron a los compositores españoles a escribir partituras que pudieran ser interpretadas por la orquesta. Ello permite afirmar a José María Provanza, en 1872, al estudiar los programas interpretados por la Sociedad durante sus seis primeras temporadas (1866-1871), que:

AUTORES DE LAS COMPOSICIONES EJECUTADAS POR LA SOCIEDAD.

ALEMANIA.	ESPAÑA.	FRANCIA	ITALIA.
Beethoven.	Adalid.	Auber.	Bellini.
Handel.	Balart.	Gounod.	Bottesini.
Haydn.	Barbieri.	Labarre.	Cimarosa.
Mendelssohn.	Carreras.	Méhul.	Cherubini.
Meyerbeer.	Casamitjana.	Méul.	Donizetti.
Mozart.	Eslava.	Onslow.	Mercadante.
Nicolai.	Espadero.	Thomas.	Niccari.
Schubert.	Espino.	TOTAL. . . . . 6	Rossini.
Schumann.	García.		Stradella.
Sphor.	Hernandez.		TOTAL. . . . . 9
Strauss.	Marqués.	INGLATERRA.	NORUEGA.
Wagner.	Monasterio.	Paquis.	Gade.
Weber.	Ortiz.	Wallace.	RUSIA.
TOTAL. . . . . 13	Perez.	TOTAL. . . . . 2	Glinka.
	Quesada.		
	Zubiaurre.		
	TOTAL. . . . . 46		

*Imagen 7. José María Provanza y Fernández de Rojas. Sociedad de Conciertos del Teatro y Circo de Madrid, antes del Príncipe Alfonso. Crónica de los ejecutados desde la creación de la Sociedad en el año de 1866. Imprenta de D. José M. Ducazcal. Madrid, 1872.*

[...] sale aquí muy bien librada la nación española, por cuanto los compositores de las obras presentan la siguiente escala gradual. Españoles, 16. Alemanes, 13. Italianos, 13. Franceses, 6. Ingleses, 2. Noruegos, 1. Rusos, 1. Total: 48. Es mucho más notable este resultado si se considera que España, poseedora de un inmenso tesoro en música sagrada original, tenía muy limitado número de obras del género instrumental, y las creadas figuran dignamente hoy entre las de los grandes maestros del arte<sup>15</sup>.

Con ello se favoreció la creación de un corpus orquestal español relevante, que dio lugar a casi doscientos estrenos absolutos de compositores españoles, como Miguel Marqués, Jesús de Monasterio, Tomás Bretón, Ruperto Chapí, Valentín M<sup>a</sup> de Zubiaurre, Gabriel Balart, Manuel Fernández Caballero, Juan Casamitjana, Cristóbal Oudrid, José Inzenga, Pablo Sarasate, Conrado del Campo, J. M<sup>a</sup> Guervós, Ricardo Villa, Luis Leandro Mariani y Felipe Espino, entre otros.

15. Provanza y Fernández de Rojas, José María. *Sociedad de Conciertos del Teatro y Circo de Madrid, antes del Príncipe Alfonso. Crónica de los ejecutados desde la creación de la Sociedad en el año de 1866.* Madrid, Ducazcal, 1872.

En ocasiones, la Sociedad convocó concursos —como el de 1899— destinados a premiar obras orquestales de autores españoles. También se realizaron conciertos monográficos de música española. Además, hizo posible el conocimiento en España de las obras más relevantes del repertorio clásico-romántico, en ocasiones con bastante contemporaneidad; sirva de ejemplo la presencia en Madrid de Richard Strauss en 1898, dirigiendo sus propios poemas sinfónicos.

Entre los muchos solistas relevantes que colaboraron con la Sociedad de Conciertos a lo largo de su existencia, destacamos a los violinistas Pablo Sarasate, Jesús de Monasterio y Antonio Fernández Bordas, y a los pianistas Camille Saint-Saëns, Isaac Albéniz, José Tragó, Ignacy Paderewski y Teresa Carreño.

Lo que hizo posible la viabilidad económica del proyecto que representó la Sociedad fue la respuesta favorable del público y de la crítica musical. Ello propició mecanismos de interacción, como la celebración de un concierto de cierre de temporada, habitual en la etapa de Bretón como director, en el cual las obras eran elegidas por el público entre las interpretadas durante la temporada, consiguiendo así una mayor participación de quienes pagaban sus entradas. Respecto a la crítica, debemos citar la acogida tan favorable que el inicio de los conciertos de la Sociedad tuvo en la prensa musical especializada, con crónicas a cargo de personalidades como Emilio Arrieta, compositor y entonces Director de la Escuela Nacional de Música de Madrid. Después, la crítica o los comentarios a la actividad de la Sociedad se convertirían en algo presente en todas las publicaciones periódicas, elemento indicativo de que la Sociedad pasó a formar parte del acontecer musical más importante de la España musical coetánea.

Un aspecto negativo a señalar es la falta de difusión que la música española tuvo fuera de nuestras fronteras. Quizá debamos considerarlo, a posteriori, una equivocación por parte de los directivos de la Sociedad de Conciertos, que limitaron su actividad a Madrid y provincias —giras a Granada, Santander, San Sebastián, etc.— y rechazaron en varios casos la posibilidad de realizar conciertos en el extranjero, a pesar de tener conciencia de que el nivel de la Sociedad no era inferior al de las orquestas europeas o, más concretamente, parisinas<sup>16</sup>. Algunas obras, como la *Tercera Sinfonía* de Marqués o el *Concierto para violín* de Monasterio, fueron interpretadas en otros países, pero su difusión fue muy limitada. Prueba de ello es la observación que hace Manuel Giró al referirse a unos conciertos

---

16. Al respecto, hemos encontrado documentación con ofertas para actuar en París en varias ocasiones, y correspondencia al respecto entre Barbieri y Arche.

**TEATRO DEL PRÍNCIPE ALFONSO**

SOCIEDAD DE CONCIERTOS DE MADRID

BAJO LA DIRECCION DEL MAESTRO

**SEÑOR BRETÓN.**

AÑO XXII.—1887.

**QUINTO CONCIERTO INSTRUMENTAL**

el domingo 27 de Marzo de 1887, á las DOS Y MEDIA de la tarde

EN EL QUE TOMARÁ PARTE EL ESPERADO VIOLINISTA ESPAÑOL

**Sr. Sarasate.**

**PROGRAMA.**

PRIMERA PARTE.

1.º Overture de *La Estrella del Norte*..... Meyerbeer.

2.º a *Danza de Bayaderas*, de la ópera *Fernand*..... Rubinstein.

      b *Idem de la Noche de Kucheros*, idem.....

3.º Cuarta Polonesa..... Marqués.

Descanso de quince minutos.

SEGUNDA PARTE.

4.º *Symphonic Espagnole* (obra 21) para violín obligado y orquesta, ejecutada por el Sr. SARASATE:

    I. *Allegro non troppo*..... Ed. Lalo.

    II. *Allegro molto*—*Scherzando*.....

    III. *Andante*.....

    IV. *Allegro*—*Rondo*.....

Descanso de quince minutos.

TERCERA PARTE.

5.º Overture de *Mignon*..... A. Thomas.

6.º a *Adagio* para violín con acompañamiento de orquesta, obra 44 (1.ª vez)..... Max Bruch.

      b *Muñeira*, tema variado para violín con acompañamiento de orquesta, obra 32 (1.ª vez)..... Sarasate.

      Ejecutados por el Sr. SARASATE.

7.º Marcha de *Tannhäuser*..... Wagner.

Se súplica al público no entre ni salga en la Sala durante la ejecución de las piezas.

El SEXTO Y ÚLTIMO CONCIERTO se verificará el domingo 3 de Abril, á las DOS Y MEDIA de la tarde.

*Imagen 8. Programa del concierto de la Sociedad de Conciertos de Madrid el 27-III-1887, bajo la dirección de Tomás Bretón, con la colaboración del violinista Pablo Sarasate, en el que tiene lugar el estreno mundial de su Muñeira para violín y orquesta.*

que “con el título de internacionales” se celebraban en 1888 en el Palacio de la Industria de la capital parisiña:

Una señora amiga mía... preguntó al director de dichos conciertos por qué no se organizaba un programa compuesto, esencialmente, de obras de compositores españoles, puesto que las principales naciones de Europa habían sido representadas musicalmente en dichos festivales... Dicho director contestó en tono de desprecio; *ça n'existe pas*<sup>17</sup>.

17. Giró, Manuel. “Correspondencia musical de París”. *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, I-2, 15-II-1888, pp. 14-15.

**BREVES APUNTES**

SOBRE LOS

**AUTORES Y OBRAS QUE COMPONEN ESTE PROGRAMA**

1.º **Meyerbeer**.—Nació el 6 de Setiembre de 1791 en Berlín; murió el 2 de Mayo de 1864 en París. La ópera cuya Overture se ejecuta hoy, se estrenó en París el año de 1864 con grandísimo éxito.

2.º **Rubinstein**.—Nació el 30 de Noviembre de 1839 en Wechwofynets (Rusia). Está hoy considerado como el primer pianista del Mundo. Como compositor es el continuador de la brillante pléyade de clásicos que comienza en Bach. Son muchas y de diversos géneros las composiciones de este Maestro. Los dos números de este programa son ya conocidos y estimados de nuestro público.

3.º **Marqués**.—Nada nuevo podemos decir del notable y querido Maestro. La *Cuarta Polonesa* es sin duda una de las más hermosas obras que han brotado de su fecundo génio.

4.º **Lalo** (EDUARDO).—Este Maestro, nuevo para nuestro público, es uno de los más celebrados compositores franceses. A más de su raro talento, tiene para nosotros la simpática condición de ser entusiasta admirador y conocedor de los aires populares españoles, como lo muestra la interesante obra que hoy figura en nuestro programa por primera vez, y entrañable amigo del insigne Sarasate, para el que fué compuesta y dedicada.

5.º **Thomas**.—Nació el 5 de Agosto de 1811 en Metz. Es conocidísima la historia del ilustre Director del Conservatorio de París, así como la lindísima Overture que hoy se ejecuta.

6.º (a) **Max Bruch**.—Nació el 6 de Enero de 1838 en Colonia. Uno de los más célebres compositores y directores modernos. En la actualidad dirige la Sociedad Filarmónica de Liverpool. La notable obra que hoy se estrena, está también dedicada á nuestro ilustre compatriota.

(b) La *Muñeira*, este aire tan popular español, hállase en esta obra, dedicada al Excmo. Sr. Conde de Murphy, Presidente de esta Sociedad, elevado y embellecido al más alto grado. Sobre la gallardía de la forma, há acentuado el autor tantas dificultades de ejecución en la parte obligada, que al por que asombran, explican claramente las sendas y entusiastas ovaciones que há obtenido en los públicos que la han escuchado.

7.º **Wagner**.—Nació el 22 de Mayo de 1813 en Leipzig; murió el 13 de Febrero de 1883 en Viena. *Tannhäuser*, la tercera de sus grandes óperas, se estrenó en Dresde el 20 de Octubre de 1845 con poco éxito. Hoy forma parte en primera línea del repertorio alemán.

Como hemos comentado, durante un tiempo actuó en Madrid la orquesta Unión Artístico-Musical. En el verano de 1877, la Sociedad de Conciertos no llega a un acuerdo con la empresa de los Jardines del Buen Retiro, que organiza una nueva orquesta, con músicos jóvenes, nombrando director al violinista francés Olivier Métra. Esta agrupación interpreta veintiséis conciertos en ese verano, y la Sociedad de Conciertos tiene que realizar una gira artística por Córdoba, Sevilla, Cádiz y Málaga, para conseguir ingresos. Los músicos de la nueva orquesta deciden permanecer unidos, y fundan la Unión Artístico-Musical bajo el auspicio del empresario y editor Felipe Ducazcal, siendo designado director el concertino de la orquesta, Tomás Bretón, que permanece en el puesto hasta 1881, año en que obtiene la beca de la Academia de Bellas Artes en Roma.

En el primer concierto, celebrado el 11 de abril de 1878, estrenan en Madrid la *Danse macabre* de Saint-Saëns, pasando a ser conocidos como “los macabros”. En el verano de 1879 ofrecen veintidós conciertos en los Jardines del Buen Retiro, con noventa y tres obras, entre ellas, de los españoles Arrieta, Bretón, Casares, Chapí, Chueca, Espinosa, Fernández Caballero, Fernández Grajal, Giner, Giménez, Martín, Muñoz Lucena, Negro, Santamarina, Sepúlveda, Serrano y Valle; la temporada alcanzó una venta de 77.239 entradas. En septiembre de 1880, la orquesta actuó en Lisboa. En el verano de 1881, tras la marcha de Bretón, la orquesta fue dirigida por Ruperto Chapí; y en la temporada siguiente de 1882, por Manuel Fernández Caballero. De 1883 a 1887, el director fue Casimiro Espino, colaborando en 1884 también Botessini. A partir de 1888, las actuaciones de esta orquesta son poco estables en el tiempo. En los veranos de 1888 y 1890 fue dirigida por Gerónimo Giménez; en el verano de 1889 la orquesta viajó a París, para ofrecer conciertos durante la Exposición Universal, bajo la dirección de Manuel Pérez. Entre 1891 y 1893, fue dirigida por Juan Goula. En 1894 ofreció algunos conciertos en Badajoz, y en 1896 hubo un intento de reconstitución de la orquesta, bajo la dirección de Manuel Giró, que no fructificó. Esta orquesta contribuyó también al estreno y a la interpretación de obras de compositores españoles, especialmente jóvenes, sobre todo durante su etapa inicial.

La competencia entre ambas orquestas les lleva a programar sus conciertos a la misma hora los domingos 11 y 18 de febrero de 1883, obligando al público a decantarse por una formación de ambas. Fue la Sociedad de Conciertos la que consiguió el triunfo, obligando a la Unión Artístico-Musical a modificar su calendario de conciertos para no coincidir con los de la Sociedad.



CONFLICTO MUSICAL.

*Imagen 9. Caricatura en la que aparece a la izquierda Casimiro Espino, director de la Unión Artístico-Musical, detrás del cual se ve a Bretón, y a la derecha Mariano Vázquez, director de la Sociedad de Conciertos, tras el que se dibuja a Monasterio [Fuente: Chorizos y Polacos, n° 25, 3-03-1883, p. 5].*

## EL REPERTORIO INTERPRETADO POR LA SOCIEDAD DE CONCIERTOS

La Sociedad de Conciertos presentó en Madrid la mayoría de las obras del repertorio orquestal clásico-romántico, hasta entonces, prácticamente desconocidas, y dio a conocer también gran número de obras de autores españoles. Los fondos que pertenecieron a la Sociedad de Conciertos de Madrid se encuentran desde 1923 en el archivo de la Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Madrid<sup>18</sup>,

18. Navarro, Margarita. "La Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid". *Revista de Musicología*, vol, XI- 1988- n° 1, p. 244. ISSN: 0210-1459.

donde fueron depositados tras la disolución de la Sociedad de Conciertos, sin que las partituras hayan vuelto a ser utilizadas para la interpretación, salvo algunas partituras impresas de *Sinfonías* de Beethoven, utilizadas en las clases de Conjunto Instrumental, Composición o Dirección de Orquesta. En la actualidad, este archivo conserva 931 obras diferentes<sup>19</sup>.

En el año 1990, hemos publicado en el *Anuario Musical* el catálogo de las obras españolas que formaron parte del archivo de la Sociedad de Conciertos<sup>20</sup>, que alcanzan el número de 182 obras sinfónicas. De ellas, se han conservado 159 obras en el Archivo depositado en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Hemos podido localizar otras de estas obras, pertenecientes en origen al archivo de la Sociedad, en otros fondos de la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, en el Archivo de la Sociedad General de Autores —SGAE—, en la Biblioteca Nacional de España o en la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

El corpus de repertorio sinfónico español del siglo XIX está conformado también por otras partituras estrenadas por la Unión Artístico-Musical, algunas de las cuales también fueron interpretadas por la Sociedad de Conciertos, y por obras de autores españoles estrenadas en el extranjero, como la *Fantasia característica española* (1853) y la *Grande Fantaisie Nationale sur des Airs populaires espagnols* (1856) de Jesús de Monasterio.

Tras el estudio de las obras localizadas, proponemos, ya desde nuestra Tesis doctoral, una clasificación del repertorio sinfónico español en once categorías:

1. Sinfonías en cuatro movimientos. Destacan las cinco de Pedro Miguel Marqués, las dos primeras de Tomás Bretón, y las de Ruperto Chapí y Emilio Serrano.
2. Oberturas, en ocasiones designadas como “sinfonías”. Destacan *Concepción y Edita*, de Gabriel Balart; *El espíritu del bosque*, *Flora*, *Genio y locura*, y *El despertar de las hadas* de Casimiro Espino.

---

19. En inventarios antiguos aparecen referencias a algunas obras más, hasta configurar un total de 1.200.

20. Sobrino, Ramón. “Catálogo de las obras españolas del archivo de la Sociedad de Conciertos de Madrid”. *Anuario Musical*, n° 45, Barcelona, 1990. ISSN: 2011-3528. Hasta la publicación de este catálogo, las obras sólo estaban inventariadas en el libro de registro de la Biblioteca, sin especificar el contenido exacto de los legajos ni el material conservado.



3. Conciertos para solista y orquesta. El único interpretado por la Sociedad de Conciertos es el *Concierto para violín y orquesta* de Jesús de Monasterio.
4. Música programática y poemas sinfónicos. Destacan *Los gnomos de la Alhambra*, de Ruperto Chapí; *El diablo mundo*, de Felipe Espino; *El festín de Baltasar*, de Salvador Giner; y *Trafalgar*, de José M<sup>a</sup> Guervós.
5. Obras nacionalistas o pintoresquistas. Entre ellas, la *Rapsodia andaluza de Eduardo Ocón*, orquestada por Bretón; la *Fantasia de Recuerdos de España*, de José Inzenga; la *Fantasia imitativa de los cantos españoles*, de Román Jimeno; o *Piezas características de concierto*, de Teobaldo Power. También algunas obras de marcado carácter andalucista, como *Un sarao en Cádiz* y *Escenas andaluzas* de Tomás Bretón; *Al pie de la reja*, de Miguel Carreras; *El Thader*, de Antonio López Almagro; o el *Capricho oriental*, de Cipriano Martínez Rücker. En este grupo hemos incluido las obras alhambristas, como *Adiós a la Alhambra*, de Jesús de Monasterio; *En la Alhambra*, de Tomás Bretón; y *Los gnomos de la Alhambra*<sup>21</sup>, de Ruperto Chapí.
6. Obras nacionalistas basadas en elementos folklóricos. Por ejemplo, *Cantos regionales asturianos*, de Ricardo Villa; *Danza prima y alborada asturiana*, de Anselmo González del Valle; *Recuerdos de Andalucía*, de Luis Leandro Mariani; o la *Suite sobre cantos murcianos*, de Bartolomé Pérez Casas.
7. Adaptaciones de temas líricos popularizados. Por un lado, fantasías sobre motivos de óperas italianas, realizadas normalmente por miembros de la Sociedad. Por otro, fragmentos instrumentales de zarzuelas, como el intermedio de *La boda de Luis Alonso*, de Gerónimo Giménez.
8. Marchas conmemorativas. *Gran marcha nupcial*, de Miguel Marqués; *Marcha nupcial* y *Marcha fúnebre a la memoria de Alfonso XII*, de Tomás Bretón.
9. Bailables europeos: valsos, polkas, mazurcas, etc. Destacan la *Polaca de concierto* de Ruperto Chapí; las cinco *Polonesas de concierto* y las *Marchas de concierto* de Miguel Marqués.
10. Melodías para orquesta u orquestaciones. Destacan *Primera lágrima* y *Última lágrima* de Miguel Marqués, y la *Melodía para cuerda*, de Blas García.
11. Música wagneriana. Destaca *La Orestíada*, de Manuel Manrique de Lara.

---

21. Esta partitura es una obra alhambrista, pero también, atendiendo a su estructura formal, un poema sinfónico basado en el texto homónimo de José Zorrilla, por eso aparece en dos de las once categorías.

Esta clasificación es válida también para las obras interpretadas por la Unión Artístico-Musical.

## EDICIONES CRÍTICAS DE OBRAS ORQUESTALES ESPAÑOLAS DEL SIGLO XIX.

A finales de 1991, el Instituto Complutense de Ciencias Musicales, que el profesor Emilio Casares dirigió entre 1990 y 2013, inicia en colaboración con la Sociedad General de Autores y Editores la *Colección Música Hispana*, en una de cuyas series, Música Instrumental, Orquesta, se acomete la publicación de ediciones críticas de partituras de música sinfónica española, principalmente del siglo XIX. Quien suscribe ha sido coordinador de esa Serie durante su primera etapa, asumiendo la localización, el estudio, el análisis, la selección y la edición crítica de las partituras consideradas más representativas del patrimonio orquestal español. En su texto publicado en el presente volumen, María Luz González Peña, directora del CEDOA (Centro de Documentación y Archivo de la SGAE) recoge las obras orquestales publicadas en dicha colección. Aquí voy a mencionar las obras de cuya edición crítica he sido responsable directo.

Las obras conservadas del repertorio sinfónico están, en general, en condiciones regulares de conservación. Salvo la *Sinfonía n.º 3* de Marqués, ninguna de las obras fue publicada en su momento, por lo que todo lo conservado son manuscritos, que responden a los instrumentos y a las afinaciones del momento de su composición. En la mayor parte de los casos, en las obras del Archivo de la Sociedad de Conciertos, se han conservado la partitura de orquesta y las *particellas*; en algunos casos, sólo la partitura orquestal; en otros, como en la *Sinfonía n.º 2* de Marqués, sólo las *particellas*. La plantilla de estas obras incluye los instrumentos habituales en la Sociedad de Conciertos, algunos de los cuales difieren de los habituales en las orquestas actuales —caso del figle u oficleide, por ejemplo—, y los instrumentos transpositores aparecen escritos en las tonalidades habituales del periodo, con frecuentes cambios de afinación en las trompas, por ejemplo.

Ni las partituras manuscritas son adecuadas para dirigir en la actualidad, ni las *particellas* manuscritas, muchas veces llenas de erratas de copia, serían interpretadas con facilidad por los instrumentistas actuales, que precisan un material de adecuada lectura para un número de ensayos a la fuerza reducido. De ahí que desde el inicio de la colección se haya planteado la realización de ediciones que aúnen los

criterios académicos de una edición crítica con las necesidades impuestas por lo que consideramos una edición práctica, es decir, que el producto editado pueda ser puesto en los atriles con facilidad. Ello ha llevado a realizar ediciones críticas y prácticas al mismo tiempo, recurriendo en ocasiones a juegos dobles de materiales, para poder conservar las características específicas de algunos pasajes —por ejemplo, los cambios de afinación de instrumentos transpositores habituales en la época de composición— y para facilitar su interpretación actual, manteniendo la afinación de acuerdo con la práctica actual —por ejemplo, en las trompas en Fa—.

Se han corregido las numerosas erratas —en ocasiones, debidas al proceso de copia de la partitura o las *particellas*—, se ha completado la dinámica, la agógica, se han extendido las articulaciones, y se ha completado las indicaciones insuficientes, indicando siempre lo que ha sido añadido por el editor, y comentando en la introducción los criterios de edición, las erratas corregidas, y las adiciones o modificaciones realizadas en el imprescindible corpus crítico. Ello ha permitido editar las obras con la dignidad y seriedad requeridas para que puedan ser interpretadas con solvencia.

En concreto, las obras seleccionadas y editadas por mí mismo suponen una puesta al día del repertorio más significativo de los diversos géneros y autores protagonistas del quehacer sinfónico español del siglo XIX y principios del siglo XX. Han sido:

- *Concierto para violín y orquesta en Si* (1859-1880), de Jesús de Monasterio (vol. 1 de la colección), obra cumbre de la literatura violinística española.
- Las tres *Sinfonías* de Tomás Bretón: *Sinfonía n.º 2* (1883), vol. 3; *Sinfonías n.º 1* (1872) y *n.º 3* (1905), vol. 49; las dos primeras fueron estrenadas por la Sociedad de Conciertos, la tercera es posterior a la disolución de la orquesta.
- *Música sinfónica alhambrista* (vol. 4). Incluye las obras *Adiós a la Alhambra* (1855) (versiones para violín y orquesta y para orquesta sola), de Jesús de Monasterio; *En la Alhambra* (1882-88), de Tomás Bretón; y *Los gnomos de la Alhambra* (1890-91), de Ruperto Chapí.
- Las cinco *Sinfonías* de Pedro Miguel Marqués: *Sinfonía n.º 1* (1869), vol. 5; *Sinfonía n.º 2* (1870), vol. 6; *Sinfonía n.º 3* (1876), vol. 7; *Sinfonía n.º 4* (1878), vol. 22; *Sinfonía n.º 5* (1880), vol. 25.
- *Preludios e intermedios de zarzuela* de Ruperto Chapí y Gerónimo Giménez (vol. 11). Incluye los preludios de *El tambor de granaderos* (1896), *La revoltosa*

- (1897), y *La patria chica* (1907), de Ruperto Chapí; los intermedios de *El baile de Luis Alonso* (1896) y *La boda de Luis Alonso* (1897), de Giménez; y el preludio de *La torre del Oro* (1902), de Gerónimo Giménez.
- *Requiem* de Antonio Torrandell, para solistas, coro y orquesta (vol. 12).
  - *Zapateado, Escenas andaluzas* (1894) y *Polo gitano*, de Tomás Bretón (vol. 13).
  - *Sinfonía en Re* (1879), de Ruperto Chapí (vol. 18).
  - *Concierto en Si menor para piano y orquesta*, de Antonio Torrandell (vol. 19).
  - *Música orquestal de Jesús de Monasterio* (vol. 23). Incluye: *Fantasia original española* y *Grande Fantaisie Nationale*, para violín y orquesta; *Marcha fúnebre y triunfal*, *Scherzo fantástico* y *Melodía*, para orquesta; *Andante religioso* y *Andantino expresivo* para orquesta de cuerda; y *Estudio de concierto* para arpa, oboe, clarinetes, trompa y cuerda. Las *fantasías* fueron compuestas para ser interpretadas en las giras de conciertos que Monasterio realizó por diversas ciudades de Europa en las décadas de 1850 y 1860; el resto de obras fueron interpretadas por la Sociedad de Conciertos.
  - *Symphonie n° 1 pour violon et orchestre* (1913-1919), de Antonio Torrandell (vol. 32).
  - *Zambra en el Albayzín* (1917), *Intermedio de La suerte* (1924), *Seis canciones*, de Ángel Barrios (vol. 33).
  - *Obras orquestales de Ruperto Chapí* (vol. 35). Incluye: *Scherzo*, *Combate de Don Quijote con las ovejas* (1869). *Fantasia morisca* (1879). *Polaca de concierto* (1879). *Marcha e himno de La hija de Jefe* (1878). *Escenas de capa y espada* (1876). Editado en colaboración con el maestro Max Bragado.
  - *Obras para violín y orquesta de Pablo Sarasate, I* (vol. 39). Incluye: *Fantaisie sur La Dame Blanche de Boieldieu*, *Nouvelle Fantaisie sur Faust de C. Gounod*, *Le Freischütz*. *Fantaisie*, *Airs Espagnols*, *Zigeunerweisen (Aires gitanos)*, *Danzas españolas*. VI. *Zapateado*, *Fantaisie du concert sur Carmen de G. Bizet*, *Le chant du Rossignol*, *Muiñeira (Die Müllerin)*. *Thème montagnard varié*. Editado en colaboración con el violinista Ara Malikian.
  - *Obras orquestales de Valentín María de Zubiaurre* (1879-1963), vol. 43. Incluye: *Sinfonía en Mi*, *Preludio de Don Fernando el Emplazado*, *Preludio de Ledia*, *Bailable de Ledia*, *Ecos de Oíz*.
  - *Obras orquestales de Antonio Torrandell* (1881-1963), vol. 44. Incluye: *Rhapsodie roumaine*, *Tristes souvenirs*, *Canto de poda*, *Copeo*, *Son Batle*, *Valle de Muza*, *Marcha heroica*, *Noche burlesca*, *Fiesta báquica*.

En total, hasta el momento, han sido veintiún volúmenes publicados, con un total de sesenta y tres obras diferentes. Las *particellas* de todas estas obras, al igual que las partituras, se encuentran depositadas en el Archivo de la Sociedad General de Autores y Editores, a disposición de quien quiera consultarlas o interpretarlas. De hecho, la mayoría de estas obras no pertenecían, en su origen, al archivo de la SGAE, pero el depósito de sus materiales contribuye a normalizar su interpretación y paulatina incorporación al repertorio sinfónico.

A las obras editadas se suman también otras obras recuperadas y estrenadas, como *Concepción, obertura* (1857), de Gabriel Balart, reestrenada en el Festival Internacional de Música y Danza de la Universidad de Oviedo por la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias, bajo la dirección de Elena Herrera; la obertura de *Adele di Lusignano* (1819), de Ramón Carnicer, reestrenada en el Festival Internacional de Música de Santander por la Orquesta Nacional de España, bajo la dirección de Rafael Frühbeck de Burgos; o las *Sinfonías n.º 1 y n.º 5*, de Manuel García, reestrenadas en el Auditorio Nacional por la Orquesta Nacional de España, bajo la dirección de Christophe Rousset, el 10 de mayo de 2015.

La inmensa mayoría de las obras que hemos editado han sido interpretadas y grabadas, en grabaciones comerciales o para su difusión por emisoras de radios, algunas de ellas en varias ocasiones. Ello hace posible que las personas interesadas pueden acceder a las partituras y a las grabaciones para conocer la valía de este repertorio.

Creemos que nuestro trabajo ha ayudado a la normalización de este corpus, y permite que las orquestas interesadas puedan acceder a estas obras, al igual que a otras obras editadas en ésta o en otras colecciones.

## LAS ORQUESTAS ESPAÑOLAS Y EL REPERTORIO SINFÓNICO ESPAÑOL, ANTIGUO Y CONTEMPORÁNEO

Al elaborar sus programaciones, las orquestas deben atender a tres criterios fundamentales: a) la interpretación de las obras consideradas “de repertorio”; b) el estreno de obras de compositores contemporáneos; y c) la recuperación de obras relevantes que en su momento gozaron del éxito y que en la actualidad no forman parte del repertorio habitual. En el caso de obras no habituales del repertorio —tanto las obras de estreno como las recuperaciones— el proceso debería completarse con la grabación de las obras, para conservar el registro

sonoro de las mismas. Este planteamiento es seguido habitualmente por las orquestas más relevantes de todo el mundo, atendiendo siempre de manera especial al patrimonio musical de su país.

En España, son numerosas las orquestas que hacen referencia en sus Estatutos o en sus propósitos fundacionales a la atención al repertorio orquestal nacional.

Así, el Real Decreto 1245/2002, de 29 de noviembre, por el que se aprueba el Reglamento de organización y funcionamiento de la Orquesta Nacional de España, indica en su Artículo 3, entre otras, las siguientes funciones de la ONE: “a) Contribuir a la difusión y promoción de la música española y universal, mediante la realización de conciertos, retransmisiones y grabaciones”... “c) Contribuir a la recuperación del patrimonio musical español, así como a la difusión de las nuevas creaciones de autores españoles”.

El Artículo 32, Actividad cultural de la Corporación y Orquesta y Coro de RTVE, del Mandato-marco a la Corporación RTVE previsto en el artículo 4 de la Ley 17/2006, indica: “La Orquesta y Coro de RTVE tendrá como objetivos la ejecución en vivo de los repertorios de música sinfónica y coral fundamentalmente española, colaborando con los Circuitos Culturales previstos por el Ministerio de Cultura”.

Párrafos similares —a veces con referencias al patrimonio musical de la Comunidad Autónoma respectiva— los podemos encontrar en muchos de los reglamentos o estatutos de las orquestas españolas, y también en los de otros países. Así, por ejemplo, la Orchestre National de France, en su página web, indica como uno de sus objetivos “interpretar el gran repertorio y perpetuar el estilo francés de interpretación, tanto durante su temporada en París como en festivales y giras por el extranjero, garantizando al mismo tiempo un número significativo de actuaciones”.

¿Programan realmente un número significativo de obras de música española las orquestas españolas? La respuesta es que, en general, no. Tras estudiar la mayor parte de las programaciones desarrolladas por las orquestas españolas en el periodo 2000-2018, contabilizamos la presencia de obras españolas en los conciertos, atendiendo a tres criterios: a) el número total de obras españolas comparado con el número total de obras interpretadas; b) el número de conciertos en los que aparecen obras españolas comparado con el número total de conciertos; y c) la duración aproximada de las obras españolas programadas en comparación con la duración aproximada del total de los conciertos.

Los resultados son variables, y cambian ligeramente de año a año incluso en una misma orquesta. En la exposición presentada en el I Congreso Nacional sobre

Sinfonismo Español celebrado en Córdoba los días 15 a 17 de noviembre de 2017, hemos mostrado numerosos ejemplos correspondientes a un total de 17 orquestas. No detallaremos aquí los resultados correspondientes a cada orquesta y cada año. Pero sí expondremos algunas conclusiones extraídos de la lectura objetiva de dichos datos. Como resumen general, nuestros datos nos permiten afirmar que el número total de obras españolas que se programan por temporada se sitúa, como media, entre el 8 y el 12 por ciento del total de obras programadas, registrándose también casos en los que algunas orquestas no han programado ninguna obra española en sus temporadas. En orquestas dependientes de gobiernos autonómicos se han programado en ocasiones solamente obras escritas por compositores de esa Comunidad Autónoma, sin que se haya interpretado ninguna obra de ningún otro autor español, ni siquiera de las consideradas de repertorio (Falla, Rodrigo, Turina). Es habitual que algunas de las obras españolas aparezcan agrupadas en un mismo concierto, por lo que la media de conciertos en los que se interpretan obras españolas está entre el 5 y el 8 por ciento del total, aunque hay orquestas que llegan a interpretar alguna obra española en casi la mitad de sus conciertos en alguna temporada definida. La duración aproximada de las obras españolas interpretadas, en los conciertos en que se programan, está en torno al 10% de la duración total del concierto, esto es, suele tratarse de una obra de unos 8 minutos de duración, ubicada generalmente al inicio de la primera parte, tras la cual suele presentarse otra obra de unos 30 a 40 minutos de duración, ocupando la segunda parte del concierto una obra sinfónica de unos 40 minutos de duración. Por ello, la duración aproximada de las obras españolas interpretadas respecto al total de obras interpretadas en el ciclo de conciertos se sitúa sólo entre el 4 y el 6 por ciento del total de duración de la música interpretada en el ciclo.

En cuanto a las grabaciones discográficas, algunas orquestas han apostado por la grabación habitual de obras españolas, bien en solitario o bien combinadas con obras de autores extranjeros. Se ha detectado la paradoja de que en algunos casos esas obras españolas que se graban no se interpretan dentro de los ciclos de conciertos de la orquesta, lo que hace que no haya un trabajo previo tan adecuado como el que se produciría si antes de la grabación se hubiera preparado la obra para su interpretación ante el público. Algunas orquestas han grabado de forma continuada sus conciertos institucionales, con lo que su contenido es muy variado, en función de la ocasión. Otras orquestas han optado por grabar obras bien conocidas del repertorio internacional; lamentablemente, la calidad de algunas de las grabaciones que hemos podido escuchar, no es equiparable a las grabaciones

de las mismas obras realizadas por las orquestas de renombre internacional para sellos discográficos de prestigio.

Evidentemente, las orquestas españolas, que se financian en su mayor parte con dinero público, no cumplen los objetivos básicos que recogen sus estatutos. No se favorece la interpretación de obras de repertorio de autores españoles como Falla, Rodrigo o Turina, que, pese a todo, suelen ser los más interpretados. No se apoya el estreno de obras de los compositores actuales —varias orquestas se han limitado a programar la obra premiada en el concurso convocado por la Asociación Española de Orquestas Sinfónicas, sin incluir ninguna otra en la programación, y algunas ni siquiera han llegado a interpretar la obra premiada—, y menos aún la interpretación posterior de esas obras, que en general se tocan en una única ocasión, a modo de obligación, y desaparecen de las programaciones. No se favorece la recuperación y normalización del patrimonio sinfónico español, a pesar de que contamos con obras de calidad y con materiales editados a partir de ediciones críticas. A ello se une un claro desinterés en la modificación del canon sinfónico actual, tanto por parte de los directores de orquesta como por parte de los gerentes.

Deseamos que la constatación de estos hechos pueda conducir a una reflexión en los responsables de la programación de las orquestas españolas, y que ello conduzca a una consideración del valor de nuestro patrimonio musical, tanto pasado como actual, y a su interpretación, grabación y normalización dentro de los ciclos de nuestras orquestas, todas ellas financiadas con dinero público, que tienen la obligación de contribuir así a la puesta en valor y difusión de nuestro patrimonio musical.

## REFERENCIAS

- ARIZA MUÑOZ, Carmen. “Jardines de recreo de Madrid: los llamados Campos Eliseos”. *Goya, Revista de Arte*, n.º 204, 1988, pp. 342-351. ISSN: 0017-2715.
- CRUZ, Jesús: “Espacios públicos y modernidad urbana: la historia de los jardines de recreo en la España del siglo XIX”. *Historia Social*, n.º. 83 (2015), p. 50. ISSN: 0214-2570.
- CASARES RODICIO, Emilio. *Documentos sobre música española y epistolario (Legado Barbieri)*. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988, p. 1087. ISBN: 8486884519.



- NAVARRO, Margarita. “La Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid”. *Revista de Musicología*, vol. XI- 1988- nº 1, p. 244. ISSN: 0210-1459.
- PROVANZA Y FERNÁNDEZ DE ROJAS, José María. *Sociedad de Conciertos del Teatro y Circo de Madrid, antes del Príncipe Alfonso. Crónica de los ejecutados desde la creación de la Sociedad en el año de 1866*. Imprenta de D. José M. Ducazcal. Madrid, 1872.
- SOBRINO, R. “Catálogo de las obras españolas del archivo de la Sociedad de Conciertos de Madrid”. *Anuario Musical*, nº 45, Barcelona, 1990. ISSN: 2011-3528.
- , *El sinfonismo español en el siglo XIX: la Sociedad de Conciertos de Madrid*. Oviedo, Departamento de Historia y Artes, 1992, inédita.
- , “La música sinfónica en el siglo XIX”, en *La música española en el siglo XIX*, Casares Rodicio, E.; Alonso González, C. (eds.) Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, pp. 285-323. ISBN 84-7468-880-9.
- , “Joaquín Gaztambide (1822-1870), director de orquesta”. *Príncipe de Viana*. Año LXVII, nº 238. Estudios sobre música y músicos de Navarra. María Gembero Ustárrroz (ed.), mayo-agosto 2006, pp. 633-665. ISSN: 0032-8472.
- , “«Si por casualidad llegaran a manos de otro estos apuntes...». Historia e intrahistoria de los Conciertos Sacros dirigidos por Barbieri en 1859, origen de la Sociedad de Conciertos”. *Microhistoria de la música española: sociedades musicales (1830-1931)*. Oviedo, Universidad de Oviedo, en prensa.

#### EDICIONES CRÍTICAS DE OBRAS DE MÚSICA SINFÓNICA ESPAÑOLA A CARGO DE SOBRINO, RAMÓN

- Jesús de Monasterio. Concierto en Si menor para violín y orquesta*. Colección Música Hispana. Música Instrumental, 1. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales/SGAE, 1991. ISBN: 84-604-1424-8.
- Tomás Bretón. Sinfonía nº 2 en Mib Mayor*. Colección Música Hispana. Música Instrumental, 3. Madrid, ICCMU/SGAE, 1992. ISBN: 84-451-0487-X.
- Música Sinfónica Alhambrista: J. de Monasterio, T. Bretón, R. Chapí*. Colección Música Hispana. Música Instrumental, 4. Madrid, ICCMU/SGAE, 1992. ISBN: 84-604-3339-0.
- Pedro Miguel Marqués. Sinfonía nº 1 en Sib*. Colección Música Hispana. Música Instrumental, 5. Madrid, ICCMU/SGAE, 1992. ISBN: 84-604-6956-5.
- Pedro Miguel Marqués. Sinfonía nº 2 en Mib Mayor*. Colección Música Hispana. Música Instrumental, 6. Madrid, ICCMU/SGAE, 1995. ISBN: 84-8004-125-0.

- Pedro Miguel Marqués. Sinfonía n° 3 en Si menor.* Colección Música Hispana. Música Instrumental, 7. Madrid, ICCMU/SGAE, 1995. ISBN: 84-8048-108-0.
- Antonio Torrandell: Requiem.* Colección Música Hispana. Música Instrumental, 12. Madrid, ICCMU/SGAE, 1997. ISBN: 84-8048-231-1.
- Tomás Bretón: Zapateado, Escens andaluzas, Polo gitano.* Colección Música Hispana. Música Instrumental, 14. Madrid, ICCMU/SGAE, 1998. ISBN: 84-8048-229-X.
- Ruperto Chapí: Sinfonía en Re.* Colección Música Hispana. Música Instrumental, 18. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales/SGAE, 1999. ISBN: 84-8048-350-4.
- Antonio Torrandell. Concierto en Si menor para piano y orquesta.* Colección Música Hispana. Música Instrumental, 19. Madrid, Ediciones Iberautor / ICCMU, 2001. ISBN: 84-8048-373-3.
- Pedro Miguel Marqués. Sinfonía n° 4 en Mi Mayor.* Colección Música Hispana. Música Instrumental, 22. Madrid, Ediciones Iberautor / ICCMU, 2002. ISBN: 84-8048-367-9.
- Jesús de Monasterio. Música orquestal.* Música Hispana, Música Instrumental, Orquesta, 23. Madrid, Ediciones Iberautor / ICCMU, 2003. ISBN: 84-8048-395-4.
- Pedro Miguel Marqués. Sinfonía n° 5 en Do menor.* Música Hispana, Música Instrumental, Orquesta, 25. Madrid, Ediciones Iberautor / ICCMU, 2003. ISBN: 84-8048-359-8.
- Antonio Torrandell. Symphonie n° 1 pour violon et orchestre. Cuatro canciones para soprano y orquesta.* Colección Música Hispana. Música Instrumental, 32. Madrid, Ediciones Iberautor / ICCMU, 2007. ISMN: M-69219-014-1.
- Ángel Barrios. Zambra en el Albayzín. Intermedio de la suerte. Seis canciones.* Colección Música Hispana. Música Instrumental, 33. Madrid, Ediciones Iberautor / ICCMU, 2007. ISMN: M-69219-017-2.
- Ruperto Chapí. Obras orquestales: Scherzo (Combate de Don Quijote con las ovejas). Fantasía morisca. Polaca de concierto. Marcha e himno de La hija de Jefté. Escenas de capa y espada.* Colección Música Hispana. Música Instrumental, 35. Madrid, Ediciones Iberautor / ICCMU, 2008. ISMN: 979-D-69219-031-8.
- Pablo Sarasate. Obras completas I. Violín y piano.* Colección Música Hispana. Música Instrumental, 36. Madrid, Ediciones Iberautor / ICCMU, 2009. ISMN: 979-0-69219-036-3. Coeditor: Ara Malikian.
- Los pájaros de Chile. Capricho para Violín compuesto y dedicado a S. E. el Presidente de la Republica de Chile Sr. D. J. J. Pérez por Pablo Sarasate.* Pamplona, Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2009. ISBN: 978-84-235-3185-1.

- Pablo Sarasate. Obras completas II. Violín y orquesta (I).* Colección Música Hispana. Música Instrumental, 39. Madrid, Ediciones Iberautor / ICCMU, 2009. ISMN: 979-0-69219-037-0. Coeditor: Ara Malikian.
- Valentín María de Zubiaurre. Obras orquestales: Sinfonía en Mi, Preludio de Don Fernando el Emplazado, Preludio de Ledia, Bailable de Ledia, Ecos de Oíiz.* Colección Música Hispana. Música Instrumental, 43. Madrid, Ediciones Iberautor / ICCMU, 2010. ISMN: 979-0-69219-052-3.
- Antonio Torrandell. Obras orquestales: Rhapsodie Roumaine, Tristes Souvenirs, Canto de poda, Copeo, Son Batle, Valle de Muza, Marcha heroica, Noche burlesca, Fiesta báquica.* Colección Música Hispana. Música Instrumental, 44. Madrid, Ediciones Iberautor / ICCMU, 2011. ISMN: 979-0-69219-059-2.
- Tomás Bretón. Sinfonía nº 1 en Fa Mayor, Sinfonía nº 3 en Sol Mayor.* Colección Música Hispana. Música Instrumental, 49. Madrid, Ediciones Iberautor / ICCMU, 2012. ISMN: 979-0-9013192-4-0.



**LOS 25 AÑOS DEL CEDOA  
(CENTRO DE DOCUMENTACIÓN Y ARCHIVO DE LA SGAE).  
APORTACIONES AL SINFONISMO ESPAÑOL**

M<sup>a</sup> LUZ GONZÁLEZ PEÑA\*

**Resumen:** se describen en este artículo los 25 años de existencia del CEDOA; los fondos patrimoniales del mismo, la gestión, catalogación y puesta a disposición del público de los mismos, así como las diversas acciones de la SGAE y de la Fundación SGAE para apoyar a sus autores sinfónicos e incentivar y difundir su creación.

**Palabras clave:** Sociedad de Autores Españoles (SAE), Centro de Documentación y Archivo (CEDOA), Ruperto Chapí, Sinesio Delgado, Archivo SGAE, Archivo sinfónico, Fondos personales, Premio Jóvenes Compositores Fundación SGAE-CNDM, Premio Iberoamericano de la Música Tomás Luis de Victoria, Incentivos a la Creación musical para obras sinfónicas por encargo, Ediciones ICCMU&SGAE de música sinfónica.

*THE 25 YEARS OF THE CEDOA  
(DOCUMENTATION CENTER AND ARCHIVE OF THE SGAE).  
CONTRIBUTIONS TO SPANISH SYMPHONISM*

**Abstract:** This article describes the 25 years of existence of CEDOA; the patrimonial funds of the same, the management, cataloging and making available to the public thereof, as well as the various actions of the SGAE and the SGAE

---

\*. Directora CEDOA (Centro de Documentación y Archivo)-SGAE. Licenciada en Historia del Arte y Musicología por la Universidad de Oviedo, colabora con Emilio Casares en diversos proyectos como el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 1989 y el *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*, 2002. En 1990 pasó a encargarse de la biblioteca y archivo musical de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), y desde 1993 dirige el Centro de Documentación, Archivo y Patrimonio (CEDOA). Su ámbito de investigación son los fondos e historia de SGAE, y la figura de María Lejárraga.

Foundation to support their symphonic authors and encourage and disseminate their creation.

**Keywords:** Society of Spanish Authors (SAE), Documentation and Archive Center (CEDOA), Ruperto Chapí, Sinesio Delgado, SGAE Archive, Symphonic Archive, Personal Funds, Young Composers Award SGAE-CNDM Foundation, Ibero-American Music Prize Tomás Luis de Victoria, Incentives to the musical creation for symphonic works by order, Editions ICCMU&SGAE of symphonic music.

## INTRODUCCIÓN

En 2018 se cumplirán los 25 años de andadura del Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, creado el 23 de julio de 1993, por decisión del Consejo de Dirección de SGAE, presidido entonces, por Eduardo Bautista. Hasta aquel momento, funcionaba en la SGAE el Archivo comercial, sirviendo materiales de orquesta, fundamentalmente de zarzuela, a los teatros y orquestas que se lo solicitaban, como venía haciendo la Sociedad de Autores desde su fundación, el 16 de junio de 1899.

En esa fecha, el dramaturgo y periodista valenciano, Sinesio Delgado y el compositor villenense Ruperto Chapí, a los que se unen otros 9 autores, crean la SAE: Sociedad de Autores Españoles, con la que pretenden conseguir independizarse de los intermediarios, es decir, los editores y galerías lírico-dramáticas que gestionaban el negocio lírico-musical en el siglo XIX, fundamentalmente Florencio Fiscowich, el editor más importante del momento (González Peña 2009).

Desde 1899 hasta la actualidad, los archivos lírico y sinfónico han seguido manteniendo la función comercial con la que nacieron, mientras la riquísima biblioteca teatral, estaba sólo al servicio de los autores. En julio de 1993, al crearse el CEDOA se unen los dos servicios –archivo y biblioteca– y se pone este rico patrimonio a disposición de cualquiera que lo desee (González Peña 1999).

El principal desafío al que tuvimos que enfrentarnos a partir de 1993, fue el de transformar un archivo comercial decimonónico, en un moderno Centro de Documentación, que jerárquicamente depende de Secretaría General, y que tiene entre sus funciones garantizar la adecuada conservación y accesibilidad al riquísimo patrimonio que custodia. Para conseguir estos fines, el CEDOA desarrolla tres tipos de tareas:



*Imagen 1. Ruperto Chapí y Sinesio Delgado Fundadores de la Sociedad de Autores Españoles.*

- Funciones comerciales: las mismas que se vienen desarrollando desde 1899, es decir, la copia, edición y alquiler de los materiales orquestales de las obras de nuestro archivo.
- Funciones documentales: catalogación, conservación, digitalización, etc.
- Funciones promocionales: divulgación y asesoramiento sobre el repertorio, dirigidas al público general y a los investigadores e intérpretes.

Para conseguir esta transformación, han hecho falta 20 años, durante los cuales, al producirse la jubilación de los antiguos empleados del archivo, hemos podido ir incorporando al personal del CEDOA a musicólogos y documentalistas hasta conformar la actual plantilla que se puede ver en el Organigrama siguiente, y que incluye a las dos personas que, aunque no de modo exclusivo, se encargan en las sedes de Barcelona y Valencia de todo lo relacionado con los archivos que SGAE tiene en dichas sedes:



*Imagen 2. Organigrama del CEDOA.*

## FONDOS DEL CEDOA

Pasamos ya, a describir los fondos del CEDOA. El patrimonio cultural de la SGAE comprende las obras que escribieron los primeros autores, socios y fundadores de la Sociedad de Autores Españoles (SAE) y las obras administradas hasta este momento por las galerías dramático-musicales que funcionaron en España en el siglo XIX, a las que en 1901 la SAE compró sus fondos, constituyendo así un patrimonio músico-teatral sin parangón en España, sobre todo en lo que al teatro y la zarzuela de los siglos XIX y XX se refiere (Delgado 1999).

Estamos hablando de unas 2.000 partituras orquestales de zarzuela, más de 10.000 materiales de zarzuela, unos 30.000 libretos..., sin contar las fotografías, las partituras sinfónicas, los libros de teatro y los diversos objetos que se han ido incorporando a nuestros fondos mediante legados o donaciones, que en la actualidad superan el medio centenar y aumentan cada año, con un claro predominio



de legados de compositores, pero también de algunos dramaturgos, incluso de cantantes, actores y empresarios teatrales. La SGAE sigue gestionando los derechos de autor de todas estas obras y de las que sus socios van registrando. En la actualidad hay 120.842 socios, y más de un millón de obras.

### *Colección General*

El archivo de la Sociedad de Autores Españoles (SAE) está ligada al archivo de Ruperto Chapí, y a las obras de los autores que se iban incorporando a la entidad. En nuestra colección tiene una presencia predominante el teatro lírico español de los siglos XIX y XX, sin olvidar la música instrumental y vocal no escénica y música popular comercial que cubre un gran repertorio escrito entre 1940 y 1980. Contamos, además, con una de las bibliotecas teatrales más completas del país, y tenemos una colección bibliográfica especializada en Teatro, Música y Derechos de Autor.

### *Teatro Lírico: partituras orquestales*

El archivo lírico de partituras originales comprende casi dos mil partituras de orquesta de las zarzuelas más conocidas creadas entre 1849 y 1981<sup>1</sup>. Nace con el archivo de Ruperto Chapí y de los autores, socios de la SAE, que iban entregando sus partituras. A partir de 1901, tras la compra del archivo de Fiscowich y el resto de los editores, llegan al archivo de la SGAE las partituras de la primera generación de la zarzuela decimonónica: Barbieri, Arrieta, Gaztambide... etc.

Entre estas partituras, 182 proceden del Archivo de Florencio Fiscowich, 57 del de Eduardo Hidalgo, 14 de la compañía de Juan Orejón, y en número menor aparecen otros archivos y compañías teatrales. La mayoría, sin embargo, se realizaron, a partir de 1899, en el archivo y copistería de la SAE (González Peña 2012). En general se trata de copias fechadas y firmadas, en algunos

---

1. La última obra lírica llegada al archivo fue *Fuenteovejuna* de Manuel Moreno Buendía, con libreto de José Luis Martín Descalzo, estrenada en el Teatro de la Zarzuela el 16 de enero de 1981.



*Imagen 3. Partituras originales de El rey que rabió [TL-405].*

casos, autógrafas. y el proceso de digitalización está muy avanzado, alcanzando ya las 2000 partituras digitalizadas. El catálogo de este archivo se publicó en 1994 (Cortizo 1994).

#### *Teatro Lírico: materiales de orquesta*

Alrededor de diez mil zarzuelas cuentan con materiales de orquesta, más el libreto y la reducción para canto y piano empleada como parte de apuntar o dirigir. Este archivo mantiene su función comercial, alquilándose los materiales a los teatros, auditorios y compañías líricas de cualquier lugar del mundo. La colección madrileña de materiales líricos se complementa con las de las sedes de SGAE en Valencia, con cerca de trescientas cincuenta obras líricas, en su mayoría en lengua valenciana, y de Barcelona, con tres mil setecientas obras, cuatrocientas de las cuales son *sarsuelas catalanas*. Entre estos materiales los hay manuscritos y litografiados. Sigue en marcha el proceso de catalogación y revisión de estos materiales, para editar posteriormente el catálogo. (González Peña 2012).



*Imagen 4. Copistería de la SAE.*

Estamos en proceso de digitalización de las partituras de canto y piano, y, cualquier investigador puede acceder a estos fondos en nuestra Sala de Consulta.

#### *Teatro Lírico: libretos*

Con los materiales orquestales de zarzuela, suele encontrarse el libreto y a esto hay que añadir una inmensa colección de libretos de teatro lírico, incluyendo obras de las que no se conservan materiales o partitura. Casi siempre contamos con diferentes ediciones de un mismo título y en ocasiones ejemplares manuscritos o mecanografiados que no se editaron, y a veces únicos. Son más de treinta mil volúmenes. En el marco de un Convenio que acabamos de firmar con el Ibero-American Institut de Berlín, un ejemplar de cada libreto repetido se ha incorporado a la Biblioteca de este Instituto, verdadera referencia para la cultura hispana en Alemania.

El archivo musical de la SGAE en Barcelona custodia otros quince mil libretos líricos. Este fondo está catalogado, y se va digitalizando respondiendo a las

peticiones de diversos usuarios desde el Teatro de la Zarzuela a compañías líricas e investigadores. Esta colección se puede consultar en el catálogo colectivo del patrimonio bibliográfico español<sup>2</sup>.

A los libretos líricos, se unen los libretos editados de teatro no musical, original o traducido. Destaca por su singularidad e importancia la colección de teatro catalán con cerca de tres mil volúmenes. Este fondo está catalogado y se puede consultar, al igual que los libretos líricos en el *Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español*, ya aludido.

### *Repertorio de Pequeño Derecho*

Es un conjunto, de unas cuarenta mil partituras, que incluyen guiones manuscritos, materiales para diversas agrupaciones instrumentales (desde bandas de rock a orquestinas) y reducciones para canto y piano manuscritas o editadas. Es clave a la hora de estudiar el repertorio de música popular española entre 1940 y 1980. Está en proceso de catalogación.

## FONDO ICONOGRÁFICO

Nuestra colección fotográfica parte de la donación del compositor y archivero de la SGAE Ángel Andrada (1888-1949), que reunió las fotos dedicadas a él por diversos autores y compositores. Las fotografías son de prestigiosos profesionales como Compañy, Alfonso, etc. etc.

A dicho fondo se han ido sumando, por compra o donación, más fotografías de autores e intérpretes y de montajes de obras músico-teatrales. Destacan de manera especial las colecciones de fotos donadas por los dramaturgos Eduardo Marquina, Francisco Serrano Anguita y Antonio Buero Vallejo, el compositor Pablo Luna y el matrimonio formado por Carmen Cobeña y Federico Oliver.

Este fondo iconográfico se complementa con imágenes digitales de portadas o ilustraciones interiores de publicaciones o documentos de otras secciones del archivo. Hablamos de unas cinco mil imágenes, inventariadas y digitalizadas, que

---

2. *Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español*. [Libretos de Teatro Lírico y Teatro Declamado] <http://www.mcu.es/bibliotecas/MC/CCPB/index.html>. (consulta 15.07.2017).



**Imagen 5.** Eugenio Sellès, Miguel Ramos Carrión, Ruperto Chapí, Vital Aza y José Francos Rodríguez, 5 de los fundadores de SAE.

se han usado en varias publicaciones: *Imágenes para la lírica*, *La imagen de nuestros músicos*, los tres volúmenes de *Historia gráfica de la Zarzuela* y los dos volúmenes del *Diccionario de la Zarzuela*.

Hay que destacar un manuscrito de Álvaro Retana, con fotografías de actrices, cantantes y bailarinas, parcialmente reproducido en un libro editado por la SGAE en 1996, *Mujeres de la escena* (Gonzalez Peña, Suárez Pajares, Arce Bueno 1996), algunas de cuyas imágenes se han cedido para la exposición que actualmente puede verse en la Residencia de Estudiantes: “Poetas del cuerpo. La danza en la Edad de Plata”, comisariada por Idoia Murga.

## FONDOS ESPECIALES

Un sinfín de documentos y objetos heterogéneos, desde efectos personales de autores o intérpretes hasta documentos variados como autógrafos, cartas, pro-

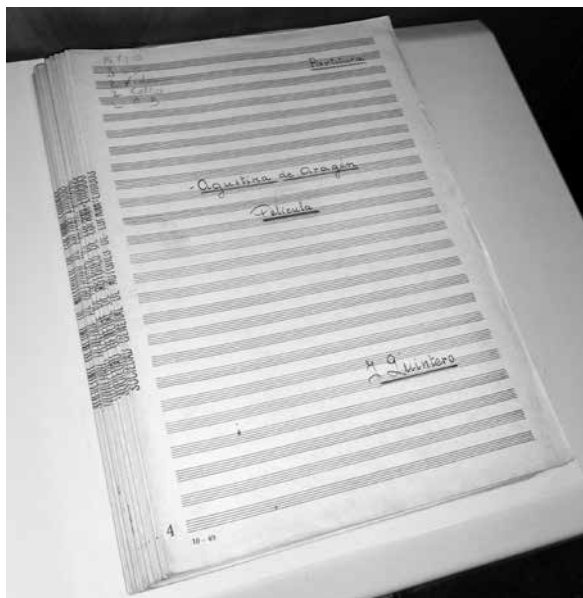
gramas de mano, folletos con “argumento y cantables”, carteles, documentación administrativa, etc., complementan los fondos de la SGAE.

### *Colecciones Especiales y Archivos Personales*

Nuestro archivo se ha visto enriquecido a lo largo de las últimas décadas con adquisiciones, donaciones y legados, de instituciones o de particulares, herederos de autores o de intérpretes. En la actualidad estos fondos superan los 50, pero aquí mencionaremos solamente los que tienen relación con la música sinfónica. De estos archivos están totalmente digitalizados los de Francisco Alonso y José Serrano, y se está terminando el de Conrado del Campo. En febrero de 2018 se incorporará a estos fondos personales el del compositor navarro Pascual Aldave (1924-2013), un fondo muy rico en música sinfónica.

1. *Conrado del Campo (1878-1953)*. Su fondo personal llegó en julio de 1999, procedente de la Fundación Juan March, completando los fondos que ya teníamos. Ya catalogado, está siendo muy consultado en los últimos años. Tiene una gran importancia para la música sinfónica y de cámara.
2. *Pablo Luna (1879-1942)*. Cedido por sus herederos en 1994, el legado de Pablo Luna comprende también la colección de su esposa, la cantante Lola Monti. Fundamentalmente lírico, tiene también alguna obra sinfónica.
3. *Antonio Torrandell (1881-1963)*. Compositor y pianista mallorquín. Su hijo donó su archivo, fundamentalmente sinfónico, en 1997. A partir de este fondo se han editado algunas obras en la colección ICCMU&SGAE (Vol. 44).
4. *Antonio San Nicolás (1881-1930)*. Compositor y director. Su legado fue entregado por su nieto julio de 2016.
5. *Manuel Blancafort (1897-1987)*. El fondo personal de este compositor, fue entregado por su hija Camila Blancafort en 2001 y contiene básicamente música sinfónica.
6. *Joaquín Gasca (1897-1984)*. Los 4 hijos de este compositor donaron en 1996 este fondo, que destaca por su importe colección de partituras sinfónicas.
7. *José Forns (1898-1952)*. Compositor, crítico y musicólogo. Jefe de la sección de cinematografía de SGAE. Este fondo llegó en el año 2001 y contiene numerosas partituras de bandas sonoras.

8. *Daniel Montorio (1904-1982)*. Compositor. Su fondo ya figuraba en la SGAE cuando se creó el CEDOA en 1993, es de suponer que llegase a raíz de la muerte del compositor en 1982 y contiene algunas partituras de música de cine.
9. *Fernando García Morcillo (1916-2002)*. Compositor, Consejero de honor de SGAE. Sus herederos donaron en 2002 su archivo, que contiene algunas partituras cinematográficas.
10. *Miguel Alonso (1925-2002)*. Compositor y musicólogo. Su fondo fue donado en 2003 por Társila Alonso, hermana del compositor y contiene numerosa documentación y también música sinfónica.
11. *Ángel Arteaga de la Guía (1928-1984)*. Intérprete y compositor. Su fondo personal fue donado por su viuda en noviembre de 2016. Muy importante fondo de música cinematográfica y sinfónica.
12. *Adolfo Waitzman Goldsteyn (1932-1998)*. Compositor. Su fondo lo donó su hija Raquel en 2017.
13. *Waldo de los Ríos (1934-1977)*. Compositor. Su archivo fue donado por su viuda, Isabel Pisano, en 1996 y contiene música sinfónica y bandas sonoras.
14. *Agustín Serrano Mata (1939)*. Compositor. Este archivo fue donado por el propio autor el año 2009 y contiene música sinfónica.
15. *Bernardo Bonazzi (1964-2012)*. El compositor de la “movida madrileña” y de las bandas sonoras de las primeras películas de Pedro Almodóvar, dejó su archivo a la SGAE en su testamento en el verano de 2013.
16. *Pascual Aldave (1924-2013)*. Compositor navarro, con un importante catálogo sinfónico. Su fondo se incorporará al CEDOA en febrero de 2018.
17. *Archivo de Unión Musical Española (UME)*. La editorial Unión Musical Española, aglutinó a lo largo de su historia a la mayoría de los editores musicales del país en el siglo XIX. Su fondo es una representación muy amplia de la música comercializada en España desde mediados del siglo XIX hasta el primer tercio del XX, en sus más de 23.000 partituras. Esta colección donada en 1993 al Instituto Complutense de Ciencias Musicales, ha cambiado la titularidad, pasando a ser de la SGAE en 2016. Este fondo está catalogado, y su catálogo está publicado. Además está totalmente digitalizado, y comprende canciones, música lírica y también música de cámara y sinfónica (Varios Autores 2000).



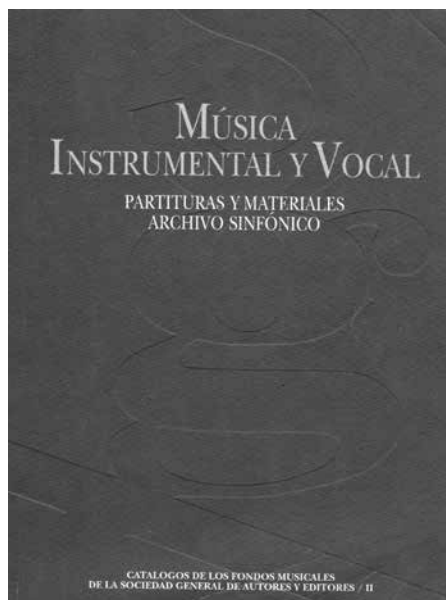
*Imagen 6. Partitura de Estrambote de Julián Bautista [AS-350] y Agustina de Aragón de Jesús Quintero [AS-8451].*

## MÚSICA INSTRUMENTAL

El importante Archivo de música instrumental de SGAE engloba música sinfónica y de cámara y es la única sección del archivo que sigue aumentando, semana a semana, con la música de los socios de SGAE.

Consta de partituras y partes de orquesta de toda la música clásica no lírica: sinfónica, coral, de cámara, etc., presente en nuestro archivo. El fondo histórico cuenta con partituras de autores como Barbieri, Bretón, Chapí, Giménez, Conrado del Campo, Julio Gómez, los autores de la Generación del 27, algunas autoras como María Rodrigo, Matilde Salvador o Elena Romero, Pablo Sorozábal, Federico Moreno-Torroba, etc. Desde el momento en que se crea la SAE, los autores traen su partitura al archivo-copistería para realizar la copia de la misma y extraer los materiales de orquesta, así pues, en el archivo histórico solemos tener la partitura manuscrita, original, incluso autógrafa en muchos casos y los materiales de orquesta manuscritos o litografiados, como ocurre en el archivo lírico de materiales.





*Imagen 7. Catálogo del Archivo Sinfónico de SGAE, 2000.*

Tenemos 450 obras que cuentan con materiales orquestales manuscritos, y casi 3.000 obras con partituras editadas, bien orquestales, bien de música de cámara. Gran importancia presentan las obras sinfónicas escritas para la danza y el cine.

En 1972, cuando la SGAE aún contaba con su propia Imprenta, se publicó el *Catálogo de Obras de Compositores Españoles. Sinfónicas, de Cámara, Corales, Lieders, Solistas y Ballets*. El Catálogo está ordenado alfabéticamente por autores y dentro de los autores por obras, y se indican las editoriales cuando las hay y en muchos casos la duración de las obras, dato siempre muy útil para las orquestas. Había 409 obras en este catálogo, que se hacía constar que era de gran interés para: emisoras de radio y T.V., fábricas de discos, directores de orquesta, solistas, cantantes y grupos vocales.

Cuando se crea el CEDOA, en 1993, una de las primeras necesidades detectadas, es contar con una persona que se ocupe exclusivamente del Archivo Sinfónico, para catalogar y conservar las obras, y que pueda estar en condiciones de localizar de inmediato cualquiera de las obras solicitadas por la Comisión de Sinfónicos, de la que hablaremos posteriormente. La persona encargada de este

archivo es la musicóloga cordobesa Adelaida Muñoz Muñón y su contratación supuso el primer paso para convertir el antiguo archivo en un moderno Centro de Documentación, labor que ha continuado durante estos años.

Se comienza entonces la catalogación sistemática del Archivo Sinfónico, en colaboración con el ICCMU, en la que participan, en sus orígenes los musicólogos Ana Dulín, M<sup>a</sup> Encina Cortizo y Ramón Sobrino, y la continuarán otros cinco musicólogos, la propia Adelaida Muñoz Tuñón, M<sup>a</sup> Ángeles Alfonso Rodríguez, Julio C. Arce Bueno, Javier Suárez-Pajares y Belén Pérez Castillo, estos tres últimos profesores de la UCM, en la actualidad. La última obra de ese catálogo es la *Sinfonía n.º 1* de Francisco Xavier Zoghbi Manrique de Lara, AS-3955. Es decir, había casi 4.000 partituras en ese catálogo, y en la actualidad, en este Archivo tenemos 41.000 partituras.

## LA SGAE y el sinfonismo español

La SGAE a través de diversas iniciativas, ha apoyado la creación sinfónica de sus autores, así desde 1986, siete años antes de que se crease el CEDOA, empezaron a otorgarse las Primas de Estreno a las obras sinfónicas, a través de la Comisión de Sinfónicos, que funcionó hasta el año 2004.

En ese año se sustituyeron por los Estímulos a la Creación, que finalmente se extinguieron por problemas económicos de la Entidad, afectada por la crisis, como el resto de las instituciones españolas. En la actualidad funcionan los Incentivos a la Creación, para obras de Gran Formato, Formato regular y Banda sinfónica, que comienzan en 2006 y se mantienen hasta la actualidad.

Otra iniciativa, surgida en los años 90, concretamente en 1991, fue la publicación de los “Catálogos de Compositores Españoles”, colección publicada por la SGAE, de distribución gratuita. Contaban con una introducción en español y en inglés, una pequeña biografía de los autores y su catálogo completo. En palabras de Tomás Marco, en la presentación de la colección:

La presente colección de catálogos quiere ser simplemente una contribución de la Sociedad General de Autores de España al mejor conocimiento del repertorio sinfónico español. Se inscribe dentro de una serie de acciones encaminadas a apoyar a los autores españoles y abarca todas las modalidades del derecho y, dentro de ellas, los géneros y los subgéneros.



*Imagen 8. Catálogos de compositores españoles.*

En este caso se trata de la música sinfónica. Poco a poco, se irán editando folletos monográficos que abarcarán a los compositores de este género, tanto vivos como ya desaparecidos, cuyo patrimonio autoral sea administrado por la SGAE<sup>3</sup>

Los folletos fueron redactados por especialistas en la materia, contenían una sucinta biografía de cada autor, presentaban su catálogo completo, ordenado, y con todos los datos que puedan ayudar a la localización y descripción de cada obra, con el objetivo de que se conociese mejor a nuestros autores y sus obras.

La SGAE pretendía fomentar el conocimiento y la difusión de los autores españoles, considerándolo un deber para con los propios autores y para la Cultura Española.

La publicación comenzó en 1991 y finalizó en el año 2000. En el cuadro siguiente podemos ver los autores, editores y las fechas de edición de los Catálogos.

3. *Catálogos de Compositores Españoles*. Madrid: SGAE, 1991.

<i>Compositor</i>	<i>Editor</i>	<i>1<sup>a</sup> Año</i>
Agustín Bertomeu	Ed. J. Suárez-Pajares	1991
Agustín González de Acilu	Ed. V. Pliego de Andrés	1991
Alfredo Aracil	Ed. J. L. García del Busto	1991
Antón García Abril	Ed. A. González Lapuente	1991
Claudio Prieto	Ed. A. González Lapuente	1991
Francisco Otero	Ed. F. Cabañas Alamán	1991
Francisco Cano	Ed. F. Cabañas Alamán	1991
Javier Darías	Ed. M. J. Álvarez	1991
José Luis Turina	Ed. F. Cabañas Alamán	1991
Joan Guinjoan	Ed. F. Taverna-Bech	1991
Miguel Alonso	Ed. J. L. García del Busto	1991
Miguel Ángel Coria	Ed. A. González Lapuente	1991
Ramón Barce	Ed. F. Cabañas Alamán	1991
Tomás Marco	Ed. J. L. García del Busto	1991
Adolfo Núñez	Ed. R. Sobrino	1992
Amando Blanquer	Ed. V. Galbis	1992
Gabriel Fernández Alvez	Ed. F. Cabañas Alamán	1992
Manuel Moreno Buendía	Ed. A. González Lapuente	1992
Manuel Angulo	Ed. V. Pliego de Andrés	1992
Joaquín Turina	Ed. A. Morán	1993
Jorge Fernández Guerra	Ed. A. González Lapuente	1993
Jose Manuel López López	Ed. A. González Lapuente	1993
Manuel Balboa	Ed. F. J. Cabañas Alamán	1993
Manuel Seco de Arpe	Ed. F. J. Cabañas Alamán	1993
Carlos Cruz de Castro	Ed. M. Cureses de la Vega	1994
Eduardo Pérez Maseda	Ed. M. E. Cortizo y F. J. Cabañas Alamán	1994
Federico Mompou	Ed. A. García Estefanía	1994
Joaquín Homs	Ed. F. Taverna-Bech	1994
Luis de Pablo	Ed. J. L. García del Busto	1994
Xavier Montsalvatge	Ed. F. Taverna-Bech	1994
Zulema de la Cruz	Ed. R. Sobrino	1994
Agustín Charles	Ed. F. J. Cabañas Alamán	1995
Antón Larrauri	Ed. A. García Estefanía	1995
Benet Casablancas	Ed. A. García Estefanía y F. Taverna-Bech	1995
Eduard Toldrà	Ed. C. Calmell y A. García Estefanía	1995
Enrique X. Macías	Ed. F. Cabañas Alamán	1995
Ernesto Lecuona	Ed. H. Rozada Bestard	1995
Francisco Escudero	Ed. A. García Estefanía	1995
Jesús Legido	Ed. M. A. Gómez Pintor	1995
Jesús Villa-Rojo	Ed. X. M. Carreira	1995

<i>Compositor</i>	<i>Editor</i>	<i>1ª Año</i>
Joseph M <sup>a</sup> Mestres Quadreny	Ed. F. Taverna-Bech	1995
Jordi Cervelló	Ed. A. García Estefanía y F. Taverna-Bech	1995
Marisa Manchado	Ed. J. J. Cabañas Alamán	1995
José M <sup>a</sup> García Laborda	Ed. M. A. Gómez Pintor	1995
José Ramón Encinar	Ed. F. Cabañas Alamán y V. Martínez López	1995
Josep Soler	Ed. A. García Estefanía y A. Medina	1995
María Escribano	Ed. F. Cabañas Alamán	1995
Miguel Asins Arbó	Ed. Y. Acker y J. Suárez-Pajares	1995
Xavier Benguerel	Ed. A. García Estefanía y F. Taverna-Bech	1995
Francisco Llácer Plá	Ed. R. Díaz Gómez	1996
Gonzalo de Olavide	Ed. A. Guibert	1996
Ángel Oliver	Ed. F. Cabañas Alamán	1996
Jesús Rodríguez Picó	Ed. F. Cabañas Alamán	1996
Julio Gómez	Ed. B. Martínez del Fresno y A. García Estefanía	1996
Rogelio Groba	Ed. I. Aguirre Artigas y A. García Estefanía	1996
Valentín Ruiz	Ed. A. González Serna	1996
Vicente Asencio	Ed. S. Seguí Pérez	1996
Harold Gramatges	Ed. J. Amer Rodríguez	1997
Joaquín Rodrigo	Ed. A. González Lapuente	1997
Jesús Guridi	Ed. V. Pliego de Andrés	1997
Juan José Falcón Sanabria	Ed. B. Pérez Castillo y J. Arce Bueno	1997
Manuel Palau	Ed. S. Seguí	1997
Manuel Blancafort	Ed. X. Aviñoa	1997
Tomás Bretón	Ed. V. Sánchez	1997
Carlos Galán	Ed. F. J. Torres Sánchez-Pastor	1998
Conrado del Campo	Ed. M. Alonso y A. García Estefanía	1998
Eduardo Polonio	Ed. E. Polonio	1998
José María Usandizaga	Ed. J. Ansorena Miranda	1998
José María Vitier	Ed. J. Amer Rodríguez	1998
Pablo Sorozábal	Ed. J. Ansorena Miranda	1998
Roberto Valera	Ed. J. Amer Rodríguez	1998
Miguel Ángel Samperio	Ed. J. Arce Bueno y B. Pérez Castillo	1999
Román Alís	Ed. A. García Estefanía	1999
Arturo Dúo Vital	Ed. J. Lastra Calera	2000
Francisco Guerrero	Ed. A. García Estefanía	2000
Juan Pagán	Ed. J. L. Carles	2000
José Luis Carles	Ed. J. Pagán	2000
José Muñoz Molleda	Ed. A. García Estefanía	2000
Juan Piñera	Ed. M. Rodríguez Cuervo	2000
Matilde Salvador	Ed. S. Seguí	2000

### *Premios de Composición*

La SGAE también ha apoyado la música sinfónica a través de los diversos premios que ha convocado y dotado económicamente. Sin duda el más importante, por su trascendencia y proyección internacional es el Premio SGAE de la Música Iberoamericana Tomás Luis de Victoria, instituido a finales de los años 90, para premiar la trayectoria creativa de aquellos compositores vivos *por su contribución al enriquecimiento de la vida musical de la comunidad iberoamericana a lo largo de su trayectoria profesional y a través de su labor*. Se otorga a compositores de la comunidad iberoamericana formada por España, Portugal y los países iberoamericanos.

Considerado el equivalente al Cervantes de la música clásica, tiene una dotación económica de 60.000 € y es convocado por la Fundación Autor de la SGAE. Cada año instituciones culturales y científicas vinculadas a la música y la cultura iberoamericana en general —universidades, conservatorios superiores de música, institutos científicos, fundaciones culturales y musicales, festivales internacionales, orquestas y teatros líricos—, presentan sus candidatos, acreditando sus méritos. El jurado lo componen, en cada convocatoria, cinco personalidades de reconocido prestigio y de diferentes ámbitos de la música de los diferentes países de la comunidad iberoamericana. El premio fue en un principio bianual, y a partir de su 6<sup>a</sup> edición, se convirtió en anual. Durante mucho tiempo el ICCMU se encargó de la gestión del Premio, por lo que en 2012, coincidiendo con la salida de SGAE del ICCMU, no se convocó, pero al año siguiente la Fundación Autor lo retomó.

Anterior al Tomás Luis de Victoria es el Premio Jóvenes Compositores Fundación SGAE-CNDM, que la Fundación SGAE y el Centro Nacional de Difusión Musical convocan, desde 1987, con el objetivo de estimular la creación en el campo de la música clásica contemporánea entre los jóvenes compositores y contribuir al desarrollo social mediante el conocimiento de nuevos lenguajes, tendencias y modos de expresión musicales. Los aspirantes han de ser menores de 35 años y socios de SGAE. Las obras deben ser necesariamente inéditas con una duración entre siete y doce minutos y ajustarse a una plantilla instrumental conformada por un mínimo de cinco intérpretes y un máximo de nueve. Un jurado, compuesto por destacados expertos en música, selecciona las cuatro obras finalistas que optan a galardones valorados en 11.700 euros, repartidos como sigue:

*Relación de galardonados: Anual desde su VI edición*

I Premio	1996	Harold Gramatges (Cuba, 1918-2008)
II Premio	1998	Xavier Montsalvatge (España, 1912-2002)
III Premio	2000	Celso Garrido Lecca (Perú, 1926)
IV Premio	2002	Alfredo del Mónaco (Venezuela, 1938-2015)
V Premio	2004	Joan Guinjoan (España, 1931)
VI Premio	2005	Marlos Nobre (Brasil, 1939)
VII Premio	2006	Antón García Abril (España, 1933)
VIII Premio	2008	Gerardo Gandini (Argentina, 1936)
IX Premio	2009	Luis de Pablo (España, 1930)
X Premio	2010	Leo Brouwer (Cuba, 1939)
XI Premio	2011	Josep Soler (España, 1935)

*No convocado en 2012*

XII Premio	2013	Mario Lavista (México, 1943)
XIII Premio	2014	Alcides Lanza (Argentina, 1929)
XIV Premio	2015	Xavier Benguerel (España, 1931)
XV Premio	2016	Tomás Marco (España, 1942)
XVI Premio	2017	Roberto Sierra (Puerto Rico, 1953)

- Primer Premio “Xavier Montsalvatge” (6.000 euros y diploma).
- Segundo Premio “Carmelo Alonso Bernaola” (3.000 euros y diploma).
- Tercer Premio “Francisco Guerrero Marín” (1.500 euros y diploma).
- Mención Honorífica “Juan Crisóstomo Arriaga” (1.200 euros y diploma).

Además, la Fundación SGAE publica un disco promocional con la grabación en directo de las interpretaciones en el concierto final. Se convoca anualmente y se ha convertido en uno de los más importantes certámenes de su tipo, por su nivel de organización y su rigurosidad así como por el prestigio de los intérpretes y los jurados participantes. A través de sus veintisiete ediciones, ha servido de escaparate promocional en los estadios profesionales tempranos de algunos de los autores contemporáneos que actualmente gozan de un mayor reconocimiento y

prestigio, y cuyas obras se escuchan con gran interés tanto nacional como internacionalmente. El ganador de 2017 ha sido el vitoriano Daniel Apodaka.

Otra aportación de la SGAE, a través de la Fundación SGAE en colaboración con la Asociación Española de Orquestas Sinfónicas (AEOS), es el programa de Incentivos a la Creación Musical para obras sinfónicas por encargo, cuyo objetivo es apoyar la creación sinfónica y promover la incorporación de obras a los repertorios de las orquestas de nuestro país. La Fundación SGAE concede hasta un máximo de doce incentivos —dotados cada uno con 6.000 euros— a autores miembros de la entidad para componer una obra sinfónica por encargo de alguna de las orquestas que pertenecen a AEOS. Desde la puesta en marcha de esta iniciativa en el año 2006, la Fundación SGAE ha propiciado la realización de más de ochenta obras por encargo que se han incorporado a los repertorios de las orquestas del estado español, concediendo un total de 492.000 euros en incentivos, con el fin de impulsar el repertorio sinfónico. Entre otros, se ha posibilitado el estreno de obras a cargo de los compositores Eduardo Soutullo (Bilbao, 1968), Juan Cruz Guevara (Almería, 1972), Zulema de la Cruz (Madrid, 1958), Aurélio Edler-Copes (Santa María, Brasil, 1976), Ramon Humet (Barcelona, 1968), Sebastián Mariné (Granada, 1957), Tomás Marco (Madrid, 1942) o M<sup>a</sup> Eugenia Luc (Rosario, Argentina, 1958).

El Programa General de Incentivos a la Creación Musical contribuye a difundir el repertorio orquestal y camerístico de los compositores contemporáneos mediante un sistema de ayudas al estreno de obras, a las nuevas ediciones musicales y al encargo de obras orquestales.

#### *Ediciones de Música Sinfónica*

En 1991 con el *Concierto para violín y orquesta*<sup>4</sup> de Jesús de Monasterio, el ICCMU y la SGAE dieron comienzo a la colección *Música Hispana. Música Instrumental*, que coordinaba el profesor Ramón Sobrino. El entonces rector de la Universidad Complutense de Madrid, Gustavo Villapalos, decía en su prólogo institucional a esta edición:

---

4. Este Concierto se ha interpretado con frecuencia durante algunos años, no sólo en España sino en Italia, donde la Fondazione Orchestra Sinfonica di Sanremo lo incluyó en una gira de conciertos entre marzo y abril de 2005, por Bordighera, Sanremo y Vercelli.





*Imagen 9: Colección Música Hispana. Música Instrumental. Ed. ICCMU&SGAE*

La actual sensibilidad hacia todo lo concerniente al patrimonio histórico-artístico no es ajena al campo de la musicología. La edición de la partitura, resultado final del acto creador y punto de partida de la interpretación, se convertirá en un objetivo primordial de nuestro Instituto a través de las distintas series que conforman la colección MUSICA HISPANA. La música volverá a los atriles, asumirá la realidad profunda de la interpretación y de la audición públicas y todo ello redundará en beneficio de nuestro patrimonio musical y de la propia vida cultural española<sup>5</sup>.

Efectivamente, la UCM, a través del ICCMU y la SGAE, cumplió con esa misión, y en esta colección se publicaron mas de cincuenta volúmenes, aunque el número de obras es mucho mayor, ya que algunos de ellos contienen varias, como los dedicados a Granados, al Alhambrismo sinfónico, a Pablo Sorozabal, a Arriaga o Sarasate..., por poner sólo algunos ejemplos, que han sido, además muy interpretados. Desde mi lugar al frente del CEDOA puedo decir que desde 1991, el 95% de las obras sinfónicas interpretadas por las orquestas españolas y extranjeras, han sido las recuperadas en esta colección, aunque hay obras no editadas, que también se han perdido con frecuencia como los *Cuadros vascos* y *Así cantan los chicos* de Guridi, la *Sonatina para guitarra y pequeña orquesta* y el *Concierto de Castilla* de Moreno Torroba y numerosas obras de Conrado del Campo, bien de nuestro archivo, bien de su fondo personal.

Muy a menudo se han aprovechado los centenarios o bicentenarios de algunos autores, como ocurrió en 2006 con el bicentenario de la muerte de Juan Crisósto-

---

5. Jesús de Monasterio. *Concierto en Si menor para violín y orquesta*. Ed. a cargo de Ramón Sobrino. Madrid: ICCMU & SGAE, 1991.

mo Arriaga. La edición de sus obras (Vol. 30) propició su interpretación en el País Vasco por la BOS, con Jordi Bernacer y Juanjo Mena, que llevaría la *Sinfonía en Re* al Grieghallen de Bergen (Noruega), en 2013 con la Bergen Philharmonic Orchestre, y el conjunto Al Ayre español de López Banzo, que además interpretó esas obras en un concierto en el Teatro Real de Madrid.

Hay que mencionar también la temporada de conciertos de la UCM (Universidad Complutense de Madrid), que dirigieron el desaparecido Luis G. Ibern y Emilio Casares, y en el que prácticamente en cada concierto, pudimos escuchar a orquestas y solistas españoles y extranjeros interpretando algunas de estas recuperaciones que, después del Auditorio Nacional de Madrid, solían tocarse en el Auditorio Príncipe Felipe de Oviedo.

Afortunadamente muchas de estas ediciones han llevado a diversos sellos discográficos a grabar las obras, lo que asegura su difusión y perdurabilidad, así en 2007 el sello Columna Música grabó un CD dedicado a la música sinfónica de Ruperto Chapí —fundador de la Sociedad de Autores junto a Sinesio Delgado—, en el que incluyó su *Sinfonía en Re*, la obertura de *Roger de Flor* y el *Scherzo de D. Quijote contra las ovejas*, obra muy interpretada posteriormente, en años relacionados con la publicación del Quijote, al igual que *Don Quijote velando las armas* de Gombau. También se ha grabado la obra sinfónica de Manuel Manrique de Lara (Vol. 34), discípulo de Chapí, así como las *Sinfonías* de Ramón Garay y las obras de Enrique Fernández Arbós, que vieron la luz gracias al sello VERSO, en el que se han grabado muchas otras de estas ediciones, casi siempre mediante el compromiso del infatigable Maestro José Luis Temes, que tiene también grabadas las cinco sinfonías del mallorquín Pedro Miguel Marqués, que se han interpretado no sólo en Mallorca, sino en California en 2007, con Max Bragado dirigiendo la Monterey Symphony Orchestra... aunque ni siquiera el centenario de la muerte del compositor parece suficiente para que esas grabaciones puedan salir a la luz. Mejor fortuna parece que va a correr la grabación de los cinco ballets de Sorzabal, grabados por el mismo Temes con la Orquesta de Córdoba, que servirá para conmemorar los 25 años de la Orquesta.

En 2013 el sello NAXOS grabó las obras orquestales de Enrique Granados, en edición crítica de Douglas Riva, la última partitura sinfónica editada en esta colección, hasta el momento, y la última con participación de SGAE. Las obras de Granados se han interpretado mucho en España, Europa y América coincidiendo con los centenarios de su muerte, 2016, y el cincuentenario de su nacimiento, 2017, sobre todo la *Danza de los ojos verdes* que Ángel Gil Ordoñez dirigió con su

Perspective Ensemble en el Graduate Center de Nueva York, como clausura del Simposio Granados y en 2017 fue interpretada por la Wuerttembergische Philharmonie de Reutlingen en Alemania, dirigida por el director suizo —enamorado de la música española— Thomas Herzog y en el Teatro Municipal de Sao Paulo, en un concierto organizado por la Embajada española en Brasilia en octubre de 2017, para conmemorar el 12 de octubre.

Mejor suerte corrió el cántabro Jesús de Monasterio, cuyas obras se han tocado bastante y cuyo *Concierto para violín y orquesta*, con el que dió comienzo esta colección, fue grabado en Ucrania en 2008. Por su parte la Agrupación Lebaniega de Cantabria editó en 2006 un doble CD, que incluía la mayor parte de la producción orquestal del compositor cántabro, con la Orquesta Ciudad de Almería, Jesús Reina como solista y el maestro Juan de Udaeta.

Nuestra música ha salido de nuestras fronteras y se escucha en diversos países de Europa, siendo Alemania el país que más música española consume, al menos procedente de los archivos de la SGAE. Es verdad, que en su mayoría son romanzas de zarzuela lo que nos piden las diversas orquestas alemanas, pero no podemos dejar de considerar “sinfónicos” los Preludios e intermedios de *La Revoltosa*, *La Torre del Oro*, *El Bateo*, *La Patria chica*, *Bohemios*, *La boda* y *El baile de Luis Alonso* y el Fandango de *Doña Francisquita*, que se han tocado por orquestas de toda Europa, América, Asia y Australia, muy a menudo en los conciertos de Navidad o Año Nuevo.

## CONCLUSIONES

Desde su creación, en 1899, la Sociedad de Autores Españoles, SAE, y su sucesora desde 1932, SGAE, han apoyado la labor de los creadores españoles, tanto líricos como sinfónicos. Con la creación del CEDOA, en 1993, se ha procedido a la catalogación de los diversos fondos de la SGAE, que se han puesto a disposición del público, lo que redundará en la divulgación de estos fondos.

Al mismo tiempo, en estos casi 25 años, la labor editorial de la SGAE, con el ICCMU en un principio, y en solitario en la actualidad, ha dado a conocer más de un centenar de obras sinfónicas españolas, que se han difundido en España y en todo el mundo, a través de conciertos y grabaciones.

Igualmente, la SGAE y la Fundación SGAE, han apoyado y siguen apoyando la creación sinfónica española, a través de diversas iniciativas: la publicación de



**Imagen 10.** Palacio de Longoria (sede de la SGAE) y Sala de Consulta del CEDOA. SGAE, Fernando VI, nº 4, 28004 Madrid. <http://www.sgae.es>; <https://www.facebook.com/ArchivoSGAE>; <https://twitter.com/ArchivoSGAE>

los *Catálogos de Compositores Españoles*, Las Primas de Sinfónicos, los Incentivos a la Creación, el Premio Jóvenes Compositores Españoles y el Premio Tomás Luis de Victoria, por mencionar sólo los más importantes.

## BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio. *Imágenes para la lírica*. Madrid: SGAE&INAEM&ICCMU, 1995. ISBN 8489365094.
- CASARES RODICIO, Emilio. *La imagen de nuestros músicos: Del Siglo de Oro a la Edad de Plata*. Madrid: SGAE&ICCMU, 1998. ISBN 8480482264.
- CASARES RODICIO, Emilio. *Historia Gráfica de la Zarzuela: Músicas para ver*. Madrid: ICCMU& Fundación de la Zarzuela Española, 1999. ISBN8489457158
- Del Canto y los Cantantes*. Madrid: ICCMU& Fundación de la Zarzuela Española, 2000, ISBN 8489457166, año 2000
- Los creadores*. Madrid: ICCMU& Fundación de la Zarzuela Española, 2001. ISBN 8489457263.
- Catálogos de Compositores Españoles. Madrid: SGAE, 1991. D. L.: M-12.330-1991.

- CORTIZO, María Encina. *Teatro Lírico, I. Partituras. Archivo de Madrid*. Madrid: SGAE, 1994. ISBN 8480480548
- DELGADO, S.: *Mi teatro: cómo nació la Sociedad de Autores*. (Estudio introductorio M. L. González Peña). Madrid: SGAE, 1999. ISBN 8480482998.
- GONZÁLEZ PEÑA, M. L. / Suárez-Pajares, J./ Arce Bueno, J. *Mujeres de la escena. 1900-1940*. Madrid: SGAE, 1996, ISBN 8480482508
- GONZÁLEZ PEÑA, M. L. “El CEDOA: Centro de Documentación y Archivo de la Sociedad General de Autores y Editores”. *18º Congreso de la IAML. Actas. Ponencias Españolas e Hispanoamericanas, Colección de Monografías, nº 3*. Madrid: AEDOM, 1999, 331-334. ISBN 8402219513.
- GONZÁLEZ PEÑA, M. L.: “El legado de Conrado del Campo en el Archivo de la SGAE”. *Boletín de AEDOM*, vol. 7. Madrid: AEDOM, 2000. pp 17-128. ISSN 11343117.
- GONZÁLEZ PEÑA, M. L.: “El Genio de Chapí y el Ingenio de Sinesio o la feliz conjunción para la liberación de los autores”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, nº 18. Madrid: ICCMU, 2009, pp. 63-120. ISSN 11365536.
- GONZÁLEZ PEÑA, M. L.: “La copistería de la Sociedad de Autores Españoles. Una alternativa a la edición impresa”. *Imprenta y edición musical en España (siglos XVII-XX)*. En: (Lolo, B. / Gosálvez, J. (ed.)). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid/AEDOM, 2012, pp. 551-566. ISBN 8483443125.
- GONZÁLEZ PEÑA, M. L. “El fondo personal de Bernardo Bonezzi en el CEDOA”. *Boletín DM, nº 18*. Madrid: AEDOM, 2014, pp. 52-60. ISSN 1884814.
- GONZÁLEZ PEÑA, M. L. “El fondo personal de Antonio San Nicolás en la SGAE”. *Boletín DM, nº 20*. Homenaje a José Carlos Gosálvez. Madrid: AEDOM, 2014. pp. 47-69. ISSN 1884814.
- MUÑOZ MUÑO, Adelaida; ARCE BUENO, Julio C.; SUÁREZ PAJARES, Javier (ed). *Música Instrumental y Vocal: partituras y materiales. Archivo Sinfónico*. SGAE: Madrid, 1995. ISBN 8480481285.
- VARIOS AUTORES. *Archivo histórico de la Unión Musical Española: Partituras, métodos, libretos y libros*. Madrid: SGAE, 2000. ISBN 8480483644.



# RESUMEN DE LA PONENCIA EL SINFONISMO ESPAÑOL DEL SIGLO XVIII Y LAS DIFICULTADES EN SU PROGRAMACIÓN Y RECUPERACIÓN EN EL PANORAMA ORQUESTAL ACTUAL

MIGUEL ÁNGEL MARÍN\*

**Resumen:** esta ponencia presentó, en primer lugar, una panorámica histórica sobre la presencia del repertorio sinfónico en la vida musical española del siglo XVIII. Las investigaciones más recientes han mostrado que España no estuvo, en absoluto, ajena al cultivo masivo de la sinfonía conocido en la Europa de finales del siglo XVIII (con más de 10.000 obras de este género catalogadas anteriores a 1800). Distintos factores posibilitaron que la sinfonía fuera también bien conocida entre los compositores y aficionados españoles de la época: a) la existencia de un expansivo mercado musical que facilitaba la circulación europea de estas obras; b) la aparición de nuevos espacios interpretativos como la academia y, en particular, el concierto público en convivencia con otros anteriores (como el teatro, las salas de baile y los salones de la aristocracia y la realeza); c) la emancipación de la música instrumental como emblema de una escucha atenta; d) y, en el caso específico de los países mediterráneos, la natural integración de la sinfonías en los espacios eclesiásticos, una realidad que hoy puede resultarnos extraña pero era entonces cotidiana. Todos estos aspectos propiciaron una presencia rica y variada de la sinfonía en la España ilustrada.

Sin embargo, esta circunstancia histórica que la investigación está desvelando en los últimos tiempos contrasta con las prácticas de programación hoy establecidas entre las orquestas españolas, en las que el repertorio sinfónico español está prácticamente ausente (y no solo el del siglo XVIII). La segunda parte de la ponencia se centró en analizar las tendencias de programación en el ámbito de la música clásica a partir de un reciente estudio publicado por el ponente (Marín 2018, cfr. la bibliografía) basado en cerca de 5000 conciertos celebrados en Europa

---

\*. University of La Rioja / Juan March Foundation (Spain).

y Estados Unidos entre 2010 y 2015. Esta panorámica, que está esencialmente replicada en el ámbito de las orquestas españolas, está obsesivamente centrada en un grupo muy reducido de compositores cuya obra acapara una aplastante mayoría de los programas. La ponencia terminaba sugiriendo algunas estrategias de programación que permitan, con criterio, primero recuperar y luego integrar la tradición sinfónica española en los programas de las orquestas españolas. Como demuestra la trayectoria artística de otras formaciones (en particular las orquestas en los ámbitos anglosajón y nórdico), es perfectamente posible encontrar fórmulas de programación que aúnen la calidad estética de las obras interpretadas y las tradiciones musicales propias de un país.

## REFERENCIAS

- BOTSTEIN, Leon. 2004. "Music of a Century: Museum Culture and the Politics of Subsidy". In *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, edited by Nicholas Cook and Anthony Pople, 40-68. Cambridge: Cambridge University Press.
- BROWN, Alan. 2004. "Smart Concerts: Orchestras in the Age of Edutainment". Accessed June 30, 2018. [www.knightfdn.org/dotAsset/221173.pdf](http://www.knightfdn.org/dotAsset/221173.pdf).
- BROWN, Alan and Rebecca RATZKIN. 2013. "New World Symphony. Summary Report: 2010- 2013 Concert Format Assessment". Accessed June 30, 2018. <http://cuttime.com/wpcontent/uploads/2013/11/nws-final-assessment-report-on-new-concert-formats.pdf>.
- DOBSON, Melissa C. 2010. "New Audiences for Classical Music: The Experiences of NonAttendees at Live Orchestral Concerts". *Journal of New Music Research* 39 (2): 111-124.
- FUNDACIÓN AUTOR. 2003. *El repertorio de las orquestas sinfónicas en España*. Madrid: SGAE.
- HEILBRUN, James. 2004. "The Symphony Orchestra Repertory: A Research Note". *Journal of Arts Management, Law, and Society* 34 (2): 151-156.
- KOLB, Bonita M. 2001. "The Effect of Generational Change on Classical Music Concert Attendance and Orchestras' Responses in the UK and US". *Cultural Trends* 11 (41): 1-35.
- MARÍN, Miguel Ángel. 2018. "Challenging the listener: how to change the trends in classic music programming", *Resonancias*, 22: 115-130. Accessed June 30, 2018. <http://resonancias.uc.cl/images/N42/Separatas/Marin.pdf>



- MUELLER, Kate Hevner. 1973. *Twenty-seven Major American Symphony Orchestras: A History and Analysis of Their Repertoires: Seasons 1842-43 through 1969-70*. Bloomington: Indiana University Press.
- PITTS, Stephanie E. 2005. "What Makes an Audience? Investigating the Roles and Experiences of Listeners at a Chamber Music Festival". *Music and Letters* 86 (2): 257-269.
- , 2014. "Musical, Social and Moral Dilemmas: Investigation Audience Motivations to Attend Concerts". In *Coughing and Clapping. Investigating Audience Experience*, edited by Karen Burland and Stephanie E. Pitts, 21-34. Farnham: Ashgate.
- PITTS, Stephanie E. and Christopher P. SPENCER. 2008. "Loyalty and Longevity in Audience Listening: Investigating Experiences of Attendance at a Chamber Music Festival". *Music and Letters* 89 (2): 227-238.
- POMPE, Jeffrey, Lawrence TAMBURRI and Johnatha MUNN. 2011. "Factors that Influence Programming Decisions of US Symphony Orchestras". *Journal of Cultural Economics* 35 (3): 167-184.
- , 2013. "Symphony Concert Demand: Does Programming Matter?". *Journal of Arts Management, Law, and Society* 43 (4): 215-228.
- SÁNCHEZ QUINTEIRO, Pablo. 2016. "La programación de las orquestas españolas: temporada 2015-16" <https://psanquinblog.wordpress.com/2016/07/11/laprogramacion-de-las-orquestas-espanolas-temporada-2015-16/>.
- SLOBODA, John. 2013. "Musicians and Their Live Audiences: Dilemmas and Opportunities". Accessed June 30, 2017. [www.gsmd.ac.uk/fileadmin/user\\_upload/files/Research/UA\\_Working\\_paper\\_Spring\\_2013.pdf](http://www.gsmd.ac.uk/fileadmin/user_upload/files/Research/UA_Working_paper_Spring_2013.pdf).
- THUERAUF, Jeffrey P. 2008. "Orchestra Programming". *Musike* 1: 1-7.
- WHITAKER, Leslie and Susan PHILLIBER. 2003. "Bridging the Gap: Innovations to Save Our Orchestras". Accessed June 30, 2017. [www.knightfdn.org/dotAsset/221197.pdf](http://www.knightfdn.org/dotAsset/221197.pdf).



## LOS FONDOS MUSICALES DE LA SOCIEDAD DE CONCIERTOS DE MADRID

JOSÉ CARLOS GOSÁLVEZ LARA\*

**Resumen:** esta comunicación resalta la importancia de la Sociedad de Conciertos de Madrid como principal entidad española dedicada a la difusión del repertorio sinfónico en la segunda mitad del XIX. Menciona la riqueza de su archivo musical conservado en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, donde se localizan numerosas obras españolas en fuente única. Señala también sus fondos más relevantes, el trabajo de investigación realizado sobre ellos y el estado actual de catalogación de su archivo, apuntando la necesidad de que sea más conocido y utilizado por las orquestas actuales.

**Palabras clave:** Sociedad de Conciertos de Madrid, Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

### *THE MUSICAL COLLECTION OF THE SOCIEDAD DE CONCIERTOS DE MADRID*

**Abstract:** This paper focused upon the importance of the Society of Concerts of Madrid (Sociedad de Conciertos de Madrid) as the main Spanish institution dedicated to the spreading of symphonic repertory in the second half of the 19th century. It points towards the richness of the musical archives of the Society, pre-

---

\*. Pertenece al cuerpo facultativo de bibliotecarios y archiveros de la Administración Central del Estado. Nació en 1956 en Madrid, donde estudió violonchelo, Historia Moderna (Universidad Complutense) y Archivística y Documentación. Ha trabajado como bibliotecario especializado en música durante 36 años y ha sido miembro fundador y presidente de AEDOM. En febrero de 1998 fue nombrado Director de Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, plaza que ocupó hasta que en abril de 2009 fue nombrado Director del Departamento de Música y Audiovisuales de la BNE, cargo que desempeñó hasta su jubilación en Septiembre de 2016. Es autor de numerosos trabajos sobre documentación musical y actualmente es bibliotecario emérito de la Biblioteca Nacional de España, por nombramiento de su Patronato.

served in Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (Royal Conservatory of Madrid). It also highlights its most relevant musical pieces, the research work carried out on them, the current state of archives cataloguing and emphasizing the desire to be better known and used by orchestras today.

**Keywords:** Concert Society of Madrid, Royal Conservatory of Music of Madrid.

Al ser invitado para intervenir en este congreso, mi primera idea fue presentar un breve panorama de las fuentes de música orquestal de los siglos XVIII y XIX que pueden consultarse en las dos grandes bibliotecas que he tenido el honor de dirigir, el Departamento de Música de la Biblioteca Nacional de España y la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Madrid (en adelante, RCSMM). Como la primera de ellas ya está aquí bien representada por su actual directora, me limitaré a hablarles de uno de los fondos más preciados del Conservatorio madrileño, el archivo del Sociedad de Conciertos de Madrid (SCM).

En ponencias como esta en la que hablo del patrimonio histórico musical, me gusta hacer referencia a los archivos y bibliotecas como grandes yacimientos arqueológicos conectados entre sí. Las bibliotecas no solo son un lugar donde proveernos de fuentes individuales para el estudio o la interpretación, donde encontrar tal sinfonía o tal obertura, sino también, y quizá aún más importante, el reflejo de todo un entramado de circunstancias que marcaron la vida musical del pasado y que se refleja de forma dispersa en los distintos fondos conservados. Por ello, antes de adentrarnos en el archivo del Sociedad de Conciertos, y teniendo en cuenta además que muchos de ustedes estarán especialmente interesados en la búsqueda de repertorio, quiero al menos mencionar otras interesantes colecciones civiles de música orquestal del siglo XIX que pueden consultarse en Madrid: las de la Biblioteca Nacional de España, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Biblioteca y Archivo del Palacio Real, Fundación Juan March o bibliotecas históricas municipales. Todas ellas conservan fuentes importantes de música española de los dos últimos siglos y comparten fondos muchas veces relacionados entre sí. Tampoco podemos olvidar el archivo de SGAE, en el que se reúnen diversos materiales que a finales del siglo XIX fueron propiedad de editores y empresarios de la época como Fiscowich, Vidal y Llimona, etc.

Los bibliotecarios que trabajamos en bibliotecas históricas de música nos movemos siempre entre dos mundos a veces muy diferenciados, el de los investigadores y el de los músicos prácticos, y tenemos la experiencia de que a menudo

falla la comunicación entre ambas esferas de conocimiento. Aunque la Sociedad de Conciertos y su archivo son conocidos dentro del mundo de la investigación, quizá no lo sea tanto en el de los intérpretes interesados en repertorios históricos, sobre todo en lo referido a compositores de menor renombre; por ello, teniendo en cuenta que este congreso ha sido organizado por archiveros de orquestas profesionales, creo que no está de más que hablemos de una colección en la que todavía hay muchas obras que podrían rescatarse para los auditorios actuales. Considero que todos los que trabajamos con nuestro patrimonio musical debemos conjurarnos para convencer de su valor a las autoridades y entidades culturales que puedan contribuir a su recuperación, rompiendo esa tendencia que nos lleva a recorrer siempre los mismos caminos trillados, evitando el esfuerzo intelectual e ignorando interesantes obras artísticas que tenemos al alcance de la mano (e incluso en muchos casos estudiadas por la musicología), y que permanecen aún sin grabar ni estrenar en tiempos modernos.

## LA MÚSICA ORQUESTAL ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX, UN RARO TESORO

Bajo la denominación genérica de “música orquestal” englobamos piezas concebidas para funciones muy diferentes, que en términos generales podrían dividirse en dos grupos. Por un lado, la música de baile y entretenimiento mayoritariamente integrada por piezas de reducida extensión (valeses, polcas, mazurcas, galops, contradanzas, etc.) y destinada a pequeñas orquestas de casinos, liceos, balnearios, jardines recreativos, etc. Por otra parte, la música concebida para la audición en conciertos públicos, generalmente de mayor envergadura y también con mayores pretensiones artísticas.

En este último caso se encuadra gran parte del archivo de la orquesta de la Sociedad de Conciertos de Madrid. No obstante, la escasa tradición de conciertos sinfónicos en nuestro país a mediados del XIX y las diferentes expectativas de aquel público respecto al actual, explican que en las actuaciones de la Sociedad se escucharan obras de muy diferente nivel y, consecuentemente, en su archivo hayan convivido las grandes sinfonías del repertorio internacional con pequeñas piezas compuestas para los bailes de sociedad.

La música orquestal en los archivos españoles del siglo XIX es muy escasa y, además, en las pocas colecciones donde se ha conservado, la representación de autores nacionales es llamativamente reducida. A pesar de que en el siglo XIX

España vivió una gran expansión de la edición comercial de partituras, centrada especialmente en la música de salón para piano o canto y piano, fueron muy pocas las producciones impresas de música de cámara y, sobre todo, las ediciones destinadas a grandes agrupaciones, como bandas y orquestas. Esta última producción tenía un mercado muy reducido, y las escasas publicaciones impresas de este tipo casi siempre se comercializaban en formato de colecciones periódicas por suscripción, como la colección *Ecos de Orfeo*, publicada por el editor catalán Juan Ayné y destinada a pequeñas orquestas de baile. Podemos afirmar que la mayor parte de las obras orquestales españolas de la época quedaron manuscritas en ejemplar único o en número muy reducido de copias, lo que ha motivado con el tiempo la pérdida de muchas de ellas. Entonces, como ahora, la mayoría de los materiales de orquesta solían tener un uso profesional y una peculiar forma de distribución, completamente diferente de los productos destinados a un público más general.

## LA SOCIEDAD DE CONCIERTOS

El Real Conservatorio Superior de Música de Madrid custodia materiales de orquesta manuscritos muy interesantes de la segunda mitad del siglo XVIII y primera mitad del XIX, como el Archivo del Rey Amadeo (en su mayor parte constituido por ópera italiana) o un conjunto de obras interpretadas en los conciertos y bailes del madrileño Liceo Artístico y Literario. Pero sin duda su colección orquestal más notable es el archivo de la Sociedad de Conciertos de Madrid, con numerosas fuentes únicas de música española de la segunda mitad del XIX. Este fondo ha sido exhaustivamente estudiado por el Profesor Ramón Sobrino<sup>1</sup>, que hace años facilitó a la Biblioteca del Conservatorio de Madrid tanto el inventario como el documentario que acompañaban su tesis, trabajos que desde entonces han sido

---

1. Ramón Sobrino le dedicó en 1992 su tesis doctoral (*El sinfonismo español en el siglo XIX: la Sociedad de Conciertos de Madrid*), y publicó también ediciones críticas de algunas de las obras españolas más importantes que contiene su archivo (publicaciones que pueden consultarse dentro de la colección Música Hispana del ICCMU). De gran utilidad son también algunos de sus artículos: SOBRINO, Ramón. "Catálogo de las obras españolas del archivo de la Sociedad de Conciertos". En: *Anuario Musical* n. 45 (1990), y "La Sociedad de Conciertos de Madrid, un modelo de sociedad profesional". En: *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 8-9 (2001).

una herramienta utilizada por los bibliotecarios y, en ocasiones, también por los investigadores e intérpretes.

Cuando se habla de los comienzos del sinfonismo en España es inevitable hacer referencia a la orquesta de esta Sociedad, que funcionó con un régimen cooperativo entre 1866 y 1903. Fue fundada por Francisco Asenjo Barbieri, a partir de la experiencia adquirida como director ocasional de algunos ciclos de conciertos sinfónicos, a finales de los años cincuenta, y del precedente que supuso la formación en Madrid en 1862 de la orquesta de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos. Heredera directa de esta, la orquesta sinfónica de la Sociedad de Conciertos de Madrid fue la que consolidó definitivamente estas iniciativas pioneras, protagonizando los primeros ciclos regulares y estables de conciertos públicos en esa ciudad, que en su primera época solían celebrarse en el Teatro Circo Príncipe Alfonso, localizado casi enfrente del edificio actual de la Biblioteca Nacional de España, en el madrileño Paseo de Recoletos. Con distintos altibajos, la Sociedad desarrolló casi cuarenta años de actividad, dirigida en sucesivas etapas por el propio Barbieri y más tarde por Joaquín Gaztambide, Jesús de Monasterio (que compaginó esa tarea con la dirección de la Sociedad de Cuartetos), Mariano Vázquez, Tomás Bretón y Luigi Mancinelli. Tuvo también algunos directores contratados, como Gerónimo Giménez durante su última etapa.

La Sociedad de Conciertos de Madrid es considerada, con toda justicia, como la institución más importante en la historia del sinfonismo español de la segunda mitad del siglo XIX. Como ya he apuntado, se trata de un fondo conocido, bien investigado y algunas de sus obras españolas más notables han sido interpretadas recientemente e incluso grabadas. Para mayor información remito a la bibliografía citada; por mi parte voy a ofrecerles un punto de vista bibliotecario, apoyado en la estrecha relación que mantuve con el archivo siendo responsable de su conservación y difusión durante casi doce años, entre 1998 y 2009.

Los archivos musicales y administrativos de la Sociedad se conservan en gran parte, aunque con ciertas lagunas, en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Madrid, donde ingresaron por compra en el año 1923. Aunque no es el objeto de esta ponencia, quiero al menos señalar la importancia de su archivo histórico-administrativo, recogido en 31 cajas, como testimonio excepcional en la España del XIX de la vida de una orquesta y de una sociedad filarmónica muy activas. El archivero Fernando Gilgado, encargado actualmente de su catalogación, ha ordenado esta rica documentación en cuatro series documentales, divididas en 26 secciones, algunas especialmente interesantes, como son las memorias, colecciones

de programas y reglamentos, libros de actas, expedientes económicos y personales (de más de 200 músicos que pasaron por la orquesta), cuadernos de abonos y otra documentación más anecdótica y curiosa (billetes de lotería, votaciones de conciertos por sufragio, listas de faltas de asistencia, documentación sobre giras, etc.). En los últimos años se procedió a la limpieza y reorganización del archivo, al que se añadieron algunos documentos que estaban dispersos en otras colecciones de la Biblioteca. A la vista de la documentación reunida, podemos suponer que muy pocas de las orquestas profesionales actuales dejarán una documentación tan completa y rica a los historiadores del futuro.

La actual ubicación del archivo en el Conservatorio de Madrid es muy coherente con su historia, puesto que entre ese centro y la Sociedad de Conciertos hubo siempre una relación muy estrecha. Incluso en los primeros años de funcionamiento, bajo la dirección de Barbieri, la orquesta desarrolló parte de su actividad en el salón de actos y en las aulas del Conservatorio (por entonces denominado Escuela Nacional de Música), al igual que lo venía haciendo desde unos años antes la Sociedad de Cuartetos; en ambos casos, muchos de los profesores de la orquesta y de las agrupaciones de cámara eran a la vez docentes de sus respectivos instrumentos en el centro. Todos los trabajadores del Conservatorio hemos oído alguna vez la anécdota, que registra la prensa de la época, de que el incendio sufrido por el centro en abril de 1867, cuando estaba instalado en el edificio del Teatro Real, pudo sofocarse gracias a que la orquesta de la Sociedad ensayaba allí y a que Barbieri desde su atril de director dio la voz de alarma al advertir el olor a chamusquina. Permitan que haga aquí una pequeña digresión y les diga que gracias a aquel percance que afectó mínimamente a la biblioteca de la institución (se quemaron apenas un puñado de libros, según una relación de pérdidas que encontramos hace unos años en el archivo), Emilio Arrieta, como director del Conservatorio muy bien relacionado con la Casa Real, consiguió unos años más tarde que el rey Amadeo donara parte de la colección de música del Palacio Real: más de 200 partituras y materiales de orquesta manuscritos reunidos por Carlos IV durante su exilio italiano (conocido hoy como archivo ARA), además de una importante colección de más de 500 tonadillas manuscritas del siglo XVIII. Les diré también que la Biblioteca del Conservatorio custodia además una nutrida colección de música que perteneció a la Infanta Isabel Francisca de Borbón, hija primogénita de Isabel II, quien asistía regularmente a las sesiones de la orquesta de la SCM y que fue nombrada presidenta de honor de la entidad. Las investigadoras María Luisa Martínez Martínez e Isabel María



Domínguez Montesinos estudian actualmente la donación al Conservatorio madrileño realizada por dicha Infanta.

El archivo musical de la Sociedad alberga actualmente alrededor de 1.200 obras orquestales en forma de partituras de dirección y partichelas o partes (como preferimos decir los bibliotecarios), en su mayor parte manuscritas. Pero además de estos materiales, pueden relacionarse con la Sociedad otras obras no incluidas en el archivo inventariado por R. Sobrino y que se encuentran dispersas en diversas colecciones, e incluso en otros fondos de la Biblioteca, algunas de las cuales han ido apareciendo poco a poco a medida que avanzábamos en la catalogación. Durante mi etapa de director emprendimos una tarea de control de decenas de miles de manuscritos e impresos del siglo XIX que estaban aún sin catalogar, y entre ellos descubrimos algunas obras y, sobre todo, materiales sueltos que identificamos como pertenecientes a la Sociedad y que faltaban en su archivo. También aparecieron otras piezas orquestales muy notables que pudieron relacionarse con la Sociedad, como una fuente incompleta del concierto para violín y orquesta de Jesús de Monasterio, y diversas piezas para orquesta de Emilio Serrano Ruiz, entre ellas un manuscrito del concierto para piano compuesto en 1894, que parece que pudo ser estrenado al año siguiente por la orquesta de la Sociedad de Conciertos, dirigida por Gerónimo Giménez<sup>2</sup>. Hay que recordar que los ejemplos españoles de conciertos para solista y orquesta en el siglo XIX son extremadamente raros y este concierto en concreto fue muy elogiado por Joaquín Turina tras su reestreno en 1929.

Por diversos motivos, en el actual archivo de la SCM sigue faltando un número significativo de obras que, a través de los inventarios y de los programas, sabemos que fueron interpretadas por la orquesta. Es el caso de 22 obras españolas, algunas de ellas retiradas voluntariamente por sus autores; parece que en otros casos simplemente se desgajaron del archivo para incorporarse a la colección general de la Biblioteca (algunas ya localizadas) o a otras colecciones (Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes, Biblioteca Municipal de Madrid, Archivo SGAE, BNE). No obstante, a pesar de estas pérdidas, podemos considerar que el archivo se conserva reunido en su mayor parte y presenta un repertorio de caracterís-

---

2. Sol, Manuel del, y Servén, Antonio. “Un concierto notable para piano y orquesta de Emilio Serrano (1850-1939)”. En: *Delantera de paraíso: estudios en homenaje a Luis G. Iberní* / coord. Celsa Alonso... [et al.]. Madrid: ICCMU, 2008.

ticas parecidas al de otras orquestas europeas de la época. En él predominan las obras del repertorio internacional, especialmente de clásicos y contemporáneos centroeuropeos (Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Meyerbeer, Wagner, Brahms, etc.), de contemporáneos franceses (Gounod, Saint-Saëns, Massenet, Delibes, A. Thomas, Waldteufel, etc.) y, en menor medida, de oberturas de ópera italiana de la primera mitad del siglo XIX. Con mucha frecuencia, según se deduce de los programas de mano, de las sinfonías y obras más extensas solo se interpretaban algunos movimientos sueltos. Pero lo que más ha interesado siempre a los usuarios de la biblioteca es la importante presencia de obras españolas, en total 182, casi todas manuscritas y muchas de ellas en fuentes únicas de música no conservada en ninguna otra colección. Muchas de estas piezas fueron compuestas por músicos vinculados a la Sociedad y expresamente concebidas para ser ejecutadas por su orquesta. Tal es el caso de las obras de Barbieri, Monasterio, Marqués, Miguel Carreras, etc., o bien, ya desde finales de los años setenta, por compositores pensionados en Roma por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Bretón, Chapí, Felipe Espino, Cleto Zavala o Emilio Serrano, etc.). Aprovecho que están aquí algunos responsables de AEDOM para recordar que quizá sería interesante que estas obras únicas se integrasen en el proyecto ATRIL para darlas a conocer a todas las orquestas. Como dijimos anteriormente, conviven en el archivo la música propiamente sinfónica (sinfonías, poemas sinfónicos, oberturas, etc.), con un heterogéneo conjunto en el que abunda la música de baile (vales, polcas, mazurcas, etc.), relacionada directamente con esos repertorios que sonaban en jardines recreativos, muy de moda en toda Europa y entre los que en Madrid destacaron Los Campos Elíseos o los Jardines Orientales, donde tocaban bandas y orquestas y se organizaban bailes populares; también abunda en el archivo la música de salón arreglada a partir del repertorio pianístico, además de numerosas oberturas de ópera, preludios y fragmentos de zarzuela, en arreglos orquestales hechos para la ocasión por los propios profesores de la Sociedad de Conciertos, muchos de ellos pluriempleados que trabajaban además como instrumentistas en el Teatro Real y para diversas compañías de zarzuela. Para programar los conciertos de cierre de temporada se recababa la opinión del público, que podía votar sus obras preferidas.

La Sociedad tuvo un gran éxito inicial y ya en su primer año contaba con 1.566 abonados. La iniciativa fue pronto imitada en Barcelona, Valencia, Salamanca, Zaragoza y algunas otras ciudades, donde se fundaron sociedades similares que generaron también una cierta producción editorial de arreglos para piano de obras

orquestales que habían sonado en sus conciertos. Hay que tener en cuenta que el arreglo para piano era la única vía que tenían los aficionados para recrear en el ámbito doméstico las piezas orquestales que les hubieran gustado, así que aprovechando el éxito de la SCM entre los melómanos madrileños, el editor Antonio Romero publicó en los años sesenta la colección *Sociedad de Conciertos: repertorio ejecutado por la misma arreglado para piano*, integrada exclusivamente por piezas de autores extranjeros que sonaron en dichos conciertos. Otro editor madrileño, Nicolás Toledo, publicó también hacia 1875 otra serie titulada *Colección de obras célebres ejecutadas por la Sociedad de Conciertos*, también exclusivamente dedicada a difundir obras extranjeras. Parece que en el último cuarto de siglo la Sociedad se inclinó cada vez más por la interpretación de música internacional, así que, desde el comienzo de su andadura en 1878, el astuto editor musical Benito Zozaya promovió la fundación de otra sociedad de conciertos competidora que se denominó Unión Artístico Musical, de vida efímera, y que estuvo dedicada primordialmente a difundir obras de compositores españoles.

## LA GESTIÓN Y EL CONTROL DEL ARCHIVO

Cuando llegué a la Biblioteca del RCSMM en 1998 no existía ningún catálogo automatizado y solo una parte de su colección podía consultarse en ficheros o en inventarios por materias, redactados en forma de cuadernos. La carencia de personal era enorme y aún siguen siéndolo, a pesar de que la plantilla mejoró en los últimos años. En aquella época solo algunas colecciones emblemáticas de la biblioteca, como la colección de polifonía del Monasterio de Uclés o, precisamente, el fondo de la Sociedad de Conciertos, habían sido objeto de estudios pormenorizados por parte de musicólogos y estaban descritos en trabajos ya publicados. Como ya he apuntado, la información que aporta el profesor Sobrino en su catálogo podría incorporarse sin mayor problema al proyecto ATRIL, si así lo considerasen sus responsables, pero por todo lo dicho, sería más lógico hacer previamente una revisión y actualización de dicho catálogo.

Cuando en el año 2000 empezamos la catalogación automatizada de la Biblioteca del RCSMM, nos pareció razonable dar prioridad a los fondos (hablamos de decenas de miles de obras) que hasta entonces no habían sido nunca descritos en ficheros, ni en artículos publicados, en detrimento de aquellos otros que, como el archivo de la SCM, ya eran más conocidos. Con el paso

del tiempo, venciendo muchas dificultades por falta de medios, la Biblioteca ha ido elaborando un catálogo automatizado que cuenta ya (noviembre de 2017) con más de 65.000 registros bibliográficos y que avanza a un ritmo anual muy aceptable; el centro consiguió un importante apoyo suplementario al incorporarse al proyecto del CCPB (Catálogo Colectivo el Patrimonio Bibliográfico), con el que todavía sigue trabajando, gracias al empeño y la determinación de la actual Directora de la Biblioteca, Elena Magallanes. Entre 2006 y 2008 la Consejería de Presidencia de la Comunidad de Madrid emprendió un proyecto de digitalización del patrimonio bibliográfico y documental dependiente de la CAM denominado *Ilustra Madrid* y en el que participamos muy activamente. Propusimos en principio la catalogación automatizada y digitalización de 13.000 obras, entre las que incluíamos todos los materiales correspondientes a obras españolas de la Sociedad; no obstante, después de más de un año de trabajo, el proyecto se cerró de forma repentina por razones políticas y en total solo pudimos digitalizar unas 500 partituras, que hoy son consultables en el catálogo en línea de la Biblioteca, y de las que solo unas pocas corresponden a obras del Archivo de la SCM.

En relación con este proyecto propusimos también la realización de algunas grabaciones sonoras que pudieran integrarse, junto al material gráfico, en esta biblioteca virtual que se proyectaba. Se hicieron algunas grabaciones profesionales, entre ellas la primera realizada de la fantasía sinfónica *Amadís de Gaula*, de Tomás Bretón, interpretada por la orquesta del RCSMM, bajo la dirección del profesor Antonio Moya, quien hizo una gran labor de edición de la partitura. En aquel momento consideramos que era una buena idea que los profesores y alumnos del centro participaran en este amplio plan de recuperación del patrimonio histórico del Conservatorio aunque, por supuesto, también proyectábamos invitar a otras orquestas y grupos de cámara profesionales para que nos ayudaran a difundir este importante patrimonio musical. Por desgracia, el organismo ICM de Informática de la Comunidad de Madrid, que coordinaba el proyecto, lo cortó repentinamente sin más explicaciones, al comenzar la crisis económica. Aún conservo la esperanza de que pueda reanudarse en un futuro próximo.

Si se produjera una futura revisión del catálogo de este archivo, habría que tener en cuenta además la existencia de algunas partituras y materiales utilizados en la actividad de la Sociedad de Conciertos, que se han conservado dentro de los archivos personales de tres de sus directores, y que hoy se custodian en el Departamento de Música de la Biblioteca Nacional de España: se trata de los archivos

de Barbieri, Joaquín Gaztambide y Tomás Bretón. Cuando Barbieri dimitió de su cargo en la Sociedad en 1868 porque, entre otras cosas, no estaba de acuerdo con la opinión mayoritaria entre los socios de que el repertorio fuera exclusivamente orquestal, se llevó todos los materiales de coro que se habían utilizado en los primeros conciertos de la Sociedad, algunos de los cuales hoy pueden consultarse en la BNE dentro de su archivo personal. La Biblioteca Nacional de España, aunque no albergue el archivo de la Sociedad, representa una perfecta plataforma de estudio de su actividad a través de recursos consultables en su página Web, como Hemeroteca Digital o Biblioteca Digital Hispánica, donde podemos disponer de muchos documentos digitalizados (prensa, monografías, partituras) y, entre ellos, muchos de los que se conservan en los llamados “Papeles Barbieri” y que hacen referencia a la vida de la entidad.

Las dos grandes bibliotecas en las que he tenido la suerte de trabajar tienen colecciones musicales del siglo XIX muy relacionadas entre sí y en muchos casos la pieza del rompecabezas que falta en una colección puede encontrarse en otra, evidenciando la realidad de que el patrimonio histórico constituye un todo, independientemente de donde se encuentre. Nuestro trabajo bibliotecario nos permite el privilegio de percibir diariamente estos hechos, cuando sostenemos en nuestras manos los mismos viejos impresos y manuscritos que pusieron en sus atriles Barbieri, Monasterio, Bretón o Gaztambide cuando dirigían sus conciertos sinfónicos. Por eso les sugiero que, aunque dispongan en sus casas de la más avanzada tecnología digital de acceso a la información, no olviden nunca visitar las bibliotecas y consultar a los bibliotecarios.



## 30 AÑOS DE ESTRENOS SINFÓNICOS EN ESPAÑA (1985-2015)

ANTONIO ÁLVAREZ CAÑIBANO\*

**Resumen:** entre 1985 y 2015 se culmina el esfuerzo de todas las administraciones —central, autonómicas, provinciales y municipales— por dotar de nuevos auditorios y salas de conciertos a un elevado número de localidades. Se crean nuevas orquestas sinfónicas en prácticamente todas las Comunidades Autónomas, se mantienen los festivales de música contemporánea mientras aparecen nuevos ciclos especializados. También, durante estos años, conviven tres generaciones de compositores que irán enriqueciendo el repertorio sinfónico con un variado conjunto de obras. A partir de la base de datos ‘Estrenos de música’ del Centro de Documentación de Música y Danza se puede obtener información del estreno absoluto de obras sinfónicas en España —también de las estrenadas por compositores españoles en el extranjero— durante estas tres décadas. En total sumarían 2844, de las cuales 1619 son sin solista, 724 con solista, y 501 pertenecen a la categoría de sinfónico-corales. Esta información se puede ordenar de diversas maneras, según los intereses del usuario, así como cotejar con otras bases que contienen datos relacionados.

**Palabras clave:** música sinfónica; estrenos absolutos; orquestas españolas; Centro de Documentación de Música y Danza; España; siglos XX-XXI

---

\*. Director del Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM. Ministerio de Cultura y Deporte. Antonio Álvarez Cañibano es licenciado por la Universidad de Oviedo en Geografía-Historia y en Musicología. Comienza su formación musical en León con el maestro Odón Alonso. En 1991 obtiene el premio de investigación del Centro de Documentación Musical de la Junta de Andalucía. Ha participado como profesor en los Cursos Manuel de Falla de Granada, así como en los de verano de la Universidad de Oviedo, Complutense de Madrid y en el Máster de Patrimonio Musical (Universidad Internacional de Andalucía, Baeza), entre otros; también en la dirección del Máster en Gestión de la Documentación Musical de la Universidad Autónoma de Madrid, de la que es profesor asociado. Ha sido secretario de la Asociación Española de Documentación Musical en su junta directiva fundacional. Ha dirigido y coordinado diversos encuentros, cursos y exposiciones. Es autor de diversas publicaciones especializadas en musicología, patrimonio musical, historia de la danza y documentación musical.

### 30 YEARS OF SYMPHONIC RELEASES IN SPAIN (1985-2015)

**Abstract:** Between 1985 and 2015, the effort of all the administrations - central, regional, provincial and municipal - was completed by providing new auditoriums and concert halls to a large number of towns. New symphonic orchestras were created in practically all Autonomous Communities, contemporary music festivals were maintained while new specialized cycles appeared. Furthermore, all along these years, three generations of composers coexist, what would enrich the symphonic repertoire with a varied set of works. Through the 'Music premieres' database of the Music and Dance Documentation Center, is possible to obtain information about the world premiere of symphonic works in Spain - also those premiered by Spanish composers abroad - during these three decades. The total amount reaches 2844, of which 1619 are without a soloist, 724 with a soloist, and 501 belong to the category of symphonic-choral. This information can be sorted in different ways, according to the interests of the user, as well as compared with other bases that contain related data.

**Keywords:** Symphonic music; World premieres; Spanish orchestras; Music and Dance Documentation Center; Spain; 20-21<sup>th</sup> Centuries

#### PRESENTACIÓN

En primer lugar quiero felicitar, por esta iniciativa, a los todos organizadores de este congreso y dar las gracias a su director por su invitación a participar en él. Me parece muy oportuna esta convocatoria que nos permitirá reflexionar sobre el género sinfónico español desde diferentes enfoques. La recuperación del patrimonio sinfónico de todos los tiempos y la promoción, dentro y fuera de nuestro país, de la creación actual, son temas que forman parte de los ejes fundamentales sobre los que gira este evento que nos reúne en torno a mesas redondas, conferencias, ponencias y comunicaciones durante estos días en la sin igual ciudad de Córdoba.

La presente ponencia pretende aportar datos, precisamente, sobre los estrenos sinfónicos en España, y de compositores españoles en el extranjero, entre los años 1985 y 2015. Creemos que son tres décadas fundamentales para la reciente historia de la música en nuestro país por varias razones. En este periodo se culmina el esfuerzo de todas las administraciones —central, autonómicas, provinciales y



municipales— por dotar de nuevos auditorios y salas de conciertos a un elevado número de localidades, mientras se continúa con la política de restaurar teatros históricos; además de consolidar las existentes, se crean nuevas orquestas sinfónicas en prácticamente la totalidad de las Comunidades Autónomas, de variada titularidad; se mantienen los veteranos festivales de música contemporánea mientras aparecen nuevos ciclos que se preocupan por mostrar la música sinfónica mediante encargos y programaciones atentas la creación actual; y, por último, conviven durante estos años, aproximadamente, tres generaciones de compositores que irán enriqueciendo el repertorio con un numeroso y variado conjunto de obras, como iremos viendo.

La información sobre estrenos sinfónicos que queremos mostrar aquí ha sido seleccionada a partir de la muy rica y variada que contiene la base de datos ‘Estrenos’<sup>1</sup>. En el portal web del Centro de Documentación de Música y Danza (CDMyD) —<http://www.musicadanza.es/>— se puede consultar esta base junto a otras que creemos pueden ser de interés para algunas de las líneas en las que se articula este congreso. Nos referimos a las siguientes: ‘Recursos de la música’ donde se puede encontrar una prolija información sobre actividades —festivales, ciclos, concursos, becas, temporadas, etc.—, interpretación —orquestas sinfónicas y de cámara—, espacios —auditorios, salas, teatros, espacios no convencionales—, así como una numerosa y variopinta tipología de organismos de gestión; dado que en el CDMyD se ubica la Agencia Española del ISMN (International Standard Music Number) se pueden consultar dos que contienen información de interés para el sinfonismo y su edición: la de editoriales con ISMN y, sobre todo, la de publicaciones de música notada con ISMN; por último, en BIME (Bibliografía Musical Española) se pueden encontrar referencias bibliográficas de textos que tratan sobre diferentes aspectos del sinfonismo.

## ‘ESTRENOS DE MÚSICA’

Esta base recopila los datos de los estrenos absolutos que han tenido lugar en España desde 1985 hasta el momento actual (tanto de autores españoles como

---

1. Agradezco a Pilar Gutiérrez Dorado y a Cristina Marcos por su valiosa ayuda en este cometido, así como a María José González Ribot en la elaboración de los gráficos que ilustran este texto; todas ellas son documentalistas musicales del Centro de Documentación de Música y Danza.



extranjeros), así como los de autores españoles en otros países en el mismo periodo. Está compuesta por un repertorio de obras musicales englobadas dentro de la llamada música académica, correspondiente a más de 3.800 compositores.

Cada registro presenta una descripción de la obra y de las circunstancias de su estreno, así como de sus manifestaciones documentales (partitura, grabación...). Esta descripción se halla detallada en unos 25 campos (autor, título, plantilla, duración, dedicatoria, premios, encargo, lugar y fecha de estreno, intérpretes, festival o ciclo, entidad organizadora, etc.).

Las fuentes utilizadas son muy diversas: prensa diaria y publicaciones periódicas especializadas, programas de conciertos y festivales, memorias de agrupaciones, directores e intérpretes, catálogos de obras colectivos e individuales, páginas web, etc. La fuente principal son los datos proporcionados directamente por el autor.

Se pueden hacer búsquedas combinadas por: compositor, título de la obra, año de estreno, Comunidades Autónomas, país, sala, ciclo/festival, encargo, intérpretes, categoría, número de componentes y plantilla. Los resultados se pueden ordenar

por: año de estreno, año de composición y lugar de estreno. En estos momentos cuenta con más de 31.400 registros que recogen información del estreno de obras de todo tipo, no sólo sinfónicas.

Además de la información que cualquier usuario —sobre todo intérpretes, compositores, programadores, gestores, investigadores y docentes— puede encontrar en esta base de datos, el CDMyD ha realizado algunas publicaciones cuyos contenidos se han nutrido de ella como: *Ritmo para el espacio: los compositores españoles y el ballet en el siglo XX* (1998), *Estrenos de música* (2000 y 2006), *El Quijote y la música* (2005), *Catálogo de compositoras españolas* (2008), y *25 años de ópera en España. Autores españoles. 1986-2010*.

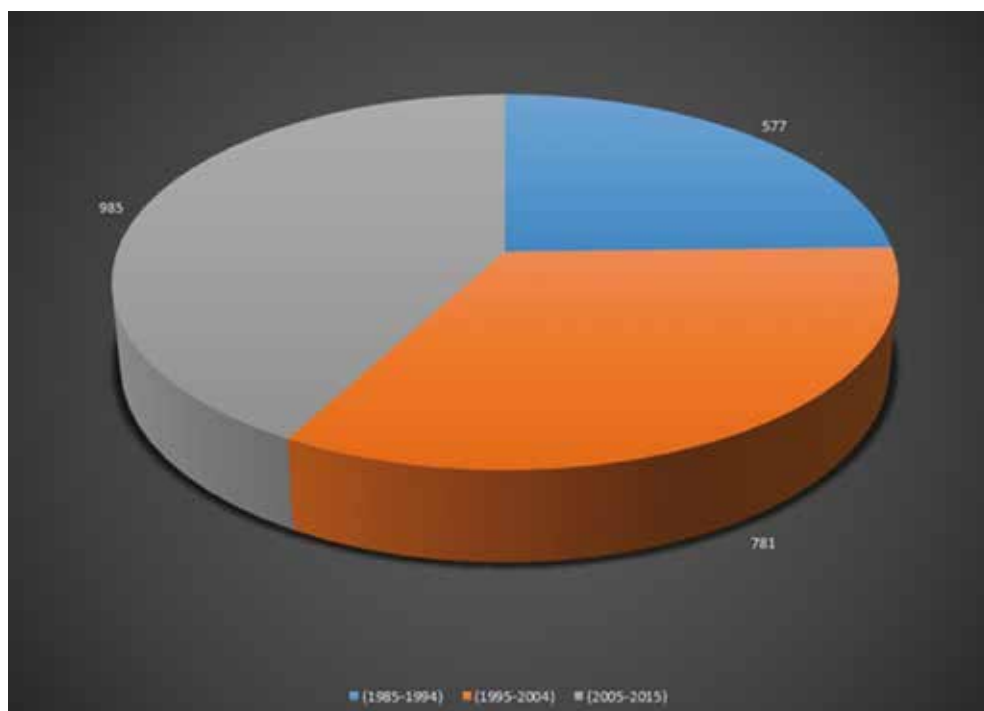
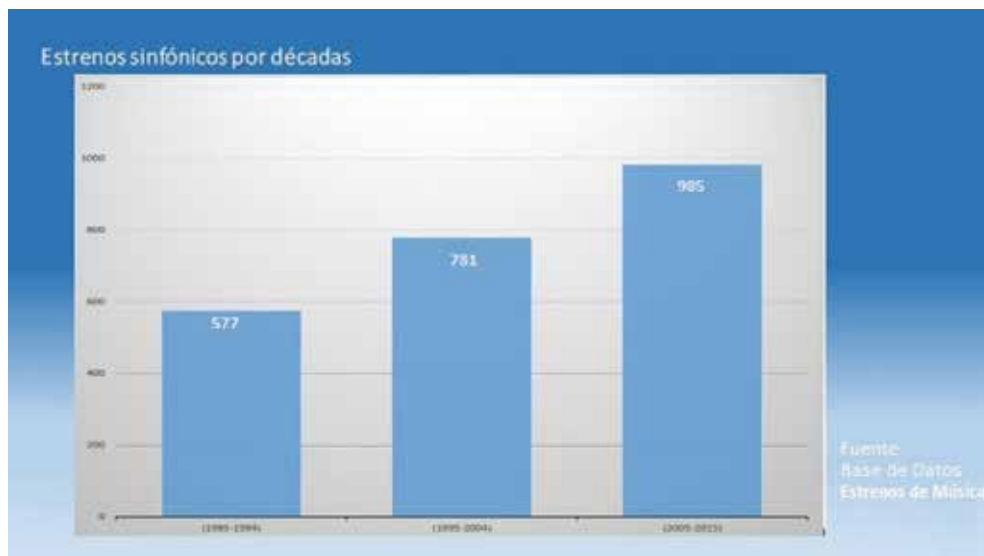
## CRITERIOS EN LA SELECCIÓN DE DATOS

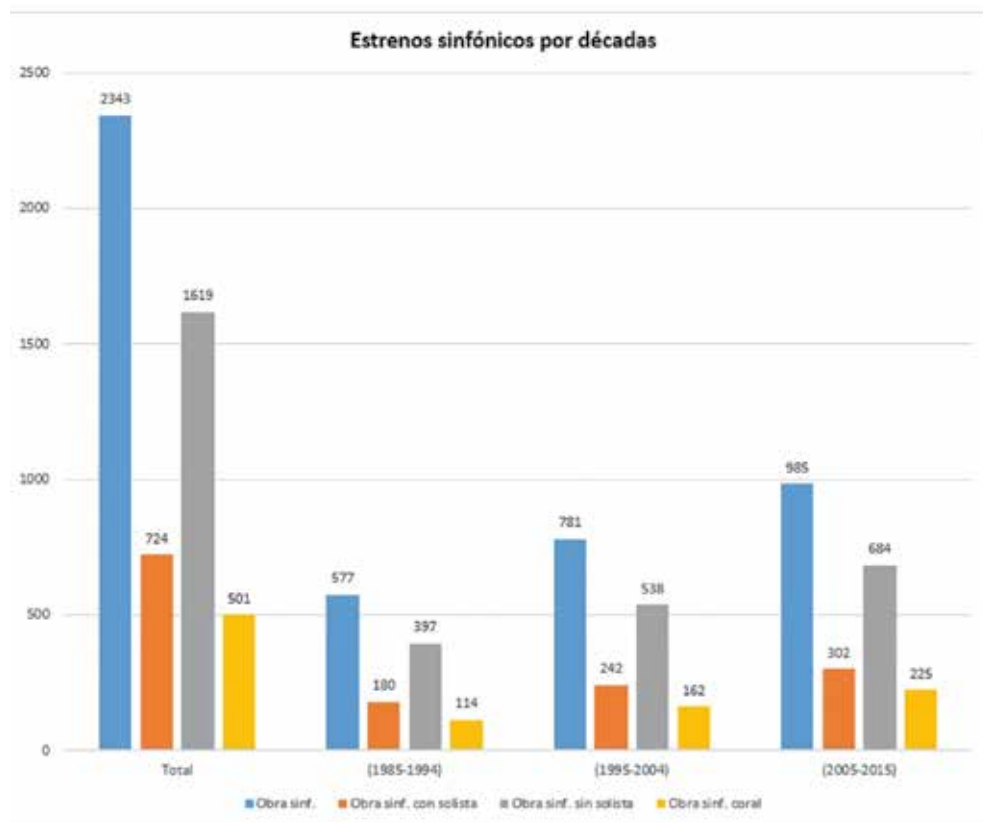
Como hemos explicado arriba, los datos que hemos seleccionado y que iremos exponiendo a lo largo de esta ponencia han sido extraídos de la citada base: <http://www.musicadanza.es/es/bases-de-datos/musica/estrenos-de-musica>.

Se han tenido en cuenta, para dicha selección, obras sinfónicas sin solista, con solista, y obras sinfónico-corales —consideradas aparte—, estrenadas en España, así como las de compositores españoles en el extranjero, durante el periodo acotado. En total sumarían 2343 de las cuales 1619 son sin solista, 724 con solista; 501 pertenecen a la categoría de sinfónico-corales. Como se puede ver en el cuadro anexo<sup>2</sup> y en los siguientes gráficos, mediante búsquedas combinadas y teniendo en cuenta la variedad de información que se recoge en cada registro, la base nos permite ordenar los resultados de acuerdo a nuestros intereses. Así, es posible articular las anteriores cifras totales en tramos de diez años y comprobar un incremento de aproximadamente 200 obras por cada tramo, desde el primer año hasta el último —de 1985 a 2015—, ambos incluidos. Aunque exigiría estudios más pormenorizados y “catas” parciales, podemos suponer que este incremento general se debe a las razones anteriormente argumentadas: mejores infraestructuras, políticas de fomento a la creación, y nuevas generaciones de compositores e intérpretes que, en la mayoría de los casos, han completado su formación en el extranjero.

---

2. El cuadro general con la totalidad de los datos y cifras se encuentra en el Anexo I.

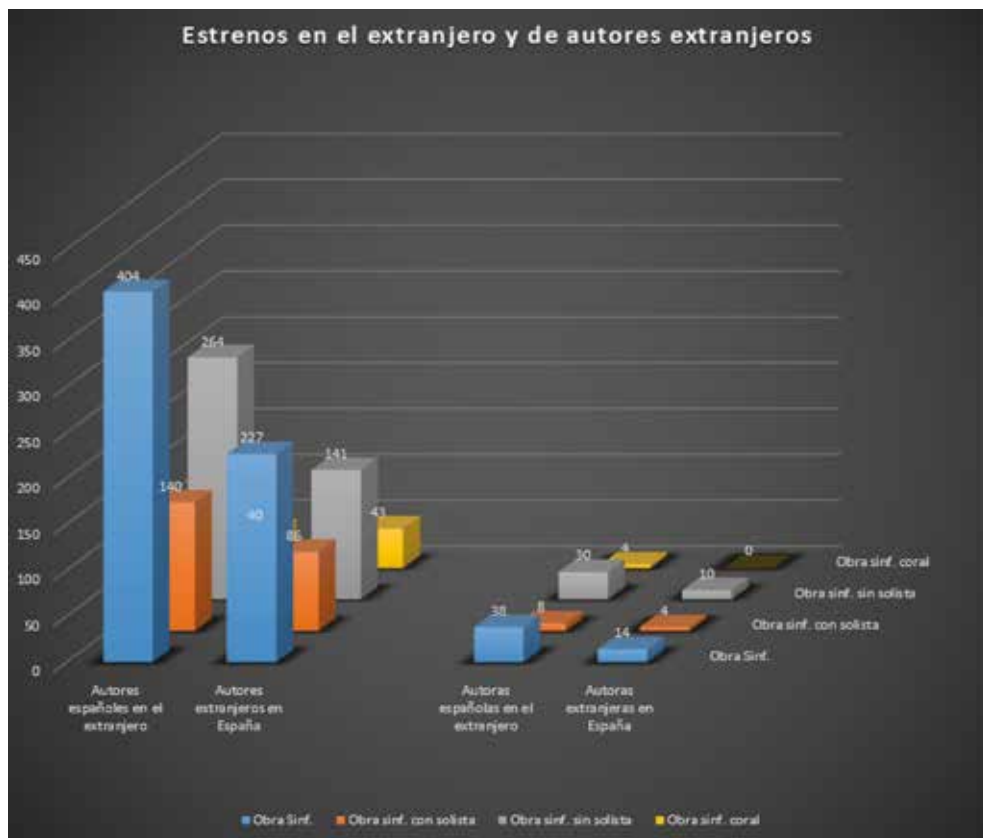




En cuanto a las orquestas, seleccionadas por su titularidad, como se verá, entre las estatales destaca la Orquesta Nacional de España con 171 estrenos. Entre las autonómicas, sobresale la Orquesta de la Comunidad de Madrid con 123, seguida de la Euskadiko Orkestra Sinfonikoa /Orquesta sinfónica de Euskadi con 111, y de la Orquesta Ciutat de Barcelona i Nacional de Catalunya con 100.

## COMPOSITORAS

Con motivo de la edición, antes mencionada: *Catálogo de compositoras españolas*, a partir del año 2008 se puede encontrar información sobre obras de autoras. Así, sabemos: que hubo un total de 180 estrenos —17 sinfónico-corales— en salas



de nuestro país; que las creadoras españolas estrenaron 42 en el extranjero y que las extranjeras presentaron en España 14. Comparando estas cifras con el total y con las relativas a sus colegas masculinos, también en el extranjero, se pueden plantear reflexiones sobre la poca presencia de obras escritas por mujeres en los atriles de las orquestas frente a las de compositores, y sobre la desigual proyección internacional entre unos y otras. Una vez más, un estudio pormenorizado podría explicar estas cifras que se podrían comparar con otras ramas del arte como la danza, las artes plásticas, la literatura, el cine, etc.

## COMUNIDADES AUTÓNOMAS

Otro interesante estudio se podría abordar comparando los estrenos sinfónicos de las diferentes comunidades. Incluso entre las provincias de una sola comunidad. Aquí los factores son múltiples y responden a realidades muy dispares. En un primer repaso, es evidente que las comunidades con infraestructuras estables, con orquestas en varias provincias, con festivales —algunos de larga tradición—, y activas asociaciones de compositores, entre otras variables, presentan estrenos más elevados que la media.

Se pueden ordenar los datos de diversas maneras, pero aquí proponemos tres niveles en orden descendente, con las cifras totales de los estrenos —en este caso hemos sumado los sinfónicos, con o sin solista, y los sinfónico-corales—:

## 1º integrado por

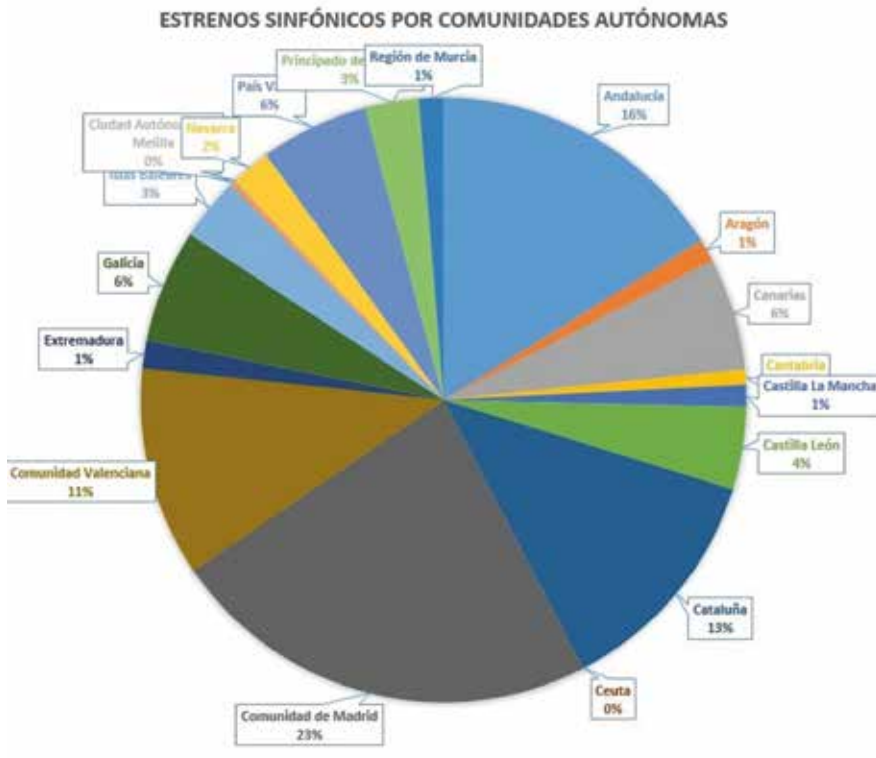
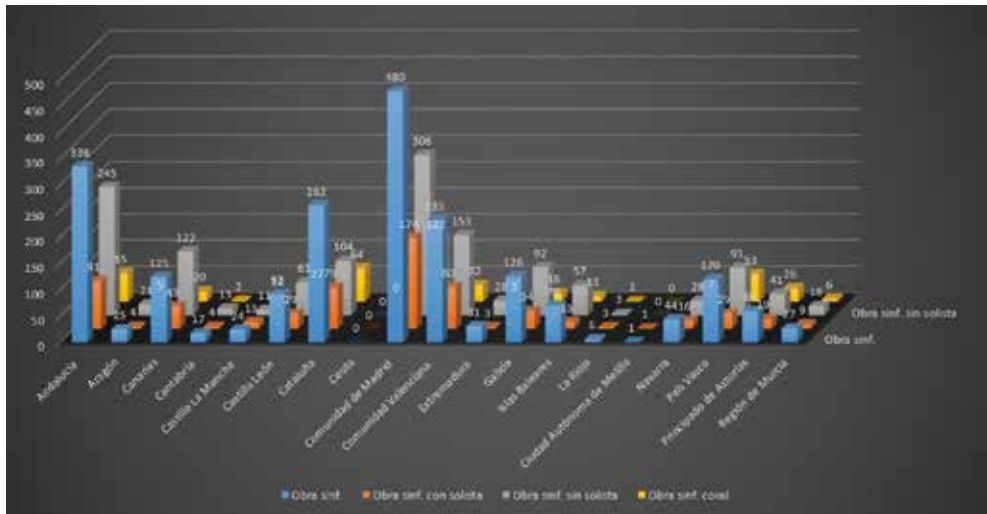
- Comunidad de Madrid: 602
- Andalucía: 376
- Cataluña: 326
- Comunidad Valenciana: 265

## 2º integrado por

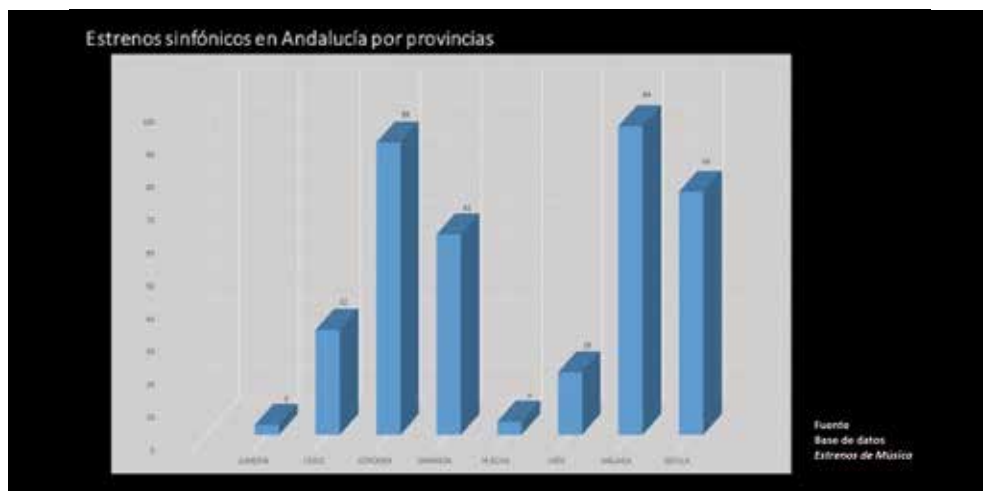
- País Vasco: 173
- Canarias: 145
- Galicia: 142
- Castilla León: 119

## 3º integrado por

- Principado de Asturias: 86
- Islas Baleares: 81
- Navarra: 51
- Castilla La Mancha: 36
- Extremadura: 33
- Región de Murcia: 33
- Aragón: 30
- Cantabria: 19
- La Rioja: 7
- Ciudad Autónoma de Melilla: 1
- Ceuta: --







### ANDALUCÍA<sup>3</sup>

Si nos detenemos en una comunidad concreta, por ejemplo en Andalucía que es donde nos encontramos ahora, podemos también obtener los datos de los estrenos que han tenido lugar durante estos treinta años por provincias. El resultado sería el siguiente, también en orden descendente:

- Málaga: 94.
- Córdoba: 89.
- Sevilla: 74.
- Granada: 61.
- Cádiz: 32.
- Jaén: 19.
- Huelva: 4.
- Almería: 3.

3. La diferencia entre algunas cifras generales se debe a que ciertos estrenos que han tenido lugar en Andalucía los han realizado orquestas no andaluzas; de la misma forma, algunas orquestas andaluzas han podido estrenar obras fuera de esta comunidad autónoma; también, si se han tenido en cuenta las obras sinfónico-corales o no.

Como venimos diciendo, caben diferentes explicaciones a la hora de interpretar estos datos de las ocho provincias andaluzas. El más evidente es el compromiso de las orquestas con la creación y difusión de la música contemporánea —es el caso de Málaga y Córdoba—, además de la importancia de las formaciones sinfónicas, y los festivales y ciclos que cuidan este aspecto en sus programaciones —Sevilla, Granada y Cádiz—.

Podemos también pormenorizar los datos, descendiendo hasta las propias formaciones sinfónicas, tanto las profesionales o semiprofesionales, como las jóvenes o creadas en el seno de algún conservatorio superior:

- Orquestas sinfónicas
  - Orquesta de Córdoba (incluyendo Orquesta Ciudad de Córdoba) 106
  - Orquesta Filarmónica de Málaga (OFM) (incluyendo Orquesta Ciudad de Málaga) 37
  - Real Orquesta Sinfónica de Sevilla (ROSS) 55
  - Orquesta Ciudad de Granada (OCG) 43
  - Orquesta Sinfónica Provincial de Málaga (OSPM) (incl. Orq. Sinf. de Málaga (OSM)) 62
  - Orquesta Municipal de Córdoba 11
  - Orquesta Ciudad de Almería (OCAL) 4
  - Orquesta Bética Filarmónica de Sevilla 3
  - Orquesta “Manuel de Falla” 2
- Orquestas jóvenes y de conservatorios superiores
  - Orquesta Joven de Andalucía (OJA) 7
  - Joven Orquesta “Ciudad de Linares” 6
  - Orquesta Sinfónica del Conservatorio Superior de Música de Málaga 4
  - Orquesta Sinf. del Conservatorio Sup. de Música “Manuel Castillo” de Sevilla 4
  - Orquesta Sinfónica Joven del Aljarafe 2
  - Orquesta del Conservatorio Profesional de Música de Huelva 2
  - Orquesta de la Universidad de Granada 1
  - Joven Orquesta del Conservatorio Superior de Música de Córdoba 1
  - Joven Filarmonía “Leo Brouwer” 1
  - Joven Orquesta Sinfónica de Granada (JOSG) 1

• Orquesta del Conservatorio Superior de Música “Victoria Eugenia” de Granada	1
• Joven Orquesta “Ángel Barrios”	1
• Joven Orquesta Provincial de Málaga	1
• Joven Orquesta Filarmonía de Sevilla	1
• Orquesta Sinfónica Conjunta (OSC)	1
• Orquesta del Conservatorio Superior de Música de Jaén	1

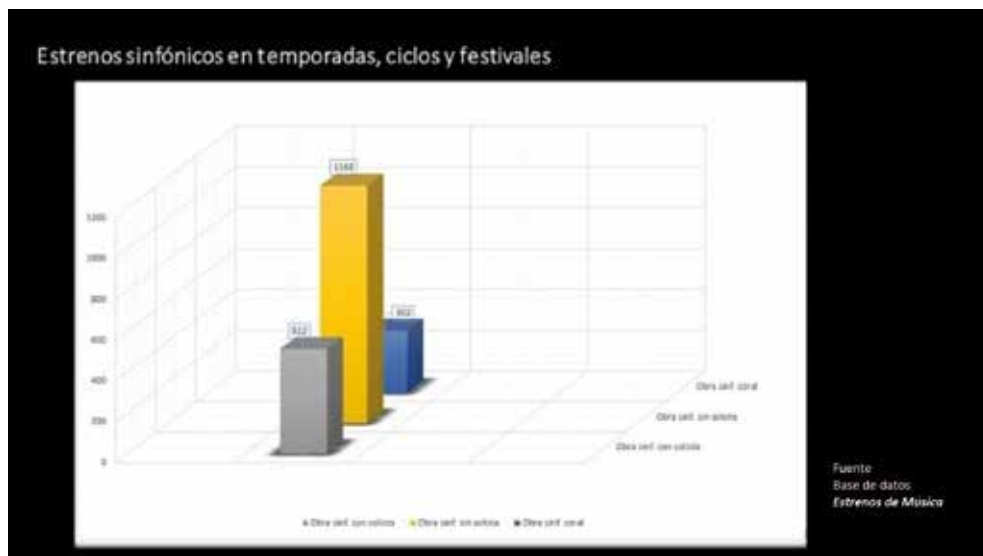
Con respecto a la Orquesta de Córdoba, como anfitriones de este congreso y en justo reconocimiento por su invitación a participar en él, hemos querido presentar todos los estrenos absolutos que ha programado esta formación sinfónica desde su creación hasta hoy, aunque este repertorio sobrepase el marco cronológico que nos hemos impuesto<sup>4</sup>. Son 107 obras de estética variada donde figuran grandes nombres de la interpretación y la creación actual. Desde la primera: Paseo de los tristes: *En el centenario del nacimiento de Andrés Segovia*, firmada por José García Román, con María Esther Guzmán como solista a la guitarra y Leo Brouwer en la dirección musical —maestro que impulsó el estreno de tantas obras—; hasta la última de Miquel Ortega Pujol: *Suite de danzas iberoamericanas*, dirigida por Lorenzo Ramos, todo este repertorio merecería un estudio monográfico.

## OTROS CRITERIOS DE SELECCIÓN

Los datos anteriormente expuestos también se pueden agrupar y presentar a partir de otros criterios de búsqueda, igualmente interesantes. Por ejemplo, si precisamos los estrenos habidos en diferentes temporadas, ciclos y festivales, esto es, en programaciones estables, los datos generales son: 1674 obras con o sin solista y 302 sinfónico-corales. En cuanto a los encargos, la distribución sería 1015 y 211; y los estrenos sinfónicos con premio de composición serían 214 y 21 los sinfónico-corales. Cifras estas últimas relativamente bajas en relación con el número total de estrenos, quizá por los pocos premios de composición sinfónica que se convocan en nuestro país.

---

4. La relación de obras estrenadas por la Orquesta de Córdoba desde su creación hasta el 17 de enero de 2018, fecha en la que se hizo esta consulta, se encuentra en el Anexo II



**DURÁN - LORIGA MARTÍNEZ - CORRECHER, Jacobo (1958)**  
**Ocaso Boreal: Homenaje a Ángel Ganivet en el centenario de su muerte (1997)**  
 Duración: 17'  
 Plantilla: 3.0.3.3 - 4.2.2.1 - 2 perc, pf - cuerda  
 Estreno: 19-6-1998. Palacio de Carlos V (Granada)  
 Festival o ciclo: Festival Internacional de Música y Danza de Granada, 47  
 Intérpretes: Orquesta Sinfónica de Lahti; Osmo Vänskä, director  
 Encargado por: Festival Internacional de Música y Danza de Granada  
 Dedicatoria: a Ángel Ganivet  
 Ediciones: Madrid (Madrid): Editorial Pygmalión S.L.  
 Grabaciones: RNE  
 Notas: Estreno patrocinado por la Fundación Ganivet

Ficha de *Ocaso boreal* en la Base de Datos Estrenos de Música

**979-0-801206-38-1 - Ocaso boreal (2004)**  
**Título: Ocaso boreal**  
 Autor: Durán - Loriga, Jacobo (1958- )  
 Lengua: publicación: Castellano  
 Edición: 1 Ed.  
 Publicación: 05/2004  
 Tipo de publicación: Partitura  
 Descripción física: 109 p. 29,7 x 21 cm. Edición digital  
 Colección: Colección Siglo XXI  
 Plantilla: orquesta sinfónica  
 Notas: Encargo del Festival Internacional de Música y Danza de Granada. - Tamaño pdf: 1150 Kb  
 Materias: Orquesta sinfónica  
 Precio: 2 €  
 Editorial: Editorial Pygmalión S.L.  
 Disponibilidad: Disponible

Ficha de *Ocaso boreal* en la Base de Datos Publicaciones Musicales con ISBN

## CONCLUSIONES

Los datos aportados intentan reflejar la creación sinfónica de estos últimos años, a partir de la información generada por sus estrenos absolutos. El panorama es variado y puede dar pie a múltiples reflexiones, así como a estudios posteriores entre investigadores, programadores, gestores culturales, compositores, intérpretes y docentes. Sería una satisfacción para el CDMyD que tal cantidad de información, debidamente tratada, como aquí se ofrece, pudiera generar este interés. Las posibilidades se amplían y enriquecen si acudimos a otras bases de datos, como decíamos arriba, y relacionamos la información que nos interese. Por ejemplo, con la base del ISMN, la BIME u otras al servicio de los usuarios.

## ANEXO I. OBRAS SINFÓNICAS ESTRENADAS (1985-2015)

<i>Estrenos sinfónicos por décadas</i>	<i>Obra sinf.</i>	<i>Obra sinf. con solista</i>	<i>Obra sinf. sin solista</i>	<i>Obra sinf. coral</i>
Total	2343	724	1619	501
1ª (1985-1994)	577	180	397	114
2ª (1995-2004)	781	242	538	162
3ª (2005-2015)	985	302	684	225
<i>Estrenos sinfónicos de compositoras</i>	<i>Obra sinf.</i>	<i>Obra sinf. con solista</i>	<i>Obra Sinf. sin solista</i>	<i>Obra sinf. coral</i>
	180	39	141	17
<i>Estrenos sinfónicos - Extranjero</i>	<i>Obra Sinf.</i>	<i>Obra sinf. con solista</i>	<i>Obra sinf. sin solista</i>	<i>Obra sinf. coral</i>
Autores españoles en el extranjero	404	140	264	40
Autores extranjeros en España	227	86	141	43
Autoras españolas en el extranjero	38	8	30	4
Autoras extranjeras en España	14	4	10	-
<i>Estrenos sinfónicos por Comunidades Autónomas</i>	<i>Obra sinf.</i>	<i>Obra sinf. con solista</i>	<i>Obra sinf. sin solista</i>	<i>Obra sinf. coral</i>
Andalucía	336	91	245	55
Aragón	25	4	21	5
Canarias	125	43	122	20
Cantabria	17	4	13	2
Castilla La Mancha	24	13	11	12
Castilla León	92	29	63	27
Cataluña	262	79	104	64
Ceuta	-	-	-	-
Comunidad de Madrid	480	174	306	122
Comunidad Valenciana	233	80	153	32
Extremadura	31	3	28	2
Galicia	126	34	92	16
Islas Baleares	70	13	57	11
La Rioja	6	3	3	1
Ciudad Autónoma de Melilla	1	1	0	0
Navarra	44	16	28	7
País Vasco	120	29	91	53
Principado de Asturias	60	19	41	26
Región de Murcia	27	9	18	6

## ANEXO I. OBRAS SINFÓNICAS ESTRENADAS (1985-2015) (Cont.)

<i>Estrenos sinfónicos por orquestas</i>		<i>TOTAL</i>		
<b>ESTATALES</b>				
Joven Orquesta Nacional de España (JONDE)		27		
Orquesta Nacional de España		171		
Orquesta de Radio Televisión Española		41		
<b>AUTONÓMICAS</b>				
Euskadiko Orkestra Sinfonikoa /Orquesta sinfónica de Euskadi		111		
Jove Orquesta de la Generalitat Valencia (JOGV)		17		
Joven Orquesta de la Comunidad de Madrid		10		
Joven Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias (JOSPA)		5		
Orquesta de Extremadura		23		
Orquesta de Jóvenes de la Región de Murcia		3		
Orquesta de la Comunidad de Madrid		123		
Orquesta Joven de Andalucía (OJA)		6		
Orquesta Joven de Extremadura		3		
Orquesta Sinfónica de Baleares		3		
Orquesta Sinfónica de Castilla-León		50		
Orquesta Sinfónica de Extremadura		3		
Orquesta Sinfónica de Galicia		79		
Orquesta Sinfónica de la Región de Murcia		20		
Orquesta Sinfónica de La Rioja		9		
Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias		55		
Orquesta Ciutat de Barcelona i Nacional de Catalunya		100		
Orquesta de la Comunitat Valenciana		26		
Orquesta Sinfónica de Balears "Ciutat de Palma"		75		
<i>Estrenos sinfónicos en temporadas, ciclos y festivales</i>	<i>Obra sinf.</i>	<i>Obra sinf. con solista</i>	<i>Obra sinf. sin solista</i>	<i>Obra sinf. coral</i>
	1674	512	1162	302
<i>Estrenos sinfónicos de encargo</i>	<i>Obra sinf.</i>	<i>Obra sinf. con solista</i>	<i>Obra sinf. sin solista</i>	<i>Obra sinf. coral</i>
	1015	325	690	211
<i>Estrenos sinfónicos con premio de composición</i>	<i>Obra sinf.</i>	<i>Obra sinf. con solista</i>	<i>Obra sinf. sin solista</i>	<i>Obra sinf. coral</i>
	214	54	160	21

\* Incluido 2015.

## ANEXO II

Consulta: ORQUESTA DE CÓRDOBA. Estrenos absolutos desde su fundación

Fuente: Base de datos ESTRENOS DE MÚSICA

Fecha: 2018-01-17

COMPOSITOR	TÍTULO	ESTRENO	INTÉRPRETES
José GARCÍA ROMÁN	Paseo de los tristes: En el centenario del nacimiento de Andrés Segovia (1993)	3-12-1993. Teatro Olympia (Linares, Jaén). Festival o ciclo: Homenaje a Andrés Segovia en el Centenario de su nacimiento.	María Esther Guzmán, guitarra; Orquesta de Córdoba; Leo Brouwer, dirección musical
Luis BEDMAR ENCINAS	Zarandillo (1963)	12-1994. Gran Teatro (Córdoba).	Orquesta de Córdoba
Luis BEDMAR ENCINAS	Venid pastores (1963)	13-12-1994. Gran Teatro (Córdoba).	Orquesta de Córdoba
Luis BEDMAR ENCINAS	Peregrinos del amor (1963)	13-12-1994. Gran Teatro (Córdoba).	Orquesta de Córdoba
Luis BEDMAR ENCINAS	Al Niño Jesús (1993)	13-12-1994. Gran Teatro (Córdoba).	Orquesta de Córdoba
José Alfonso ROMERO ASENJO	Concierto para piano y orquesta nº 2	6-4-1995. Gran Teatro (Córdoba).	José Alfonso Romero Asenjo, piano; Orquesta de Córdoba; Leo Brouwer, dirección musical
Francisco GUERRERO MARÍN	Coma Berenice: Homenaje a Falla (1996)	9-5-1995. Gran Teatro (Córdoba). Festival o ciclo: Orquesta de Córdoba. Temporada 1994-1995. Falla, Cincuenta Años. Organizado por: Fundación Pública Municipal Gran Teatro.	Orquesta de Córdoba; Leo Brouwer, dirección musical
Leo BROUWER	Triple concierto (1. Glosa del danzón - 2. Habanera triste - 3. Los negros brujos se divierten)	25-9-1995. Teatro Principal (Alacant - Alicante, Alicante). Festival o ciclo: Festival Internacional de Música Contemporánea, 11. Organizado por: Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC) y Ayuntamiento de Alicante.	Trío Mompou; Orquesta de Córdoba; Leo Brouwer, dirección musical



## ANEXO II (Cont.)

COMPOSITOR	TÍTULO	ESTRENO	INTÉRPRETES
Luis BEDMAR ENCINAS	Cinco microformas para orquesta de cámara (1. Allegro - 2. Larghetto - 2. Allegretto - 4. Andante - 5. Allegro) (1976)	1996. Junta de Andalucía. Delegación de Cultura (Córdoba).	Orquesta de Córdoba; Leo Brouwer, dirección musical
Leo BROUWER	Lamento por Rafael Orozco	17-10-1996. Gran Tea- tro (Córdoba). Festival o ciclo: Orquesta de Córdoba. Temporada 1996-1997. Concierto inauguración. Homenaje a Rafael Orozco.	Orquesta de Córdoba; Leo Brouwer, dirección musical
Raquel JURADO DÍAZ	Mizar (1996)	28-2-1997. Gran Teatro (Córdoba). Festival o ciclo: Orquesta de Córdoba. Temporada 1996-1997.	Eduardo Garrido, guita- rra; Orquesta de Córdo- ba; Leo Brouwer, direc- ción musical
José Alfonso ROMERO ASENJO	Atardecer	22-3-1998. Gran Teatro (Córdoba). Festival o ciclo: Orquesta de Córdoba. Temporada 1997-1998. Organizado por: Agrupa- ción de Hermandades y Cofradías de la Semana Santa de Córdoba.	Orquesta de Córdoba; Leo Brouwer, dirección musical
Luis BEDMAR ENCINAS	Señal, La (1996)	22-3-1998. Gran Tea- tro (Córdoba). Festival o ciclo: Orquesta de Córdoba. Temporada 1997-1998. Organiza- do por: Agrupación de Hermandades y Cofradías de la Semana Santa de Córdoba.	Orquesta de Córdoba; Leo Brouwer, dirección musical
Manuel A. UREÑA DELGADO	Virgen de la Guía (1996)	22-3-1998. Gran Teatro (Córdoba). Festival o ciclo: Orquesta de Córdoba. Temporada 1997-1998. Organizado por: Agrupa- ción de Hermandades y Cofradías de la Semana Santa de Córdoba.	Orquesta de Córdoba; Leo Brouwer, dirección musical

## ANEXO II (Cont.)

COMPOSITOR	TÍTULO	ESTRENO	INTÉRPRETES
Jesús VILLA ROJO	Cantar con Federico (1. Cantabile - 2. Allegro - 3. Moderato, molto cantabile - 4. Allegro e giocoso): (versión orquestal) (1997 - 1998)	10-9-1998. Museo de Santa Cruz (Toledo).	Soraya Chávez, soprano; Orquesta de Córdoba; Gregorio Gutiérrez, dirección musical
Luis BEDMAR ENCINAS	Sueño de Córdoba, El: Poema sinfónico (1998)	24-10-1998. Gran Teatro (Córdoba). Festival o ciclo: Orquesta de Córdoba. Temporada 1998-1999. Organizado por: Ayuntamiento de Córdoba; Junta de Andalucía.	Orquesta de Córdoba; Leo Brouwer, dirección musical; Manuel Ángel Jiménez, narrador
Juan de Dios GARCÍA AGUILERA	Retrato de poeta (1. Delicadas criaturas del aire... (panorama ciego de N.Y.) - 2. Criaturas de la Luna... (ciudad sin sueño) - 3. Criatura de pecho devorado... (Luna y panorama de los insectos) - 4. Criaturas en carne viva... (cielo vivo)) (1997 - 1998)	24-10-1998. Gran Teatro (Córdoba). Festival o ciclo: Temporada 1998-1999. Centenario del nacimiento de Federico García Lorca. Organizado por: Orquesta de Córdoba.	Orquesta de Córdoba; Leo Brouwer, dirección musical
Luis BEDMAR ENCINAS	Sinfonía de las Tres Culturas (1. Hispania - 2. Al-Andalus (Nuba de los enamorados) - 3. Sephard. Rondó sobre temas sefardíes - 4. Encuentro (de temas de las tres culturas)) (1998)	24-11-1998. Gran Teatro (Córdoba). Festival o ciclo: Orquesta de Córdoba. Temporada 1998-1999. Concierto extraordinario In Memoriam Averroes. Organizado por: Ayuntamiento de Córdoba.	Orquesta de Córdoba; Leo Brouwer, dirección musical
Luis BEDMAR ENCINAS	In memoriam: Marcha de Procesión (1996)	14-3-1999. Gran Teatro (Córdoba). Festival o ciclo: Orquesta de Córdoba. Temporada 1998-1999. Concierto extraordinario de Cuaresma.	Orquesta de Córdoba; Luis Bedmar, dirección musical
José Alfonso ROMERO ASENJO	Espera	14-3-1999. Gran Teatro (Córdoba). Festival o ciclo: Orquesta de Córdoba. Temporada 1998-1999. Concierto extraordinario	Orquesta de Córdoba; Luis Bedmar, dirección musical

## ANEXO II (Cont.)

COMPOSITOR	TÍTULO	ESTRENO	INTÉRPRETES
José Enrique BEDMAR ESTRADA	Jesús Nazareno	14-3-1999. Gran Teatro (Córdoba). Festival o ciclo: Orquesta de Córdoba. Temporada 1998-1999. Concierto extraordinario de Cuaresma.	Orquesta de Córdoba; Luis Bedmar, dirección musical
Juan de Dios GARCÍA AGUILERA	Miniaturas... para noneto (1. Allegro scherzando - 2. Moderato - 3. Larghetto — Allegro scherzando - 4. Moderato - 5. Moderato) (1999)	28-2-2000. Gran Teatro (Córdoba). Festival o ciclo: Temporada 1999-2000. Concierto Día de Andalucía. Organizado por: Orquesta de Córdoba.	Noneto de la Orquesta de Córdoba; Leo Brouwer, dirección musical
José Alfonso ROMERO ASENJO	Concierto para piano y orquesta n° 3 (1. Allegro - 2. Lento - 3. Allegro)	28-2-2000. Gran Teatro (Córdoba). Festival o ciclo: Orquesta de Córdoba. Temporada 1999-2000. Concierto Día de Andalucía.	Ana Guijarro, piano; Orquesta de Córdoba; Leo Brouwer, dirección musical
Leo BROUWER	Noneto a Cummings	8-1-2001. Teatro Alameda (Málaga). Festival o ciclo: Ciclo de Música Contemporánea, 7. Organizado por: Orquesta Ciudad de Málaga. Ayuntamiento de Málaga. Junta de Andalucía.	Noneto de la Orquesta de Córdoba; José Luis Temes, dirección musical
Antonio GUALDA JI- MÉNEZ	Sinfonía n° 10, Op. 112 "Vientos de Sierra Nevada" (1995)	28-2-2001. Gran Teatro (Córdoba). Festival o ciclo: Orquesta de Córdoba. Temporada 2000-2001. Concierto Día de Andalucía. Organizado por: Ayuntamiento de Córdoba; Junta de Andalucía.	Orquesta de Córdoba; Leo Brouwer, dirección musical
Juan de Dios GARCÍA AGUILERA	Tres canciones sobre poemas de Joyce (1999)	28-9-2001. Gran Teatro (Córdoba). Festival o ciclo: Temporada 2001-2002. Concierto Extraordinario. Organizado por: Orquesta de Córdoba.	Coro Ziriyab; Javier Sáenz-López Buñuel, director; Orquesta de Córdoba

## ANEXO II (Cont.)

<i>COMPOSITOR</i>	<i>TÍTULO</i>	<i>ESTRENO</i>	<i>INTÉRPRETES</i>
Arthur DANGEL	Konzert für 12 instrumente, Op. 42 (1980 - 1981)	18-1-2002. Antiguo Real Conservatorio María Cristina (Málaga). Festival o ciclo: Ciclo de Música Contemporánea, 8. Organizado por: Orquesta Filarmónica de Málaga, Junta de Andalucía y Ayuntamiento de Málaga.	Orquesta de Córdoba; Gloria Isabel Ramos, dirección musical
José SUSI LÓPEZ	Madrid - in Quinten - s. XXI, Op. 58 (2002)	7-11-2002. Auditorio Nacional de Música (Madrid). Festival o ciclo: Concierto de la Almudena	Orquesta de Córdoba; Gloria Isabel Ramos, dirección musical
José Alfonso ROMERO ASENJO	Fyverture (2002)	31-1-2003. Conservatorio Superior de Música Rafael Orozco. Auditorio (Córdoba).	Orquesta de Córdoba; Vicente Zarzo, dirección musical
Raquel JURADO DÍAZ	Sonidos negros (2003)	8-5-2003. Gran Teatro (Córdoba). Festival o ciclo: Temporada 2002-2003. Organizado por: Orquesta de Córdoba.	Orquesta de Córdoba; Max Bragado - Darman, dirección musical
Juan Antonio MEDINA LLOORO	Patio cordobés, Un (2003)	24-10-2003. Gran Teatro (Córdoba). Festival o ciclo: Orquesta de Córdoba. Temporada 2003-2004. Organizado por: Orquesta de Córdoba.	Orquesta de Córdoba; Gloria Isabel Ramos, dirección musical
Juan de Dios GARCÍA AGUILERA	Mirada virgen, La (1. Llamada - 2. Materia - 3. Abril - 4. Desnudo - 5. Contemplación de la rosa) (2003)	24-10-2003. Gran Teatro (Córdoba).	Juan Luque, tenor; Orquesta de Córdoba; Gloria Isabel Ramos, dirección musical
José FERNÁNDEZ TORRES "Tomatito"	Atocha: Homenaje a las víctimas del 11-M (2004)	13-7-2004. Plaza de Toros (Segovia). Festival o ciclo: Festival Internacional de Segovia, 29. Ciclo Festival Abierto.	Tomatito, guitarra flamenca; Orquesta de Córdoba; Tomatito Sexteto; Enric Palomar, dirección musical

## ANEXO II (Cont.)

COMPOSITOR	TÍTULO	ESTRENO	INTÉRPRETES
Miguel Ángel REMIRO VERA	Entre el Norte y el Sur (1. Encrucijada - 2. Nocturno - 3. Danza de la Mañana - 4. Dionisiaca) (2002 - 2003)	11-11-2004. Auditorio Nacional de Música (Madrid). Festival o ciclo: Concierto de la Almudena, 9. Organizado por: Ayuntamiento de Madrid y Unión Fenosa.	Orquesta de Córdoba; Gloria Isabel Ramos Triano, dirección musical
Tomás MARCO ARAGÓN	Miserere de Aguilar (2003)	4-3-2005. Iglesia de Nuestra Señora del Soterraño (Aguilar de la Frontera, Córdoba).	Coro de ópera de Caja Sur; Orquesta de Córdoba; José Luis Temes, dirección musical
Luis BEDMAR ENCINAS	Concierto para guitarra (2000)	2-12-2005. Gran Teatro de Córdoba (Córdoba).	Javier Riba, guitarra; Orquesta de Córdoba; Manuel Hernandez Silva, dirección musical
Inmaculada ALMENDRAL DEL RÍO	Castillo de damas (Parque): Glosa a la pieza nº 2 de las "20 piezas para piano" de Manuel Castillo	24-11-2006. Gran Teatro Falla (Cádiz). Festival o ciclo: Festival de Música Española de Cádiz, 4. Homenaje a Manuel Castillo.	Orquesta de Córdoba; Juan Luis Pérez, dirección musical
María de ARCOS RUS	Castillo de damas (Diez glosas a Castillo IV)	24-11-2006. Gran Teatro Falla (Cádiz). Festival o ciclo: Festival de Música Española de Cádiz, 4. Homenaje a Manuel Castillo.	Orquesta de Córdoba; Juan Luis Pérez, dirección musical
Teresa CATALÁN	Castillo de damas (Glosa en tono de Re) (2006)	24-11-2006. Gran Teatro Falla (Cádiz). Festival o ciclo: Festival de Música Española de Cádiz, 4. Homenaje a Manuel Castillo.	Orquesta de Córdoba; Juan Luis Pérez Castillo, dirección musical
Pilar JURADO RUIZ	Castillo de Damas nº 8	24-11-2006. Gran Teatro Falla (Cádiz). Festival o ciclo: Festival de Música Española de Cádiz, 4. Homenaje a Manuel Castillo.	Orquesta de Córdoba; Juan Luis Pérez, dirección musical

ANEXO II (Cont.)

<b>COMPOSITOR</b>	<b>TÍTULO</b>	<b>ESTRENO</b>	<b>INTÉRPRETES</b>
Raquel JURADO DÍAZ	Castillo de damas (Eodem): Homenaje a Manuel Castillo	24-11-2006. Gran Teatro Falla (Cádiz). Festival o ciclo: Festival de Música Española de Cádiz, 4. Homenaje a Manuel Castillo.	Orquesta de Córdoba; Juan Luis Pérez, dirección musical
Elena MENDOZA LÓPEZ	Castillo de damas (Sog): miniatura para orquesta (2006)	24-11-2006. Gran Teatro Falla (Cádiz). Festival o ciclo: Festival de Música Española de Cádiz, 4. Homenaje a Manuel Castillo.	Orquesta de Córdoba; Juan Luis Pérez, dirección musical
María Luisa OZAITA MARQUÉS	Castillo de damas (Pincelada 14): In memoriam Manuel Castillo (2006)	24-11-2006. Gran Teatro Falla (Cádiz). Festival o ciclo: Festival de Música Española de Cádiz, 4. Homenaje a Manuel Castillo.	Orquesta de Córdoba; Juan Luis Pérez, dirección musical
Diana PÉREZ CUSTODIO	Castillo de damas (16): Homenaje a Manuel Castillo (2006)	24-11-2006. Gran Teatro Falla (Cádiz). Festival o ciclo: Festival de Música Española de Cádiz, 4. Homenaje a Manuel Castillo.	Orquesta de Córdoba; Juan Luis Pérez, dirección musical
Iluminada PÉREZ FRUTOS	Castillo de damas (Homenaje a Manuel Castillo) (2006)	24-11-2006. Gran Teatro Falla (Cádiz). Festival o ciclo: Festival de Música Española de Cádiz, 4. Homenaje a Manuel Castillo.	Orquesta de Córdoba; Juan Luis Pérez, dirección musical
Dolores SERRANO CUETO	Castillo de damas (H: Castillo. p. 20) (2006)	24-11-2006. Gran Teatro Falla (Cádiz). Festival o ciclo: Festival de Música Española de Cádiz, 4. Homenaje a Manuel Castillo.	Orquesta de Córdoba; Juan Luis Pérez, dirección musical
Andrés VALERO CASTELLS	Polifemo y Galatea, AV63: Fábula sinfónica para orquesta (2006)	24-11-2006. Gran Teatro Falla (Cádiz). Festival o ciclo: Festival de Música Española de Cádiz, 4. Homenaje a Manuel Castillo.	Orquesta de Córdoba; Manuel Hernández Silva, dirección musical

## ANEXO II (Cont.)

COMPOSITOR	TÍTULO	ESTRENO	INTÉRPRETES
Jesús BARROSO TORRES	Jaén, memoria de los sentidos (I. Vandelvira (Fata viam invenient). 1. La doncella guerrera. 2. Danzas de Palacio. 3. Danzas Populares - II. Mágina. 1. Munidas del amanecer. 2. Fiesta al medio día. 3. Oratorio en la noche - III. Paraíso interior. 1. Con trabajos azules. 2. Cuaderno de vísperas. 3. Miserere nobis)	18-5-2007. Hospital de Santiago. Auditorio (Úbeda, Jaén). Festival o ciclo: Festival Internacional de Música y Danza "Ciudad de Úbeda", 19.	Orquesta de Córdoba; Manuel Hernández Silva, dirección musical
Igmar ALDERETE ACOSTA	Concierto n° 1 para clarinete y orquesta (1. Allegretto - 2. Lento maestoso - 3. Allegro vivace) (2005)	7-2-2008. Gran Teatro (Córdoba). Festival o ciclo: Temporada de conciertos 2007-2008. Organizado por: Orquesta de Córdoba.	Joaquín Haro Zamora, clarinete; Orquesta de Córdoba; Charles Olivieri Munroe, dirección musical
Manuel MORENO BUENDÍA	Concierto para flauta y orquesta (2007)	13-3-2008. (Córdoba).	Orquesta de Córdoba; Manuel Hernández Silva, dirección musical
Igmar ALDERETE ACOSTA	Leyenda del Cimarrón, La (2006)	13-6-2008. Gran Teatro (Córdoba). Festival o ciclo: Temporada de conciertos 2007-2008. Organizado por: Orquesta de Córdoba.	Orquesta de Córdoba; Manuel Hernández Silva, dirección musical
Antón GARCÍA ABRIL	Alba de los Caminos (1. Tranquilo - 2. Allegro brioso - 3. Andante fluido - 4. Casi cadencia - 5. Con júbilo): [versión sinfónica] (2007)	28-11-2008. Gran Teatro Falla (Cádiz). Festival o ciclo: Festival de Música Española de Cádiz, 6. Organizado por: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura y Universidad de Cádiz.	Paula Coronas, piano; Orquesta de Córdoba; Manuel Hernández Silva, dirección musical
Francisco Jesús GIL VALENCIA	Suite imaginaria (1. Pasaje inicial - 2. En el jardín - 3. Danza de los ruidos - 4. Danza Final)	28-1-2009. Teatro Cánovas (Málaga). Festival o ciclo: Ciclo de Música Contemporánea, 15. Organizado por: Orquesta Filarmónica de Málaga.	Orquesta de Córdoba; Lorenzo Ramos, dirección musical

ANEXO II (Cont.)

<i>COMPOSITOR</i>	<i>TÍTULO</i>	<i>ESTRENO</i>	<i>INTÉRPRETES</i>
Manuel "Manolo Sanlúcar" MUÑOZ ALCÓN	Música para ocho momentos	19-2-2009. Teatro de La Maestranza (Sevilla).	Manolo Sanlúcar y David Carmona, guitarras; Orquesta de Córdoba; Carlo Palleschi, dirección musical
Manuel "Manolo Sanlúcar" MUÑOZ ALCÓN	Canción de Andalucía, La	19-2-2009. Teatro de La Maestranza (Sevilla).	Carmen Molina, cantante; Coro Fernando de las Infantas; Coro Infantil del Conservatorio Profesional de Música de Córdoba; Orquesta de Córdoba; Carlo Palleschi, dirección musical
Miguel FRANCO	Passacaglia, Op. 90 (2008)	27-2-2009. Gran Teatro de Córdoba (Córdoba). Festival o ciclo: Temporada 2008-2009. Organizado por: Orquesta de Córdoba.	Orquesta de Córdoba; Manuel Hernández Silva, dirección musical
Santiago José BÁEZ CERVANTES	Mosaik, Op. 51: Rapsodia concertante para violoncello y orquesta (2008)	27-2-2009. Gran Teatro de Córdoba (Córdoba). Festival o ciclo: Temporada 2008-2009. Organizado por: Orquesta de Córdoba.	Álvaro Campos, violoncello; Orquesta de Córdoba; Manuel Hernández Silva, dirección musical
Ángel ANDRÉS MUÑOZ	Elegía (2008)	27-2-2009. Gran Teatro de Córdoba (Córdoba). Festival o ciclo: Temporada 2008-2009. Organizado por: Orquesta de Córdoba.	Álvaro Campos, violoncello; Orquesta de Córdoba; Manuel Hernández Silva, dirección musical
Alfredo ARACIL	Alfaguara (1976. Rev. 2009)	2-4-2009. Conservatorio Superior de Música de Córdoba. Auditorio Rafael Orozco (Córdoba). Festival o ciclo: Jornadas de Música Contemporánea de Córdoba, 12. Organizado por: Ayuntamiento. Dirección General de Cultura.	Larisa Tedtoeva, piano; Orquesta de Córdoba; José Luis Temes, dirección musical



## ANEXO II (Cont.)

COMPOSITOR	TÍTULO	ESTRENO	INTÉRPRETES
Manuel ANGULO LÓPEZ-CASERO	Canticum vini (2009)	2-4-2009. Conservatorio Superior de Música de Córdoba. Auditorio Rafael Orozco (Córdoba). Festival o ciclo: Jornadas de Música Contemporánea de Córdoba, 12. Organizado por: Ayuntamiento. Dirección General de Cultura.	Orquesta de Córdoba; José Luis Temes, dirección musical; Rafael Carlos Padilla, narrador
Juan de Dios GARCÍA AGUILERA	Páramos del Infierno de El Bosco: Concierto para guitarra y orquesta (2009)	24-2-2010. Auditorio Nacional de Música. Sala Sinfónica (Madrid). Organizado por: Junta de Andalucía.	Javier Riba, guitarra; Orquesta de Córdoba; Manuel Hernández Silva, dirección musical
Juan CRUZ GUEVARA	Taponaztli (2010)	8-5-2010. Auditorio del Hospital de Santiago (Úbeda, Jaén). Festival o ciclo: Festival Internacional de Música y Danza "Ciudad de Úbeda", 22.	Orquesta de Córdoba; Alenadro Posadas, dirección musical
Wulfin LIESKE	Córdoba Concerto	21-7-2010. Gran Teatro (Córdoba). Festival o ciclo: Festival de la Guitarra de Córdoba, 30.	Manuel Barrueco y Wulfin Lieske, guitarras; Orquesta de Córdoba; Juan Luis Pérez, dirección musical
Igmar ALDERETE ACOSTA	Nostalgia del Sur (2007)	21-7-2010. Gran Teatro de Córdoba (Córdoba). Festival o ciclo: Festival de Córdoba, 30. Concierto Extraordinario.	Manuel Barrueco, guitarra; Orquesta de Córdoba; Juan Luis Pérez, dirección musical
Igmar ALDERETE ACOSTA	Sinfonía n° 1 "Influencias" (1. Allegro con brio - 2. Lento misterioso - 3. Allegro scherzando - 4. Allegro vivace) (2009)	6-2011. Gran Teatro (Córdoba). Festival o ciclo: Temporada 2010-2011. Organizado por: Orquesta de Córdoba.	Orquesta de Córdoba; Manuel Hernández Silva, dirección musical
Tomás MARCO ARAGÓN	Mezquita Catedral (2012)	20-6-2012. Gran Teatro (Córdoba). Festival o ciclo: Temporada de Conciertos 2011-2012. Organizado por: Orquesta de Córdoba.	Orquesta de Córdoba; Manuel Hernández Silva, dirección musical

ANEXO II (Cont.)

<b>COMPOSITOR</b>	<b>TÍTULO</b>	<b>ESTRENO</b>	<b>INTÉRPRETES</b>
Tomás MARCO ARAGÓN	Concierto de Córdoba (1. Excelsos muros, torres coronadas - 2. Tanto por plumas como por espadas - 3. Nunca merezcan mis ausentes ojos) (2012)	3-7-2012. Gran Teatro (Córdoba). Festival o ciclo: Festival de la Guitarra de Córdoba, 32.	Pablo Sáinz Villegas, guitarra; Orquesta de Córdoba; José Luis Temes, dirección musical
Manuel MARVIZÓN	Jardín de la vida, El	28-9-2012. Gran Teatro de Córdoba (Córdoba). Festival o ciclo: Conmemoración XXV Aniversario Real Jardín Botánico de Córdoba.	Orquesta de Córdoba; Lorenzo Ramos, dirección musical
Santiago José BÁEZ CERVANTES	Concierto para piano y orquesta nº 1, Op. 66 (2010)	28-2-2013. Gran Teatro de Córdoba (Córdoba). Organizado por: Orquesta de Córdoba.	Santiago Báez, piano; Orquesta de Córdoba; Lorenzo Ramos, dirección musical
Irene ORTA CINTADO	Urasus: Un arrullo de conchas blancas	14-3-2013. Conservatorio Superior de Música "Rafael Orozco" (Córdoba). Festival o ciclo: Festival de Música Contemporánea, 16. Organizado por: Ayuntamiento de Córdoba; Conservatorio Superior de Música "Rafael Orozco" de Córdoba y Orquesta de Córdoba.	Orquesta de Córdoba; Miguel Romero Sirvent, dirección musical
Ana Isabel ARIZA BERRAL	Reflexus (2012 - 2013)	14-3-2013. Conservatorio Superior de Música "Rafael Orozco" (Córdoba). Festival o ciclo: Festival de Música Contemporánea, 16. Organizado por: Ayuntamiento de Córdoba; Conservatorio Superior de Música "Rafael Orozco" de Córdoba y Orquesta de Córdoba.	Orquesta de Córdoba; Miguel Romero Sirvent, dirección musical

## ANEXO II (Cont.)

COMPOSITOR	TÍTULO	ESTRENO	INTÉRPRETES
Manuel PÉREZ PÉREZ	Vaticinio (2012 - 2013)	14-3-2013. Conservatorio Superior de Música "Rafael Orozco" (Córdoba). Festival o ciclo: Festival de Música Contemporánea, 16. Organizado por: Ayuntamiento de Córdoba; Conservatorio Superior de Música "Rafael Orozco" de Córdoba y Orquesta de Córdoba.	Orquesta de Córdoba; Miguel Romero Sirvent, dirección musical
Miguel Ángel BEZANILLA NARANJO	Autómatos: una extrapolación de las leyes de Kepler (2012 - 2013)	14-3-2013. Conservatorio Superior de Música "Rafael Orozco" (Córdoba). Festival o ciclo: Festival de Música Contemporánea, 16. Organizado por: Ayuntamiento de Córdoba; Conservatorio Superior de Música "Rafael Orozco" de Córdoba y Orquesta de Córdoba.	Orquesta de Córdoba; Miguel Romero Sirvent, dirección musical
José Luis TURINA DE SANTOS	Homenaje a Oscar Wilde (1. El gigante egoísta - 2. El ruiseñor y la rosa - 3. El fantasma de Canterville - 4. El ruiseñor egoísta de Canterville): [versión orquestal] (2013)	4-4-2013. Gran Teatro de Córdoba (Córdoba). Festival o ciclo: Temporada 2012-2013. Organizado por: Orquesta de Córdoba.	Orquesta de Córdoba; José Luis Temes, dirección musical
David del PUERTO JIMENO	Senda Sur (2013)	2-7-2013. Gran Teatro de Córdoba (Córdoba). Festival o ciclo: Festival de la Guitarra de Córdoba, 33.	Javier Ribas, guitarra; Orquesta de Córdoba; José Luis Temes, dirección musical
José María SÁNCHEZ-VERDÚ	Memoria del blanco (2013)	21-11-2013. Gran Teatro de Córdoba (Córdoba). Festival o ciclo: Temporada 2013 - 2014.	Iñaki Alberdi, acordeón; Orquesta de Córdoba; José Luis Temes, dirección musical
Raquel RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ	V-Final	2014. Gran Teatro (Córdoba).	Orquesta de Córdoba; José Luis Temes, dirección musical

ANEXO II (Cont.)

<i>COMPOSITOR</i>	<i>TÍTULO</i>	<i>ESTRENO</i>	<i>INTÉRPRETES</i>
Lorenzo PALOMO	Caribiana	20-2-2014. Teatro Góngora (Córdoba). Festival o ciclo: Temporada 2013 - 2014. Concierto de Carnaval "Una noche americana". Organizado por: Orquesta de Córdoba.	Orquesta de Córdoba; Lorenzo Ramos, dirección musical
José de la VEGA SÁNCHEZ	Córdoba: un recorrido nostálgico	27-2-2014. Gran Teatro de Córdoba (Córdoba). Festival o ciclo: Temporada 2013-2014. Concierto del Día de Andalucía. Organizado por: Orquesta de Córdoba.	Orquesta de Córdoba; José Luis Temes, dirección musical
Marcel MORA	Cuatricromía (2013 - 2014)	3-4-2014. Conservatorio Superior de Música "Rafael Orozco". Auditorio (Córdoba). Festival o ciclo: Festival de Música Contemporánea de Córdoba, 17. Organizado por: Ayuntamiento de Córdoba. Delegación de Cultura.	Orquesta de Córdoba; Miguel Romero Sirvent, dirección musical
Elena GONZÁLEZ TOFIÑO	Hibridaciones (2013 - 2014)	3-4-2014. Conservatorio Superior de Música "Rafael Orozco". Auditorio (Córdoba). Festival o ciclo: Festival de Música Contemporánea de Córdoba, 17. Organizado por: Ayuntamiento de Córdoba. Delegación de Cultura.	Orquesta de Córdoba; Miguel Romero Sirvent, dirección musical
José Antonio SÁNCHEZ BERRUEZO	Eco poético I (2013 - 2014)	3-4-2014. Conservatorio Superior de Música "Rafael Orozco". Auditorio (Córdoba). Festival o ciclo: Festival de Música Contemporánea de Córdoba, 17. Organizado por: Ayuntamiento de Córdoba. Delegación de Cultura.	Orquesta de Córdoba; Miguel Romero Sirvent, dirección musical

## ANEXO II (Cont.)

COMPOSITOR	TÍTULO	ESTRENO	INTÉRPRETES
Inmaculada BARRIOS	In fondo al mare (2013 - 2014)	3-4-2014. Conservatorio Superior de Música "Rafael Orozco". Auditorio (Córdoba). Festival o ciclo: Festival de Música Contemporánea de Córdoba, 17. Organizado por: Ayuntamiento de Córdoba. Delegación de Cultura.	Orquesta de Córdoba; Miguel Romero Sirvent, dirección musical
Miguel GARCÍA FERNÁNDEZ	Nocturno (2013 - 2014)	3-4-2014. Conservatorio Superior de Música "Rafael Orozco". Auditorio (Córdoba). Festival o ciclo: Festival de Música Contemporánea de Córdoba, 17. Organizado por: Ayuntamiento de Córdoba. Delegación de Cultura.	Orquesta de Córdoba; Miguel Romero Sirvent, dirección musical
Juan de Dios GARCÍA AGUILERA	Concierto nº 2 para guitarra y orquesta "Rosa del Alcázar" (2014)	2-7-2014. Gran Teatro (Córdoba). Festival o ciclo: Festival de la Guitarra de Córdoba, 34.	Eugenio Tobalina, guitarra; Orquesta de Córdoba; José Luis Temes, dirección musical
Lorenzo PALOMO	Sinfonía "Córdoba" (1. Paseo a la Mezquita - 2. Nocturno en la ribera - 3. Los patios en el mes de mayo) (2015)	26-2-2015. Gran Teatro de Córdoba (Córdoba). Festival o ciclo: Temporada 2014-2015. Concierto del Día de Andalucía. Organizado por: Orquesta de Córdoba.	Pablo García López, tenor; Javier Riba, guitarra; Orquesta de Córdoba; Lorenzo Ramos, dirección musical
Francisco Jesús ROMERO ÁVILA	Corduba (2014)	5-3-2015. Conservatorio Superior de Música "Rafael Orozco" (Córdoba). Festival o ciclo: Festival de Música Contemporánea de Córdoba, 18. Composiciones de alumnos del CSM RAFAEL OROZCO. Organizado por: Delegación de Cultura. Ayuntamiento de Córdoba.	Orquesta de Córdoba; Miguel Romero Sirvent, dirección musical

## ANEXO II (Cont.)

<i>COMPOSITOR</i>	<i>TÍTULO</i>	<i>ESTRENO</i>	<i>INTÉRPRETES</i>
Miguel Ángel URBANO LASARTE	Táuzero (2014)	5-3-2015. Conservatorio Superior de Música “Rafael Orozco” (Córdoba). Festival o ciclo: Festival de Música Contemporánea de Córdoba, 18. Composiciones de alumnos del CSM RAFAEL OROZCO. Organizado por: Delegación de Cultura. Ayuntamiento de Córdoba.	Orquesta de Córdoba; Miguel Romero Sirvent, dirección musical
Román GONZÁLEZ ESCALERA	Luz entre las sombras (2015)	5-3-2015. Conservatorio Superior de Música “Rafael Orozco” (Córdoba). Festival o ciclo: Festival de Música Contemporánea de Córdoba, 18. Composiciones de alumnos del CSM RAFAEL OROZCO. Organizado por: Delegación de Cultura. Ayuntamiento de Córdoba.	Orquesta de Córdoba; Miguel Romero Sirvent, dirección musical
Federico J. GARCÍA DELGADO	Berenice (2014)	5-3-2015. Conservatorio Superior de Música “Rafael Orozco” (Córdoba). Festival o ciclo: Festival de Música Contemporánea de Córdoba, 18. Composiciones de alumnos del CSM RAFAEL OROZCO. Organizado por: Delegación de Cultura. Ayuntamiento de Córdoba.	Orquesta de Córdoba; Miguel Romero Sirvent, dirección musical
Guillermo SÁNCHEZ DE COS SUÁREZ	Sobre seres, especies y almas (2014)	5-3-2015. Conservatorio Superior de Música “Rafael Orozco” (Córdoba). Festival o ciclo: Festival de Música Contemporánea de Córdoba, 18. Composiciones de alumnos del CSM RAFAEL OROZCO. Organizado por: Delegación de Cultura. Ayuntamiento de Córdoba.	Orquesta de Córdoba; Miguel Romero Sirvent, dirección musical

## ANEXO II (Cont.)

COMPOSITOR	TÍTULO	ESTRENO	INTÉRPRETES
Juan de Dios GARCÍA AGUILERA	Sinfonía nº 1 “La otra orilla” (1. Criatura que abraza el tiempo - 2. Mar de almas - 3. Límites) (2015)	30-4-2015. Gran Teatro de Córdoba (Córdoba). Festival o ciclo: Temporada 2014 - 2015. Organizado por: Orquesta de Córdoba.	Orquesta de Córdoba; Eduardo Portal, dirección musical
Igmar ALDERETE ACOSTA	Concierto nº 1 para marimba y orquesta (1. Allegro energico - 2. lento in tempo de bolero - 3. Allegro con fuoco) (2005)	5-2015. Teatro Cervantes (Málaga).	Carolina Alcaraz, marimba; Orquesta de Córdoba; Carlos Riazuelo, dirección musical
María José ARENAS MARTÍN	Sanatorio de los incurables, El (2015)	14-11-2015. Teatro Municipal Pedro Muñoz Seca (El Puerto de Santa María, Cádiz). Festival o ciclo: Festival de Música Española de Cádiz, 13.	Orquesta de Córdoba; Juan Luis Pérez, dirección musical
Anna BOFILL LEVI	Aquí no hay mar (2015)	14-11-2015. Teatro Municipal Pedro Muñoz Seca (El Puerto de Santa María, Cádiz). Festival o ciclo: Festival de Música Española de Cádiz, 13.	Orquesta de Córdoba; Juan Luis Pérez, dirección musical
Teresa CATALÁN	Bere Oiartzuna (2015)	14-11-2015. Teatro Municipal Pedro Muñoz Seca (El Puerto de Santa María, Cádiz). Festival o ciclo: Festival de Música Española de Cádiz, 13.	Orquesta de Córdoba; Juan Luis Pérez, dirección musical
Consuelo DÍEZ FERNÁNDEZ	Iliverir II	14-11-2015. Teatro Municipal Pedro Muñoz Seca (El Puerto de Santa María, Cádiz). Festival o ciclo: Festival de Música Española de Cádiz, 13.	Orquesta de Córdoba; Juan Luis Pérez, dirección musical
Carme FERNÁNDEZ VIDAL	Donzelles de l’any tres mil: Homenatge a Maria Antonia Salvà (2015)	14-11-2015. Teatro Municipal Pedro Muñoz Seca (El Puerto de Santa María, Cádiz). Festival o ciclo: Festival de Música Española de Cádiz, 13.	Orquesta de Córdoba; Juan Luis Pérez, dirección musical

ANEXO II (Cont.)

<i>COMPOSITOR</i>	<i>TÍTULO</i>	<i>ESTRENO</i>	<i>INTÉRPRETES</i>
Pilar JURADO RUIZ	Pilar Bueno Ibáñez, el coraje de la rosa	14-11-2015. Teatro Municipal Pedro Muñoz Seca (El Puerto de Santa María, Cádiz). Festival o ciclo: Festival de Música Española de Cádiz, 13.	Orquesta de Córdoba; Juan Luis Pérez, dirección musical
Marisa MANCHADO TORRES	Lockta	14-11-2015. Teatro Municipal Pedro Muñoz Seca (El Puerto de Santa María, Cádiz). Festival o ciclo: Festival de Música Española de Cádiz, 13.	Orquesta de Córdoba; Juan Luis Pérez, dirección musical
María Luisa OZAITA MARQUÉS	Siciliana	14-11-2015. Teatro Municipal Pedro Muñoz Seca (El Puerto de Santa María, Cádiz). Festival o ciclo: Festival de Música Española de Cádiz, 13.	Orquesta de Córdoba; Juan Luis Pérez, dirección musical
Diana PÉREZ CUSTODIO	... Ce que vivent les violettes... (2015)	14-11-2015. Teatro Municipal Pedro Muñoz Seca (El Puerto de Santa María, Cádiz). Festival o ciclo: Festival de Música Española de Cádiz, 13.	Orquesta de Córdoba; Juan Luis Pérez, dirección musical
Iluminada PÉREZ FRUTOS	Murmullos de Sombras	14-11-2015. Teatro Municipal Pedro Muñoz Seca (El Puerto de Santa María, Cádiz). Festival o ciclo: Festival de Música Española de Cádiz, 13.	Orquesta de Córdoba; Juan Luis Pérez, dirección musical
Rosa María RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ	Arbre Fullat, L' (2015)	14-11-2015. Teatro Municipal Pedro Muñoz Seca (El Puerto de Santa María, Cádiz). Festival o ciclo: Festival de Música Española de Cádiz, 13.	Orquesta de Córdoba; Juan Luis Pérez, dirección musical
Dolores SERRANO CUETO	Tras el espejo: invisibles (2015)	14-11-2015. Teatro Municipal Pedro Muñoz Seca (El Puerto de Santa María, Cádiz). Festival o ciclo: Festival de Música Española de Cádiz, 13.	Orquesta de Córdoba; Juan Luis Pérez, dirección musical



## ANEXO II (Cont.)

<i>COMPOSITOR</i>	<i>TÍTULO</i>	<i>ESTRENO</i>	<i>INTÉRPRETES</i>
Laura VEGA SANTANA	Esencia de Luz (2015)	14-11-2015. Teatro Municipal Pedro Muñoz Seca (El Puerto de Santa María, Cádiz). Festival o ciclo: Festival de Música Española de Cádiz, 13.	Orquesta de Córdoba; Juan Luis Pérez, dirección musical
Miquel ORTEGA PUJOL	Suite de danzas iberoamericanas (1. Introducción — Fanfarria sobre la Chacona de Arañés - 2. Zamba - 3. Cumbia - 4. Corrido - 5. Choro - 6. Mambo)	15-6-2017. Gran Teatro de Córdoba (Córdoba). Festival o ciclo: Temporada 2016-2017. Organizado por: Orquesta de Córdoba.	Orquesta de Córdoba; Lorenzo Ramos, dirección musical



## EL SINFONISMO EN EL PÁIS VASCO: CATÁLOGO EN ELABORACIÓN EN ERESBIL

JON BAGÜÉS\*

**Resumen:** acercamiento al significado del sinfonismo en la producción de los compositores vascos de los siglos XIX y XX, basado en las obras y datos existentes en ERESBIL-Archivo Vasco de la Música

**Palabras clave:** compositores vascos, música sinfónica, País Vasco, archivos musicales

### *SYMPHONISM IN THE BASQUE COUNTRY: CATALOG IN ELABORATION IN ERESBIL*

**Abstract:** approach to the meaning of symphonism in the production of Basque composers of the nineteenth and twentieth centuries, based on works and existing data in ERESBIL-Basque Music Archive

**Keywords:** Basque composers, symphonic music, Basque Country, musical archives

El propósito de esta comunicación es presentar un acercamiento a lo que ha significado el sinfonismo en la producción de los compositores vascos hasta este siglo. Habida cuenta de que otra comunicación de la Asociación Vasco-Navarra de compositores tratará la producción sinfónica de los autores vivos, nos ceñiremos básicamente a las composiciones sinfónicas surgidas desde Juan Crisóstomo Arriaga (1806-1826), el primer compositor con producción para orquesta sola, hasta los autores fallecidos hasta la fecha. Pero de algún modo podemos señalar que nuestro repaso girará básicamente en la producción de dos siglos, el siglo XIX y el siglo XX.

El panorama que les voy a presentar está basado en las obras existentes en ERESBIL-Archivo Vasco de la Música, de ahí el subtítulo “Catálogo en elaboración en Eresbil” con esa idea de dinamismo, de trabajo no acabado. Sabemos lo que

---

\*. Director de Eresbil, Archivo Vasco de la Música.

tenemos, sabemos algo de lo que no tenemos, pero es seguro que no sabemos lo que podríamos tener. Hemos añadido otro aspecto, a nuestro parecer importante. No nos ceñimos a explicar lo que ha recogido y conserva ERESBIL en sus depósitos. Somos conscientes de que la música requiere su interpretación en vivo para su auténtica realización, de manera que nos apoyamos en la actividad difusora de MUSIKASTE, Semana Vasca de la Música, como escaparate sonoro del archivo, juntamente con todos los procesos necesarios para su programación. Con ello queremos reivindicar el trabajo de los archivos, bibliotecas y centros de documentación no solamente como custodios de la documentación, sino como impulsores de la recuperación patrimonial, en este caso sinfónica.

## MUSIKASTE COMO INICIO DE ERESBIL

MUSIKASTE inicia su andadura en Errenteria el año 1973, a iniciativa de José Luis Ansorena, director de la Coral Andra Mari. Tal y como detalla el Ideario de MUSIKASTE sus objetivos proponen,

- a) De cara al pasado, investigar en los archivos, particularmente de las Catedrales, para clarificar los puntos oscuros que existen en la historia de nuestra música; completar la labor de estudio sobre músicos vascos ya conocidos, pero cuya producción musical yace en gran parte en los archivos.
- b) De cara al presente, estimular a los compositores, darles oportunidad de estrenar sus obras, particularmente las que más dificultades encuentran; dar preferencia a nuestros intérpretes, etc.

El concierto de clausura ha sido habitualmente dedicado a la música sinfónica, aunque también ha habido años en los que se ha programado sin la participación de una orquesta, como en el caso de la programación de la Sinfonía Mítica de Francisco Escudero, o la clausura a cargo de la Banda Sinfónica de Bilbao.

La programación general de la semana continúa actualmente con la filosofía de la recuperación de obras y autores vasco-navarros de tiempos pasados, junto con el apoyo a la creación contemporánea. Para ello utilizamos tres medios, el de la celebración de centenarios de los compositores, la recuperación de obras poco programadas y el apoyo a los valores de la creación contemporánea, tanto de valores consolidados como de nuevos valores.

*Obras programadas en los conciertos de clausura*

Han sido 117 las obras programadas en los conciertos sinfónicos de las 45 ediciones del festival MUSIKASTE.

*Estrenos*

De entre las obras programadas tienen especial incidencia las obras sinfónico-corales, entre las que se podrían citar las de:

- *Balea*, de Gabriel Loidi, en 2016.
- *3ª Sinfonía “Harri zuria”*, de Ángel Illarramendi, en 2009.
- *Osanbela*: poema coreográfico vasco para coro y orquesta, de Tomás Garbizu, en 2008.
- *Juan de la Cosa. Urabá*, de Rafael Castro, en 2003.
- *Los ferrones de Mirandaola*, del P. J. A. de Donostia, en 1981.
- *Babilon Beltza*, de Tomás Garbizu, en 1977.

En cuanto a las obras sinfónicas, destacaríamos el estreno de las obras para orquesta sinfónica:

- *Espira*, de Félix Ibarrondo, en 2008.
- *Pascua gregoriana*, de Lorenzo Ondarra, en 2001.
- *Rapsodia Bascongada*, del P. J. A. de Donostia en 2000.
- *Música para unas imágenes*, de Jesús M<sup>a</sup> Echeverría, en 1996.
- *Kantak*, de José M<sup>a</sup> Echevarrieta, en 1992.
- *Itsalde erasona*, de José de Uruñuela, en 1981.
- *Sinfonía vasca*, de Pedro Martínez Larrazábal, en 1977.
- *Gardunak*, de Antón Larrauri, en 1974.

También se han estrenado obras de estilo concertante como:

- *Concierto de piano*, de Ignacio Tellería, en 2005.
- *La porte d’airain*, para piano y orquesta, de Pierre Çabalette, en 2003.
- *Concierto para Txistu y orquesta*, de Tomás Aragüés, en 1984.
- *Tria ab uno, concertante para flauta y orquesta*, de Tomás Aragüés, en 2001.

Los estrenos de las obras sinfónicas no hubieran podido celebrarse sin la colaboración de las entidades interpretativas, en especial la Orquesta Sinfónica de Euskadi y la Orquesta Sinfónica de Bilbao.

## ERESBIL

ERESBIL-Archivo Vasco de la música nace el año 1974 como respuesta a las necesidades de repertorio para elaboración de la semana musical MUSIKASTE. Aunque la idea inicial fuera reunir partituras de compositores vascos de todas las épocas como base documental para la programación del festival, ya en el ideario del festival se incluye como uno de sus objetivos la

“Creación de un Archivo-Biblioteca-Fonoteca, que contenga toda la música de los compositores de todos los tiempos en nuestro pueblo, sus escritos de temas musicales y las versiones grabadas de sus obras, incluido el folklore”.

En términos cuantitativos, a finales de la década de los años 70 se habían reunido 11.000 composiciones de autores de todos los tiempos, en el año 2000 eran 20.000 las composiciones, y la última contabilidad, de finales del pasado año 2016 arroja una cifra de 33.245 composiciones.

### *Recopilación patrimonial: fondos musicales*

Las relaciones musicales desplegadas por el fundador del archivo, José Luis Ansorena, suponen una importante cantidad de contactos no solamente con instituciones, archivos y bibliotecas, o compositores, sino con familiares de compositores ya fallecidos que ofrecieron al nuevo archivo la posibilidad de acoger los fondos documentales generados con su actividad musical. En algunos casos, y así ocurre con el primer fondo, ingresado en 1977, el fondo de Norberto Almandoz, con la expresa petición de conservarse como una unidad física. Se iniciaba así una de las secciones más importantes del archivo ERESBIL desde el punto de vista patrimonial, la sección de fondos de archivo.

A inicios de este año pusimos online la Guía de fondos y colecciones de Eresbil. Tiene información de 171 fondos, de los cuales 111 son fondos personales, 7 fondos familiares, 31 fondos institucionales y 22 colecciones.

Para el objeto de esta presentación tienen especial importancia los fondos de los compositores con producción sinfónica. Desatacaríamos los siguientes archivos personales, ordenados temporalmente:

- Valentín Zubiaurre (1837-1914)
- César Figuerido (1876-1956)
- Beltrán Pagola (1878-1959)
- José Olaizola (1883-1969)
- Tomás Múgica Gaztañaga (1883-1963)
- Jesús Guridi (1886-1961)
- José M<sup>a</sup> Usandizaga (1887-1915)
- Ramón Usandizaga (1889-1964)
- José M<sup>a</sup> de Uruñuela (1891-1963)
- Enrique González Arroitañáregui (1898-1990)
- Jesús Arámbarri (1902-1960)
- Sabino Ruiz Jalón (1902-1985)
- Luis de Aramburu (1905-1999)
- Rodrigo A. de Santiago (1907-1985)
- Francisco de Madina (1907-1972)
- Francisco Escudero (1912-2002)
- Carlos Basurko (1924-2012)
- M<sup>a</sup> Luisa Ozaita (1937-2017)
- Gotzon Aulestia (1940-2003)

*Análisis de las partituras de compositores anteriores al año 2000*

No es fácil realizar un repaso y análisis de lo que conserva a día de hoy ERESBIL. Como fácilmente podrán comprender, no toda la documentación está tratada con el mismo grado de exhaustividad, todavía nos faltan fondos por ser tratados y en ocasiones los propios materiales aconsejan tratamientos diversos, con lo que en ocasiones una obra puede tener varias descripciones en función de la cantidad de copias que tenga o en otras las distintas partes de una obra o derivados de la misma pueden tener descripciones diferenciadas. Siguen además entrando nuevos materiales. Por poner un ejemplo, está ingresando este año paulatinamente el conjunto de manuscritos y materiales del compositor Tomás

Garbizu, que escribió obras en diversidad de géneros musicales, también en el género orquestal. Por todo ello rogamos que las cifras que damos a continuación son más bien orientativas, y con toda seguridad irán evolucionando a medida de que se completen los catálogos.

Número de obras (sinfónicas/conciertos/sinfónico-corales)

Una cifra global de obras que requiere la participación de una orquesta superaría los 1.800 títulos, pero lógicamente los géneros son muy diversos, aconsejando dejar a un lado buena parte de ellos con el fin de poder tratar con más detalle el repertorio orquestal pensado para una programación sinfónica.

ERESBIL posee no menos de una cuarentena de obras líricas, destacando las creaciones de Jesús Arámbarri, Francisco Escudero, Jesús Guridi, Victoriano Juaristi, José M<sup>a</sup> Usandizaga, Buenaventura Zapirain y Valentín Zubiaurre.

La música religiosa cuenta con la participación de la orquesta en más de doscientas obras, escritas en buen número por autores como Norberto Almandoz, Ignacio Eleizgaray, Hilarión Eslava, Vicente Goicoechea, Felipe Gorriti, Luis Iruarizaga, Nicolás Ledesma, Nemesio Otaño, Alfonso Ugarte o Valentín Zubiaurre. Es precisamente en este género religioso donde la historia podría retrotraerse al siglo XVIII en el País Vasco, con la aportación de los franciscanos compositores del santuario de Arantzazu como Fr. Agustín de Echeverría, Fr. José de Larrañaga o Fr. Manuel de Sostoa.

Dejamos al margen igualmente géneros especiales como podrían ser los de música infantil, himnos (desde himnos patrióticos al himno del obrero, pasando por el himno del cemento), músicas para carnaval en la que destaca el compositor donostiarra Raimundo Sarriegui, o la música para cine en la que destacaríamos el conjunto de partituras compuestas para el celuloide por Jesús Guridi y Jesús García Leoz.

Las obras para voz y orquesta, género del que tenemos en el archivo 77 obras, de las que destacaría los ciclos de canciones de los siguientes autores:

- Jesús Arámbarri: *Ocho canciones populares vascas*.
- Javier Bello Portu: *Seis canciones populares vascas*.
- Jesús Guridi: *Seis canciones castellanas*.
- José Luis Iturralde: *Cinco pequeños poemas de ambiente*.



- Nemesio Otaño: *Seis canciones populares*.
- Pablo Sorozábal Mariezcurrena: *Siete lieder* [Heinrich Heine].
- Pablo Sorozábal Serrano: *Tres cantos serios* [Miguel Hernández].
- Sabino Ruiz Jalón: *Canciones de la luna y el mar* [Encarna Seco de Lucena].
- José Uruñuela: *Sei arabar kanta* [Seis canciones alavesas].

Convendría citar en este género las obras de Juan Crisóstomo Arriaga y si ampliáramos el ámbito geográfico al País Vasco-francés las geniales obras de Maurice Ravel. Por lo demás de los nueve ciclos citados cinco están basados en melodías tradicionales.

El género sinfónico-coral tiene una amplia representación en el País Vasco, ayudado quizás por la existencia de una importante tradición de canto coral que ha animado a los compositores a la realización de obras. Tenemos así unas 130 obras corales con acompañamiento orquestal. El repertorio es variado, desde canciones, algunas de ellas de amplia difusión, como *Maite*, de Pablo Sorozábal, a cantatas de amplia duración, entre las que podríamos destacar las siguientes obras:

- Pascual Aldave: *Akelarre*.
- Jesús Arámbarri: *Castilla*.
- Francisco Escudero: *Illeta, Salmo Vasco, Joan Bautista*.
- Tomás Garbizu: *Aloña, Babilon Beltza, Osanbela*.
- José M<sup>a</sup> González Bastida: *Iñigo de Loyola, La novia del mar*.
- Jesús Guridi: *Así cantan los chicos, Euzko irudiak*.
- José Luis Iturralde: *Teresa de Jesús*.
- Antón Larrauri: *Ezpatadantza*.
- Francisco Madina: *Arantzazu, Basque Christmas Suite, Oñati*.
- José de Olaizola: *Urte leloak*.
- Rodrigo A. de Santiago: *A norte do gaitero, Requiem*.
- José M<sup>a</sup> Usandizaga: *Umezurtza*.

En cambio en las obras concertantes no han desplegado los compositores vascos sus esfuerzos, sin duda por la dificultad en su interpretación. Son una sesentena las obras que contiene el archivo, entre ellas ediciones de las obras para violín y orquesta de Pablo Sarasate, cuyos originales se conservan en el archivo municipal de Pamplona. Si atendemos por el instrumento solista este sería el resumen de las obras para solo y orquesta compuestas por autores vascos:

- Violín y orquesta: 17 obras.
- Piano y orquesta: 13 obras.
- Violonchelo y orquesta: 12 obras.
- Otros instrumentos: Flauta (3 obras); Guitarra (3 obras); Trompa (3 obras); Arpa (3 obras); Clarinete (2); Oboe (1).

Destacaríamos en este apartado el trabajo compositivo de Rodrigo A. de Santiago, que compuso 6 concertantes para distintos instrumentos.

Y llegamos al grueso de la producción orquestal de compositores vascos, con más de 370 obras.

Si bien la calificación de las obras se presta a muchas dificultades, ya que en el citado cómputo se incluyen desde obras pequeñas a sinfonías, pasando por poemas sinfónicos, ballets, danzas tradicionales orquestadas, etc., etc. quizás podríamos realizar un acercamiento por las principales formas elegidas por los creadores.

No han sido los compositores vascos demasiado proclives a la forma de la sinfonía. Tampoco significa que sea la máxima forma de la expresión orquestal. Pensemos, a modo de ejemplo, que un autor como Ravel no tiene ninguna sinfonía, y sin embargo sus obras orquestales están permanentemente en el repertorio de las orquestas. En cualquier caso tampoco han faltado autores que hayan trabajado el género:

- Juan Crisóstomo Arriaga (1).
- Hilarión Eslava (1).
- Valentín Zubiaurre (1).
- Antonio Trueba (1).
- Pedro Martínez Larrazábal (1).
- Beltrán Pagola (4).
- Jesús Guridi (1).
- Emiliana Zubeldia (1).
- Fernando Remacha (1).
- Enrique González-Arroitajáuregui (2).
- Jesús García Leoz (2).
- Rodrigo A. de Santiago (3).
- José Luis Iturralde (1).
- Jesús Oñiano (1).
- Carmelo Bernaola (3).
- Francisco Escudero (5).

A grandes rasgos y aún a falta de datos, podemos avanzar que 3 obras se escribieron en el siglo XIX, las escritas por Arriaga, Eslava y Zubiaurre, pertenecientes las restantes 25 sinfonías al siglo XX.

Destacan dos autores por su voluntad de desarrollar un corpus puramente sinfónico: Beltrán Pagola, profesor de muchos alumnos, entre ellos de Pablo Sorozábal, quien apreciaba mucho la calidad de las sinfonías escritas por su profesor; y Francisco Escudero, también alumno de Beltrán Pagola y a su vez maestro de generaciones de compositores. Podemos decir que entre los dos abarcan prácticamente un siglo de enseñanza de la composición desde su cátedra en el Conservatorio de San Sebastián.

Además de la forma o género de la sinfonía también han sido tratados por los compositores vascos otras formas habituales del repertorio orquestal, entre ellas las Fantasías (6 títulos), los Preludios (10 títulos), las Oberturas (10 títulos), las Suites (22 títulos) o los Poemas sinfónicos, de los que detallamos los títulos que conservamos:

- Gotzon Aulestia: *Urgazak, Poema Sinfónico sobre tema del Boga boga.*
- Francisco Bengoa: *Margo-Ipuñak.*
- Francisco Escudero: *Aránzazu, El sueño de un bailarín, Poème symphonique.*
- Enrique González ArroitaJaúregui: *Aquelarre.*
- Jesús Guridi: *Leyenda vasca, En un barco fenicio, Una aventura de Don Quijote.*
- José Luis Iturralde: *Tres poemas para orquesta.*
- Pedro Martínez Larrazábal: *Pequeños poemas musicales.*
- Tomás Múgica: *El resurgir de un pueblo.*
- Jesús Otiñano: *Remembranzas.*
- Sabino Ruiz Jalón: *Cortejo y danza de los espectros.*
- Pedro Sanjuan: *Castilla.*
- José M<sup>a</sup> Usandizaga: *Dans la mer.*

## Autores y épocas

Un repaso a los autores más destacados en la producción sinfónica del País Vasco y Navarra en un sentido general nos arrojaría el siguiente listado de compositores ordenados por la fecha de nacimiento:

- Juan Crisóstomo Arriaga (1806-1826).
- Hilarión Eslava (1807-1878).
- Emilio Arrieta (1821-1894).
- Valentín Zubiaurre (1837-1914).
- Pablo Sarasate (1844-1908).
- Pedro Martínez de Larrazábal (1865-1936).
- Eduardo Moco-roa (1867-1959).
- Maurice Ravel (1875-1937).
- César Figuerido (1876-1956).
- Beltrán Pagola (1878-1959).
- Nemesio Otaño (1880-1956).
- José de Olaizola (1883-1969).
- Tomás Múgica Gaztañaga (1883-1963).
- P. José Antonio de Donostia (1886-1956).
- Jesús Guridi (1886-1961).
- Pedro Sanjuán (1886-1976).
- José M<sup>a</sup> Usandizaga (1887-1915).
- Emiliana Zubeldia (1888-1987).
- Ramón Usandizaga (1889-1964).
- Andrés Isasi (1890-1940).
- José M<sup>a</sup> de Uruñuela (1891-1963).
- Pablo Sorozábal (1897-1988).
- Fernando Remacha (1898-1984).
- Enrique González Arroita-jáuregui (1898-1990).
- Víctor de Zubizarreta (1899-1970).
- Tomás Garbizu (1901-1989).
- Jesús Arámbarri (1902-1960).
- Sabino Ruiz Jalón (1902-1985).
- Jesús García-Leoz (1904-1953).
- Luis de Aramburu (1905-1999).
- Rodrigo A. de Santiago (1907-1985).
- Francisco de Madina (1907-1972).
- José Luis Iturralde (1908-1985).
- José M<sup>a</sup> González-Bastida (1908-1997).
- Francisco Escudero (1912-2002).
- Jesús Otiñano (1923-2005).

- Carlos Basurko (1924-2012).
- Pascual Aldave (1924-2013).
- Carmelo Bernaola (1929-2002).
- Lorenzo Ondarra (1931-2012).
- M<sup>a</sup> Luisa Ozaita (1937-2017).
- Gotzon Aulestia (1940-2003)

Si atendemos las fechas de nacimiento de los compositores y los agrupamos por décadas, podemos observar unos significativos:

- 1801-1810: 2
- 1821-1830: 1
- 1831-1840: 1
- 1841-1850: 1
- 1861-1870: 2
- 1871-1880: 3
- 1881-1890: 10
- 1891-1900: 5
- 1901-1910: 9
- 1911-1920: 1
- 1921-1930: 4 [+3]
- 1931-1940: 3 [+5]

Es entre 1900 y 1930 la época en la que podemos hablar de una generación de compositores con sólida educación, ampliada en bastantes casos en el extranjero, que desarrollan su obra antes de la Guerra Civil. Es evidente el corte radical que supuso la contienda bélica en el desarrollo del sinfonismo en el País Vasco. Se recupera con los autores nacidos en los años veinte, que desarrollan su labor a partir de los años cincuenta. Entre ellos tenemos afortunadamente autores vivos como Luis de Pablo, Agustín González Acilu y Luis Fraca.

### Tipos de partitura

No todas las obras que se han citado hasta ahora nos han llegado con el mismo nivel de presentación musical. Pocas de las partituras y pocos autores han tenido

la fortuna de tener ediciones musicales de todas sus obras como lo tiene Maurice Ravel. Probablemente sea Jesús Guridi quien tenga el mayor número de obras editadas, primero con Unión Musical Española y posteriormente con Tritó. Francisco Escudero, como detallaremos más adelante tiene su obra orquestal editada por la editorial Tritó. Pablo Sorozábal ha visto recientemente editada su música sinfónica por el Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), que también ha editado la obra orquestal de Valentín Zubiaurre. Francisco de Madina vió editadas varias de sus obras con orquesta a finales de los años cincuenta por la editorial Kalmus de Nueva York.

Pero autores como el P. Donostia, con producción orquestal, y uno de los pocos autores que tienen editadas sus obras completas, tal y como indicaba su editor, realmente se le editaron las obras vocales y corales así como las de participación instrumental reducida, quedando fuera de la edición las obras de plantilla instrumental sinfónica.

En buena deducción de lo acabado de mencionar, una buena parte del repertorio sinfónico sigue aún inédito. En los casos de conservar los fondos originales del compositor, y hemos de decir que el de su recuperación ha sido uno de los objetivos permanentes de ERESBIL, estaríamos en condiciones de acometer los trabajos de recuperación de sus obras. En ocasiones, como con los casos de los compositores Victor Zubizarreta o José Luis Iturralde, la anterior dirección del archivo estuvo en comunicación con las viudas de los compositores y consiguió fotocopias de sus obras. Hoy en día, en el caso de Zubizarreta, solamente disponemos de esas copias de su obra sinfónica; desconocemos el paradero de su fondo original, si es que se ha conservado finalmente. Por eso ERESBIL, junto con instituciones, bibliotecas y centros de documentación de todo España está intentando a través del proyecto *Acess to Music Archives* desarrollar una base de datos con la información sobre el contenido y paradero de los fondos musicales originales de la música y los músicos en España. Solamente si conservamos los fondos con todos los materiales originales estaremos en condición de difundir la música de conjunto creada en nuestro país.

## LABOR DE PREPARACIÓN PARA LA EJECUCIÓN: COPISTERÍA

Somos conscientes en ERESBIL de la necesidad de establecer toda la cadena de producción necesaria con el objeto de difundir adecuadamente la composición

sinfónica de nuestros autores. Y el paso previo a la difusión inicial de la obra, su interpretación, necesita, si no existe una edición de la partitura, una labor de preparación de los materiales de orquesta para su inicial ejecución. Y en este tema quiero rendir un pequeño homenaje a mis colegas los archiveros de orquesta, que son los principales sufridores de la situación de los materiales. A ellos ha correspondido hacerse cargo del estado de los mismos, teniendo que solucionar de manera rápida la inexistencia o el mal estado de los materiales. En las 45 ediciones de la semana MUSIKASTE (recuerden que la primera se celebró en 1973) los atriles del escenario del día sinfónico de clausura han visto toda suerte de materiales:

- Copias manuscritas, en ocasiones de copistas profesionales.
- Método del “recorta y pega” cuando por fin aparecieron las fotocopadoras.
- Música copiada con plantilla.
- Material escrito por ordenador, con múltiples programas, hasta llegar a los actuales más usuales, finale, sibelius, encore...
- Material impreso.

## APOYO A LA EDICIÓN IMPRESA

Un paso siguiente al de la existencia de material adecuado para la interpretación por parte de las orquestas, es la edición impresa de las partituras. Es la condición indispensable para la difusión de la música sinfónica en el entorno profesional de las orquestas.

ERESBIL ha intentado actuar en este ámbito de la mano de las editoriales existentes en el sector de la música. Hemos conveniado con la editorial CM-Ediciones Musicales de Bilbao para la edición paulatina de una colección de cuartetos de cuerda de compositores vascos a partir del año 2006, apoyando el pasado año 2016 la edición del cuarteto nº 2 de Jesús Guridi por Unión Musical Ediciones. El año 2003 se firmó un convenio con la editorial Tritó para la edición de trece partituras sinfónicas de Francisco Escudero, estando hoy en día todas estas partituras accesibles al público. ERESBIL ha animado al Gobierno Vasco a apoyar la edición de partituras de manera que cada año salen al público nuevas ediciones musicales.

Otro ejemplo de colaboración fue el realizado con el proceso primero de edición para la interpretación, a cargo del compositor y director Jesús Echeverría, de la *Sinfonía en La bemol mayor*, de Jesús García Leoz, que se interpretó en el concierto

de clausura de MUSIKASTE 2004. Posteriormente esta copia informática sirvió de base para edición de la partitura por parte del ICCMU.

## DIFUSIÓN MEDIANTE GRABACIONES COMERCIALES

ERESBIL ha colaborado con la Orquesta Sinfónica de Euskadi en la elaboración y redacción de notas a las grabaciones de la colección de discos CDs publicados con el sello suizo Claves.

Todos los conciertos de MUSIKASTE desde sus inicios han sido grabados. En ocasiones las grabaciones han servido de base para la edición en discos comerciales, como ocurrió con la grabación de la *3ª Sinfonía Harri zuria* de Ángel Illarramendi, interpretada en la jornada de clausura de MUSIKASTE 2009, siendo posteriormente comercializada por Nuba Records el siguiente año 2010.

## PERSPECTIVAS FUTURAS

En más de una ocasión se nos solicita desde diversas orquestas listas de obras sinfónicas vascas para ser programadas. Y nos encontramos con dos dificultades, la primera tener a mano una lista de obras que hayan sido ya programadas en época reciente y validadas en cuanto a su duración y valía artística; y por otra el tema de los materiales de interpretación. Nos parece importante que se habiliten procesos de lectura y selección de obras susceptibles de ser programadas. Justamente este otoño hemos recibido en ERESBIL la inestimable ayuda del nuevo director artístico de la Orquesta Sinfónica de Euskadi, Robert Treviño, con la lectura de unas 100 obras sinfónicas de autores vascos, para posibles futuras interpretaciones. Necesitamos contar asimismo con buenas grabaciones de las obras, para poder calibrar mejor su valía artística.

Los archivos y centros de documentación intentamos aportar inventarios y catálogos que reflejen de forma adecuada la producción musical de los compositores cuyos fondos recogemos y preservamos. Nos parece asimismo importante proyectos como la base de datos ATRIL, promovida y administrada por el Grupo de archivos de orquesta de AEDOM, como suministradora de información sobre el repertorio sinfónico español.

Todavía hay fondos históricos por recoger, al margen de la debida atención que debemos tener con la música de los autores vivos. En este sentido creo que



es importante el mantenimiento de las instituciones que nos ocupamos de la conservación patrimonial de fondos, en una época en la que los políticos están tentados por limitarse a “proyectos líquidos”. Por ello saludamos con ilusión el nacimiento de un nuevo proyecto de Archivo de las Artes escénicas y de la Música de Navarra, puesto en marcha este mismo año 2017.

Creemos importante la consolidación de toda la cadena de valor tras el proceso de creación de una obra sinfónica, desde su localización, preservación de originales, tratamiento documental, hasta la selección, copistería, interpretación, grabación, publicación y difusión. ERESBIL se inició con la difusión a través de MUSIKASTE, para cubrir con el tiempo y con la colaboración de las entidades interpretativas, en el caso que hoy tratamos las orquestas, el resto de las tareas de preservación.

Por ello el subtítulo de esta aportación: Catálogo en elaboración, pretendiendo un catálogo cualificado, en permanente enriquecimiento y evolución, al servicio del mejor conocimiento de la creación musical de nuestros autores.



## ARCHIVOS Y MÚSICA PARA ORQUESTA: ENCUENTROS Y DESENCUENTROS EN LA COMUNIDAD VALENCIANA

JORGE GARCÍA\*

**Resumen:** la composición de música sinfónica en la Comunidad Valenciana comenzó tardíamente y siempre ha sido escasa, por los gustos del público y por la falta de orquestas estables hasta bien entrado el siglo XX. Los músicos valencianos que pese a todo decidieron componer música orquestal encontraron frecuentes dificultades para estrenarla. En lo que se refiere a su conservación en archivos, hay que mencionar la iniciativa pionera de Vicente Tena, que en 1962 comenzó a elaborar una Biblioteca Musical de Compositores Valencianos con el respaldo del Ayuntamiento de Valencia. Dos instituciones surgidas ya con la autonomía, la Biblioteca Valenciana y el Instituto Valenciano de la Música, comenzaron a colaborar en la descripción y custodia de colecciones de música notada, y ponen a disposición de los investigadores la obra de varios destacados músicos. La difusión de los fondos musicales conservados en estas instituciones no es sencilla, por su lugar marginal respecto al mercado musical. Afortunadamente las nuevas generaciones de directores de orquesta son más conscientes de la importancia de los archivos y están contribuyendo a la recuperación de la música valenciana conservada en nuestros centros.

**Palabras clave:** música sinfónica; Comunidad Valenciana; archivos musicales; siglo XX.

---

\*. Departamento de Documentación, Institut Valencià de Cultura (Generalitat Valenciana). Licenciado en Filosofía por la Universidad de Valencia y Máster de Música por la Universidad Politécnica de Valencia. Es coautor de varios libros y ha comisariado diversas exposiciones. También ha publicado artículos sobre la edición musical y la historia de la documentación musical, y ha sido presidente de la Asociación Española de Documentación Musical. Desde 1990 y hasta la actualidad trabaja para la Generalitat Valenciana en el ámbito de las publicaciones, la documentación y la gestión del patrimonio musical.

*ARCHIVES AND MUSIC FOR ORCHESTRA:  
AGREEMENTS AND DISAGREEMENTS IN THE VALENCIAN COMMUNITY*

**Abstract:** The composition of symphonic music in the Region of Valencia started very late and has always been scarce, due to the tastes of the public and the lack of professional orchestras until well into the 20th century. Consequently, the Valencian musicians who despite everything decided to compose orchestral music found frequent difficulties to premiere it. In regard to the conservation of these orchestral works in archives, we should mention the pioneering initiative of Vicente Tena, who in 1962 began to build a Musical Library of Valencian Composers with the sponsorship of the Valencia City Council. With the arrival of democracy and autonomous regional governments two institutions emerged: the Valencian Library and the Valencian Institute of Music, which collaborated in the custody and descriptions of collections of notated music, and made available to researchers the work of several outstanding musicians. The diffusion of the musical collections kept in these institutions is not easy, due to its marginal place with respect to the music market. Fortunately, the new generations of conductors are more aware of the importance of the archives and contribute to the recuperation of Valencian music preserved in our centers.

**Keywords:** Symphonic music; Region of Valencia (Spain); Music archives; 20th century music

Al invitarme a participar en este congreso se me pidió que hablara sobre la música sinfónica custodiada por mi institución, hoy llamada Institut Valencià de Cultura, que tiene competencias sobre la política musical de la Comunidad Valenciana, incluida la gestión del patrimonio documental, y guarda fondos musicales que vienen muy al caso. Trataré de presentar las características del centro y de algunas otras colecciones valencianas de música sinfónica sin dejar pasar la ocasión de comentar antes y después otros asuntos que conviene abordar, creo, para tener una visión completa de la cuestión.

Vaya por delante que la situación de la música orquestal en la Comunidad Valenciana dista de ser ideal, aunque —siempre que obviemos la crisis global del propio modelo de consumo de la llamada música clásica— es bastante mejor que la de hace treinta años. En la escena cultural valenciana de 2017 encontramos dos orquestas públicas profesionales (la de Valencia y la de la Comunidad Valenciana);

alguna orquesta privada que recibe subvenciones y mantiene una programación regular (sobre todo en las provincias de Castellón y Alicante); orquestas no profesionales vinculadas a las sociedades musicales y orquestas formativas dependientes de conservatorios, universidades y también de la Generalitat, todas ellas de un rendimiento como mínimo aceptable. Los músicos valencianos que constituyen el grueso de sus plantillas tienen un buen nivel, en conjunto muy superior al de solamente unos pocos años atrás, y a su frente es cada vez más común encontrar a directores talentosos surgidos también entre nosotros. Bien es cierto que las instituciones han invertido más (a menudo excesivamente) en infraestructuras sobredimensionadas y no siempre aprovechadas que en formación, que los conservatorios superiores no atraviesan su mejor momento, presos de una crisis de identidad que se alarga en el tiempo, y que los compositores jóvenes se las ven y se las desean para estrenar sus obras en programas que, salvo raras excepciones, parecen calcados de los de hace cincuenta o sesenta años. Pero los avances son innegables y una cierta normalización empieza por fin a atisbarse en el futuro.

## ORQUESTAS TARDÍAS

Para abordar el sinfonismo en la Comunidad Valenciana con perspectiva histórica, empezaré diciendo que, como en el resto de España, también aquí la música orquestal es tardía y escasa. Pero un poco más tardía y un poco más escasa que en Madrid o Barcelona, según han mostrado quienes han estudiado ese aspecto de nuestra historia cultural (Galbis, Sancho Gracia). Los conciertos de orquesta comenzaron a ofrecerse en Valencia ya en la segunda mitad del XIX, siguiendo el modelo de la Sociedad de Conciertos madrileña, siempre subordinados a la escena lírica (por la procedencia de los intérpretes, aunque también por una parte sustancial del repertorio), que daba de comer a los músicos, y siempre afectados por la precariedad que impedía la organización de formaciones estables. Los compositores locales no se sentían en general muy atraídos por el género, pues el éxito y la fama estaban en otro lugar. Entre los pocos que escribieron para concierto, Salvador Giner (1832-1911) es el más conocido, y el único que se sigue interpretando hoy en día.

Ya en el siglo XX, la Orquesta Valenciana de Cámara, bajo la dirección de Eduardo López-Chavarri Marco (1871-1970), estrenó obras de Francisco Cuesta (1889-1921) y del propio López-Chavarri. La existencia en nuestra tradición de algunas obras

para orquesta de cuerda se explica por el tesón de modestas formaciones como esta y otras posteriores, que tuvieron además una clara vocación renovadora de los hábitos musicales. En 1916 se creó la Orquesta Sinfónica de Valencia, que durante varias décadas fue nuestro principal referente, asumiendo los estrenos de esa época, aunque mermó mucho tras la aparición de la Municipal de Valencia en 1943<sup>1</sup>.

En la provincia de Alicante las cosas no han ido mejor. En 1928 apareció la Orquesta de Cámara de Alicante, activa hasta la Guerra Civil; entre 1939 y 1944 le tomó el relevo la Orquesta Sinfónica de Alicante, pero luego la capital del sur quedó sin actividad orquestal propia hasta 1996. La Orquesta Sinfónica Ciutat d'Elx fue creada en 1988 y mantiene desde entonces una actividad regular gracias sobre todo al apoyo del ayuntamiento ilicitano. Otra ciudad alicantina con actividad orquestal desde hace mucho tiempo ha sido Alcoi, donde antes de la aparición de la Orquesta Sinfónica Alcoyana en 1952 ya hubo orquestas vinculadas a sus bandas de música más antiguas, conocidas como la Primitiva y la Nova, ambas surgidas en la primera mitad del siglo XIX. Estas bandas asumieron en su ciudad el protagonismo de la música en diferentes facetas, tanto civil como religiosa, por lo que desdoblaron y diversificaron sus unidades artísticas<sup>2</sup>.

Traer a las bandas a colación es importante. La situación de la música sinfónica en la Comunidad Valenciana no puede explicarse sin entender nuestra peculiar relación con las bandas de música. Baste decir que aunque las orquestas públicas se hicieron esperar, y en algunos casos aún no existen, la Banda Municipal de Valencia data de 1903, la de Alicante de 1912 y la de Castellón de 1925. Las autoridades de la época —como en el resto de España, por lo demás— prefirieron apoyar la formación de agrupaciones bandísticas, cuya utilidad pública se consideraba quizá superior. Es un tema interesante en el que por desgracia aquí no podemos detenernos.

## COMPOSITORES A TIEMPO PARCIAL (O COMPLETO)

El género sinfónico, por tanto, no estuvo en los atriles casi hasta el último cuarto del XIX; las grandes piezas que consolidaron el canon en el resto de Eu-

---

1. Galbis López, Vicente. «Orquestas». En *Diccionario de la Música Valenciana*. Madrid: Iberautor, 2006, t. II, ISBN 84-8048-707-0, ps. 199-209, 202.

2. Valls Satorres, José María. *Historia de una Banda de Música Alcoyana: La Nova desde 1842*. Alicante: Diputación Provincial de Alicante, 2010, ISBN 978-84-96979-62-8, p. 75.

ropa se desconocían aquí; seguir ese modelo no era en ningún caso una elección obvia para los compositores. Más natural era componer fantasías sobre motivos operísticos, obras religiosas o breves piezas a la manera de oberturas, que es lo que se escuchaba más. Por otra parte, quien escribiera para orquesta con ambiciones mayores se arriesgaba seriamente a quedarse con su obra en un cajón, situación nada deseable cuando hace falta estrenar para garantizarse el sustento.

La escasez de música sinfónica valenciana hasta la mitad del siglo XX tiene que ver con ambos motivos, y la carencia de oportunidades para estrenar condicionó a quien pese a todo quiso probar suerte. Citaré unos cuantos casos, a título puramente ilustrativo, para reflejar una realidad difícil hasta hace poco, donde la ausencia de repertorio no dependió siempre de la inhibición de los artistas. Los valencianos con ambiciones musicales han mirado frecuentemente hacia Madrid, que ofrecía muchas más posibilidades, aunque hubiera que pelearlas. No es casualidad que, todavía en el XIX, Giner probara suerte en Madrid durante nueve años, combinando la música escénica con la de concierto con más pena que gloria; que el villenense Ruperto Chapí estrenara allí las obras para orquesta que compuso durante su pensionado en Roma, antes de decantarse definitivamente por el género lírico, o que el alcoyano Juan Cantó escribiera su abundante obra mientras se ganó la vida como profesor del conservatorio de la capital, el primero de carácter público que se abrió en España.

Madrid también fue decisivo ya en el siglo XX para las carreras de Óscar Esplá (1886-1976) o Rafael Rodríguez Albert (1902-1979), pese a las circunstancias hostiles de su tiempo, que en el caso de Esplá incluyeron dos etapas diferentes y largos años de exilio entre ambas, y en el de Rodríguez Albert un destierro en Granada previo a su regreso a la capital. Naturalmente Joaquín Rodrigo es el mejor ejemplo de ello; como se sabe, en 1939, cuando deseaba regresar desde París a España, el compositor rechazó el contrato como profesor universitario en Sevilla o Granada que le consiguió Manuel de Falla, para aceptar un trabajo en Radio Madrid, lo que no le impidió triunfar rápidamente con su música orquestal<sup>3</sup>. Rodrigo, como otros valencianos que estudiaron en Madrid o en el extranjero y habían hecho de la composición su meta, ya no deseaban volver a su ciudad de origen ni a ningún lugar que no ofreciera ciertas garantías para su carrera. El

---

3. Laredo Verdejo, Carlos. *Joaquín Rodrigo*. Valencia: Diputació de València, 2011. ISBN 978-84-7822-610-8, ps. 274s.

saguntino se lo escribió muy clarito a su mentor López-Chavarri desde París, en 1929: «no... tinc... ga... nes... de... tor...nar» [sic].<sup>4</sup>

En todo caso, ni siquiera la emigración fue garantía de éxito; el caso de Salvador Giner se ha repetido frecuentemente. El músico de Algemés José Moreno Gans (1897-1976) recibió varios premios nacionales y estudió y vivió en Madrid, si bien su trabajo como profesor de instituto le mantenía alejado del conservatorio y otros centros neurálgicos de la actividad musical; sus conciertos para piano y violonchelo de 1956 y 1958 respectivamente, ambos galardonados en el concurso Óscar Esplá de Alicante, no fueron estrenados en Madrid sino en Valencia, muchos años después, en 1985 y 1970<sup>5</sup>. Según algunas fuentes, el del violoncello fue muy elogiado por Pau Casals.

Sin moverse de Valencia, Manuel Palau (1893-1967) fue autor de una obra sinfónica notable, pero su caso es excepcional: en él se unían el prestigio artístico, refrendado a escala nacional, con la autoridad de quien sumaba varios puestos de responsabilidad en instituciones docentes y científicas de la ciudad durante los años de la dictadura franquista. Sin duda por eso pudo estrenar puntualmente, incluso varias sinfonías —genero rarísimo en la Comunidad Valenciana— pese a lo cual su ópera *Maror* quedó inédita hasta 2002, cuando se escuchó en versión de concierto (no subió a escena hasta doce años después, en 2014). Los retrasos y regateos han sido lo más frecuente durante muchos años. José Báguena Soler (1908-1995) esperó hasta 1993 para asistir al estreno de su ópera de cámara *El mar de las sirenas*, también en versión de concierto; su discípulo Arturo Llácer Pla (1913-2005) escribió el poema sinfónico *L'Escorca* en 1960 (accésit en Málaga) y no pudo estrenarlo hasta veinte años después, lo que le hizo desistir de la composición durante muchos años.

Aparte del contexto más o menos favorable, la posibilidad de ganarse la vida también condiciona, como es lógico, la composición orquestal. Cabe suponer que los empleos estables, como las plazas de músicos militares y profesores de conservatorio, favorecen la producción sinfónica de sus titulares, libres de agobios a final de mes, aunque la correlación no es mecánica. Como puede verse en algunos de nuestros compositores,

---

4. «No... ten... go... ga... nas... de... vol... ver». Carta a López-Chavarri Marco, 21-5-1929. Galbis López, Vicente y Rafael Díaz (eds.). *Eduardo López-Chavarri Marco: correspondencia*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1996. ISBN 84-482-1384-X, vol. 2. p. 200.

5. Angulo Luna, Sonia. «Moreno Gans, José». En *Diccionario de la Música Valenciana*. Madrid: Iberautor, 2006. T. II, ISBN 84-8048-707-0, ps. 129-130, 129.



la estabilidad económica también puede frenar la necesidad de producir, y los compromisos diarios desincentivarla; quizá la escasez de la obra de Pedro Sosa, un músico muy dotado, autor del maravilloso pasodoble «Lo cant del valencià» y profesor durante muchos años del Conservatorio de Valencia, se deba a esas entre otras razones. En cambio, la mayor parte de la obra tardía de Amando Blanquer (1935-2005), por poner otro ejemplo, nació gracias a los encargos de la Generalitat Valenciana, que Blanquer buscó activamente para complementar sus ingresos como docente.

Qué duda cabe que la calidad también pesa en la suerte de las obras escritas, aunque no es el único factor y a veces ni siquiera el principal. Pero retomemos el hilo.

## MÚSICA SINFÓNICA EN BIBLIOTECAS Y ARCHIVOS. ARCHIVOS *GRISES*

Hemos tenido pues, en la Comunidad Valenciana, formaciones orquestales de actividad concertística inestable y escasa hasta después de la Guerra Civil; luego, varias décadas protagonizadas por una sola orquesta totalmente profesionalizada, la Municipal de Valencia (hoy Orquesta de Valencia), un puñado de compositores que a veces marcharon fuera para ganarse la vida y escribieron y estrenaron casi siempre con grandes dificultades, y finalmente, consolidada la democracia y los gobiernos autónomos, un lento camino hacia la normalización, que incluye el surgimiento de las primeras iniciativas de recolección y archivo, como el centro al que represento aquí.

Las bibliotecas patrimoniales en la Comunidad Valenciana son de reciente creación, y por tanto casi nadie se ha preocupado hasta hace bien poco por conservar la producción de nuestros músicos, más allá quizá de sus herederos. En ausencia de alternativas, los conservatorios, las instituciones eclesiásticas, la Sociedad de Autores (hoy SGAE), las orquestas, las bandas de música, los teatros, entidades todas que crearon archivos musicales para su propio uso, han sido receptoras de fondos hasta nuestros días, aunque de modo principalmente pasivo. A ellas habría que sumar algunas más que ni siquiera tienen una relación obvia con la música, como museos, ateneos y sociedades culturales que acogieron conciertos en sus salones, o administraciones locales y provinciales en cuyos archivos administrativos han quedado depositadas obras de autores que optaron a premios o becas. Entre esta heterogénea serie de centros receptores hay muchos que cabrían en la categoría de lo que podríamos llamar archivos *grises*, a semejanza de la literatura gris, denominación que se aplica a aquellos documentos mal difundidos o circulados

en ámbitos restringidos o poco comunes. Está por hacer el mapa de localización de todos estos centros, que describa al menos a un nivel básico sus fondos con relevancia musical<sup>6</sup>. En el ámbito de las bandas de música se ha puesto ya en marcha un proyecto de este tipo, llamado *Música a la llum*, y no sería insólito que también sacara a la luz música sinfónica<sup>7</sup>.

La Societat Coral el Micalet, fundada en 1905, es un caso a destacar aquí, aunque solamente sea por la relevancia para nuestra vida sinfónica y las dimensiones de su fondo más conocido, el de las obras de Salvador Giner, que ayudó a su consolidación y que fue depositado en la Sociedad por sus herederos. Pero la primera institución que inició una colección de música, parte de ella sinfónica, con el único propósito de conservarla y difundirla fue la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos, creada para el Ayuntamiento de Valencia por el jesuita Vicente Javier Tena Meliá (1905-1985), y reunida a partir de 1962 con respaldo económico del propio ayuntamiento de Valencia, las diputaciones provinciales, las localidades natales de algunos músicos y varias cajas de ahorro. La biblioteca se abrió al público en 1981 y es una colección de unas 10.000 piezas de música, principalmente copias manuscritas, de compositores valencianos de todos los tiempos. Allí se mezclan Cabanilles y Pradas con autores hoy ya olvidados de música ligera, banda o (sobre todo) obras religiosas. La enorme empresa del padre Tena, con sus logros y sus fracasos<sup>8</sup>, es fascinante y merece un estudio detenido que

---

6. Los más reconocidos y consolidados pueden encontrarse en el Mapa del patrimonio musical en España elaborado por el Centro de Documentación de Música y Danza (Inaem, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte), <<http://cdmyd.mcu.es/mapatrimoniomusical/>> [consultado el 5-12-2017].

7. *Música a la llum* está patrocinado por Bankia y ha sido puesto en marcha por el IVC y la Federación de Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana. Para más detalles puede visitarse la web del proyecto (<<https://www.musicalallum.es>> [consultado el 5-12-2017]), que sigue los pasos del proyecto internacional Access to Music Archives, desarrollado por la International Association of Music Libraries (IAML) con un especial protagonismo de su rama española, Aedom.

8. Para los investigadores tiene, de entrada, el grave inconveniente de que se trata casi siempre de copias. En cuanto al contenido está seleccionado de forma arbitraria, o quizá lastrado por limitaciones presupuestarias; el matrimonio integrado por Matilde Salvador y Vicente Asencio, por ejemplo, coetáneos de Tena, solamente está representado con obras de cámara o canciones, y la biblioteca no conserva nada de su obra orquestal. Por otra parte hay una inclinación evidente hacia compositores de música religiosa y hacia la obra religiosa de compositores que cultivaron varios registros, obviando en parte o en su totalidad sus piezas profanas.

no corresponde hacer aquí. Digamos solo, en relación con nuestro objeto, que aunque la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos conserva una cantidad notable de música sinfónica, de la que a veces no hay otras fuentes fácilmente accesibles, es un centro poco conocido y apenas publicitado, quizá por tratarse de un proyecto interrumpido tras la muerte de Tena sin apenas crecimiento más allá de alguna donación simbólica, y carente de promoción por parte del propio consistorio, lo que poco a poco le ha aislado de la vida musical de la ciudad.

En esta relación no puedo olvidarme del archivo de la Orquesta de Valencia. En primer lugar, por una razón natural: es el que queda más próximo a los titulares de la formación, que acuden a él en busca de repertorio antes quizá que a cualquier otro lugar, de modo que su almacén sigue *explicando* en buena medida la programación de obra sinfónica valenciana. No ha sido raro, por otra parte, que los compositores dejaran allí los materiales originales de sus obras y ya no los recogieran nunca, o que sus archivos personales hayan desaparecido sin dejar otro rastro que el archivo de nuestra primera orquesta, convertido así en referente insoslayable. Por otra parte la Orquesta de Valencia recibió fondos procedentes de la extinta Orquesta Sinfónica, lo que la convierten en parada obligada para quienes estudien los últimos cien años de vida orquestal valenciana.

## EL CASO DEL IVM/IVC

Nuestra biblioteca y centro de documentación comenzó a funcionar hacia 2001 dentro del entonces llamado Instituto Valenciano de la Música (IVM), puesto en marcha por la Ley Valenciana de la Música (1998), hoy en parte derogada. Conforme dictaba aquella ley, durante unos cuantos años colaboramos con la Biblioteca Valenciana (BV) en la recogida y descripción de fondos musicales. La BV, que carece de sección de música o audiovisuales, aportaba su infraestructura, para albergar y conservar los fondos en condiciones adecuadas, y sus herramientas informáticas; nosotros poníamos a los técnicos. El acuerdo, como se ve, era bastante asimétrico, pero los fondos acabaron bien conservados y perfectamente descritos. A resultas de aquella colaboración la BV custodia depósitos de músicos como Agustín Alamán (1912-1994), Luis Sánchez Fernández (1907-1957), Miguel Asins Arbó (1916-1996) o Manuel Palau (1893-1967). Los fondos musicales de los tres primeros fueron completamente catalogados por personal del IVM; en cambio el último de ellos, que llegó en 2013, no pudo ya catalogarse por falta

de recursos, y sigue siendo poco accesible para los investigadores. Un caso aparte es el de la familia López-Chavarri (integrada por Eduardo López-Chavarri, padre e hijo, y Carmen Andújar, esposa del primero), cuyo fondo adquirió la BV muy pronto, en 1996, pero también fue catalogado años después por técnicos contratados por el IVM.

Antes de perder su naturaleza jurídica a causa de un ERE, y convertirse en una de las direcciones adjuntas del actual Institut Valencià de Cultura —correspondientes a teatro y danza, audiovisual y música—, el IVM también trabajó en la actualización informática del catálogo del Real Colegio Seminario de Corpus Christi y en la catalogación del fondo de Salvador Giner en la Societat Coral El Micalet. El resultado a día de hoy de ambos proyectos, aun truncados, puede consultarse en el catálogo en línea de la Biblioteca Valenciana, que tiene un enlace específico al llamado Patrimonio Musical Valenciano<sup>9</sup>.

A medida que el IVM, en plena crisis económica, se quedaba sin capacidad para mantener las colaboraciones con la BV y otros centros, fue concentrándose en sus propios recursos y reunió varios legados de autores con producción sinfónica que vinieron a parar a nuestros depósitos. De este modo recibimos los fondos de Ofelia Raga (1911-2005), Carlos Palacio (1911-1997) y Vicente Asencio (1908-1979)-Matilde Salvador (1918-2007), sin duda el más solicitado de cuantos custodiamos.

En todos estos años, además, hemos colaborado con el Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU) en la edición de música lírica de autores valencianos como Martín y Soler, Chapí, Gomis, Giner o Serrano, y con la SGAE en la edición de algunos catálogos de compositores, como los dedicados a José Serrano, Manuel Palau o Matilde Salvador. Y en cuanto a iniciativas propias, sin ánimo de ser exhaustivo, hemos editado o coeditado obra sinfónica de Leopoldo Magenti, Vicent Garcés y algunos títulos de autores vivos, además de haber encargado unas 50 obras sinfónicas a compositores como César Cano, Ricardo Climent, Andrés Valero-Castells, Voro García, Ramón Ramos, Miguel Gálvez Taroncher, Carlos Fontcuberta, Óscar Navarro, Joan Cerveró, José Evangelista, Enrique Sanz Burguete, Emilio Calandín, José Antonio Orts o Francisco Coll, sin duda el músico valenciano más internacional en este ámbito a día de hoy. Estas obras fueron escritas para la Joven Orquesta de la Generalitat Valenciana

---

9. Véase el enlace a *Patrimoni Musical Valencià* en <<http://bv.gva.es>> [consultado el 5-12-2017].

(JOGV), para conmemoraciones puntuales o simplemente para incorporarse a los programas de la Orquesta de Valencia, y algunas veces también las hemos editado y grabado (en nuestra colección discográfica Patrimonio Musical Valenciano).

El trabajo con el director Manuel Galduf, titular de la JOGV entre 2001 y 2017, ha sido particularmente fructífero, pues su interés por el repertorio valenciano —probado ya en etapas anteriores de su carrera— se ha plasmado no solamente en el estreno de música nueva, sino en la recuperación de algunas páginas de nuestro pasado sinfónico: me refiero a obras de Manuel Palau, Vicent Garcés, Vicente Asencio o Luis Sánchez entre otros. Poder escuchar en directo y finalmente editar discos con estas piezas es una satisfacción que los responsables de archivos conocemos solo raramente, y por tanto merece ser destacada.

Hoy en día, transformados en dirección adjunta de Música y Cultura Popular del Instituto Valenciano de Cultura (IVC), conservamos las funciones y los fondos, que continúan creciendo pese a las dificultades (todavía no resueltas en 2017) de la falta de personal y una sobrevenida falta de espacio causada por la concentración de instalaciones que propició el nuevo instituto. Una concentración que no es mala en sí misma; nuestra convivencia física con el Centro de Documentación Teatral tiene ventajas indudables por la historia que compartimos en una comunidad donde la música escénica ha sido siempre tan importante. Nuestros fondos son en muchas ocasiones complementarios y en su conjunto explican mejor la historia de nuestro pasado cultural.

## DIFICULTADES Y PARADOJAS DE LA DIFUSIÓN

La cuestión que subyace a esta convocatoria de la Orquesta de Córdoba es cómo conseguir que se produzca una oferta más rica y diversa de música orquestal, atenta a la producción local y a la creación reciente. Para eso hace falta orquestas, público, partituras... y directores artísticos dispuestos a que se encuentren todos entre sí. Evidentemente, si los directores no se lo proponen y sus patronos tampoco se lo exigen, poco podemos hacer quienes nos movemos en la periferia del sistema. Demos por hecho ese interés; el siguiente problema, el de la accesibilidad, y junto a él el de la difusión, ya puede decirse que nos atañe mucho más, aunque nuevamente podría replicarse que la música, mientras tiene derechos de propiedad intelectual vigentes (y aun luego) es en gran medida un asunto de

mercado, y en el mercado juegan las editoriales, no los archivos. Ningún intérprete viene a mi biblioteca buscando partituras de orquesta de Joaquín Rodrigo para llevarlas al atril, y en el improbable caso de que lo hiciera, yo le remitiría a la editorial correspondiente. El principal propósito de nuestro centro es facilitar la investigación, no competir con el mercado editorial privado.

Bien es verdad que los límites entre facilitar o promover la investigación y llevar a cabo iniciativas de difusión son poco claros; de una tarea a la otra se pasa gradualmente, sin saltos bruscos; tampoco las obras se convierten en patrimonio digno de esa dedicación de la noche a la mañana ni por arte de birlibirloque. Por ejemplo, algunas veces colaboramos con editoriales privadas con motivo del aniversario de un compositor, circunstancia cronológica muy socorrida que no ayuda a programar de forma más equilibrada o inteligente pero que proporciona una buena excusa y sin duda pesa en las decisiones de los directores de orquesta y las agendas de los políticos.

¿Qué pasa, sin embargo, con las obras cuya edición comercial nunca ha tentado a la industria del ramo, por la falta de demanda, y cuya importancia es para nosotros evidente, pese a la cual solamente existen en forma de manuscrito guardado en nuestras instalaciones?

Antes he mencionado a Rodrigo: es un caso raro de compositor valenciano universalmente conocido, y si pusiéramos en marcha alguna iniciativa de difusión de su obra no sería para conseguir que se interprete, o que se interprete más, sino por otras razones. Pero por debajo de Rodrigo es difícil encontrar otros autores valencianos en las temporadas sinfónicas, incluso en las nuestras. Hemos pedido a SGAE<sup>10</sup> información sobre la interpretación en España durante el pasado año de obras para orquesta de tres compositores relevantes, aunque elegidos un poco al azar: Amando Blanquer, Matilde Salvador y Óscar Esplá. Pues bien, en 2016 no se interpretó en España ninguna obra sinfónica del alcoyano Amando Blanquer, uno de nuestros principales autores de música orquestal en el siglo XX; de Matilde Salvador, solamente la Orquesta de Valencia hizo la música incidental del ballet *El ruiseñor y la rosa*, en el Palau de la Música de Valencia; de Óscar Esplá, solamente se escuchó *Don Quijote velando las armas*, en el Teatro Monumental de Madrid, por la Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española (aprovechando el aniversario de la obra de Cervantes). El caso de Esplá es llamativo porque en una jerarquía de

---

10. Agradezco la información a Carmen Falcón y Mari Luz González, de la SGAE.

músicos sinfónicos de la Comunidad Valenciana parecería probablemente entre los más conocidos, justo después de Rodrigo. Esplá fue un gran artista, de méritos reconocidos internacionalmente y de forma unánime, más allá de la cortesía o la circunstancia; un creador cuya obra está publicada en su práctica totalidad por Unión Musical Española, y ha sido grabada por insignes intérpretes, de modo que teóricamente es muy accesible. Además vivió bastante tiempo y murió en Madrid, conjurando en parte el estigma de lo periférico, y legó su archivo a la Biblioteca Nacional. Pero ya vemos que pese a todo nuestras orquestas apenas lo tocan.

Puede ser ilustrativo acceder a la lista de obras interpretadas por una sola formación, la Orquesta de Valencia, a lo largo de toda su historia —a nuestros efectos, en el periodo comprendido entre 1943 y el final de la temporada 2016-17—, y ver qué nos dice<sup>11</sup>. Me limitaré a proporcionar una información cuantitativa muy elemental. Aunque hay reiteraciones que se producen a lo largo de una gira, o por agrupación de obras (antologías de zarzuela, por ejemplo), o por circunstancias de la propia pieza (la brevedad es una ventaja, como también lo que podríamos llamar «facilidad» o «accesibilidad» de lenguaje), y pese a que he sumado todas las obras de cada compositor renunciando a cualquier matiz, creo que las cifras son llamativas.

El compositor valenciano más interpretado es precisamente Rodrigo, con 252 apariciones; le sigue Palau, con 191, y a continuación José Serrano, con 160, Eduardo López-Chavarri Marco, con 157, Ruperto Chapí, con 110, y Salvador Giner, con 79. Obsérvese cómo pesa todavía la música lírica, no propiamente sinfónica, con Serrano y Chapí. Por detrás de ellos, Amando Blanquer (60), Matilde Salvador (53), Agustín Alamán (37), Leopoldo Magenti (34), José Báguena Soler (29), Francisco Llácer Pla (27) y Óscar Esplá (25).

La muerte no sienta nada bien: a Agustín Alamán (1912-1994), representado sobre todo por sus *Goigs a la Mare de Déu dels Desamparats*, solamente se le ha tocado una sola vez después de su fallecimiento, y ello en la temporada siguiente, cuando resultaba casi obligatorio; lo mismo ha pasado con José Báguena Soler, que después de su muerte sonó por última vez en 2005, y antes de eso, solo en 1998. Ello produce la fastidiosa sensación de que a veces te tocan solamente si estás ahí para dar la lata, lo cual, por otra parte, es completamente cierto, y sin

---

11. Toda esta información nos la ha proporcionado Enrique Monfort, archivero de la Orquesta de Valencia, a quien agradecemos su colaboración.

duda tiene que ver con el hecho de que Esplá (nacido en Alicante y residente en Madrid desde 1950) no aparezca hasta el lugar 13 de la lista, por debajo de compositores de mucho menos rango y dedicación.

También es interesante observar en qué circunstancias se programa un título. A Francisco Tárrega (19), por ejemplo, sorprende encontrarlo en esta lista, pero las adaptaciones de sus obras para guitarra han sido incluidas casi siempre por la OV en actuaciones en Benicàssim, dentro del programa del Certamen Tárrega.

Si relacionáramos las obras con su procedencia, podríamos ver asimismo la importancia que tiene que se trate de obra publicada o manuscrita, o en este último caso que se encuentre copia de ella en el archivo de la orquesta. Dejo apuntada la idea, aunque no puedo dedicarle aquí más atención, pero probablemente la investigación nos mostraría que en el flujo de la música sinfónica de nuestra ciudad los archivos ajenos al de la Orquesta de Valencia tienen desgraciadamente muy poca trascendencia.

Por otra parte unos directores han sido más proclives que otros a la interpretación de autores valencianos. Hay que destacar al ya citado Manuel Galduf, titular de la OV entre 1983 y 1997, cuyo nombre aparece muy vinculado al estreno o la difusión de la obra de Amando Blanquer (hasta el punto de ser el único director que ha programado con la OV muchas de las obras sinfónicas del alcoyano) o César Cano, en programas dirigidos por él o en programas de directores invitados. También la época de Galduf aparece como aquella en que la Orquesta de Valencia estrenó más obras encargadas, bien por el Ayuntamiento o bien por la Generalitat, en una época donde ambas instituciones estuvieron muy implicadas en su gestión, y que coincide con la puesta en marcha del Palau de la Música y la creación del entonces llamado Coro de Valencia.

Ya he dicho antes que a nosotros los archiveros y bibliotecarios nos compete principalmente conservar y hacer accesibles las obras, y en contadas ocasiones, contribuir también a su difusión, por ejemplo en foros como este o en publicaciones especializadas. También es importante nuestro papel como suministradores de temas a investigadores en formación. A este respecto, creo que deberíamos trabajar más estrechamente con los conservatorios superiores y las universidades que ofrecen grado en Musicología, allí donde lo hay, que no es precisamente en la Comunidad Valenciana.

De todas formas es forzoso reconocer que nuestra visibilidad es escasa. Las bibliotecas no son populares ni eso que ahora se llama «mediáticas»: en el ámbito cultural la atención de los medios de comunicación y las redes sociales, incluso de



los más sensibilizados hacia estos temas, se la llevan abrumadoramente los museos, el cine y la música pop. Los archivos se convierten en noticia siempre demasiado tarde: cuando se clausuran o sufren alguna clase de calamidad. Sin una sensibilidad y predisposición previas por parte de los agentes más implicados es difícil que podamos contribuir eficazmente al enriquecimiento de la escena sinfónica. Por eso me refiero en el título a encuentros y desencuentros. Después de casi veinte años dando servicio, sigue siendo frecuente recibir en nuestras instalaciones a usuarios que todavía no sabían de nuestra existencia, y lo confiesan entre la admiración y el asombro. A nuestro centro, el Institut Valencià de Cultura, también le falta alguna clase de articulación más sólida con la escena musical; la única orquesta profesional de la Generalitat, llamada Orquesta de la Comunidad Valenciana, no depende de nosotros, sino del Palau de les Arts, y es primordialmente una orquesta lírica; tampoco depende de nosotros ningún auditorio sinfónico sobre cuya programación pudiéramos ejercer alguna hipotética influencia, y finalmente nuestra competencia, por fraternal que sea, con la Biblioteca Valenciana (a diferencia de otras comunidades autónomas, donde las responsabilidades sobre el patrimonio documental musical están perfectamente delimitadas), desorienta al usuario sobre nuestra identidad.

Pese a todo no quiero acabar en clave pesimista. Aunque a algunos músicos veteranos que han estado al frente de orquestas valencianas solamente los he conocido de vista, cuando he ido a escuchar su trabajo, las nuevas generaciones de directores tienen una actitud diferente. Han venido a visitar nuestros fondos y nos han pedido información sobre compositores y obras valencianas músicos como Jordi Bernácer, Beatriz Fernández, Robert Ferrer, Hilari García o Cristóbal Soler, todos profesionales y alguno de ellos con una carrera ya muy destacada. Habitualmente, el interés ha acabado reflejándose en un concierto, y su creciente proyección puede convertirlos en protagonistas de la difusión de nuestra música tanto aquí como fuera del país. Ojalá esa actitud se convierta en algo natural. En cuanto a las orquestas que nos son más cercanas, creo que el público debe poder seguir escuchándolas medirse con el repertorio internacional más consolidado, pero también hace más falta que nunca que incorporen decididamente ese elemento diferenciador, ese acento propio que son las obras de nuestros compositores, y lo conviertan en un aliciente en lugar de un componente disuasorio, como lo ha sido tantas veces. También a este respecto vale la pena reflexionar sobre el consumo y difusión de la música de banda, un ámbito donde el estreno de música nueva sigue considerándose signo de distinción y prestigio.

## REFERENCIAS

- ANGULO LUNA, Sonia. «Moreno Gans, José». En *Diccionario de la Música Valenciana*. Madrid: Iberautor, 2006. T. II, ISBN 84-8048-707-0, ps. 129-130.
- GALBIS LÓPEZ, Vicente. *La música escénica en Valencia: 1832-1868. Del modelo del Antiguo Régimen a la organización musical del Estado Borbónico*. Tesis doctoral. Universitat de València (1998), <<http://roderic.uv.es/handle/10550/38553>> [consultado el 5-12-2017].
- , «Orquestas». En *Diccionario de la Música Valenciana*. Madrid: Iberautor, 2006. T. II, ISBN 84-8048-707-0. p. 199-209.
- GALBIS LÓPEZ, Vicente y Rafael DÍAZ GÓMEZ (eds.). *Eduardo López-Chavarri Marco: correspondencia*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2 vols., 1996. ISBN 84-482-1384-X.
- LAREDO VERDEJO, Carlos. *Joaquín Rodrigo*. Valencia: Diputació de València, 2011. ISBN 978-84-7822-610-8.
- SANCHO GRACIA, Manuel. *El sinfonismo en Valencia durante la Restauración (1878-1916)*. Tesis doctoral. Universitat de València (2003), <<http://roderic.uv.es/handle/10550/15220>> [consultado el 5-12-2017].
- VALLS SATORRES, José María. *Historia de una Banda de Música Alcoyana: La Nova desde 1842*. Alicante: Diputación Provincial de Alicante, 2010. ISBN 978-84-96979-62-8.

# SINFONÍAS DE JOSÉ CASTEL (1737-1807) Y PABLO RUBLA (ca. 1772-1860): NUEVE OBRAS INÉDITAS COMPUESTAS POR MÚSICOS CATEDRALICIOS ESPAÑOLES

HÉCTOR-EULOGIO SANTOS-CONDE\*

**Resumen:** la composición de música orquestal en contextos catedralicios españoles a finales del siglo XVIII y principios del XIX es un tema que ha suscitado cierta atención en la musicología desde hace algunos años. Así lo atestigua la recuperación de sinfonías compuestas por músicos catedralicios como Carles Baguer (1768-1808), Ramón Garay (1761-1823) o Josep Pons (1770-1818). El presente texto aborda esta misma temática, dando a conocer un repertorio de nueve sinfonías compuestas por dos maestros de capilla de la Catedral de Tudela (Navarra): José Castel (1737-1807) y Pablo Rubla (c. 1772-1860). Para ofrecer una panorámica general de estas obras, en este trabajo se describirán, en primer lugar, las fuentes conservadas y, posteriormente, se analizarán las propias composiciones.

**Palabras Clave:** sinfonía, clasicismo, catedrales españolas, José Castel, Pablo Rubla, siglos XVIII–XIX.

## *SYMPHONIES BY JOSÉ CASTEL (1737-1807) AND PABLO RUBLA (CA. 1772-1860): NINE UNPUBLISHED WORKS COMPOSED BY SPANISH CATHEDRAL MUSICIANS*

**Abstract:** The composition of orchestral music in Spanish cathedrals at late 18<sup>th</sup> and early 19<sup>th</sup> centuries is a subject that has attracted some attention in musicology for some years. This is attested by the recovery of symphonies composed by cathedral musicians such as Carles Baguer (1768-1808), Ramón Garay (1761-1823) or Josep Pons (1770-1818). This text addresses this same topic, revealing a corpus of nine symphonies composed by two chapel masters of the Tudela Cathedral (Navarra):

---

\*. Contratado FPI de la Universidad de La Rioja. Máster en Música Hispana por la Universidad de Salamanca. Licenciado en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de Salamanca. Título Superior de Violonchelo por el Conservatorio Superior de Salamanca.

José Castel (1737-1807) and Pablo Rubla (c.1772-1860). To provide a general overview of these works, this study will first describe the sources preserved and later analyze the compositions themselves.

**Keywords:** symphony, classical style, Spanish cathedrals, José Castel, Pablo Rubla, late 18<sup>th</sup> – early 19<sup>th</sup> centuries.

## INTRODUCCIÓN

Durante los últimos 35 años se han recuperado y puesto en valor numerosas obras orquestales compuestas por músicos españoles durante la segunda mitad del siglo XVIII y principios del siglo XIX. Sinfonías de autores como Luigi Boccherini (1743-1805), Gaetano Brunetti (1744-1798), Carles Baguer (1768-1808), Ramón Garay (1761-1823), Josep Pons (1770-1818), Josep Fàbrega (¿-1791), entre otros, han sido publicadas en modernas ediciones y, en algunos casos, grabadas, lo que facilita nuestra aproximación hasta ellas. Varios de estos sinfonistas trabajaron al servicio de instituciones catedralicias, lo que explica que muchas de estas composiciones se preserven en archivos religiosos. El presente estudio se centrará en un corpus inédito de nueve sinfonías, que se encuentra conservado en tres catedrales diferentes: Tudela (Navarra), León y Huesca. Los autores de estas nueve composiciones son José Castel (1737-1807) y Pablo Rubla (ca. 1772-1860), maestros de capilla en la Catedral de Tudela. La vida de ambos músicos ha sido reconstruida en una extensa monografía<sup>1</sup>. Sin embargo, las fuentes que contienen este repertorio orquestal han pasado prácticamente desapercibidas para la investigación. En primer lugar, en este trabajo se expondrá el estado de la cuestión relativo a estas nueve sinfonías. Posteriormente, se describirán las fuentes que conservan estas composiciones: el estudio del documento físico puede ofrecer pistas sobre el uso y recepción posterior de estas obras. Asimismo, se establecerá una cronología en la medida de lo posible. Por último, se analizarán las características musicales que presentan estas piezas. Este análisis tiene como objetivo integrar estas sinfonías dentro de una práctica compositiva que era común a todos los países europeos. No se pretende establecer conexiones e influencias estilísticas entre los maestros

---

1. Domínguez, Begoña. *El florecimiento musical de la ribera de Navarra (siglos XVIII y XIX): José Castel, Pablo Rubla, Blas de Laserna y otros compositores universales*. [Tudela]: Ayuntamiento de Tudela, 2009.

considerados “principales” y los músicos locales, como propone Pedro Jiménez al estudiar las sinfonías de Ramón Garay<sup>2</sup>, sino plantear que todos los sinfonistas de este periodo compartían un lenguaje y unos procedimientos compositivos comunes<sup>3</sup>.

En la Tabla 1 se presenta el corpus de sinfonías que forman el núcleo de este estudio. En la primera columna se indica quiénes son los autores, a los que se sitúa cronológicamente. En el apartado “sinfonía” se adjudica una numeración correlativa a las obras compuestas por un mismo autor (nº 1, nº 2, etc.). Esta numeración viene determinada por el orden en el que dichas piezas aparecen en las fuentes. En esta columna también se detalla la tonalidad global de cada composición. En el apartado “movimientos” se revela la indicación de *tempo*, el número de compases totales, la tonalidad específica, el compás y el esquema formal que presentan cada uno de ellos. En la columna “plantilla” se indica el conjunto instrumental que requieren estas composiciones. En los dos últimos bloques se identifican las fuentes donde aparecen copiadas las sinfonías, las catedrales donde estos manuscritos se conservan y el título específico de cada composición.

## AUTORES Y FUENTES

Las seis primeras sinfonías están compuestas por José Castel (Tudela, 1737 – Tudela, 1807): músico tonadillero en Madrid durante las décadas de 1760-1770 y maestro de capilla en la Colegiata y, a partir de 1784, Catedral de Tudela desde 1773 hasta su muerte<sup>4</sup>. En un artículo de 2006, Juan Pablo Fernández Cortés

---

2. Pedro Jiménez propone la siguiente metodología de trabajo: “establecer una relación de influencia entre la obra de [Joseph] Haydn, sobre todo la que forma parte de esas 16 sinfonías [conservadas en la Catedral de Jaén], y la de nuestro maestro”. Jiménez, Pedro. *Ramón Garay (1761-1823): Un clásico, autor de 10 sinfonías*. Jaén: Servicios de publicaciones, Universidad de Jaén, 2011, p. 302.

3. El presente texto sigue el planteamiento propuesto por Mary Sue Morrow: “What follows might be described as a “socialist” history of the symphony. It identifies no “major figures”; it does not trace influence or connections; it does not chronicle innovations or attempt to identify who did what first. Instead, it views symphonic composition as a collective enterprise in which thousands of composers participated”. Morrow, Mary Sue. *Other classical repertoires*. Horton, Julian (ed.). *The Cambridge Companion to the Symphony*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013, p. 29.

4. Para conocer la biografía de este músico, véase: Domínguez, Begoña. *El florecimiento musical de la ribera de Navarra...*, pp. 93-140.

Tabla 1. *Sinfonías de José Castel y Pablo Rubla*

Compositor	Sinfonía	Movimientos	Plantilla	Fuente(s)	Título diplomático
José Castel (1737-1807)	Sinfonía nº 1	Allegro con spirito (116 cc) Si b M - C - <b>Sonata tipo 3</b>	2 VI / Vla / b / 2 Ob / 2 Tp	Catedral de León Ms. 750	Sinfonía // I // de Castel
	Si b M	Andante Poco (51 cc) Mi b M - 3/4 - <b>Sonata tipo 3</b>			
		Minue Andantino / Trio (64 cc) Si b M / Mi b M - 3/4 - <b>Minueto</b>			
		Allegro Molto (143 cc) En Fa M - C - <b>Sonata tipo 3</b>			
José Castel (1737-1807)	Sinfonía nº 2	Andante Poco (55 cc) Si b M - 3/4 - <b>Sonata tipo 3</b>	2 VI / Vla / b / 2 Ob / 2 Tp	Catedral de Tudela Ms. 28/1078 (ff. 16r-20r)	La sinfonía no tiene un título específico
	Fa M	Allegro no mucho (117 cc) Fa M - 2/4 - <b>Sonata tipo 3</b>			
		Allegro Vivo (155 cc) Sol M - 3/4 - <b>Sonata tipo 3</b>			
		Andantino Gracioso (106 cc) Do M - 2/4 - <b>Sonata tipo 3</b>			
José Castel (1737-1807)	Sinfonía nº 3	Minueto Allegretto - Trio (94 cc) Sol M / Mi m - 3/4 - <b>Minueto</b>	2 VI / Vla / b / 2 Ob / 2 Tp	Catedral de León Ms. 750	La sinfonía no tiene un título específico
	Sol M	Allegro (196 cc) Si b M - 3/4 - <b>Sonata tipo 3</b>			
		Andante (84 cc) Mi b M - 2/4 - <b>Sonata tipo 3</b>			
		Presto / Allegro (167 cc) Si b M - 2/4 - <b>Sonata tipo 3</b>			
José Castel (1737-1807)	Sinfonía nº 4	Allegro (155 cc) Fa M - 3/4 - <b>Sonata tipo 3</b>	2 VI / Vla / b / 2 Ob / 2 Tp	Catedral de León Ms. 750	Sinfonía 4ª, Castel
	Si b M	Andante (67 cc) Si b M - 2/4 - <b>Sonata tipo 3</b>			
		Allegro (120 cc) Fa M - 3/8 - <b>Sonata tipo 3</b>			
José Castel (1737-1807)	Sinfonía nº 5	Allegro (155 cc) Fa M - 3/4 - <b>Sonata tipo 3</b>	2 VI / Vla / b / [2 Ob] / 2 Tp [falta 1ª Tp]	Catedral de Huesca Ms. 13-19	Sinfonía / con Vio- lines, Viola, Oboes, Tompas, y / Baxo / de / Don Josef Castel
	Fa M	Andante (67 cc) Si b M - 2/4 - <b>Sonata tipo 3</b>			
		Allegro (120 cc) Fa M - 3/8 - <b>Sonata tipo 3</b>			

Tabla 1. Sinfonías de José Castel y Pablo Rubla (Cont.)

Compositor	Sinfonía	Movimientos	Plantilla	Fuente(s)	Título diplomático
José Castel (1737-1807)	Sinfonía nº 6 Sol M	Allegro assai (155 cc)	2 VI / Vla / [b] / 2 Tp	Catedral de Huesca Ms. 13-17	Violín 1º / Ober- tura con violines / Viola y Bajo y Trompas / de Cas- tel / Violino Primo
		Sol M – C – <b>Sonata tipo 3</b>			
	Andante (71 cc)				
	Do M – 3/8 – <b>Sonata tipo 2</b>				
Pablo Rubla (c. 1772-1860)	Sinfonía nº 1 Mi b M	Allegro Molto (127 cc)	2 VI / Vla / b / 2 Ob / 2 Tp	Catedral de Tudela Ms. 28/1078 (ff. 1r-6v)	J. M. J. Obertura a todos instrumentos obligados. Violines. Obueses. Trompas, Viola y Bajo / Mtro. Rubla
		Sol M – 3/8 – <b>Sonata tipo 3</b>			
		Allegro (150 cc)			
		Mi b M – 3/4 – <b>Sonata tipo 3</b>			
Atribuida a Pablo Rubla (c. 1772-1860)	Sinfonía nº 2 Re M	Andante (48 cc)	2 VI / Vla / b / 2 Ob / 2 Tp	Catedral de Tudela Ms. 28/1078 (ff. 6v-11r)	La sinfonía no tiene un título específico
		No indicación de tempo (¿Tempo Allegro?, 122 cc)			
		Mi b M – 3/8 o 6/8 – <b>Sonata tipo 3</b>			
		Allegro di Moltto (122 cc)			
Atribuida a Pablo Rubla (c. 1772-1860)	Sinfonía nº 3 La M	Re M – C – <b>Sonata tipo 3</b>	2 VI / Vla / b / 2 Ob / 2 Tp	Catedral de Tudela Ms. 28/1078 (ff. 11v-15v)	La sinfonía no tiene un título específico
		Andante Poco (82 cc)			
		No indicación de tempo (¿Tempo Allegro?, 110 cc)			
		Re M – 3/8 o 6/8 – <b>Sonata tipo 3</b>			
Atribuida a Pablo Rubla (c. 1772-1860)	Sinfonía nº 3 La M	No indicación de tempo (¿Tempo Allegro?, 167 cc)	2 VI / Vla / b / 2 Ob / 2 Tp	Catedral de Tudela Ms. 28/1078 (ff. 11v-15v)	La sinfonía no tiene un título específico
		La M – C – <b>Sonata tipo 3</b>			
		Andante Moderato (80 cc)			
		Re M – 3/4 – <b>Sonata tipo 3</b>			
Atribuida a Pablo Rubla (c. 1772-1860)	Sinfonía nº 3 La M	Allegro vivo (88 cc)	2 VI / Vla / b / 2 Ob / 2 Tp	Catedral de Tudela Ms. 28/1078 (ff. 11v-15v)	La sinfonía no tiene un título específico
		La M – 2/4 – <b>Rondeau AB / [...]</b> C / AD / Coda			

indicaba que las únicas sinfonías conocidas de este maestro eran las tres conservadas en el archivo de la Catedral de Huesca<sup>5</sup>. Begoña Domínguez también cita únicamente estas tres fuentes oscenses en su catálogo de las obras de Castel<sup>6</sup>. Pero en un artículo de 2002, Francisco Javier Garbayo ya confirmaba la existencia de sinfonías de este músico en la Catedral de León<sup>7</sup>. El presente trabajo da a conocer una fuente inédita que también contiene sinfonías de este maestro, conservada en la catedral donde llevó a cabo su magisterio (Tudela).

Las sinfonías n° 1-3 aparecen copiadas tanto en esta fuente de Tudela (ff. 16r-29r) como en un manuscrito conservado en la Catedral de León. La fuente leonesa forma parte de una colección de cinco juegos que contiene treinta sinfonías de diversos autores. Dicha colección fue elaborada hacia 1802 por Isidro Abellán Sáez, violinista segundo de la capilla musical leonesa entre 1783 y 1825<sup>8</sup>. Cada una de estas fuentes presenta un formato diferente: el manuscrito de León está conformado por ocho cuadernillos independientes —dos violines, viola, *basso*, dos oboes y dos trompas—, mientras que el de Tudela es una partitura general. La copia leonesa incluye el apellido Castel en el título de cada sinfonía. Gracias a esta información, estas obras se pueden atribuir a este músico, ya que el manuscrito de Tudela no identifica quién es el autor. La sinfonía n° 4 en Si bemol Mayor del manuscrito leonés también fue copiada en la Catedral de Huesca. Esta fuente oscense comparte copista con otro manuscrito que contiene una sinfonía en Fa Mayor atribuida a Castel (la n° 5). La inclusión del apelli-

---

5. Fernández Cortés, Juan Pablo. La música instrumental de José Castel (1737-1807). *Príncipe de Viana*. 2006, vol. 67, n° 238, p. 523: “Los únicos ejemplos de música sinfónica compuesta por José Castel conocidos hasta la fecha se hallan en el Archivo de Música de la Catedral de Huesca”.

6. Domínguez, Begoña. *El florecimiento musical de la ribera de Navarra...*, p. 244.

7. Garbayo, Francisco Javier. Música instrumental y liturgia en las catedrales españolas en tiempos de barroco. *Quintana*. 2002, n° 1, p. 219: “Entre ellos hay que destacar a los navarros José Castel y Pedro Aranaz, de quienes se conservan sinfonías instrumentales en el archivo de la catedral de León”.

8. Las rúbricas que aparecen en las portadas de los cinco juegos (mss. 734-736 y 750-751), Abellán y Sáez, revelan los dos apellidos de este músico. Asimismo, una entrada recogida en un libro de cuentas de fábrica del año 1802 confirma que Isidro Abellán fue el copista de estos cinco manuscritos e indica cuánto se le pagó por realizar dicha tarea: “Sinfonías. Seiscientos rs pagados a Dn Ysidro Abellán 2° violinista por 30 sinfonías de varios autores, consta del libramto 274”. Archivo de la Catedral de León (E-L), *Fondo General*, sig. 9698, ff. 43v-44r, *Fábrica. Frutos de 1801 y Gastos del siguiente de 1802*.



**Tabla 2.** Ubicación de las fuentes que contienen sinfonías de José Castel

<i>Sinfonías José Castel</i>	<i>Catedral León</i>	<i>Catedral Tudela</i>	<i>Catedral Huesca</i>
Sinfonía nº 1 en Si b M		Ms. 28/1078, ff. 20v-24r	
Sinfonía nº 2 en Fa M	Ms. 750	Ms. 28/1078, ff. 16r-20r	
Sinfonía nº 3 en Sol M		Ms. 28/1078, ff. 24r-29r	
Sinfonía nº 4 en Si b M			Ms. 13-18
Sinfonía nº 5 en Fa M			Ms. 13-19
Sinfonía nº 6 en Sol M			Ms. 13-17

do Lalana en la esquina superior derecha de las partichelas del *basso* evidencia que ambas sinfonías fueron copiadas por José Lalana, contralto segundo de la catedral oscense entre 1794 y 1806<sup>9</sup>. Estas dos copias conservadas en Huesca están incompletas: la fuente que contiene la sinfonía nº 4 en Si bemol Mayor no conserva las partichelas de los oboes, mientras que el manuscrito de la sinfonía nº 5 en Fa Mayor no preserva el *basso* del segundo y tercer movimiento, la parte de la trompa primera y los papeles de los oboes. Por último, en la Catedral de Huesca se encuentra una tercera fuente que contiene una sinfonía en Sol Mayor atribuida a José Castel. Esta sinfonía, a diferencia de las anteriores, requiere una plantilla a 6 partes —sin oboes— y es denominada como *obertura*. La portada de la partichela del segundo violín incluye la siguiente información: “de Castel / Maestro de capilla / de Tudela / 1800”. Según Fernández Cortés, este año “podría aludir tanto a la fecha de composición como a la de copia de esta obra”<sup>10</sup>. Esta indicación evidencia la cercanía cronológica entre esta copia oscense y el manuscrito leonés (1802). Esta fuente permanece incompleta, ya que no se conserva la partichela del *basso*.

Los manuscritos de Huesca copiados por Lalana y la fuente de León transcriben la parte de la viola en clave de Sol, lo que permite pensar que este papel fue interpretado en ambas catedrales con un tercer violín. Por el contrario, el manuscrito tudelano muestra la línea de la viola en la habitual clave de Do en tercera.

9. Mur Bernard, Juan José de. *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Huesca*. Huesca: Gráficas Alós, 1993, p. 65.

10. Fernández Cortés, Juan Pablo. *La música instrumental de José Castel (1737-1807)...*, p. 523.

Esta diferencia puede deberse al formato en el que se copiaron las sinfonías en cada catedral. La partitura general conservada en Tudela sirve como guía de la composición —no como material para la interpretación— y por ello presenta los instrumentos en sus claves originales. El formato en partichelas —fuentes de León y Huesca— es el utilizado para interpretar las obras, por lo que es necesario adecuar los papeles a las plantillas disponibles en cada capilla.

El manuscrito de la Catedral de Tudela que contiene sinfonías de José Castel también incluye otras tres composiciones (ff. 1r-15v) que se pueden atribuir al maestro Pablo Rubla (¿Tudela?, c. 1772 – Tudela, 1860): este músico fue el sucesor de Castel en el magisterio de la catedral navarra (1808-1860)<sup>11</sup>. Begoña Domínguez indica que esta fuente conserva una sola *obertura* y está conformada únicamente por una partichela de violín, cuando en realidad contiene seis composiciones diferentes y tiene un formato de partitura general<sup>12</sup>. El título que encabeza este manuscrito —término *obertura* empleado en singular— y la ausencia de un análisis detallado de la fuente explican esta información incorrecta: *J. M. J. Obertura a todos Ynstrumentos obligados. Violines, obueses, Trompas, viola y Bajo. / Mtro Rubla. Este título confirma que Pablo Rubla fue el compositor y copista de la primera sinfonía en Mi bemol Mayor. Las dos sinfonías siguientes —en Re Mayor y La Mayor— no incluyen ningún dato específico sobre su autoría, pero se pueden adjudicar también a este músico ya que presentan características comunes con la primera. En primer lugar, las tres composiciones están copiadas por una misma mano y presentan numerosas tachaduras. Las de Castel muestran, por lo general, una escritura más limpia y legible. Esto permite pensar que las tres primeras sinfonías son borradores del propio Rubla, mientras que las tres últimas son copias de composiciones preexistentes de Castel. Otro aspecto compartido por las sinfonías n° 1 y 2 es que los terceros movimientos no incluyen ninguna indicación de *tempo* y proponen una combinación de los compases de 3/8 y 6/8. Asimismo, los segundos movimientos de las sinfonías n° 2 y 3 comparten la misma indicación de *tempo* (*Andante*), el mismo compás (3/4) y emplean una misma estrategia al presentar el tema inicial: primero lo*

---

11. Para conocer la biografía de este músico, véase: Domínguez, Begoña. *El florecimiento musical de la ribera de Navarra...*, pp. 162-176.

12. *Ibidem*, p. 260: “Obertura OB001. Obertura a todos instrumentos. Obligados violines, obueses, trompas, viola y bajo. Maestro Rubla. (Solo particella de violín)”.

interpretan las cuerdas en dinámica piano (semicadencia sobre V), mientras que posteriormente lo repiten los oboes/flautas en el registro agudo, siendo doblados en *pianissimo* por los violines (cadencia perfecta sobre I). Por último, la ausencia de otras fuentes donde se mencione a un músico diferente como autor de estas sinfonías —como es el caso de las tres sinfonías de Castel conservadas en León— también permite justificar esta atribución.

## ANÁLISIS MUSICAL

Las sinfonías de estos dos maestros se articulan en tres movimientos: rápido-lento-rápido. Este patrón, típico de la obertura italiana, fue el predominante en toda Europa durante la mayor parte del siglo XVIII. En países como Francia o Inglaterra, el formato en cuatro movimientos (R-L-M/T-R) solo superó en proporción al esquema tripartito durante la última década del siglo (1790-1800). En los territorios de la monarquía austríaca esta última tendencia se evidencia ya desde la década de 1770<sup>13</sup>. Ocho de las nueve sinfonías requieren una plantilla instrumental a 8 partes, conformada por la cuerda al completo, dos oboes que se pueden intercambiar por flautas y dos trompas. Solo la sinfonía n.º 6 de Castel presenta una plantilla a 6 sin oboes. Según explica Mary Sue Morrow, el predominio de las sinfonías con una instrumentación a 8 pudo deberse a cuestiones comerciales: “music publishers and dealers clearly preferred symphonies with instrumental requirements that most ensembles could cover”<sup>14</sup>.

Los primeros movimientos de estas nueve sinfonías presentan un *tempo allegro* y se estructuran como una sonata tipo 3<sup>15</sup>. La exposición de estos primeros movimientos se articula siempre en dos partes (*two-part exposition*): la

---

13. Véase Tabla 3.4 en: Morrow, Mary Sue. *Eighteenth-Century Viewpoints*. Morrow, Mary Sue; Churgin, Bathia (eds.). *The Symphonic repertoire. Vol 1. The Eighteenth-Century Symphony*. Bloomington: Indiana University Press, 2012, p. 45.

14. Morrow, Mary Sue. *Other classical repertoires...*, p. 46.

15. Toda la terminología empleada en esta sección de análisis procede de la siguiente monografía: Hepokoski, James; Darcy, Warren. *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. New York: Oxford University Press, 2006.

primera está conformada por un primer grupo temático, que suele repetirse dos veces, y por una transición que genera energía y desemboca en la media cesura<sup>16</sup>. Una vez articulada la media cesura, se produce un descenso abrupto de la dinámica, una reducción de las fuerzas instrumentales, un cambio evidente en la textura y la aparición de un material temático en la nueva tonalidad. Todas estas características evidencian el comienzo de la segunda parte de la exposición y, concretamente, del segundo grupo temático (S). Una vez alcanzada la nueva tónica mediante una cadencia perfecta —*essential structural closure* (EEC)—, se ingresa en la sección de cierre con la que acaba la exposición<sup>17</sup>. En el desarrollo de estos primeros movimientos se documentan los siguientes procedimientos: en el plano armónico se encuentran incursiones en tonalidades menores, la utilización de pedales armónicos —generalmente sobre la dominante principal— o el empleo de esquemas secuenciales (*fonte, monte*<sup>18</sup>). Cuatro sinfonías —nº 1 y 3 de Castel y nº 2 y 3 de Rubla— finalizan el desarrollo mediante una semicadencia sobre la dominante de la tonalidad principal. Otras cuatro —nº 4-6 de Castel y nº 1 de Rubla— terminan sobre la dominante del sexto grado (V/vi), mientras que la sinfonía nº 2 de Castel cadencia sobre la tónica del sexto grado (vi: PAC). Desde el punto de vista temático, se reutilizan materiales o motivos ya presentados en la exposición, se incluyen nuevos temas o se emplean patrones secuenciales, recursos contrapuntísticos, etc. Por último, la recapitulación de estos primeros movimientos comienza siempre con el módulo inicial de la sinfonía en la tonalidad principal.

---

16. Armónicamente, las sinfonías nº 1, 3 y 5 de Castel y la nº 3 de Rubla articulan la media cesura como una semicadencia sobre la dominante de la nueva tonalidad (*first-level default*, V: HC MC). Las sinfonías nº 4 de Castel y nº 1 y 2 de Rubla plantean una semicadencia alrededor de la dominante de la tonalidad principal (*second-level default*, I: HC MC). La sinfonía nº 2 de Castel es la única que plantea una cadencia perfecta sobre la nueva tónica (*third-level default*, V: PAC MC). La sinfonía nº 6 de Castel (Sol M) ejemplifica una desviación de estos procedimientos normativos, ya que realiza una cadencia perfecta sobre La Mayor.

17. En estas nueve sinfonías, esta última subsección se caracteriza por su brevedad (entre tres y siete compases). Por esta razón, los autores únicamente utilizan procedimientos del tipo *Codetta-Module*: despliegue del acorde de tónica en *tutti* —las seis sinfonías de Castel y la nº 3 de Rubla— o módulos con claro énfasis cadencial que aparecen siempre repetidos —sinfonías nº 1 y 2 de Rubla—.

18. Gjerdingen, Robert O. *Music in the Galant Style*. New York: Oxford University Press, 2007, pp. 61-71 y 89-106.

El segundo grupo temático y la sección de cierre se transcriben también en la tonalidad principal, lo que resuelve la tensión estructural a gran escala generada en la exposición y prolongada en el desarrollo. En esta última rotación se suelen suprimir repeticiones de los temas o algunos módulos temáticos y se suele simplificar o reelaborar la transición.

Los segundos movimientos de estas sinfonías presentan un *tempo andante* y una mayor diversidad formal que los primeros<sup>19</sup>: siete de las nueve sinfonías estructuran este movimiento como una sonata tipo 3. La sinfonía n° 6 de Castel incluye un segundo movimiento articulado como una sonata tipo 2, mientras que la n° 1 de Rubla presenta un segundo movimiento con un planteamiento formal libre —A (tr) B (tr) C (tr)—. En cuanto a la instrumentación, solo la sinfonía n° 1 de Rubla reduce la plantilla en este movimiento, suprimiendo los dos oboes. Estos últimos se sustituyen por las flautas en las sinfonías n° 1 de Castel y n° 2 de Rubla. A la hora de escribir un segundo movimiento se documentan varias opciones tonales. Hepokoski y Darcy indican que las tonalidades más comúnmente elegidas en una composición en modo mayor son: subdominante (IV), dominante (V), tónica menor (i) y relativo menor (vi)<sup>20</sup>. En este corpus, ocho sinfonías se mueven a la tonalidad de la subdominante y solo la sinfonía n° 1 de Rubla lo hace al relativo menor. Por último, en estos movimientos se observa una mayor tendencia hacia el lirismo, con la inclusión de temas cantábiles, el predominio de dinámicas suaves y el empleo habitual de la articulación *legato*.

Los terceros movimientos de estas nueve sinfonías presentan un *tempo allegro* o *presto*. Formalmente, seis sinfonías articulan su *finale* como una sonata tipo 3 estándar. Las sinfonías n° 1 y 3 de Castel finalizan con un minuetto, mientras que la n° 3 de Rubla termina con un *Rondeau*. En el ámbito de la instrumentación, todas las sinfonías emplean la plantilla al completo en estos *finales*. Armónicamente, todos estos movimientos regresan a la tonalidad principal de la composición. Por último, estos finales presentan un estilo más ligero, sencillo y desenfadado que el de los primeros movimientos. Algunas características que ilustran esta afirmación son, por ejemplo, la clara articulación de los temas y, por tanto, de las secciones

---

19. Según Hepokoski y Darcy: “Unlike the situation with a first movement, the slow movement’s form is nonobligatory. One cannot predict what the form will be in advance of hearing it”. Hepokoski, James; Darcy, Warren. *Elements of Sonata Theory...*, p. 322.

20. *Ibidem*, p. 324.

*Ilustración 1. Inicio del tercer movimiento de la sinfonía nº 4 de José Castel, cc. 1-9.*

(*rondo character*)<sup>21</sup> o la utilización de compases típicos de danza como el 2/4, el 3/4, el 3/8 o el 6/8 (contradanza, minueto o giga). La sinfonía nº 4 de Castel, por su parte, presenta una opción menos habitual para desarrollar el finale. Tanto el primer bloque temático como el segundo se inician mediante entradas fugadas, como se puede comprobar en la siguiente imagen.

## CONCLUSIONES

Se puede afirmar que el manuscrito de la Catedral de Tudela, en formato partitura, es el más cercano a ambos músicos, ya que los dos trabajaron como maestros

---

21. Las sinfonías nº 2 y 5 de Castel y nº 2 de Rubla presentan un tema inicial claramente articulado que está enmarcado por barras de repetición. Según indican Hepokoski y Darcy, “Repeats signs within an opening melody are more often signals of a rondo theme”, aunque esto no implica que el movimiento se articule globalmente como un rondó o una sonata tipo 4 (rondó-sonata). *Ibidem*, p. 70.

de capilla en dicha institución. Dicha fuente sirve como guía de la composición, no como material para la interpretación. Los manuscritos de León y Huesca, en formato partichelas, fueron copiados por músicos locales: Isidro Abellán (violinista segundo) en León y José Lalana (contralto segundo) en Huesca. Estos músicos transcribieron la parte de la viola en clave de Sol. Todo ello permite plantear que estas últimas fuentes eran materiales destinados para la interpretación.

Mediante el análisis propuesto, se puede comprobar que ambos músicos emplearon en estas sinfonías unas convenciones y unos procedimientos compositivos compartidos por todos los sinfonistas a lo largo del siglo XVIII. Estas características compartidas son las que permiten integrar estas sinfonías dentro del circuito europeo.

Por último, estas nueve sinfonías corroboran la importancia de las catedrales como instituciones donde se componía y recibía música orquestal. En otras catedrales españolas también se encuentran sinfonías inéditas compuestas por músicos locales. El estudio de estas fuentes inéditas permitirá seguir ampliando el repertorio orquestal español de finales del siglo XVIII y principios del XIX.

## BIBLIOGRAFÍA

- DOMÍNGUEZ, Begoña. *El florecimiento musical de la ribera de Navarra (siglos XVIII y XIX): José Castel, Pablo Rubla, Blas de Laserna y otros compositores universales*. [Tudela]: Ayuntamiento de Tudela, 2009.
- FERNÁNDEZ CORTÉS, Juan Pablo. La música instrumental de José Castel (1737-1807). *Príncipe de Viana*. 2006, vol. 67, nº 238, pp. 515-536.
- GARBAYO, FRANCISCO JAVIER. Música instrumental y liturgia en las catedrales españolas en tiempos de barroco. *Quintana*. 2002, nº 1, pp. 211-224.
- GJERDINGEN, Robert O. *Music in the Galant Style*. New York: Oxford University Press, 2007.
- HEPOKOSKI, James; DARCY, Warren. *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. New York: Oxford University Press, 2006.
- JIMÉNEZ, Pedro. *Ramón Garay (1761-1823): Un clásico, autor de 10 sinfonías*. Jaén: Servicios de publicaciones, Universidad de Jaén, 2011.
- MORROW, Mary Sue; CHURGIN, Bathia (eds.). *The Symphonic repertoire. Vol 1. The Eighteenth-Century Symphony*. Bloomington: Indiana University Press, 2012.

- MORROW, Mary Sue. Other classical repertoires. Horton, Julian, (ed.). *The Cambridge Companion to the Symphony*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013, pp. 29-60.
- MUR BERNARD, Juan José de. *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Huesca*. Huesca: Gráficas Alós, 1993.



**LOS INICIOS DEL POEMA SINFÓNICO EN ESPAÑA.  
ESTUDIO Y ANÁLISIS COMPARATIVO DE *EL FESTÍN  
DE BALTASAR* DE S. GINER E *HISTORIA  
DE UNA MADRE* DE V. ARREGUI**

GARAZI ECHEANDÍA ARRONDO\*

**Resumen:** por medio del estudio de los manuscritos de dos poemas sinfónicos españoles de relevancia: *El festín de Baltasar* (1893) de Salvador Giner (1832-1911) e *Historia de una madre* (1910) de Vicente Arregui (1871-1925), así como de las fuentes hemerográficas y bibliográficas, analizaremos la intertextualidad entre el texto y música, la estructura formal, el estilo compositivo y las diferentes influencias presentes en dichas partituras. Este acercamiento nos permitirá observar las características y la evolución del género en España.

**Palabras clave:** poema sinfónico, música programática, análisis, Giner, Arregui

*THE BEGINNING OF THE SYMPHONIC POEM IN SPAIN.  
STUDY AND COMPARATIVE ANALYSIS OF S. GINER'S *EL FESTÍN  
DE BALTASAR* AND V. ARREGUI'S *HISTORIA DE UNA MADRE**

**Abstract:** Through the study of the manuscripts of two relevant Spanish symphonic poems: *El festín de Baltasar* (1893) by Salvador Giner (1832-1911) and *Historia de una madre* (1910) by Vicente Arregui (1871-1925), as well as hemerographic and bibliographic sources, we will analyze the intertextuality between text and music, the formal structure, the compositional style and the musical influences in these scores. This approach will allow us to observe the characteristics and evolution of this musical genre in Spain.

**Keywords:** symphonic poem, tone poem, programmatic music, analysis, Giner, Arregui.

---

\*. Doctoranda en la Universidad Complutense de Madrid y catedrática interina en el Conservatorio Superior de Música de Castilla la Mancha. Graduada en Musikene, obtuvo el Máster en interpretación y Máster en pedagogía del violín del Real Conservatorio de Bruselas, Curso avanzado de especialización orquestal de la U.S.C. y Máster en música española e hispanoamericana de la U.C.M. Fue becaria de investigación en la B.N.E. y cofundadora de J.A.M. Madrid.

## INTRODUCCIÓN

A partir del último tercio del siglo XIX varios compositores españoles se interesaron por el poema sinfónico. Su brevedad y carácter evocador los hacía fáciles de insertar en los programas heterogéneos habituales en las salas de concierto españolas. Igualmente certámenes y concursos musicales de diversa índole, impulsaron su creación. Coincidiendo con un periodo estéticamente cambiante, encontramos en dichas obras recursos de corrientes musicales que difieren según el autor y la época en la que fue compuesta la obra. Las dos escogidas son *El festín de Baltasar* de S. Giner, conocida en su versión para banda sinfónica, e *Historia de una madre* de V. Arregui, el último poema sinfónico del autor. Ambos compositores escribieron varias obras programáticas con buenos resultados. Las obras fueron escritas con dieciocho años de diferencia y estrenadas con éxito.

### EL FESTÍN DE BALTASAR DE SALVADOR GINER

Salvador Giner (1832-1911) fue uno de los principales representantes del romanticismo español e impulsores del nacionalismo regionalista, especialmente a través de sus poemas sinfónicos, frecuentemente inspirados en hechos y costumbres de la Comunidad Valenciana y muy especialmente de Masarochos<sup>1</sup>. Dentro de sus obras para orquesta contamos con *Una nit d'albaes* (1881), *Es xopá... hasta la Moma* (1886), *El festín de Baltasar* (1892) y *Correguda de joyes* (1905), así como varios para banda: *El Sinái*, *Entre el Júcar y el Turia*, *El adiós de Boabdil a Granada* (1907) y las adaptaciones para esta formación de los cuatro poemas sinfónicos orquestales mencionados<sup>2</sup>.

Esta obra fue compuesta en 1892, cuando el compositor ya se había adentrado en el poema sinfónico con *Una nit d'albaes* (1881) y *Es xopá... hasta la Moma*

---

1. Como *Una nit d'albaes* (1881), *Es xopá hasta la Momá* (1886) o *L'entra de la murta* (1903).

2. Sus manuscritos se conservan en el archivo del Instituto Musical Giner, el Real Colegio del Corpus Christi (Patriarca), la Catedral de Valencia y el Archivo de la Sociedad de Conciertos de Madrid en el RCSMM y hay varias copias en la Biblioteca de Compositores Valencianos del Ayto. de Valencia.

(1886), que llegaron a interpretarse en París y Filadelfia. Teniendo en cuenta su trayectoria compositiva, no sorprende la temática religiosa, pues Giner era un ferviente católico y las obras de temática sacra fueron las que lo consagraron como compositor<sup>3</sup>, aunque resulta inusual para un poema sinfónico y el propio compositor basó el resto de sus poemas en tradiciones valencianas.

*El festín de Baltasar*<sup>4</sup> es una narración que ocupa los primeros treinta y un versículos del quinto capítulo del Libro de Daniel, en el Antiguo Testamento. Ha sido empleada escasamente en la música<sup>5</sup>. La obra de Giner, dedicada al director Mancinelli, es el único poema sinfónico que trata este tema. Fue estrenada el 20 de marzo de 1892 en el Teatro Príncipe Alfonso en el décimo concierto de esa serie de la Sociedad de Conciertos de Madrid.

La partitura se encuentra en el Archivo de la Sociedad de Conciertos de Madrid en el RCSMM, bajo el número de registro 1034, Ant.705, con 47 páginas y 296 compases. La plantilla para la que está compuesta es la siguiente: 1.pic.2.ci.2.c b.2 – 2 en Sol. 2 en Mi $\flat$ . 2 tpta en Si $\flat$ . 2 tpta en Mi $\flat$ . 2. 1 – Tim – perc (platillo y bombo) – arp - cu.

Destaca en esta obra la utilización de trompas naturales (dos en sol y dos en mi $\flat$ ), cuando las de pistones habían empezado a utilizarse en Europa desde 1815. Así como la denominación italiana para el flautín (ottavino), la trompeta en Si $\flat$  y Mi $\flat$  (cornetino y tromba) o la tuba (bajo). Es remarcable igualmente la gran

---

3. Especialmente *Réquiem para la reina María de las Mercedes de Orleans y Borbón* (1878), *Réquiem in memoriam Cristóbal Pascual y Genís* (1882) y la zarzuela *El soñador* (1890).

4. El Rey Baltasar, hijo de Nabucodonosor, ofreció un banquete a mil de sus dignatarios, sus mujeres y concubinas. Mandó traer los vasos de oro y plata que su padre había expoliado del Templo de Jerusalén para beber mientras glorificaban dioses paganos. De repente aparecieron unos dedos que escribieron sobre la pared. El rey, aterrado, hizo llamar a adivinos para que descifrasen el mensaje a cambio de regalos y el tercer puesto en el reino. Ninguno pudo hacerlo y la reina lo consoló asegurándole que un hombre llamado Daniel podría conseguirlo. Éste le dijo que había profanado los vasos de la casa del Señor, que había alabado a otros dioses, que no había honrado al Señor y que la mano enviada por Dios había escrito: Mené (Dios ha contado los días de tu reinado y les ha puesto fin), Tequel (Has sido pesado en la balanza y hallado falto de peso) y Parsín (Tu reino ha sido dividido y entregado a los medos y los persas). Predijo la muerte del monarca, a quien asesinaron esa misma noche.

5. *Belshazzar* (1744), oratorio de G. F. Händel; *Le festin de Balthazar* (1879) ópera del Padre Adolf von Doss; *El banquete de Baltasar* (1906), música incidental de J. Sibelius; y la cantata *La fiesta de Baltasar* (1931) de W. Walton.

cantidad de instrumentos de viento metal empleados en contraposición de una sola flauta, que raramente dobla a los violines.

Encontramos una edición de esta obra para formación de banda sinfónica a cargo de la Diputación de Valencia disponible online<sup>6</sup>.


## ANÁLISIS DE *EL FESTÍN DE BALTASAR*

El poema sinfónico sigue el siguiente esquema:

<i>Secciones</i>	<i>Subsecciones</i>	<i>Tonalidad predominante</i>	<i>Extensión</i>
<b>A</b> - Andante - 3/4	<b>a1</b>	Do Dórico / Do m	
	<b>a2</b>	Sec. Modulante a Mi $\flat$ M	
	<b>a3</b>	Do M	
<b>B</b> - Andante mosso - 6/8	<b>b1</b>	La $\flat$ M	
	<b>b2</b>	Sec. Modulante	
	<b>b3</b>	Do M	
<b>A'</b> - Andante mosso - 6/8		Do M	
<b>B'</b> - Andante mosso - 6/8		La $\flat$ M	
<b>C</b> - Andante - 3/4	<b>c1</b>	Sol m	
	<b>c2</b>	Sol m	
<b>B''</b> - Andante mosso - 6/8	<b>b3'</b>	Mi $\flat$ M	
	<b>b1'</b>	Mi $\flat$ M	
<b>A''</b> - Andante - 3/4		Sol m	
<b>D</b> - Allegro moderato - 4/4	<b>d1</b>	Mi $\flat$ M	
	<b>d2</b>	Do m / Sec. Modulante	
	<b>d3</b>	Do m → Mi $\flat$ M	

El *Andante* inicial será constante, con ligeras variaciones, hasta **D**. Las dos primeras subsecciones de **A** son muy similares. **a1**, de carácter introductorio y

6. Climent, Josep (rev.). *El festín de Baltasar*. Salvador Giner Vidal, 1997, Col. Retrobem la Nostra Música, Diputación de Valencia, edición no 34 (1995). Disponible online para su descarga en <https://www.dropbox.com/sh/go47x371sgn3mur/AAC0KmFAH9whJB4ASHmYzDfca?dl=0>, última consulta el 22-12-2017.

modulante y dinámica ascendente, comienza con la escala dórica de Do, otorgando a la melodía en unísono de violonchelos y contrabajos un aire antiguo. Posteriormente, cuando un número mayor de voces permite una concepción más armónica, pasamos a la tonalidad de Do m, conservando el particular intervalo entre las notas Do y Re<sup>b</sup> como un acorde de Napolitana. Después añade progresiones modulantes descendentes y ascendentes, fluctuando entre las tonalidades de Do m - Mi<sup>b</sup>M - Re<sup>b</sup>M - Re M - Mi M - Fa M - Mi<sup>b</sup>M y Do M. La tensión aumenta gracias a los Do agudos colocados de forma irregular en violines y posteriormente en flautas, oboes y trompas con ritmo de , a modo de toques de atención.

#### Tema en Contrabajos



A partir de **a2** se produce un progresivo aumento de la tensión y el volumen a través de la instrumentación, el tema va fragmentándose y desvirtuándose en los graves, acompañado por los tresillos de las cuerdas. Con una escala cromática en los violines y el trino del timbal, llegamos a **a3** en *ff*, de carácter triunfal, para relajarnos hacia **B**, dulce y amoroso. No hay aquí reminiscencias modales y pasamos a un esquema de melodía acompañada. Tras una sección modulante y cromática, pero similar temáticamente, y un *crescendo* llegamos a **b3**, donde los mismos temas son tratados de forma marcial, rítmica y festiva. Llama la atención la sensibilización del Re al Mi en la tonalidad de Do M (acercándonos a Mi<sup>b</sup>M). Nos encontramos ahora con un pequeño recuerdo de A a partir del c. 90, pero en Do M, y otro de B en La<sup>b</sup>M con pequeñas diferencias motivicas e instrumentales.

En el c. 114 aparece el nuevo tema vertebrador de **C**. Flauta y flautín tocan la siguiente melodía de carácter folclórico con reminiscencias modales, acompañados del arpa, a modo de laúd. Posteriormente el oboe, imitando a un *aulos*, la realizará con los Sol agudo de los violines como al inicio.

Tema de la Sección C en flauta y flautín, c. 114 – 121



En el c. 152 irrumpe el tema de **B''**, como en c. 82, pero en  $Mi\flat M$  y con pequeñas variaciones melódicas. Contrariamente a **B**, aquí la tensión aumenta progresivamente hasta llegar al tema inicial en **A''**, con algunas diferencias y de forma más fragmentada.

La sección **D**, un tercio de la partitura, contrastante con el resto de la obra por su compás ternario y el tempo rápido, presenta dos nuevos motivos que sólo tienen vagas similitudes con la introducción. Empieza en  $Mi\flat M$ , fluctuando hacia  $Do\ m$  y pasando por acordes cromáticos, como los de sexta alterada y de Napolitana. El ritmo de ♩ desde el c. 214 es el motor de esta última sección en la que la instrumentación va en aumento para reducirse cuando aparece la siguiente melodía cromática en  $Do\ m$  en el c. 244 en fagotes, clarinete bajo, violonchelos y contrabajos. El segundo grado rebajado le confiere tensión y dramatismo adicionales. Armónicamente sigue este esquema:

I VII<sup>dis</sup> I VII<sup>/IV</sup> IV II I V I VII<sup>dis</sup> I VII<sup>dis/IV</sup> IV VII<sup>dis/VI</sup> VI I

La última subsección comienza con un pedal en trémolo en contrabajos y violonchelos, escalas ascendentes en violines y motivos rítmicos en vientos reforzando la tonalidad de  $Do\ m$  con semicadencias plagales. Modula después a  $Mi\flat m$  por medio de una serie de séptimas disminuidas y cadencias plagales, finalizando el poema sinfónico en la tónica de  $Mi\flat M$ .

Se aprecian algunas diferencias entre la versión de orquesta y la de banda, especialmente al final de **A**, donde los timbales ejecutan las notas  $Mi\ Re\ Do\ Mi$  en la de banda y  $Mi\ Sol\ Sol$  en la de orquesta. También hacia el c. 90 el timbal, que ejecuta un ritmo de ♩ con las notas  $Do$  y  $Sol$  en la partitura de orquesta, será sustituido por los platillos en la de banda.

## RECEPCIÓN DE *EL FESTÍN DE BALTASAR*

Como podemos comprobar en la siguiente tabla esta obra fue interpretada en algunas ocasiones en sus primeros años.

<i>Fecha</i>	<i>Contexto</i>	<i>Agr.*</i>	<i>Director</i>	<i>Recinto</i>	<i>Lugar</i>
20/03/1892	Estreno	SCM	Mancinelli	Teatro Príncipe Alfonso	Madrid
1893	Est. Valencia	SCV	Valls	Teatro Principal de Valencia	Valencia
1917 (1 <sup>er</sup> semestre)			Saco del Valle		Madrid
1918	Homenaje a Giner				Madrid
2/8/1923	Certamen de bandas	BMV	Ayllon	Plaza de Toros de Valencia	Valencia
7/1929	XXXVII Concurso Regional de Bandas Civiles <sup>7</sup>	PCUPA			Córdoba (México)
31/3/1930	Retransmisión del Concurso de Unión Radio organizado por la Asociación de la Prensa de Valencia.	BMV	Ayllon	Teatro Principal de Valencia	Valencia. Emitido en Madrid, Bilbao, Sevilla y San Sebastián <sup>8</sup>

\*SCM: Orquesta de la Sociedad de Conciertos de Madrid, SCV: Orquesta de la Sociedad de Conciertos de Valencia, BMV: Banda Municipal de Valencia, PCUPA: Primitiva del Círculo Unión Patriótica de Álamos.

Contamos con pocas referencias y algunas no son precisamente positivas, como la siguiente:

*El festín de Baltasar* está bien instrumentado y no carece de motivos agradables y bien sentidos, pero falta espacio donde puedan moverse con desahogo y adquirir el necesario relieve todos los detalles y fue débilmente aplaudida<sup>9</sup>.

En otro medio en esa misma fecha se dice que “no ha obtenido el beneplácito unánime de inteligentes y aficionados”. Como bien apuntó R. Sobrino en este mismo

7. En dicho certamen participaron diecinueve Bandas de música. La “Primitiva del Círculo Unión Patriótica la interpretó como obra de libre elección y logró el accésit segundo de su sección.

8. Además de obras de otros compositores, se interpretaron en ese programa tres obras más de S. Giner, Recuerdos del Sarao por la Orquesta Sinfónica valenciana y *La entra de la Murta* también por la Banda municipal de Valencia y *Una nit d'Albaes* por la sinfónica valenciana.

9. *La Iberia*. 20-3-1892, p. 3.

congreso, el Teatro del Príncipe Alfonso era circular lo que le confería una acústica bastante mejorable y pudo influir muy negativamente en la opinión del público en el estreno. Sin embargo, al año siguiente, en el Teatro Principal de Valencia se la calificó como una “composición de alto vuelo que mereció los plácemes de los inteligentes”<sup>10</sup>.

Teniendo en cuenta su presencia en concursos deducimos que, a pesar de estas primeras impresiones negativas, la obra contó con buena aceptación al menos en el entorno valenciano, por lo que no es de extrañar que siga interpretándose, aunque únicamente en su transcripción para banda, lo que restringe su difusión. Recientemente se incluyó como obra obligada de la Sección Segunda en 125ª Edición del Certamen Internacional de Bandas de Música Ciudad de Valencia.

### HISTORIA DE UNA MADRE DE VICENTE ARREGUI

Valorado como “entusiasta del género sinfónico” para el que se le reconocían grandes aptitudes, Vicente Arregui (1871-1925) escribió obras sinfónicas como *Suite vasca* (1906) y *Sinfonía en La m* (1909), y varios poemas sinfónicos para orquesta, entre ellos: *Calipso* (1902), *Oración y escena de los ángeles* (1907) e *Historia de una madre* (1910).

Esta última fue premiada en el Concurso Musical del Estado celebrado en el Conservatorio de Madrid y organizado por la Sección de Música comprendida en la Exposición Nacional de Bellas Artes<sup>11</sup> de 1910 para una obra sinfónica<sup>12</sup>.

Fue estrenada por la Orquesta Sinfónica de Madrid en el Teatro Real el 9 de abril de 1911 bajo la dirección de Enrique Fernández Arbós<sup>13</sup>, junto con *Leyenda* de Manrique de Lara, otra de las premiadas. La partitura se encuentra en el Archivo CEDOA de la SGAE, con número de registro 4077 y consta de 48 hojas, 96 páginas y un total de 313 compases.

---

10. *La Ilustración musical hispano-americana*. 1-8-1893.

11. También denominada Exposición Nacional de Pintura, Escultura y Arquitectura.

12. Dicho premio ascendió a 4000 pesetas: 1500 para *Leyenda* de M. Manrique de Lara y para *Historia de una madre* de V. Arregui y 1000 para *Juventud* de F. de la Viña.

13. La fecha del estreno se ha deducido de las fuentes hemerográficas disponibles, que señalan que tuvo lugar en el tercer concierto del ciclo realizado por dicha agrupación en Madrid ese año, cuyas fechas fueron el 30 de marzo y los días 2, 9 y 16 de abril.



El texto sobre el que se basa la historia es un cuento infantil homónimo poco difundido de Hans Christian Andersen<sup>14</sup> y no existen otras obras que se hayan servido de dicho texto.

#### ANÁLISIS DE *HISTORIA DE UNA MADRE*

La obra tiene una estructura ternaria **A B A'**, con una concepción circular, presentándose los motivos temáticos de **A** de forma inversa en **A'**.

En la introducción se presentan los elementos que vertebrarán la pieza: el pedal, la textura ondulatoria, las escalas ascendentes simultáneas, a menudo cromáticas, en ritmos no coincidentes y células rítmico-melódicas que posteriormente darán lugar a los dos temas principales. Todo ello da lugar a una atmósfera etérea y sensación de incertidumbre. La trama se ve reflejada en el c. 7 con el lamento de la madre, a cargo de los violonchelos.




La sección **a1** nos muestra otro de los recursos distintivos de la obra, los toques de atención agudos y una melodía de carácter andalucista, con giros en

---

14. El cuento trata de una madre cuyo bebé está moribundo. La muerte, personificada en un anciano, pide alojamiento en su casa, llevándose al niño al quedarse la madre dormida. La pesa del reloj cae, despertándola y, al verse sola, sale en su busca, topándose con una mujer autodenominada La noche. Ésta le da información a cambio de que le cante las canciones con que acunaba al bebé. Prosigue su camino encontrándose un zarzal parlante a quien debe calentar con su pecho, un lago al que entrega sus ojos a fuerza de llorar y una anciana que cuida el invernadero de La muerte a la que canjea su pelo negro por información. Allí cada planta representa una persona, que fallece si se corta. La muerte llega dispuesta a arrancar la de su hijo, a lo que la madre se opone amenazando con cortar otra. La muerte le devuelve sus ojos y le muestra el futuro augurado para la planta que ella iba a arrancar y la de su hijo, uno desdichado, el otro venturoso. Al negarse La muerte a desvelarle cuál corresponde al hijo, la madre comprende que el destino de cada individuo es cosa de Dios y la deja marchar con el bebé.

<i>Sec.</i>	<i>Subsecciones</i>	<i>Ton. principal</i>	<i>Cantos</i>	<i>Extensión</i>
<b>A</b>	<b>Introducción</b> Lento 4/4	Re m		c. 1-23
	<b>a1</b>	Re m → Re M		c. 24-50
	<b>a2</b>	Re M		c. 51-72
	<b>b1</b> Allegro molto 4/4	Do M		c. 73-95
	<b>b2</b> Allegro apasionado 9/8	Mi $\flat$ m		c. 96-111
<b>Puente</b>	Poco Piu 6/8→9/8→12/8	Fa $\sharp$ m		c. 112-155
	Molto Adagio			
<b>B</b>	c Andantino y delicadísimo. 3/4	Sol M	Alirón	c. 156-189
	d Muy tranquilo 2/4	Do M	Cucú	c. 190-205
	e Muy tranquilo 2/4	Do M	Me casó mi madre y Desarro- llo	c. 206-266
	d' Animando 2/4	Re m	Cucú	c. 267-277
<b>A'</b>	a2' Moderado 12/8	Do M		c. 278-292
	<b>Coda</b> Muy tranquilo	Re m		c. 293-313

grados conjuntos, floreos y ondulaciones, sin acompañamiento, simulando entrada de *La muerte* en escena. Prosigue en el c. 31 con una sección compuesta por los dos temas principales: uno de carácter melódico y ternario, y el otro, a modo de contracanto, en escala ascendente, con una célula distintiva final  que será empleada profusamente a lo largo de la obra. Presuponemos que esta superposición pretende ejemplificar la conversación de *La muerte* y la madre. La sección va *in crescendo* hasta alcanzar el *ff* para volver a descender al *pp* inicial.

En **a2** emplea la cabeza del tema principal modificada sin su carácter melódico, en forma de arpeggio descendente, acompañada por escalas ascendentes y por arpeggios del arpa, adquiriendo un toque onírico, el sueño de la madre. A partir del c. 65 un trémolo en la cuerda y acordes en el viento madera en Re m en el tempo inicial anuncian la tragedia posterior.

El *Allegro molto* en 4/4 en La m del c. 73 irrumpe bruscamente con los violines primeros ejecutando escalas cromáticas en quintillos y tensos acordes en vientos y cuerdas graves. Al despertar, la madre no encuentra a su hijo. El compás 9/8 de la subsección siguiente y los motivos cromáticos ternarios extraídos del tema principal inicial representan fielmente la carrera de la madre atormentada en busca

de su hijo. Un nuevo tema aparece en el c. 112, coincidiendo con la llegada de *La noche*. Los motivos melódicos se transforman en rítmicos.

Tras recordar motivos precedentes en lento, comienza **B**, donde la madre entona los cantos de cuna. Arregui emplea tres conocidos cantos populares: *Cucú cantaba la rana*, *Me casó mi madre* y *Alirón* (también conocido como Alicrón, Arrión y otras variantes fonéticas). Las melodías se presentan con un acompañamiento muy somero y algunas modificaciones rítmicas, melódicas y adornos. Sin embargo son fácilmente reconocibles.

Cucú 1ª intervención



Cucú 2ª intervención



Alirón



Me casó mi madre



A partir del c. 232 se superponen los tres, de *Me casó mi madre* extrae los seisillos ondulantes; de *Alirón*, el inicio mezclado con la anacrusa del tema principal, también presente en *Cucú*, todo ello conjugado con el tema de la sección análoga del c. 112 y en progresivo ascenso dinámico; *Cucú* aparecerá también en el c. 267 en un entorno tonal de Fa M, en *fff*, Se retoma la sección **a2** en el c. 278 en La m, añadiendo las escalas presentes al inicio de la obra, el tema principal y los tresillos característicos del comienzo, relajándose hasta el *mf* para

luego volver a subir progresivamente hasta el c. 288, donde alcanzamos el punto culminante de la obra con un acorde de Re7 en *fff*. Ilustrando de forma muy vívida la discusión entre la madre y *La muerte*. A modo de resignación, la Coda rememora los elementos de la **Introducción** en orden inverso, volviendo al *pp*, a los trémolos del c. 68 y a los motivos del c. 71.

## RECEPCIÓN DE *HISTORIA DE UNA MADRE*

Esta obra se tocó en numerosas ocasiones desde su estreno y hasta el fallecimiento de V. Arregui, momento en el que dejó de interpretarse con asiduidad. Tuvo una notable repercusión, alcanzando su versión para banda casi tanto éxito como la orquestal.

Se la calificó como “uno de nuestros mejores trozos sinfónicos” y fueron varios los medios que apreciaron “la belleza de sus ideas, lo sentido de su expresión y el muy hábil manejo de la orquesta”<sup>15</sup>, así como “la discreción, ternura y delicadeza con que trató algunos cantos populares”<sup>16</sup> revistiéndolos de una rica y colorida armonía, respetando el carácter triste de la obra, tal como afirmó J. R. Manzanares<sup>17</sup>.

Algunos criticaron “la grandilocuencia en la expresión, infatuado lenguaje orquestal y demasiada falta de coherencia en la forma que se disculpa por la razón del programa”<sup>18</sup>, quizá por su residual wagnerismo. Cecilio de Roda señala que la primera escena es similar, sin caer en la burda imitación, a *Muerte y transfiguración* de Strauss<sup>19</sup>. También reprocharon su larga duración, tal como apuntan tanto éste crítico, como el comentarista de la Revista Musical de Bilbao, lo que según éste último “le hacen pecar de lánguida y pesada”<sup>20</sup>. Su gran complejidad también pudo ser un inconveniente. El propio Subirá sostiene que esta obra tiene “un fondo españolista, con un ropaje externo cosmopolita”<sup>21</sup>. Con un lenguaje avanzado y

---

15. *Arte Musical*. 15-2-1916, Año II, no 27, p. 4-5. Firmado por Ad. S.

16. *La Ilustración financiera*. 20-4-1911, n.o 68, p. 13.

17. Manzanares, J. R. “Valladolid. Orquesta Filarmónica de Madrid”. *Revista musical hispano-americana*, 30-10-1916, no 10, pp. 20-21.

18. *Arte Musical*. 15-2-1916, Año II, no 27, p. 4-5.

19. Roda, Cecilio de. “El año musical (1910)”. *La España moderna*, 3-1911, pp. 5-25.

20. *Revista musical* (Bilbao). 6-1911, n.o 6, p. 17. Firmada por Z.

21. *Nuestro tiempo*. 12-1922, no 288, pp. 68-69.

<i>Fecha</i>	<i>Agr.**</i>	<i>Director</i>	<i>Recinto</i>	<i>Lugar</i>
9/4/1911	OSM	E. Fernández Arbós	Teatro Real	Madrid
1 o 2/1916	OFM	B. Pérez Casas		Madrid
18/10/1916	OFM	B. Pérez Casas		
21/10/1916	OFM	B. Pérez Casas	Teatro Jovellanos	Gijón
22 o 23/10/1916	OFM	B. Pérez Casas	A beneficio del Asilo de caridad.	Valladolid
1917		A. Saco del Valle		Madrid
2/2/1917	OFM	B. Pérez Casas	Teatro del Price. Organizado por el Círculo de Bellas Artes.	Madrid
15/3/1918	BMM	R. Villa	Teatro Español. Estreno en su versión de banda sinfónica	Madrid
3/11/1918	BMM	R. Villa	El Retiro	Madrid
17/11/1918	BMM	R. Villa	El Retiro	Madrid
1/12/1918	BMM	R. Villa	El Retiro	Madrid
9/5/1920	BMM	R. Villa	El Retiro	Madrid
17/11/1922	OFM	B. Pérez Casas	Teatro del Price. Organizado por el Círculo de Bellas Artes.	Madrid
¿?/11/1922	OFM	B. Pérez Casas	Teatro del Price. Organizado por el Círculo de Bellas Artes.	Madrid
5/1922	BMM	R. Villa	El Retiro	Madrid
8/4/1923	BMM	R. Villa	El Retiro	Madrid
2/8/1923	BMV		Plaza de Toros de Valencia. Certamen de bandas.	Valencia
9/10/1924	BMM	R. Villa	El Retiro	Madrid

\*\*OSM: Orquesta Sinfónica de Madrid, OFM: Orquesta Filarmónica de Madrid, BMM: Banda Municipal de Madrid, BMV: Banda Municipal de Valencia.

una estructura circular que hemos podido apreciar en el análisis de la partitura, posiblemente sería difícilmente comprensible en una primera audición.

Sin embargo, muchos alabaron su capacidad descriptiva con comentarios como “Sentimos pasar entre los árboles negros y altísimos del bosque norteño la angustia de la madre en busca del corazón de su hijo”<sup>22</sup>, o el siguiente:

En la obra citada aparecen rasgos de trágico dolor cuando al despertar la madre ve, con inmensa pena, la desaparición de su hijo, expresados con prodigioso arte y acentuados con vigorosos é inspirados ritmos. [...] Es un ambiente de melancólica grandeza, donde tornan y giran ideas musicales de inspiración castiza, sin rebuscamientos ni ficciones<sup>23</sup>.

La obra recibió, en definitiva, grandes ovaciones y fue aplaudida tanto por aficionados, como por entendidos, consagrando a Arregui como compositor sinfónico.

## CONCLUSIONES

Ambos poemas sinfónicos analizados cuentan con influencia germana, pero en *El festín de Baltasar* es mucho más acusada. En ésta, los cambios tonales, supeditados a una intención expresiva, con esa pérdida de sensación de centro tonal, los procedimientos cromáticos armónicos y melódicos, los acordes ajenos a la tonalidad como la Napolitana, las relaciones mediánticas de primer y segundo grado entre las tonalidades, siendo a veces sólo una nota la que tenemos en común, como las modulaciones entre Do m - Mi<sup>b</sup>M - La<sup>b</sup>M - Do M y Mi<sup>b</sup>m, así como comenzar y finalizar en tonalidades diferentes, nos muestran claramente una factura posromántica de la obra, como acostumbraba el compositor y acorde con los estándares de la época, tal como afirmaban críticos como Aguilera y Arjona<sup>24</sup>.

---

22. Nelken, Margarita. “En el primer aniversario de la muerte del maestro Arregui”. *La Esfera*, 29-1-1927, no 682, p. 34.

23. Contreras, Vicente. “Conciertos clásicos por la Orquesta Sinfónica de Madrid”. *La Ilustración española y americana*, 8-5-1911, pp. 10-11.

24. “Sus procedimientos musicales, sin caer en el wagnerismo exagerado, son avanzados, ajustados al gusto del público moderno. Y su fama de sinfonista es tan grande, que los maestros le consideran como uno de los primeros científicos del arte” en Aguilera y Arjona, A. “La ópera española”. *El Globo*, 20- 3-1901, no 9.236, p. 2

Desde el punto de vista formal la obra de Giner se asemeja a un rondó. Las diferentes secciones siguen un proceso compositivo similar, con poco o casi nulo desarrollo motivico, comenzando en tres ocasiones en pianísimo para llegar a *forte* y relajarse seguidamente. Este procedimiento no tiene fundamento si tomamos como base la narración bíblica, ya que ésta no cuenta con escenarios cambiantes de carácter cíclico. Además la última sección contrastante no concuerda con lo presentado en las secciones anteriores, aunque quisiera representar por medio de este cambio brusco la aparición de la mano, el consiguiente revuelo, la conversación con Daniel y la muerte del monarca, todos estos detalles no se muestran en la partitura y pierde efecto. La repetición de algunas secciones, los reiterados cambios bruscos de dinámica y la falta de conexión entre secciones, fragmentan el discurso musical y perjudican la continuidad de la historia. Sorprende la falta de coherencia en esta obra de parte de un compositor que había mostrado un buen dominio del género en sus dos poemas sinfónicos precedentes, *Una nit d'albaes* (1881) y *Es xopá... hasta la Moma* (1886).

Falta igualmente el tinte nacionalista, así como ese gran poder descriptivo del que nos hablan varias fuentes referentes a estas otras dos obras, donde inserta temas populares empleándolos como base temática para la realización de diversos pasajes musicales. En nuestra opinión, el relato del banquete del rey Baltasar sirve como mera inspiración al texto musical.

Encontramos el ambiente festivo, las melodías modales evocadoras, las frases suaves imitando quizá la voz de la esposa del rey, pero no el dramatismo necesario de una obra de estas características. Probablemente esta sea la razón por la que esta obra no ha tenido una repercusión equiparable a otras piezas del autor, aunque siga interpretándose con asiduidad.

La factura de *Historia de una madre* es francamente más compleja y más innovadora a nivel estructural al emplear procedimientos circulares. La localización del punto culminante justo antes de la Coda resulta sorprendente, cuando generalmente se encuentra hacia el final del desarrollo para permitir una relajación posterior. Sin embargo, teniendo en cuenta el relato, este lugar coincidiría con el momento en que la madre desesperada trata de arrancar las plantas del jardín de *La muerte*, la discusión posterior y la resignación final, cobrando sentido esta colocación. Es indiscutible que por medio de recursos como éste Arregui logró un gran poder evocador, lo que ha quedado patente en las fuentes hemerográficas presentadas. Igualmente, la utilización de ele-

mentos populares como material constructivo y no solo como citas, el tratamiento dado a los cantos y la influencia andalucista en varios puntos de la obra, pero especialmente en el inicio, pueden traducirse en un nacionalismo de primer orden. Arregui logra hacer español un relato que no lo es, lo que es realmente meritorio.

Se aprecia en el análisis comparativo, una progresiva adopción de un lenguaje propio en un género ajeno a nuestra tradición musical, una clara evolución del género hacia procedimientos más complejos y mayor variedad.

Cabe señalar finalmente la inconmensurable labor de las bandas de música en la conservación de este repertorio. En base a nuestro estudio sabemos que ambas obras contaron con versiones de banda que prácticamente llegaron a ser más populares que las sinfónicas de origen. *Historia de una madre*, a nuestro juicio, de más valor artístico y de mayor éxito en su época no se ha mantenido en las salas de concierto por no contar con un entorno tan propicio como el de *El festín de Baltasar*. La Comunidad Valenciana cuenta con una fuerte tradición musical de banda que se nutre principalmente de obras españolas y a menudo valencianas. El legado de S. Giner quedó en la Asociación de *El Micalet* y esta obra ha sido editada en su versión de banda, por lo que no ha llegado a perderse. Sin embargo las obras sinfónicas de Arregui prácticamente no han sido interpretadas desde el fallecimiento del compositor. Las agrupaciones que interpretaron *Historia de una madre* se disolvieron y otras formaciones no tomaron el relevo, quedando paulatinamente en el olvido al cabo de unos pocos años.

## BIBLIOGRAFÍA

### *Partituras*

GINER, Salvador. *El festín de Baltasar* [partitura general para orquesta manuscrita], no 1034, ASC, RCSMM.

ARREGUI, Vicente. *Historia de una madre* [partitura general para orquesta manuscrita], no 4077, Archivo CEDOA, SGAE.

CLIMENT, Josep. (rev.). *El festín de Baltasar. Salvador Giner Vidal* [partitura general para banda sinfónica], Col. Retrobem la Nostra Música, Valencia, Diputación de Valencia, 1997.



*Enciclopedias y monografías*

Casares Rodicio, Emilio (ed.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 1999-2002, ISBN: 978-84-8048-303-2.

Sancho, Manuel. *El compositor Salvador Giner Vidal, vida y obra musical*. Valencia. Ayuntamiento de Valencia, Delegación de Cultura, 2002.

*Diarios y revistas*

AGUILERA Y ARJONA, A. “La ópera española”. *El Globo*, 20-3-1901, no 9.236, p. 2.

BARRERA, A. “D. Salvador Giner”. *La Música ilustrada hispano-americana*, 4-1901, no 52, p. 7.

CONTRERAS, Vicente: “Conciertos clásicos por la Orquesta Sinfónica de Madrid”. *La Ilustración española y americana*, 8-5-1911, pp. 10-11.

MANZANARES, J. R.: “Valladolid. Orquesta Filarmónica de Madrid”. *Revista musical hispano-americana*, 30-10-1916, no 10, pp. 20-21.

NELKEN, Margarita. “En el primer aniversario de la muerte del maestro Arregui”. *La Esfera*, 29-1-1927, no 682, p. 34.

RODA, Cecilio de. “El año musical (1910)”. *La España moderna*, 3-1911, pp. 5-25.

SALVADOR, Miguel. “Madrid. Orquesta Sinfónica”. *Revista musical* (Bilbao), 4-1911, no 4, p. 17.

*Arte musical*. 15-2-1916, no 27, pp. 4-5.

*La Iberia*. 20-3-1892, p. 3.

*La Ilustración financiera*. 20-4-1911, no 68, p. 13.

*Nuestro tiempo*. 12-1922, no 288, pp. 68-69.

*Revista musical* (Bilbao). 6-1911, no 6, p. 17.



# EL USO DEL SILENCIO EN EL SINFONISMO ESPAÑOL: ALBÉNIZ, FALLA Y TURINA

BOHDAN SYROYID\*

**Resumen:** actualmente, la gran mayoría de los estudios analíticos musicológicos tienden a centrarse en el sonido y, principalmente, en la altura musical, dejando de lado el fenómeno de las pausas o silencios musicales. Sin embargo, en muchas ocasiones, es el correcto uso de las pausas o silencios, lo que aporta trascendencia y genialidad a una obra. El presente trabajo pretende explorar el uso del silencio como técnica compositiva dentro del repertorio sinfónico español de finales de siglo XIX y principios del XX, tomando como objeto de estudio siete extractos procedentes de obras de Albéniz, Falla y Turina. Partiendo de un análisis comparativo entre partitura y grabación sonora, sugerimos las siguientes funciones musicales: el silencio cadencial en Albéniz, el silencio rítmico en Falla y el silencio interruptivo en Turina.

**Palabras clave:** análisis musical, silencio, cadencia, ritmo, interrupción.

## *THE USE OF SILENCE IN SPANISH SYMPHONISM: ALBÉNIZ, FALLA, AND TURINA*

**Abstract:** Currently, the vast majority of analytical musicological studies tend to focus on sound and pitch, leaving unexplained the phenomenon of musical pauses or silences. Nevertheless, it is often the case that the right usage of pauses and silences grants transcendence and genius to a musical composition. In the present study, we aim to explore the use of silence as a compositional tool in the Spanish symphonic repertoire of the late 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> centuries, taking as object of study seven extracts from works of Albéniz, Falla, and Turina. Proposing a comparative analysis between sheet music and audio recordings, we suggest the

---

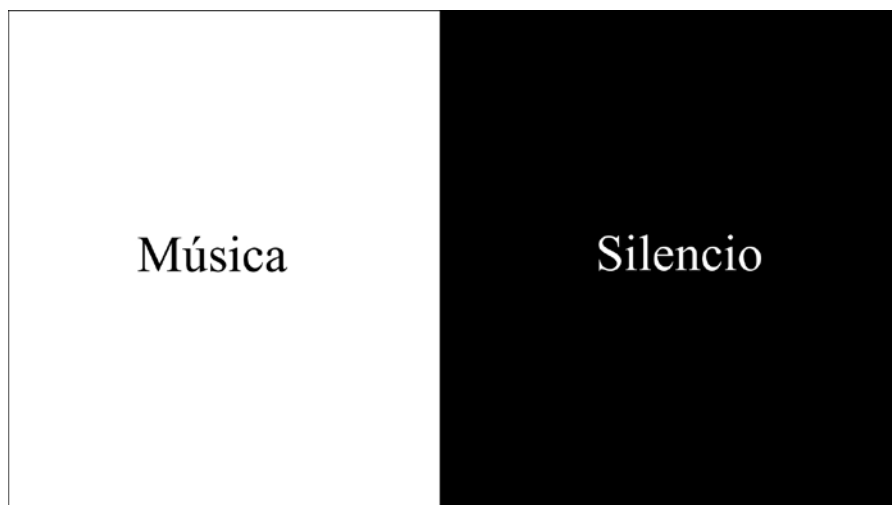
\*. Máster en Composición y Orquestación (MFA) por la Universidad de Chichester, Reino Unido. Máster en Investigación Musical por la Universidad Internacional de La Rioja. Licenciado en Composición por el Conservatorio Superior de Música de Málaga.

following silence functions: cadential silence in Albéniz, rhythmic silence in Falla, and interruptive silence in Turina.

**Keywords:** Musical analysis, Silence, Cadence, Rhythm, Interruption.

La mayoría de los tratados de teoría musical definen música como «el arte de los sonidos» (Danhauser, 1929, 4). Este hecho puede invitar al lector a descartar el componente musical del silencio (la ausencia de los sonidos) propiciando una dicotomía entre música y silencio. Trasladándonos a las artes plásticas, podríamos equiparar el sonido a la luz, mientras que el silencio a la oscuridad (véase Fig. 1). Como bien sabemos, la realidad es más compleja que una simple división en blanco y negro. Cuando tenemos un foco de luz que apunta a un objeto, además de formarse una sombra, aparece una penumbra que consiste en una o varias sombras de menor intensidad. Estas regiones grises también ocurren en la música: la reverberación arrastra el sonido más allá de su duración estricta escrita, desvaneciéndose progresivamente en el silencio.

Cuando pensamos en silencios musicales, es probable que nos vengan a la mente los silencios más importantes, desde un punto de vista estructural y/o perceptivo: el principio y el final de la obra. Dougherty (1979, 11) los denomina «silencios



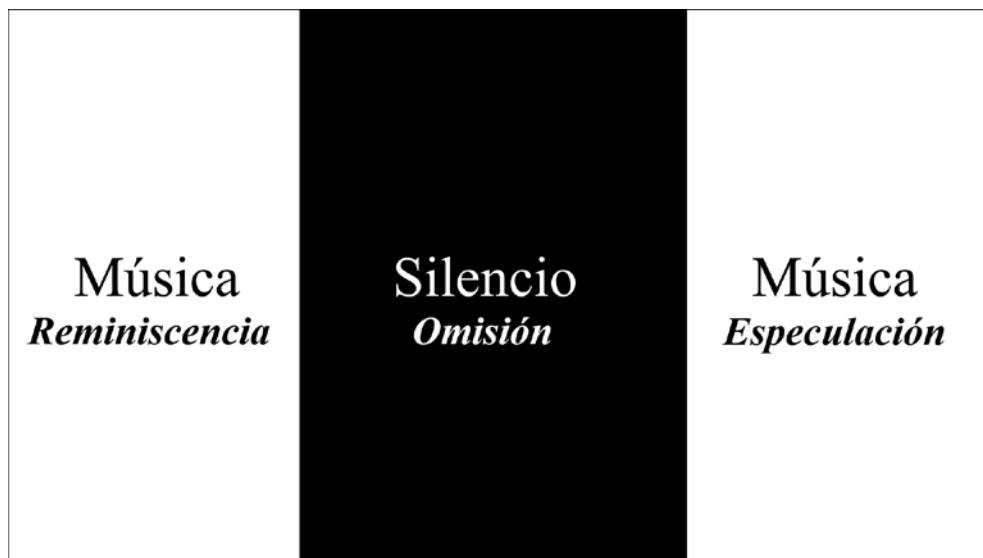
*Fig. 1. Dicotomía entre música y silencio.*

pre-interpretativo» y «silencios post-interpretativo», que junto con los «silencios estructurales» forman parte del grupo de los «silencios normativos», que están presentes en cualquier composición que tenga principio y fin. Como recalca Margulis (2007, 245) haciendo referencia a Kramer (1988), el objetivo de la música tonal occidental es de «justificar la ruptura del silencio en su inicio y motivar la vuelta al silencio en su final». Littlefield (1996) añade que estos silencios son el marco que define los límites de la obra (véase Fig. 2). Con ello, incluimos como silencios, además de los fenómenos temporales (eje horizontal), también, aquellos sonidos de se salen de nuestros límites perceptivos (frecuencias, eje vertical).

En nuestro caso, vamos a centrarnos en la discusión de los silencios que ocurren rodeados de música. Aquí, el silencio interrumpe la continuidad del tejido sonoro. En cierto modo, el silencio está enmarcado por la música. Como sugiere Margulis (2007, 246), durante estos silencios se produce una omisión (en el momento del silencio), una reminiscencia (sobre la música que ha ocurrido), y una especulación (que genera expectativas sobre la música va a venir a continuación) (véase Fig. 3). «Para entender el silencio debemos también entender el sonido» (Dougherty, 1979, 8). De acuerdo con la clasificación propuesta por Dougherty (1979, 32), estos silencios son «silencios no-normativos». Dependiendo de si desvían la atención del oyente a la música que viene antes, después, o ambas; se



*Fig. 2. Silencio como marco y música como contenido.*



*Fig. 3. Tres facetas del silencio musical.*

denominan «silencios retroactivos», «silencios predictivos», o «silencios yuxtadictivos». Judkins (1997, 48) criticó la rigidez de esta clasificación de Dougherty (1979), remarcando la ausencia de una categoría dedicada a los silencios que llaman la atención sobre sí mismo.

El objetivo del presente estudio es explorar las funciones musicales de los silencios no-normativos, que ocurren rodeados de música. Hemos limitado nuestro estudio al análisis de los silencios escritos en siete extractos procedentes de composiciones sinfónicas de Albéniz, Falla y Turina. Como complemento al análisis de la partitura, vamos a estudiar la forma de onda de una grabación de referencia (véase Fig. 4). Con ello, exploraremos las diferencias y similitudes entre el «silencio anotado» y el «silencio acústico» (Margulis, 2007). Hemos intentado seleccionar los fragmentos que presentan un tipo de silencio específico para cada compositor. De este modo, los tres fragmentos de Albéniz presentan silencios cadenciales, pausas con valor estructural que se encargan de separar y destacar el gesto cadencial del resto de la obra. Para Falla, hemos propuesto dos extractos que presentan silencios con función rítmica. En cuanto a Turina, hemos escogido dos ejemplos donde los silencios desempeñan una función más directa: la interrupción.

Compositor	Fragmento estudiado	Nombre de la obra	Grabación estudiada
Isaac Albéniz (1860-1909)	IV mov. 'Baile Campestre', cc. 258-264	<i>Escenas sinfónicas catalanas</i> (1888-89)	Orquesta Simfónica de Barcelona i Nacional de Catalunya. Dir. Jaime Martín, 2010.
	II mov. 'Serenata', cc. 136-140		
	I mov. 'En la aldea', cc. 363-380		
Manuel de Falla (1876-1946)	VIII mov. 'Danza ritual del fuego (Para ahuyentar los malos espíritus)', cc. 257-273	<i>El amor brujo</i> (1914-15, rev. 1916-20)	New Philharmonia Orchestra. Dir. Rafael Frühbeck de Burgos, 2004
	II cuadro, II mov. 'Farruca (Danza del molinero)', cc.15-22	<i>El sombrero de tres picos</i> (1917-19, rev. 1919-1921)	Berliner Philharmoniker, Dir. Fritz Lehmann, 1954
	I mov. 'Panorama', cc. 105-114	<i>Sinfonía Sevillana</i> (1920)	Orquesta Sinfónica de Castilla y León, Dir. Max Darman Bragado, 2002
Joaquín Turina (1882-1949)	II mov. 'Ensueño (Zortziko vasco)', cc.1-14	<i>Danzas Fantásticas</i> (1919)	BBC Philharmonic Orchestra, Dir. Juan José Mena, 2013

Fig. 4. Fragmentos y grabaciones estudiadas.

### ISAAC ALBÉNIZ: SILENCIO CADENCIAL

Los tres ejemplos de Isaac Albéniz (1860-1909) que vamos a analizar provienen de las *Escenas sinfónicas catalanas* (1889-89), una composición para orquesta sinfónica en cuatro movimientos. Hemos escogido los finales de los movimientos I, III, y IV, puesto que estos presentan un tipo de silencio que cumple una función cadencial enfática. Es decir, el silencio separa y resalta el gesto cadencial del resto del movimiento. Braman (1956, 40) denomina a este tipo de silencios como «frase o acorde cadencial desprendido/a», exponiendo ejemplos musicales que se remontan a compositores del Barroco temprano como Adriano Banchieri (1568-1634), Andrea Falconieri (1585/6-1656), Samuel Scheidt (1587-1654), y Giovanni Battista Fontana (1589-1630) entre otros.

El primer ejemplo de Albéniz proviene del tercer movimiento, *Serenata*, y presenta dos silencios anotados (véase Fig. 5). Llegados al c. 139, ya hemos escuchado la función de tónica de manera prolongada, si bien aún no de manera completamente conclusiva. El acorde de tónica viene precedido por una sexta

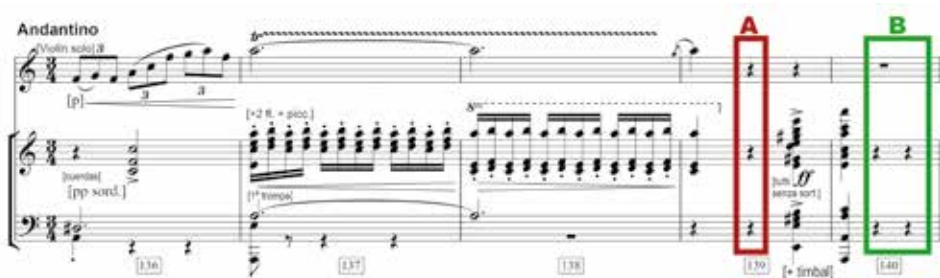


Fig. 5. Albéniz, *Serenata*, cc. 136-140 (reducción propia con anotaciones).

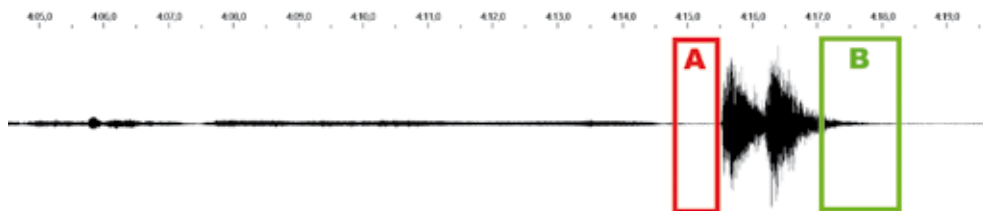


Fig. 6. Albéniz, *Serenata*, cc. 136-140 (*forma de onda con anotaciones*).

aumentada, y el violín solista sostiene la tensión rítmica por medio del trino. El silencio A delimita la cadencia perfecta final del resto del movimiento. Por otro lado, el silencio B, contribuye a definir el final del gesto cadencial final, evocando una articulación precisa y seca.

En la Fig. 6 podemos observar la forma de onda del extracto de la Fig. 5, la cual nos permite apreciar mejor el contraste dinámico existente entre la frase que precede al silencio en *pp* y la cadencia final en *ff*. Un detalle que llama la atención es que el silencio B tiene la misma (o incluso, algo mayor) intensidad dinámica que la música que precede al silencio A. Este fenómeno se debe a que la reverberación de la sala, normalmente, va a fomentar la propagación del sonido, aunque físicamente el emisor haya dejado de emitir sonido. Haciendo referencia a la metáfora sobre luz y sombra, la resonancia B forma parte de esta zona gris donde la frontera entre sonido y silencio se difumina. Otro factor que puede hacer desaparecer el silencio B es la irrupción del aplauso de un público animado.

El segundo extracto de Albéniz procede del final del cuarto movimiento, *Baile Campestre* (véase Fig. 7). Estamos en un contexto tonal de Mi Mayor, donde los 7 últimos compases despliegan el acorde de tónica. A diferencia del ejemplo anterior (Fig. 5), el material está simplificado al límite, a un solo acorde. Técnicamente, sería discutible hablar de cadencia, puesto que ésta debería presentar

Fig. 7. Albéniz, *Baile Campestre*, cc. 258-264 (*reducción propia con anotaciones*).



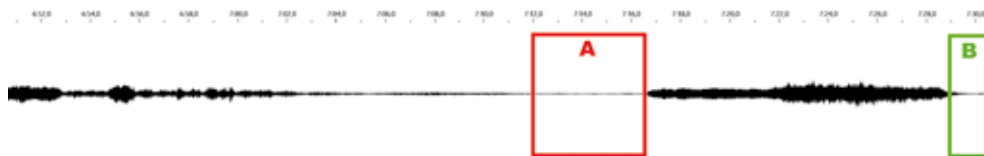


Fig. 8. Albéniz, *Baile Campestre*, cc. 258-264 (forma de onda con anotaciones).

al menos un contraste entre dos acordes. Entre los cc. 263 y 264, tenemos un contraste tímbrico (entre maderas y cuerdas) y de altura (entre registros agudos y graves), pero no armónico. Por otro lado, el silencio B viene indicado únicamente por la doble barra final, con la que termina la obra.

En la Fig. 8 se puede entrever que la música que precede al silencio A contiene una dinámica muy reservada. Esto hace que la frontera entre silencio y sonido se ofusque, produciéndose un área gris, donde la transición entre sonido y silencio puede volverse casi imperceptible. Aunque el c. 263 esté marcado en *ppp* y el c. 261 en *pp*, los instrumentos de viento madera, de forma natural, tienen un ámbito dinámico más limitado, produciendo sonidos algo más fuertes en dinámicas suaves. Es por ello, por lo que la música que sigue al silencio A presenta una dinámica mayor que la música que precede a este silencio, aunque mirando únicamente la partitura podríamos inferir lo contrario. La duración del silencio A en la grabación estudiada supera los cuatro segundos, siendo ligeramente exagerada su duración escrita. El silencio B, limitado a la barra final, muestra una resonancia proporcional al sonido que la precede.

El tercer y último ejemplo de Albéniz proviene del final del primer movimiento, *En la aldea* (véase Fig. 9). Siendo el extracto más complejo de los tres, presenta cuatro silencios que hemos nombrado en orden alfabético. El silencio A actúa como un silencio cadencial compuesto, donde la frase cadencial desprendida presenta en su interior dos silencios que cumplen una función parecida (silencios B y C). No obstante, la función del silencio B es algo más interruptiva, puesto a deferencia de los silencios A, C y D, el silencio B está precedido por un acorde con función de dominante (séptima disminuida sobre pedal de tónica). Si nos dejamos guiar por el patrón melódico de la voz superior, podríamos deducir que el silencio B cumple una función de omisión (del acorde tónica), derivando así en una cadencia esquivada. La validez del silencio C es cuestionable puesto que el signo utilizado en la partitura es una doble barra. Esta doble barra puede estar puesta únicamente para advertir del cambio de *tempo* existente entre *Allegro* y *Largo*, de manera

Fig. 9. Albéniz, *En la aldea*, cc. 363-380 (reducción propia con anotaciones).

análoga a los cc. 366-367, donde no se produce silencio. El silencio D presenta un calderón, el cual sugiere que el director de orquesta debería prolongar esta pausa paralizando el aplauso del público en la medida de lo posible. Un ejemplo maestro de esta técnica se encuentra en la interpretación del final de la *Novena Sinfonía* de Mahler por la GMJO (Gustav Mahler Jugendorchester) dirigida por Claudio Abbado en 2004 en la Sala Santa Cecilia de Roma: el silencio final duró cerca del minuto y medio, antes de irrumpir el esperado aplauso del público.

Si comparamos la duración de los silencios A, B, y C en la grabación estudiada, podemos notar como la duración de los mismos es muy parecida. Se trata de un hecho bastante sorprendente, sobretodo si tenemos en cuenta que el silencio A debería ser proporcionalmente tres veces más corto que el silencio B que ocupa todo un compás precedido por un *rall.* Por otro lado, el silencio C, como hemos señalado anteriormente, está indicado únicamente por una doble barra, pero su duración es ligeramente inferior al silencio B (que dura un compás completo).

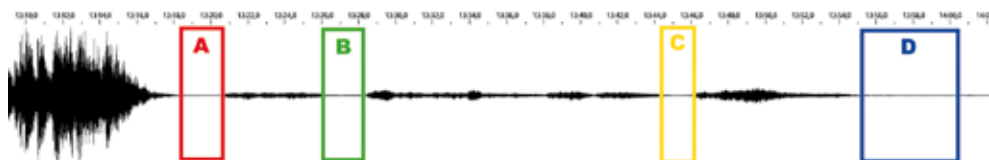


Fig. 10. Albéniz, *En la aldea*, cc. 363-380 (Forma de onda con anotaciones).

El silencio C recuerda, tanto en su material como posición, al silencio A del cuarto movimiento (Fig. 7-8). Aunque la música que se funde con los silencios A-D presenta una dinámica suave, estos cuatro silencios quedan relativamente bien diferenciados en el gráfico de la forma de onda.

## MANUEL DE FALLA: SILENCIO RÍTMICO

En esta sección vamos a tratar dos ejemplos de silencio rítmico procedentes de la música de Manuel de Falla (1876-1946). El primer ejemplo procede del final de la «Danza ritual del fuego (Para ahuyentar los malos espíritus)» de *El amor brujo* (1914-15, rev. 1916-20), y el segundo, es el tema principal de la «Farruca (Danza del molinero)» de *El sombrero de tres picos* (1917-19, rev. 1919-1921). En ambos ejemplos, el silencio presenta un rol importante para la precisión de la articulación del ritmo. Generalmente, estos silencios rítmicos son menos estudiado, al ser más comunes y no presentar una ausencia de sonidos particularmente llamativa, más allá del refuerzo de una articulación suelta, en *staccato*. Por ejemplo, autores como Braman (1956, 8) limitan su estudio a «silencios asertivos», que deben presentar una duración lo suficiente grande como para ser indudablemente percibidos como tales, dejando de lado los silencios rítmicos. No obstante, Riemann (1884, 152-160) en su estudio del ritmo y la dinámica presenta una disquisición teórica en la que discute las implicaciones tensionales y dinámicas de estos silencios rítmicos.

El primer ejemplo (véase Fig. 11), procedente del final de la *Danza ritual del fuego*, presenta 11 silencios de negra. Este hecho podría hacernos pensar que la función que desempeñan estos silencios es la misma. No obstante, si tenemos en cuenta el contexto rítmico, así como la música que les precede, podemos deducir al menos 3 tipos de patrones: 7 silencios A (precedidos por 1 acorde de mi mayor), 2 silencios B (precedidos por 3 acordes), y 1 silencio C (precedido por 7 acordes). Es importante señalar que estamos en la tonalidad de la menor, de modo que los silencios A, B y C amplifican la tensión, que se acumula sobre el acorde de dominante, la cual resuelve en el silencio D con el acorde de tónica.

En los cc. 258-9 de la Fig. 11, podemos ver como los contrabajos y los chelos tienen unas notas que hemos puesto con un tamaño de fuente más pequeño. Estas notas aparecen en primeras ediciones Chester (1924), pero han sido omitidas en

Fig. 11. Falla, Danza ritual del fuego, cc. 257-273 (Reducción propia con anotaciones).

Fig. 12. Falla, Danza ritual del fuego, cc. 257-273 (Reducción rítmica con anotaciones).

la más reciente edición Chester (2001) revisada por Yvan Nommick. Nosotros nos decantamos por la omisión de estas notas, puesto que el motivo rítmico gana mayor contraste y carácter mediante el silencio. Perceptivamente, creemos que la

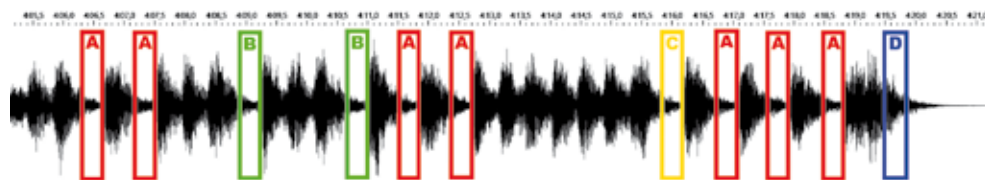


Fig. 13. Falla, Danza ritual del fuego, cc. 257-273 (Forma de onda con anotaciones).

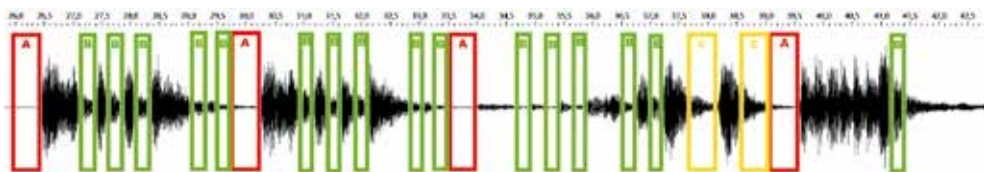
reducción rítmica por disminución del pasaje, debería hacerse mediante anacrusa. Así obtenemos un paralelismo en tres frases AA-BB / AA-C / AA-AD (véase Fig. 12). La segunda semifrase (AA-C) es una clara variación de la primera semifrase (AA-BB), donde el primer silencio B ha sido completado con la nota del valor correspondiente. Por otro lado, la tercera frase (AA-AD), es una variación comprimida de las dos primeras semifrases.

En la Fig. 13, podemos observar como se dispone el patrón rítmico en la forma de onda de la grabación. Un detalle que salta a la vista es que los silencios están fuertemente coloreados por la resonancia del acorde que les precede. En gran medida, esto se debe a la dinámica del pasaje en *ff*. Esta técnica recuerda a ciertos pasajes del primer movimiento de la tercera sinfonía de Beethoven (cc.124-131, 531-538), donde se resalta un primitivismo homorrítmico. Otro detalle que llama la atención es que a partir del compás 260 desaparece la articulación de *staccato* (pasando de *tenuto-staccato* a *tenuto*, sin ninguna indicación de *simile*). No obstante, este cambio en articulación no se ve reflejado las grabaciones encontradas, predominando la articulación suelta uniforme e invariable.

El segundo ejemplo de Falla, está tomado del tema principal de la *Danza del molinero* (véase Fig. 14), y presenta 22 silencios de diferentes duraciones, aunque de manera análoga al primer ejemplo, la textura es homorrítmica. Hemos resaltado en rojo y con la letra A, 4 silencios que caen el tiempo fuerte del compás. Estos silencios A crean un comienzo acefálico que nos sugiere que el tiempo fuerte del compás puede estar desplazado al segundo pulso, de un macro-compás de 8/4 [3/4 + 3/4 + 2/4, ritmo de habanera o «tresillo»]. Los 16 silencios B, fomentan la articulación *staccato* sin los cuales, los valores largos serían más difusos, que sin los silencios serían más difusos. Los dos silencios C cumplen una función similar a los B, pero con una duración más larga. Los silencios C pueden interpretarse como la culminación del *crescendo* de los cc. 19-21, aunque es el último silencio B, donde realmente culmina el tema.

Moderato assai, molto ritmico e pesante ( $\text{♩} = 60$ )

Fig. 14. Falla, Danza del molinero, cc.15-22 (Reducción rítmica con anotaciones).



Comparando las Fig. 14 y 15, podemos observar como la forma de onda de los cc. 16, 18, 21 y 23 es bastante similar. En estos casos, algunos silencios B y C son apenas diferenciables de la resonancia del sonido. Por otro lado, los silencios A, son más distinguibles y ayudan a estructurar la frase en una articulación de 2+2+4 compases. El último silencio A está unido al segundo silencio C, estableciendo un anticlímax después del cual, la música continúa en *fff*. Es interesante señalar la simetría dinámica del pasaje: los dos primeros compases se repiten dos veces presentando un *diminuendo*, mientras que la segunda semifrase (cc. 19-23) presenta un único *crescendo*.

## JOAQUÍN TURINA: SILENCIO INTERRUPTIVO

En esta sección vamos a comentar dos extractos sinfónicos de Joaquín Turina (1882-1949): el primer movimiento, «Panorama», de la *Sinfonía Sevillana* (1920)

y el segundo movimiento, «Ensueño (Zortziko vasco)», de las *Danzas Fantásticas* (1919). Hemos seleccionados estos pasajes porque presentan un uso del silencio interruptivo, sin poseer una clara función cadencial o rítmica. El silencio, colocado en medio del tejido musical, tiende de manera natural a percibirse como interrupción. No obstante, si es parte de un patrón rítmico, como hemos visto en Falla, esta sensación interruptiva queda enmascarada. En el caso de Turina, los extractos escogidos tampoco están asociados a la separación del final de la obra puesto que están en la mitad y el principio de la obra, respectivamente. Estos silencios interruptivos están colocados en un punto donde la interrupción llama la atención del oyente al silencio, pudiendo producir diversas sensaciones perceptivas, algunas de las cuales ya han sido descritas por Margulis (2007).

El primer ejemplo procede de los cc. 105-114 del primer movimiento de la *Sinfonía Sevillana* (1920) (véase Fig. 16). En este caso, nos encontramos con una sección conducente al punto culminante en el c. 110, el cual es repentinamente precedido por un anticlímax, c.109. Braman (1956) llama a este tipo de silencio «culminativo» (p. 51, haciendo referencia a la 7ª sinfonía de Schubert) o «liberación para un mayor impacto» (p. 34, haciendo referencia al quinteto en F menor de Brahms). Para comprender mejor la repercusión de este silencio, podemos imaginarnos la música omitiendo el mismo. Bien pues, el resultado sería una textura continua que conduce de forma paulatina al punto culminante. Sin embargo, la fuerza del impacto del c. 110 sería menor, puesto que el silencio del c. 109 añade más tensión al tratarse de un «elemento sorpresa».

La grabación de la figura 17, nos muestra como el silencio ha sido extendido el triple de su valor escrito, ocupando 3 compases (aproximadamente unos 3,5 segundos). Es interesante observar que la música que continúa en el c. 110 presenta un perfil dinámico muy parecido al final del c. 108, cuya resonancia se prolonga durante el c. 109, sólo que con una fase de decaimiento mayor. Podríamos argu-

The image shows a musical score for Turina's *Panorama*, measures 105-114. The score is in 3/4 time and features a piano part with chords and a bass line. Measures 105-108 are marked 'Più vivo' and measure 109 is marked 'Allegretto tranquillo'. A red box labeled 'A' highlights the silence in measure 109. Dynamics include *f*, *ffff*, *dim. molto*, and *ppp*.

Fig. 16. Turina, Panorama, cc. 105-114 (*Reducción propia con anotaciones*).

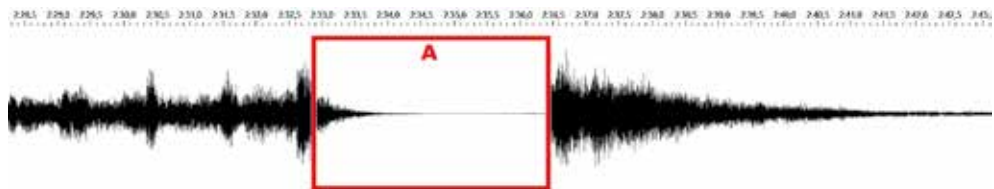


Fig. 17. *Turina, Panorama, cc. 105-114 (Forma de onda con anotaciones).*

mentar que el pasaje sería más efectivo si la música de los cc. 110-112 mantuviese una dinámica fuerte por un período de tiempo más prolongado. De otro modo, lo que aquí se produce, podríamos denominarlo como «eco amplificado», puesto que el último acorde del c. 108 se ensancha y se extiende en el c. 110.

El segundo extracto de *Turina* procede de los cc. 1-14 del segundo movimiento de las *Danzas Fantásticas* (1919) (véase Fig. 18). Aquí, encontramos cinco silencios dispuestos de manera simétrica, como un palíndromo: AA-B-AA. Los silencios A contienen la resonancia del golpe que se produce en el tiempo fuerte del compás (note como los dos últimos silencios A presentan una duración más breve en una corchea). Estos silencios tienen un valor motivico, asociado a los *pizzicatos* de las cuerdas doblados con un mordente en las maderas agudas. En cambio, el silencio B ocupa la totalidad del compás y tiene un carácter interruptivo más marcado al no formar parte de un material característico como los cc. 4-5, 11-12. Es más,

Fig. 18. *Turina, Ensueño, cc. 1-14 (Reducción propia con anotaciones).*



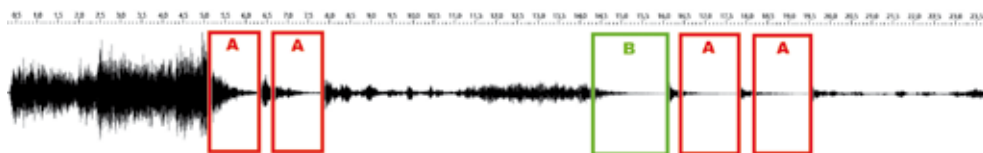


Fig. 19. Turina, Ensueño, cc. 1-14 (Forma de onda con anotaciones).

la música que interrumpe el silencio B continúa a partir del c. 13 y se desarrolla sin ninguna interrupción hasta completar la primera sección temática.

En la Fig. 19, podemos observar las dinámicas de estos cinco silencios. Según la forma de onda, deducimos que el primer silencio A es el más fuerte de los cinco, puesto que está precedido por un *tutti* orquestal que conduce a la resolución del c. 4. Los subsiguientes silencios ABAA presentan un descenso progresivo en dinámica, como consecuencia de la música que les precede c. 5 *ff*, c. 10 *mf*, y cc. 11-12 *p*. En este ejemplo, se ve bastante bien la idea de proyección de la reverberación como sombra del sonido. Nuevamente, encontramos que el silencio anotado puede presentar una dinámica mayor que el sonido anotado. En este caso, los cc. 13-14 son más suaves que el primer silencio A (c. 4).

## CONCLUSIONES

En este artículo hemos sugerido como el silencio ha sido utilizado como elemento constructivo en la música sinfónica de Albéniz, Falla y Turina. Hemos explorado una función del silencio específica en cada autor mediante el análisis de concisos extractos: el silencio cadencial en Albéniz, el silencio rítmico en Falla, y el silencio interruptivo en Turina. El objetivo de este análisis fue: comprender mejor la función del silencio en su contexto musical, para ello, hemos trazado una comparación entre el silencio anotado (partitura) y el silencio acústico (forma de onda). Al realizar esta comparación hemos encontrado varios hechos que nos gustaría recalcar aquí:

- El silencio está acústica y dinámicamente influenciado por la resonancia de música que le precede, debido a la reverberación del espacio acústico.
- El silencio puede tener una dinámica mayor que la música, ya que la resonancia de la reverberación puede ser más fuerte que la música que sigue.

- El silencio acústico es un concepto relativo a la intensidad que puede incluir pasajes anotados con notas en la partitura, que se sitúan por debajo del umbral establecido.
- La duración del silencio anotado no siempre es respetada por los músicos, siendo bastante frecuente la elongación y/o contracción temporal (*rubato*).
- El silencio musical no es unidimensional (definido únicamente por su duración), sino que tiene las mismas dimensiones que la música del contexto en el que se sitúa (timbre, altura, ritmo, dinámicas, textura y estructura).

Estas conclusiones tienen repercusiones teóricas y prácticas. En ámbito de la teoría musical y el análisis, sugerimos reformular la importancia y el lugar que ocupan los silencios y las pausas musicales. Disciplinas como la armonía y contrapunto tienden a evitar mencionar los silencios musicales y las repercusiones que estos puedan tener, al estar centradas en el sonido y sus interrelaciones interválicas. Desde el punto de vista práctico, el silencio debe ser interpretado cautelosamente: debe practicarse y estudiarse con la misma medida que los sonidos. Del mismo modo, los compositores, y en especial los compositores noveles, tienden a ignorar muchas de las técnicas compositivas musicales existentes que hacen uso del silencio.

Como conclusión, esperamos que las técnicas expuestas y analizadas aquí puedan inspirar tanto a compositores, intérpretes, como musicólogos. Animamos a los compositores a explorar las dimensiones y posibilidades del silencio musical. Aconsejamos a los intérpretes a procurar una mayor diligencia a la hora de interpretar los silencios musicales. Creemos que queda aún mucho terreno por recorrer para comprender mejor el silencio musical. Para ello, planteamos a los musicólogos algunas preguntas a resolver: ¿Qué otras funciones musicales puede adoptar el silencio? ¿Qué importancia tiene el silencio musical en la consolidación de un estilo musical maduro de cada compositor? ¿Cuáles son las consecuencias psicológicas o perceptivas de los silencios musicales?

## BIBLIOGRAFÍA

ALBÉNIZ, Isaac. *Escenas sinfónicas catalanas* [grabación sonora]. Orquesta Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya dirigida por Jaime Martín. Barcelona: Tritó, 2010.

- ALBÉNIZ, Isaac. *Escenas sinfónicas catalanas* [partitura]. Barcelona: Tritó, 2003.
- BRAMAN, Wallis Dwight. *The Use of Silence in the Instrumental Works of Representative Composers: Baroque, Classic, Romantic* [Tesis doctoral]. New York: University of Rochester, 1956. Disponible en <http://hdl.handle.net/1802/26238> (Último acceso 5/1/2018).
- DANHAUSER, Adolphe. *Théorie de la musique*. Paris: Éditions Henry Lemoine, 1929, primera publicación 1872. Disponible en [http://imslp.org/wiki/Theorie\\_de\\_la\\_musique\\_\(Danhauser%2C\\_Adolphe\)](http://imslp.org/wiki/Theorie_de_la_musique_(Danhauser%2C_Adolphe)) (Último acceso 5/1/2018).
- DOUGHERTY, William Patrick. *The Significance of Silence in the String Quartets of Beethoven* [Trabajo fin de Máster]. Ohio: The Ohio State University, 1979. Disponible en [https://etd.ohiolink.edu/!etd.send\\_file?accession=osu1314730862](https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=osu1314730862) (Último acceso 5/1/2018).
- FALLA, Manuel de. *El amor brujo* [grabación sonora]. New Philharmonia Orchestra dirigida por Rafael Frühbeck de Burgos. Londres: Decca, 1999.
- , *El amor brujo* [partitura]. Londres: Chester, 1924, 2001.
- , *El sombrero de tres picos* [grabación sonora]. Berliner Philharmoniker dirigida por Fritz Lehmann. Australia: Deutsche Grammophon, 1954.
- , *El sombrero de tres picos* [partitura]. Londres: Chester, 1921.
- JUDKINS, Jennifer. The aesthetics of silence in live musical performance. *Journal of Aesthetic Education*, 1997, vol. 31, no 3, pp. 39-53. Disponible en <https://www.jstor.org/stable/3333486> (Último acceso 5/1/2018).
- KRAMER, Jonathan. *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*. New York: Schirmer, 1988
- LITTLEFIELD, Richard. The Silence of the Frames. *Music theory online*, 1996, vol. 2, no 1. Disponible en <http://www.mtosmt.org/issues/mto.96.2.1/mto.96.2.1.littlefield.html> (Último acceso 5/1/2018).
- MARGULIS, Elizabeth Hellmuth. Moved by Nothing. Listening to Musical Silence. *Journal of Music Theory*, 2007, vol. 51, no 2, pp. 245-276. Disponible en <https://www.jstor.org/stable/40283130> (Último acceso 5/1/2018).
- RIEMANN, Hugo. *Musikalische Dynamik und Agogik: Lehrbuch der musikalischen Phrasierung*. Hamburg: D. Rahter, 1884. Disponible en <https://archive.org/details/musikalischedyna00riem> (Último acceso 5/1/2018).
- TURINA, Joaquín. *Danzas fantásticas, Op. 22*. [grabación sonora]. Orquesta Sinfónica de Castilla y León dirigida por Max Darman Bragado. Canada: Naxos, 2002.
- , *Danzas fantásticas, Op. 22*. [partitura]. Madrid: Unión Musical, 1921.

Turina, Joaquín. *Sinfonía Sevillana, Op. 23* [grabación sonora]. BBC Philharmonic Orchestra dirigida por Juan José Mena. UK: Chandos, 2014.  
—, *Sinfonía Sevillana, Op. 23* [partitura]. Madrid: Unión Musical, 1925.

# LA RECEPCIÓN DEL SINFONISMO ESPAÑOL EN CHILE DURANTE EL PRIMER FRANQUISMO

SALVADOR CAMPOS ZALDIERNAS\*

**Resumen:** el intercambio musical entre España e Hispanoamérica continúa siendo un fenómeno de difícil abordaje. A pesar de que esta dimensión ha recibido un creciente interés, aún son escasos los trabajos que abordan los mecanismos de recepción del repertorio español en países como Chile o Argentina durante el primer franquismo, toda vez que por entonces no existía aún una estructura gubernamental suficientemente consolidada como para acometer tales proyectos. Los músicos llegados a Santiago de Chile encontraron en este periodo un panorama musical floreciente, contribuyendo, con su integración en las pujantes instituciones artísticas chilenas, a una mayor difusión de la música española.

**Palabras clave:** Chile, Instituto de Extensión Musical, Sinfónica de Chile, Enrique Iniesta.

## *SPANISH SYMPHONISM RECEPTION IN CHILE DURING THE FIRST FRANCOISM*

**Abstract:** Musical exchange between Spain and Hispanoamerica is being continued a difficult approach phenomenon. Although that dimension has received a growing interest, they are scarce yet works that approach reception mechanisms of spanish repertory at countries as Chile or Argentina during the first francoism, due to no existed yet a consolidated government structure to undertake these projects. Spanish musicians arrived to Santiago de Chile found a flourishing musical

---

\*. Licenciado por el C.S.M. "Rafael Orozco" de Córdoba, Diplomado en Magisterio en Educación Musical y Máster en "Textos, documentos e intervención cultural" por la Universidad de Córdoba, es además Licenciado en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de La Rioja. Actualmente es profesor de violín en el C.P.M. "Maestro Chicano Muñoz" de Lucena y doctorando de la Universidad de Granada.

panorama in that time; they contributed, with their integration at Chilean artistic institutions, to increase Spanish music diffusion.

**Keywords:** Chile, Institute of Musical Extension, Chile Symphony Orchestra, Enrique Iniesta.

## INTRODUCCIÓN

La recepción del repertorio sinfónico en Chile estuvo condicionado hasta mediados del siglo XX por la temporalidad de unas agrupaciones musicales sostenidas por sociedades filarmónicas; éstas, que aglutinaban a distintas comunidades extranjeras con intereses económicos en el país, contribuyeron a ampliar una oferta cultural hasta entonces demasiado enfocada hacia el género lírico, merced a las distintas compañías que atravesaban los Andes desde Argentina o desembarcaban en Valparaíso<sup>1</sup>. El testigo de estas actividades fue recogido por el Conservatorio Nacional, con la creación de una orquesta dirigida por el maestro Enrique Soro.

Hasta mediados de la década de 1920, los conciertos sinfónicos se organizan [...] no en agrupaciones estables sino por medio de riesgos empresariales, con conciertos específicos anunciados con semanas de anticipación, señalándose en ellos siempre la cantidad de profesores, esto es, el tamaño de la orquesta como aliciente de propaganda<sup>2</sup>.

La formación musical profesionalizada trajo consigo, durante la primera mitad del siglo XX, un proceso de cambio en el modelo de orquesta como agrupación de aficionados que había imperado hasta entonces, orientándose hacia una mayor estabilidad que posibilitase la creación de temporadas regulares de conciertos sinfónicos.

Así, el incipiente movimiento sinfónico chileno acabaría por recibir el decidido impulso —con la creación de la Orquesta Sinfónica de Chile— de la institución que regiría la evolución artística del país a partir de la década de 1940: el Instituto de Extensión Musical.

---

1. Véase: PEREIRA, Eugenio. *Historia de la música en Chile*. Publicaciones de la Universidad de Chile. Santiago de Chile: Editorial del Pacífico, 1957.

2. GUARDA, Ernesto; IZQUIERDO, J. Manuel. *La Orquesta en Chile: Génesis y Evolución*. Santiago de Chile: Sociedad Chilena de Derechos de Autor (SCD), 2012, p. 73.

## HACIA UNA ORQUESTA CHILENA ESTABLE

En 1940 el Congreso promulga por primera vez en su historia una ley que atañe directamente a la dimensión musical y que dota a ésta de fondos propios y permanentes para su desarrollo. La Ley 6696 de 2 de octubre propicia la creación del Instituto de Extensión Musical, ente en un principio autónomo y que en 1942 pasaría a depender de la Universidad de Chile. A este Instituto se le encomienda la formación y mantenimiento de una Orquesta Sinfónica, Coro, Cuerpo de Ballet y entidades que aseguren el ejercicio de la música de cámara, todas ellas con un carácter nacional.

Estableció los conciertos de música de cámara; empezó la irradiación de la cultura musical a través del país y con proyecciones a todas las clase sociales; creó de forma sistemática los conciertos educacionales para los colegios y las escuelas; alentó las iniciativas de creación musical y de ejecución por parte de artistas chilenos; [...] fomentó el intercambio con el extranjero, al invitar artistas ejecutantes y directores para actuar con sus conjuntos [...]³.

Con ello se pretendía no sólo la dinamización cultural de un país joven cuyo desarrollo musical había estado demasiado vinculado al género lírico, sino que con el respaldo gubernamental se aseguraba la perdurabilidad de estas iniciativas, dejando atrás otros proyectos efímeros como la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos⁴.

Al mismo tiempo se pretendía dotar de un nuevo estatus al intérprete, que al fin abandonaría “el ritmo de concierto, café y clases a que estaban habituados, siendo además recontractados cada nuevo año, lo que impedía una continuidad en el sonido orquestal y el aprendizaje”⁵.

Los profesionales de la música integrados a estas instituciones eran funcionarios del estado pertenecientes al personal universitario, proporcionando de este modo “una estabilidad económica que les permite concentrar todo su esfuerzo y capacidad

---

3. Comité Editorial. Cinco años de labor. *Revista Musical Chilena* (en adelante, RMCH). 1946, vol. 1, n° 9, pp. 3-5.

4. Comité Editorial. Cinco años de labor. *RMCH*. 1946, vol. 1, n° 9, p. 3.

5. GUARDA, Ernesto; IZQUIERDO, J. Manuel. *La Orquesta en Chile: Génesis...*p. 113.

en su labor artística”<sup>6</sup>. De este modo, eliminando la precariedad laboral asociada al músico al amparo de instituciones artísticas de sólida fundación, se pretendía crear las condiciones favorables para potenciar la producción musical chilena<sup>7</sup>.

Ya que el Instituto recibía sustento gubernamental, debía estar al servicio de todo el pueblo chileno. Esta visión comprendía no sólo el potenciar la creación de un repertorio musical propio en su más amplia concepción<sup>8</sup>, sino que la interpretación musical llegase a todos los rincones del país de acuerdo con el Reglamento del propio Instituto. De esta premisa surgen las primeras giras a las provincias del sur, con localidades de mayor población y mejor comunicadas que la zona norte del país<sup>9</sup>.

Así, la visión paternalista del estado chileno, concretada en el Instituto de Extensión, cumplirá una labor fundamental para entender el proceso de recepción musical del país; proceso impregnado de un evidente cariz educacional.

Los conciertos educacionales constituyeron una de las categorías en las que se dividía las funciones de la Sinfónica de Chile. Si bien este tipo de actuaciones estaban enfocadas a escolares, con una programación específica dependiendo del ciclo al que perteneciesen, los conciertos para obreros y las actuaciones en provincias donde no se acostumbraba a asistir a este tipo de espectáculo compartían este cariz. Estos conciertos se iniciaron en 1942 aunque no sería hasta 1944 cuando recibiesen su apoyo más decisivo merced a la acción conjunta del Instituto de Extensión y la Sección de Cultura e Informaciones del Ministerio de Educación Pública<sup>10</sup>.

---

6. SALAS VIU, Vicente. Quince años de participación universitaria en las actividades musicales. *RMCH*. 1947, vol. 3, n° 22-23, p. 4.

7. *Ibid.*

8. Aunque existen obras catalogadas como nacionalistas, todos los compositores chilenos se beneficiaron de este fomento de la creación musical, por lo que la variedad de estilos era evidente tal y como atestiguan distintos escritos de Salas Viu, Leng o Santa Cruz. Véase: SÁS, Andrés. La música culta de América. Consideraciones generales sobre su estado actual I. *RMCH*. 1946, vol. 2, n° 11, pp. 15-24. La música culta de América. Consideraciones generales sobre su estado actual II. *RMCH*. 1946, vol. 2, n° 12, pp. 15-22. SANTA CRUZ, Domingo. Plan de fomento a la creación musical. *RMCH*. 1947, vol. 3, n° 24, pp. 3-7.

9. La primera gira de la Sinfónica organizada por el Instituto tuvo lugar en 1941 pero las complicaciones organizativas y económicas surgidas obligaron a suspenderlas para reanudarlas de manera ininterrumpida en 1944. En: Comité editorial. Difusión musical en las provincias. *RMCH*. 1945, vol. 1, n° 2, pp. 4-6.

10. Véase: SALAS, Filomena. Conciertos educacionales en Chile. *RMCH*. 1945, vol. 1, n° 2, pp. 22-27.



## LA RECEPCIÓN MUSICAL EN CHILE EN LA DÉCADA DE 1940

Con la creación de una formación sinfónica estable y el consiguiente inicio de las temporadas de conciertos a partir de los cuarenta, se ponía fin a un periodo de atraso donde el repertorio al que se había tenido acceso había sido bastante limitado. De este modo, la dinamización de la vida musical provoca la paradoja de encontrar, en los programas de concierto, estrenos de la vanguardia europea o americana y, al mismo tiempo, obras clásicas. La propia crítica musical era consciente de la peculiaridad de este proceso de recepción: “Mozart en primera audición es algo curioso en cualquier parte, menos entre nosotros que conservamos mucho atraso en el conocimiento de buena parte de las creaciones clásicas”<sup>11</sup>.

En una sociedad donde aún no hay un canon musical del todo definido y donde la composición de un repertorio nacional comienza a recibir sus primeros respaldos institucionales, la permeabilidad estilística respecto a la programación, amparada en el interés de las élites artísticas chilenas<sup>12</sup>, generaba las circunstancias propicias para que el repertorio español penetrara en la escena del país andino.

Sin embargo, esta presentación del repertorio tendrá un carácter muy personalista; del análisis de las crónicas a las temporadas sinfónica y de cámara que periódicamente realizaba la Revista Musical Chilena se desprende que los estrenos dependían en gran parte de la sensibilidad de cada director o conjunto invitado. En el primero de los casos, a excepción de Enrique Casal<sup>13</sup> y Gustavo Pittaluga<sup>14</sup>,

---

11. QUIROGA, Daniel. Temporada Sinfónica. *RMCH*. 1948, vol. 4, n° 31, p. 44.

12. Entre las que cabe destacar a Domingo Santa Cruz, Director del Instituto de Extensión Musical, René Amengual, Director del Conservatorio, Carlos Isamitt, Profesor jefe del Departamento de Pedagogía del Instituto de Investigaciones Musicales, o Víctor Tevah, director de la Sinfónica, entre otros.

13. El 7 de Febrero de 1947 se celebra en Viña del Mar un Homenaje a Falla en el que actúa la Sinfónica de Chile bajo la dirección de Enrique Casal Chapí. El programa estuvo compuesto por *Interludio y Danza de La Vida Breve*, *Noches en los Jardines de España*, *El Sombrero de Tres Picos*, y *Homenaje a Falla*; esta última, composición del propio Casal. En: QUIROGA, Daniel. Temporada de verano en Viña del Mar. *RMCH*. 1947, vol. 3, n° 19, p. 35.

14. Concierto extraordinario para concluir la Temporada Sinfónica 1952. El programa estuvo compuesto por dos *Diferencias* de Antonio Cabezón, orquestadas por Rodolfo Halffter y por el propio Pittaluga, respectivamente; Divertimento Coreográfico *Don Lindo de Almería*, de Rodolfo Halffter; *El Maestro de Danza* (suite de ballet) y *La Subida al Cielo* (Suite Sinfónica), de Pittaluga; segunda suite de *El Sombrero de tres picos*, de Manuel de Falla. En: D. I. Temporada Oficial de Conciertos Sinfónicos. *RMCH*. 1952, vol. 8, n°43, p. 109.

ningún director español visitó Chile durante la década de los cincuenta, lo que a priori vendría a justificar la ausencia de este repertorio en favor del proveniente del mundo anglosajón.

El reciente y ya enorme [...] incremento de las relaciones espirituales entre el Nuevo Mundo latino y los principales países de habla inglesa, Estados Unidos de Norte América y Gran Bretaña, así como los vínculos culturales que medran afortunadamente, aunque con cierta lentitud, entre las Repúblicas latino-americanas, han dado por consecuencia lógica y ventajosa un [...] mejor conocimiento de las producciones musicales americanas, tanto en nuestros países, como en las naciones anglo-sajonas<sup>15</sup>.

## LA RECEPCIÓN DEL SINFONISMO ESPAÑOL EN CHILE

Encontramos una de las primeras referencias a la interpretación de obras sinfónicas españolas<sup>16</sup> en el séptimo y octavo concierto de la temporada sinfónica de primavera, celebrados el 22 y 28 de Noviembre de 1945, bajo la dirección de Víctor Tevah. El público chileno pudo oír *Corpus en Sevilla*, de Albéniz, e *Introducción y Danza de La Vida Breve*, de Falla. Estas obras fueron interpretadas nuevamente meses más tarde en la gira que anualmente realizaba la Sinfónica de Chile a las provincias del sur. Los programas eran confeccionados *ad hoc*, por lo que no se repetían de una ciudad a otra. Los conciertos a los que aludimos tuvieron lugar el 30 de Enero de 1946 en la localidad de Quillota<sup>17</sup>, donde se interpretó Falla, y el celebrado como concierto popular para empleados y obreros en el teatro Baquedano (Santiago de Chile), donde se escuchó la obra de Albéniz<sup>18</sup>. La importancia

---

15. SÁS, Andrés. La música culta de América. Consideraciones generales sobre su estado actual. *RMCH*. 1946, vol. 2, n° 11, p. 15.

16. En el género de música de cámara aparecen referencias al repertorio de autores españoles a partir de 1945 aunque debe de haber ejemplos anteriores si atendemos al gran número de exiliados que llegaron al país en 1939. Desafortunadamente, el seguimiento de este tipo de conciertos es poco concreto y en la crítica se suele aludir sin especificar a “obras de compositores españoles”.

17. E.B. Temporada Sinfónica de verano. *RMCH*. 1946, vol. 2, n° 10, pp. 35-36.

18. SALAS VIU, Vicente. y D. N. Temporada Sinfónica de Primavera. *RMCH*. 1946, vol. 1, n° 9, pp. 33-35.

de este hecho radica en la función educacional conferida a estas giras. El 11 de Febrero Armando Carvajal dirigió el último concierto de la gira en el Teatro Municipal de Viña del Mar, dentro que cuyo programa se ejecutó de nuevo Albéniz.

En 1946, además, se realiza el primer concierto en Chile dedicado íntegramente a la música española; curiosamente, de la mano de un director chileno. En este caso se trata de un homenaje a Manuel de Falla con motivo de su reciente fallecimiento, celebrado el 20 de Diciembre en el Teatro Municipal<sup>19</sup>. La Sinfónica, dirigida por Armando Carvajal, interpretó la suite *El Amor Brujo*, por primera vez completa, *Noches en los Jardines de España*<sup>20</sup> y *El sombrero de tres picos*; la crítica lo definió como “uno de los mejores conciertos ofrecidos en la temporada sinfónica”<sup>21</sup>.

Suerte bien distinta correría el siguiente concierto dedicado al compositor gaditano, celebrado el 7 de Febrero de 1947 en Viña del Mar, donde por primera vez un director español, Enrique Casal Chapí, asumiría el mando de la Sinfónica de Chile. El programa fue muy parecido al presentado meses antes por Carvajal, a excepción *Introducción y Danza de La Vida Breve, y Homenaje a Falla*, obra del propio Casal. El hecho de repetir programa en Viña del Mar o Valparaíso constituyó una práctica habitual del Instituto de Extensión Musical; la cercanía a la capital no sólo permitía el establecimiento de una programación paralela, sino que la importancia portuaria de estas localidades las convertía en principal puerta de entrada para intérpretes, directores y compositores que hacían escala en el país, hasta el punto de que algunos estrenos se produjeron antes allí que en la propia Santiago.

La interpretación ofrecida por Casal, como decimos, fue bastante discutida por la prensa local, objetándosele su “débil y fría interpretación de las obras de Falla”<sup>22</sup>.

A pesar de las iniciativas comentadas el desconocimiento de este repertorio continuaba siendo grande; ello se debía, en gran medida, a la escasez de mate-

---

19. Aunque en la Revista Musical Chilena aparece fechado el día 19, consideramos que se trata de un error al no coincidir con el día de la semana referenciado, viernes. Gracias a las Actas del Instituto de Extensión Musical, sabemos que el concierto fue pospuesto al día 20 ante la observación de que no se había dado suficiente importancia al concierto, además de no haber recibido de Buenos Aires el material de *El Sombrero de Tres Picos*, incluido en programa. Actas del Instituto de Extensión Musical. 170ª sesión. Punto 4. *Postergación concierto homenaje a Falla*. Tomo III. 11-12-1946.

20. Actuando como solista el pianista chileno Alfonso Montecino.

21. QUIROGA, Daniel. Festival Manuel de Falla. *RMCH*. 1947, vol. 2, n°17-18, p. 42.

22. QUIROGA, Daniel. Temporada de verano en Viña del Mar. *RMCH*. 1947, vol. 3, n°19, p. 35.

riales. Un ejemplo representativo en este sentido lo constituye el acto organizado el 2 de Abril de 1947 por la entidad Nueva Música, institución que tenía como fin el dar a conocer obras de música contemporánea, independientemente de si eran chilenas o no. Consistió en una charla del musicólogo español Vicente Salas Viu sobre *El Retablo de Maese Pedro*, aun no estrenado en el país<sup>23</sup>; una disertación que contó con la paradoja de que las grabaciones empleadas estaban cantadas en inglés, lo que viene a reflejar la pobre distribución de la que gozaban las ediciones españolas<sup>24</sup>.

La apertura hacia nuevos repertorios, como hemos venido exponiendo, era una de las preocupaciones del institucionalismo chileno. En este sentido se aprovecha la estancia del compositor Alfonso Letelier en Madrid, que completaba por entonces su formación con Conrado del Campo, para iniciar un pretendido intercambio entre la Comisaría General de Música y la Universidad de Chile. El mismo debería iniciarse con el envío a Santiago de nueve colecciones de discos, además de partituras, destinados a las principales instituciones musicales del país<sup>25</sup>.

Las obras en cuestión eran el *Concierto de Aranjuez*, de Joaquín Rodrigo, *Canto a Sevilla*, de Joaquín Turina, y dos cuartetos de Conrado del Campo y Francisco Escudero, interpretadas por la Orquesta Nacional y la Agrupación Nacional de Música de Cámara, respectivamente. Sin embargo, este paquete jamás llegaría a su destino, tal y como atestigua la comunicación de la Embajada española en Santiago al Ministerio de Educación Nacional<sup>26</sup>.

---

23. Dicha obra acabó estrenándose en el quinto concierto organizado por la Asociación Nacional de Compositores en 1951. SALAS VIU, Vicente. Estreno de "El Retablo de Maese Pedro". *RMCH*. 1951, vol. 7, n°41, pp. 133-134.

24. QUIROGA, Daniel. Dos conciertos de Nueva Música. *RMCH*. 1947, vol. 3, n° 20-21, pp. 42-43.

25. El material iba dirigido al Instituto de Extensión Musical, Decano de la Universidad de Chile, Domingo Santa Cruz, Alfonso Letelier, Ministerio de Relaciones, Lautaro García, "Diario Ilustrado", Renato Salvati, Teatro Municipal, Radio Chilena y Radio "El Mercurio". Archivo General de la Administración. Fondo Asuntos Exteriores (10) 00082/7835. Dirección General de Relaciones Culturales. *Discos de la Orquesta Nacional para Chile*. Expediente 16. Madrid, 06-08-1947.

26. Archivo General de la Administración. Fondo Asuntos Exteriores (10) 00082/7835. Dirección General de Relaciones Culturales. *Sobre remisión de discos que le fueron obsequiados en España al Señor Alfonso Letelier*. Expediente 20. Santiago de Chile, 22-04-1948.

En 1952 tiene lugar la segunda visita a Chile de un compositor español, Gustavo Pittaluga, quien se pondría al frente de la Sinfónica en un concierto extraordinario añadido al final de la temporada. El programa estuvo compuesto por dos *Diferencias* de Antonio Cabezón, orquestadas por Rodolfo Halffter y por el propio Pittaluga, respectivamente; *Divertimento Coreográfico Don Lindo de Almería*, de Rodolfo Halffter; *El Maestro de Danza* (suite de ballet) y *La Subida al Cielo* (Suite Sinfónica), de Pittaluga, concluyendo con la segunda suite de *El Sombrero de tres picos*, de Manuel de Falla<sup>27</sup>.

Sin embargo, como sucediese con Casal Chapí años antes, la crítica señaló la pobre interpretación de las obras que en esta ocasión se presentaban.

Pittaluga posee modestas condiciones de director, una batuta poco clara y conceptos interpretativos muy ambiguos. De ello se resintió la totalidad de su programa, subsistiendo de éste el interés de las obras estrenadas, entre las cuales, y dejando de lado la de Manuel de Falla por ser muy conocida, destacamos en primer lugar la de Rodolfo Halffter<sup>28</sup>.

Además de estas visitas, otros músicos llegados a Chile tuvieron un importante papel para la difusión de este repertorio. El violinista madrileño Enrique Iniesta fue contratado como concertino de la Sinfónica de Chile en 1948<sup>29</sup>. Iniesta había sido concertino de la Orquesta Nacional de España y un afamado solista al que unía una estrecha relación con algunos de los compositores más destacados de la época. Además de todo ello, había destacado en sus recitales por una especial inclinación hacia el repertorio nacional. No en vano, sería el encargado de estrenar el *Concierto de Estío* de Joaquín Rodrigo el 6 de Mayo de 1950, bajo la dirección del maestro Tevah: “el Concierto estrenado logró conmovir por su lenguaje de una fina y equilibrada expresividad”<sup>30</sup>. En Abril de 1956 estrenó el Concierto para violín y orquesta de Rodolfo Halffter.

Durante las décadas posteriores encabezó las iniciativas para dar a conocer el repertorio español en Sudamérica.

---

27. D. I. Temporada Oficial de Conciertos Sinfónicos. RMCH. 1952, vol. 8, n°43, p. 109.

28. *Ibid.*

29. *Actas del Instituto de Extensión Musical. 271ª sesión. Punto 6: Contratación a don Enrique Iniesta.* Tomo III. 28-12-1948.

30. QUIROGA, Daniel. Conciertos de Víctor Tevah. RMCH. 1950, vol. 6, n° 38, p. 121.

## CONCLUSIONES

La presencia de obras de compositores españoles en la dimensión sinfónica chilena dependió en gran medida de la inquietud de los músicos llegados al país andino. El escaso proceso de internacionalización de nuestros directores limitó su aparición en el circuito concertístico sudamericano, dejando en manos de compositores el estreno de parte de este corpus, tal y como se ha podido apreciar en este artículo, resintiéndose con ello la presentación del mismo.

Este personalismo condicionó irremediabilmente el proceso de recepción musical, pues las obras y compositores interpretados —dejando a un lado el caso de Manuel de Falla— dependieron más de afinidades personales o, sencillamente, del material con el que contaban en ese momento, más que de cuestiones culturales o políticas. Así, la presencia de Enrique Iniesta como concertino de la Sinfónica de Chile y más tarde de la Filarmónica propició, por ejemplo, la programación de obras de Joaquín Rodrigo con cierta regularidad.

Precisamente la escasez de ediciones supuso el principal impedimento para que el sinfonismo español tuviese una mayor presencia en la escena chilena. En este sentido se dio la paradoja de que, si bien el franquismo había empleado la música como instrumento de propaganda del régimen y que tanto desde el consulado español como de las propias instituciones musicales chilenas se había pedido insistentemente el envío de materiales para su difusión, estas iniciativas apenas cristalizaron. De ello se desprende que aunque estas iniciativas contaron con cierto interés político, especialmente desde la representación española en Chile, no obtuvieron el eco esperado desde nuestro país.

## BIBLIOGRAFÍA

- A.A.V.V. Difusión musical en las provincias. *Revista Musical Chilena*. 1945, vol. 1, n° 2, pp. 4-6.
- , Cinco años de labor. *Revista Musical Chilena*. 1946, vol. 1, n° 9, pp. 3-5.
- D. I. Temporada Oficial de Concierptos Sinfónicos. *Revista Musical Chilena*. 1952, vol. 8, n° 43, pp. 99-110.
- E. B. Temporada Sinfónica de verano. *Revista Musical Chilena*. 1946, vol. 2, n° 10, pp. 35-36.

- GUARDA, Ernesto; IZQUIERDO, J. Manuel. *La orquesta en Chile: génesis y evolución*. Santiago de Chile: Sociedad Chilena de Derechos de Autor (SCD), 2012. ISBN 978-956-324-xxx-x.
- PEREIRA, Eugenio. *Historia de la música en Chile*. Publicaciones de la Universidad de Chile. Santiago de Chile: Editorial del Pacífico, 1957.
- QUIROGA, Daniel. Festival Manuel de Falla. *Revista Musical Chilena*. 1947, vol. 2, n° 17-18, p. 42.
- , Temporada de verano en Viña del Mar. *Revista Musical Chilena*. 1947, vol. 3, n° 19, pp. 34-36.
- , Dos conciertos de Nueva Música. *Revista Musical Chilena*. 1947, vol. 3, n° 20-21, pp. 42-43.
- , Temporada Sinfónica. *Revista Musical Chilena*. 1948, vol. 4, n° 31, p. 44.
- , Conciertos de Víctor Tevah. *Revista Musical Chilena*. 1950, vol. 6, n° 38, pp. 121-124.
- SALAS, Filomena. Conciertos educacionales en Chile. *Revista Musical Chilena*. 1945, vol. 1, n° 2, pp. 22-27.
- SALAS VIU, Vicente; D. N. Temporada Sinfónica de Primavera. *Revista Musical Chilena*. 1946, vol. 1, n° 9, pp. 33-35.
- , Quince años de participación universitaria en las actividades musicales. *Revista Musical Chilena*. 1947, vol. 3, n° 22-23, pp. 3-5.
- , Estreno de “El Retablo de Maese Pedro”. *Revista Musical Chilena*. 1951, vol. 7, n° 41, pp. 133-134.
- SANTA CRUZ, Domingo. Plan de fomento a la creación musical. *Revista Musical Chilena*. 1947, vol. 3, n° 24, pp. 3-7.
- SÁS, Andrés. La música culta de América. Consideraciones generales sobre su estado actual I. *Revista Musical Chilena*. 1946, vol. 2, n° 11, pp. 15-24.
- , La música culta de América. Consideraciones generales sobre su estado actual II. *Revista Musical Chilena*. 1946, vol. 2, n° 12, pp. 15-22.





# EL ENFOQUE TEXTURAL EN LA ORIENTACIÓN DEL PENSAMIENTO COMPOSITIVO DE *OROGRAFÍA SONORA* DE FRANCISCO MARTÍN QUINTERO: IMPLICACIONES CREATIVAS Y PEDAGÓGICAS

FRANCISCO MARTÍN QUINTERO\*

**Resumen:** la irrupción de la música textural en los años 60 en las composiciones de Ligeti, Penderecki y Lutoslawsky puede ser entendida como un punto culminante de la progresiva toma de conciencia de las potencialidades del parámetro textural por parte de los compositores: Desde la identificación de una textura con un género o tipo de composición en el Barroco y Clasicismo, su posterior utilización según su valor expresivo en el Romanticismo e Impresionismo, hasta la adopción de ésta como centro de la composición en la llamada música textural. Mirando en perspectiva desde la madurez de la comprensión del hecho textural, un enfoque de la composición basado en lo textural se revela muy adecuado para la articulación un pensamiento compositivo rico, en el cual quepan también logros posteriores como los nuevos recursos tímbricos, incluido la electroacústica. Así, un pensamiento compositivo surgiendo desde la textura, fija un punto de encuentro entre la fantasía y la técnica. Esta comunicación (extraída de un proyecto de tesis) pretende mostrar la viabilidad de este enfoque para la articulación de un pensamiento compositivo rico y su posible aplicación en el campo de la enseñanza de la Composición, partiendo de una partitura orquestal en la cual se aplica este principio. Esta partitura es *Orografía Sonora*,

---

\*. Francisco Martín Quintero. Escuela Internacional de Doctorado, Universidad Rey Juan Carlos. Es compositor, distinguido en 2016 con el XXXIII Premio Reina Sofía de Composición Musical 2015. En su quehacer artístico pone el foco en lo textural y le interesan aspectos como la preeminencia de lo expresivo sobre lo formal, las conexiones interculturales de la música, el uso extendido de los instrumentos tradicionales y la armonía microintervalica. Sus obras han sido interpretadas por grupos internacionales como el Ensemble Musikfabrik (Colonia), Ensemble Motocontrario (Italia), Trío Morelia (México), y formaciones nacionales, como la Orquesta de la RTVE, la Joven Orquesta de la Comunidad de Madrid, Trío Arbós, Taller Sonoro, NeoArs, etc. En 2017 obtiene una Cátedra de Composición en el Conservatorio Superior de Música “Manuel Castillo” de Sevilla.

para gran orquesta, XXXIII Premio Reina Sofía de Composición Musical, de la cual mostraremos a través de un ejemplo su proceso creativo, reflexionando a la vez sobre su alcance como método compositivo y cómo forma de enseñar la composición.

**Palabras clave:** música contemporánea, sinfonismo, textura, composición, teoría, análisis musical, creación musical siglo XXI, pedagogía de la composición, repertorio musical español

*THE TEXTURAL APPROACH IN THE ORIENTATION OF  
THE COMPOSITIVE THINKING OF OROGRAFÍA SONORA  
BY FRANCISCO MARTÍN QUINTERO:  
CREATIVE AND PEDAGOGICAL IMPLICATIONS*

**Abstract:** The irruption of textural music in the 60s in the compositions of Ligeti, Penderecki and Lutoslawsky can be understood as a culminating point of the progressive awareness of the textural potentialities of composers: From the identification of a texture with a genre or type of composition in the Baroque and Classicism, its subsequent use according to its expressive value in Romanticism and Impressionism, until the adoption of it as the center of composition in the so-called textural music. Looking in perspective from the maturity of the comprehension of the textural fact, a compositional approach based on the textural aspect is very suitable for the articulation of a rich compositional thought, in which later achievements like the new timbral resources, including the electroacoustics can be included. Thus, a compositional thought arising from the texture, fixes a meeting point between fantasy and technique. This communication aims to show the viability of this approach for the articulation of a rich compositional thinking and its possible applications in the field of teaching Composition, starting from an orchestral score in which this principle is applied. This score is *Orografía Sonora*, for large orchestra, XXXIII Reina Sofía Award for Musical Composition 2015, of which we will show its creative process, reflecting both on its scope as a compositional method and as a way of teaching composition.

**Keywords:** contemporary music, symphonism, texture, composition, theory, musical analysis, 21<sup>st</sup> century musical creation, teaching of composition, Spanish musical repertoire

## PRESENTACIÓN Y BREVE INTRODUCCIÓN

Mi nombre es Francisco Martín Quintero, compositor y profesor de Composición en el Conservatorio Superior de Sevilla. Mi comunicación trata sobre el enfoque textural en la orientación de mi propio pensamiento compositivo en la elaboración de la obra *Orografía Sonora*. Está extraída de una investigación de tipo cualitativo que estoy llevando a cabo en la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid que transparenta el proceso creativo de su realización.

### ¿POR QUÉ ELEGIR ESTA OBRA?

Esta obra ha sido elegida por varias razones: Por un lado la orientación textural fue clave en su proceso compositivo, por otro se trata de una obra para orquesta, y el enfoque textural es más útil cuanto más grande es el dispositivo instrumental, logrando toda su potencia en el manejo de grandes masas sonoras. Por último fue premiada con el Premio Reina Sofía de 2015, por lo que pasó un filtro externo y relevante que avala su calidad.

### ¿A QUÉ NOS REFERIMOS CON ENFOQUE TEXTURAL?

De una manera sucinta diremos que enfocar texturalmente el proceso compositivo de una obra, significa proyectarla en el tiempo y en el “espacio sonoro”<sup>1</sup> de tal modo que se le de prioridad a la disposición de las figuras musicales en este espacio sonoro, o dicho de otro modo, al propio “encuadre” de la situación musical, por encima de otros potenciales puntos de partida, como podría ser el material sonoro en sí mismo, sea este de alturas, tímbrico, rítmico, etc.

---

1. Ese que compartimos potencialmente con el público y los intérpretes cuando, por ejemplo, suena la música en el espacio de una sala de conciertos.

## ¿PERO, QUÉ ES LA TEXTURA MUSICAL?

Pero ¿Qué es exactamente la textura musical?. A pesar de que se trata de un concepto relativamente reciente en música, el término “textura” existe desde hace mucho en nuestro idioma, como recoge el Diccionario Español de Autoridades que data de la primera mitad del XVIII, y que la define en su primera acepción como la “Disposición y orden de los hilos de una tela”<sup>2</sup>. Ya en pleno siglo XX, las referencias bibliográficas amplían las acepciones del término, aceptando su sinonimia con “Estructura”<sup>3</sup> y relacionándolo por tanto con asuntos más allá de “lo textil”, y alcanzando en algunas fuentes consultadas materias tan diversas como la Edafología (estructura de los tipos de suelo) o la Petrología (estructura interna de las rocas). Pero si nos quedáramos con aquella primera acepción del diccionario de autoridades y cambiásemos simplemente “los hilos de una tela” por “las figuras de una idea musical”, nos quedaría una definición más que razonable de su significado en música: “Disposición y orden de las figuras de una idea musical”, no muy diferente del que le otorga una referencia bibliográfica especializada como el *New Grove* en su edición del 85, donde encontramos definida “textura” como “un término usado en referencia a los aspectos sonoros de una estructura musical”<sup>4</sup>.

## BREVÍSIMO APUNTE HISTÓRICO

Como siempre, la teoría fue detrás del desarrollo del pensamiento textural de los compositores. Si hacemos un brevísimo repaso histórico al concepto de textura

---

2. Real Academia Española. *Diccionario de autoridades*, Tomos I-VI, 1.a edición, publicada 1726-1739. Edición facsímil, Editorial Gredos, 1963, tres tomos. Tomo III, p. 265.

3. Por ejemplo, en su edición de 1991, la enciclopedia Espasa Calpe contempla varias acepciones del término. La primera de ella se refiere a la “Disposición y orden de los hilos de una tela”, así como a la misma “Operación de tejer”, y la tercera al término “Estructura”, como sinónimo. En su cuarta acepción hace referencia a la Historia Natural, diciendo que significa la “Disposición que tienen entre sí las partículas de un cuerpo”. Por último, termina haciendo referencia a la Geología y a la Petrografía, definiendo textura como la estructura de una roca y dedicando las siguientes 5 páginas de la enciclopedia, desde la 491 hasta la 495 a la descripción de diferentes tipos de textura. VV.AA. (1928). Textura. En la *Enciclopedia Universal Ilustrada europeo-americana*. Editorial Espasa Calpe. Ed. 1991, Tomo 61, p. 491.

4. Texture, en: Sadie, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan, 1980.

en la creación musical, podemos decir que prácticamente hasta el romanticismo, estuvo muy ligada al género abordado. Es decir, una fuga, un coral o una sonata llevaban asociados unos tipos texturales, disposiciones prefijadas de los planos que a su vez acogían las melodías participantes, con la adopción de ciertas normas de interacción entre ellas: la homorritmia en el coral, la subordinación del diseño de acompañamiento a la melodía en la homofonía, la observancia de normas que garantizaran la independencia entre líneas en la textura contrapuntística, etc. El uso de estos “tipos” texturales es, por tanto, una cuestión de oficio, por lo que el compositor se plantea como “materia principal de creación” el contenido, no la estructura (o sea, la textura) que lo acoge.

La conciencia de la potencialidad expresiva de la textura por parte de los compositores y la creación de esa conciencia en la percepción musical del público, tienen un impulso esencial posteriormente, a través del drama romántico y un avance definitivo con el pictoricismo, abundante en el impresionismo pero no exclusivo de él y que podemos encontrar en las piezas de carácter de autores románticos como Schumann, en autores nacionalistas como Rimsky Korsakov, e incluso en expresionistas como Schoenberg, con ejemplos tan claros como el III de sus piezas orquestales op16 *Farben* que, aparte de un icono de la evolución de la música hacia el timbre, es una pieza “pictórica” titulada en principio “Mañana de verano junto al lago”, o al otro lado del Atlántico los llamados ultramodernos, con Cowell y Varese a la cabeza. Abarca por tanto todas las tendencias del siglo XX, más allá del lenguaje. Emulando el lenguaje schoenbergiano podemos decir que en la primera mitad del siglo XX se da la “emancipación de la textura”<sup>5</sup>.

Así, la manera en que se disponen los elementos de una composición va contando cada vez más. Cuestiones como el registro en el que se decide poner la melodía, la posible duplicación o triplicación de ésta, la ubicación del acompañamiento, la manera en que éste interacciona con la melodía o el tipo de diseño en el cual se basa son decisiones que van a influir sobre el “todo sonoro” creado,

---

5. Como ejemplo concreto de este pictoricismo, menciona Dunsby en su artículo *Considerations of texture* la “música de campanas”, donde podemos incluir desde las campanas de la Gran Puerta de Kiev en la orquestación de Ravel de los *Cuadros de una exposición de Mussorgsky* hasta las evocadas por Schoenberg en el mencionado VI movimiento del op. 19 para piano, pasando por *La vallée de cloches de Mirois* del mismo Ravel. Ver Dunsby, Jonathan. *Considerations of texture. Music & Letters*. Feb., 1989, Vol. 70, No. 1, pp. 46-57. Publicado por Oxford University Press.

“casi” equiparables en importancia a la estructura melódica. las sucesiones armónicas y la forma.

Y en ocasiones, llega a tener tanta importancia que supera a la del resto de elementos de la música. En estos casos, el teórico Wallace Berry nos ofrece el término de *textura-motivo*. Para ejemplificarlo, entre otros ejemplos, como el del acorde inicial de la *Sinfonía de los Salmos de Stravinsky*<sup>6</sup> y otro extraído del Segundo movimiento del *Divertimento para cuerdas de Bartók*<sup>7</sup>, nos ofrece el comienzo de “Velas” (*Voiles*) de Debussy (Ejemplo 1): en esta ocasión, la decisión de poner la melodía en terceras es tan importante para el sonido generado, que se no podría imaginar la melodía sin ellas, al unísono<sup>8</sup>.

El mismo Dunsby llama la atención acerca de que este pictoricismo no equivale a la música programática, la cual puede contener parte de este pictoricismo, como es el caso de muchas páginas de Strauss, pero no tiene mucho que ve con la aspiración a expresar mediante la música todo un programa literario.

Otras aportaciones importantes al pictoricismo fueron las de Cowell (*The Tides of Manaunaun*, con sus melodías de clusters) o Edgar Varèse.

El serialismo de posguerra vuelca su atención sobre la música de Webern por lo que recibe la textura “ya emancipada”, pero no la consideran un factor especialmente relevante. De nuevo vuelve el imperio objetivo de la nota, la

Modéré ♩=44

*p* très doux      *p*      *più p*

Ejemplo 1

6. Se trata de una disposición estrecha de un acorde de mi menor con predominio del pizzicato de la cuerda. Ver en Berry, Wallace. *Structural Functions in Music*. Nueva York: Ed. Dover, 1987, p. 254.

7. En este caso se produce un efecto muy inusual de trémolos en las cuerdas graves atribuibles a las condiciones internas de la textura. Ver en Berry, Wallace. *Op. cit.*

8. Dunsby, Jonathan. *Op. cit.*

cual se entiende como un “universo cerrado” que se manipula de manera externa. La textura, sin embargo, para los serialistas no es un asunto de primer orden sino una “consecuencia de otras cosas”: la manipulación de las notas, dinámicas, articulaciones, registros, crea situaciones texturales en ocasiones muy colorísticas (pensemos en el comienzo de *Le marteau sans maître* de Boulez), situaciones que no obstante escapan al tratamiento serial del que no se libran el resto de factores<sup>9</sup>.

Como es conocido, pese a ser intenso e influyente, el recorrido del serialismo es relativamente corto: el hipercontrol del material y la aleatoriedad en el uso de éste, extremos aparentemente opuestos pero que se demostró que se tocaban en el resultado musical, llevaron a la “cultura de la nota” a un callejón sin salida.

La irrupción de la música textural en los años sesenta parte por tanto de este “colapso” del sistema para proponer un nuevo colapso, esta vez del “sonido individual”, pues la mayor parte de la que se clasifica como música textural está basada, o al menos cuenta con una abundante participación, de “sonidos masivos” o “masas sonoras”, manifestadas tanto en forma de *clusters*, como de agrupación estrecha de líneas, o de cualquier otra técnica en la que la importancia del sonido individual sea minimizada a favor de un material más complejo, sea éste un acorde de sonoridad opaca (en el caso de *cluster* de segundas menores) o una línea compleja compuesta de varias que se mueven “contrarítmicamente” y con pequeñas diferencias de altura, muchas veces formando cánones y creando *clusters* en el movimiento diagonal, en una técnica conocida como micropolifonía.

Esto no sucedió espontáneamente: Por un lado el concepto de objeto sonoro, formulado a través de los trabajos de Pierre Schaeffer, que amplió la noción de material a cualquier entidad sonora, y por otro la síntesis electrónica que empezó a practicarse en laboratorios como el de Stockhausen en Colonia, fueron claves para la irrupción de una música en la cual la altura aparecía “engullida” por complejas amalgamas de sonidos. Estas amalgamas proponían además un cambio perceptivo, resultando un momento clave para la historia de la escucha de la música en el que se exige al oyente una adaptación para que pase de escuchar el sonido individual a centrarse en el “complejo sonoro”, para que deje de atender a la melodía de sonidos individuales,

---

9. De hecho es el elemento sobre el cual “se toman decisiones”. Al quedar libre de la serialización podríamos decir que contiene al “sujeto” más que ningún otro, inmerso en procedimientos algorítmicos.

4  
4  $\text{♩} = 60$   
I  
Corrente (Fließend)

Flauto  
Oboe  
Clarinetto  
Clarinetto basso  
Violoncello  
Contrabbasso

*p dolce, espr.*  
*p dolce, espr.*  
*p dolce, espr.*  
con sord.  
senza vibr.  
*pp*  
senza vibr.  
suono reale  
*pp*  
(klingt wie notiert)  
V(sounds as written)  
suono reale<sup>5</sup> II o  
*pp sempre*  
*pp sempre*

## Ejemplo 2

y pase a escuchar la línea micropolifónica ligetiana<sup>10,11</sup>. Véase en el Ejemplo 2 un extracto del comienzo del Concierto de Cámara del compositor húngaro (1970).

Obras emblemáticas en este estilo son *Atmosphères* de Ligeti (1962), *Treno por las víctimas de Hiroshima*, de Penderecki (1960) y *Juegos venecianos* de Lutoslawsky. Aunque poniendo en práctica otro tipo de cálculos de carácter estadístico, las técnicas orquestales de Xenakis usadas en obras como *Metastaseis* y *Pithoprakta*, producen una música que coincide en sus rasgos esenciales con la música de los anteriormente mencionados, quizá igual que hay muchos rasgos coincidentes en los lenguajes de autores de la primera mitad del siglo XX como Bartók, Stravinsky, Hindemith o Schoenberg. En ambos casos, la “lectura” del estado de la música de cada momento, llevó a compositores no conectados por una escuela a adoptar soluciones parecidas.

10. Lo mismo podemos decir que ocurre con el contrapunto aleatorio de Lutoslawsky, inspirado por la música de John Cage aunque con un mayor control de los límites armónicos.

11. La crisis de la altura que se produjo con el serialismo junto con la “visión” ofrecida por la música electroacústica dio lugar a la música textural, música en la cual cristaliza la época de la “emancipación de la textura” que se produjo en décadas anteriores y en la cual, debido al colapso de alturas, resultan más relevantes los aspectos estructurales que los sonidos en sí.



## ¿Y QUÉ SIGNIFICA ORIENTAR TEXTURALMENTE EL PENSAMIENTO?

Por todo lo expuesto, la orientación textural en el pensamiento musical permite que el “oído mental” del compositor se centre en un nivel estructural que está justo “por encima” del sonido individual, de manera que escuche y piense en “figuras”, más que en sonidos concretos, figuras con las cuales se compone a su vez “meta-figuras”, es decir, texturas, “estructuras de figuras”. Esta estrategia puede ser extraordinariamente útil en tanto en cuanto la figura puede ser descompuesta en tantas partes como desee el compositor, por lo que el pensamiento textural proporciona un marco adecuado para que su oído-mental trabaje todo lo microscópicamente que quiera sin perder nunca la “visión-sonoro-estructural” de conjunto.

Y efectivamente la experiencia me corrobora hasta el momento que la música (o al menos, mi propia música) es mejor imaginarla en el “nivel medio” del espacio sonoro; ni en el concreto, en el cual “los árboles no dejarían ver el bosque”, ni en el general, demasiado vago para precisar y que debe reservarse para la visión de la forma. Desde ese “nivel medio”, el oído mental siempre podrá realizar tanto “escuchas” posteriores de enfoque más “microscópico”, como un “oteo” más general, necesarios para encontrar el sonido exacto que queremos transmitir, dándole profundidad en el detalle y ritmo dramático en la sucesión temporal.<sup>12,13</sup>

---

12. Es Leonard Meyer el que dice que “la textura tiene que ver con las maneras con la cual la mente agrupa los estímulos musicales en figuras simultáneas, una figura y su acompañamiento [u otras]. Como otros procesos musicales, la organización textural, o la ausencia de ella, puede crear expectativa”. Ver MEYER, Leonard. *Emotion and Meaning in music*. University of Chicago Press, 2008 (1956, 1ª ed.). Capítulo V: Principles of Pattern Perception: The Weakening of Shape, apartado Texture. Consultado en edición Kindle de Amazon, pos. 3126. Traducción del autor.

13. Pues bien, el compositor es un escucha de su propia imaginación que dibuja en el tiempo eventos musicales *agrupados* en figuras simultáneas. Y esa es la aportación del pensamiento textural. De la misma forma en que es un terreno fértil para el análisis, en el caso de la composición es fundamental para un pensamiento verticalmente esctructurado. Esta manera de imaginar la música es especialmente útil en el trabajo con grandes masas sonoras, pues de la misma manera que poner el acento en la textura simplifica enormemente un análisis orquestal, lo mismo hace con la composición de una obra para orquesta.

## ¿CÓMO SE PROCEDE?

Para aclarar cómo se procede, hablaré de mi propio trabajo. En mi actividad creativa resulta fundamental, tras una primera fase de lecturas que me resulten “inspiradoras”, la generación de unos bocetos escritos, los primeros de los cuales realizo casi a ritmo de improvisación gráfica (este tema lo abordé en mi Trabajo Fin de Máster; se trata de un método creativo íntimamente ligado a la concepción textural de la música, al pensamiento musical en “tiempo real” y a la música para grandes masas sonoras). Con estos bocetos trato de dialogar con mi idea musical, escuchándola y “haciéndome preguntas” que ayuden a definirla y moldearla sobre cuestiones como el número de “capas sonoras” o “elementos” que tiene y su tipo de actividad interna, realizando a la vez unos sencillos dibujos que funcionan a modo de recurso mnemotécnico.

## REPASO A LAS DIAPOSITIVAS. BOCETO DE *OROGRAFÍA SONORA*

En el Ejemplo 3, hemos aislado un fragmento del boceto de *Orografía sonora* que podemos visualizar en su versión definitiva en los Ejemplos 4-5. Primero observamos un boceto bastante primario, pero que sin embargo ya tiene metrónomo y compás. Está hecho con unos dibujos sencillos de diverso significado: un gesto masivo en el viento madera, un bajo, un “gesto armónico” en los metales que suena junto a un “rugido de león” que no está en el boceto (esta “dupla” representaba al héroe del cuento de Yourcenaar en el cual me basé) y un gesto masivo en *vibratissimo* en la cuerda (que imaginé como un “observador externo” que empatizaba con la historia). Para mí no es una música programática, porque no “cuenta” una historia, pero sí pictórica, porque “recrea” un ambiente. No fue fácil encontrar un material que fuera capaz de conciliar todos los elementos de este fragmento, pero se hizo mediante la fijación de un enorme campo armónico que abarcaba todo el registro de la orquesta.

Aparte de este pequeño fragmento, el resto de la obra también fue planificada texturalmente y precisó para ser definida de materiales como los siguientes: procedimientos bruitistas para crear un “paisaje sonoro” descrito por el cuento de Yourcenaar (en una línea “naturalista”), microinterválica, análisis espectral de sonidos posteriormente sintetizados por los instrumentos, saturación del espacio sonoro para representar el “grito” del pueblo por la muerte de Marko, una tra-

**F. Martín Quintero: Orografía sonora / Bocetos/ Fase de definición textural.**  
Cpss. 64-65 (62-63 de versión definitiva)

Tempo

Entrada "masiva" de la cuerda, con vibrato exagerado

"Bajo"

Gesto "masivo" descendente (principalmente viento madera)

Gesto "armónico" en metales ascendente

*Ejemplo 3*

Línea de bajo

Gesto "masivo" descendente (principalmente viento madera)

Gesto (con predominio) de metales

F. Martín Quintero: Orografía sonora / Partitura definitiva (cpss 60-65). (MADERAS Y METALES)

*Ejemplo 4*

The image shows a page of a musical score for 'Orografia sonora' by Francisco Martín Quintero. The score is for percussion, piano, arpa, and strings. Several parts of the score are highlighted with colored boxes and circles, and connected to text boxes. A green box labeled 'Gesto (con predominio) de metales' points to a circled section in the percussion part. A pink box labeled '"Lion roar" ("rugido de león"): Elemento de la textura aparecido en una fase posterior del abocetado)' points to a circled section in the piano part. A yellow box labeled 'Cuerda, en vibratissimo' points to a circled section in the string part. A larger yellow box highlights a section of the score in the lower right. At the bottom of the page, the text reads: 'F. Martin Quintero: Orografia sonora / Partitura definitiva (cops 60-65). (PERCUSIONES, PIANO, ARPA Y CUERDA)'.

*Ejemplo 5*

ducción orquestal de las mixturas para órgano adaptando unas lamentaciones del Sábado Santo cantada por los monjes del monte Athos, etc.

Todos estos materiales fueron buscados después de surgir la imagen mental-textural.

### CAMBIAR CUALITATIVAMENTE LA MÚSICA AL ACERCARNOS DESDE ESTA PERSPECTIVA ¿EN QUÉ AFECTA AL RESULTADO?

Los beneficios a nivel de organización creo que se visualizan, pero cabe preguntarse si cambia la música cualitativamente al ser abordada desde esta perspectiva.

Este proceder convierte la autoescucha en una actitud radical en sentido estricto pues es esta escucha mental la raíz de toda la estructura, desde donde se busca el material adecuado y se sistematiza. Esto significa ir desde el sujeto hacia el objeto, lo que me proporciona por tanto una mayor subjetividad, factor que forma parte de mi ideario estético personal quizá como reacción a una actitud excesivamente objetiva en el cientifismo exhibido por tanta música de vanguardia.

Por otro lado, y esto podría no ser tan bueno a no ser que se maneje bien, otro de los efectos del enfoque textural es la “tolerancia” a materiales de muy diversa índole: desde materiales que denomino “neutros”, es decir, materiales simples en su elaboración como notas mantenidas o melodías que son pequeñas escalas de ritmo regular, que permitan con su “falta de personalidad” que la audición se concentre en las cuestiones texturales (véase el *Treno* de Penderecki), hasta materiales con mayor personalidad que sin embargo son anulados a causa de la densidad contrapuntística (véase *Juegos venecianos* de Lutoslawsky). A no ser que el compositor tenga claro un “acuerdo de mínimos de todos los materiales”, puede llevarlo rápidamente a una situación de eclecticismo que dependiendo como se maneje, pudiera derivar en incoherencia estilística.

## APLICACIONES PEDAGÓGICAS

El método textural tiene aplicaciones pedagógicas de cara al análisis, así como al aprendizaje y enseñanza de la composición, pues ayuda al alumno a descomponer la idea vertical en figuras, y estas en partes, y por tanto dotar a su pensamiento musical de profundidad. Por otro lado, también le ayuda a “encontrarla” a partir de “partes” por lo que ayuda en el análisis a captar en una partitura orquestal los elementos dispersos y combinarlos de la manera adecuada para entender tanto el sonido global como su estructura interna.

## BIBLIOGRAFÍA

- Real Academia Española. *Diccionario de autoridades*, Tomos I-VI, 1.<sup>a</sup> edición, publicada 1726-1739. Edición facsímil, Editorial Gredos, 1963, tres tomos. VV.AA. (1928). *Enciclopedia Universal Ilustrada europeo-americana*. Editorial Espasa Calpe. Ed. 1991, Tomo 61, p. 491.
- SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan, 1980.
- DUNSBY, Jonathan. Considerations of texture. *Music & Letters*. Feb., 1989, Vol. 70, No. 1, pp. 46-57. Publicado por Oxford University Press.
- BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. Nueva York: Ed. Dover, 1987, p. 254.
- MEYER, Leonard. *Emotion and Meaning in music*. University of Chicago Press, 2008 (1956, 1.<sup>a</sup> ed.).



# EL SINFONISMO EN ESPAÑA DURANTE LA TRANSICIÓN POLÍTICA<sup>1</sup>

FERNANDO PÉREZ RUANO\*

**Resumen:** el presente trabajo se articula sobre el estudio del sinfonismo musical en España en las vertientes de la creación y la interpretación sinfónica mediante un pormenorizado análisis de ambas contextualizado en el periodo de la Transición política (1975-1978), sin duda, uno de los periodos más interesantes de nuestra reciente historia contemporánea.

**Palabras clave:** Sinfonismo, Transición política, música contemporánea.

## *SYMPHONISM IN SPAIN DURING THE POLITICAL TRANSITION*

**Abstract:** The present work is articulated on the study of the musical symphonism in Spain in the aspects of the creation and the symphonic interpretation by means of a detailed analysis of both contextualized in the period of the political Transition (1975-1978), without a doubt, one of the periods most interesting of our recent contemporary history.

**Keywords:** Symphonism, Political Transition, contemporary music

---

\*. Doctor en Humanidades por la Universidad Carlos III de Madrid, musicólogo y compositor.

1. Dadas las diferentes interpretaciones que sobre el periodo de la Transición se han hecho en nuestra historia de España más reciente en la que la cronología de la misma varía según las fuentes, pues hay quienes entienden que comienza con la muerte del almirante Carrero Blanco y culmina con la llegada al poder del Partido Socialista en 1982 e, incluso, quienes mantienen que la Transición se mantuvo hasta el año 96 en que el Partido Popular ganó las elecciones, nos parece apropiado especificar que en el presente estudio se ha tomado como espacio de tiempo denominado “Transición política” el que va desde la muerte del general Franco a la aprobación en referéndum por los españoles de la Constitución española el 6 de diciembre de 1978.

## INTRODUCCIÓN

Desde los variados enfoques con los que puede abordarse el análisis del sinfonismo en España durante el periodo histórico conocido como Transición política (1975-1978), el presente estudio se centra en la creación y en la interpretación de la música sinfónica en nuestro país durante el mencionado espacio temporal aunque antes conviene hacer una retrospectiva histórica global sobre algunos de los aspectos más significativos surgidos en el ámbito de la música de concierto durante estos años como, por ejemplo, el acto de presentación en España en 1977 de la Sociedad Internacional para la Educación Musical (ISME)<sup>2</sup>, la creación de la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles (ACSE) en 1976<sup>3</sup>, el nacimiento de la Asociación de Compositores Catalanes (ACC) en 1975<sup>4</sup> y el de la Sociedad

---

2. Este acto tuvo lugar el 4 de octubre del citado año en el Centro Cultural de la Villa de Madrid bajo la presidencia de Su Majestad, la Reina Doña Sofía. El programa contó con una conferencia impartida por don Enrique de la Hoz, subdirector general de Cultura Popular, unas palabras de Rosa M<sup>a</sup> Kucharski, presidenta de ISME-ESPAÑA, y la interpretación al piano de alumnas del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid que previamente habían participado en el concierto de música española, celebrado el año anterior en Montreux (Suiza) en el XII Congreso Internacional de ISME. Véase *Revista de Información de la Comisión Nacional Española de Cooperación con la UNESCO*. 1977, n<sup>o</sup> 12, pp. 95-98.

3. La primera iniciativa para crear una asociación de compositores en España surgió en el otoño de 1974 de un pequeño grupo de músicos compuesto por Claudio Prieto, Jesús Villa Rojo, Agustín González Acilu, Miguel Ángel Coria, Carlos Cruz de Castro y Francisco Cano, liderados por Ramón Barce. La primera redacción de los Estatutos se presentó en el Ministerio de la Gobernación el 27 de febrero de 1975 pero fue devuelta por diversos defectos de forma y otros obstáculos derivados de la situación política de entonces. Una nueva redacción se entregó el 23 de mayo de 1975, que también sería rechazada por el recelo de la dictadura franquista ante cualquier tipo de asociación profesional. La autorización definitiva del Ministerio de la Gobernación, Dirección General de Política Interior, Servicio de Asociaciones, se produjo el 22 de noviembre de 1976 viendo por fin la luz la primera Asociación de Compositores Españoles (ACSE). Véase Pérez Ruano, Fernando. *Análisis histórico-crítico de la educación, la creación y la interpretación de la música en España durante la Transición política 1975-1978*. Tesis doctoral inédita. Madrid: Universidad Carlos III de Madrid, 2009, p. 74.

4. La Associació Catalana de Compositors fue constituida el 3 de agosto de 1974 y aprobada el 27 de febrero de 1975. Su objetivo era el de divulgar y promocionar la creación musical de los compositores catalanes además de potenciar el intercambio de información con otras asociaciones españolas extranjeras, establecer relaciones con personas u organismos dedicados a la edición musical, organizar conferencias y seminarios sobre cuestiones relacionadas con la música contemporánea, estimular la actividad de intérpretes con interés por la música de sus asociados y patrocinar conciertos públicos o privados. Véase *Boletín de la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles*. Asociación Española de Documentación Musical. 1978, n<sup>o</sup> 1, p. 6.



Española de Musicología en 1977<sup>5</sup>, aspectos estos sin precedentes en la historia de la música de concierto en nuestro país.

## LA COMPOSICIÓN DE MÚSICA SINFÓNICA EN ESPAÑA

Tras estas pinceladas contextuales, abordemos ahora el primero de nuestros dos grandes bloques sobre los que versará esta ponencia, la composición de música sinfónica.

De los compositores españoles contemporáneos, solo una minoría se dedicaba en exclusiva a la composición pero esto no podemos decir que fuera una excepción en el ámbito internacional pues, según el estudio de Menger<sup>6</sup>, en Francia la proporción de los compositores que vivían de su música no excedía del 10% y, según el estudio de A. Peacock y R. Weir<sup>7</sup>, a principios de la década de los setenta solo el 14% de los compositores obtenía la mayor parte de sus ingresos a través de la ejecución pública de sus obras. Así, pues, no era un hecho aislado el que los compositores españoles se vieran obligados a compaginar sus carreras artísticas con otras actividades profesionales que desarrollaban de forma paralela y que normalmente estaban relacionadas también con el mundo de la música en sectores como la interpretación o la enseñanza.

---

5. En mayo de 1974 monseñor López Calo, con ocasión de un seminario sobre la problemática de la investigación musical en España que se desarrolló dentro de la IV Semana de Música Española, celebrada en Santiago y dirigida por Antonio Iglesias, manifestó la intención de crear la Sociedad Española de Musicología. Tras varias reuniones y sesiones de trabajo celebradas en 1975 y 1976 en las que participaron los más destacados musicólogos de nuestro país encabezados por Miguel Querol, Samuel Rubio o el padre Luis Elizalde, López Calo obtuvo el encargo de realizar las gestiones necesarias para la aprobación de la citada Sociedad, hecho que se produjo por parte del Ministerio de la Gobernación el 14 de julio de 1977, celebrándose la I Asamblea de esta recién nacida Sociedad el 10 de diciembre de ese mismo año. Véase Pérez Ruano, Fernando, *op. cit.*, p. 79.

6. Menger, Pierre-Michel. *Le marché de la musique contemporaine sérieuse, la condition des compositeurs et les aides à la creation en Europe*. París: Consejo de Europa, 1980.

7. Peacock, Alan y Weir, Ronald. *The composers in the market place*. London: Faber Music, 1975. En una encuesta realizada en 1977 por el Consejo de Europa y coordinada por Pierre-Michel Menger, en la que comparaba la situación al respecto de Noruega, Alemania, Inglaterra, Bélgica, Francia y Suiza, se llegó a la conclusión de que en cada país sólo un pequeño grupo de compositores formado por cuatro o cinco personas podían vivir de la música contemporánea y sólo cuando llegaban a una edad superior a los 50 años. Menger, *op. cit.*, p. 107.



concursos institucionales, los más importantes y significativos de todos fueron el Premio Nacional de Música, que en 1975 pasó de tener una dotación de 100.000 ptas. a una de 500.000 y tema libre<sup>10</sup>, y el Concurso Permanente de Composición, cuyo primer premio estaba dotado con 100.000 ptas. y el segundo con 50.000<sup>11</sup>. Dos nuevos concursos de composición completarían el palmarés institucional de promoción a la creación musical sinfónica: el denominado “Manuel de Falla” y el Internacional de Composición “Pau Casals”, ambos promovidos por sendos patronatos creados para los actos conmemorativos del primer centenario de los dos autores españoles<sup>12</sup>.

Con la creación del Ministerio de Cultura y la Dirección General de Música por Orden de 31 de octubre de 1978, se creaba y regulaba el Premio Nacional de Música<sup>13</sup>. Este nuevo Ministerio llevó a cabo una política de cambios en los premios precedentes que pasaron a ser de su competencia<sup>14</sup>.

Radio Nacional de España, que ya había promovido la creación de música de concierto a través de encargos para los ciclos “Lunes musicales” en Madrid y “Miércoles musicales”

---

Artístico y Cultural, y en el estímulo y asistencia técnica de las organizadas por las Corporaciones Locales, Entidades o particulares; la organización de seminarios de especialización de compositores e intérpretes, cursos y certámenes para la promoción de jóvenes valores; la enseñanza profesional de la Música, Danza y Arte Dramático; planificación e impulso de la enseñanza musical en niveles no específicamente profesionales y la prospección y estudio de nuevos métodos educativos; la preparación de las campañas, programación y relaciones profesionales y públicas de la Orquesta Nacional de España y de cualquier otra entidad de carácter instrumental, vocal o coreográfico, dependientes del Departamento, así como el fomento de las debidas a iniciativas no estatales.

10. Véase B.O.E., 22 de abril de 1975, pp. 8449-8450.

11. Este concurso tenía cuatro modalidades: obras de carácter sinfónico, obras para grupos de cámara, obras para coros a *capella* y obras de investigación y carácter musicológico de toda época sobre tema español. Cualquiera de estas modalidades tenía la dotación económica mencionada.

12. Véanse los Decretos 253/1976 y 254/1976, ambos de 6 de febrero, B.O.E., 17 de febrero, p. 3318.

13. Esta Orden contenía una Disposición derogatoria por la que se eliminaba el Concurso Permanente de Composición e Investigación Musical de la Dirección General de Bellas Artes y determinaba que el premio fuera anual, estuviera dotado con un millón de pesetas y no pudiera declararse desierto a la vez que establecía que este fuera concedido sin previo concurso a una persona o entidad de nacionalidad española que se hubiera distinguido por su labor en pro de la música. Véase B.O.E., 7 de noviembre de 1978, p. 25512.

14. Véase Orden de 1 de diciembre de 1978, B.O.E., 23 de diciembre, p. 29096.

en Barcelona, en 1976 llevó a cabo el primer festival de música contemporánea bajo el nombre de “Días de Música Contemporánea”, organizado por el Departamento de Programación de Música Clásica de RNE, dirigido por Enrique Franco<sup>15</sup>.

De los concursos promovidos por entidades privadas, asociaciones, orfeones, fundaciones, ateneos, etc., en el terreno de la composición debemos resaltar el Concurso de Composición de Música de Cámara de la Confederación Española de Cajas de Ahorro “Trofeo Arpa de Oro” que se inició en 1974. Este concurso, que se extinguió al finalizar la década de los setenta, constituía un importante aliciente en el mundo compositivo a nivel nacional aunque no tuviera un rango sinfónico ya que, además de los correspondientes premios fijados en las bases del mismo<sup>16</sup>, las obras finalistas eran estrenadas en concierto público en el que el jurado determinaba la obra u obras ganadoras.

Ahora bien, esta pormenorizada exposición pudiera darnos a entender hoy que España tenía un panorama musical cuando menos satisfactorio; sin embargo,

---

15. En esta primera edición de 1976 se ofrecieron seis estrenos absolutos y cinco estrenos en España de un total de treinta y ocho obras programadas. La presentación y los comentarios estuvieron a cargo de Tomás Marco, que era el subdirector. Las necesidades programáticas de la radio obligaban de manera habitual a la estructuración de “series” o “ciclos” y en este no se buscaba la programación de autores famosos sino abrir cauces a otros compositores. En este ciclo se programaron obras de Gonzalo de Olavide, C. Prieto, G. Gombau, J. Hidalgo, J. Homs, X. Benguerel, M. A. Coria, F. Cano, J. R. Encinar, J. Guinjoan, A. González Acilu, R. Barce, C. Bernaola, T. Marco, C. Cruz de Castro, Jesús Villa Rojo, R. Rivière, R. Senosiain, F. Palacios, J. L. Berenguer, Llorenç Barber, J. R. Ripio, M. Escribano, A. Aracil y F. Guerrero. También se programaron obras de los autores extranjeros B. Maderna, Dallapiccola, A. Tisne y J. Papineau-Couture. Los conciertos se celebraron en la Sala Fénix del Paseo de la Castellana nº 77 e intervinieron los grupos Koan, Sonda, Diabulus in Music, L.I.M. y Glosa, además del recital del pianista Pedro Espinosa. Para más información consultar el archivo sonoro de Radio Nacional de España, programación de mayo de 1976. También véase el artículo-reportaje de José Miguel López “Días de música contemporánea”. *Ritmo*. 1976, nº 462, pp. 40-42.

16. En la base sexta de este concurso de composición se establecían los premios otorgando un primer premio dotado con 300.000 ptas. y un trofeo “Arpa de Oro” y un segundo premio con 150.000 ptas. y trofeo “Arpa de Plata”. También disponía la existencia de varios premios (hasta un máximo de cuatro) de 50.000 ptas. cada uno, una mención especial a la mejor obra presentada por un compositor menor de 25 años, además del estreno de las obras finalistas, la edición de estas y la inclusión en la edición de un disco de, al menos, la obra ganadora. Véase Sesenta y siete partituras tras el “Arpa de Oro”: cincuenta y cinco compositores al Concurso de la Confederación Española de Cajas de Ahorro. *Ritmo*. 1975, XLV, nº 452, p. 50.

podemos afirmar a través de las declaraciones realizadas por primeras figuras de la composición española en estos años que la música atravesaba la crisis del cambio que sufría la sociedad, según Cristóbal Halffter<sup>17</sup>. En parecida línea se manifestaba Tomás Marco, quien decía que la música contemporánea tenía que romper el *ghetto* del concierto especializado ya que la música no era un problema de presupuesto sino de política musical y que el arte podía ser una vía de conocimiento distinto al del raciocinio<sup>18</sup>. Luis de Pablo expresaba, entre otras reflexiones, que lo mejor de nuestra música intenta ofrecer a cada oyente una aventura personal por caminos no frecuentados<sup>19</sup>. Y en una estética más vanguardista se expresaba Jesús Villa Rojo cuando manifestaba que nunca había entendido cómo un compositor de hoy podía hacer músicas de otras épocas debiéndole conceder mayor importancia a la música de su tiempo<sup>20</sup>. El sentir general de los compositores españoles denotaba, en unos casos, y expresaba con claridad absoluta, en otros, la precariedad y las necesidades de la música de concierto en España en estos años<sup>21</sup>. Todos en diferente grado consideraban insuficientes y no del todo bien orientadas las políticas musicales llevadas a cabo en nuestro país<sup>22</sup>.

Por otra parte, la dinámica de producción de las obras condicionaba el propio proceso creador ya que determinaba en ocasiones muchos de sus parámetros (plazos de creación, géneros, plantillas instrumentales y/o vocales, etc.) y aún más, determinaba el marco práctico de la actividad (la participación de intérpretes profesionales o amateurs, la existencia o no de un compromiso o contrato, de

---

17. Véase entrevista realizada a Cristóbal Halffter por José Miguel López en *Ritmo*. 1976, 46, n° extraordinario 461, pp. 5-9.

18. Véanse: entrevista a Tomás Marco realizada por José Miguel López en *Ritmo*. 1976, n° 459, pp. 11-13; *La creación musical como imagen del mundo entre el pensamiento lógico y el mágico: discurso del académico electo Excmo. Sr. D. Tomás Marco Aragón, leído en el acto de su recepción pública el día 7 de noviembre de 1993 y contestación del Excmo. Sr. D. Cristóbal Halffter Jiménez-Encinas*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1993.

19. Véase Pablo, Luis de. *Una historia de la música contemporánea*. Madrid: Fundación BBVA, 2009, p. 76.

20. Véase entrevista a Jesús Villa Rojo realizada por Santiago Herrera Villa en *Ritmo*. 1976, n° 458, pp. 26-28.

21. Véase Sánchez García, Rubén (dir.). *El repertorio de las orquestas sinfónicas en España*. Madrid: Fundación Autor, 2003.

22. Véase a este respecto encuesta realizada a compositores españoles miembros de la ACSE en 1978 en Pérez Ruano, Fernando, *op. cit.*, pp. 313-330.

una remuneración, etc.) y también, y de manera especial, el prestigio artístico-profesional del propio compositor. La naturaleza de los estrenos también tenía connotaciones colaterales a la propia actividad compositiva dependiendo de tres grandes aspectos: el entorno y las relaciones del compositor, el encargo (si lo había) y la posición estético-artística de este<sup>23</sup>. La ausencia de demanda social ante la nueva creación y los nuevos lenguajes y parámetros estéticos dificultaban y han dificultado la proyección de la evolución artística musical ya que una sociedad que no fue educada musicalmente en la música de concierto difícilmente puede ser una sociedad consumidora de esta.

## LA INTERPRETACIÓN SINFÓNICA EN ESPAÑA

En el ámbito de la interpretación orquestal, a finales de los años sesenta existían en nuestro país un conjunto de orquestas de diferente tipología pero, sobre todo, de muy diferente actividad artística. Citemos, sin intención de hacer un censo de estas, a la Filarmonía de Las Palmas de Gran Canaria (1845-1972)<sup>24</sup>, la “Santa Cecilia” de Pamplona (creada en 1879), la Sinfónica de Madrid (1904), la Filarmonía de Madrid (1915), la Sinfónica de Bilbao (1922), la Orquesta Nacional de España (originalmente llamada Orquesta Nacional de Conciertos, creada en 1937), la Sinfónica de Asturias (1939), la Orquesta Municipal de Valencia (creada en 1941 aunque con antecedentes en 1916), la Sinfónica de RTVE (1965), la Orquesta “Ciudad de Barcelona” (1967) y la Sinfónica de Tenerife (creada en 1970 aunque con antecedentes en 1935), además de otras como la Agrupación de Solistas de Madrid, Orquesta de Cámara de Madrid, Agrupación Española de Cámara, Orquesta de Cámara de León, Orquesta de Cámara de Valladolid, Filarmonía de Sevilla, Sinfónica de Málaga, Bética de Sevilla, Orquesta de Cámara de Canarias

---

23. Véase Pablo, Luis de. *Aproximación a una estética de la música contemporánea*. Madrid: Ciencia Nueva, 1968, p. 38-42.

24. La Sociedad Filarmonía de Las Palmas fue fundada en 1845 por los componentes de la Orquesta ciudadana que ya existía como recurso de articulación legal para evitar la dependencia del recién creado Gabinete Literario de Las Palmas. La actividad musical de esta Orquesta a lo largo de su historia tuvo muchas luces y sombras llegando a su separación de la Sociedad Filarmonía y su posterior disolución en 1972.

y las propias del Teatro de la Zarzuela en Madrid y la del Gran Teatro del Liceo en Barcelona; también encontramos en este tiempo agrupaciones orquestales de imprecisa nomenclatura como, por ejemplo, Orquesta Sinfónica sin más, u Orquesta de 35 profesores. Todas ellas configuraban el mosaico orquestal español pero, naturalmente, no todas realizaban una programación homogénea pues, con excepción de la Nacional y la Sinfónica de RTVE, el resto desarrollaba temporadas de conciertos que podríamos considerar tanto por el número de espectáculos ofrecidos en cada temporada como por sus repertorios interpretados muy irregulares, cuando menos. No todas las mencionadas funcionaban bajo criterios homogéneos, algunas, incluso, llegaron a disfrazar su propia denominación con el apelativo de “Cámara” por el reducido número de miembros que la formaban siendo estos normalmente músicos que pertenecían a otras formaciones e, incluso, estudiantes.

Las numerosas diferencias que las orquestas anteriormente mencionadas desarrollaban en nuestro periodo de estudio nos han obligado a discriminar entre aquellas que tuvieron una actividad artística analizable y las que no. Entre las primeras, además, hemos discriminado aquellas que contenían parámetros de estabilidad institucional como agrupación musical y las que no, aun cuando algunas de estas últimas desarrollaran un número de actuaciones anuales a veces superior a las precedentes. De todas ellas, hemos centrado nuestro análisis para el presente estudio en la Sinfónica de Navarra, Municipal de Valencia, Sinfónica de Bilbao, Orquesta “Ciudad de Barcelona”, Sinfónica de Tenerife, Orquesta Nacional de España y Orquesta de la RTVE.

La Orquesta Sinfónica de Navarra, decana de las orquestas españolas, tradicionalmente satisfacía las necesidades sinfónicas locales en las fiestas de San Fermín, prácticamente único ciclo de conciertos que ofreció durante muchos años<sup>25</sup>. En nuestro periodo de estudio era una orquesta con programaciones interesantes para el contexto en el que se manifestaba. Realizaba un reducido número de actuaciones por temporada que, discriminadas, bien podríamos organizar como conciertos de temporada, extraordinarios, monográficos o conmemorativos y sacros. Los repertorios eran más bien tradicionales en cuanto a la interpretación de obras conocidas del repertorio sinfónico y sinfónico-coral, con especial atención a los compositores de la tierra y siempre al día de las efemérides correspondientes como homenajes y su correspondencia con conciertos monográficos. Gozó del

---

25. Fundación Pablo Sarasate. *La Orquesta Sinfónica de Navarra* [en línea]. Disponible en Internet: <http://www.orchestadenavarra.es/>. [Fecha de acceso: noviembre de 2017].

patrocinio de entidades bancarias, del Ayuntamiento y de la Diputación Provincial y, desde su aparición, también de la Dirección General de Música. Javier Bello Portu estuvo al frente de la Orquesta y sus actuaciones siempre subrayaron los más significativos acontecimientos de Pamplona y de la Región<sup>26</sup>.

La Orquesta Municipal de Valencia<sup>27</sup> en los años analizados interpretaba repertorios muy tradicionales con frecuente repetición de autores y programas poco novedosos sin que faltaran por ello las primeras audiciones y los estrenos absolutos. Se repetían muchos conciertos, a veces de forma total y a veces de forma parcial cambiando alguna obra del programa precedente. Los conciertos de temporada se repetían en conciertos extraordinarios y viceversa. Le prestó buena atención a los compositores españoles y, sobre todo, a los contemporáneos locales. La actividad artística fuera de la provincia fue escasa realizando, por tanto, una labor muy localista al convertirse en el referente para la música orquestal de la ciudad. Mantuvo una casi constante directriz artística durante los años objeto de nuestro estudio como directores invitados, repertorios ofrecidos, citas con festividades o acontecimientos fijos y solistas y agrupaciones corales invitados que, salvo algunas excepciones, fueron mayoritariamente locales<sup>28</sup>.

La Orquesta Sinfónica de Bilbao, cuyo desarrollo artístico hasta los años de nuestro estudio estuvo marcado por la gestión de la Sociedad fundadora y las directrices municipales<sup>29</sup>, desarrollaba su actividad a base de un repertorio fun-

---

26. Véase PÉREZ RUANO, Fernando, *op. cit.*, pp. 367-372.

27. El precedente de la Orquesta Municipal de Valencia lo encontramos en la Orquesta surgida en esta ciudad en 1916. Posteriormente, la propuesta de crear una Orquesta Municipal partió del compositor José Moreno Gans y, tras una serie de circunstancias, se elaboró un dictamen que fue aprobado en el pleno del Ayuntamiento el 16 de abril de 1941. El concierto de presentación de la Orquesta tuvo lugar el 30 de mayo de 1943 con un programa en el que actuaron conjuntamente la Coral Polifónica Valentina, fundada en 1922, y la Orquesta. Véase Galbis López, Vicente. *Orquesta de Valencia: 60 años de vida sinfónica 1943-2003*. Valencia: Palau de la Música de Valencia, 2004.

28. Véase Pérez Ruano, Fernando, *op. cit.*, pp. 388-396.

29. Con la llegada a Bilbao del director de orquesta de origen belga Armand Marsick en 1920 para dirigir el Conservatorio bilbaíno, se propuso la creación de una orquesta sinfónica que, en realidad, resultó ser una reorganización de los dos intentos previos que en este sentido había habido antes y que fueron promovidos por la Sociedad Filarmónica de Bilbao en 1903 y la Sociedad de Conciertos en 1910. El concierto de presentación de la nueva formación orquestal tuvo lugar el miércoles 8 de marzo de 1922 en el Teatro Arriaga de la ciudad. Véase Rodríguez Suso, Carmen. (ed.). *Ochenta años de música urbana. Orquesta Sinfónica de Bilbao*. Bilbao: Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, 2003.



damentado en obras sinfónicas clásicas y románticas y de compositores contemporáneos españoles, mostrando una buena atención a los compositores españoles vivos y, sobre todo, a los compositores vascos. En los primeros años analizados la Orquesta muestra unos contenidos en sus programaciones más interesantes que en los dos últimos cuyas propuestas interpretativas resultaron muy estereotipadas con compositores tradicionales del sinfonismo europeo. La nómina de directores y solistas invitados nos muestra una inquietud por realizar temporadas serias y con pretensiones, además de tener muy presente a los intérpretes vascos y a las corales vascas. La Orquesta desarrollaba conciertos de temporada, extraordinarios, sacros, giras y escénicos con su participación en las temporadas de óperas de la Asociación Bilbaína de Amigos de la Ópera. Fue un referente orquestal para la ciudad y la provincia<sup>30</sup>.

La Orquesta Ciudad de Barcelona, surgida desde el amparo de las instituciones barcelonesas, supone por este motivo una singularidad diferenciadora del resto de orquestas no estatales<sup>31</sup>. Con un número relativamente homogéneo de conciertos, cuarenta por temporada más o menos, desarrolló su actividad artística en los años de la Transición. Ofreció conciertos de abono, extraordinarios dentro y fuera de la ciudad y de la provincia, los interpretados dentro de las actividades de algunos de sus patrocinadores (JJ.MM., Pro-Música, Cultural y Orfeó Català), las Sere-natas en el Barrio Gótico y el Festival Internacional de Música de Barcelona. Su director titular, Antoni Ros Marbá, dirigió en cada temporada un buen número de conciertos en cualquiera de los marcos anteriormente mencionados en los que actuó la Orquesta, y una importante nómina de directores invitados nacionales e internacionales así como de solistas vocales e instrumentales intervinieron como invitados de la misma. En cuanto a los compositores y repertorios, hemos de hacer notar la variedad de los mismos, tanto de autores consagrados como de otros grandes maestros de la música, con interpretaciones de gran formato y plurales programaciones. También prestó una especial atención a los autores españoles, especialmente a los compositores catalanes a los que a partir de 1977/78 dedicó uno de los conciertos de la temporada, el denominado “Taller de Compositors Catalans”. También fueron muy abundantes las colaboraciones de coros y orfeones con la Orquesta y, aunque en su mayoría fueron formaciones vocales de índole

---

30. Véase Pérez Ruano, Fernando, *op. cit.*, pp. 404-408.

31. Véase Martorell, Oriol. *Quasi un segle de simfonisme a Barcelona*. Barcelona: Beta, 1995.

local o provincial, no faltaron las actuaciones del Coro Nacional de España y el Coro de RTVE. Esta constante de formaciones vocales intervinientes también pone de manifiesto la atención prestada al repertorio sinfónico-coral ofrecido por la Orquesta<sup>32</sup>.

La Orquesta Sinfónica de Tenerife es la más moderna de cuantas en el periodo de la Transición política tuvieron actividad artística analizable. Creada en 1970<sup>33</sup>, desarrolló un progresivo aumento de su hacer musical, pues de los nueve conciertos que ofreció en la temporada 1975/76 pasó a quince en la última, 1978/79, y de igual modo hemos de reseñar los escenarios en los que ofreció sus actuaciones, un total de nueve espacios diferentes exceptuando el Teatro Guimerá (escenario de referencia para la Orquesta) de Santa Cruz de Tenerife. Las programaciones se configuraban con las obras más populares de los repertorios del mundo sinfónico clásico, romántico y de principios del siglo XX. No realizó obras sinfónico-corales, intervinieron pocos solistas invitados y estos en su mayoría fueron canarios. Los conciertos monográficos igualmente fueron poco numerosos como también lo fueron los directores invitados que actuaron al frente de la Sinfónica tinerfeña en las temporadas analizadas. Los autores españoles interpretados fueron: Turina, Falla, Javier Alfonso y Navarro Grau. El contenido de los conciertos ofrecidos no refleja una evolución artística de la agrupación orquestal ya que las actuaciones comprometidas se cubrían con la repetición de programas o con la incursión o sustitución de alguna obra de un programa precedente siendo casi igual en definitiva. Fue el referente musical de la isla y así lo demuestran los conciertos de carácter extraordinario ofrecidos y los lugares en los que actuó, lo que sin duda evidencia que la música sinfónica fue socialmente demandada<sup>34</sup>.

La Orquesta Nacional de España, creada en 1937 por el Gobierno de la República como Orquesta Nacional de Conciertos<sup>35</sup> (dato este obviado en ocasiones y

---

32. Véase Pérez Ruano, Fernando, *op. cit.*, pp. 413-421.

33. Mederos Rivero, José Miguel. De la Orquesta de Cámara de Canarias a la Orquesta Sinfónica de Tenerife. *Ritmo*, 1985, n° 550, pp. 37-39.

34. Véase Pérez Ruano, Fernando, *op. cit.*, pp. 423-428.

35. El Gobierno de la República por Decreto de 28 de octubre de 1937 del Ministerio de Instrucción Pública y Sanidad creó la Orquesta Nacional. Véase Gaceta de la República n° 304 de 31 de octubre de 1937, pp. 401 y 402. En este Decreto también se articulaba la plantilla de la Orquesta, los sueldos, los comités regidores, las posibles actuaciones nacionales e internacionales,

siempre escasamente referenciado), vería suspendida su actividad y sería disuelta para ser creada nuevamente por el Gobierno de Franco en 1940<sup>36</sup>. El respaldo económico del Estado<sup>37</sup>, una política artística definida y la dirección de tres grandes figuras de la dirección orquestal (los maestros Pérez Casas, Argenta y Frühbeck de Burgos) hicieron de la Orquesta Nacional desde su origen la formación musical más importante y de referencia de nuestro país<sup>38</sup> por la que han pasado las primeras figuras de la dirección de orquesta y los más prestigiosos intérpretes vocales e instrumentales que han actuado como solistas invitados. El análisis artístico de las temporadas estudiadas refleja unas programaciones muy homogéneas en cuanto al número de conciertos ofrecidos. La Orquesta Nacional elaboró veinticuatro programas en todas las temporadas analizadas, con excepción de la última en la

---

algunos fines pedagógicos como servir de instrumento a la cátedra de dirección de orquesta que se crearía en la entonces Escuela Superior de Música de Madrid (Conservatorio madrileño), se establecía la incompatibilidad de pertenecer a otra formación musical similar y establecía la creación de una Caja de Pensiones a favor de los profesores que, formando parte de otras agrupaciones instrumentales, estas se vieran seriamente perjudicadas por la creación de la Orquesta Nacional de conciertos y sus actividades artísticas se vieran disminuidas o desaparecieran. También establecía mediante los artículos 7 y 8 que la música de autores españoles figurara en todos los programas de la Orquesta Nacional salvo en casos especiales de festivales de música extranjera.

36. Una vez terminada la Guerra Civil, por Orden Ministerial de 27 de abril de 1940, se creó la Comisaría General de la Música dentro de la Dirección General de Bellas Artes al frente de la cual quedó constituida la directiva, formada por el P. Nemesio Otaño, José Cubiles y Joaquín Turina. Esta Comisaría de la Música sería la que daría paso a una segunda fundación de la Orquesta Nacional por Orden Ministerial de 12 de junio de 1940. Véase B.O.E. de 20 de junio de 1940, pp. 4252.

37. El presupuesto de ingresos y gastos de la Orquesta Nacional para el ejercicio de 1975 quedó fijado en 63.171.000 ptas. de ingresos y en 32.215.000 ptas. de gastos. En este ejercicio, la Orquesta contaba ya con unas cuentas de patrimonio que ascendían a 17.709.589 ptas. en concepto de saldos en entidades bancarias, propiedades (bienes muebles) y recursos (de ejercicio corriente). Véase Escrito de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural del Ministerio de Educación y Ciencia de fecha 10 de diciembre de 1974. Presupuesto ingresos y gastos de Orquesta Nacional ejercicio 1975, Ministerio de Educación y Ciencia. A.G.A. Caja 38700 TOP 33/46-54.

38. Véanse entre otros: Alonso Rivas, Luis. *40 años de la Orquesta Nacional*. Madrid: Dirección General de la Música y Teatro, 1982; Franco Manera, Enrique. *Memoria de la Orquesta Nacional de España: 50 aniversario*. Madrid: INAEM, Ministerio de Cultura, 1995; García Del Busto, José Luis. *Orquesta Nacional de España, crónica de 30 años*. Madrid: Auditorio Nacional de Música, Orquesta y Coro Nacionales de España, INAEM, 2002.

que se ofrecieron diecinueve, programas que se interpretaban tres veces cada uno y en los que los autores más programados fueron: Beethoven, Mozart y Brahms, además de Strauss, Haydn, Ravel, Falla y Stravinsky, entre algunos otros. Los compositores españoles estuvieron también presentes en una media de seis por temporada. El número de primeras audiciones ofrecidas fue numeroso en todas, veinte la que más y doce la que menos con un total de setenta y seis en los años objeto de nuestro estudio. También fueron una constante los encargos y estrenos en cada temporada con un total de dieciséis obras en el periodo analizado. Igualmente, lo fueron la interpretación de repertorios sinfónico-corales en los que participaron, además del Coro Nacional de España, las principales agrupaciones vocales y orfeones españoles. La Orquesta Nacional en estos años analizados no ofreció ningún concierto de carácter extraordinario ni participó en espectáculos escénicos (ópera o zarzuela)<sup>39</sup>.

La Orquesta de RTVE fue la segunda orquesta estatal, creada en España en 1965 por el Ministerio de Información y Turismo<sup>40</sup>. Las condiciones laborales y salariales marcaron un antes y un después en la vida musical española y supusieron una auténtica dignificación de la profesión que de inmediato tuvo su repercusión en la Orquesta Nacional a cuyos miembros, unos meses después, les fueron atendidas sus reivindicaciones en materia laboral y salarial<sup>41</sup>.

---

39. Véase Pérez Ruano, Fernando, *op. cit.*, pp. 436-445.

40. Resolución de la Dirección General de Radiodifusión y Televisión por la que se convoca concurso-oposición para proveer ochenta y tres plazas de Profesores de la Orquesta de la Radio y Televisión Española. B.O.E. de 20 de Julio de 1964, pp. 9313-9314.

41. Las remuneraciones económicas de los músicos de la Orquesta de Radiotelevisión española fueron publicadas en la misma Resolución por la que se convocaba el concurso-oposición para proveer las ochenta y tres plazas de profesores de la Orquesta. Las remuneraciones eran las siguientes: violín concertino 20.000 ptas.; el ayuda de concertino solista y todos los solistas de cada instrumento 17.000 ptas.; doce primeros violines primeras partes y los primeros atriles de cada instrumento 14.500 ptas. y el resto de instrumentistas miembros de la orquesta 13.000 ptas. En estas retribuciones quedaban comprendidos el sueldo base, las gratificaciones por especialidad, grabaciones, retransmisiones, vestuario e instrumental, horas extraordinarias hasta el límite legal establecido y cualquier otro plus de los fijados en la Reglamentación de Trabajo con excepción de la ayuda familiar y de las gratificaciones de 18 de julio y Navidad. En esta misma Resolución también se hacía mención a la duración de las jornadas laborales y a la incompatibilidad con otra actividad profesional en orquestas sinfónicas y demás conjuntos musicales. B.O.E. del 20 de julio de 1964, pp. 9313 y 9314.

Fueron constantes señas de identidad en la vida musical de la Orquesta el que esta fuera dirigida por las principales figuras de la dirección orquestal nacional e internacional y que con ella actuaran las primeras figuras de la interpretación vocal e instrumental en calidad de solistas invitados al igual que el Coro de RTVE y algunas de las más importantes masas corales nacionales<sup>42</sup>.

La Orquesta de RTVE tuvo dos directores titulares y una Junta o Comisión de programación. Las sedes de la Orquesta hasta su ubicación en el Teatro Real de Madrid (Salón de Actos del Ministerio de Información y Turismo, Teatro Español y Teatro de la Zarzuela) ponen de manifiesto la falta de infraestructuras que la capital de España tenía en materia sinfónica.

En el terreno artístico nos encontramos ante una Orquesta que ofrecía un número regular de conciertos de los denominados de temporada al año (veintidós la primera de las temporadas analizadas, veinticuatro la tercera y veinticinco el resto) y en los que se plasmaban las constantes indicadas anteriormente en lo que se refiere a directores, solistas invitados y participación del Coro de RTVE (intervino en cuarenta y una ocasiones en las temporadas analizadas) con el correspondiente repertorio sinfónico-coral implícito interpretado<sup>43</sup>.

La atención prestada a los compositores españoles fue muy significativa interpretando tanto obras de autores ya consagrados como de nuevos valores y de los más representativos autores sinfónicos del momento. En los años analizados hemos contabilizado la interpretación de veintinueve obras de autores españoles consagrados (ya fallecidos) y treinta y nueve de compositores españoles en activo, lo que supone sesenta y ocho obras de autores españoles interpretados. También hay que destacar la riqueza y variedad de los repertorios programados y el elevado número de primeras audiciones y estrenos ofrecidos.

La Orquesta de RTVE en los años analizados realizó una importante actividad artística en conciertos extraordinarios con giras internacionales por Estados Unidos, Londres, Bruselas, Burdeos y México, y actuó en muchas ciudades españolas. Participó en festivales internacionales, en congresos, fue contratada por algunas

---

42. Véanse: Reverter, Arturo. Los directores de un cuarto de siglo en Franco, Enrique (et. al.). *Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE 25 años*. Madrid: RTVE. Ed. conmemorativa, 1990, pp. 27-29; y Ripoll, José Ramón. *Cuarenta años sonando, la Orquesta Sinfónica de RTVE (1965-2005)*, pp. 25-27.

43. Véase Fernández-Cid, Antonio (et al.). *Orquesta sinfónica de RTVE, 30 años: 1965-1995*. Ed. conmemorativa. Madrid: RTVE, 1995.

entidades privadas, actuó en las principales citas musicales que se celebraron en España y, naturalmente, celebró con sus programaciones las efemérides de centenarios y homenajes de estos años (Falla, Eslava, etc.).

En cuanto a los repertorios interpretados en conciertos extraordinarios, distinguimos tres grandes bloques: las giras internacionales, sobre todo la realizada por Estados Unidos, las actuaciones llevadas a cabo por distintas ciudades españolas, incluidas las participaciones en festivales como el de Granada o Santander, y las actuaciones que estuvieron motivadas por los homenajes, congresos o por el propio aniversario de la Orquesta en 1975. Sobre los primeros, hemos apreciado que los repertorios interpretados estaban basados en obras de autores españoles de estética musical neorromántica, nacionalista o casticista con total ausencia de música española contemporánea, con la sola excepción de Cristóbal Halffter, único autor español contemporáneo interpretado en la gira por EE.UU. Naturalmente, hemos de destacar la proyección que de la música española se hizo en estas actuaciones y la importante y significativa labor de la Orquesta de RTVE como conjunto sinfónico español que se proyectaba internacionalmente. Sobre las actuaciones llevadas a cabo por las distintas ciudades españolas, los repertorios sinfónicos interpretados fueron los más significativos y conocidos de los grandes compositores de la historia de la música junto a obras también de autores españoles, aunque a veces estas fueran un tanto prototípicas y, en ocasiones, hasta repetitivas. Por último, los repertorios interpretados en las actuaciones realizadas en el marco de festivales, congresos, aniversarios u homenajes entendemos que estaban definidos y casi determinados por la propia efeméride o la naturaleza del contexto en el que se desarrollaran.

Tras el análisis de la actividad artística de la Orquesta de RTVE en sus ciclos de temporada y en los conciertos de carácter extraordinario, las programaciones abordadas en unas y otras tenían caracteres totalmente diferentes, repertorios sinfónicos y sinfónico-corales de primera línea, novedosos, con numerosas primeras audiciones y estrenos absolutos sin menoscabo de los repertorios tradicionales del sinfonismo clásico, romántico, etc. La Orquesta de RTVE en los años analizados fue la que más proyección nacional e internacional tuvo, la que mayor número de actuaciones realizó y la que, sin duda, más música de autores españoles interpretó<sup>44</sup>.

---

44. Véase Pérez Ruano, Fernando, *op. cit.*, pp. 457-475.

## CONCLUSIONES

El pormenorizado estudio realizado sobre los dos principales parámetros en los que se ha fundamentado el presente estudio, la creación musical sinfónica en España y la interpretación de música sinfónica en nuestro país durante el periodo de la Transición política (1975-1978), me ha permitido obtener conclusiones de diversa índole pues no puede entenderse la creación y práctica del arte musical sin contextualarlo en su tiempo y espacio como sucede con cualquier otra expresión artística.

La singularidad del periodo socio-político y cultural de nuestro país en el tiempo objeto de nuestro estudio nos obliga al análisis y reflexión histórica de las décadas precedentes y de la historia de la música sinfónica en España, aspectos estos que, sin haber sido tratados de forma directa en el presente trabajo, sí han estado patentes por cuanto los precedentes determinaron en cierta medida el devenir de la música sinfónica española y el del sinfonismo en nuestro país. Así, desde una perspectiva sociológica, la ausencia de políticas culturales durante el franquismo nos llevó a una cierta ignorancia sobre la naturaleza y las características de los gremios artísticos en general y musicales en particular, de este modo, ciertas cuestiones de naturaleza artística como la que nos ocupan en estas líneas permanecieron implícitas durante mucho tiempo sin que se echaran en falta diferentes planteamientos académicos, profesionales, sociales o de cualquier otra índole ni se tuviese conciencia exacta de su alcance. La ACSE (Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles) y el resto de asociaciones nacidas en los años de la Transición surgieron ante la necesidad de intervenir en la gestión musical de la que estaba carente el país.

El ejercicio de la composición musical como único medio de vida era una actividad minoritaria que apenas alcanzaba al 10% de los compositores españoles, aunque aquí podían establecerse algunos subgrupos mencionados en la anterior exposición, y en este sentido debo concluir que esta situación no era muy distinta a la que se producía en muchos países de nuestro entorno europeo aunque sí algo más acusada.

El fomento de la composición sinfónica, centralizado en los concursos y encargos, suponía prácticamente el grueso de la promoción institucional y privada para los compositores. Debemos destacar el aumento en las cuantías económicas de los encargos por parte de las orquestas y también el aumento de la cuantía de los premios institucionales así como otras modificaciones en los premios nacionales

de música y en los criterios de su concesión adoptados en los años de nuestro estudio como hechos que vinieron a dignificar, en parte, lo que tradicionalmente se había mantenido de una manera residual ignorando la auténtica valoración de una actividad artística tan poco reconocida como atendida en cualquiera de sus diferentes campos de acción, en general, y en el de la composición, en particular.

Con respecto a la interpretación de música sinfónica, lo primero que puede sorprender es la abundancia de formaciones orquestales como se detalló al comienzo aunque también se explicitó que ese palmarés sinfónico nada tenía que ver con una concepción artística y programática similar a la que podemos tener hoy en nuestro país. Su diversidad funcional y sus múltiples limitaciones, derivadas principalmente del escaso o nulo apoyo institucional del que eran objeto, ponían de manifiesto dos importantes aspectos: la inquietud por parte de unos sectores sociales por la música sinfónica, por un lado, y las muy escasas y precarias infraestructuras que nuestro país tenía para el desarrollo del sinfonismo español y del sinfonismo en España, por otro.

Los repertorios interpretados estaban, según ha quedado expuesto, tanto por los compositores como por el análisis realizado a la actividad artística de las orquestas discriminadas, en una línea de tradicionalismo difícilmente variable por un buen número de circunstancias culturales, sociales, de estética en los lenguajes sonoros que de alguna manera hoy incluso subsisten en algunos ciclos sinfónicos de algunas de nuestras orquestas actuales. No obstante, deben ser destacados los impulsos y esfuerzos realizados por las orquestas españolas que, lideradas por la Orquesta Sinfónica de la RTVE y la ONE, con sus respectivos directores al frente, comenzaron a programar obras de compositores españoles en muchas ocasiones sabiendo de antemano que el público aceptaría con cierto recelo la mayoría de las veces en el mejor de los casos.

La internacionalidad de la música española no ha sido discriminada específicamente en el análisis de la actividad artística de las orquestas aquí analizadas; sin embargo, es obvio que esta estuvo muy lejos de producirse, habida cuenta de la escasa internacionalidad que en nuestro periodo de estudio tuvieron las orquestas españolas con excepción de la Orquesta Sinfónica de la RTVE que realizó dos giras internacionales. Esta prestó buena atención a los compositores españoles interpretando tanto obras de autores ya consagrados como de nuevos valores y de los más representativos autores sinfónicos del momento.

El periodo objeto del presente estudio, la Transición política española, no reflejó, en lo que a la creación de música sinfónica se refiere, ninguna connotación



con la situación de cambio político y social a la que esta dio pie pero sí comenzó a aceptarse una nueva forma de entender en nuestro país las nuevas tendencias y nuevos lenguajes musicales que desde algunos años atrás intentaban abrirse camino en una sociedad musicalmente atrasada y desconectada de las corrientes musicales europeas, siempre de manera minoritaria, claro está, pues en mi opinión todavía estamos inmersos en un proceso de transición de estéticas y lenguajes musicales que aún deben ser aceptados con la normalidad de una expresión artística que, como contemporánea, utiliza modos de expresión que solo la cultura de los pueblos puede poner en valor.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO RIVAS, Luis. *40 años de la Orquesta Nacional*. Madrid: Dirección General de la Música y Teatro, 1982. ISBN 84-50082-77-3.
- Boletín de la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles*. Asociación Española de Documentación Musical. 1978, n° 1, p. 6.
- FERNÁNDEZ-CID, Antonio (et al.). *Orquesta sinfónica de RTVE, 30 años: 1965-1995*. Ed. conmemorativa. Madrid: RTVE, 1995. [sin ISBN]
- FRANCO MANERA, Enrique (et al.). *Orquesta Sinfónica de RTVE, 25 años*. Ed. conmemorativa. RTVE, Madrid, 1995. [sin ISBN]
- , *Memoria de la Orquesta Nacional de España: 50 aniversario*. Madrid: INAEM, Ministerio de Cultura, 1992. ISBN 84-87075-27-4.
- FUNDACIÓN PABLO SARASATE. *La Orquesta Sinfónica de Navarra* [en línea]. Disponible en Internet: <http://www.orquestadenavarra.es/>. [Fecha de acceso: noviembre de 2017].
- GALBIS LÓPEZ, Vicente. *Orquesta de Valencia: 60 años de vida sinfónica 1943-2003*. Valencia: Palau de la Música de Valencia, 2004. ISBN 84-60913-05-8.
- GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. *Orquesta Nacional de España, crónica de 30 años*. Madrid: Auditorio Nacional de Música, Orquesta y Coro Nacionales de España, INAEM, 2003. [sin ISBN]
- GUTIÉRREZ DEL CASTILLO, Rubén. *El repertorio de las orquestas sinfónicas en España*. Madrid: Fundación Autor, 2003. ISBN 84-8048-500-0.
- HERRERA VILLA, Santiago. Entrevista: Jesús Villa Rojo. *Ritmo*. 1976, 46, n° 458, pp. 29-28.

- LÓPEZ, José Miguel. Días de música contemporánea. *Ritmo*. 1976, n° 462, pp. 40-42.
- , Entrevista: Cristóbal Halffter. *Ritmo*. 1976, 46, n° extraordinario 461, pp. 5-9.
- , Entrevista: Tomás Marco. *Ritmo*. 1976, 46, n° 459, pp. 11-13.
- MARCO, Tomás. *La creación musical como imagen del mundo entre el pensamiento lógico y el mágico: discurso del académico electo Excmo. Sr. D. Tomás Marco Aragón, leído en el acto de su recepción pública el día 7 de noviembre de 1993 y contestación del Excmo. Sr. D. Cristóbal Halffter Jiménez-Encinas*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1993. [sin ISBN]
- MARTORELL, Oriol. *Quasi un segle de simfonisme a Barcelona*. Barcelona: Beta, 1995. ISBN 84-70913-54-9.
- MEDEROS RIVERO, José Miguel. De la Orquesta de Cámara de Canarias a la Orquesta Sinfónica de Tenerife. *Ritmo: revista musical ilustrada*. 1985, n° 550, pp. 37-39.
- MENGER, Pierre Michel. *Le marché de la musique contemporaine sérieuse, la condition des compositeurs et les aides à la création en Europe*. París: Consejo de Europa, 1980. [sin ISBN].
- PABLO, Luis de. *Aproximación a una estética de la música contemporánea*. Madrid: Ciencia Nueva, Madrid, 1968. [sin ISBN]
- , *Una historia de la música contemporánea*. Madrid: Fundación BBVA, 2009. ISBN 978-84-965-1598-7.
- PEACOCK, A. y WEIR, R. *The composers in the market place*. London: Faber Music, 1975. ISBN 978-05-711-0011-8.
- PÉREZ RUANO, Fernando. *Análisis histórico-crítico de la educación, la creación y la interpretación de la música en España durante la Transición política 1975-1978*. Tesis doctoral inédita. Madrid: Universidad Carlos III de Madrid, 2009.
- REVERTER, Arturo. Los directores de un cuarto de siglo en Franco, Enrique (et al.). *Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE: 25 años*. Madrid: RTVE, 1990, pp. 27-29.
- Revista de información de la Comisión Nacional Española de Cooperación con la UNESCO*. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. 1977, n° 12, pp. 95-98. ISSN 0210-0517.
- RIPOLL, José Ramón. *Cuarenta años sonando: la Orquesta Sinfónica de RTVE (1965-2005)*. Madrid: RTVE, 2005. [sin ISBN].
- RODRÍGUEZ SUSO, Carmen. (ed.). *Ochenta años de música urbana. Orquesta Sinfónica de Bilbao*. Bilbao: Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, 2003. ISBN 84-88916-79-5.

SÁNCHEZ GARCÍA, Rubén (dir.). *El repertorio de las orquestas sinfónicas en España*. Madrid: Fundación Autor, 2003. [sin ISBN].

Sesenta y siete partituras tras el “Arpa de Oro”: cincuenta y cinco compositores al Concurso de la Confederación Española de Cajas de Ahorro. *Ritmo*. 1975, XLV, n° 452, p. 50.



# DESILUSIÓN O DESINTERÉS SINFONISTA DE UN COMPOSITOR CONTEMPORÁNEO, O DEL ‘EXILIO’ ‘QUASI OBBLIGATO’ DE MIS COMPOSICIONES ORQUESTALES

PEDRO GUAJARDO TORRES\*

**Resumen:** este título algo ambiguo plantea un problema circular. Por un lado el desinterés general de las instituciones, orquestas y agrupaciones sinfónicas por el repertorio contemporáneo y, por otro lado, la desilusión del compositor/a por este género, al no tener el incentivo de escribir para este y así enriquecerlo. También presento algunas de mis obras para orquesta sinfónica o de cámara que, en su gran mayoría, siguen siendo inéditas en España aunque se han estrenado en otros países como EE. UU. o Rusia. Por otro lado y tras la crisis generalizada de las orquestas en numerosos países —algunas de ellas de primer orden tanto musical como histórico— creo que hay que abordar una renovación del planteamiento del ‘ritual’ del concierto sinfónico en todas sus vertientes y acercar a un público nuevo un repertorio que sea atractivo y, que a la vez, incluya los nuevos medios para involucrar más al público y crear una renovación del modelo de concierto y de su audiencia.

**Palabras clave:** compositor, música contemporánea, composición orquestal, sinfonismo, orquesta, multimedia

---

\*. Pedro Guajardo Torres obtiene el Advance Certificate en composición por el ‘California Institute of the Arts’ y ‘Master in Music’ en Dirección de Orquesta por la ‘University of Missouri-Columbia’. Participa en la “I Tribuna de Jóvenes Compositores” de la F. Juan March; mención de honor en P.A.S. (Percussion Arts Society) de composición en EE. UU.; 3.<sup>er</sup> Premio Internacional de Composición por Ordenador ‘Pierre Schaeffer’, Italia, 1998; 1.<sup>er</sup> Premio de Composición para Armónica de Cristal ‘Thomas Bloch’ 2000, Francia; 1.<sup>er</sup> Premio del IV concurso Internacional ‘Eduard Grieg Memorial’ 2000, Noruega; mención especial en el 1.<sup>er</sup> Premio SGAE de Música Electroacústica 2001 y palmarés en ‘Synthèse’ 2003 (Francia), en el apartado de multimedia. Ha sido profesor invitado en la Academia de Música de Tallin (Estonia), en la Universidad de Missouri-Columbia y profesor de composición audiovisual y electroacústica en el RCMVE de Granada. [www.eklektikart.com](http://www.eklektikart.com)

*ORCHESTRAL WRITING DISILLUSION OR LACK OF INTEREST IN SYMPHONIC WRITING OF A CONTEMPORARY COMPOSER, OR THE 'EXILE' 'QUASI OBLIGATO' OF MY SYMPHONIC COMPOSITIONS*

**Abstract:** This ambiguous title addresses a circular problem. On the one hand it shows the lack of interest in general by public institutions, orchestras, and symphonic ensembles in contemporary repertoire. On the other hand, the composer's lack of interest in this genre is the result of not having the incentive of writing for it and enriching it. I am also presenting here some of my own compositions for symphony orchestra and chamber orchestra, most of them still not performed in Spain but premiered in the USA and Russia. Because of the international crisis on orchestras —some of them outstandingly famous both musically and historically— I believe we have to revise the symphonic concert model to make it more attractive to a new public, including new media and involving the public to renew the 'ritual' of the old fashion concert model and its audience.

**Keywords:** composer, contemporary music, orchestral composition, symphonist, orchestra, multimedia.

## COMUNICACIÓN

Ser un compositor sinfónico es un privilegio que muy pocos se pueden permitir. En mis derivas sinfónicas de diversa índole, puedo atestiguar que se hace bastante complicado el poner una partitura en los atriles de una orquesta. En mi caso he tenido, en numerosas ocasiones, la disponibilidad de una orquesta de cámara o ensemble de instrumentos, pero en muy contadas ocasiones una orquesta sinfónica. Es más, en las dos ocasiones en las que he podido realizar esta proeza, se ha producido en puntos geográficos muy distantes. En ambas con la misma obra, mi 'Concierto para Percusión y Orquesta - El Paraíso Perdido' estrenado el 1/11/2000, primero en Rusia en la sala grande de la filarmónica de San Petersburgo, en el III Festival Internacional de Música Española "Tardes de España" con la Orquesta del Museo Estatal Ermitage, con Juanjo Guillem como solista, dirigidos por Alexis Soriano. Esta obra fue encargo del CDMC-INAEM. Y, por otro lado, con la University Philharmonic Orchestra, University of Missouri-Columbia en el 'Jesse Auditorium', Columbia, Missouri (EE. UU.) con Julia Gaines como solista y dirigidos por mí mismo con la colaboración

en las vídeo proyecciones de Derek Andes. Se estrenó en esta versión revisada multimedia el 26/2/2009.

Me hubiese gustado mucho poder asistir al concierto en Rusia, pero me conformé con obtener una grabación del mismo. En el caso de EE. UU. fue más directo ya que se realizó en la universidad en la que obtuve mi Máster en Música, en la especialidad de dirección de orquesta, y participé como director invitado. En esta ocasión tuve además la posibilidad de proyectar las imágenes sobre las que me había inspirado para realizar la composición, que en sus orígenes había pensado como una suite orquestal con el título de 'El Paraíso Perdido', por lo que el concierto para percusión conserva el nombre como subtítulo.

La obra está inspirada en una serie de grabados del Gustavo Doré y es, en gran medida, una música descriptiva, por lo que la proyección de los mismos es más que adecuada. Además, en esa ocasión, se realizaba una animación en directo sobre




los grabados, especialmente sobre la parte improvisatoria del solista, en la que se anima, con medios digitales, la notación gráfica sobre la que el solista improvisa.

**Concierto para Percusión y Orquesta - (El Paraíso Perdido)** (rev. 2000) (Waldron-ARK. / Columbia MO. (EE. UU.), Pto. Real / Granada) para un percusionista y orquesta “a Don Choate”.

2.2.2.2.- 4.2.2.0.- cuerda

Estreno: 1/11/2000, sala grande de la Filarmónica de San Petersburgo, San Petersburgo (Rusia). III Festival Internacional de Música Española “Tardes de España” Orquesta del Museo Estatal Ermitage; Percusión: Juanjo Guillem; director: Alexis Soriano.

**Concierto para Percusión y Orquesta - (El Paraíso Perdido)** (rev. 2009), (Columbia MO, EE. UU.) Versión Multimedia

“a Don Choate”

2.2.2.2.- 4.2.2.0.- cuerda.

Estreno: 26/2/2009 University Philharmonic Orchestra, University of Missouri-Columbia. Jesse Auditorium, Columbia, Missouri (EE. UU.)

Percusión: Julia Gaines; director: Pedro Guajardo; vídeo proyecciones: Derek Andes.

Encargo del CDMC-INAEM

[http://www.eklektikart.com/orchestra\\_1.html](http://www.eklektikart.com/orchestra_1.html)

[http://www.eklektikart.com/orchestra\\_2.html](http://www.eklektikart.com/orchestra_2.html)

[http://www.eklektikart.com/orchestra\\_3.html](http://www.eklektikart.com/orchestra_3.html)

Aparte de todos estos detalles sobre la obra, que fue rescatada de una partitura anterior, como mencioné antes, y que no se había estrenado –pudo ser leída en mis tiempos de estudiante de dirección de orquesta en la Universidad de Missouri, Columbia– debería de añadir que mis afanes sinfonistas se han reducido a un mínimo.

**El Paraíso Perdido** (1984) (Madrid / Granada), (rev. 1992) (Columbia MO - EE. UU.) ca. 9’

Suite orquestal

2.2.2.2.- 4.2.2.0.- celesta o pno- 4 perc.- cuerda

(sin estrenar)

Tengo un querido amigo, compañero y colega de profesión que llevó por menorizadamente la cuenta del tiempo invertido para un encargo recibido de una obra para orquesta. Para su asombro le salía una cantidad irrisoria, menor



al sueldo de cualquier otra profesión (aproximadamente 3,5€ hora), por lo que, en el mejor de los casos, el encargo en si mismo, está bastante mal remunerado, aunque luego se pueda quizás compensar con los derechos, que en mi caso están sin recaudar. Por todo esto considero que la labor del compositor sinfónico es, se puede decir, casi altruista.

En cuanto a mis otras intrusiones en la composición orquestal, me he ocupado de la orquesta de cámara con diversas formaciones instrumentales, todas ellas reunidas en un ciclo de lieder para soprano y orquesta. Aquí también, como en el caso anterior, quedan por estrenar varias de ellas en España, se trata de:

**AQUATICA** - Ciclo de Lieder para soprano y conjunto instrumental.

**Despedida - Piccola Cantata** (1984) (Madrid). ca. 6' 1.1.1.1. - Saxo alto, Tpa, Tbn. Perc. Cuerda, y cinta

Texto de Salomé Guajardo.

Estreno: Universidad Complutense, Madrid, 18/12/1984, Orquesta Music-Astro 3, soprano: Teresa Loring; director: Pedro Guajardo.

**Maldita seas entre todas las bestias** (1985) (Fresnedillas / Bisceglie). ca. 4' 23"

1.1.1.1. - Saxo sop., Tpa, y Cuerda

Texto de Chabi Azpéitia.

Estreno: CalArts Ensemble, Valencia-CA, (EE. UU.) 4/4/1989, soprano: Julie Kay, director: Pedro Guajardo.

Concierto de graduación 'THE END'.

**Delicuescencia** (1985) (Madrid).

F+Ftín, Ob, Cl + Cl Bajo, Tpta o Sax. alto, Tpa, Clave y cuerda

Texto de Sasa Yagüe.

(sin estrenar)

**Delicuescencia** (1985) (Madrid / Roma). ca. 5' 40".

(version quinteto de la anterior), Voz, Fl + Ftín, Cl + Cl Bajo, Cello, y clave o piano

Texto de Sasa Yagüe

Estreno: CalArts Ensemble, Valencia, CA, (EE. UU.) 4/4/1989, soprano: Julie Kay, director: P. Guajardo

Concierto de graduación 'THE END'.

(2ª version quinteto), ca. 6 min.

Voz, Fl, Cl, Violone, y clave

E/ES: En España: 23/3/15 Auditorio Manuel de Falla, Granada.

Ana Huete, voz; Clemente Cepero, flauta; Carmen Acosta, clarinete; Darío Tamayo, clave; Jerónimo Fdez-Casas Summers, violone.

Concierto homenaje a Rafael Puyana. Música Equinoccial. MAHS 2015.

Colaboración del Archivo 'M. de Falla' y el Dep. de Composición del RCSMVE.

***Ninfa Marina*** (1986) (Florencia / Venecia / Madrid). ca. 11'

Fl. Ob. Cl. Fg. Clave o Piano, Perc, Vn, Vla, Vc, Cb.

“a Sasa il mio amore”

Estreno: 1987, Escuela de Canto, Madrid, Centro de Difusión de la Música Contemporánea. Grupo Circulo, director: J. L. Temes.

Encargo del Instituto de la Juventud. Presentación del GRUPO DEL BIERZO.

Se ha interpretado en diversas ocasiones en EEUU como en CalArts y en MOSSPAC (Missouri Symphony Society).

***A Sasa*** (1988) (Canyon Country-California). ca. 4' 15”

1.1. Cl Bajo, 1. - Saxo sop. Tpa, Tpta, Tbn, Perc: Tabla, y Cuerda

“a John Bergamo”. Texto de Rosalia Royo.

Estreno: CalArts Ensemble, Valencia - CA (EE. UU.) 4/4/1989, soprano: Joyce Fleming; director: P. Guajardo.

***Nunca tuve...*** (1989), (Canyon Country-California). ca. 3' 45”

Ftín, Corno Inglés, Requinto, Fg, Saxo sop., Tpa, Tpta, Tbn, Sintetizador y cuerda

“a Lucky Mosko”. Texto de Fernando López Luarte.

Estreno: CalArts, Valencia - CA (EE. UU.) 11/4/1989, CalArts Twentieth Century Players, soprano: Cecilia Courtois; director: Stephen Lucky Mosko.

Sin embargo el ciclo se completa con un último lied, algo podríamos decir extravagante e incluso extraordinario, debido a que la intérprete para la que está escrita la obra es ni más ni menos que Fátima Miranda, por lo que ya desde ese momento se puede decir que abandono el género por así decirlo orquestal y me dedico con bastante regularidad a la composición electroacústica. Aunque en esta ocasión tiene poco del género, ya se trata de una obra mixta en la que la intérprete solista además interpreta un tambor africano y solo se utiliza la cinta para locuciones de poemas:

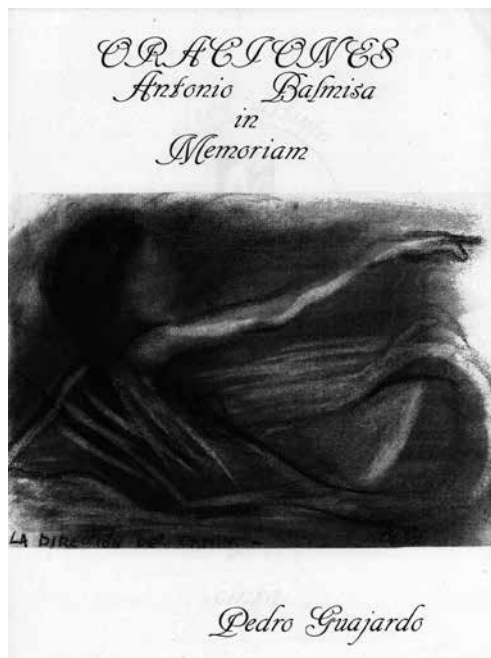
**Oraciones - Antonio Balmisa In Memoriam** (1992) (Columbia-MO / Gandía)  
ca. 13' para voz, 'talking drum' y cinta.

Texto de Antonio Balmisa. Voces (en cinta): Antonio Balmisa y Salomé Guajardo.

Estreno: II Festival Internacional de Música Electroacústica, Madrid, Circulo de Bellas Artes, 1992. Voz y 'talking drum': Fátima Miranda.

Encargo de la AMEE (Asociación de la Música Electroacústica de España).

Tras poner todos estos datos encima de la mesa, se puede deducir que ni siquiera el encargo realizado por el entonces único organismo dedicado a la música contemporánea, el CDMC (Centro para la Difusión de la Música Contemporánea) dependiente del INAEM (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música) ha sido suficiente para poner esta obra en atriles españoles. Lamentablemente no parece que haya interés alguno por parte de ningún organismo en recuperar o realizar el estreno en España de esta obra, que ha sido ya dos veces internacional. Resulta incoherente que así sea y que no haya un seguimiento por parte del organismo competente como el CNDM, que hace las veces del organismo anterior, para que este estreno se haga realidad en nuestro país. Y lo que es peor, en este 'monopolio' de la gestión de la música en España no parecen tener la informa-



ción o interés suficiente para darse cuenta de ello. Cuando se pone en manos de un organismo de tal repercusión nacional a personas que no tienen una mínima información de los compositores activos de nuestro país (exceptuando claro está a los afines que suelen repetir encargos), o de su producción, que se puede consultar en los diversos centros de documentación, se hace bastante cuesta arriba que se pueda avanzar en el ámbito de la creación sinfónica, por no extenderlo a todos los demás géneros. Llevo tiempo decepcionado e incluso me siento ‘exiliado’, pero sinceramente no me parece que haya un interés por dar a conocer o promover a compositores que, en muchos casos, hemos tenido una trayectoria internacional y que estamos realizando una callada y humilde labor en el ámbito de la creación contemporánea en nuestro país.

Quizás debamos cambiar de modelo de gestión y mirar a nuestros vecinos europeos para aprender en su forma de hacer o tal vez, simplemente, se trate de poner en manos de un equipo con asesores que al menos conozca a nuestro gremio para poner orden y sobre todo alentar la labor del solitario compositor/a y apoyar su creación de nueva música. Los compositores/as somos almas sensibles, altruistas, no hacemos nuestra labor por una remuneración, o al menos no es nuestro fin principal, exceptuando muy pocos casos que pueden vivir de su música, pero con todas estas adversidades, se puede decir que al menos en mi caso estoy pasando de la insatisfacción o la frustración a la indiferencia o simplemente desinterés por el género que aquí nos compete.

Otro asunto diferente, que creo tiene gran relevancia es el modelo de concierto que viene manteniéndose desde hace décadas el decimonónico más convencional. A pesar de lo que se puede denominar como ‘orquestismo’ generalizado en las últimas décadas, consistente en crear un número ingente de orquestas a lo largo de toda la geografía española, esto no creo que haya repercutido de forma significativa en la creación de repertorio nuevo y lo que es más, tampoco creo que se esté potenciando de forma significativa la creación de un nuevo público que acuda en el presente y vaya a acudir en el próximo futuro a este modelo de espectáculo o ‘ritual’, como le gustaba denominar a uno de mis queridos profesores, Francisco Calés Otero (catedrático de contrapunto y fuga del RCSMM) al que a él mismo no le gustaba acudir o participar. ¿Cuál es el problema? Pues es muy difícil de precisar, está ocurriendo de forma global y la crisis se ha dado incluso en las mejores orquestas del mundo, como las de EE. UU., que se nutren de la caridad de sus ricos pero ya ancianos benefactores que cargan con la problemática de la falta de recursos o solvencia de las mismas. ¿Se trata pues de un ‘ritual’ abocado a

la extinción? Después de tanta inversión por parte de los gobiernos en educación musical especializada como son los conservatorios, por ejemplo solo en Andalucía hay 80, y de tener la generación mejor preparada de músicos profesionales, muchos de ellos/as con carreras internacionales, etc, hay que plantearse: ¿qué va a ocurrir en el futuro con esas orquestas? Si no hay público que las demande se prevé un futuro muy incierto y que corre a costa de las arcas públicas que son las que mantienen el entramado musical. Creo que iniciativas puntuales como el proyecto que promueve la Junta de Andalucía con la orquesta West-Eastern Divan son de gran calidad y altas miras, pero me parece bastante injusto que nunca se le dé crédito a sus patrocinadores y que ni siquiera se mencione que, además de los árabes e israelíes, hay también músicos españoles en el proyecto y que este está promovido y es ‘made in Spain’ o ‘Marca España’ como gusta decirse ahora. Debería de estar en el contrato, para que lo mencionase el Sr. Baremboim, que se lleva todo el crédito. Le he escuchado en numerosas entrevistas y nunca ha mencionado absolutamente nada de la participación de los músicos españoles en el proyecto o de su financiación, cosa que debería de molestar bastante, ya que, en cualquier otro lugar, esto sería impensable.

En cuanto al nuevo modelo, debemos de replantearnos el hacer ‘algo’ diferente, ojalá tuviera la solución idónea, pero una posibilidad sería utilizar la multimedia en sus diversas vertientes, que comprende una variada oferta para estimular la percepción y captación de un público nuevo:

1. Estímulos visuales como la iluminación y proyección de imágenes.
2. Movimiento o habla por parte de bailarines, actores o los propios músicos.
3. Objetos escénicos u otros como la escultura, pintura u otras formas de arte visual.
4. El uso creativo del espacio acústico y escénicos como la ubicación inusual de las fuentes sonoras como los instrumentistas, altavoces, etc, en la sala de conciertos u otros espacios alternativos.
5. La interactividad, con la participación por parte del público en la interpretación o composición de la obra.

Algunos de estos recursos los he venido utilizando en mis obras, incluso en las sinfónicas como apunté antes en mi concierto de percusión y orquesta en el que se proyectaban los grabados de G. Doré e incluso la parte improvisatoria en forma de ‘candenzas’ de la partitura gráfica con la animación de la misma en

directo. Esto, claro está, con la tecnología actual permitiría incluso que el público sea a su vez un factor interactivo en esta animación mediante la utilización, por ejemplo, de algún objeto o color que influya en los diferentes parámetros del proceso de animación.

Y ya para terminar, desear que este I Congreso de Sinfonismo Español sirva para establecer una comunicación más ágil entre el entramado cultural musical, sus agentes y los diversos recursos, tanto humanos como de documentación y de gestión y que se descentralice más esta última. Pero sobre todo, para ofrecer oportunidades a los/las compositores/as que llevan un recorrido profesional amplio, y claro está, también a los nuevos valores, con el fin de crear un repertorio de calidad y que se pueda interpretar música ‘fresca’ de compositores/as vivos/as.

## ATRIL: CATÁLOGO DE MÚSICA SINFÓNICA

ENRIQUE MONFORT\*

**Resumen:** la difusión de la música sinfónica española es uno de los objetivos de la Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM). Es por ello que desde 2008 la Comisión de Archivos de Orquesta de la Asociación viene impulsando la creación de la base de datos Atril, una base de datos online que pretende recopilar toda la información referente a instrumentaciones, duraciones, fechas de estreno, localización y demás datos de la música sinfónica española. Atril nace por tanto, como una herramienta al servicio de los programadores de todo el mundo, de sus archivos de orquesta y de los propios compositores y editores. El trabajo de formación de la base está ya realizado. Ahora es tarea de todos alimentar los datos de esta base y ponerlos a disposición de la comunidad musical.

**Palabras clave:** música sinfónica, archivos, instrumentaciones, duraciones, web

### *ATRIL: CATALOG OF SYMPHONIC MUSIC*

**Abstract:** The spread of Spanish symphonic music is one of the objectives of the Spanish Association of Music Documentation (AEDOM). That is why, since 2008, the Association's Orchestral Libraries Commission has been promoting the creation of the Atril database, an online database that aims to collect all the information regarding instrumentations, durations, premiere dates, location and other data of Spanish symphonic music. Atril is born, therefore, as a tool at the service of programmers around the world, its orchestral librarians and the composers and editors themselves. The work of formation of the base is already done. Now it is everybody's job to feed the data of this base and make them available to the music community.

**Keywords:** symphonic music, libraries, instrumentations, durations, web.

---

\*. Archivero documentalista de la Orquesta de València.

## EL PROYECTO ATRIL COMO HERRAMIENTA PARA LA DIFUSIÓN DE LA MÚSICA ESPAÑOLA

### *Antecedentes*

En 1993 nace la Asociación AEDOM (Asociación Española de Documentación Musical) con el objetivo de aunar los esfuerzos del colectivo de profesionales dedicados a la documentación musical: desde investigadores, musicólogos, bibliotecarios hasta archiveros de orquesta y banda. Paralelamente a este proceso, se produce en España una eclosión de orquestas sinfónicas, como esta de Córdoba, cuyo 25 aniversario estamos celebrando con este congreso. En estos años nacen no solo esta, sino formaciones como la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, la Orquesta de Tenerife, la Filarmonía de Galicia y muchas otras que se unen a las llamadas históricas como la de Barcelona, la Nacional o la misma Orquesta de València, fundada en 1943 y en la que vengo desarrollando mi labor profesional desde 2006. Tanto las nuevas como las “viejas” orquestas se ven, además, beneficiadas con la ejecución en estos años del Plan de Auditorios, auspiciado por el Ministerio de Cultura que dotará de nuevas infraestructuras a ciudades con gran tradición musical como Madrid o Valencia.

Estas nuevas orquestas traen consigo renovados aires en la música sinfónica española. Sus jóvenes plantillas se confeccionan con músicos en muchos casos igualmente jóvenes y, por supuesto, esta característica se extiende también a las oficinas técnicas. Porque, no olvidemos: no podría existir una orquesta sinfónica sin la presencia de un archivero.

Lo más seguro es que en este contexto que nos ocupa y ante este auditorio no sea necesario que explique cual es la función de un archivero de orquesta. Pero nunca está de más que aprovechemos la ocasión para glosar, aunque sea someramente, el panorama actual de los archiveros de orquesta en España.

En primer lugar, conviene indicar que no es posible estudiar para ser archivero de orquesta. Ya que, lógicamente, se trata de una profesión muy específica. Hay menos archiveros de orquesta profesionales en España que porteros de fútbol en primera división. Por tanto, este oficio en eterna vía de profesionalización, se nutre de unos recursos humanos de lo más variopinto: desde profesores de orquesta jubilados o en segunda actividad (una figura muy recurrente en el pasado y ya hoy en desuso), pasando por musicólogos, compositores, cantantes o bibliotecarios. El archivero, al parecer, no nace, se hace. Por otro lado, cada orquesta ha



ido adaptando esta figura un poco como ha podido y no se puede hablar de una uniformidad en las funciones, más allá de la obvia de proporcionar y custodiar los materiales de orquesta (partituras) con los que ha de trabajar cada orquesta. Los hay que colaboran en la elaboración de la programación, los que ayudan en el montaje de la orquesta, los que han convertido su archivo en un pequeño centro documental. Pero también hay, por qué no decirlo, los que sufren de cierta suficiencia por parte de sus gerentes y de sus propios compañeros músicos, a veces heredada de una concepción muy bandística y, a veces, cortoplacista, de esta figura. Esta tremenda idiosincrasia no ha impedido que, gracias al impulso de aquellos jóvenes archiveros que mencionaba antes, sean un colectivo unido y sólido. No tanto como sería deseable y, desde luego, no tan sólido y compacto como en países más avanzados en este sentido, como Estados Unidos y su envidiable asociación MOLA (Major Orchestra Librarians' Association). Así pues, ya a finales de los 90 se produjeron las primeras (y timoratas) reuniones, primero ocasionales y luego anuales de archivero de orquesta de España que pronto se integraron en AEDOM como una comisión de trabajo. Una de las más activas de la asociación, por cierto.

La unión hace la fuerza de muchas maneras. Una de ellas es mostrar problemas comunes. Y, ya entrando en materia, la presencia de la música española en los catálogos de instrumentación más utilizados internacionalmente era una de ellas. ¿Y que es un catálogo de instrumentación? se preguntarán algunos de ustedes. Pues básicamente un listado exhaustivo de autores con su obra musical, detallando la duración de cada obra, sus movimientos y cuántos y qué instrumentistas e instrumentos son necesarios para interpretarla. Y, como pueden imaginar, se trata de una herramienta fundamental a la hora de elaborar cualquier programación de una orquesta sinfónica. Existen varios de estos en el mercado, pero el vademécum principal, el libro de cabecera (cuando aún era un libro) de todo archivero de orquesta era el llamado "Daniels", especialmente en su cuarta edición. David Daniels era (ahora está jubilado) un (efectivamente) archivero de orquesta norteamericano que tuvo la genial idea de recopilar toda la información que antes he comentado en un solo manual que se convirtió en un clásico instantáneamente. Tanto éxito ha tenido que su modelo ha pasado de una monografía actualizable con cada nueva edición, a una página web de acceso por suscripción que se actualiza constantemente y que cuenta por miles sus suscriptores.

Pero hay un problema: Daniels, como hemos dicho, es norteamericano y además un ser humano. Su cobertura del canon musical y de la música anglosajona

es intachable ¿Sinfonías de Mozart? No hay problema ¿Obras de Copland? Las que necesite. Pero cuando vamos a los “cánones” locales” la cosa se complica. ¿Tenemos a Joaquín Rodrigo? ¡Por supuesto! ¿Está infrarepresentado? ¡Absolutamente! ¿Granados? Tres obras. No van a encontrar nada de García Abril. En definitiva, teníamos un problema. Uno meramente profesional: encontrar estas instrumentaciones es volver a era pre-Daniels, bucear en catálogos, preguntar en editoriales, buscar en los archivos, cometer errores. Pero bueno, era un problema que afortunadamente se podía resolver. Porque todos conocemos esta música y sus fuentes. Pero lo que no se conoce no puede programarse. Y este era un problema mayor. El Daniels no sólo es una herramienta profesional, es un escaparate fantástico para dar a conocer la música española. Pero económicamente no resulta interesante.

Por ello decidimos que era el momento de que la música española tuviera su propio Daniels y fuimos los archiveros quienes tomamos esta iniciativa en primer lugar porque nosotros éramos conscientes del problema; en segundo lugar porque pocos musicólogos (sin ánimo de desmerecer a nadie) conocen tan al dedillo la música sinfónica vernácula como el archivero de la orquesta local. En tercer lugar porque no basta con poner esta información de cualquier manera. Hay que cocinarla un poquito para que se presente de manera homogénea. El apoyo por parte de AEDOM y su entonces presidente, Jorge García, fue inmediato e inequívoco. Pronto, junto al informático de la asociación por aquel entonces y con la ayuda de Antonio Moreno, de la Orquesta de Córdoba, y de Nekane Zurutuza, de la Orquesta de Euskadi, comenzamos a diseñar una base de datos en SQL que resultó mucho más compleja de lo que en un primer momento habíamos imaginado. De hecho, a día de hoy, sigue siendo una base de datos con ciertos fallos de programación. Su estructura es la base relacional a 3 con una serie de presentaciones, fórmulas y filtros. El nombre de esta base de datos era y es Atril y su objetivo no era copiar a Daniels sino mejorarlo y adaptarlo a las necesidades específicas de la música española. Incluimos campos que no estaban previstos en Daniels como la fecha de estreno, grabaciones o el título normalizado. Tuvimos especial atención a las referencias cruzadas entre compositores. En un primer momento obtuvimos el apoyo de una subvención del Ministerio de Educación, Cultura y Deportes para Industrias Culturales (una ayuda que luego resultó problemática por razones que no viene al caso explicar) y pudimos contar con la ayuda de una documentalista. Se hizo un gran esfuerzo de introducción de autoridades (formas normalizadas de nombres) y su validación con los catálogos de BNE (Biblioteca Nacional de España). Más tarde contamos con sendas ayudas de las delegaciones

de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) en Valencia y Andalucía, con las que pudimos ampliar los catálogos de compositores y obras de estas comunidades autónomas. El catálogo actual asciende a unos 1.000 compositores y unas 1.300 obras (esta disparidad se debe a la especial atención prestada a la cumplimentación de autoridades).

Pero queda mucho por hacer.

Este esfuerzo solo puede entenderse desde la colectividad y la colaboración. Con la supervisión de un comité científico, Atril debe crecer. Sobre todo en estos momentos en los que toda la base se encuentra disponible públicamente para su consulta por parte de programadores y estudiosos. Es complementaria a otras bases de datos como la de estrenos del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM).

Desde aquí, animo nuevamente a todo aquel que quiera sumarse a este proyecto y construir otra herramienta que sirva para ayudar a la música sinfónica (y la lírica y la bandística y la de cámara...) a darse a conocer al mundo. Que si no se programa una obra española en Taiwán no sea porque no se sabe lo que dura o si lleva corno inglés.

Muchas gracias.



## AGRADECIMIENTOS

ANTONIO MORENO ORTEGA\*

La experiencia acumulada durante los 25 años de existencia del archivo de la Orquesta de Córdoba, nos hizo plantearnos la posibilidad de celebrar un congreso sobre Sinfonismo Español.

El apoyo recibido por la Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Córdoba y la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y la magnífica respuesta de las diferentes entidades consultadas, nos animaron a emprender dicha convocatoria.

Vaya nuestro agradecimiento a la Junta de Andalucía, Ayuntamiento de Córdoba, Consorcio Orquesta de Córdoba, Fundación SGAE, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Gran Teatro de Córdoba, Universidad de Córdoba, Canal Sur Andalucía, Biblioteca Nacional de España, Aedom y Papeles de Música.

La experiencia ha sido muy intensa y a la vez fructífera, esperando que los datos recogidos sean útiles para posteriores convocatorias.

## CONCLUSIONES

He aquí nuestras conclusiones:

- Actualmente no existe un repertorio sinfónico español formado como tal<sup>1</sup>.
- Se interpretan muy ocasionalmente obras españolas por las orquestas españolas, y es muy reducido el número de ellas que se interpretan con cierta regularidad.

---

\*. Archivero de la Orquesta de Córdoba. Antonio Moreno Ortega es archivero de la Orquesta de Córdoba desde 1994. Profesor Superior de Guitarra Clásica por el Conservatorio Superior de Córdoba “Rafael Orozco” e Ing. Téc. de Minas por la Universidad de Córdoba. Trabaja además como productor discográfico y tiene más de una veintena de registros publicados. También ha publicado diferentes artículos en las revistas nacionales e internacionales sobre los archivos de las orquestas españolas. Co-coordinador desde 2006 hasta 2017 de la comisión de Archivos de Orquestas Sinfónicas de AEDOM y colaborador de ATRIL <http://atril.aedom.org/>. Miembro de MOLA <http://mola-inc.org/page/Membership>.

1. Ver ponencia de Tomás Marco.

- Con este panorama, apenas hay un tejido industrial que apueste por la edición de obras de autores españoles.
- La mayoría de nuestras obras, al cabo del tiempo son vendidas a editoriales extranjeras.
- No hay una regulación que proteja nuestro patrimonio musical.
- Por tanto, hay una gran dispersión de dicho patrimonio musical.
- En este congreso se ha intentado poner en contacto los diferentes organismos y entidades<sup>2</sup> que confluyen alrededor de la música sinfónica de nuestro país, constatando que el conocimiento sobre la música sinfónica se encuentra muy disperso.

Propuestas pendientes para un futuro:

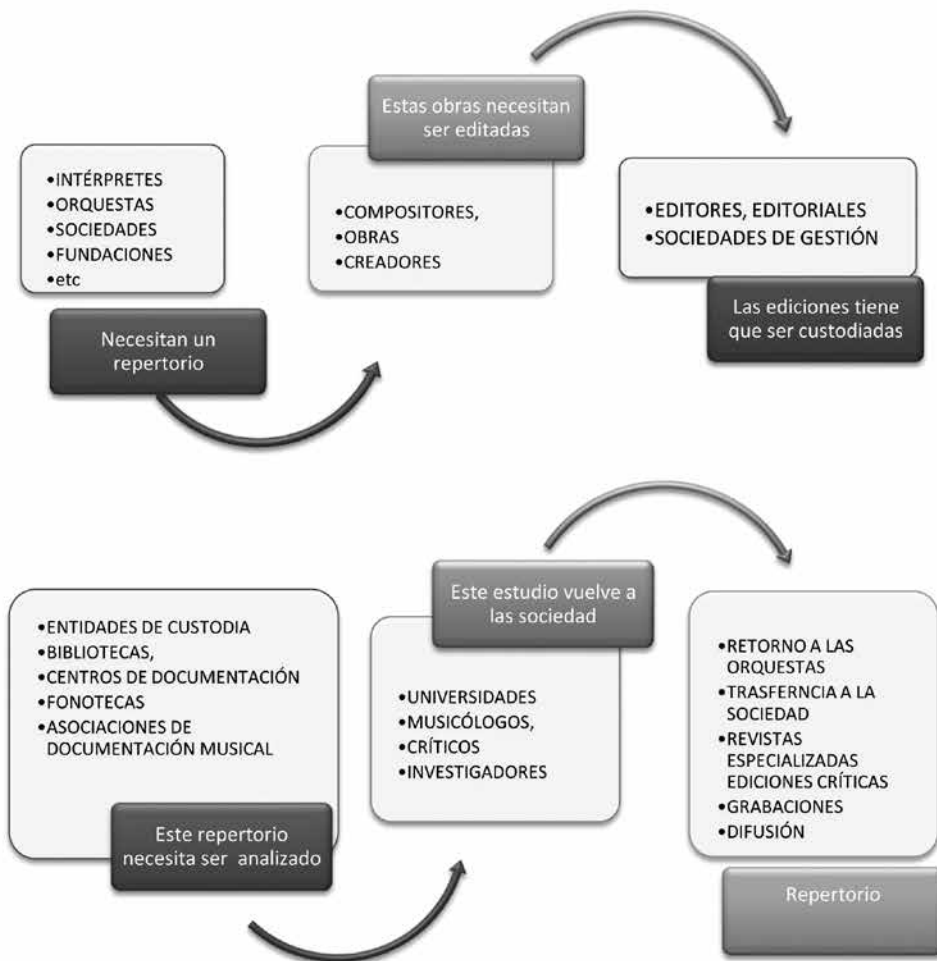
- No hay datos sobre las audiencias o sobre el “Público”
- No hay datos sobre el impacto económico y social que esta actividad genera.
- No hay datos sobre los agentes económicos que intervienen ni apenas sobre las industrias culturales.
- No hay datos unificados sobre intérpretes, solistas, educadores, creadores, etc.

---

2. Ver esquema del congreso sobre sinfonismo español.

# ESQUEMA DEL CONGRESO SOBRE SINFONISMO ESPAÑOL

Celebrado en Córdoba del 15 al 17 de noviembre de 2017









## Organizadores del Congreso



## Colaboradores Oficiales del Congreso



Centro de Documentación  
Musical de Andalucía

