

Edición y Coordinación de
MATILDE OLARTE MARTÍNEZ

**Fuentes documentales
interdisciplinares para el estudio
del Patrimonio y la Oralidad
en España**

EDITORIAL DOS ACORDES, COLECCIÓN ENSAYO

Editora y Coordinadora:

Matilde Olarte Martínez (Universidad de Salamanca)

Comité Asesor:

José Antonio Gómez Rodríguez (Universidad de Oviedo),

Paulino Capdepón Verdú (Universidad de Castilla-La Mancha),

Matilde Olarte Martínez (Universidad de Salamanca),

Juan Carlos Montoya Rubio (Universidad Miguel Hernández de Elche),

Joachim Steinheuer (Universidad de Heidelberg)

Fuentes documentales interdisciplinares para el estudio del Patrimonio
y la Oralidad en España.

RESERVADOS TODOS LOS DERECHOS.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

ISBN: 978-84-936618-7-8

Depósito Legal: Vg 906-2014

Primera Edición

© De los textos e imágenes, sus autores

© Dos Acordes S.L.U., 2012

Maquetación y diseño de portada: Dos Acordes

Imprime: Publidisa

IMPRESO EN ESPAÑA - PRINTED IN SPAIN

Información y pedidos: info@dosacordes.com

Dos Acordes S.L.

c/ Rocamar 81-B.

36309 Baiona (Pontevedra)

Tel.: 630 816 537

www.dosacordes.es

Edición y Coordinación de
MATILDE OLARTE MARTÍNEZ

**Fuentes documentales
interdisciplinares para el estudio
del Patrimonio y la Oralidad
en España**

Este libro ha sido financiado gracias al proyecto de investigación I+D

**“La canción popular en los trabajos de campo,
fuente de inspiración para la composición musical”**

(Ministerio de Ciencia e Innovación, referencia HAR2010-15165)

y a la Acción Complementaria

**“Perspectivas interdisciplinares para el trabajo
de campo musical en el periodo de entreguerras”.**

Entidad financiadora: Ministerio de Economía y Competitividad,
Secretaría de Estado de Investigación, Desarrollo e Innovación.

Dirección General de Investigación y Gestión
del Plan Nacional de I+D+I.

Subdirección General de Proyectos de Investigación.

HAR2010-11690-E y HAR2010-11690-E



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN, por Matilde Olarte	11
--	----

BLOQUE I. COMPOSICIÓN MUSICAL Y FOLCLORE

José M ^a GARCÍA LABORDA. <i>Composiciones de Kurt Schindler basadas en el folclore español</i>	17
Vicente GALBIS LÓPEZ. <i>Eduardo López-Chavarri y su influencia en los músicos valencianos de la primera mitad del siglo XX</i>	40
Alberto HERNÁNDEZ MATEOS. <i>Il tedesco urla, l'inglese sischia, il francese piange, lo spagnuolo intona, e l'italiano canta: el gusto y la música popular en el pensamiento de Antonio Eximeno</i> ..	60
Juan Carlos MONTOYA RUBIO. <i>Músicos y 'entusiastas' en las recopilaciones de cancioneros murcianos</i>	87
Marta NIETO CALLEJA. <i>Presencia del folclore en los primeros escritos de Vicente Salas Viu. Más o menos música española</i>	124
Marco Antonio de la OSSA MARTÍNEZ. <i>Federico García Lorca y la investigación musical</i>	145
Juan José PASTOR COMÍN. <i>Hugo Wolf y su reflexión sobre la lírica tradicional española</i>	177

BLOQUE II. PATRIMONIO MUSICAL ESPAÑOL Y PORTUGUÉS

Susana de BRITO BARROTE. <i>Contribuições musicais de Pedro de Freitas em Espanha: o caso de Cartaya</i>	210
--	-----

Miguel Ángel BERLANGA FERNÁNDEZ. <i>Repensando el flamenco en claves musicales. Líneas de investigación</i>	241
Paulino CAPDEPÓN VERDÚ. <i>El patrimonio musical religioso en Castilla-La Mancha durante el siglo XIX</i>	258
Judith Helvia GARCÍA MARTÍN. <i>Pascual, Antón y Bato: los reporteros del siglo XVIII. El reflejo de una sociedad rural castellana a través de los textos de los villancicos</i>	297
Maricarmen GÓMEZ MUNTANÉ. <i>Patrimonio musical histórico y tradición: a propósito del Misterio de Elche y el Canto de la Sibila</i>	320
Ana Belén MUÑOZ. <i>La música en la revista Feminal (1907-1917). La recuperación de un patrimonio cultural y musical escrito por mujeres</i>	335

BLOQUE III.

FUENTES DOCUMENTALES Y NUEVAS TECNOLOGÍAS

Susana de BRITO BARROTE. <i>Passagens de Kurt Schindler por Portugal: Um estudo baseado nas quatro secções de fotografias (1929-1935)</i>	351
M ^a Enriqueta FRONTERA ZUNZUNEGUI. <i>Un sabueso digital tras los pasos de Kurt Schindler en España: cómo rastrear información en archivos digitalizados de prensa</i>	380
M ^a Enriqueta FRONTERA ZUNZUNEGUI. <i>La música de Kurt Schindler en los catálogos de las grandes bibliotecas y en otras fuentes: nuevas aportaciones a sus ediciones musicales</i>	418
Judith Helvia GARCÍA MARTÍN. <i>La relación de los hermanos Kurt y Ewald Schindler con la danzaterapia: una revisión de la trayectoria de Liljan Espenak</i>	471

Inés MEZO BALACA. <i>Contexto socioeconómico de la España que se encuentra Kurt Schindler (1884-1935)</i>	483
Juan C. MONTOYA RUBIO y Matilde OLARTE MARTÍNEZ. <i>Un país en la mochila: la organización del material fotográfico de Kurt Schindler</i>	495
Matilde OLARTE MARTÍNEZ. <i>La correspondencia inédita de Kurt Schindler como una fuente directa para contextualizar la vida musical del primer tercio del siglo XX</i>	553
Matilde OLARTE MARTÍNEZ y Juan C. MONTOYA RUBIO. <i>Cuando los epistolarios eran redes sociales. Aproximación a las conexiones de Kurt Schindler a través de sus corresponsales</i>	652
CURRICULA	682

INTRODUCCIÓN

Gracias al trabajo interdisciplinar de los investigadores, vinculados a proyectos de investigación de los programas I+D+i, como miembros de los equipos o como colaboradores, puedo presentar ahora a la comunidad científica este libro sobre los trabajos actuales en nuevas fuentes documentales que proporcionan una visión de objetivo “gran angular” sobre el patrimonio musical en España. Bajo el título de patrimonio quiero mostrar el rico acervo de cultura musical que se genera bajo las recopilaciones de campo y la tradición oral, aunando musicología y etnomusicología; en el momento actual, en el que se intenta borrar las fronteras, las nuevas tecnologías y la globalización nos permiten ver nuestra serie de televisión favorita allá donde nos encontramos o comprarnos un complemento (que vimos en nuestra ciudad) en la tienda de cualquier empresa de moda internacional del país donde estemos trabajando, creo sinceramente que ya ha llegado el momento de buscar lo que nos une y no de esforzarnos por señalar lo que nos separa.

Como se apunta en el índice de contenidos, presentamos estos trabajos inéditos agrupados en tres grandes bloques: la composición musical y el folclore, el patrimonio musical español y portugués y las fuentes documentales y nuevas tecnologías. Algunos de estos trabajos vieron la luz en el Congreso Internacional “Perspectivas interdisciplinares para el trabajo de campo musical en el periodo de entreguerras” que, como Curso Extraordinario de la Universidad de Salamanca, se celebró el pasado mes de junio de 2011. Gracias a los debates que surgieron en las mesas redondas y que se prolongaron más allá del salón de actos de la Facultad de Geografía e Historia esos días, cada autor participante elaboró su artículo completándolo con las aportaciones de otros investigadores y con las sugerencias que le brindaban las presentaciones y metodologías de otros ponentes durante los días del congreso (como queda reflejado en muchas notas a pie de página del presente libro). Otros trabajos que se presentan son fruto de las investigaciones que responden a los proyectos I+D+i implicados en esta edición; en concreto, “La canción popular en los trabajos de campo, fuente de inspiración para la composición musical” (HAR2010-15165), “Identidades y procesos transculturales en la Etnomusicología española de 1900 a 1936” (HAR2008-06422-C03-01) y “Fuentes del patrimonio musical en Castilla – La Mancha: recuperación, catalogación, estudio y creación de una base de datos” (HAR2010-19353). En virtud al marco institucional que permite realizar estos estudios, los miembros de los equipos y los colaboradores de dichos proyectos ponen a disposición del lector sus trabajos inéditos sobre esa parcela de investigación en la que han trabajado durante los últimos meses.

A lo largo de tantas páginas se hacen notar las investigaciones que, como fruto de un trabajo coordinado de muchos años, se están llevando a cabo sobre la muy desconocida figura del músico Kurt Schindler (1882-1935). Como se observa en todos los artículos que hablan de sus trabajos, su obra es necesaria para ver, con perspectiva, la actividad musical en las primeras décadas del siglo XX en la península ibérica. Conocido parcialmente por haber sido el primer músico extranjero que tuvo la intuición de recopilar (gracias a sus trabajos de campo) y de plasmar (grabando en discos de aluminio y fotografiando) muchos repertorios de canciones españolas de tradición oral, también se le concede una aportación a nuestro patrimonio musical: el hecho de haber acercado, al numeroso público de los conciertos neoyorkinos de la Schola Cantorum y de la Casa de las Españas, arreglos de canciones populares de nuestro folclore, armonizándolas y editando esas partituras para acercar ese repertorio inédito a los oyentes y a su ámbito más cercano. Poco a poco esperamos ir dando a conocer los trabajos de investigación, escritos y partituras editadas de Kurt Schindler, bajo sus diferentes prismas de musicólogo, compositor, director de coros, pianista acompañante y entusiasta de la España desconocida para tantos intelectuales y artistas contemporáneos suyos.

Como Directora y Coordinadora del Congreso Internacional antes citado, Investigadora Principal del proyecto I+D HAR2010-15165 y Directora y Coordinadora de edición de *Fuentes documentales interdisciplinares para el estudio del Patrimonio y la Oralidad en España*, doy fe del buen hacer de todos los que participan en esta publicación, que han sabido incorporar todas las sugerencias que el Comité Asesor de la Colección Ensayos de la Editorial Dos Acordes les ha ido haciendo, presentado unos trabajos que suponen ese paso hacia delante que la musicología española necesita. Al leer y revisar cada uno de los trabajos, he podido constatar la necesidad de la interdisciplinariedad que se nos recomienda desde la Secretaría de Investigación, Desarrollo e Innovación. Sin el panorama de los historiadores perderíamos el marco de actuación de la actividad musical en el que se movían los artistas en el primer tercio del siglo XX. Sin el contexto socioeconómico que condicionaba, a comienzos del pasado siglo, a los músicos en España, Europa y Norteamérica, quedaríamos huérfanos de la perspectiva y la motivación que les llevaba a buscar encargos y nuevos campos de investigación y composición. Sin la labor eficaz de catalogación y documentación que realizan los especialistas no podríamos contar con las herramientas necesarias para poder emprender nuevas investigaciones con la seguridad de haber establecido una buena base científica. Sin los análisis de la relación intrínseca de música y texto, nuestro repertorio no podría responder a las numerosas cuestiones que este análisis le plantea al compositor y al receptor. Sin los trabajos de los profesores que han sido los impulsores, en estas últimas tres décadas, de la andadura de la musicología española, y de los que somos deudores, este libro estaría sin alma; pero sin el entusiasmo de los primeros trabajos de jóvenes investigadores, el panorama de nuestro patrimonio musical perdería la frescura que la falta de prejuicios lleva a seguir los enfoques novedosos de las

temáticas que apuestan por lo “políticamente incorrecto”.

Este año 2012, año de las Bodas de Plata de la primera promoción de musicólogos de la Universidad española, aunque nos encontremos diseminados por toda la geografía española, presentamos a la comunidad científica esta edición, sabiendo que a nuestros colegas y a los estudiantes de grado y posgrado les servirá no sólo para realizar un voto crítico en la asignatura de Métodos y Técnicas de Investigación, sino para seguir investigando con los materiales y métodos que aquí se ofrecen desinteresadamente.

Matilde Olarte Martínez

BLOQUE I.
COMPOSICIÓN MUSICAL
Y FOLCLORE

COMPOSICIONES DE KURT SCHINDLER BASADAS EN EL FOLCLORE ESPAÑOL¹

José M^a. GARCÍA LABORDA
Universidad de Salamanca

Resumen: La estancia en España para realizar investigaciones de campo proporcionó al musicólogo y compositor berlinés Kurt Schindler materiales abundantes para realizar sus propias composiciones y armonizaciones basadas en el folclore español. Se intenta aquí realizar un primer acercamiento a estas obras, estudiando especialmente las siete armonizaciones de canciones vascas que se conservan en su legado.

Palabras clave: folclore, música, composiciones, armonizaciones, canciones vascas

Abstract: The stay in Spain for a research in folclor and musicology gave Kurt Schindler the possibility of study our popular music and compose many works with popular elements. In this paper will I to sketch a first approximation to these compositions with analysis of the seven basque songs.

Key Words: folclore, music, compositions, armonizations, basque songs

INTRODUCCIÓN

El objetivo de este ensayo tiene una doble perspectiva: por un lado, realizar un primer acercamiento a algunas de las composiciones de Kurt Schindler basadas en el folclore español, y por otro, estudiar la relación de Kurt Schindler con el folclore vasco. En este segundo punto rastreamos sus estancias en el país vasco, estudiaremos sus contactos con compositores de esta región y analizaremos las siete armonizaciones de canciones vascas que se conservan en su legado de la Public Library de Nueva York.

El tema todavía no es fácil de abordar. Hay que decir por adelantado que falta todavía un estudio exhaustivo que determine con precisión las fechas y estancias de Schindler en España y especialmente las estancias en las provincias vascas y los compositores vascos con los que tomó contacto. Lo que sabemos solo se puede en-

¹ Esta investigación se enmarca en el Proyecto I+D: La Canción popular en los trabajos de campo, fuente de inspiración para la composición musical (HAR2010 15165).

tresacar por el momento de cartas y referencias en escritos diversos, así como de su amplio archivo fotográfico, que nos da las pistas para fijar las fechas de los contactos y lugares que visitó. Hasta que no se estudie y publique su amplia correspondencia y se saque a luz el material fotográfico solo podemos aventurar conjeturas que no siempre podrán confirmarse definitivamente.

El trabajo de campo que el gran compositor, director y musicólogo berlinés Kurt Schindler (1882-1935) realizó durante sus estancias en España especialmente, en los años veinte y treinta del siglo pasado tuvo una doble finalidad, acorde con sus facetas de musicólogo, director y compositor: por una parte, recopilar material fotográfico y sonoro del folclore español, y por otra, aprovechar muchas de estas melodías y materiales para arreglos vocales y corales destinados a su propia actividad como director de la Schola Cantorum en Nueva York, un coro de 160 voces que fundó en 1912 y dirigió hasta 1926.

Podemos recordar a este respecto cómo en el año 1918, una de las primeras fechas en que se puede rastrear fehacientemente sus primeros contactos con el folclore español, Kurt Schindler realiza una armonización a seis voces con dos narradores de la famosa Cantiga “Rosa das Rosas” de Alfonso X el Sabio para inaugurar la temporada de conciertos de la Schola Cantorum en el Carnegie Hall de Nueva York, el 15 de enero de 1918. La integración del folclore europeo y español en los programas de sus conciertos fue una constante a partir de esa fecha. Esta y otras Cantigas ya habían experimentado diversos arreglos de la mano de prestigiosos musicólogos españoles como el Padre Villalba y Felipe Pedrell².

Por su parte, Federico de Onís en su prólogo al cancionero póstumo de Schindler de 1941³ señala la presencia de canciones vascas en los programas de la Schola Cantorum. Todo esto nos da una idea de la presencia de folclore español en muchos de los programas de los conciertos que dirigía Schindler en Nueva York.

Igualmente en 1918 Schindler ya había editado algunas canciones del folclore español, por ejemplo la balada popular catalana de Navidad *Los tres Reyes*, armonizada por el maestro de capilla de Vich, Lluís Romeu (1874-1937).

La música nacionalista, que constituyó a comienzos del siglo XX una tendencia propia, como alternativa a las corrientes centroeuropeas y modernistas de la época, tomó su principal inspiración del folclore de cada país. Esto se hizo también

² Katz, Israel J. (1990). “Melodical Survivals. Kurt Schindler and the Tune of Alfonso X’s Cantiga “Rosa das Rosas” in Oral Tradition”. *The Library of Iberian resources on line* (versión electrónica: <http://libro.uca.edu/alfonso10/emperor11.htm> (consultado el 2 -5 - 2012).

³ Schindler, Kurt (1941). *Folk Musik and Poetry of Spain and Portugal*. Nueva York: Hispanic Institute in the United States. Reed facs (1979) Hildesheim: George Olms. Reed. Israel J. Katz y Miguel Manzano (eds.) (1991). *Música y poesía popular de España y Portugal*. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional.

a través de una doble vía: tomando como base las melodías recogidas por otros folkloristas en diversas antologías y cancioneros publicados en los respectivos países (como hicieron en muchas de sus obras compositores como I. Stravinsky, F. Pedrell, M. de Falla y E. Granados, entre otros) o componiendo directamente a través del material recogido por uno mismo en el trabajo de campo: camino que siguieron, por ejemplo, Béla Bartók, Vaughan Williams, Heitor Villalobos y el mismo Kurt Schindler. El propio Bartók (1972) detalla en una cita esa doble vía con unas palabras muy esclarecedoras:

Al comienzo del siglo XX se dio un giro en la música moderna. Las exageraciones del romanticismo tardío comenzaron a ser intolerables y hubo compositores que tenían la impresión de que por este camino se iba a un callejón sin salida y que la única solución era romper totalmente con el siglo XIX. Fueron incalculables el impulso y la ayuda que la hasta entonces desconocida música campesina prestó a este giro o mejor dicho a esta *renaissance*... Para alcanzar esto, los compositores húngaros recorrieron el país recopilando materiales. Es posible que el ruso Stravinsky y el español De Falla no hayan investigado y recopilado sistemáticamente, sino que hayan tomado materiales prestados de colecciones ajenas, pero con toda probabilidad conocieron la música popular de su país no a través de libros y museos, sino que estudiaron también la música popular en vivo⁴.

Naturalmente Schindler puso en la mayoría de sus composiciones especial hincapié en una elaboración de materiales tomados directamente del folclore y conservando la melodía original, ya que le interesaba especialmente guardar el sabor popular de las melodías recogidas.

Kurt Schindler supo combinar en su vida esas distintas facetas de su actividad musical: director, investigador y compositor, realizando un camino paralelo al que había emprendido poco antes Béla Bartók en Hungría. Al igual que éste, Schindler recorrió muchos lugares de Europa, Africa, Rusia, España y Portugal para extraer interesante material sobre la vida rural y campesina, que le sirvió de base para muchas de sus propias composiciones. Gracias a estas andanzas por tierras españolas que realizó en varias jornadas de investigación de campo durante los años de 1922 a 1932, en las que visitó 150 ciudades de España y 8 de Portugal, realizó más de 1000 registros con un gramófono transportable de la Fairchild Aerial Company. Estas melodías transcritas forman uno de los *corpus* más extensos del folclore español, especialmente en lo que se refiere a las provincias de Avila y Soria; una pequeña

⁴ Bartók, Béla (1972). "El influjo de la música campesina en la música de nuestro tiempo". En Bence Szabolcsi (ed.). *Béla Bartók: Weg und Werk*. Kassel: Bärenreiter. La obra aparece citada y traducida en García Laborda, José M. (2004) (ed.). *La Música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas* (pp. 38-39). Sevilla: DobleJ.

parte de ese repertorio fue editado póstumamente en 1941 bajo el título *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal* y reeditado en 1991 con una introducción crítica por Miguel Manzano e Israel J. Katzer por el Centro de Cultura Tradicional de la Diputación de Salamanca.

Este cancionero continuaba y ampliaba la trayectoria de las antologías y los cancioneros ya existentes en España: la colección de los *Cantares viejos y nuevos de Galicia* (1877) del coruñés Marcial del Adalid; *los Cantos y bailes populares de España* de José Inzenga (1888); el *Cancionero de Castilla o Cancionero Musical de la provincia de Burgos* (1903) que recoge 600 melodías recopiladas por Federico Olmeda (1865-1909); el *Cancionero Salmantino* de nuestro ilustre músico salmantino Dámaso Ledesma, ganador en 1905 del Concurso organizado por la Academia de Bellas Artes de San Fernando y publicado por la Diputación salmantina en 1907; el *Cancionero Musical de la Lírica Popular Asturiana*, de Eduardo Martínez Torner publicado el año 1920 con un total de quinientas melodías (con Torner Schindler realizó algunos viajes en España); el *Cancionero Popular español* de Felipe Pedrell en 1922 o de los vascos Resurrección María Azcue (*Cancionero* de 1913) y el Padre Donostia (*Cancionero vasco* de 1922).

Es seguro que Schindler conocía algunos de estos cancioneros, especialmente el de Felipe Pedrell, con el que le unió una gran amistad. En algunas de sus composiciones transcritas a lo largo de sus andanzas por España aparece el *Cancionero* del que está tomada la melodía, por ejemplo el de José Inzenga. Matilde Olarte ha señalado⁵ otros Cancioneros de donde Schindler tomó las melodías prestadas para su magna obra publicada en 1941. Entre ellos aparecen las siguientes colecciones y antologías: *Cancionero de mi tierra* (1917) de Casilda Antón de Oliver; *Lo que cantan los niños* (1918) de Fernando Llorea; *Cancionero popular de la provincia de Burgos* (1903) de Federico de Olmeda; *Cantares populares recogidos en diferentes regiones de Castilla La Vieja* (1912) de Gabriel García Vergara.

Gracias a muchas de las armonizaciones que se han encontrado de Kurt Schindler en diversas fuentes documentales, sabemos que el musicólogo berlinés empleó también otras colecciones de canciones populares, como la recopilación de *40 Canciones asturianas* de Baldomero Fernández, el *Cancionero salmantino* de Dámaso Ledesma o las canciones gallegas de Juan Montes, como luego veremos.

Schindler estuvo en España en varias ocasiones antes de asentarse en jornadas más amplias para realizar su trabajo de campo en tierras castellanas y de Asturias. Hay testimonios de venidas esporádicas a España a partir de 1919, justo nada más terminar la primer guerra mundial y aprovechando la paz que se había impuesto en Europa. M^a Enriqueta Frontera dice en su artículo realizado para este proyecto que

⁵ Olarte, Matilde (2010). “Las anotaciones de campo de Kurt Schindler durante sus grabaciones en España”. *Etnofolk*, 16-17, 35-74.

nos ocupa⁶ que la primera referencia de Schindler en el periódico *La Vanguardia* aparece el 28 de junio de 1919. En estas primeras estancias tomó contacto con diversos compositores y musicólogos españoles que le transmitieron valiosa información sobre la música española.

Uno de los primeros inspiradores de Schindler para este trabajo de campo en España fue, sin duda, el musicólogo y compositor español Felipe Pedrell, que en su país aunó también la tarea de investigador del folclore y del patrimonio histórico con su propia faceta de compositor. Tenemos referencias de una relación de Schindler con Pedrell ya en 1918, lo cual supone que Schindler conocía tiempo atrás las obras de Pedrell. En 1918 arregla Schindler varias óperas de Pedrell, del que tomaron inspiración algunos de los más destacados compositores de la llamada escuela nacionalista española, que buscaban un lenguaje universal sobre la base del propio folclore.

De esta fecha de 1918 datan los primeros contactos del compositor berlinés con Felipe Pedrell. De hecho en la correspondencia epistolar de Pedrell que se conserva en la Biblioteca Nacional de Cataluña se conserva una carta de Schindler fechada el 5 de agosto de 1919 que confirma estos primeros contactos epistolares de ambos compositores⁷.

Igualmente tuvo contactos Schindler con Lluís Millet. En el *Libro de Oro del Orfeó Catalá*, publicado como álbum conmemorativo de 43 folios, y que comprende los años entre 1896 y 1936, se encuentra una dedicatoria de Schindler. El contacto de Schindler con Lluís Millet, director del prestigioso Orfeó Catalá, debió ser muy interesante ya que ambos realizaban por esta época una intensa labor de dirección de coros y se intercaban material musical de cara a la interpretación de sus propias composiciones en sus respectivos países.

COMPOSICIONES DE KURT SCHINDLER BASADAS EN EL FOLCLORE ESPAÑOL

Antes de señalar las distintas obras que Schindler compuso sobre la base de los temas populares españoles conviene aludir previamente a dos aspectos fundamentales que condicionan la composición de esta clase de obras.

En primer lugar hay que referirse a los distintos grados de acercamiento al Folclore que Schindler y otros compositores de la época utilizaron, y que Bartók resumió en sus estudios sobre el influjo de la música campesina⁸. El primero sería

⁶ Frontera Zunzunegui, M^a Enriqueta. (2010). “El Archivo personal de Kurt Schindler. Una propuesta de organización”. *Etnofolk*, 16-17, 35-74.

⁷ *Cfr.* los datos sobre esta carta en el artículo de Matilde Olarte “La trayectoria musical de Kurt Schindler a través de sus correspondencias mundiales: fuentes de primer orden” del presente libro.

⁸ Ver Bartók, Béla (1972). *Op. Cit.* Aparece citado también en José M. García Laborda (2000).

prestando un acompañamiento a la melodía original que se mantiene sin cambio alguno. El segundo consistiría en no copiar ninguna melodía original, sino realizar una imitación de la misma.

Finalmente en el tercer grado de aproximación estaría la composición que no copia melodías originales ni las imita, sino que crea una atmósfera que reproduce el mismo efecto popular. Se trata en este último caso de la asimilación del folclore, lo que algunos musicólogos han llamado el “folclore imaginario”, la transustanciación del folclore en música culta⁹.

Ciertamente Schindler utilizó en sus armonizaciones y acompañamientos el primer grado de acercamiento al folclore español, ya que lo que deseaba era garantizar el sabor auténtico con la cita directa, de cara a sus conciertos con la Schola Cantorum.

En segundo lugar hay que señalar los dos tipos principales de armonización o arreglos que Schindler y sus colegas compositores utilizaban a la hora de operar con el folclore.

1.-Por una parte, la armonización o arreglo de las melodías populares para voz y piano (siendo la voz copia directa de la melodía popular original o una versión modificada) y el piano un acompañamiento realizado por el propio compositor. Estas versiones de melodías populares para voz y piano son las más usadas y formaron un corpus extensísimo en la obra de Schindler, ya que el compositor realizó multitud de versiones para voz y piano de melodías rusas, inglesas, italianas, judías, portuguesas, españolas, etc. Las *Siete Canciones populares españolas* (1914) de Manuel de Falla, constituyeron un modelo de tratamiento de la melodía popular, aunque en esta ocasión las melodías populares estaban tomadas en su mayor parte de cancioneros previos y no de un trabajo de campo del propio compositor. Esta variante de melodía popular con acompañamiento de piano entraba además en una de las exigencias de la restauración histórica que los musicólogos y compositores de esta época propugnaban, es decir: la creación de un repertorio específico de música de lied, que junto con la creación de un repertorio sinfónico y operístico conformaban los tres pilares para paliar las carencias fundamentales en que estaba sumida la música española de comienzos del siglo XX. El concurso que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando convoca en 1904 iba destinado precisamente a paliar esta deficiente situación. No olvidemos que los premiados en esta convocatoria presentaron en sus respectivas áreas compositivas tres obras que han sido un punto de referencia en la musicología española: nos referimos a *La Vida Breve* de Falla, *La Suite “A mi tierra”* de Bartolomé Pérez Casas y el *Cancionero Salmantino* de Dámaso Ledesma.

La Música del siglo XX. Emancipación y Modernidad (pp. 238-239). Madrid: Alpuerto.

⁹ Ver García Laborda, José M. (2000). *Op. cit.* (pp. 238-239).

2.- El segundo tipo más común de musicalización de la canción popular es la armonización para coro (con o sin acompañamiento de piano o algún otro instrumento)¹⁰, empleando la melodía popular en una voz solista o en una de las partes del coro arropadas por las demás voces, como veremos más tarde y tal como aparece en las melodías vascas que hemos analizado.

El acercamiento a las composiciones musicales de Schindler basadas en el folclore español se hace aquí desde una triple perspectiva, según los materiales que hemos encontrado: Armonizaciones y arreglos de cantos populares de varias provincias españolas, de canciones catalanas y de canciones vascas.

ARMONIZACIONES Y ARREGLOS DE CANTOS POPULARES DE VARIAS PROVINCIAS ESPAÑOLAS

En el legado de Schindler de Nueva York hemos encontrado algunas canciones armonizadas para voz y piano o para coro de distintas voces mixtas. Indicamos la referencia exacta, tal como aparece en los archivos de esta institución¹¹:

b18-f88: A las rejas de la cárcel: A las rejas de la carcel: chanson populaire de la province de Soria (Castilla la Vieja). [n.d.]. 2 ms. scores. [MAI-12991]. In ink in the hand of Kurt Schindler. Harmonized by Kurt Schindler. For voice and piano. [a mano KS, 2 mss]“A la reja de la cárcel”. Collected by Inzenga. Arr. For voice (contralto) and piano by Kurt Schindler. Soria/Castilla la Vieja. Chanson populaire de la province de Soria (Castilla la Vieja). Le poème proviène certainement par migration de l’Andalousie harmonizé par Kurt Schindler.

De este Cancionero de Jose Inzenga tomó prestadas también Manuel de Falla

¹⁰ A la hora de señalar las diversas armonizaciones de Kurt Schindler sobre el folclore español hemos de distinguir dos aspectos fundamentales. El primero se refiere a los documentos musicales que se encuentran en el legado de Schindler depositado en la Public Library de Nueva York, donde se encuentran varias composiciones musicales de Schindler. El segundo se refiere al catálogo del musicólogo alemán Joachin Steinheuer, profesor de la Universidad de Heidelberg, miembro de nuestro proyecto I+D “La Canción popular en los trabajos de campo, fuente de inspiración para la composición musical” (HAR2010 15165).que ha rastreado en Internet todas las canciones editadas y localizadas hasta ahora de Schindler y nos ha dado amablemente una copia de este catálogo. Cfr. Joachin Steinheuer (2014): "Chronologisches Verzeichnis der Kompositionen und Volksliedbearbeitungen von Kurt Schindler", en : Matilde Olarte y Paulino Capdepon (Editores): *La Música acallada. Liber Amicorum*. José M. García Laborda, Salamanca: Amaru ediciones, pp.311-335.

¹¹ Agradezco a la Dra. Matilde Olarte los datos sobre esta institución donde ella ha trabajado durante varios años y que amablemente me ha cedido para esta publicación; aparecen sus indicaciones precisas sobre cada partitura entre corchetes sobre el catálogo incompleto del fondo Kurt Schindler que esta biblioteca pone a disposición del usuario.

algunas melodías populares para armonizar sus conocidas *Siete Canciones Populares españolas*, para voz y piano, compuestas en 1914. Dado que Falla y Schindler se conocieron y mantuvieron correspondencia epistolar, que se conserva en el Archivo Manuel de Falla de Granada¹² es posible que Schindler conociera también estas composiciones de Falla.

b20-f134: “Molinera”. Otaño, Nemesio. Canción asturiana: Molinera. [n.d.]. 1 ms. score ([12] p.). [MAI-13600]. In ink Kurt For chorus (SATTB) and piano. [copia, por Otaño, de la canción asturiana “Molinera” para coro de seis voces mixtas] [letra copiada por Kurt Schindler]

[Arreglos y copias de zarzuelas]

b19-f112: Bréton, Tomás. Potpourri de la Verbena de la Paloma. [n.d.]. 1 ms. score ([9] p.). [MAI-13297]. In ink in the hand of Kurt Schindler. For soprano and baritone with piano acc.; arr. by Kurt Schindler. [copiada por KS, arreglos a tinta en papel HARMS n° 2]. Potpourri de la Verbena de la Paloma/ Tomás Bretón/ soprano and Baritono.

b19-f114: Chapí, Ruperto. Cancion de La Gitanilla. [n.d.]. 1 ms. score ([6] p.). [MAI-13298]. In ink in the hand of Kurt Schindler. For voice and piano. [copiada por Kurt Schindler a mano, a tinta en papel HARMS n° 2]. Canción de la Gitanilla, de Ruperto Chapí. Voz y acompañamiento

Por su parte, el profesor Joachin Steinheuer ha encontrado en la red algunas canciones que no aparecían en el legado de Schindler en Nueva York, entre las que aparecen armonizaciones corales de distintas provincias españolas; estas tres canciones fueron publicadas en Boston en 1922, por la editorial Oliver Ditson.

De Murcia aparecen armonizaciones corales de la famosa canción “El paño moruno”, y de una “Serenata” (en la signatura op. 20a números 10 y 11, y una versión para voz y piano del “Paño moruno” op.20b).

De Asturias aparecen tres melodías populares de Baldomero Fernández con la signatura op. 22, n°. 1, 2, 3: “La Gaita alegre”, “La Resalada” y “Martirio de Amor”, armonizadas para voz sola, con acompañamiento de piano del propio Schindler. Sin duda, Schindler tomó estas melodías de la obra de Baldomero Fernández publicada en 1914 con el título *40 Canciones asturianas* para voz y piano.

De Castilla y León aparecen dos conocidas melodías populares, una procedente del Cancionero de José Inzenga “Los Pastores de la Sierra”, armonizada para voz contralto con soprano *ad libitum*. La otra es la conocida melodía “Ya se murió el burro” que aparece en el *Cancionero salmantino* (1907) de Dámaso Ledesma,

¹² *Cfr.* de nuevo el artículo de Matilde Olarte “La trayectoria musical de Kurt Schindler a través de sus corresponsales mundiales: fuentes de primer orden” del presente libro.

armonizada por Schindler para dos voces solistas, una en registro alto en re menor y otra en sol menor, para registro bajo (sobre esta conocida melodía popular, titulada “Riverana” en el cancionero, compuso en 1916 el maestro salmantino Tomás Bretón uno de los movimientos del poema sinfónico *Salamanca*). Aparecen estas dos melodías populares como op. 22 n° 4 y 5. De la melodía salmantina apunta Schindler que es un “Charrado saltado”.

También se han localizado dos melodías procedentes de Andalucía (op. 2, n° 10 y 11), una de ellas: “Mírala bien” recogida por Pedrell en 1906 y armonizada para voz y piano en re mayor por Schindler. Y de Galicia se encuentra una armonización de la conocida balada *Negra Sombra*, del organista y maestro de Capilla de Lugo Juan Montes (1850-1899) que Schindler arregla para voz baja. Esta última composición fue publicada por la editorial Oliver Ditson de Boston, en año desconocido.

ARMONIZACIONES Y ARREGLOS DE CANCIONES CATALANAS

De los contactos con algunos músicos catalanes, como Lluís Millet, Felipe Pedrell, Antonio Nicolau, Enrique Granados o Enrique Morera, así como del estudio del folclore catalán, tomó Schindler ocasión y motivación para realizar armonizaciones y copiar materiales para su propio uso y conveniencia, como señalan las obras que se conservan en su legado de Nueva York y en el catálogo que ha recopilado Steinheuer. Señalamos aquí en primer lugar algunos documentos tomados tanto de temas cultos (Pedrell, Granados y Morera) como populares (armonizaciones corales de la sardana *La Santa Espina* y de la *Danza del Ampurdán*) que aparecen catalogados en su archivo de Nueva York en las signaturas que aparecen a continuación.

La figura del mítico y legendario personaje catalán Conde Arnau fue puesto en verso y prosa por numerosos escritores y tiene orígenes literarios en un personaje que aparece en una canción catalana del siglo XVI. Sobre el poema de Joan Maragall, que fue quien prestó carácter romántico a la caracterización del personaje, escribió Felipe Pedrell su ópera *El conde Arnau* en 1904. De la canción renacentista y de la música de Pedrell, hizo Schindler diversas recopilaciones y arreglos.

b19-f94a: El comte Arnau. [Taus Mountain, 5 de agosto de 1918] [a mano] Dedicated to Señor Felipe Pedrell as a taken of profound admiration. El comte Arnau/ O L'anima condemnada (Catalan folksong). Setting for eight part chorus/ by Kurt Schindler op 20. Copyright 1918 by Kurt Schindler, New York. [al final] August 5th 1918/ Taus Mountain, NH [borrador de Schindler]. sello “The Property of Schola Cantorum”, New York.

b19-f96b: El comte Arnau (mss). [copia de “El comte Arnau” armonizado por Eduardo Morera y que Schindler copió de Barcelona] [tipografía a “Averc/ Rad. de l'Univentou 20, Mass. Cas. Ohm]. El comte Arnau, o, L'anima condemnada: Catalan folksong: op. 20. 1918 Aug. 5. 2 ms. scores. [MAI-

12996]. Arranger's holograph and reproduction. Arranged for chorus SSAAT-TBarB) by Kurt Schindler.

b19-f96c: [Introducción de Pedrell al El comte Arnau]. [con el mismo lápiz azul con que escribe, abajo, Copyright XCMXVIII by Kurt Schindler]: “Ofrece esta composición la particularidad de un doble texto, el del responso propio de la *Dominica prima Cuadragésima* y el “Memento homo”, particularidad muy común en los autores de aquella ópera, que no sempre (sic) elegían como tema un texto litúrgico, más o menos adecuado del todo al texto, como en el caso de Morales, sino que a veces excogía (sic) el de una cantinela profana con la letra más o menos libre. No abusaron los maestros españoles de esta singular práctica –bueno es hacerlo notar- sin duda porque siguieron”. [abajo: Pedrell, I XXIX]

b19-f118: “La Zagalica”. [Canción de la zagalita/ María del Carmen, de Enrique Granados] [a la izda: J. Feliú y Codina] [voz: Fuensanta] [copiada por KS, 1 voz con acompañamiento -3 pentagramas- a tinta; anotaciones en inglés de KS].

b20-f133: Morera, Enric. La Santa Espina: sardana. 1924 Nov. 24. 3 scores. [MAI-13596]. 2 scores reproduced from ms. + 1 incomplete score in ink in the hand of Kurt Schindler. For solo soprano and chorus (SSAAT-BarB). From the original version for cobla (small orchestra) arr. for mixed voices (8 parts) by Kurt Schindler. Text by Angel Guimerà; supplementary verses by Badó. Schindler. Sureda.

b20-f133b: “La santa espina” [original y dos copias impresas de la Sardana “La Santa Espina”] by Enric Morera/ arranged for mixed voices (8 parts) by Kurt Schindler, texts by Angel Gimerá (+ July 9, 1924). Supplementary verses by Bado-Sureda-Schindler. November 24, 1924. [comienza igual que la sardana]

b20-f133a: “La danza del Ampurdán” [letra de KS, a tinta] [a 8 voces, en 4 pentagramas].

Por su parte el profesor Joachin Steinheuer ha recopilado diversas armonizaciones y versiones corales de melodías populares de Cataluña y Mallorca, tanto profanas como religiosas, que clasifica en diversos apartados y que han sido publicadas en algunas editoriales de Estados Unidos:

A.- Milagros¹³.

¹³ Todas estas composiciones, repertorios A, B y C, fueron publicadas en Boston, en la editorial Oliver Ditson, en 1918.

op. 19a y b: “Un milagro de la Virgen María” de la Cantigas de Alfonso X el Sabio, según una versión de Francisco Pujol. Se trata de dos armonizaciones, una para coro mixto a capella y otra para soprano y alto, con acompañamiento ad libitum de coro, cuarteto u órgano.

op. 18,2. “Un milagro de San Román”, proveniente de la isla de Mallorca. Balada para coro mixto a capella, según armonización de Enrique Morera.

op. 20a3. Canto de la Virgen “Ay, Triste Vida corporal”, versión procedente de Felipe Pedrell. Para soprano solo, coro (SSAATTBB) y arpa.

B.- Cantos de Navidad

op. 20, 4,5a y b y 6. Se trata de cuatro canciones de navidad: “Los Tres Reyes” (canto y piano), “La adoración de los pastores” (dos versiones distintas, para coro y para coro con órgano) y “El canto de los pájaros” (para coro de voces mixtas a ocho voces).

C.-Baladas y Canciones

Op. 20, 7, 8, 9,. Tres canciones catalanas sobre versiones de Antonio Nicolau (“La mort del Escolá”, para coro a seis voces), Felipe Pedrell (“Romanc de Don Juan i Don Ramon”, para coro a seis voces con piano, procedente de Mallorca) y Joan B. Lambert (“Els tres tambors”, para cinco voces).

Finalmente tenemos un grupo de siete canciones catalanas para coro mixto a diversas voces, publicadas en Barcelona en la editorial Iberia Musical, en 1919. Al parecer se trata de un grupo de composiciones editadas para uso de la Schola Cantorum de Nueva York, destinadas a ser interpretadas por Kurt Schindler en la temporada 1919-1920: “El cant de la senyera” (Lluís Millet), “Els fadrinets de Sant Boi”(Antonio Pérez Moya). Aparecen también tres canciones de Enrique Morera: “Remordiment”, “La Sardana de las Monjas” y “La Sardana de las fulles seques”, junto a dos canciones de Josep Sancho-Marraco: “Canço del Lladre” y “El Fill de Don Gallardo”.

La editorial Oliver Ditson de Boston publicó en 1918 y 1922 otros cantos catalanes, alguno ya publicado anteriormente: “La Pastoreta” (armonizada por Schindler para voz y piano) y “Rossinyol de Francia”, junto a dos canciones navideñas: “Nit de vetlla” (a ocho voces mixtas) y “Fum, Fum, Fum!” (igualmente a ocho voces mixtas).

EL CONTACTO DE SCHINDLER CON EL FOLCLORE VASCO Y SUS ARMONIZACIONES CORALES

Ya dijimos al principio que Schindler estuvo en varias ocasiones en las provincias vascas, especialmente para tomar contacto con compositores y folkloristas

de esta región y para conocer sus cancioneros, aunque no realizó en estas provincias las amplias estancias de investigación y de trabajo de campo que realizaría en otras provincias españolas, como testimonia el extenso corpus de melodías transcritas y publicadas en su famoso libro de 1941, tomadas directamente de múltiples informantes de la época.

También comentábamos cómo el amigo de Schindler Federico de Onís hace referencia en el prólogo del cancionero póstumo de Schindler a la presencia de canciones populares vascas en los programas de la Schola Cantorum, lo que testimonia que Schindler conocía y poseía muchas melodías vascas como manifiestan las piezas que vamos a analizar a continuación. La carta de Schindler al compositor Norberto Almandoz que transcribimos un poco más adelante nos da cuenta con toda exactitud de la presencia de composiciones de compositores españoles en los conciertos de la Schola Cantorum.

Por su parte, Israel J. Katz en el prólogo al libro *Música y poesía popular en España y Portugal*¹⁴ nos indica que Schindler estuvo en Hendaya entre el 19 de agosto y el 17 de septiembre de 1922 y que “desde aquí hace varias excursiones a las provincias vascas”. Pero tenemos noticias en su correspondencia de que ya había visitado el país vasco por lo menos en 1920 como veremos un poco más adelante. Los contactos de Schindler con el folclore vasco se hicieron por una doble vía, primero a través de sus contactos directos con algunos compositores, con los que se encontró en sus viajes por España y que le prestaron materiales propios y ajenos, y en segundo lugar a través de los Cancioneros y libros vascos que el musicólogo berlinés pudo consultar.

Por lo que se refiere al primer aspecto, parece ser que Schindler conoció a algunos músicos vascos o estuvo en contacto con diversos compositores y folkloristas vascos, como Jesús Guridi, Norberto Almandoz, Jose M. Usandizaga, Resurrección María Azcue, el Padre Donostia, etc. En el caso de Guridi y el Padre Donostia se conservan armonizaciones de algunos de sus temas, aunque yo no poseo por el momento documentos que avalen contactos personales.

En el caso del compositor vasco Norberto Almandoz, tenemos referencias más exactas y constancia expresa de que Schindler le conoció personalmente y armonizó algunas de sus composiciones corales. Un estudio exacto de la correspondencia que se conserva en su legado depositado en los tres archivos de Nueva York (New York Public Library del Lincon Center; Hispanic Society of America y el Hispanic Institute de la Columbia University) nos dará más pistas sobre este punto.

Por ejemplo, por una carta fechada en 1920 sabemos que Schindler se entre-

¹⁴ Katz, I. J (1991): “Kurt Schindler: la aventura individual y colectiva de un cancionero, en Kurt Schindler. *Folk Musik and Poetry of Spain and Portugal. Música y poesía popular en España y Portugal. Op. cit.* (pp. 13-43).

vistó con el organista y compositor vasco Norberto Almandoz Mendizábal (1893-1970) en San Sebastián. Según se refiere en la carta, Schindler interpretó en la Schola Cantorum algunas obras del compositor vasco y Almandoz le debió enviar a Schindler diversas composiciones corales y otras melodías con acompañamiento de piano, aunque no tenemos más referencias, que yo sepa, de esos envíos. La carta en cuestión, que ha transcrito Matilde Olarte y que presentamos íntegra¹⁵, es la siguiente:

Sevilla 14 de Abril 1920

Sr Dn Kurt Schinder. New York

Muy respetable y estimado Sr. Schinder. Dispéñseme V. que no le haya contestado antes, ha sido esta temporada de mucho trabajo para mi.

Agradezco a V. con toda el alma su telegrama de felicitación así como el honor que me ha hecho haciendo figurar mi modesto nombre al lado de notables compositores en el Concierto Español ejecutado por ese notabilísimo coro; repito mi agradecimiento, en primer lugar, al digno director y después a los componentes de su Schola Cantorum.

Recibí los dos ejemplares de las obras que me envió: no sabía que iba a editarlas, de saber le hubiese enviado a V. unas pequeñas correcciones que he hecho y que me permito la libertad de enviarlas adjunto, le agradeceré las haga V. en los ejemplares, creo que estará mejor así; ¿en que condiciones se han editado? en las mismas que me dijo V. en San Sebastián? Yo le escribía V. una carta larga, creo que fue en Noviembre, donde le preguntaba varias cosas, temo que se haya extraviado pues no he recibido contestación. Al concurso de música vasca de Bilbao envié algunos coros, entre los cuales hay unos que no los conoce V. por haberlos compuestos recientemente, pronto le enviare a Emaola para su Orfeon; si quiere V. conocer tendré mucho gusto en enviarle a V: ¿le interesarían también canciones populares con acomp[añamien]to?

Permítame que le haga una pregunta: ¿donde podía adquirir obras rusas, tanto corales como sinfónicas? aquí en España los editores tardan un horror de tiempo en traerlas además de que cargan mucho en los precios; y armoniums (sic) de dos teclados y peladier, los hay en esa? le agradecería mucho tuviera la amabilidad de decirme los precios, o de enviarme un catalogo, y dispéñseme la libertad que me he tomado.

El Orfeón de San Sebastián prepara para Mayo una excursión a Madrid.

Nada más Sr. Schindler

Quedo esperando a su grata (sic), sabe V. puede mandar como guste a su affo. ss

Norberto Almandoz Mendizabal

¹⁵ Le agradecemos nuevamente a la Dra. Matilde Olarte la cesión de estos datos inéditos, fruto de sus estancias de investigación en dichas instituciones norteamericanas, para el presente artículo.

b) En segundo lugar estaban los cancioneros y documentos de folclore vasco que se habían editado en España cuando Schindler viene a nuestro país, entre ellos: las danzas de Guipúzcoa, *Gipuzkoako Dantzale* de Juan Ignacio de Iztuela (1824-1826), el *Cancionero vasco* (1913) de Resurrección María de Azcue (1864-1951) o el *Cancionero vasco* (1922) del P. José Antonio Donostia de San Sebastián. No tengo referencias de que Schindler conociera personalmente al gran folklorista Azcue o de que hubiera tomado contacto con su célebre cancionero que había publicado la Diputación Vasca en 1913 en dos volúmenes y con más de 1900 melodías populares. Sí tenemos referencias, por el contrario, del contacto de Schindler con el otro gran folklorista vasco de esos años, que fue el padre capuchino José Antonio Donostia de San Sebastián, el célebre Padre Donostia. La profesora Matilde Olarte me ha pasado dos noticias curiosas a este respecto. La primera es una carta del bibliotecario de la Hispanic Society fechada el 1 de marzo de 1920 en la que insta al Schindler a que devuelva a la biblioteca el libro del P. Donostia *Música Popular vasca* que aquel había comprado en España por encargo del director de la Hispanic Society, Archer Milton Huntington. Hay constancia de que el libro se devolvió el 23 de marzo del mismo año. Sin duda se trata del libro publicado en Bilbao en 1918, titulado *La Música popular vasca*, el único escrito importante que el P. Donostia había escrito por esta época antes de 1920.

La segunda referencia es una carta de Schindler al compositor español Julio Gómez¹⁶, con fecha del 25 de agosto de 1920, en la que le cuenta que se ha traído de España una colección de documentos entre los que se encuentran “Conferencias ilustradas” del P. Donostia con traducción inglesa a lapiz. (seguramente se trata del libro de F. Gascue titulado *Las Conferencias del P. J. A de San Sebastian en Oñate: Breves consideraciones sobre su contenido (Euskalerrriaren alde, VIII, San Sebastian, 1918, pp. 475-85).*

Como es sabido el P. Donostia impartió numerosas conferencias y charlas con ilustraciones y ejemplos musicales a través de toda España, especialmente a partir de 1918, cuando quedó liberado de la docencia en el Seminario capuchino de Lecároz. No olvidemos que el propio P. Donostia fue elegido más tarde miembro de la Hispanic Society. Estos Cancioneros le darían una pista a Schindler para realizar sus propias composiciones sobre el folclore vasco, aunque seguimos sin saber de dónde proceden las canciones vascas que analizamos al final de nuestro ensayo.

En la documentación contenida en el legado de Kurt Schindler conservado en la Public Library del Lincon Center aparecen siete armonizaciones de melodías vascas. Se trata de composiciones corales a cuatro, cinco y seis voces mixtas con o sin

¹⁶ *Cfr.* los datos exactos de dicha carta en el citado artículo de Matilde Olarte “La trayectoria musical de Kurt Schindler a través de sus corresponsales mundiales: fuentes de primer orden” del presente libro.

solista basadas en melodías populares, que pensamos que Kurt Schindler armonizó y que están sin datar. Se trata de 28 páginas manuscritas escritas con una escritura muy clara en tinta negra y roja. No sabemos dónde ni cuando recogió el autor estas melodías, ni si proceden de algún cancionero vasco ya existente o las copió directamente de algún informante en sus viajes por el país vasco.

En cualquier caso con toda seguridad son posteriores al año 1919, que es cuando el autor viaja por primera vez a España y comienza a entrar en contacto directo con compositores vascos y con materiales del folclore local. La referencia exacta de este corpus de canciones vascas dice lo siguiente¹⁷:

b20-f158: [Unidentified choral work in 7 numbered sections]. [n.d.]. [Basque language]. [28] p. of ms. music. [MAI-13206]. For 4- to 6-part mixed chorus. Contents: Aberi Agura - Neure sotzontxubari -Lanera Bidian - Urtzi maitasuna - Ordijaren Etxia - Padura Sudaketa - Meskazara. [en vascuence]. 28 pp mss music

Aberi Agura: C1º, C2º, T solista, Barítonos, Bajos, 5v. Meure Sotzontxubari: SopranoSolista, C ,T ,Barítonos, Bajos, 5v. Lanera Bidian: S ,T1º ,T2º, Barítonos, Bajo, 5 v. Urtzi Maitasuna: C T Barítono B, 4v. Ordijaren Etxia: S, C, T solista, Barítonos, Bajos, 6v. Padura Gudaketa: S C solista C T, Barítonos, Bajos, 6v. Meskazara: T1º T2º Baritono solista, Baritonos, Bajos, 5 v

Por otra parte, en la documentación encontrada por el profesor Joachin Steinhauer aparecen otras armonizaciones de melodías vascas, que no se encontraban en su legado de Nueva York. Del Padre Donostia existen tres armonizaciones y arreglos de algunas de sus canciones folclóricas, que no aparecen con número de *opus* en el catálogo de Schindler, pero que consta que fueron editadas en Estados Unidos: “Nik baditut” (canción amorosa, para voz de registro medio en re bemol, armonizada por Schindler y editada por Oliver Ditson en Boston en fecha desconocida), “Pasqua Florida” (para voces femeninas, con arreglo de Schindler, editada en Nueva York por Ricordi, en fecha desconocida) y finalmente “Oi Bethlehem” (Feliz Belén, para voces mixtas, arreglada por Schindler, publicada en fecha desconocida por Ricordi en Nueva York).

Finalmente, la editorial Ditson de Boston editó en fecha desconocida otras cinco composiciones corales basadas en el folclore del país vasco, procedentes de Guridi y Almandoz, y que supuestamente Schindler arregló para su coro neoyorquino. Se trata de dos composiciones corales de Jesús Guridi: “Txori Urretxindorra” (El canto del ruiseñor, para siete voces mixtas) y “Goico Mendiyan” (En la cumbre de la montaña,

¹⁷ Le agradecemos nuevamente a Matilde Olarte su gentileza en ofrecernos estos datos de su trabajo inédito sobre el fondo Kurt Schindler.

para seis voces mixtas), y otras tres composiciones de Norberto Almandoz: “Txorinuak Kaloian” (El pájaro en la jaula, para seis voces mixtas), “Itiuna” (Melancolía, para seis voces mixtas) y Goixan On” (El canto de Cider, para seis voces mixtas).

Puesto que tenemos a disposición las partituras de las siete melodías vascas que se conservan en el legado de Schindler citadas anteriormente, vamos a proceder, para finalizar este artículo, a un pequeño análisis de estas composiciones corales, aun en el supuesto que estas obras no fueran de Schindler, ya que no aparecen impresas ni manuscritas en ningún otro documento o catálogo del compositor. Las características de cada una de las melodías populares aparecen en el gráfico 1:

Canción	Voces	Tonalidad	Tempo	Compás	Carácter
<i>Aberi agura</i>	5v	La Mayor	Larguett	3/4	<i>Con dolore</i>
<i>Meure Sotzontxubarr</i>	5v	La Mayor	Largo	2/4	<i>Con tenerezza</i>
<i>Lanera Bidian</i>	5v	Mi menor	Largo	2/4	<i>Pesante</i>
<i>Urtzi Maitasuna</i>	4v	Si menor	2/4	<i>Teneramente</i>
<i>Ordijaren Etxia</i>	6v	La menor	Larguet.	2/4	<i>Deciso</i>
<i>Padura Gudaketa</i>	6v	La menor	Larguet.	6/8	<i>Dramático</i>
<i>Meskazara</i>	5v	Sol menor	Larguet	2/4	<i>Giocoso</i>

Gráfico 1

La posición y estructura del tema popular queda señalada en el siguiente gráfico 2:

Canción	Solista	Coro	Estructura del tema (agrupación de compases)
<i>Aberi agura</i>	Tenor		6+6+6+6
<i>Meure Sotzontxubarr</i>	Soprano		4+4+1
<i>Lanera Bidian</i>		SOPRANOS	5+5/ 4+4/ 6+9
<i>Urtzi Maitasuna</i>		CONTRALTOS	3+3+3+3+3+3
<i>Ordijaren Etxia</i>		TENORES	7/ 4+6+4/ 7
<i>Padura Gudaketa</i>	Contralto		5+5+5+5
<i>Meskazara</i>	Barítono		4+8+2

Gráfico 2

El euskera en que están escritos los textos alude a un lenguaje bastante arcaico no fácil de identificar y que no coincide exactamente con el “euskera batua”, el euskera actual unificado. La traducción aproximada de los títulos sería la que aparece en el gráfico 3.

<i>Aberi agura</i>	Adios al pueblo (canto de despedida)
<i>Meure Sotzontxubarr</i>	Mi dulce Ángel (canción de cuna)
<i>Lanera Bidian</i>	Camino del trabajo (canto de labor)
<i>Urtzi Maitasuna</i>	El amor de Dios (canto de carácter amoroso)
<i>Ordijaren Etxia</i>	La guerra de Padura (canto guerrero)
<i>Padura Gudaketa</i>	La vieja (costumbrista)
<i>Meskazara</i>	

Gráfico 3

Estas canciones muestran las siguientes peculiaridades:

1.- No forman un corpus temático unitario y homogéneo. Hay canciones de despedida, de carácter amoroso, canciones guerreras, una canción de cuna, una canción de trabajo, una canción costumbrista. Esto significa que Schindler tomó al azar siete canciones de procedencia diversa y de temática variada.

2.-Todas las canciones están basadas en un tema popular, que está asignado a un solista o simplemente a una de las voces del coro. Las demás voces acompañan o parafrasean el tema o la melodía popular, con imitaciones o ampliaciones temáticas. Los temas populares son de carácter silábico, sin grandes melismas. Todas las voces, menos el bajo, tienen asignadas como solista un tema popular (soprano, contralto, tenor y barítono).

3.- Hay canciones más simétricas y sencillas como la nº 1 (*Aberi Agura*) o la canción de cuna nº 2 (*Neura Sotzontxubarr*) y hay canciones más complejas, como la nº 3 (*Lanera Bidian*), en que hay figuraciones más rápidas y cambio de tonalidad.

4.- Domina la armonización a cinco voces, menos la canción nº 4 (*Urtzi Maitasuna*) que es a cuatro voces. El formato standar de cuatro voces mixtas: soprano, contralto, tenor y bajo no aparece nunca, sin embargo el barítono está presente en todas las canciones.

5.- No se han descubierto rasgos melódicos arcaizantes o figuraciones modales. Todas las melodías muestran una organización claramente tonal y con las cadencias típicas de la tonalidad tradicional. Dominan las tonalidades menores (dos canciones en la menor, una canción en mi menor y otra en sol menor). Tampoco se han visto modulaciones o cambios de tonalidad dentro de la misma canción (excepto la tercera canción). Esto puede significar que las canciones son bastante modernas y con una hechura melódica bien clara y asentada.

6.- En varias canciones aparece una introducción del coro y sigue luego el tema popular en el solista o en una parte del coro a los pocos compases de comenzar la obra. La número 3 (*Lanera Bidian*), tiene una introducción de 9 compases y la número 5 (*Ordijaren Etxia*) una introducción de 6 compases.

7.- Dominan los temas populares en compás de 2/4 (canciones n.º 2, 3, 4, 5, y 7). La canción n.º 6 (*Padura Gudaketa*) está en 6/8 y tiene un carácter belicoso muy acentuado. Solo la canción número 1 está en 3/4.

8.- Entre las distintas formas de utilizar el folclore tenemos la cita directa del tema popular, el arreglo de la melodía o la asimilación de la sustancia melódica sin cita directa; Schindler utiliza siempre en una de las voces la cita directa del tema popular elegido.

9.- La música de la mayoría de las composiciones sigue la división fraseológica del texto, aspecto que se hace especialmente evidente en la canción primera: las cuatro frases musicales de seis compases cada una responden a las cuatro frases literarias de que consta el texto.

Un análisis pormenorizado de la primera canción nos revela aspectos muy curiosos:

1.- La melodía popular está asignada al tenor y acompañada por el coro a cuatro voces: contraltos a dos, barítonos y bajos, todos en boca cerrada.

2.- Así como la melodía popular se detiene en cada cadencia (la figura de blanca con puntillo detiene la marcha), el acompañamiento coral empalma las frases con movimiento armónicos muy atrevidos (especialmente en el compás 6 de la primera cadencia), prolongando las cadencias del tema popular y consiguiendo un engarce más continuo del flujo armónico.

3.- Comienza el coro en anacrusa y boca cerrada, y sigue en el segundo compás el tema original en el tenor solista, con una simetría muy clara que se compone de 24 compases en frases de 6 compases y motivos de 3 compases en cada frase: 3+3/3+3/3+3/3+3. La frase tercera (compás 13-18) significa la culminación melódica y armónica de la canción.

4.- La marcha de las voces es de textura homófona y en movimiento paralelo, siguiendo la estructuración silábica del texto, que no se detiene en melismas de ninguna clase.

5.- Las voces del coro no se quedan paradas en las cadencias, sino que

realizan continuos empalmes entre frase y frase prolongando las cadencias (hacia una sensible en el compás 6) o retrasándolas con retardos (desde la sexta compás 12) o desembocando en una sensible (compás 18).

6.- La versión coral es una filigrana armónica, que muestra un fuerte cromatismo, con abundancia de acordes extraños a la armonía y sensibles alteradas que resuelven equívocamente y que incluso nos recuerdan el famoso “acorde Tristan” R. Wagner (fa-si-re#-sol#) en una nueva y curiosa tipología (sol#-re#-fa#-si#) (compás 14). Aunque la tonalidad en Schindler es *la mayor* y no *la menor* como en Wagner, están presentes en Schindler las mismas notas del “acorde Tristan”, aunque el fa y si son aquí sostenidos, pero igualmente en ambos casos desemboca el acorde en la dominante de la tonalidad principal y se evita la resolución en la tónica La. Este acorde “tristanesco” de sensible que aparece a lo largo de la obra en distintas inversiones expresa muy bien la nostalgia de la canción, ya que su texto se refiere a la despedida de los elementos que constituyen la tierra de uno.

Existen incluso modulaciones pasajeras, como en el compás 15-16, donde se aprovecha el acorde de III grado de la tonalidad principal para convertirlo en séptima de dominante del VI grado con séptima, al que se accede con retardo. La armonización manifiesta por lo mismo un sesgo romántico muy característico, con disonancias que se van resolviendo tardíamente.

Presentamos a continuación un ejemplo de la armonización de la tercera estrofa, que representa el pasaje más rico de la obra desde el punto de vista melódico y armónico, realizado desde su transcripción al programa *Finale* para realizar su escucha (Fig. 1).

The image shows a screenshot of the Finale 2009 software interface. The main window displays a musical score for a voice and piano piece. The score is in G major and 3/4 time. The vocal line is in soprano clef, and the piano accompaniment is in bass clef. The lyrics are: "A TA RA SA RA ÑO LE NAU E MEN DIK RE SU AK NE GA REZ DA GI TZU E A GUR GA". The piano part features a complex harmonic structure with various chords and a modulation. The software interface includes a menu bar, a toolbar, and a sidebar with instrument icons.

Fig. 1

El esquema del texto de esta primera canción muestra una estructura muy simétrica como si se tratara de un poema en verso rimado. Se trata de una estrofa de cuatro versos con rima consonante en “uak”:

A : Agurmena aberiko mendi ta basuak

B: Ereka ibai aran yturi gozuak

C: Atara baño lenau emendik besuak

D: Negares dagitzue agur gaur goguak

Una traducción aproximada de este tema popular sería la siguiente: *Adiós a los montes, bosques, ríos, rías, valles y dulces fuentes de la patria. Te lloro antes de marchar*. El esquema musical del tema popular muestra una estructura de lied en tres partes, con las dos partes internas variadas y un final que varía el segundo *motivo cadencial b* (ver gráfico 4)

FRASES	MOTIVOS	COMPASES
A	motivo ascendente a y motivo cadencial b	3+3 6 compases
A´	motivo ascendente a´ y motivo cadencial b´	3+3 6 compases
A´´	motivo descendente a´´ y motivo cadencial b´´	3+3 6 compases
A	motivo ascendente a y terminación cadencial b´	3+3 6 compases

Gráfico 4

Schindler debía conocer las recomendaciones que Felipe Pedrell daba en su famoso opúsculo *Por nuestra Música* (1891), a la hora de realizar armonizaciones de temas populares o cultos. En el capítulo V de este librito, dedicado a resaltar la importancia del canto popular, critica a los que se ponen a componer obras sin conocer la sustancia intrínseca del canto popular, sus características musicales y lingüísticas. Escribe Pedrell (1891):

De la armonización (sic) más o menos ramplona, pero siempre impropia, que es de notar en esas desgraciadas muestras, no se diga, pues, para apreciar en todo su valor las bellezas de una lengua conviene conocerla a fondo, y no se yo qué puedan hablar en la lengua del pueblo los que desconocen hasta las mismas letras de su alfabeto¹⁸.

Hay que destacar a este respecto que Schindler llegó a dominar perfectamente el castellano, lo cual le fue de gran ayuda a la hora de recopilar sus canciones en el trabajo de campo por España, aunque no sabemos hasta qué punto pudo conocer el euskera cuando trabajó con estas armonizaciones. Como es bien sabido toda la música que emplea un texto tiene en él un gran apoyo para la plasmación formal de la composición y para la estructuración melódica y armónica de la obra. Es raro el caso

¹⁸ Pedrell, Felipe (1891). *Por nuestra música Algunas observaciones sobre la magna cuestión de una Escuela Lírica Nacional*. Barcelona: Heinrich y C^a, 43.

de A. Schönberg (1951), que explicaba que con solo leer las primeras líneas de un texto se ponía a componer toda la obra sin necesidad de seguir leyendo, y que finalmente la música reflejaba fielmente el carácter del texto de modo inconsciente:

Más decisivo para mí que esta experiencia fue el hecho de que, inspirado por el sonido de las primeras palabras del texto, yo había compuesto muchas de mis canciones de un tirón hasta el final, sin preocuparme lo más mínimo por seguir el acontecimiento poético y sin adaptarme a él siquiera durante el éxtasis de mi labor. Solamente días después pensé en volver la vista atrás para percatarme de lo que había de contenido poético en mi composición. Quedó entonces de manifiesto para mi asombro, que nunca podía yo hacer justicia al poeta que cuando, guiado por el primer contacto directo con el sonido del principio, adivinaba todo lo que era obvio que tenía que seguir inevitablemente de acuerdo con aquel tono¹⁹.

En el caso de estas melodías vascas parece evidente que, aunque Schindler no conociera el euskera, podría haberse guiado también para sus armonizaciones por el sonido fonético, que no semántico, del texto. Sin embargo, en este caso es evidente que la melodía popular original sería el hilo conductor para realizar las armonizaciones.

Señala también Pedrell (1891) la forma de utilizar la polifonía a la hora de aplicarla al canto popular:

La armonización del canto popular posee sus leyes, rechaza en unos casos todo revestimiento armónico, préstase en otros a dejarse doblegar a todos los recursos de la polifonía, tanto antigua como moderna. En este último caso nadie dejará de desconocer lo fecundo de la aplicación de la polifonía a esa infinidad de cantos inspirados en *gammas* antigua y en general a toda clase de música popular, inmovilizada por decirlo así, por el uso exclusivo de la melodía²⁰.

La utilización que hace Schindler de la polifonía en estas canciones está orientada a una libertad armónica condicionada por el carácter totalmente tonal y moderno de la canción popular que está de base. Hay muchos giros armónicos incluso disonantes en las notas de paso de algunas canciones, que prestan al tema popular un aire de modernidad deliberadamente buscada.

Es evidente que en el caso de Schindler parecía más conveniente la utilización de una polifonía moderna, dado el carácter tonal y menos tradicional de los temas populares empleados. Finalmente Pedrell (1891) recomienda estudiar a fondo las modalidades antiguas y las escalas diatónicas que están de fondo a muchos temas folclóricos populares y apartarse de las normas europeas modernas:

¹⁹ Schönberg, Arnold (1951). *El estilo y la idea*. Madrid: Taurus, 29.

²⁰ Pedrell, Felipe (1891). *Op. cit.* (43).

La armonización del canto popular requiere gran discreción y una gran inteligencia aplicada a inquirir el origen de tales impresiones musicales en línea recta que el estudio aviva y a investigar las leyes en virtud de las cuales se producen. Dicho estudio debe realizarse desligándose momentáneamente de los hábitos de la música europea, tanto bajo el punto de vista de la regularidad rítmica como el de las relaciones de la constitución de la modalidad²¹.

Schindler sigue aquí otro camino distinto, ya que sus armonizaciones están más de acuerdo con la praxis coral de la armonía romántica, lo cual no desvirtúa el carácter de la melodía popular que se mantiene intacta y que no muestra rasgos arcaizantes.

CONCLUSIONES

Podemos resumir brevemente, en cinco puntos, los resultados de nuestra investigación sobre el acercamiento de Kurt Schindler a la armonización de folclore español:

1.- Schindler realizó múltiples acompañamientos y armonizaciones de melodías populares españolas destinadas sobre todo a su interpretación en la Schola Cantorum de Nueva York.

2.- Las siete melodías vascas arregladas para coro mixto muestran una estructuración formal bien organizada y una hechura melódica más bien moderna, con cadencias tonales claras.

3.- Las armonizaciones dejan siempre intacta la melodía popular, que se mantiene sin solución de continuidad en alguna de las voces del coro o en una voz solista acompañada por las demás voces.

4.- Las armonizaciones de estas melodías populares son modernas, muestran una sólida técnica armónica en la disposición y entramado de las voces, así como una buena conducción de las mismas con predominio de texturas homofónicas, y ponen de manifiesto que el compositor tiene un claro dominio de los recursos corales.

5.- La gran incógnita que queda por despejar es la localización de la procedencia de estas melodías vascas y de sus armonizaciones. En primer lugar hay que determinar si son composiciones originales del propio Schindler, si son copia de otras composiciones, escritas y copiadas a mano por Schindler para su uso en la Schola Cantorum o, finalmente, son composiciones que utilizó Schindler procedente de su amistad con numerosos músicos y compositores españoles contemporáneos suyos; sabemos, por ejemplo, que Schindler interpretó coros y canciones populares del compositor español Norberto Almandoz. Pero no hemos

²¹ *Ibidem* (44).

encontrado hasta ahora en el catálogo de este compositor los títulos que hemos analizado aquí.

Si son composiciones originales de Schindler, queda por determinar el origen de los temas populares que sirven de base a estas armonizaciones: es decir, si las melodías populares proceden de algún informante en trabajo de campo realizado en el País Vasco o fueron copiadas de algún cancionero ya existente o de otra fuente distinta. Tal vez en un futuro inmediato y con los todos los documentos y cartas del legado Schindler ya inventariado podamos desvelar estas incógnitas.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTÓK, Béla (1972). "El influjo de la música campesina en la música de nuestro tiempo". Szabolcsi, Bence (1972) (ed.). *Béla Bartók: Weg und Werk*. Kassel. Bärenreiter.
- GARCÍA LABORDA, José M. (2004) (ed.). *La Música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas* (pp. 38-39). Sevilla: DobleJ
- GARCÍA LABORDA, José M. (2000). *La Música del siglo XX. Emancipación y Modernidad* (pp. 238-239). Madrid: Alpuerto
- FRONTERA ZUNZUNEGUI, M^a Enriqueta. (2010). "El Archivo personal de Kurt Schindler. Una propuesta de organización". *Etnofolk*, 16-17, 35-74.
- KATZ, Israel J. (1990). "Melodical Survivals. Kurt Schindler and the Tune of Alfonso X's Cantiga "Rosa das Rosas" in Oral Tradition". *The Library of Iberian resources on line* (version electrónica: <http://libro.uca.edu/alfonso10/emperor11.htm> (consultado el 2 de mayo de 2012)
- OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (2010). "Las anotaciones de campo de Kurt Schindler durante sus grabaciones en España". *Etnofolk*, 16-17, 35-74.
- PEDRELL, Felipe (1891). *Por nuestra música Algunas observaciones sobre la magna cuestión de una Escuela Lírica Nacional*. Barcelona: Heinrich y C^a.
- SCHINDLER, Kurt (1941). *Folk Musik and Poetry of Spain and Portugal*. Nueva York: Hispanic Institute in the United States. Reed facs (1979) Hildesheim: George Olms. Reed. Israel J. Katz y Miguel Manzano (eds.) (1991). *Música y poesía popular de España y Portugal*. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional.
- SCHÖNBERG, Arnold (1951). *El estilo y la idea*. Madrid: Taurus.
- STEINHEUER, Joachin (2014). "Chronologisches Verzeichnis der Kompositionen und Volksliedbearbeitungen von Kurt Schindler", en: Matilde Olarte y Paulino Capdepon (Editores): *La Música acallada. Liber Amicorum*. José M. García Laborda, Salamanca: Amaru ediciones, pp.311-335.

EDUARDO LÓPEZ-CHAVARRI Y SU INFLUENCIA EN LOS MÚSICOS VALENCIANOS DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

Vicente GALBIS LÓPEZ
Universitat de València

Resumen: En este artículo se pretende mostrar que en Eduardo López-Chavarrí (1871-1970) se origina una red de músicos valencianos que surge en los primeros años del siglo XX, se muestra en plena actividad hasta su jubilación (en los años sesenta) y, de forma indirecta, llega hasta la actualidad. Dicha red se transmite mediante una influencia que se manifiesta en varios ámbitos. En primer lugar, destaca en el uso del folklore musical, tanto en sus composiciones como en su trabajo de recopilador y estudioso de la música tradicional.

Su influencia directa también se puede constatar a través de una destacable labor como docente, orientador e impulsor de la formación de compositores e intérpretes valencianos. Estos últimos son incluidos puesto que Chavarrí apoyó a ejecutantes valencianos gracias a cuya carrera evolucionó el estilo de compositores autóctonos significativos. Además, el trabajo de difusión de dichos intérpretes resultó fundamental en el conocimiento de los creadores que se van a comentar. En definitiva, partiendo de su figura se puede explicar una gran parte de la composición e interpretación musical en Valencia durante sesenta años.

Palabras clave: Eduardo López-Chavarrí, música valenciana en la primera mitad del siglo XX, compositores valencianos, intérpretes valencianos.

Abstract: This article aims to show that Eduardo Lopez-Chavarrí (1871-1970) originated a network of Valencian musicians which emerges in the early twentieth century, shows full activity until his retirement (in the sixties) and, indirectly, comes to the present. This network is transmitted via an influence that is manifested in several areas. In the first place, he stands out in the use of musical folklore, not only in his compositions, but also in his work as collector and scholar of traditional music.

His direct influence can also be seen through his work as a teacher, counselor and advocate for the formation of composers and performers from Valencia. The latter are included because Chavarrí supported and influenced Valencian performers whose career contributed to the evolution of the style of significant native composers. In addition, the promotion of these performers turned out to be essential in the

knowledge of the artists who are going to be discussed. In short, a large part of the musical composition and performance in Valencia for sixty years can be explained from his figure.

Key Words: Eduardo López-Chavarri, Valencian music 20th century, Valencian composers, Valencian performers.

INTRODUCCIÓN

La polifacética personalidad del músico valenciano Eduardo López-Chavarri Marco (1871-1970) ha sido comentada en diversas publicaciones (Díaz & Galbis, 1996; Díaz & Galbis, 1997; Galbis, 1997). A lo largo de su prolongada existencia desarrolla una variada actividad que resulta fundamental para entender la música valenciana de fines del siglo XIX y primera mitad del XX. Esta múltiple actividad se puede agrupar, inicialmente, en tres grandes bloques: su labor como músico práctico, su trabajo en el ámbito teórico y, de gran importancia en este trabajo, su extensa dedicación a la docencia.

Las palabras sobre Chavarri de Rodrigo, J. (sf), uno de sus discípulos más famosos y al que se dedicará un comentario más extenso posteriormente, resultan muy significativas:

En efecto: Chavarri no era un compositor tan solo, cualquiera que fueran sus muchos méritos, sino un artista completo de muy plural cultura: Licenciado en Derecho, buen dibujante, fino escritor de cuentos y relatos, agudo crítico y notable periodista, musicólogo, profesor, director de orquesta; todo aquel bagaje, le permitía [...] extraer las sutiles afinidades de las artes y las letras con la historia y la sociedad. (cit. en Iglesias, A., 1999, p. 115)

De hecho, Eduardo López-Chavarri incorpora al ámbito valenciano una nueva figura de intelectual, que aparece definida y contextualizada así por Alonso, C., (2010):

Y entre estos nuevos intelectuales que se presentan a la opinión pública estaban los compositores, por primera vez en la historia: unos músicos cultos, con una interesante producción ensayista o literaria. La rica personalidad de Amadeu Vives, los escritos de Conrado del Campo, Joaquín Turina, José Antonio Donostia, los ensayos estéticos de Rogelio del Villar, la obra musicológica de Joaquín Nin y de Eduardo López-Chavarri, la obra literaria de Óscar Esplá o la gran formación humanista de Julio Gómez son claros ejemplos. Esto supuso una nueva proyección social de la música y su inserción en el mundo intelectual de los años veinte y treinta. (p. 113)

De entre las actividades reseñadas anteriormente por Rodrigo resalta la pedagogía, labor a la que Chavarri se consagró con absoluta dedicación. Desarrolló su trabajo docente más continuado en el Conservatorio de Valencia, centro en el que obtuvo la cátedra de Estética e Historia de la Música, de nueva creación, el 1 de oc-

tubre de 1910. Allí permaneció hasta su jubilación, formando a varias generaciones de músicos valencianos y apoyando también a alumnos que no fueron sus directos discípulos, caso del destacado compositor José Moreno Gans.

Sin embargo, lo que más llama la atención es su incansable tarea como orientador y como figura que abrió nuevos horizontes musicales a compositores e intérpretes. Su puesta al día en las tendencias musicales fue demostrada al presentar en Valencia, a comienzos del siglo XX, obras de Stravinsky y Debussy en reducciones de piano a cuatro manos o a través de los grupos orquestales creados por él. Como se explicará posteriormente, en este descubrimiento de nuevas ideas influyó a los músicos valencianos más importantes del momento: Francisco Cuesta, Joaquín Rodrigo, los hermanos Iturbi, Leopoldo Querol, etc.

Como era previsible en un hombre de acción y cosmopolita, Chavarri aconsejó e incluso gestionó que muchos de sus alumnos ampliaran sus estudios en el extranjero, encaminándose la mayoría de ellos a París. Esta capital constituyó el destino más frecuente debido al interés por las nuevas tendencias musicales que se desarrollaban en la capital francesa en las primeras décadas del siglo XX. Fueron los casos de José Iturbi, Leopoldo Querol, Amparo Garrigues, Manuel Palau. Como señala Suárez-Pajares, J. (2002), Chavarri se convirtió en el *alma mater* musical de la ciudad de Valencia.

Por último, en su epistolario podemos comprobar la relación de amistad o de colaboración que unió a Chavarri con las personalidades más importantes de la música española de la primera mitad del siglo XX: Felipe Pedrell, Manuel de Falla, Joaquín Turina, Adolfo Salazar, Conrado del Campo, Joaquín Nin, Rogelio Villar, etc.

Más allá de un ámbito concreto, el enfoque de este artículo pretende incidir en un aspecto que nace de la interacción de distintas vertientes de esa polifacética personalidad. En efecto, se plantea la significativa influencia de Eduardo López-Chavarri en los músicos valencianos de la primera mitad del siglo XX.

Para ello, se muestra que en Chavarri se origina una red que surge en los primeros años del siglo XX, se desarrolla en plena actividad hasta prácticamente su jubilación (en los años sesenta) y que, indirectamente, llega hasta la actualidad.

Teniendo en cuenta que este artículo se originó en un congreso internacional sobre Kurt Schindler¹, se va a estudiar especialmente que el trabajo de Chavarri sobre el folclore musical fue uno de los aspectos en los que mejor se puede rastrear su influencia. El uso frecuente del folclore se observa en sus composiciones y en su trabajo como recopilador y estudioso de la música tradicional.

¹ La referencia completa de dicho evento es Curso Extraordinario “Congreso Internacional Perspectivas interdisciplinares para el trabajo de campo etnográfico en el periodo de entreguerras (s. XX)”, celebrado en la Universidad de Salamanca (código 2382/2011/01, 2 créditos), del 2 al 3 de junio de 2011.

Para finalizar con esta introducción, se debe remarcar que este estudio no se va a centrar sólo en los compositores. Chavarri apoyó e influyó a intérpretes valencianos gracias a cuya carrera evolucionó el estilo de compositores autóctonos significativos. Además, el trabajo de difusión de los intérpretes que se van a comentar resultó fundamental en el conocimiento de dichos creadores.

LA APORTACIÓN DE EDUARDO LÓPEZ-CHAVARRI COMO INVESTIGADOR DEL FOLCLORE MUSICAL

Para contextualizar de forma adecuada la influencia que da lugar a la red referenciada anteriormente, será interesante efectuar un breve resumen de la aportación de Eduardo López-Chavarri en todo lo que se refiera al folclore musical. Esta síntesis puede ser ampliada en publicaciones que ya han sido reseñadas. (Díaz & Galbis, 1996; Díaz & Galbis, 1997)

El interés por los cantos populares fue una inquietud que siempre tuvo Chavarri y fue desarrollada a través de frecuentes excursiones por los pueblos valencianos. En ellas recopiló todo tipo de manifestaciones populares. Desde el ámbito de la investigación se debe citar su libro *Música popular española*, publicado en 1927 y que pasa por ser una de sus obras teóricas más conocidas. De hecho, esta popularidad no se dio sólo en España, sino también a nivel internacional. Por ejemplo, Consuelo Carredano (2002) indica que fue una de las obras que otorgó su perfil a la musicología mexicana, al convertirse en uno de los libros más consultados por los investigadores musicales de Méjico.

Esta labor de estudio y divulgación se completó con diversos artículos sobre folclore musical, publicados en las publicaciones especializadas españolas más importantes de la primera mitad del siglo XX, por ejemplo la *Revista Musical Catalana*, publicada en Barcelona, y *Ritmo*, editada en Madrid. En la primera colaboró de 1905 a 1931 y en la segunda de 1930 a 1966. Otro aspecto relevante lo constituye su labor de difusión de la riqueza musical valenciana, tanto en conferencias (realizadas en Valencia y Barcelona) como a través de su participación en *L'Obra del Cançoner Popular de Catalunya*. Entre las primeras cabe señalar la que ofreció en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929 y que versó sobre "Las danzas valencianas". (Palacios, M., 2002) En este campo destaca especialmente la conferencia sobre música popular española que impartió en la BBC inglesa.

Por último, su epistolario aporta documentos significativos sobre el prestigio que Chavarri alcanzó en este campo. Así, podemos citar las solicitudes y consejos que le piden personalidades como Higinio Anglés, Óscar Esplá o José Subirá (Díaz & Galbis, 1996). En definitiva, su labor en la investigación de la música popular constituyó una iniciativa pionera que, como se verá a continuación, tuvo una remarkable consecuencia: abrir un camino que luego seguirían en Valencia compositores-etnomusicólogos como Manuel Palau, Ricardo Olmos o María Teresa Oller.

CHAVARRI Y EL CONCEPTO DE MÚSICA NACIONALISTA

Precisamente, el trabajo de Chavarrí como recopilador y estudioso del folclore musical valenciano tuvo una huella determinante en su creación musical nacionalista y, a su vez, en sus escritos teóricos sobre este tema. Ambos aspectos han sido tratados en una reciente publicación (Galbis, V., 2010) pero consideramos conveniente resumir algunos datos de referencia para poder contextualizar debidamente su influencia en otros compositores. En relación con la creación de música nacionalista, la influencia de Pedrell fue determinante en su formación. Chavarrí trabajó la armonización de las canciones populares directamente con Pedrell y, a la vez, el importante músico catalán le introdujo en la importancia de conocer la música histórica.

Desde el punto de vista teórico, en su libro *Música popular española*, Chavarrí analizó el concepto del nacionalismo musical del siglo XIX, mostrando sus carencias. Posteriormente, explica las aportaciones que se van a producir a comienzos del siglo XX y presenta las dos posiciones que tomó la creación musical de dicha centuria con respecto al nacionalismo.

Por otro lado, su preocupación por la existencia de una música nacionalista en España se remonta al comienzo de su carrera como escritor sobre temas musicales, en los últimos años del siglo XIX. En sus artículos destaca la importancia otorgada a Pedrell, así como la valoración de una serie de compositores que constituyen ejemplos de una auténtica música nacional en la España de finales del siglo XIX (este sería el caso de Granados)

Varias décadas después, Chavarrí volvió sobre este asunto al señalar una de sus mayores preocupaciones en esta dirección: el predominio de una técnica compositiva internacional que impedía esa profundización en la música autóctona. Sin embargo, después aporta los nombres de unos creadores que han conseguido superar esa coyuntura: Granados, Albéniz y Falla, siguiendo las sugerencias de Pedrell.

Teniendo en cuenta las afirmaciones anteriores, Chavarrí aporta una solución: la creación de una técnica nacional. De forma lógica, la creación de esa técnica de composición nacionalista propia debía basarse en un hecho imprescindible: el conocimiento cabal de la música popular española. Un estudio que debe estar caracterizado por el reconocimiento del rico y variado repertorio español, que va mucho más allá de lo meramente andaluz.

Antes de pasar a la resumir la creación musical de Chavarrí de tipo nacionalista se debe citar a su precedente más inmediato en este ámbito: Salvador Giner (1832-1911). En sus escritos, Chavarrí narra la evolución de la música nacionalista de la que él mismo formaba parte. Para ello se remonta al siglo XIX, cuando el nacionalismo valenciano inicial se basa en la cita directa de la melodía folclórica, desarrollada con una técnica neutra, de escuela. En este punto, caracteriza con preci-

sión este nacionalismo decimonónico y señala a la música escénica como el ámbito en el que se desarrollaron mayoritariamente estas piezas.

De forma certera, Chavarri señala que la transición hacia un segundo nacionalismo, propio del siglo XX, se inicia con dos obras trascendentales de Salvador Giner: los poemas sinfónicos *Una nit d'albaes* y *Es xopà hasta la Moma*. Sobre todo, destaca la gran aportación de la primera obra: plantear un tratamiento de la melodía popular diferenciado del académico y, sobre todo, inspirado en el propio lenguaje musical folclórico.

LA CREACIÓN MUSICAL DE CHAVARRI RELACIONADA CON EL FOLCLORE

El comentario sobre la producción de Chavarri en el ámbito de la utilización del folclore musical y del nacionalismo se debe iniciar con la aportación general de este compositor: Chavarri dio un paso más con respecto a Giner. Creó numerosas obras en las que lo popular no es cita textual, sino que se convierte en una creación suya tan incardinada en el espíritu popular que asemeja música folclórica. Es una música totalmente valenciana pero que se eleva y se universaliza al utilizar una técnica compositiva de muy buena factura al servicio de ese sentimiento popular.

Precisamente, el dominio técnico que mostraba al realizar estas composiciones fue elogiado por musicólogos como Adolfo Salazar (1930) o Gilbert Chase (1943). Por tanto, no debe extrañar que se haya citado de forma reiterada una serie de influencias en su trayectoria creativa que pasan por Isaac Albéniz, Enrique Granados (de quien Chavarri fue gran amigo) y Manuel de Falla, al que conoció personalmente.

En definitiva, su figura es muy relevante en el contexto valenciano porque introduce una doble vertiente: investigador de las piezas folclóricas que recopilaba y como creador de unas nuevas elaboraciones de ese material recogido. No cabe duda de que el conocimiento certero de la música popular valenciana le llevó a un tipo general de composición influenciado por el nacionalismo pedrelliano del que ya se ha hablado.

Dentro de su producción en este ámbito, habría que consignar en primer lugar *Valencianas*, para orquesta, subtitulada con la significativa denominación de *Cuadros Levantinos*. Fue estrenada en 1909 y nos presenta cuatro momentos de la vida popular valenciana: I. En la montaña - II. Danza de Albaida - III. Interior - IV. Rapsodia humorística. Tenemos que subrayar la segunda y tercera parte de esta obra como interesantes ejemplos de utilización directa de la melodía popular elaborada a la manera decimonónica en el desarrollo.

El destacado compositor y teórico valenciano Blanquer, A. (1996) anotó la aportación de esta pieza de la siguiente manera:

Eduardo López Chavarri aporta un lenguaje claro, bien construido, con inquietudes de altos vuelos. Las delicadas disonancias, sutiles modulaciones, pensemos en los magníficos *Quadres llevantins*, concretamente en “Interior” y “Fiesta en la montaña”, piezas de un lirismo sin igual en la música valenciana. (p. 12)

Con esta pieza orquestal, Chavarri puede ser incluido en un grupo de compositores que aparece definido por Celsa Alonso (2010) con estas palabras:

Además, el interés por investigar y recuperar el canto popular de las diversas regiones del país dio lugar a la edición de numerosos e importantes cancioneros, que inspiraron a algunos compositores que pretendían consolidar un sinfonismo de cuño neo-romántico, a través del poema sinfónico de evocación paisajista, en algunos casos bajo la influencia de los músicos rusos. Esta línea fue abierta por Bartolomé Pérez Casas [...]. Siguiendo este modelo, otros compositores participaron en la renovación sinfónica, pudiendo recordarse a Facundo de la Viña, Manrique de Lara, Eduardo López-Chavarri y Jesús Guridi, entre otros. (p. 109)

Un año después se estrenó la que probablemente sea su obra más difundida: las *Acuarelas Valencianas*, escritas para orquesta de cuerda. Está creada sobre temas, ya populares, ya originales del autor pero que tienen el sabor de la música popular valenciana. A lo largo de la pieza, llama la atención la habilidad técnica de Chavarri en el tratamiento de ese material. Junto a esa presencia nacionalista, destaca poderosamente la aparición de la influencia del impresionismo, constituyendo una de las primeras obras de un autor valenciano que recoge esta huella. El mismo López-Chavarri (cit. en Villar, sf) habla sobre la influencia del impresionismo en su obra, poniendo como ejemplo las *Acuarelas valencianas*:

[...] armonías que se yuxtaponen, timbres que se juntan y todo ello sin resolverse según las reglas..., eso es algo de lo que en pintura se hace con el color [...]. Hemos caído en la cuenta de que el impresionismo en pintura no podía alarmar [...]. En música hemos ido retrasados para ver estas cosas. (p. 171)

Precisamente, el epistolario de Chavarri aporta una carta que podría explicar ese interés por el Impresionismo. En ella el pianista, musicólogo y compositor Joaquín Nin le insiste, en 1908, para que estudie y analice la obra de Claude Debussy (Díaz & Galbis, 1996).

En el ámbito nacionalista sobresale también el ciclo *Canciones españolas* (1933), para voz y orquesta, en el que Chavarri presenta una música claramente hispana (no sólo valenciana) sin recurrir a citas populares. La concisión y la sobriedad de estas piezas y el destacado acompañamiento a la voz muestran la capacidad de un creador que ha alcanzado un alto grado de depuración.

También se debe citar el *Concierto Hispánico* (1941) para piano y orquesta. Se trata de una pieza significativa porque Chavarri aplica su técnica compositiva a otras músicas populares que no son la valenciana, recurriendo al folclore castellano o aragonés. Por otra parte, el *Concierto N°1 para piano y orquesta de cuerda* (1943) constituye otro interesante ejemplo del tratamiento sobre melodías y ritmos folclóricos originales, en este caso, procedentes de instrumentos autóctonos valencianos como el *tabalet* y la *dolçaina*.

A continuación se presenta el núcleo del artículo: la explicación de la influencia de Chavarri en compositores e intérpretes, a partir de los datos explicados con anterioridad. Asimismo, las interacciones entre los personajes que se van a comentar van a ser continuas y se justifican, precisamente, por el carácter multidisciplinar de la actividad de Chavarri.

LA INFLUENCIA DE CHAVARRI EN LOS COMPOSITORES VALENCIANOS

FRANCISCO CUESTA (1890-1921)

El siguiente eslabón a Chavarri en la evolución del nacionalismo valenciano fue el compositor Francisco Cuesta (1890-1921). Justamente, se puede decir que Chavarri fue la persona que abrió a Cuesta el conocimiento de los grandes compositores del nacionalismo avanzado. Estas nuevas músicas eran interpretadas en las reuniones celebradas en casa de Amparo Iturbi, hermana de José, el famoso pianista internacional. Este destacado intérprete confió al autor de *Valencianas* la formación musical de su hermana y gran parte de esta enseñanza se desarrolló a partir de unas veladas que López-Chavarri (1987) describe así en un extenso artículo que escribió sobre Cuesta y que, décadas más tarde, compiló su hijo:

Eran interpretadas al piano composiciones a dos o cuatro manos, escuchándose las más modernas novedades de los maestros afamados, con sus extraños giros, sus armonías audaces, y curiosas transiciones. Entonces venían los entusiasmos, las discusiones; Debussy, Ravel, resultaban ya clásicos, pero Albéniz con su *Iberia*, Granados, la naciente personalidad de Falla, ofrecíanse originales siempre, “vanguardistas”, y, sobre todo españoles. (p. 26)

A partir de esas novedades, Cuesta desarrolla una segunda etapa compositiva, que comienza en 1919 y que está muy alejada de los convencionalismos de la primera, de carácter decimonónico. En este innovador periodo presenta unas obras en las que todos los elementos (melodías y elaboración) son creación original del compositor pero, a la vez, no pierden la sonoridad propia de la música autóctona. Al avanzar el artículo, Chavarri insiste en la gran contribución de Cuesta: la aportación a la música valenciana de lo que se comentaba en la frase anterior y que ha sido denominado como folclore imaginario.

Como ejemplo del reconocimiento que Chavarri tenía hacia Cuesta y que esta influencia no se limitó a lo teórico, se debe citar que, en su faceta de director de una orquesta de cámara, impulsó al joven compositor para que compusiera para este tipo de formación. El resultado fue la creación por parte de Cuesta de la pieza *Cuadros de antaño* (1916) y de otras en las que ofreció novedades en campos como la melodía, la armonía o la orquestación. (López-Chavarri Marco & López-Chavarri Andújar, 1987)

Otra muestra de esa valoración positiva sobre Cuesta es que Chavarri programó en las giras de su orquesta obras de este compositor. De forma significativa, también se preocupó por dar a conocer obras de Giner con esta agrupación orquestal.

JOAQUÍN RODRIGO (1901-1999)

El músico valenciano de mayor fama que fue influido por Chavarri es Joaquín Rodrigo. En un artículo escrito para la revista *Música*, el autor de *Valencianas* cuenta cómo fueron sus primeros contactos con Rodrigo. López-Chavarri Marco, E. (1945) narra que se presentó en su casa un joven ciego que tocaba el piano en cafés y cabarets y le pidió que le dictase en esencia el *Tratado de Instrumentación* de Gevaert. De este modo, Rodrigo aprendió las primeras nociones sobre esta materia.

El poeta Gerardo Diego (1945) refleja de una forma muy expresiva la huella de Chavarri en los años iniciales de Rodrigo, así como la del compositor Francisco Antich que, por cierto, fue maestro de ambos músicos. Las palabras de Gerardo Diego resultan muy significativas:

Siendo Valencia unas de las ciudades españolas más cultas, los primeros pasos del niño han de ser orientados con amorosa competencia por maestros capaces. Don Eduardo López-Chavarri recuerda el nombre de Don Francisco Antich, pero modestamente calla el suyo propio. Y, ¿dónde mejor que en su casa, hogar siempre abierto a la sed de la buena música en que coinciden discípulos, amigos y artistas transeúntes, había de encontrar el aprendiz de músico el ambiente que necesitaba? (Cit. en Suárez-Pajares, 2002, p. 303).

Más adelante, en casa del pianista Leopoldo Querol se reunían en torno a Chavarri un grupo de jóvenes músicos para conocer todo tipo de música. Rodrigo empezó llevando unas breves impresiones para piano muy originales, otro día llegó con el *Preludio al gallo mañanero* y, progresivamente, se fue cimentando como compositor. Chavarri destaca en su artículo la receptividad de Rodrigo hacia Debussy, Bartók o Stravinski. El siguiente paso en esta relación de apoyo fue el impulso que Chavarri dio para que el compositor saguntino se fuera a París para estudiar con Paul Dukas.

La relación de admiración y respeto que se estableció entre ellos continuó durante la estancia de Rodrigo en París, como dan fe las interesantes cartas que se

conservan en el epistolario de Chavarri (Díaz & Galbis, 1996). A través de estos documentos se observa el grado de confianza que existía entre maestro y discípulo cuando Rodrigo presenta las obras de su profesor en una exposición de partituras en París y Chavarri, a su vez, consigue que el compositor saguntino publique unos reportajes en *Las Provincias*. Con ello, el autor de *Fantasia para un gentilhombre* podía entrar gratuitamente a los conciertos parisinos, que fueron una gran fuente de formación para él, y obtener un dinero extra en una época en la que apenas era conocido. La actividad de Rodrigo como crítico musical en París ha sido estudiada en un reciente artículo (Ríos, R. & Vega, C., 2009).

A su vez, la estancia parisina de Rodrigo (y también la de Querol) repercutió positivamente en otros alumnos del autor de *Acuarelas Valencianas*: una forma de introducir nuevas obras en sus clases o en privado fue la lectura a cuatro manos de músicas que recibía a través de discípulos residentes en el extranjero, como los ya citados.

Otro eslabón más en este proceso fue la actividad de Chavarri como pianista acompañante. Esa labor fue desarrollada con la cantante Carmen Andújar, especializada en el mundo del lied y con la que Chavarri se casó en 1929. Junto a las de su marido, Andújar fue una consumada intérprete de las canciones de Rodrigo y difundió en el ámbito nacional e internacional las piezas del compositor invidente. Otro ejemplo de esta influencia se produjo en 1939, cuando Rodrigo solicitó consejo a Chavarri tras ser nombrado profesor de folclore del Conservatorio de Madrid, ya que conocía perfectamente su prestigio como etnomusicólogo.

Para finalizar este apartado resulta pertinente acabar con las palabras del propio Rodrigo, J. (sf) que, con motivo del estreno de unas de sus primeras obras de envergadura, define lo que será en el futuro la colaboración y el apoyo de Chavarri:

Cuando, en 1924, se estrenó mi primer ensayo sinfónico que titulé *Ju-glares*, saltó la primera crítica de Chavarri, encendida, entusiasta, generosa; siempre fue así, su generosidad, casi abnegación que, a veces, le llevaron a pasarse muchas horas escribiendo al dictado algunas obras mías, entre ellas, obras tan enrevesadas como el *Preludio al Gallo Mañanero*. (cit. en Iglesias, A., 1999, p. 115)

MANUEL PALAU (1893-1967)

La investigación sobre el folclore

El siguiente compositor en el que se aprecia la influencia de Chavarri y que, además, trabajó de forma significativa con el folclore musical fue Manuel Palau (1893-1967). La relación personal de Chavarri con este creador fue menos directa que con Rodrigo pero su huella profesional presenta una proyección más clara en

Palau y, sobre todo, este último autor la transmitirá a otros músicos valencianos. Debido a la importante faceta de Palau como etnomusicólogo se le va a dedicar un primer subapartado a esta tarea y luego se reflejarán algunos aspectos creativos que lo relacionan con Chavarri.

Palau inició sus estudios musicales en 1914, en el Conservatorio de Valencia, obteniendo las titulaciones de piano y composición. Entre sus profesores estuvo Eduardo López-Chavarri Marco, al que dedica estas significativas frases:

Siguiendo el curso de mis recuerdos, asistí más tarde a las clases de Estética e Historia de don Eduardo López Chavarri. Estas clases dejaron honda huella en mí. A don Eduardo le debo dos cosas fundamentales: Primero, la revelación de las grandes figuras de la música. Segundo, las prácticas hechas con él de lectura de partituras verificadas a piano y a cuatro manos (cit. en Seguí, 1997, p. 32).

Otra conexión entre ambos es que Palau ingresó como profesor en el Conservatorio de Valencia en el año 1919, adscrito precisamente a la cátedra de historia de la música, que detentaba Chavarri.

El interés de Palau por el folclore ya se puede constatar en 1924, al ser premiado en los Juegos Florales de la sociedad cultural “Lo Rat Penat” por su *Cançoner Valencià*, al que se debe añadir la publicación del artículo “Elementos folclóricos de la música valenciana”. Además, Palau desarrolló su interés por la gestión en el ámbito del folclore al crear, en 1948, el Instituto de Musicología y Folclore de la Institución “Alfonso el Magnánimo”.

En este organismo inició una importante labor de recopilación de melodías del folclore valenciano, apoyado por discípulos de épocas anteriores como Ricardo Olmos, y nuevos como María Teresa Oller, figuras a las que dedicaremos cierta atención posteriormente. El Instituto de Musicología y Folclore publicó, entre 1950 y 1967, un total de catorce volúmenes de la colección *Cuadernos de Música Folclórica Valenciana*.

La influencia de Chavarri en la creación musical de Manuel Palau

La temprana muerte de Cuesta malogró una trayectoria de proyección enorme. El testigo de la música nacionalista valenciana de segunda ola siguió en manos de Chavarri y fue pasando a otros compositores. Sin embargo, la diferencia con Giner, Chavarri y Cuesta es que los nuevos compositores no sólo trabajaban con el nacionalismo, sino que también presentan claras influencias del impresionismo y del neoclasicismo. Este sería el caso de Manuel Palau, que escribió sus primeras piezas en los inicios de la década de los veinte, en el ámbito del nacionalismo valenciano. La influencia de Chavarri queda evidenciada en las siguientes palabras de Pascual Hernández: “Su estilo tuvo, como punto de partida, la búsqueda de un sinfonismo

valenciano inculcado por su maestro Eduardo López-Chavarri Marco, que cristalizó en obras profundamente nacionalistas como las *Tres dances valencianes* de 1921” (Hernández, 2006c, p. 225).

Esta filiación de maestro y discípulo no fue obstáculo para que Chavarri mostrara, en su faceta de crítico musical, una admiración evidente por Palau. Así, dentro de la producción nacionalista del último cabe destacar su impresión sinfónica titulada *Valencia*. Aparece comentada de esta manera por López-Chavarri (1936):

Valencia, impresión sinfónica de Palau para piano y orquesta [...]. Una obra sencillamente admirable y magnífica, ésta de Palau, en donde el ambiente de Valencia está evocado, no con efectos exteriores, sino con una calidad magistral. Los temas, sin ser transcripción de melodías populares, porque son creación del autor, tienen toda la savia valenciana. (p. 8)

A su vez, Palau había tenido la oportunidad de defender la producción de Chavarri en su faceta de crítico musical. Especialmente interesante resulta el escrito posterior, en el que el autor más joven señala la incomprensión de un público que consideraba música de segundo orden las melodías populares valencianas. Palau (1928) comentó así el estreno del *Concierto Valenciano* de Chavarri:

Por desgracia, un equivocado criterio estima la música popular verdadera como cosa de segundo plano en la Música. [...] se comprenderá además, el temple artístico necesario, la cantidad de heroísmo que requiere producir y producir obras que, como el *Concierto* de Chavarri, tanto bueno llevan a nuestra música sinfónica y tan poca remuneración material dan a su autor (p. 3).

Pese que también trabajó en los estilos impresionista y neoclásico, Palau no abandonó el nacionalismo. De hecho, retomó la idea del sinfonismo valenciano en su *Primera Sinfonía* datada en 1940, tal y como señala Hernández, P. (2006c).

En cuanto a la vertiente interpretativa de Chavarri, el dúo que formó con su esposa Carmen Andújar se preocupó por difundir las canciones de Palau, de forma similar de las de Rodrigo. Para finalizar, podríamos destacar que el epistolario de Chavarri incluye varias cartas de Palau en las que se reconoce como su discípulo y lo elogia como un músico completo (Díaz & Galbis, 1996). En definitiva, se vuelve a observar que la iniciativa pionera de Chavarri al introducir en la música valenciana la figura del compositor-etnomusicólogo tuvo una clara influencia en Palau.

El Grupo de los Jóvenes

Las orientaciones y enseñanzas de Palau fueron recogidas por el Grupo de los Jóvenes, cinco compositores que firmaron un manifiesto en 1934 en favor de una música propiamente valenciana, que revitalizara el ambiente musical autóctono partiendo de un nacionalismo avanzado. Sus componentes fueron Vicente Asencio (único músico que no fue alumno directo de Palau), Vicente Garcés, Luis Sánchez,

Ricardo Olmos y Emilio Valdés. Pese a la diferencia de edad, López-Chavarri (1934) apoyó sin reservas a estos nuevos creadores, tal y como aparece en una crítica suya publicada el mismo año de presentación del manifiesto:

El programa tenía la grata cualidad de estar dedicado a los maestros valencianos jóvenes, que llevan adelante la orientación moderna. Ya no permanece estancada nuestra música en aquel final del siglo XIX. Y la técnica aparece personal y variada en cada compositor (p. 3).

De forma similar a Palau, la mayoría de los miembros del Grupo presentan obras dentro del nacionalismo del siglo XX pero también crean piezas influidas por el impresionismo o el neoclasicismo.

La primera referencia a un autor del Grupo se realiza sobre Vicente Asencio (1908-1979). Su aportación al nacionalismo musical valenciano aparece comentada de esta manera por Blanquer (1996):

El nacionalismo de Vicente Asencio hay que enmarcarlo en el conocimiento que tiene de la obra de Manuel de Falla y de Joaquín Turina, con quien estudió en Madrid, pero sin abandonar los postulados expuestos en el manifiesto fundacional del “Grupo de los Jóvenes”. Su posición es personal siendo las influencias de Falla, Debussy y Ravel las más significativas. Adopta temas populares valencianos que transfigura con la mayor naturalidad, obteniendo páginas de gran color y exquisita calidad. Asencio no es partidario de modulaciones ni desarrollos dogmáticos, de ahí que su armonía esté tan lejos de la escolástica (p. 13).

Por su parte, Vicente Garcés (1906-1984) comenzó su dedicación plena a la música hacia 1928, como discípulo directo de Manuel Palau. En 1934 se convirtió en el ideólogo del “Grupo de los Jóvenes” y, junto a ello, contactó con algunos compositores del grupo madrileño como Salvador Bacarisse, quienes “le hicieron evolucionar desde la estética valencianista hacia una visión nacionalista más universalizada y culta, en la línea de la música de Falla y los escritos de Salazar”. (Hernández, 2006a, p. 415)

Hernández, P. (2006a) caracteriza un giro muy importante en la evolución estilística de Garcés: a partir de los años cuarenta conoció la depuración neoclásica gracias a la clavecinista valenciana Amparo Garrigues, quien había estudiado en París años atrás con la eminente Wanda Landowska. Esta influencia se reflejó en la importante pieza *Suite Ofrena a Lluís de Milà* (1944). Su posterior marcha a París y el contacto con Auric y los miembros del “Groupe des Six” acentuó todavía más esta dirección.

En este punto hay que citar la influencia de Chavarri: Garrigues estudió en París con Landowska gracias a la recomendación del compositor valenciano, que era amigo de la relevante intérprete y a la que apoyó en sus visitas a Valencia, tal y como

se puede observar en el epistolario de Chavarri (Díaz & Galbis, 1996). Por tanto, sin la gestión del autor de *Acuarelas Valencianas*, no existiría la citada influencia neoclásica sobre Garcés.

Precisamente, uno de los frutos principales de esta estancia parisina de Garcés fue la pieza *Cinc cançons valencianes*.

Obra avanzada para su época, fue comentada y apoyada de esta manera por López-Chavarri (1954) desde su tribuna crítica del diario valenciano *Las Provincias*:

Por último, *Cinco canciones valencianas* de Vicente Garcés, en donde todo el parisismo de vanguardia, y una orquestación enteramente conseguida, parecen envolver celosamente el sentir valenciano. Difíciles de entonar estas melodías junto a las armonías [sic] sobre que descansan [...] actuación coronada de grandes aplausos, que también iban dirigidos al autor de las canciones (p. 14).

De entre todos los compositores del Grupo de los Jóvenes, se debe mencionar especialmente a Ricardo Olmos (1905-1986), que sobresale del resto por una dedicación muy clara a la recopilación y estudio de la música popular.

Durante la Guerra Civil, se integró en las “Misiones musicales” preparadas por su profesor Manuel Palau, lo que le permitió por primera vez recopilar cantos populares. Olmos colaboró, entre 1950 y 1960, en el proceso de recopilación de música popular iniciado por el Instituto Valenciano de Musicología y Folclore dirigido por Palau, del que ya se ha hablado anteriormente. En esta actividad recogió cantos de diferentes localidades de la Comunidad Valenciana, como Ontinyent, Morella, etc. Completó esta actividad práctica con la teórica de conferenciante, con charlas tan significativas como “Características de la canción popular española” y “El lirismo en la música popular valenciana”.

Lógicamente, esta dedicación no pasó inadvertida para López-Chavarri (1958), que le dedicó estas palabras de apoyo y reconocimiento desde el diario *Las Provincias*:

Ricardo Olmos es uno de nuestros buenos jóvenes compositores. Es maestro nacional y desempeña el Magisterio en una escuela de Madrid. Pero aquí hay folclore que indagar, y que depurar; es labor ardua que necesita años [...] Por eso el haber cometido esa empresa (es de suponer que con el tiempo por delante, pues la colecta folclórica no se improvisa) a Ricardo Olmos es, sin duda, un buen acuerdo [...] los resultados pueden ser felices, como ya lo demuestran los cuadernos que publica la Diputación valenciana, en su bella serie de cinco volúmenes publicados (p. 14).

Desde el punto de vista creativo, Hernández, P. (2006b) constata la influencia del folclore valenciano en Olmos a través de motivos y ritmos populares, pero esto aparece complementado por una armonía impresionista.

MARÍA TERESA OLLER (1920)

El último paso en la evolución de la influencia que Chavarri tuvo en compositores valencianos llega hasta la actualidad y vuelve a constituir la figura de compositor-etnomusicólogo que introduce el autor de *Valencianas*. Se trata, además, de una mujer que, en cierto sentido, cierra el círculo iniciado por Chavarri ya que su múltiple actividad y larga vida resultan similares a las del citado autor. En efecto, la gran aportación de María Teresa Oller a la vida musical valenciana no se podría entender sin los precedentes de Chavarri y, sobre todo, de Palau.

La primera personalidad clave en la formación musical de Oller es la clavecinista valenciana Amparo Garrigues que, como ya se reseñó anteriormente, era a su vez discípula de Wanda Landowska por recomendación de Chavarri. Además, Oller fue alumna del autor de *Acuarelas Valencianas* en su clase de Historia de la Música. Asimismo, se convirtió en discípula predilecta de Manuel Palau, no sólo en la carrera de Composición sino en otros estudios como Dirección de Orquesta y Coros, Musicología y Pedagogía Musical.

La primera faceta que se podría destacar en su trayectoria profesional es la dirección de coros, centrada en su trabajo con la Agrupación Vocal de Cámara de Valencia. Fundada en 1951, María Teresa Oller fue directora de esta agrupación de voces femeninas durante veinte años, llevando a cabo con ella una amplia difusión de la música valenciana al estrenar gran cantidad de piezas de autores autóctonos como, precisamente, López-Chavarri, Manuel Palau o Ricardo Olmos. Con la citada coral, dio a conocer la producción de estos compositores por toda España y en países extranjeros como Inglaterra y Holanda.

En cuanto al ámbito del folclore musical, María Teresa Oller constituye uno de los pilares de la etnomusicología valenciana, por sus importantes y continuados trabajos de recolección folclórica a lo largo de toda la Comunidad. El fruto teórico de esta investigación está formado por una serie de ponencias, conferencias y, sobre todo, publicaciones sobre la música y danza popular valenciana que sigue desarrollando en la actualidad. Su estilo compositivo muestra un equilibrio entre el lenguaje del siglo XX y la atmósfera y vivacidad popular. Sin embargo, se debe destacar que una buena parte de su producción no utiliza el lenguaje popular sino que se deja llevar por un sentido más intimista, buscando un lenguaje personal que sirva de cauce a esa expresión interior. (Galbis, V., 2006b)

LA INFLUENCIA DE CHAVARRI EN LOS INTÉRPRETES VALENCIANOS

Como se comentaba al principio del artículo, se van a comentar una serie de intérpretes valencianos a los que Chavarri apoyó e influyó. Otra razón relevante para presentar este apartado es que la labor de estos músicos resultó fundamental para que evolucionara el estilo de compositores autóctonos significativos que han sido citados

anteriormente. Además, el esfuerzo de estos intérpretes por difundir sus piezas tuvo una gran repercusión en el conocimiento general de dichos creadores.

El primer intérprete que se va a citar constituye un ejemplo de ese apoyo de Chavarri y, a la vez, es una de las influencias más conocidas debido a su enorme popularidad: el pianista José Iturbi (1895-1980). Chavarri apoyó su formación y su carrera desde una edad muy temprana: le presentó en público en Valencia (su ciudad natal) a los siete años, le dio lecciones de Armonía y Contrapunto y, sobre todo, contribuyó con sus artículos periodísticos a que se le concediera una pensión de la Diputación de Valencia para estudiar en París. De nuevo gracias a su amistad con Chavarri, Iturbi recibió clases de Wanda Landowska, que le proporcionó valiosos conocimientos sobre compositores barrocos y clásicos que serían fundamentales para su posterior carrera. Una vez concedida esta beca, Iturbi siguió en contacto con Chavarri toda su vida, como atestigua la interesante correspondencia que le envía desde los diversos lugares donde desarrolló su actividad. (Díaz & Galbis, 1996) Además de convertirse en frecuente intérprete de la obra de Chavarri (Iturbi llegó a arreglar para dos pianos la *Rapsodia Valenciana* del compositor), el pianista reiteró a lo largo de toda su vida el agradecimiento y admiración hacia la persona que supo confiar en él.

Se podría decir que este apoyo e influencia se convirtió en una cuestión familiar, ya que Chavarri tomó el papel de mentor en la formación musical de la hermana de José, Amparo Iturbi (1898-1969), que llegó a ser una pianista excelente. Su prestigio estuvo eclipsado por el éxito de José pero sus interpretaciones de Albéniz, Granados o Falla no desmerecen a las de su famoso hermano.

El siguiente intérprete a tratar merece un mayor comentario aunque su fama no fue tan enorme como la de José Iturbi, se trata del pianista Leopoldo Querol (1899-1985). La mayor extensión del espacio dedicado se debe a que, en primer lugar, estamos ante uno de los escasos músicos españoles que, desde sus inicios, compaginó las labores de intérprete e investigador, uniendo a su preparación musical una sólida formación cultural. Nacido en Vinaroz (Castellón), Querol realizó la carrera de piano con José Bellver en el Conservatorio de Valencia, donde fue condiscípulo de José Iturbi y de Francisco Cuesta. En el Conservatorio valenciano se inicia la importante relación de amistad y colaboración que estableció con Chavarri.

Además de impartirle clase, le facilitó sus labores de investigación, le proporcionó contactos durante sus estudios con Ricardo Viñes en París y siempre le apoyó desde sus trabajos periodísticos. Antes de esa estancia parisina, la casa de Querol se había convertido, como ya se ha comentado en otras secciones del artículo, en la sede desde la que Chavarri impartió su magisterio e influencia a compositores como Rodrigo o Palau.

En su estancia parisina, Querol ya mostró un gran interés por difundir la música valenciana. Así, ofreció un recital el 31 de mayo de 1928 en la Sala Chopin (Ple-

yel) que incluía obras de Albéniz, Cuesta y López-Chavarri, junto a autores como Debussy. Posteriormente, Querol no perdió ninguna oportunidad de dar a conocer las piezas de su maestro Chavarri y de otros compositores citados en este artículo. Tal sería el caso de Joaquín Rodrigo, del que estrenó su *Concierto Heroico* para piano y orquesta (1942) en Lisboa y Madrid. En esta dirección, un año antes había efectuado la primera audición del *Concierto Hispánico* de Eduardo López-Chavarri, dedicado por el propio autor.

La colaboración de Querol con la música valenciana continuó al presentar con frecuencia obras de Francisco Cuesta y Manuel Palau, quien le dedicó su *Concierto Dramático* (1946) para piano y orquesta y del que estrenó varias piezas menores, como su *Danza Hispalense*. El mismo López-Chavarri, de quien ofreció por todo el mundo su *Viejo Castillo Moro*, escribió que Querol fue el pianista que más obras de compositores valencianos incluía en sus programas. (Galbis, V., 2006b)

Por último, se vuelve a mencionar en este momento a la pianista y clavecinista valenciana Amparo Garrigues (1903-1945), que había influido de manera relevante en el cambio estilístico de Vicente Garcés. Como ya se ha indicado, este giro creativo se produjo hacia el neoclasicismo gracias a la influencia que Wanda Landowska había tenido en la formación de Garrigues en París y que había sido posible merced al apoyo de Chavarri. Previamente a esa estancia parisina, la pianista había recibido consejos y orientaciones de otros intérpretes del entorno de Chavarri, como José Iturbi y Leopoldo Querol.

Amparo Garrigues se convirtió en discípula destacada de la clavecinista polaca, puesto que ofreció recitales de piano y clave por distintas ciudades europeas (especialmente en París y en Ginebra) que, en alguna ocasión, fueron a dúo con la propia Landowska. Otro ejemplo de la influencia chavarriana fue la inquietud teórica de la pianista. En efecto, su temprana muerte impidió la publicación de unos trabajos de investigación que había realizado sobre la ornamentación de la música de los siglos XVII y XVIII. Como era previsible, Garrigues también difundió la producción pianística de Chavarri, en especial el *Concierto n.º 1 para piano y orquesta de cuerda*. (Díaz, R., 2006)

Una conclusión adecuada a toda la red que se origina en Chavarri y que hemos intentado reflejar, puede ser aportada por las palabras de Amando Blanquer, uno de los compositores valencianos más importantes de la segunda mitad del siglo XX y que presenta una destacable repercusión nacional. El texto dedicado a Chavarri resulta muy significativo: “Hombre cultísimo, todos de alguna manera hemos sido discípulos suyos, bien por influencia directa de sus músicas, bien por el estudio de sus textos y traducciones, que nos ponían en contacto con el pensamiento musical de otras latitudes”. (Blanquer, 1996, p. 12)

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Celsa (2010). 1900-1936: modernización, nacionalización y cultura popular. En Alonso, Celsa (Ed.), *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea* (pp. 105-139). Madrid: ICCMU (Instituto Complutense de Ciencias Musicales).
- BLANQUER, Amando (1996). *Las estéticas musicales europeas y su influencia en la música valenciana del siglo XX*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.
- CARREDANO, Consuelo (2002). Luces y sombras de la música española en México. En Emilio Casares Rodicio y Javier Suárez-Pajares (Eds.), *Música española entre dos guerras 1914-1945* (pp. 165-183). Granada: Archivo Manuel de Falla.
- CHASE, Gilbert (1943). *La Música de España*. Buenos Aires: Librería Hachette.
- DÍAZ, Rafael (2006). GARRIGUES, Amparo. En *Diccionario de la Música Valenciana* (Vol. 1, pp. 434-435). Madrid: ICCMU (Instituto Complutense de Ciencias Musicales)-Instituto Valenciano de la Música.
- DÍAZ, Rafael y GALBIS, Vicente (1996). *Eduardo López-Chavarri Marco. Correspondencia*. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència-Generalitat Valenciana.
- DÍAZ, Rafael y GALBIS, Vicente (1997). Nuevas aportaciones sobre la figura de Eduardo López-Chavarri Marco en el conjunto de la música española, *Revista de Musicología*, Vol. XX, n° 2, 683-689.
- DIEGO, Gerardo (1945, octubre 14). La música de Joaquín Rodrigo. *La Nación*, Buenos Aires. Cit. en En Emilio Casares Rodicio y Javier Suárez-Pajares (Eds.), *Música española entre dos guerras 1914-1945* (pp. 257-307). Granada: Archivo Manuel de Falla.
- GALBIS, Vicente (1997). Eduardo López-Chavarri Marco y las entidades culturales valencianas, *Saitabi. Revista de la Facultad de Geografía e Historia*, 47, Valencia, 377-391.
- GALBIS, Vicente (2006a). OLLER BENLLOCH, María Teresa. En *Diccionario de la Música Valenciana* (Vol. 2, pp. 163-164), Madrid: ICCMU (Instituto Complutense de Ciencias Musicales)-Instituto Valenciano de la Música.
- GALBIS, Vicente (2006b). QUEROL ROSSO, Leopoldo. En *Diccionario de la Música Valenciana* (Vol. 2, pp. 311-314), Madrid: ICCMU (Instituto Complutense de Ciencias Musicales)-Instituto Valenciano de la Música.
- GALBIS, Vicente (2010). La música nacionalista valenciana a través de los escritos de Eduardo López-Chavarri. *Etno-folk. Revista de etnomusicología*, 16-17, 75-94.

- HERNÁNDEZ, Pascual (2006a). GARCÉS QUERALT, Vicente. En *Diccionario de la Música Valenciana* (Vol. 1, pp. 415-416). Madrid: ICCMU (Instituto Complutense de Ciencias Musicales)-Instituto Valenciano de la Música.
- HERNÁNDEZ, Pascual (2006b). OLMOS CANET, Ricardo. En *Diccionario de la Música Valenciana* (Vol. 2, pp. 165-166). Madrid: ICCMU (Instituto Complutense de Ciencias Musicales)-Instituto Valenciano de la Música.
- HERNÁNDEZ, Pascual (2006c). PALAU BOIX, Manuel. En *Diccionario de la Música Valenciana* (Vol. 2, pp. 224-226). Madrid: ICCMU (Instituto Complutense de Ciencias Musicales)-Instituto Valenciano de la Música.
- [LÓPEZ-CHAVARRI, Eduardo] (1934, Mayo 30). Orquesta Valenciana de Cambra, *Las Provincias*, Valencia, p. 3.
- [LÓPEZ-CHAVARRI, Eduardo] (1936, Marzo 5). En la Filarmónica, *Las Provincias*, p.8.
- LÓPEZ-CHAVARRI, Eduardo (1954, Enero 30). Música-Orquesta Clásica de Valencia: Concierto X con la colaboración de Emilia Muñoz, *Las Provincias*, p. 14.
- LÓPEZ-CHAVARRI, Eduardo (1958, Enero 3). Música: Ricardo Olmos y el Folclore, *Las Provincias*, p. 14.
- LÓPEZ-CHAVARRI ANDÚJAR, Eduardo y LÓPEZ-CHAVARRI MARCO, Eduardo (1987). La vida breve de un moderno compositor valenciano. Francisco Cuesta (1890-1921), *Estudios Musicales*, 5, 9-74.
- LÓPEZ-CHAVARRI MARCO, Eduardo (1945). Joaquín Rodrigo antes de marcharse a París. *MÚSICA*, 16, 7.
- PALACIOS, María (2002). La música en las Exposiciones Internacionales de Barcelona (1929) y París (1937). En Emilio Casares Rodicio y Javier Suárez-Pajares (Eds.), *Música española entre dos guerras 1914-1945* (pp. 219-256). Granada: Archivo Manuel de Falla.
- PALAU, Manuel (1928, Febrero 14). El concierto de E. L. Chavarri. *Las Provincias*, p. 3.
- RÍOS, Rebeca y VEGA, Camino (2009). La gestación de un modelo crítico en Joaquín Rodrigo. En Nagore, María; Sánchez de Andrés, Leticia y Torres, Elena (Eds.). *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939* (pp. 403-407). Madrid: ICCMU (Instituto Complutense de Ciencias Musicales).
- RODRIGO, Joaquín (sf). Los músicos que conocí a través de mis recuerdos: Eduardo López-Chavarri. En Iglesias, Antonio (1999). *Escritos de Joaquín Rodrigo*.

- Recopilación y comentarios* (pp. 114-116). Madrid: Editorial Alpuerto.
- SALAZAR, Adolfo (1930). *La Música Contemporánea en España*. Madrid: Ediciones La Nave.
- SEGUÍ, Salvador (1997). *Manuel Palau (1893-1967)*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- SUÁREZ-PAJARES, Javier (2002). Introducción. El período de entreguerras como ámbito de estudio de la música española. En Emilio Casares Rodicio y Javier Suárez-Pajares (Eds.), *Música española entre dos guerras 1914-1945* (pp. 7-17). Granada: Archivo Manuel de Falla.
- VILLAR, Rogelio (sf). *Músicos Españoles*. Madrid: Ediciones Mateu.

*IL TEDESCO URLA, L'INGLESE SISCHIA, IL FRANCESE PIANGE,
LO SPAGNUOLO INTONA, E L'ITALIANO CANTA:*
EL GUSTO Y LA MÚSICA POPULAR
EN EL PENSAMIENTO DE ANTONIO EXIMENO¹

Alberto HERNÁNDEZ MATEOS

Universidad de Salamanca

Resumen: Las músicas de tradición oral adquieren una posición destacada en el pensamiento del jesuita expulso Antonio Eximeno (1729-1808), autor de *Dell'origine e delle regole della musica* (1774)-*Del origen y reglas de la música* (1796). En este tratado, Eximeno combina aspectos teóricos con aspectos prácticos, insertando ejemplos concretos de músicas de tradición oral europeas y extraeuropeas. En este artículo se examina el significado que adquieren conceptos como “gusto popular” en el pensamiento de Eximeno. Además, se estudia la procedencia de los ejemplos musicales, prestando atención a la importancia de las variaciones existentes entre las ediciones italiana y española del texto. Finalmente, se analizan las construcciones estéticas, históricas e identitarias realizadas a partir de estos ejemplos musicales, enfatizando las relaciones entre el pensamiento eximeniano y otros discursos europeos ilustrados.

Palabras clave: música, composiciones, Eximeno

Abstract: Antonio Eximeno (1729-1808), expelled Jesuit and author of *Dell'origine e delle regole della musica* (1774)-*Del origen y reglas de la música* (1796), gave the oral tradition of music a prominent position within his thought. In this treatise, Eximeno combines theoretical and practical aspects, and inserts specific examples of European and extra-European music from the oral tradition. The present article examines the sense that notions like “popular taste” acquire in Eximeno’s thought. Moreover, it studies the origin of these music examples, while paying close attention to the importance of the existing differences between the Italian and Spanish editions of the text. Lastly, it analyses the aesthetic, historic and identity constructions that were carried out from these music examples, emphasizing the relationship between Eximeno’s thought and other European Enlightened discourses.

Key Words: music, compositions, Eximeno

¹ Este artículo forma parte de la investigación financiada por el Ministerio de Educación a través de la beca FPU y del proyecto de investigación “La recepción de la música italiana en Madrid entre 1770 y 1850” (HUM2006-11891/ARTE)

En 1891, Felipe Pedrell encabezaba el manifiesto *Por nuestra música* con la frase: “Sobre la base del canto nacional debía construir cada pueblo su sistema” (Pedrell: 1891), que supuestamente habría escrito Antonio Eximeno (1729-1808).

Este jesuita expulso, que fue además matemático, filósofo y profesor de retórica, había publicado en Roma *Dell'origine e delle regole della musica* (Eximeno: 1774), un tratado que sería traducido al castellano en 1796 (Eximeno: 1796). En el texto, dividido en tres partes, Eximeno expone su teoría musical, centrada en la idea de que la música no tiene ninguna vinculación con las matemáticas, y realiza una síntesis de la historia de la música.

El exjesuita fue también autor de la novela didáctico-musical *D. Lazarillo Vizcardi*, en la que defiende de nuevo sus teorías musicales, y que sería publicada póstumamente (Eximeno: 1872).

En la edición italiana de su tratado, Eximeno introduce diferentes ejemplos de músicas populares europeas, y de músicas extraeuropeas. En la edición española, los ejemplos de músicas populares europeas y el capítulo dedicado a su análisis desaparecen, manteniéndose únicamente los ejemplos extraeuropeos. En cualquier caso, la presencia de estos ejemplos musicales le permite crear un discurso con el que reafirmar algunos de los puntos clave de su pensamiento: la música tiene un sustrato universal que se hace patente en la existencia de un único sistema musical, aunque esté sujeta a variaciones de tipo nacional.

En el presente texto comenzaremos exponiendo cuál es la idea de la música en el pensamiento de Eximeno y qué jerarquías existen dentro de este concepto.

Analizaremos los ejemplos de músicas europeas y extraeuropeas propuestos por el autor y, finalmente, el discurso construido a partir de estas músicas.

LA IDEA MÚSICA EN EL PENSAMIENTO DE ANTONIO EXIMENO

La importancia que Eximeno atribuye a las músicas populares es consecuencia directa del origen que atribuye a la música: para él, la música surge del instinto; una facultad común a todos los hombres (y por tanto universal), que da lugar al habla.

Esta se divide en dos partes: por un lado, las palabras, que expresan ideas y que se dirigen a la mente. Por otro, los tonos de la voz, que expresan afectos y se dirigen al ánimo. Esto no significa que las palabras solo expresen ideas y que los tonos de la voz solo expresen afectos; antes bien, como ambos proceden de la imaginación y del instinto, las palabras transmiten afectos de manera indirecta, y los tonos de la voz son capaces de expresar, indirectamente, ideas. La música tiene, por tanto, una naturaleza universal que la encamina hacia la expresión de afectos en primer lugar, pero que también le permite transmitir ideas.

Eximeno afirma la universalidad de la música, precisamente, sobre su carácter lingüístico y no matemático:

Si las cuerdas fundamentales de la música, la armonía de tercera y quinta, y la escala debiesen sacarse de proporciones, o de observaciones de física, solamente las usarían las naciones capaces de tales conocimientos; y aunque los hombres por naturaleza se moviesen a cantar, los sistemas de las cuerdas musicales serían tantos cuantas son las naciones. (Eximeno: 1774, p. 104; Eximeno: 1796, vol. I, p. 166)

Pero, si la música tiene un sustrato universal, esto no la exime de estar sujeta a modificaciones “nacionales”: “(...) del mismo modo el gusto de la música varía ciertamente con la índole y diversa educación de las naciones; pero todas, como se verá en la segunda parte de esta obra, usan las mismas cuerdas, la misma armonía y la misma escala”. (Eximeno: 1774, p. 104; Eximeno: 1796, vol. I, p. 165)

La geografía, el clima, las leyes, las relaciones con otros pueblos, la religión o el gobierno son variables que influyen en la formación de los distintos caracteres nacionales. La lengua no hace sino reflejar la riqueza de ideas de una nación y su carácter, mientras que el contacto entre los pueblos y la adquisición de conocimientos se refleja en la introducción de nuevos vocablos. En función del carácter nacional, las lenguas serán más o menos suaves, más o menos ásperas: cuando las palabras consten de numerosas vocales y las consonantes sean blandas, la lengua tendrá un mayor nivel de musicalidad. Cuando, por el contrario, las palabras sean abundantes en consonantes, y estas, además, sean fuertes, la lengua será áspera y poco apta para la música. Partiendo de esta base, Eximeno clasifica a las lenguas europeas según su mayor o menor aptitud para la música. De acuerdo con las ideas tomadas del enciclopedismo francés (especialmente de Rousseau), y de su propia experiencia, Eximeno considera que el italiano es la lengua más melodiosa, seguida del castellano y el catalán (si bien considera más melodiosa la variante valenciana). Entre las lenguas menos musicales se encontrarían (en este orden) el inglés, el francés y el alemán.

Eximeno mantiene reservas con respecto al determinismo geográfico: la geografía y el clima influyen a la hora de determinar el carácter nacional, pero este puede ser modificado mediante la acción política y cultural. Así, el carácter de un pueblo aparecerá vinculado, principalmente, al concepto de “gusto” musical, como aparece manifestado en su introducción al análisis de las canciones populares: “Servano finalmente le canzoni popolari a confermare ciò che è stato ragionato nel presente capitolo, ed in tutta quest’Opera circa la connessione della lingua di ciascuna nazione col gusto della Musica”. (Eximeno: 1774, p. 450)

El concepto de “buen gusto”, tan frecuente en la literatura artística del siglo XVIII, y cuyo significado es tan difícil de precisar, es definido por Eximeno como “la conformidad de los objetos inventados con los naturales” (Eximeno: 1774, p. 120; Eximeno: 1796, vol. I, p. 102). Cabe deducir, por tanto, que el “buen gusto” viene

a significar la correcta representación de la naturaleza en las obras artísticas, dentro de una teoría mimética del arte. Sin embargo, unas pocas líneas después, Eximeno identifica el concepto de “buen gusto” con la idea clásica (y barroca) del “decoro” (*decorum*), es decir, de lo que es adecuado, en términos estilísticos, para representar una acción determinada: “Las expresiones de la Zenobia de Metastasio son de buen gusto, por ser las más adecuadas a las circunstancias de una joven inocente y afligida; y el que no llora con Zenobia, no tiene sentido del buen gusto.” (Eximeno: 1774, p. 120; Eximeno: 1796, vol. I, p. 192)

Cabe concluir que este concepto tiene una gran amplitud semántica, y en general se refiere a toda aquella representación que se relaciona de manera apropiada con el modelo natural al que imita. Eximeno añade, además, que el buen gusto, al estar basado en las leyes de la naturaleza, es invariable: “La esencia de un objeto es tan invariable como las leyes de la naturaleza: de aquí es que el buen gusto no está sujeto a variaciones. El buen gusto de la elocuencia, de la poesía, de la pintura, de la escultura y de la música es hoy día el mismo que ha sido mil años ha.” (Eximeno: 1774, p. 120; Eximeno, 1796, p. 193). El criterio para juzgar la belleza no entiende, por tanto, ni de épocas ni de lugares; es universal y eterno.

Para Eximeno, el buen o el mal gusto pueden ser personales o sociales, si bien pueden corregirse con la educación: “Y aquella persona o nación se dirá que tiene sentimiento de mal gusto, que por causa de la educación o de la organización se complace con lo extravagante.” (Eximeno: 1774, p. 120; Eximeno: 1796, vol. I, p. 193)

En virtud de las características de la lengua, y del nivel cultural de cada nación, la música de esta será de buen o de mal gusto. La música popular se revela entonces como una muestra del nivel de musicalidad de una lengua y del buen o mal gusto de los ciudadanos, por contraste con la música “cultura”, que también podrá ser de buen o de mal gusto, pero que tendrá una relación menos directa con la lengua hablada.

La música popular europea mostraría una influencia de las ideas y las costumbres más refinadas, además de reflejar unos idiomas que, aun en el peor de los casos, resultan más musicales que los idiomas extraeuropeos. Por ello, la música de los campesinos europeos siempre será de mejor gusto que la música de los “salvajes” americanos, por ejemplo.

En líneas generales, podemos considerar que Eximeno concibe la música como un sistema formado por tres círculos concéntricos con un cierto dinamismo interno. En el centro del sistema se situaría la música de tradición culta. En el siguiente círculo se situarían las músicas europeas de tradición popular. A nivel general, todas ellas comparten el buen gusto de la civilización europea, ya que “participan (...) del fondo de nuestras ideas y de nuestras costumbres, y usan de la misma lengua (...)”. Por lo tanto, se produce aquí un discurso en el que Eximeno se identifica con el círculo central de este sistema y atribuye a las clases populares un tipo de música que,

si bien no consigue estar a la altura del arte de las clases cultas, participa de algunas de sus características.

A pesar de esta afirmación inicial, no toda la música popular europea es igual, ya que el carácter nacional influye en su gusto y da lugar a la existencia de jerarquías. De este modo, y como veremos, se produce una tensión entre los aspectos universales y nacionales de la música que se hace patente, en particular, en la música de tradición oral.

Por otra parte, en la periferia del sistema se sitúan las músicas extraeuropeas, sobre las que existe una postura más clara: el indígena canadiense, el chino o el persa no participan de “nuestras” ideas, de “nuestras” costumbres o de “nuestra” lengua. Sin embargo, comparten los fundamentos del sistema musical (que, recordémoslo, son universales) y no son exactamente iguales entre sí: como sucedía en el caso de las músicas europeas, es posible trazar jerarquías entre las músicas extraeuropeas en función de su nivel de buen gusto. Si, como hemos señalado, la música culta europea se encuentra en el centro del sistema y la música extraeuropea en la periferia, la música popular europea se encuentra en un plano intermedio, oscilando entre esos dos polos según las circunstancias. Se trata, por tanto, de una estratificación decididamente etnocéntrica, que excluye a la música de otras culturas, a las que caracteriza (desde el desconocimiento reconocido) como salvajes.

LAS MÚSICAS EUROPEAS DE TRADICIÓN ORAL

Eximeno introduce en su tratado ejemplos de músicas populares europeas y extraeuropeas pero, mientras que las primeras merecen todo un capítulo (capítulo que desaparecerá en la edición española), las referencias a las segundas se encuentran dispersas a lo largo del texto.

El exjesuita propone una lámina con siete ejemplos de músicas populares europeas de diversas procedencias (FIG. 1²), que le sirven para elaborar su discurso. Como ya hemos adelantado, la “música popular” no es monolítica: aunque la música tenga una dimensión universal³, el “carácter” nacional influye sobre la formación de las lenguas. La repercusión de estas sobre la música le permite a Eximeno crear diferentes imágenes identitarias de los pueblos europeos, estableciendo jerarquías en la música y el gusto popular de las naciones europeas en función de las características de sus idiomas.

Eximeno realiza su recorrido por las canciones europeas desde las más musicales (las italianas) hasta las menos (las inglesas y alemanas). De acuerdo con su propia

² *Cfr.* las ilustraciones al final de este artículo.

³ “La música, Sr. Canónigo, no tiene por su naturaleza patria determinada, no es italiana, ni española, ni alemana, ni francesa; la música en todo el mundo es buena o mala (...)” (Eximeno: 1872, vol. I, p. 301)

experiencia, en Italia, y como consecuencia de la gran difusión de la ópera, el pueblo (las jóvenes y los artistas) preferiría cantar las arias que ha escuchado previamente en el teatro. El autor de *D. Lazarillo Vizcardi* atribuye el canto de las canciones populares a los campesinos, más que a los habitantes de las ciudades. Como consecuencia del menor grado de delicadeza auditiva del vulgo rústico, estas canciones serían simples pero de buen gusto. Eximeno se refiere en primer lugar a la “romanella”, que se cantaría acompañada por la “colascione” (laúd), aunque no incluye un ejemplo de esta música. La primera melodía italiana incluida es el “Tamburro trasteverino” (FIG. 2). Alessandro Parisotti cita y reproduce esta melodía, señalando que probablemente se trataría de una música de baile que, en origen, tendría una letra. También asegura que no debería denominarse “Tamburro trasteverino”, puesto que en ella no se encuentra el ritmo uniforme característico de este tipo de música (Parisotti: 1890, p. 65-66). Se trata, en cualquier caso, de una melodía tonal en La menor, con un ámbito de una sexta, y que discurre en su mayor parte por grados conjuntos.

El exjesuita se refiere después a Venecia, donde serían muy populares las canciones compuestas por compositores e interpretadas por el pueblo, que las aprendería con gran facilidad. Por ello, no duda en incluir una de estas canciones (FIG. 3), afirmando que las arias de teatro no tienen una modulación tan bella. La canción reproducida por Eximeno, y cuyo origen no hemos podido precisar, tiene un texto en dialecto véneto y destaca por sus numerosos cambios de compás (2/4, 3/4 y 6/8).

Como hemos dicho, Eximeno considera al castellano como la segunda lengua más musical de Europa. Sin embargo, el exjesuita distingue diferentes tipos de cantos en España. Se refiere, en primer lugar, a los romances, sobre los que tiene una opinión negativa, tanto por su temática (se trataría de historietas de enamorados o de asesinos) como por su música: “assai unitona e nojosa; ed è a mio parere un residuo del canto degli africani, o un antico germoglio del canto fermo.” (Eximeno: 1774, p. 451)

El exjesuita prefiere los cantos de las provincias del sur, entre las que figuraría Valencia. Como ejemplo del buen gusto de estas regiones propone una melodía valenciana para dulzaina (FIG. 4), instrumento que, según él, inspira una gran alegría. Además, introduce un dato de interés, como es el hecho de que esta melodía habría sido introducida por un compositor en una “cantata” de la noche de Navidad (probablemente se trataría de un villancico) simulando el baile de los pastores delante del Niño (Eximeno: 1774, p. 451). Esta obra ha sido transcrita por Miguel Ángel Picó Pascual, quien señala que no ha encontrado esta melodía, ni en la tradición oral, ni en ninguna de las recopilaciones de cantos valencianos posteriores (Picó Pascual: 2002).

La segunda muestra recogida por Eximeno correspondería a una seguidilla (FIG. 5), que sería el género más abundante y de mejor gusto dentro de las canciones

populares españolas. El exjesuita dirige su atención hacia el texto (“Si la mar fuese tinta papel el cielo no podría explicarte lo que te quiero”) por considerarlo una muestra del énfasis con el que se expresa el verdadero y sincero amor español (Eximeno: 1774, p. 451). Aunque el texto es conocido aun en el día de hoy, no hemos podido localizar ningún testimonio en el que se reproduzca esta música⁴.

Estos ejemplos, que aparecen tratados a un nivel teórico en *Dell'origine*, se encuentran contextualizados en *D. Lazarillo Vizcardi*: el protagonista de la novela (un joven burgués y urbanita), llega a un pueblo con ocasión de la fiesta del lugar, y es obsequiado por el barbero, consumado guitarrista, con unas jotas y seguidillas antes de la cena, y después de esta con un romance, un género que, desde el punto de vista de Eximeno, sería soporífero (Eximeno: 1872, vol. I, p. 76). Por la mañana, D. Lazarillo es despertado por “la albada de la dulzaina y de los morteretes” (Eximeno: 1872, vol. I, p. 77). Se trata, como vemos, de una selección de los ejemplos musicales que Eximeno había enumerado como típicos de España en la edición italiana de su tratado.

Frente al buen gusto meridional, el País Vasco destacaría por su antimusicalidad⁵: “Nella Corte, e nelle provincie meridionale vi è più passione e più senso per la musica: l'opera italiana è molto ben intesa in Cadice ed in Barcelona; ma se si facesse in Biscaglia, sarebbero i musici lapidati.” (Eximeno: 1774, p. 447). Estas afirmaciones, que desaparecen en la edición española del tratado, se ven completadas más adelante: “solo posso dire, per quel che riguarda il nostro argomento, non aver mai conosciuto un musico biscaglino.” (Eximeno: 1774, p. 416)

Los prejuicios de Eximeno hacia el francés aparecen reproducidos en su estudio de los cantos populares. El exjesuita explica con ironía que Francia es la nación:

Più ricca di canzoni; le quali sebbene sono fra di loro diverse, non è facile distinguere l'una dall'altra, perchè tutte sono d'egual buon gusto, e l'espressione di tutte dipende più dal moto della testa, che dalla modulazione della voce. (Eximeno: 1774, p. 451).

⁴ Tampoco ha encontrado testimonios de esta música Miguel Ángel Picó Pascual (Picó Pascual: 2003).

⁵ Carmen Rodríguez Suso ha señalado la posibilidad de que, con estas críticas hacia los vascos, Eximeno estuviera haciendo alusión al caso de Nicola Setaro, empresario operístico de origen italiano que fue acusado y condenado a muerte por un delito de sodomía en 1773. De acuerdo con Rodríguez Suso, el proceso contra Setaro sería, en realidad, un proceso contra la ópera y contra la ideología ilustrada de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, cuyos socios habían apoyado la introducción del melodrama en España. La supresión de las referencias hacia los vascos en la edición española del tratado de Eximeno se deberían, por una parte, a la voluntad de evitar polémicas, y por otra, a la lejanía temporal del “caso Setaro”, que haría imposible la comprensión de tales comentarios para un lector de 1796 (Rodríguez Suso: 1998, pp. 245-268)

Tras dar cuenta de este desolador panorama, Eximeno cuenta una anécdota personal: en una ocasión tuvo que alojarse junto a la habitación de un oficial francés cuyo canto matutino, lejos de desvelarle, le servía para conciliar de nuevo el sueño con facilidad. El autor de *D. Lazarillo Vizcardi* elige como muestra de las canciones populares francesas una melodía trovadoresca extraída, según cita él mismo, de las *Chansons choisies de Thibault comte di Champagne*⁶ (FIG. 6).

Eximeno asegura haber elegido esta canción para evitar ejemplos demasiado triviales, lo que viene a incidir en su crítica al gusto francés: si, en Italia, el hecho de que las clases populares urbanas cantaran óperas era positivo, en el caso de Francia, la necesidad de recurrir a una canción trovadoresca para encontrar un ejemplo no demasiado trivial, y que ni siquiera así sea posible hablar de música de buen gusto, es negativo. En su comentario a esta música recurre nuevamente a la ironía: para él, existe una gran semejanza entre la melodía de la canción francesa y la de la canción china (como veremos, al tratar de la canción china critica su mal gusto, fruto de una afectación estudiada pero alejada de la naturaleza).

La canción inglesa es una “melodía pastoral estilizada” (Gelbart: 2007, p. 105) (FIG. 7) con la siguiente letra: “Ye happy Nipmhs whose harmless hearts no fatal sorrows prove who never knew Mens feathless arts or felth pangs of love” (*Vosotras ninfas felices cuyos corazones inocentes sin tristeza fatal prueban a quien nadie conoció las artes de los hombres infieles o sufrió las punzadas del amor*). Eximeno, que no señala nada acerca del origen de la canción, destaca que esta, aunque carece de la belleza de las canciones italianas y españolas, tiene “un no sé qué” de serio y patético (Eximeno: 1774, p. 452). El hecho de que incluya texto lleva a pensar que el exjesuita, que con casi total seguridad desconocía la lengua inglesa, o bien tomó este canto de alguna colección de tonadas que nos es desconocida, o bien le fue transmitido por algún natural de Inglaterra⁷.

Finalmente, Eximeno incluye una canción (FIG. 8) que dice haber oído a una mendiga alemana por las calles de Roma “quattro anni fà” (esto es, hacia 1770). La opinión del exjesuita con respecto a la lengua alemana y sus capacidades musicales, se hace extensiva al modo de interpretar la música, fiel reflejo del gusto y de las costumbres bárbaras que se hallarían en la base del carácter alemán. Para cantar esta canción: “bisogna spezzare il fiato con bastante forza; e l’andamento di tutta l’aria

⁶ Es probable que se refiriera a la recopilación publicada por Levesque de La Ravalière (Levesque de la Ravalière: 1742) Rousseau hace referencia a las canciones de Teobaldo, conde de Champagne, en su *Diccionario*. (Rousseau: 2007, p. 116).

⁷ En su tratado, Eximeno hace alusión a dos ingleses que habrían realizado grandes progresos en su estudio del canto en Italia: el compositor William Parsons, quien habría estudiado con Giuseppe Santarelli, y Madame Godard. (Eximeno: 1774, p. 449; Eximeno: 1796, vol. III, p. 232).

si assomiglia al trotto d'un cavallo” (Eximeno: 1774, p. 452). Estas costumbres bárbaras, a su vez, entroncarían con el ossianismo y el primitivismo que los propios alemanes comenzaban a reivindicar como idiosincrático.⁸

De lo expuesto hasta ahora se deduce que en la canción popular queda reflejado el carácter nacional y la índole del lenguaje en su estado más puro, sin pasar por el tamiz de la educación o de la política. Además, y en función de las imágenes creadas, Eximeno llega a establecer una jerarquía que se resume en la frase con la que cierra el capítulo:

Finalmente chiunque si prenda il gusto di far cantare sucesivamente una canzone ad un contadino di ciascuna nazione europea, si avvedrà che il tedesco urla, l'inglese sischia, il francese piange, lo spagnuolo intona, e l'italiano canta. (Eximeno: 1774, p. 452)

LAS MÚSICAS POPULARES EXTRAEUROPEAS

Los cuatro ejemplos de músicas extraeuropeas citadas por Eximeno en su tratado (FIGS. 1 y 9) proceden del *Diccionario* de Rousseau (FIG. 10), y habían aparecido previamente en la *Encyclopédie* (Didier: 1985, p. 61-82). A su vez, los enciclopedistas y Rousseau habían tomado estas melodías de diversas fuentes (Mersenne, Chardin o Du Halde), sometiéndolas a importantes transformaciones.

El estudio de las músicas pertenecientes a culturas exóticas se realiza desde la generalización, la analogía y la comparación: Eximeno recurre a los ejemplos extraeuropeos para demostrar que la música tiene unos principios universales, pero atribuye diferentes identidades a los pueblos estudiados, lo que le permite llevar a cabo comparaciones (artificiosas en muchos casos) que, en última instancia, le sirven para avalar la superioridad de la música culta europea.

Eximeno propone, en primer lugar un “Aria del Canadá” (FIG. 11) o “Canción de los salvajes del Canadá” (FIG. 12), que se corresponde con la “Chanson des sauvages du Canada” (FIG. 13) de Rousseau. La génesis de este canto es muy interesante, ya que se trata, en realidad, de una mezcla compuesta por tres melodías distintas tomadas de los indígenas brasileños y que aparecen por primera vez en la *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil* (FIGS. 14, 15 y 16), obra del protestante francés Jean de Léry, junto con algunos cantos más (De Léry: 1578)⁹. Rousseau

⁸ Así, por ejemplo, Herder titulará a uno de sus textos “Ensayo sobre Ossian y los cantos de los pueblos antiguos” (1771). En este escrito, además, Herder defenderá que los “pobres de espíritu” (mujeres, niños, iletrados) son los mejores oradores de nuestro tiempo. V. (Contreras Peláez: 2004, pp. 86-88).

⁹ De Léry relata en su libro diversos aspectos sobre los usos musicales de los indígenas brasileños. El primer fragmento reproducido corresponde a un canto en el que se hace referencia a un pájaro amarillo. Los otros dos forman parte de un ritual. El texto en francés original

toma este ejemplo del tratado *Harmonie Universelle* (Mersenne: 1636-1637, 1ª parte, libro III, p. 148)¹⁰, de Marin Mersenne (FIG. 17), donde ya se aprecian profundas modificaciones tanto en la extensión de los cantos (que Mersenne “recorta”) como en la altura de los sonidos.

En el *Diccionario* de Rousseau (y así lo reproduce Eximeno), estos tres cantos aparecen unificados y atribuidos a los indígenas canadienses. Además, Rousseau somete la obra a un compás de 2/2 y modifica algunos de los valores. Así, el “la” de su sexto compás, que en la versión de Mersenne ocupaba dos partes, se convierte en una redonda, mientras que el “sol” blanca del octavo compás corresponde a dos notas repetidas en la partitura de Mersenne. Eximeno introducirá sus propios cambios: en primer lugar, modifica el compás, que pasa a ser un 2/4, si bien incluye una redonda para finalizar la melodía. Además, introduce un sostenido en el “do” del final de la obra, ajustándola al sistema tonal funcional (el “do#” funciona como sensible de la partitura). Finalmente, elimina el texto que la canción tenía originalmente. Eximeno analiza este canto, al igual que el resto de las músicas extraeuropeas, como ejemplo de la universalidad de los sonidos musicales. En un plano armónico, el exjesuita (quien, recordemos, considera esta melodía como un único canto perteneciente a los indígenas canadienses) señala que el bajo fundamental de la obra se basa en los grados I, IV y V. Además, añade que la cadencia final se hace “con la séptima, que se debe entender mayor” (Eximeno: 1774, p. 287; Eximeno: 1796, vol. III, p. 122): con este argumento, estaría justificando su decisión de añadir un sostenido al “do” del penúltimo compás. Esta “corrección”, basada en una concepción universalista y atemporal del sistema tonal, es aplicada también al canto llano, con el que a veces compara los cantos de los “salvajes del Canadá”, y al que consideraba de origen bárbaro:

El juez irrefragable de toda cantilena, sea de canto-llano o de música figurada, es el buen oído; y éste se estremece cuando oye una voz que de golpe hiere una cuarta mayor; ni le gusta mucho oír entrar en el tono por su séptima menor: los cantores que tienen oído músico, ora canten canto-llano o música figurada, por no dar al buen oído tales disgustos, suplen los accidentes de bemol o sostenido, que no están notados en el libro o en el papel (Eximeno: 1872, vol. I. p. 18).

En su análisis melódico, Eximeno considera que los intervalos son “regularísimos”: en la primera parte de la canción, girarían “con una monotonía fastidiosísima alrededor de la segunda del modo” (mi), como consecuencia de la rusticidad y escasez de sonidos de las lenguas bárbaras (Eximeno: 1774, p. 388-389; Eximeno: 1796, vol. III, p. 124).

seguido de una traducción al inglés puede verse en Harrison: 1973, pp. 6-24.

¹⁰ Al parecer, se trataría de los primeros ejemplos de música americana en tratados musicales europeos (Tiersot: 1910, p. 143).

El segundo ejemplo de Eximeno tiene una procedencia análoga. Se trata de un “Ballo del Canadá” (FIG. 18) - “Baile del Canadá” (FIG. 19) que aparece en el *Diccionario* de Rousseau (FIG. 20). De nuevo, la fuente de Rousseau se encuentra en Mersenne, quien presenta la música como una “Chanson Canadoise” (FIG. 21).

El autor de *Harmonie Universelle* señala que los indígenas canadienses utilizarían esta melodía en sus bailes, según le habría sido transmitido por un capitán del rey. Para él, se trata de un ejemplo de la naturalidad de la escala diatónica, utilizada entre los pueblos “primitivos”. Paradójicamente, Mersenne incluye un “si bemol” en la armadura, un hecho que no hace sino occidentalizar su ejemplo. Rousseau transcribe la música en un compás de 2/2, manteniendo la armadura y la medida de las notas utilizada por Mersenne. Finalmente, Eximeno toma de Rousseau la partitura y, de nuevo, la adapta a un compás de 2/4, manteniendo la armadura e incluyendo una redonda en el último compás.

Sus apreciaciones para este canto son idénticas a las del primer ejemplo: considera que ambos son ejemplos de la regularidad de intervalos y cadencias propio de los pueblos bárbaros (Eximeno: 1774, p. 387; Eximeno: 1796, vol. III, p. 122). Sin embargo, este canto resultaría de mejor gusto en cuanto al ritmo por tratarse de un baile, a pesar de su simplicidad (una simplicidad que sería producto de la escasa variedad de tiempos de los lenguajes bárbaros), toda vez que su melodía sería más variada y agitada que la del primer ejemplo (Eximeno: 1774, p. 389; Eximeno: 1796, vol. III, p. 124). No deja de resultar curioso que Eximeno, que considera a los cantos canadienses como los de mejor gusto de entre los ejemplos de música extraeuropea de su tratado, muestre su predilección por este canto, el único realmente proveniente de Norteamérica.

El tercer ejemplo de Eximeno es denominado “Aria Indiana” (FIG. 22) en la edición italiana y “Canción Persana” (FIG. 23) en la edición española. En el primer caso, se trataría de un error, ya que en el *Diccionario* de Rousseau esta melodía es denominada “Chanson Persanne” (FIG. 24). La melodía, que aparecería por primera vez en los *Voyages de monsieur le chevalier Chardin en Perse et autres lieux de l’Orient* (FIG. 25)¹¹, es presentada por Rousseau en un compás de 2/2. El ginebrino incluye, además, la letra de la canción y la traducción de la misma. Eximeno mantiene el mismo compás, pero varía las figuras del décimo compás (donde Rousseau colocaba un silencio y tres negras, Eximeno sitúa una blanca y dos negras) y suprime el texto.

Los comentarios de Eximeno con respecto a esta melodía son más breves que

¹¹ Jean Chardin, hugonote francés, realizó diversos viajes a Oriente con fines comerciales. En su libro (Chardin: 1711), fruto de estos viajes, Chardin explica la teoría musical de los persas y transcribe este ejemplo musical (FIG. 25), del que dice que se interpreta de manera clara, fuerte y alegre. V. Harrison: 1973, pp. 120-133.

los que dedica a los cantos canadienses, aunque contienen ideas de interés. El jesuita vuelve a comparar la música extraeuropea con el canto llano, señalando que en la melodía persa se interrumpe la cadencia final (y, por tanto, no habría una verdadera cadencia) como ocurría ocasionalmente en el canto gregoriano (Eximeno: 1774, p. 387; Eximeno: 1796, vol. III, p. 122).

Finalmente, presenta un “Aria Cinese” (FIG. 26) - “Canción china” (FIG. 27), que aparecía titulada “Air Chinois” (FIG. 28) en el *Diccionario* de Rousseau. En este caso, la fuente original de esta melodía es el libro del P. Du Halde¹² (FIG. 29).

Eximeno transcribe literalmente el ejemplo de Rousseau, pero, si en la edición italiana introduce una modificación al colocar una blanca con calderón para finalizar la melodía, en la española “corrige” este cambio escribiendo dos negras, como aparece en la melodía del ginebrino. Sin embargo, el cambio más llamativo se aprecia al comparar las versiones de Rousseau y Eximeno con la original de Du Halde. En primer lugar, llaman la atención los cambios rítmicos del tercer compás, donde Du Halde había escrito una corchea con puntillo seguida de una semicorchea, y que Rousseau simplifica como dos corcheas. La variación más profunda tiene que ver con la altura de las notas: en la versión de Rousseau aparecen dos espacios por encima de la versión de Du Halde. Cabe pensar que se trata de un error de transcripción: a diferencia de los ejemplos tomados de Mersenne, Du Halde había escrito la melodía en clave de sol. Es posible que hubiera existido una voluntad de escribir la melodía en clave de do en primera, pero que el transcriptor hubiera situado una clave de sol en su lugar.

LA CREACIÓN DE UN DISCURSO: LA MÚSICA POPULAR COMO EL “OTRO”

El conjunto de imágenes identitarias y el texto creado con ellas por Eximeno pueden entenderse bajo el prisma de la “alteridad” (Lévinas: 1997); es decir, la articulación de una identidad propia basada en una serie de atribuciones y afirmada en la oposición con un “otro”. El “otro” se define por todo aquello que el “yo” no es, y por todo lo que escapa a lo normativo o a lo unitario. En el caso de Eximeno, el “yo” (o el “nosotros”) se identifica con la música italiana culta, y el “otro” (o los “otros”) con las músicas populares europeas, y con las músicas extraeuropeas.

Este tipo de dicotomía admite también una lectura siguiendo la teoría de Antonio Gramsci¹³: el “yo” se identifica con el “grupo hegemónico” que detenta el poder

¹² Du Halde: 1735, vol. III, p. 506. El jesuita francés Jean-Baptiste Du Halde se basó en testimonios de misioneros jesuitas franceses para elaborar su libro, en el que incluye varios ejemplos de cantos chinos. V. Harrison: 1973, pp. 161-166.

¹³ El pensamiento de Gramsci expresado en los *Cuadernos de la Cárcel*, plantea problemas de edición y de interpretación por su carácter fragmentario. Sobre los conceptos aquí tratados

y la cultura, mientras que el “otro” se identifica con los “grupos subalternos”, sometidos al grupo hegemónico, a quien deben obedecer e imitar. Existen además “grupos auxiliares” (generalmente identificados con los intelectuales) que refuerzan al grupo hegemónico y colaboran con él.

En el caso de Eximeno, el sujeto se identifica con la idea construida de la música italiana, a la que se atribuyen características como la naturalidad, la sencillez o la expresividad. El resto de músicas (que en su conjunto forman la identidad del “otro”), aparecen definidas por todo aquello que la música italiana *no es*. En este sentido, si a la música de las sociedades “primitivas” le eran atribuidas la simplicidad y la rudeza; la música china, la francesa y el contrapunto medieval son asociados con los conceptos de artificialidad, complejidad y antinaturalidad. Por otra parte, las músicas europeas de tradición oral se encuentran en un terreno intermedio: participan de algunas características de la música culta, pero no llegan a su nivel de excelencia.

Así, Eximeno evita crear una oposición simplista entre la música culta europea, por un lado, y el resto de músicas, por otro. En su discurso crea una multiplicidad de imágenes que le permiten definir su propia identidad de una manera más clara: de este modo, y como señala Lawrence Kramer, la existencia de fórmulas intermedias fortalece la oposición entre el “yo” y el “otro” (Kramer: 1995, p. 37). En su discurso, Eximeno crea una multiplicidad de grados jerárquicos que le permiten definir de manera más convincente su propia identidad, y presentar la de los “otros”, no como una simple negación del “nosotros”, sino como una versión incompleta, imperfecta o desviada de la norma.

La actitud de Eximeno hacia el gusto y la música populares europeos es ambigua y varía en función del contexto. La postura ilustrada, que desconfía del pueblo ignorante se hace patente en la descripción del gusto popular italiano: el exjesuita describe la facilidad de los italianos para cantar por la musicalidad de su lenguaje, llegando a desear que su música (culta) se extienda hasta el último confín de la Tierra. Sin embargo, no deja de resultarle gracioso que el pueblo (y en especial las mujeres) se erija en crítico musical: “el pueblo se cree juez competente en las tareas de un profesor de música; y la diversión más bella del carnaval de Roma es oír hasta a las mujeres hacer crítica de las óperas. ¿Pero de cuándo el pueblo ha sido sabio en sus juicios?” (Eximeno: 1774, p. 446; Eximeno: 1796, vol. III, p. 226)

En este párrafo, el pueblo queda convertido en un “otro” que carece de la cultura necesaria para juzgar apropiadamente en cuestiones musicales. Será un deber de las clases cultas (a las que pertenece Eximeno) instruir al pueblo y guiarle hacia el buen gusto, y esto es justamente lo que ocurrirá en *D. Lazarillo Vizcardi*. El protagonista de la novela no trata de influir en el gusto del pueblo, con el que apenas se mezcla. Consciente de que su gusto musical es superior al del vulgo, respeta desde

Cfr. Gramsci: 1990, 1998, 2009, y Portelli: 1973.

la distancia, las manifestaciones musicales de los campesinos. Sin embargo, en el ámbito eclesiástico, justamente aquel que permite reunir a individuos de todas las clases, D. Lazarillo trata de imponer su criterio hasta conseguir que sea elegido como maestro de capilla el músico con quien mantiene mayor afinidad estética¹⁴. Son los hombres ilustrados, y no el pueblo, quienes están capacitados para juzgar en materia musical, y esto debe ser así para evitar que triunfen músicas como las del maestro Agapito Quitóles, que fue aplaudida en su pueblo, y que: “verifiqué el pronóstico de D. Eugenio, cuando dijo a su hijo que las extravagancias de Agapito tal vez no pasarían por tales entre aquellos idiotas” (Eximeno: 1872, vol. I, p. 80).

Música popular y música culta permanecen así separadas y dispuestas de manera jerárquica; el pueblo (al que podemos entender como grupo subalterno) está en una posición subordinada con respecto a las clases cultas (grupo hegemónico), que deben marcar las normas a seguir, y a las que el pueblo debe imitar. Esto se consigue a través de la elección de un maestro de capilla adecuado (que funciona como grupo auxiliar), quien materializa las aspiraciones estéticas del grupo hegemónico en el ámbito en el que todos los grupos sociales se reúnen.

En este contexto, la música popular (europea y extraeuropea) adquiere una dimensión histórica que se funda sobre las premisas de una teoría evolutiva basada en la idea de progreso. Eximeno construye una analogía entre los tres grados del gusto (el de los salvajes del Canadá, el de los campesinos europeos, y el de la sociedad culta) y los tres estadios en los que podría situarse la música de los griegos, y señala:

¿En cuál de estos tres estados queremos suponer a los griegos? El estado que se elija, decidirá de su gusto para la música. Ésta habrá de ser de mal gusto, si los griegos eran bárbaros o salvajes. Habrá sido sencilla, pero de buen gusto, cual es nuestra *música de capilla*, si los griegos se hallaban en el estado de nuestros aldeanos que cantan las tonadas o seguidillas. Pero la historia no nos permite suponerlos ni aldeanos ni salvajes (Eximeno: 1774, p. 339; vol. III, p. 37).

Subyace, por lo tanto, un planteamiento evolutivo que identifica la música de los salvajes con un estadio primitivo de la humanidad. De hecho, su grado de desarrollo sería equiparable con el de los bárbaros cuando invadieron Europa, hasta el punto de que sus músicas son semejantes: “con la venida de los bárbaros la música, por lo que respecta al ritmo y a la variedad de notas, se redujo al estado en que la hemos visto entre los salvajes del Canadá” (Eximeno: 1774, p. 391-392; Eximeno: 1796, vol. III, p. 129).

Las analogías entre los bárbaros y los indígenas canadienses continúan cuando

¹⁴ No es casual que Antonio Gramsci considere que la Iglesia tiene la función de evitar fracturas entre los diferentes grupos sociales, impidiendo así que se formen dos religiones (una de los cultos y otra de los no educados).

Eximeno analiza el canto gregoriano. Para el exjesuita, el canto cristiano no tiene su origen en Roma o en el canto judaico, sino que es una expresión del gusto “gótico” (es decir, bárbaro). En sus comparaciones, el autor de *Dell'origine* fija su atención sobre las cadencias de los ejemplos del canto llano, y las equipara con las cadencias de las melodías canadienses, llegando a la conclusión de que unas y otras son equivalentes, tanto cuando se trata de cadencias auténticas, como cuando se trata de cadencias falsas o semicadencias. Pese a todo, los indígenas norteamericanos tienen una ventaja sobre los antiguos bárbaros, y es que no son tan fieros como ellos. Cabría pensar, por tanto, que se hallan en una disposición más favorable para aceptar las influencias musicales de buen gusto.

Por su parte, la música de los campesinos europeos representa un estadio evolucionado aunque no suficientemente perfeccionado. Su nivel de evolución sería equiparable al de la música de capilla (que trasciende a las clases sociales): simple pero de buen gusto. Finalmente, la música culta europea, cuyo paradigma serían las arias operísticas, se sitúa en un estadio evolucionado, refinado y de buen gusto.

Estos tres niveles del desarrollo del gusto se corresponden, a la vez, con los grados de desarrollo según las actividades económicas desarrolladas: para el exjesuita, los grados de desarrollo estarían marcados por el predominio de la caza (como en el caso de los “salvajes” de Canadá), de la agricultura y la ganadería (como en los campesinos europeos), o del comercio (como en el caso de los ciudadanos). Con una mentalidad propia de la Ilustración, Eximeno clasifica estas tres actividades como diferentes escalones de la línea de progreso ascendente, identificando lo más reciente con lo más refinado, tanto desde un punto de vista cultural como desde una perspectiva económica.

Ahora bien, como habíamos anunciado, la identidad atribuida a los chinos tiene sus propias peculiaridades. El exjesuita coincide con sus contemporáneos al considerar que la civilización china es avanzada, y que por tanto no puede ser descrita como “salvaje”, “primitiva” o “bárbara”. Supone, por tanto, un problema a la hora de definir su identidad: si se asume que China es una nación avanzada, cabe suponer que tendrá una música refinada y de buen gusto. En este caso, la música china tendría que estar a la altura de la música culta europea, en un grado elevado de desarrollo. Sin embargo, Eximeno consigue crear una imagen de China como “el otro” sin contradecir su estatus de nación avanzada, a diferencia de Rousseau, para quien las lenguas orientales eran un modelo de musicalidad (Rousseau: 2007, p. 89). Para el exjesuita :

Los chinos son la nación del Asia que más cultiva las artes y las ciencias; pero las cultiva con mal gusto. Los literatos con especialidad hacen un estudio bárbaro de su lengua que es complicadísima y casi incapaz de ser enriquecida con nuevas palabras: por eso los chinos después de seis mil años de

imperio y de estudio saben ahora lo mismo que sabían antes de Confucio. (...)
(Eximeno: 1774, p. 385; Eximeno: 1796, vol. III, p. 125)¹⁵.

Es decir, los chinos cultivan las artes y las ciencias, pero lo hacen con poco acierto. Frente a lo que ocurre en Europa, los chinos se niegan a introducir nuevas ideas en su cultura, por lo que en ese país no se puede hablar de desarrollo, sino de estancamiento.

Eximeno había advertido del peligro de la fosilización de la lengua italiana de las clases cultas, comparándola con China, donde las clases elevadas hablarían un lenguaje ininteligible para el pueblo. Pero, por otra parte, la música china era comparada con la canción tradicional francesa por su antinaturalidad y estudiada complejidad:

Su modulación [de la canción china] es bastante escasa y muy estudiada; al mismo tiempo extravagante, afectada, interrumpida, y mucho menos natural que la canción del Canadá: lo que nos hace conocer que la naturaleza por inculta y grosera que permanezca produce frutos más bellos que la afanosa industria del hombre cuando se funda sobre malos principios (Eximeno: 1774, p. 385; Eximeno: 1796, vol. III, p. 125).

La identificación entre el buen gusto y la idea (construida) de la música italiana, y la atribución a ésta de características como naturalidad, sencillez o expresividad, le llevan a crear imágenes del “otro”, que *es* todo aquello que la música italiana *no es*.

En este sentido, si a la música de las sociedades “primitivas” como los salvajes de Canadá o los bárbaros les eran atribuidas la simplicidad y la rudeza excesivas; la música china, la francesa y el contrapunto medieval son asociados con los conceptos de artificialidad, complejidad y antinaturalidad. De esta manera, la música italiana (“nosotros”), como fruto más elevado de la cultura occidental, se sitúa en un punto medio frente a un “otro” que se define tanto por exceso (como la música china) como por defecto (como la música de los “salvajes del Canadá”).

CONCLUSIONES

En las páginas precedentes hemos analizado las causas que llevaron a Eximeno a insertar ejemplos de músicas europeas de tradición oral y de procedencia extraeuropea en su tratado.

Además, hemos estudiado las diversas procedencias de estas músicas: en el

¹⁵ Esta opinión es compartida por Turgot: “En las regiones de Asia donde las sociedades fueron llevadas demasiado pronto a un estado fijo, donde hubo escribas demasiado pronto, las lenguas fueron fijadas muy cerca de los primeros orígenes y, por tanto, el énfasis en el estilo se convierte en su carácter, ya que es una consecuencia de la primera imperfección del lenguaje”. (Turgot, 1991, p. 47).

caso de las músicas europeas, estas muestran procedencias diversas, que van desde la recopilación llevada a cabo por el propio Eximeno, hasta la utilización de cancioneros en los que se reúnen melodías trovadorescas de la Edad Media. El exjesuita no necesita insistir en el seguimiento de las reglas de la música culta por parte de estas melodías, ya que, desde su punto de vista, este sistema es natural, universal, y compartido por las clases populares europeas. En el caso de las músicas extraeuropeas, todas ellas proceden de la *Encyclopédie*, de donde habrían pasado al *Diccionario* de Rousseau. Sus orígenes son diversos, habiendo sido sometidas a lo largo del tiempo a toda clase de modificaciones. Eximeno toma estos ejemplos sin preocuparse por su contexto y los analiza desde una perspectiva universalista y etnocéntrica, juzgándolos en función de las normas (supuestamente universales) de la música.

En su discurso, el exjesuita demuestra su concepción de la música como un sistema formado por tres núcleos jerarquizados. En el centro de este sistema se situaría la música culta occidental; en una posición intermedia se situarían las músicas europeas de tradición oral, y en la periferia del mismo se emplazarían las músicas no europeas. Aunque todas las músicas participan de unas reglas comunes, naturales y procedentes en última instancia del instinto humano, muestran diferencias que evidencian la diversidad de los caracteres nacionales. Al mismo tiempo, estos tres núcleos muestran un dinamismo interno que refleja la variedad de los gustos humanos, y su determinación por factores como el nivel educativo o la musicalidad de la lengua. En este sentido, cabe destacar las profundas diferencias que es posible encontrar entre la música de los campesinos italianos (sencilla pero de buen gusto y cercana a la música culta) y la de los trovadores franceses (compleja pero de mal gusto). Es en este ámbito donde mejor funcionan las analogías trazadas por Eximeno, quien se sitúa sobre las distinciones y compara las músicas europeas con las extraeuropeas.

Por otra parte, el exjesuita utiliza estas comparaciones en el ámbito de su discurso histórico, asimilando los tres grupos de músicas antes citados con tres estadios de desarrollo evolutivo en función de una idea de progreso que identifica lo más sencillo (la música de los indígenas canadienses o el canto llano) con lo primitivo, y lo más refinado (la música culta europea) con lo más avanzado. En cualquier caso, esta idea de progreso también admite la posibilidad de una evolución no fundada sobre principios acertados, caso de la música china o de las melodías francesas.

El planteamiento llevado a cabo por Eximeno encaja con la lógica de la “alteridad”. El exjesuita concibe su identidad y la de su sistema musical como un sujeto al que opone una multiplicidad de “otros” a los que es posible definir como todo aquello que él no es. La música de los “otros” carecerá siempre de las características que permiten satisfacer el buen gusto del grupo hegemónico, entendido como el modelo que debe guiar a los grupos subalternos, y como el paradigma que deben imitar todos los elementos del sistema. De todo ello se deduce que, a pesar de lo afirmado

por Pedrell, la música popular no es para Eximeno un modelo sobre el que deban construirse las músicas cultas de los diferentes países, sino más bien lo contrario.

BIBLIOGRAFÍA

CHARDIN, Jean (1711). *Voyages de monsieur le chevalier Chardin en Perse et autres lieux de l'Orient*. Ámsterdam: Chez Jean-Louis de Lorme.

CONTRERAS PELÁEZ, Francisco J. (2004). *La filosofía de la historia de Johann G. Herder*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

DIDIER, Béatrice (1985). *La musique des Lumières*. París: Presses Universitaires de France.

DU HALDE, Jean-Baptiste (1735). *Description géographique historique, chronologique, politique, et physique de l'empire de la Chine et de la Tartarie Chinoise*. París: P.G. Lemercier.

EXIMENO, Antonio (1774). *Dell'origine e delle regole de la musica. Colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione*. Roma: Michel'Angelo Barbiellini.

EXIMENO, Antonio (1796). *Del origen y reglas de la música. Con la historia de su progreso, decadencia y restauración*. Madrid: Imprenta Real. 3 vols.

EXIMENO, Antonio (1872). *D. Lazarillo Vizcardi, sus investigaciones músicas con ocasión del concurso a un magisterio de capilla vacante*. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles. 2 vols.

GELBART, Matthew (2007). *The Invention of Folk Music and Art Music. Emerging Categories from Ossian to Wagner*. Cambridge: Cambridge University Press.

GRAMSCI, Antonio (1990). *Cuadernos de la cárcel: pasado y presente*. México: Juan Pablos.

GRAMSCI, Antonio (1998). *Cuadernos de la cárcel: literatura y vida nacional*. México: Juan Pablos.

GRAMSCI, Antonio (2009). *Cuadernos de la cárcel: el Risorgimento*. México: Juan Pablos.

HARRISON, Frank (1973). *Time, Place and Music. An Anthology of Ethnomusical Observation c. 1550 to c. 1800*. Ámsterdam: Frits Knuf.

KRAMER, Lawrence (1995). *From the other to the abject. Music as a cultural trope*. *Classical Music and Postmodern Knowledge* (p. 33-66). Los Ángeles: University of California Press.

LEVESQUE DE LA RAVALIÉRE, Pierre-Alexandre (1742). *Les poésies du Roy de Navarre, avec des notes & un glossaire françois; precedes de l'Histoire de*

- Révolutions de la langue Française, depuis Charlemagne jusqu'à Saint-Louis; d'un discours sur l'Ancienneté des Chansons Françaises, & de quelques autre pièce.* París: Chez Hippolyte-Luis Guerin & Jacques Guerin.
- LÉRY, Jean de (1578). *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil.* [La Rochelle]: Antoine Chuppin.
- LÉVINAS, Emmanuel (1997). *El tiempo y el otro.* Madrid: Paidós Ibérica.
- MERSENNE, Marin (1636-1637). *Harmonie Universelle.* París: Sebastien Cramoisi, 1ª parte, libro III.
- PARISOTTI, Alessandro (1890). *Le melodie popolari romane.* En Francesco Sabatini (ed.). *Il Volgo di Roma. Raccolta di tradizioni e costumanze popolari* (pp. 65-66). Roma: Ermanno Loescher & Co.
- PEDRELL, Felipe (1920). *Por nuestra música. Algunas observaciones sobre la magna cuestión de una escuela lírico nacional motivadas por la Trilogía (tres cuadros y un prólogo) Los Pirineos.* Barcelona: Imprenta de Heinrich y Cia.
- PEDRELL, Felipe (1920). *P. Antonio Eximeno. Glosario de la gran remoción de ideas que para mejoramiento de la técnica y estética del arte músico ejerció el insigne jesuita valenciano.* Madrid: Unión Musical Española.
- PICÓ PASCUAL, Miguel Ángel (2002). Una dulzaina valenciana del siglo XVIII. *Revista de folklore*, 253, 27.
- PICÓ PASCUAL, Miguel Ángel (2003). Una seguidilla española transcrita por el P. José Antonio Eximeno ¿Patrón de la musicología española feminista? Algunas puntualizaciones en torno a unas afirmaciones vertidas en el V Congreso de la Sociedad Española de Musicología. *Revista de folklore*, 268, 141-142.
- PORTELLI, Hugues (2003). *Gramsci y el bloque histórico.* México: Editorial Siglo XXI.
- RODRÍGUEZ SUSO, Carmen (1998). La trastienda de la Ilustración. El empresario Nicola Setaro y la ópera italiana en España. *Il Saggiatore Musicale*, V, 2, 245-268
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (2007). *Diccionario de música.* Madrid: Akal (Ed. original de 1768).
- TIERSOT, Julienn (1910). Notes d'ethnographie musicale. La musique chez les peuples indigenes de l'Amérique du Nord (L'États-Unis et Canada). *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 11, 2, 143.
- TURGOT, Anne Robert Jacques (1991). *Cuadro filosófico de los progresos sucesivos del espíritu humano.* En Mayos, Gonçal (Ed.). Turgot: Discursos sobre el progreso humano. Madrid: Tecnos.

ANEXO

Parte seconda 22

1. *Aria del Canada*

2. *Ballo del Canada*

3. *Aria Indiana*

4. *Aria Cinese*

5. *Lamburro Trasteverino* *Et populi medicati sunt inania*

6. *Veneziana*
gho perso l'ossele . . . tto l'ossele . . . tto nè so dove l'andà nè so dove l'andà
povero bustio letto do ve se mai càràvò dove se mai càzza quanto che me kippiasse smonio di qua e di là
non ghè pin bene e pare gho perso final fia De me lo care fie se l'averi trovà

7. *Andante e Pianissimo*

8. *Si la mar fuere tinta papol' el cielo papol' el cielo no po-
 drìa esplicar te . . . lo que te quiero no po drìa expli' carte lo que te quiero lo que te quiero*

9. *Fragor*
*Filles qui craignez le dommage que les amans peuvent causer visitez au premier langage dont ils veulent vous
 ouvrir se vous tardez votre peril redoubt le airon flambeau l'amour vous éblouit quand l'oeil est troublé tout est dit*

10. *Happy Nymphs whose harmless hearts no fatal sorrows prove who never knew mens feeble arts or
 fill'd with pain or sorrow*

Pr.^{ca} Annaudès incise

FIG.1. EXIMENO, Antonio (1774). *Dell' Origine e delle regole della musica, colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione*. Roma: Michel' Angelo Barbicellini.



FIG.2. EXIMENO, Antonio (1774). *Dell'Origine e delle regole della musica, colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione*. Roma: Michel' Angelo Barbiellini.

FIG.3. EXIMENO, Antonio (1774). *Dell'Origine e delle regole della musica, colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione*. Roma: Michel' Angelo Barbiellini.

FIG.4. EXIMENO, Antonio (1774). *Dell'Origine e delle regole della musica, colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione*. Roma: Michel' Angelo Barbiellini.

FIG.5. EXIMENO, Antonio (1774). *Dell'Origine e delle regole della musica, colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione*. Roma: Michel' Angelo Barbiellini.

FIG. 6. EXIMENO, Antonio (1774). *Dell'Origine e delle regole della musica, colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione*. Roma: Michel' Angelo Barbiellini.



FIG. 7. EXIMENO, Antonio (1774). *Dell'Origine e delle regole della musica, colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione*. Roma: Michel' Angelo Barbiellini.

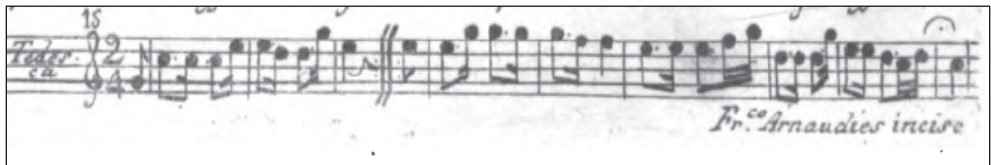


FIG. 8. EXIMENO, Antonio (1774). *Dell'Origine e delle regole della musica, colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione*. Roma: Michel' Angelo Barbiellini.

Tomo III. Lam. I.

PARTE SEGUNDA.

Exemplo 3.^o *Cancion de los Salvages del Canada.*

2.^o *Bale del Canada.*

3.^o *Cancion Persiana.*

4.^o *Cancion China.*

5.^o 6.^o 7.^o 8.^o

Et po qui li me da ta ti sur so a re a.

FIG. 9. EXIMENO, Antonio (1796). *Del origen y reglas de la música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración*. Madrid: Imprenta Real, vol. 3.

Planche N°

Air Chinois.

Chanson Peruvienne.

Chanson des Sauvages du Canada.

Danse Canadienne.

Air Suisse appellé le Biais de Vacher.

Chanson Peruvienne.
Des d'ot de ri t'chaud au... de mi... et luy x...
... pas si ce devot all'chou... r'chaud fait... son ch'oum

Traduction des paroles Peruvienne.
Ette tte est formé comme la fleur de l'oreille,
Fait parler un profum dont le sein l'augmente vain.
Le monde n'a rien de stable, tout y passe.
Il faut s'apprêz de fleur le vœux pour ramener à voir
le vœux des.

Table des Intervalles.
pour la Gamme des Corps harmoniques.

Fig. 5. {

FIG. 10. ROUSSEAU, Jean-Jacques (1768). *Dictionnaire de Musique*. Paris: Veuve Duchesne.

Aria del Canada *Parte seconda* 22

FIG. 11. EXIMENO, Antonio (1774). *Dell'Origine e delle regole della musica, colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione*. Roma: Michel' Angelo Barbiellini.

1.
Cancion de los Salvages del Canada.

FIG. 12. EXIMENO, Antonio (1796). *Del origen y reglas de la música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración*. Madrid: Imprenta Real, vol. 3.

Chanson des Sauvages du Canada.

Cani. de joum... as ni de jouv'ette ho ho ho ho ho... ra heura en ce be.

FIG. 13. ROUSSEAU, Jean-Jacques (1768). *Dictionnaire de Musique*. Paris: Veuve Duchesne.

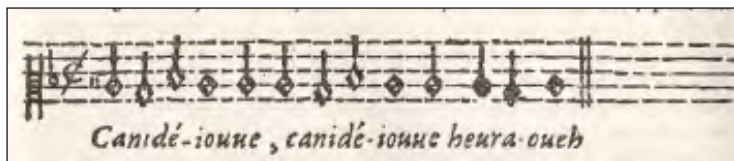


FIG. 14. DE LÉRY, Jean (1578). *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil.*

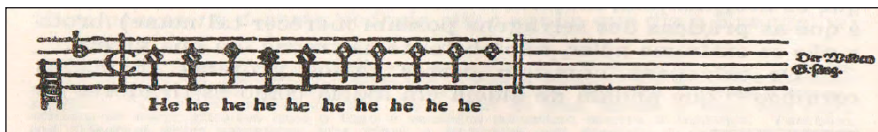


FIG. 15. DE LÉRY, Jean (1578). *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil.*

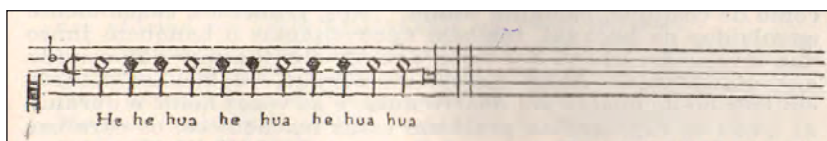


FIG.16. DE LÉRY, Jean (1578). *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil.*

Trois Chançons des Ameriquains.

I II III

Canide ionne. He he he he. Heu heura heura oucchi.

The image shows three separate lines of musical notation, each labeled with a Roman numeral (I, II, III) above it. Each line has its corresponding lyrics written below it. The notation uses a five-line staff with various note values and rests.

FIG.17. MERSENNE, Marin (1636-1637). *Harmonie Universelle.* Paris: Sebastien Cra-moisi, 1^a parte, libro III, p. 148.

2. Ballo del Canada'

A single line of musical notation on a five-line staff. The notes are mostly quarter notes with stems pointing upwards. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 2/4.

FIG. 18. EXIMENO, Antonio (1774). *Dell'Origine e delle regole della musica, colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione.* Roma: Michel' Angelo Barbiellini.

Bailé del Canadi.

A single line of musical notation on a five-line staff. The notes are mostly quarter notes with stems pointing upwards. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 2/4.

FIG. 19. EXIMENO, Antonio (1796). *Del origen y reglas de la música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración.* Madrid: Imprenta Real, vol. 3.

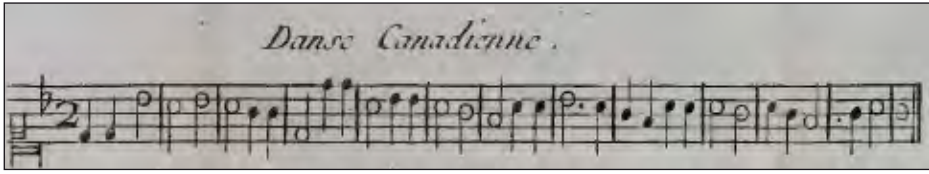


FIG. 20. EXIMENO, Antonio (1774). *Dell' Origine e delle regole della musica, colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione*. Roma: Michel' Angelo Barbiellini.

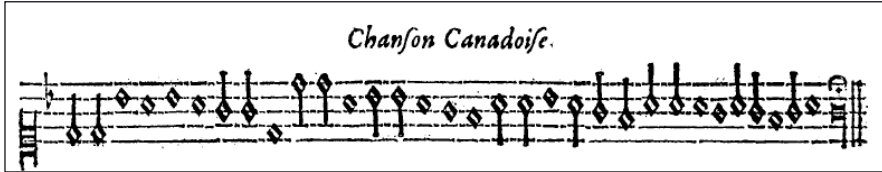


FIG. 21. MERSENNE, Marin (1636-1637). *Harmonie Universelle*. París: Sebastien Cramoisi, 1^a parte, libro III, p: 148.

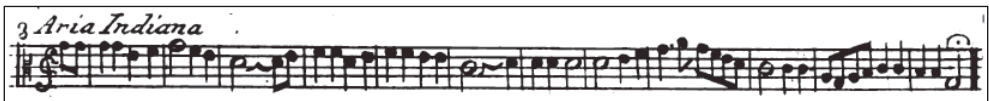


FIG. 22. EXIMENO, Antonio (1774). *Dell' Origine e delle regole della musica, colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione*. Roma: Michel' Angelo Barbiellini.

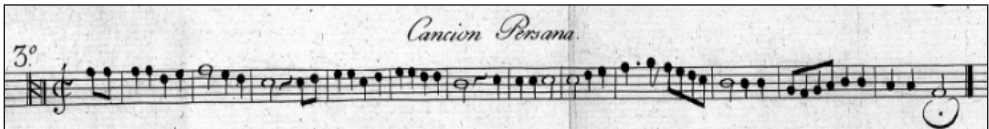


FIG.23. EXIMENO, Antonio (1796). *Del origen y reglas de la música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración*. Madrid: Imprenta Real, vol. 3.

Chanson Persane.

Traduction des paroles Persanes.

*Votre teint est vermeil comme la fleur de vionade,
 Votre parler un parfum dont je suis l'inséparable ami,
 Le monde n'a rien de stable, tout y passe.*

*Refrain Apportez des fleurs de senteur pour ranimer le cœur
 de mon Roi.*

FIG. 24. ROUSSEAU, Jean-Jacques (1768). *Dictionnaire de Musique*. Paris: Veuve Duchesne.

FIG. 25. CHARDIN, Jean (1711). *Voyages de monsieur le chevalier Chardin en Perse et autres lieux de l'Orient*. Amsterdam: Chez Jean-Louis de Lorme.

Aria Cinese

FIG. 26. EXIMENO, Antonio (1774). *Dell'Origine e delle regole della musica, colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione*. Roma: Michel' Angelo Barbiellini.



FIG. 27. EXIMENO, Antonio (1796). *Del origen y reglas de la música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración*. Madrid: Imprenta Real, vol. 3.

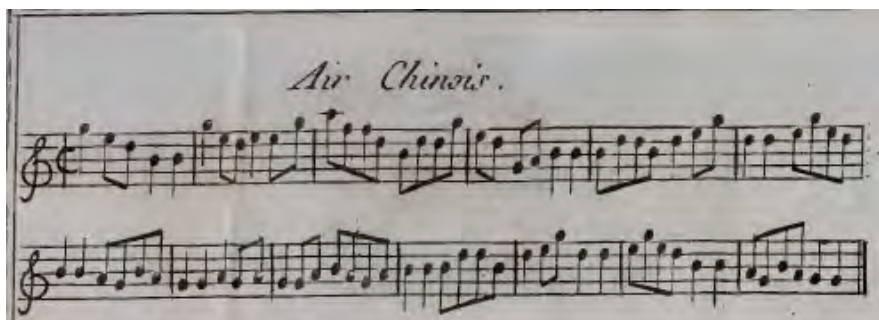


FIG. 28. ROUSSEAU, Jean-Jacques (1768). *Dictionnaire de Musique*. Paris: Veuve Duchesne.



FIG. 29. DU HALDE, Jean-Baptiste (1735). *Description géographique historique, chronologique, politique, et physique de l'empire de la Chine et de la Tartarie Chinoise*. Paris: P.G. Lemercier, vol. 3.

MÚSICOS Y ‘ENTUSIASTAS’ EN LAS RECOPIACIONES DE CANCIONEROS MURCIANOS¹

Juan Carlos MONTOYA RUBIO
Universidad Miguel Hernández de Elche

Resumen: Los cancioneros de la Región de Murcia se caracterizan, por un lado, por una serie de rasgos comunes a los realizados en el resto de España desde principios de siglo XX y, por otro, poseen unos elementos propios que los diferencian con mayor o menor profundidad. Entre estos aspectos propios destacan su elaboración a manos de músicos reputados pero también, especialmente, se caracterizan por haberlos llevado a cabo personalidades cuyos campos de conocimiento eran otros, por ejemplo, el periodismo o la literatura. Se puede establecer una continuidad entre dichos cancioneros, destacando en el presente texto los trabajos de Julián Calvo, José Martínez Tornel, José Inzenga, Pedro Díaz Cassou, José Verdú y Alberto Sevilla. Los aspectos más interesantes de los cancioneros murcianos son su integración en el conjunto del país, su origen a partir de la sensación de pérdida, la impronta regionalista y, entre otros, la importación y exportación de elementos musicales. Muchos de estos elementos siguen vigentes en la visión romántica actual que se hace de los rasgos folklóricos de la Región de Murcia

Palabras clave: folklore, música, composiciones, cancioneros, canciones murcianas

Abstract: The songbooks of the Region of Murcia are characterized, on the one hand, by a number of common features similar to those developed in the rest of Spain since the early twentieth century and, on the other hand, these songbooks have some genuine elements of differentiation more or less marked. Among these aspects, we include its authorship, by renowned musicians but also, especially, they are characterized for being carried out for non musician personalities, for example, journalists or men of letters. So, it can be established a continuity between these songbooks, highlighting the work of Julián Calvo, José Martínez Tornel, José Inzenga, Pedro Díaz Cassou, José Verdú and Alberto Sevilla. Among others, the most interesting aspects of the Murcian songbooks are the following: its integration into the whole country, its origin from the typical sense of loss, the regionalist

¹ Este artículo se encuadra dentro del Proyecto I+D “La canción popular en los trabajos de campo, fuente de inspiración para la composición musical”. Entidad financiadora: Ministerio de Ciencia e Innovación, referencia HAR2010-15165 (2010-2013). Proyectos de Investigación I+D+i (Programa Nal. de Proyectos de Investigación Fundamental).

impression and the importation and export of musical elements. Many of these aspects are still valid in the current romantic vision of the Murcian typical folk features.

Key Words: folklore, music, compositions, Murcia songs

ASPECTOS PREMILINARES Y METODOLÓGICOS

La presente aportación pretende llevar a cabo un somero repaso por las recopilaciones de canción tradicional en los límites geográficos de la Región de Murcia. En primera instancia, es preciso tener en cuenta que acotamos esta limitación espacial de manera funcional, pero que los trabajos a los que aludiremos se van a centrar, con cierta exclusividad como era costumbre de la época, a recopilaciones llevadas a cabo desde los núcleos más poblados, de forma que no se pueda hablar de un repaso exhaustivo de melodías típicas de todas y cada una de las poblaciones que integran la región en la actualidad, ni por supuesto en conjunción con la provincia de Albacete en lo que hasta no hace mucho formaba una circunscripción biprovincial. En las siguientes líneas trataremos de desentrañar los condicionantes y límites que hemos pretendido dar a la investigación.

Primeramente, hemos de aclarar que, al contrario de lo que sucede en otras zonas de la geografía española donde sí se puede recurrir a una figura relevante por encima del resto, en la franja espacial a la que nos vamos a dedicar no nos centraremos en un solo recopilador, debido a que la realidad de los cancioneros murcianos, tanto del periodo de entreguerras como en los anteriores, no se caracteriza por la emergencia de una sola figura paradigmática desde lo musical, sino por concomitancia de las aportaciones de varios autores con diversa orientación aunque una misma determinación, venida del entusiasmo por las tradiciones autóctonas. Por este motivo, aunque se pudieran establecer hitos en la recopilación cancionística murciana éstos pueden ser entendidos como puntos que trazan una continuidad de uno a otro autor. Como veremos, incluso las que pudieran ser consideradas como figuras más relevantes muestran ciertas carencias musicales que impiden puedan erigirse en el prototipo de musicólogo, compilador, armonizador-compositor y pedagogo que sí se dio en otras latitudes.

Por otro lado, hemos de insistir en estas líneas iniciales en otro hecho significativo que tiene que ver con el sustrato metodológico del estudio en su conjunto: tampoco se pretende un trabajo descriptivo en torno a los cancioneros más relevantes surgidos en la zona. Aunque meritoria, esa labor ya tiene cierto recorrido y lo que pretendemos en esta ocasión es ahondar en las vertientes interpretativas, los elementos que se traslucen tras las recopilaciones ya que, a nuestro modo de ver, todo ello puede resultar más enriquecedor. Dando por sentado que podemos establecer cierta continuidad entre las obras de unos y otros cancioneros, es sumamente atractivo ten-

der dichos puentes y observar hasta qué punto el sustrato murcianista latente en ellos tiene o no reflejo en obras posteriores, de mediados de siglo e incluso en la actualidad.

Por tanto, el objetivo primordial de un trabajo de este tipo no es enumerar y señalar aspectos relevantes, elemento en todo caso inexcusable que será solventado con relativa rapidez, como rastrear cuál ha sido el devenir que los cancioneros pioneros en la Región de Murcia han dejado en los posteriores y en alguna composición presente. Si la antropología, como ciencia de la globalidad del hombre, trata de acercarse al conocimiento de nosotros mismos para poder interpretar las conductas, desde las recopilaciones de canciones populares se pueden extraer claves interpretativas que nos permitan entender realizaciones actuales. Con ello, el recorrido por procesos de recopilación, métodos y resultados nos ayuda a conocer nuestras propias condiciones musicales presentes y arroja luz sobre si, en cierto modo, somos producto de discursos pretéritos. Como consecuencia, proponemos un trabajo historiográfico interpretativo, en tanto en cuanto el fundamento de la erudición es entendido como la generación de conocimiento.

Otra de las características de la presente aportación es la recurrencia no sólo a fuentes primarias sino también a bibliografía referida a ella. El análisis que se postula precisa de establecer vínculos entre esas primeras referencias y la perspectiva en que ha sido abordada. De hecho, para nuestros fines resulta altamente interesante entender de qué modo han sido tratadas las fuentes primarias y cómo se han resalta-dado determinados aspectos por encima de otros. En este sentido, el rastreo de documentos bibliográficos que hacen referencia a recopilaciones antiguas y su cotejo con bibliografía más reciente, el establecimiento de vínculos y las derivaciones de lo uno en lo otro será labor destacada del trabajo que se presenta.

Con ello, tras estas reflexiones iniciales abordaremos una serie de aspectos elementales para poder aproximarnos con cierto rigor a los cancioneros de la Región de Murcia, entendiendo que no podremos por limitaciones obvias enumerar y analizar todos ellos. Referenciaremos aquellos que se tornan capitales para entender el devenir futuro, esto es, las aportaciones de Julián Calvo, José Inzenga, Pedro Díaz Cassou, José Martínez Tornel y José Verdú, llegando de este modo a observar su latencia en una de las obras más interesantes de este corte que nos ha legado el periodo de entreguerras, el cancionero de Alberto Sevilla, el cual no ha recibido la atención historiográfica que sus antecedentes. Una vez atestiguados los nexos entre éste y sus predecesores apuntaremos algunas derivaciones inmediatas en composiciones musicales, especialmente en la obra de Emilio Ramírez, dejando entrever que estas influencias llegaron a compositores de mayor renombre como Manuel de Falla, aunque ello, más estudiado en otros foros, no será motivo de una atención preferente. Finalmente, trataremos de atender a cómo todo este conjunto de disposiciones en torno a lo murciano tienen reflejo en el modo en que se entiende la canción tradicio-

nal en la actualidad en esta zona geográfica, tanto a partir de escritos como en obras vocales concretas.

CUESTIONES INICIALES EN LA APROXIMACIÓN A LOS CACIONEROS MURCIANOS

Existen una serie de condicionantes que hacen de las melodías recogidas en esta zona geográfica un conjunto singular dentro del panorama global español. Es cierto que algunas de las características que vamos a destacar tienen un reflejo si no idéntico si muy parejo en otras regiones, pero en todo caso trataremos de enfatizar siempre el modo en que se dan estas particularidades en la Región de Murcia. Algunos de los aspectos más destacados son:

Incidencia de los cancioneros en el conjunto nacional

La Región de Murcia ha ocupado un lugar más o menos relevante en las compilaciones que, de manera general, han tratado de mapear el entorno sonoro de España, si bien es cierto que, como veremos, lo más común ha sido recurrir a las mismas melodías presentadas con cierta reiteración. Recurrimos a figuras de la importancia de Eduardo Martínez Torner, sumamente relevante en el ámbito asturiano², para ejemplificar cómo la música popular murciana era tenida en cuenta al intentar recabar información sobre canciones recogidas a lo largo y ancho de todo el territorio nacional. Así por ejemplo, en sus *Temas folclóricos: música y poesía*³, donde Martínez Torner realiza una curiosa comparación rítmica entre cinco zonas de España (Galicia, Extremadura, Cataluña, Burgos y Vascongadas), el autor se ocupa también de señalar la importancia de algunas manifestaciones folclóricas murcianas recogidas en publicaciones de difícil acceso u otras esenciales para la comprensión de devenir compilador en el sureste español como la parte dedicada a Murcia de los *Cantos y bailes populares de España*, de José Inzenga⁴, o la *Colección de cantos populares de Murcia* de José Verdú⁵, que serán tratadas con mayor detenimiento.

También aquí las tradiciones están muriendo...

El germen romántico que postulaba la pronta recogida de material en vías

² Entre las publicaciones que enaltecen esta figura capital de la música tradicional resaltamos una de las más recientes: Gómez Rodríguez, José Antonio (2009). Un cancionero excepcional ninguneado por la (etno)musicología española. *Revista de Musicología*, XXXII (2), 69–89.

³ Martínez Torner, Eduardo (1935). *Temas folclóricos: música y poesía* (p. 106). Madrid: Faustino Fuentes.

⁴ Inzenga, José (1888): *Cantos y bailes populares de España. Galicia, Valencia, Murcia*. Madrid. Unión Musical Española.

⁵ Verdú, José (2001). *Cancionero popular de la Región de Murcia*. Murcia: Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca (Versión original 1906).

de extinción, por supuesto, también llegó aquí. No se precisa ahondar mucho en la corriente estética que enmarca tal disposición, pero sí, dentro de los intereses que hemos trazado para el estudio, es interesante recordar cómo la forja de la tradición supuso una reinención, hasta cierto punto, de los parámetros musicales. En palabras de Sánchez Martínez:

En Murcia no se produjo ningún hecho aislado de un contexto nacional o internacional. Los mismos procesos y corrientes de pensamiento que se dieron en Murcia habían acontecido, o se daban de manera simultánea, en toda España y en Europa entera. Fueron pues, un producto original de una época de la cultura occidental en su conjunto y no de una región determinada⁶.

Mientras que el folclore se caracteriza por la transmisión oral de la cultura, estando sujeto a la natural evolución de las prácticas por la acción de distintas influencias, modas, los cambios económicos, políticos, etc. el folclorismo surge cuando la clase urbana ilustrada que conoce de esas manifestaciones culturales se da cuenta de su evolución (generalmente ‘rápida’), otorga relevancia a determinadas costumbres que tiene una población en un espacio y un tiempo concretos, y con voluntad consciente tiende a fijar esos comportamientos por cualquier medio a su alcance para evitar su desaparición total. Esta es la fase, que encontraremos en Murcia, en la que los lamentos por las tradiciones que se extinguen se expresan en frases del tipo ‘¡Las tradiciones se van...!’ o ‘Que no se pierdan’ [...] Mediante el folclorismo, la cultura ilustrada toma modelos de la cultura tradicional campesina, los reelabora y los dota de nuevos significados⁷.

Sin ánimo pues de ser originales, se constata en la Región de Murcia la evolución de unas ideas similares a las propagadas por el resto de España pero con cierta aprehensión exagerada de los parámetros marcadamente murcianistas, identificados como expondremos en breve con los “huertanos”⁸.

La vertiente identitaria, por tanto, cobra especial relevancia en el análisis que se ha de llevar a cabo, teniendo en cuenta que antes de 1920 ya estaban sentadas las bases del regionalismo cultural murciano⁹.

⁶ Sánchez Martínez, Manuel (2004). La génesis y consolidación del folclorismo en Murcia (1851–1939). En VV. AA. *Seminario de Folclore. XXXVII Edición del Festival de Folclore en el Mediterráneo* (p. 75). Murcia: Ayuntamiento de Murcia.

⁷ *Ibíd.*, p. 73.

⁸ Aunque son muchas las obras literarias que ilustran esta sensación de pérdida, destacamos el poema de José Frutos Baeza “El último panocho”, el cual supone un compendio de todos estos rasgos: Frutos Baeza, José (1927). *¡Cajines y Albares! Edición completa de romances murcianos y panochos* (pp. 32–36). Murcia: Imp. Asilo Lourdes.

⁹ Sánchez Martínez, Manuel (2004). *Op. Cit* (p. 113).

Aspectos contextuales

De acuerdo con lo expuesto hasta el momento se puede empezar a configurar el mapa de las compilaciones cancionísticas desde una mirada tan prototípica como particular. Para Enrique Encabo:

En la segunda mitad del siglo XIX confluyen en Murcia dos tendencias que contribuyen al auge de la recolección de cantos populares: por una parte, el interés investigador centrado en ‘lo antiguo’; por otra, el gusto regionalista con una fuerte impronta identitaria que provoca que desde la ciudad se vuelvan los ojos a la huerta circundante para tratar de aprehender el sentimiento y los modos de vida del huertano, representante genuino del ‘alma’ murciana”¹⁰.

Una perspectiva tan certera como la de la cita precedente ha de combinarse, además, con otros elementos contextuales absolutamente necesarios para acceder al meollo de las recopilaciones musicales. En primer lugar, es pertinente preguntarse quién recibía el producto que los músicos y demás especialistas legaban en forma de cancionero. En este sentido, podemos pensar que este tipo de compilaciones están dirigidas a un público concreto que no se antoja el rural, dadas las altas tasas de analfabetismo en la época. Ello es reforzado, como fue apuntado con anterioridad, por el hecho de que es desde los núcleos más poblados desde donde se estudian los cantos “de la huerta” amoldando de este modo a nuestro particular ámbito el ideal romántico que reza que lo bucólico conduce a la verdad por residir ahí lo prístino.

El peso de los trasvases musicales

La vecindad e incluso la pertenencia a una misma circunscripción regional con Albacete hace que muchas melodías, especialmente de la comarca del noroeste murciano (Calasparra, Caravaca, Cehegín, Bullas y Mula), sean igualmente propias de la zona limítrofe al sur de Albacete (comarca de los Campos de Hellín) aunque también se encuentran ejemplos recogidos en cancioneros andaluces, valencianos o de las comarcas manchegas centrales¹¹.

Será común, en este sentido, acometer casos que se autodefinan como propios tanto en Murcia como en Albacete¹².

¹⁰ Encabo Fernández, Enrique (2006). Las primeras recopilaciones de cantos populares en Murcia: entre el esteticismo y el volkgeist. *III Jornadas Nacionales Folclore y Sociedad* (p. 103). Madrid: CIOFF.

¹¹ Entre los ejemplos que denotan tal afirmación destacamos los aportados en sus recopilaciones por Gómez Ortín, Francisco (2003). *Folclore del noroeste murciano II. Cancionero*. Murcia: Espigas.

¹² Una búsqueda, por ejemplo, en el repertorio que durante el siglo XX desarrolló la Sección Femenina en los diferentes encuentros y concursos muestra cómo melodías similares o con ligeros retoques eran desarrolladas en uno y otro ámbito, pero curiosamente solían quedar

De cualquier modo, más allá de la vecindad inmediata, la Región de Murcia, como muchas otras, ha actuado a modo de esponja que absorbe referencias a todos los rincones de la geografía española¹³. De manera un poco simplista era reflejado así en el repaso que tradicionalmente se ha hecho por el conjunto del folclore nacional:

“El cancionero murciano deja traslucir una influencia clara de Andalucía (malagueñas...) y castellana (mayos, torrás, manchegas...) que se completa con lo propiamente autóctono, como son los Auroros”¹⁴.

La dialéctica que se establece entre lo autóctono y lo importado no siempre se ha articulado del mismo modo, habiendo posturas más o menos comprensivas a la hibridación desde las primeras recopilaciones. Como apuntaremos en las derivaciones actuales de los discursos historiográficos primeros, la tendencia hoy es la de adoptar como propio aquello que, por definición, ha adquirido un sello distintivo genuino por el transcurso de los años.

Influencias importadas y exportadas

Siguiendo con la argumentación anterior, aunque la posición actual se acerque más a la mixtura, se atestigua en diferentes ocasiones la importancia que se otorgó a las manifestaciones más fehacientemente autóctonas. Este será uno de los elementos diferenciales de la perspectiva recopilatoria de principios del siglo XX en sus primeras décadas.

Lo cierto es que los orígenes de estos trasvases en los cancioneros musicales pueden ser buscados hasta tiempos extremadamente remotos. Esto ya lo advertía José Subirá al exponer que:

El organista de la catedral de Murcia don Julián Calvo, en una página de su colección folclórica titulada *Alegrías y tristezas de Murcia*, dice con referencia a las parrandas bailadas y cantadas en la huerta de Murcia, que esas canciones populares datan de la época de los árabes en Murcia. [...] Ahora bien, estas manifestaciones folclóricas tienen un sello netamente regional, así como otras canciones que se pueden consultar no únicamente en la colección folclórica de don Julián Calvo¹⁵.

definidas como propias.

¹³ Así se constata, por ejemplo, en el cancionero que Escolástico Riquelme realiza, como él mismo indica, “a personas nacidas a últimos del siglo XIX y primeros del siglo XX”: Riquelme Sánchez, Escolástico (2002). *Cancionero–Refranero y Anecdotario Poético–Popular. Recopilación del sentir popular huertano*. Murcia: Edita Escolástico Riquelme Sánchez.

¹⁴ Flores Arroyuelo, Francisco J. (1977). *Vida y cultura españolas. Murcia* (p. 34). Madrid: La Muralla.

¹⁵ Subirá, José (1957). Saavedra Fajardo y el murcianismo musical. *Revista Murgetana*, 10, 74.

El hecho de que Subirá recurra a la primera recopilación con envidia dentro de la geografía murciana para detectar, por encima de otras contingencias, las remotas influencias, ratifica la propia especificidad de la música murciana.

En todo caso, en sentido opuesto las transferencias también son operativas y en ocasiones incluso más curiosas. Así, entre las conexiones que se establecen desde fuera de los límites de las comarcas murcianas, apelando a los paralelismos sin duda existentes entre algunas de las manifestaciones artísticas recogidas en los cancioneros murcianos con otros destacamos los canarios. Elfidio Alonso, desde las Islas Canarias, lo perfila del siguiente modo:

Murcia es, sin duda, la región peninsular que mayor número de analogías puede presentar con relación al folclore canario [...]. Baste echar un simple vistazo a los cancioneros populares antiguos murcianos, como el de Pedro Díaz Cassou o los *Cantares populares murcianos*, del periodista Martínez Tornel, para poder comprobar cuántas coincidencias y similitudes pueden establecerse entre ambos repertorios de canto popular. [...] Naturalmente que muchas de las coplas y géneros musicales que configuran el repertorio murciano no son exclusivos de esta región [...] A pesar de tales concomitancias, los recopiladores murcianos de coplas como el erudito Pedro Díaz Cassou se esforzaron en apartar aquellas letras de dudosa procedencia, eliminando las que no fueran ‘panochas o murcianas’ [...] Sin embargo, a pesar de los escrúpulos que determinaron la decisión de Cassou de sólo recopilar las coplas autóctonas o murcianas, algunas de su colección no parecen exclusivas ni originales de los panochos¹⁶.

Por tanto, influencias de ida y vuelta en los cancioneros murcianos que, señaladas por agentes tanto externos como internos, definen la generación de los cancioneros a tratar.

El panucho, elemento indispensable

Se acuerda de ti mucho; dice que le cantabas/
unas coplas muy lindas/
unas coplicas tristes/
que ninguno entendía¹⁷

Continuando con el repaso por el caldo de cultivo necesario para la generación

¹⁶ Alonso, Elfidio (2008). Cancioneros de folclore murciano. [En línea] *La Opinión de Tenerife*. [consultado 1, mayo, 2011] http://www.laopinion.es/secciones/noticia.jsp?pRef=2008103000_5_178869__Firmas-Cancioneros-folclore-murciano

Aunque el autor desarrolla con más rigor su tesis en alguna obra de mayor envergadura, consideramos como muy adecuado para trasladar su argumentación el resumen anterior: Alonso, Elfidio (1985). *Estudios sobre el folclore canario*. Las Palmas de Gran Canaria: Edirca.

¹⁷ Extracto de la “Carta a Vicente Medina”: Jara Carrillo, Pedro (1910). *El libro de las canciones* (p. 81). Murcia: Tip. Región de Levante.

y la tipología de los cancioneros que vamos a tratar, es preciso atender a la peculiaridad lingüística de la Región de Murcia y sus derivaciones en textos escritos de la época. En este sentido, nos hallamos inmersos en un momento de intensa creatividad en torno a lo literario, siendo recurrentes los nombres de Pedro Jara Carrillo, Vicente Medina o José Frutos Baeza. Con especial vigor en algunos de los textos, se palpa la oportunidad de potenciar el panocho como baluarte de la cultura murciana. Este hecho es sumamente interesante ya que denota el fervor que desde lo literario había para el rastreo y reconocimiento de peculiaridades fonéticas que hicieran del habla de la huerta un elemento de distinción. Son especialmente representativos los poemas de Vicente Medina, considerados los más ilustrativos de esta época dentro de la región murciana, al rezumar sin pudor esta particularidad¹⁸.

Así pues, los cancioneros serán reflejo y referente de la promoción del panocho. En su repaso, glosa y organización de las obras de Martínez Tornel y Díaz Cassou, María Josefa Díez de Revenga desengrana algunos de los aspectos esenciales de esta peculiaridad lingüística en los cancioneros:

El nivel de uso lingüístico que se desprende de la mayoría de las coplas no sale del ámbito coloquial, como por otra parte es lógico si tenemos en cuenta su carácter de poesía oral. Dentro de este ámbito coloquial, habría de añadir la precisión de que además está caracterizado por el abundante vulgarismo lingüístico, que constituye el rasgo más sobresaliente de la expresión popular murciana. Este uso y abuso del vulgarismo alcanza tal importancia que llega a ser uno de los recursos de extrañamiento poético que se pueden apreciar de forma generalizada en el presente repertorio¹⁹.

Omisiones y rectificadas

Una última cuestión a abordar antes de repasar algunos de los cancioneros que dan paso a la recopilación de Alberto Sevilla es la difícil relación entre fidelidad casi positivista y las complicaciones derivadas del habla vulgar. Sánchez Martínez lo refleja del siguiente modo:

En los cancioneros de coplas populares recopilados ya a fines del siglo XIX en Murcia (Martínez Tornel en 1892, Díaz Cassou en 1900), se evita conscientemente recoger coplas que no se consideran plenamente ‘murcianas’ o que puedan ser conceptuadas como de mal gusto. Los autores, plenamente identificados con el costumbrismo murciano, quisieron así dar un tinte exclusivamente poético y local, restringido en suma, a lo que era una realidad abierta muy distinta: el cancionero vivo de la época también tendría multitud de expresiones malsonantes, contrarias a la religión o propias del acervo común de la

¹⁸ La reedición de sus aportaciones más significativas se encuentra en Medina, Vicente (1981). *Aires Murcianos (recopilación completa 1898–1928)*. Murcia: CSIC-Academia Alfonso X El Sabio.

¹⁹ Díez de Revenga Torres, María Josefa (1984). *Cancionero popular murciano antiguo* (p. 59). Murcia: CSIC-Academia Alfonso X el Sabio.

lengua española, tal y como podemos comprobar a través de distintas fuentes documentales y orales²⁰.

En todo caso, de producirse estos cambios no tienen por qué entenderse como una ausencia de rigor sino más bien como una respuesta dentro del paradigma de los autores a las dificultades que le planteaba su propio trabajo. Ante la imposibilidad de despojarse de sus anteojos culturales, el modelado de alguna melodía se puede entender como un paso inevitable. El efecto, en todo caso, es el perseguido. El mismo autor en una publicación continuadora de la anterior asevera:

De cualquier manera, el folclorismo proporciona identidad a los murcianos desde hace siglo y medio al menos, en que se empezó a tomar conciencia de que la pérdida de las tradiciones y costumbres campesinas provocaba una carencia de la identidad colectiva²¹.

A partir de premisas como las anteriores, desentrañando el germen contextual que los condiciona, podemos empezar a atisbar el desarrollo de las figuras más relevantes en la recopilación cancionística.

EL CONTINUO DE MÚSICOS -Y ENTUSIASTAS- RECOPIADORES

Venimos señalando que, de manera general, las primeras décadas del siglo XX son testigo de un interés inusitado por las tradiciones, no sólo musicales, en todo el continente. España no sólo no queda al margen de este fervor sino que además, como señalan investigadores como Matilde Olarte²², es un foco de alto interés para personas venidas del extranjero de muy diversa formación y orientación investigadora. Por tanto, la proliferación de cancioneros en toda la geografía española creció de manera sostenida²³. En nuestro ámbito de estudio, este hecho se constata en la presencia de recopilaciones llevadas a cabo no sólo por musicólogos, docentes musicales o músicos al uso –dimensiones en muchos casos fronterizas en la época– sino por el abordaje de las mismas por medio de personas procedentes de otros campos.

Con el apartado anterior comenzó a desarrollarse una de las ideas centrales del escrito que avanza: la recopilación de canciones en la Región de Murcia debe su desarrollo tanto a músicos que supieron canalizar su arte hacia el mundo de lo popu-

²⁰ Sánchez Martínez, Manuel (2004). *Op. cit.* (p. 77).

²¹ Sánchez Martínez, Manuel (2006). El folclorismo en Murcia (1939–1970). En VV.AA. *5º Seminario sobre folclore y etnografía*. Murcia: Ayuntamiento de Murcia, p. 107.

²² Olarte Martínez, Matilde (2009). El ciclo vital musical en imágenes fotográficas: Kurt Schindler y Ruth Anderson como informantes de la actividad musical en la España rural de los años 20. *Revista de Musicología*, XXXII (2), 105–116.

²³ Rey García, José (1994). *Bibliografía de folclore musical español*. Madrid: Sociedad Española de Musicología; Rey García, José (2001). *Los libros de música tradicional en España*. Madrid: Asociación Española de Documentación Musical.

lar como a “entusiastas”, haciendo converger en este cajón de sastre especialmente a periodistas pero también escritores y estudiosos varios interesados en el tema. Por todo ello, al incluirnos dentro de la línea temática que se ocupa de “Músicos recopiladores” hemos de tener en cuenta que, en nuestro caso, el grado de habilidad musical que se precisaba era muy variable, ya que la orientación profesional de los precursores de las recopilaciones en forma de cancionero en Murcia era diversa.

Todo ello no implicaría despreocupación por lo musical, sino cierta dificultad que, justo es decir, cuando se pudo se palió con colaboraciones de músicos que aderezaron algunas obras concretas, siendo recurrente el caso de Antonio López Almagro, destacado por el propio Subirá²⁴ como uno de los músicos señeros del siglo XIX en Murcia y Mariano García López²⁵. Es interesante resaltar las colaboraciones entre músicos oriundos de Murcia y otros procedentes de fuera de la región, así como entre músicos y aficionados. No es éste un periodo en el que el oficio musical tuviera la consideración que hoy se le pudiera conceder y mucho menos la musicología, vigorosamente incipiente en otros lugares de España pero absolutamente en mantillas en esta zona de la geografía ibérica. Para encontrar aportaciones musicales de cierto interés dentro del ámbito de la Región de Murcia es preciso trazar la línea que incluye, al menos, a Julián Calvo y José Verdú, pasando por la obra de Inzenga y, por supuesto, las aportaciones de Díaz Cassou y Martínez Tornel.

Julián Calvo (1836–1898)

La obra de Julián Calvo tiene el valor añadido al de su contenido la audacia en su confección, ya que puede considerarse como una de las aproximaciones pioneras en las recopilaciones folclóricas en general y cancionísticas en particular en la Región de Murcia. En todo caso, de manera general, suele recordarse de Julián Calvo su faceta como organista, ya que se dedicó activamente al cultivo de este instrumento en la catedral murciana. De hecho, al margen de recopilaciones folclóricas, el otro aspecto por el que es recordado es por la publicación de su *Tratado Práctico del Teclado de Pedales en el Órgano Moderno*²⁶.

La publicación en 1877 de *Alegrías y Tristezas de Murcia: colección de cantos populares que canta y baila el pueblo de Murcia en su huerta y en su campo*²⁷, supone, por una parte, la finalización de un trabajo iniciado al menos dos décadas antes y, por otro, un acicate a posteriores compilaciones. Respecto al primer aspecto, como

²⁴ Subirá, José (1957). *Op. cit.* (p. 78).

²⁵ Cfr. Díaz Cassou, Pedro; López Almagro, Antonio y García López, Mariano (1897). *Pasionaria murciana. La cuaresma y la Semana Santa en Murcia*. Madrid: Imprenta de Fortanet.

²⁶ Calvo, Julián (1888). *Tratado Práctico del Teclado en el Órgano Moderno*. Madrid: Ed. Romero.

²⁷ Calvo, Julián (1877). *Alegrías y tristezas de Murcia*. Madrid: Unión Musical.

ha quedado reflejado en una creciente cantidad de bibliografía secundaria, la obra de Calvo está compuesta de veinte melodías para canto y piano tomadas de trabajos etnográficos muy específicos a los que el compositor adhirió la armonización toda vez plasmó la línea melódica de registros concretos.

Como muy bien señala Enrique Encabo²⁸, no cabe dudar sobre la metodología en la toma de los patrones cancionísticos ya que es evidente, a raíz de los comentarios del propio autor, que parten de la audición directa. Este mismo autor ratifica la segunda idea que apuntábamos en torno a la importancia –por precursora– de la obra del siguiente modo:

Asistimos a través de la obra de Julián Calvo a un proceso de fijación de apropiación de unos determinados materiales folclóricos que quedan vinculados a la huerta de Murcia y representativos de ésta, en detrimento de otros muchos que al no pasar a formar parte de la colección quedan como de menor ‘valor folclórico’²⁹.

Es sumamente interesante la perspectiva interpretativa de este autor, ya que, a nuestro modo de ver, atina a la perfección con el elemento más relevante de la obra de Calvo: su representatividad y fuente a la que recurrir en los cancioneros que le siguieron. Es más que posible que, en perspectiva, la obra de Díaz Cassou, que será tratada en breve, o la de Martínez Tornel, destilen más consistencia (si bien desde supuestos algo diferentes entre sí), pero es otro el poderío a reconocer en la obra de Calvo, esto es, la referencia que supuso para las demás.

José Martínez Tornel (1845–1916)

Fue un renombrado periodista que además combinó su tarea como tal con la de escritor. Se dedicó durante más de dos décadas al trabajo en *El Diario de Murcia*, periódico que fundó en 1879 y en el que se cuidó de contar con personas relevantes ganadas a la causa murcianista, especialmente desde las letras, tales como José Frutos Baeza. Asimismo, era común que tras el escaparate del periódico se estimulara a los lectores a rescatar tradiciones de todo tipo, desde vestimentas típicas hasta literarias o musicales. Las obras de Martínez Tornel en relación a la recopilación de canciones y otros recuerdos procedentes de la huerta murciana son tan amplias como relevantes. Algunas de ellas son *Cantares populares murcianos*³⁰, *Romance popular de costumbres murcianas*³¹ o *Romances populares murcianos*³², ejemplos de

²⁸ Encabo Fernández, Enrique (2006): *Op. cit.* (p. 104).

²⁹ *Ibíd.* (p. 105).

³⁰ Martínez Tornel, José (1892). *Cantares populares murcianos*. Murcia: El Diario.

³¹ Martínez Tornel, José (1893). *Romance popular de costumbres murcianas*. Murcia: El Diario.

³² Martínez Tornel, José (1917). *Romances populares murcianos*. Murcia: El Diario.

cómo gracias a su periódico pudo difundir sin dificultad todas sus investigaciones, romances y opiniones.

Con Martínez Tornel se incluye de manera significativa la idea de responsabilidad a la hora de recoger canciones populares tratando de promocionar aquellas que son marcadamente de la zona³³. Según sus propias reflexiones, es capital, como parte de la responsabilidad social, hacerse con todos los saberes huertanos para perpetuarlos³⁴. Por otro lado, Martínez Tornel es consciente del papel que está desarrollando en la recopilación de romances y canciones, si bien olvidando alguno de los rastros ya dejados por otros autores³⁵:

Esta colección de cantares murcianos que ofrezco a mis lectores, no será ciertamente todo lo completa que debiera ser, pero es la primera y comprende los cantares que han sido, son y serán eternamente murcianos³⁶.

Debido a su interés por perpetuar el habla contenida en los cantares que ofrece, ya no sólo en obras independientes sino que también dentro de los mismos cancioneros, llegaba a presentar pequeños diccionarios donde aclarar el significado de las palabras más arraigadas en lo profundo de la huerta murciana³⁷.

José Inzenga (1828–1891)

Es considerado como uno de los primeros puntales de la musicología española, en su vertiente más próxima a la música tradicional. De una sólida formación musical, el desarrollo de su producción compositiva en el Madrid de mediados de siglo XIX fue ciertamente reseñable, especialmente en lo tocante a zarzuelas. Sin embargo, el viraje esencial en su trayectoria vino dado al ocuparse de la música tradicional dentro de la perspectiva nacionalista imperante, impregnando a sus composiciones de simples alusiones o de robustas referencias a cantos y músicas de origen popular. Su obra de referencia serán los *Cantos y bailes populares de España*, de los cuales destacamos por razones obvias el dedicado a Murcia, con una veintena de registros con acompañamiento pianístico, y que fue complementario de los números que se ocupaban de Valencia y Galicia³⁸. De todo ello, es realmente significativa la aportación de reflexiones y acotaciones que pretendían transmitir la realidad de las manifestaciones en sí.

³³ Martínez Tornel, José (1892): *Op. cit.* (p. 3).

³⁴ Sánchez Martínez, Manuel (2004): *Op. cit.* (p. 75).

³⁵ Como abordaremos en breve, Alberto Sevilla reseña alguna omisión bibliográfica preexistente en las recopilaciones de Martínez Tornel: Sevilla, Alberto (1919). *Vocabulario murciano* (p. IX de la introducción numerada en romanos). Murcia: Sucesores de Nogués.

³⁶ Martínez Tornel, José (1892): *Op. cit.* (p. 5).

³⁷ Martínez Tornel, José (1892): *Op. cit.* (pp. 68–77).

³⁸ Inzenga, José (1888): *Op. cit.*

A priori, uno de los aspectos más significativos de la obra de Inzenga en referencia a Murcia es observar hasta qué punto la realización de una recopilación por alguien procedente de otra zona geográfica variaba las estructuras o los clichés que desde dentro de los límites de la propia región se generaron a partir de Julián Calvo. No obstante, como ya fue apuntado, Inzenga optó, no sólo en el caso de Murcia, por pedir la colaboración de “agentes internos” que paliaran la hipotética dificultad de un *outsider* al aproximarse a este rincón de la península. De hecho, la convergencia con los antecedentes cancionísticos es tal que, como señalamos, en Inzenga observamos acotaciones y observaciones que muestran dominio tanto de la temática general como de los aspectos meramente musicales. Por todo ello, es destacable que, en la línea de continuidad que pretendemos destacar, se acude constantemente tanto a Julián Calvo como a López Almagro o Fernández Caballero, emblemas del murcianismo musical, para afianzar la fidelidad de la obra a su contexto³⁹.

Metodológicamente, se establece una división entre las melodías para voz y aquellas destinadas al baile, teniendo siempre muy en cuenta que todas ellas destilaban el aroma del paso de múltiples contactos culturales. El proceder de Inzenga es descrito por él mismo del siguiente modo:

Conforme con la fundada opinión, tanto en los cantos como en los bailes que inserto en esta obra, y que desde remoto origen tienen su acompañamiento tradicional y propio en alguno de los diversos instrumentos de cuerda, viento o percusión con que el pueblo los ejecuta en sus fiestas y romerías, he procurado imitarlos por medio del piano todo lo fielmente posible, a fin de dar a mis lectores una idea aproximada, ya que no enteramente exacta, de ellos, conservando sus extraños acordes, y sus picantes ritmos; además les ilustré con cuantas noticias he podido adquirir respecto de su origen, tonalidad y demás circunstancias que les caracteriza⁴⁰.

Sin embargo, el autor, como el mismo acaba reconociendo, da rienda suelta a su creatividad y adereza algunas de las melodías con armonizaciones no siempre fidedignas con el original⁴¹.

Pedro Díaz Cassou (1843–1902)

Es, seguramente, el puntal esencial para entender el proceso recopilatorio de canciones populares a principios de siglo XX y, por consiguiente, tanto en el periodo de entreguerras como en las realizaciones posteriores. Su pertinaz escrupulosidad y

³⁹ Para observar algunos de los contrastes metodológicos y similitudes en la plasmación de la música en las obras de Inzenga y Calvo, Cfr. Encabo Fernández, Enrique (2006): *Op. cit.* (p. 109).

⁴⁰ Inzenga, José (1888): *Op. cit.* (p. XIV de la introducción numerada en romanos).

⁴¹ *Ibid.* (p. XV de la introducción numerada en romanos).

detenimiento favorecen la alta estima que de sus obras se tiene por su modernidad, auténticos retratos de una sociedad que, según él, languidecía ante el empuje urbano. La reedición de algunos de sus escritos más significativos ha puesto en valor, si cabe aún más, su importancia para la cultura popular huertana.

De sus obras, por su relevancia musical, sobresalen su *Pasionaria Murciana* (1897)⁴² y su *Cancionero Panocho* (1900)⁴³. Fue argumentado que su formación es más literaria que musical, de hecho en esta última dimensión sus carencias son evidentes, pero por encima de ello se ubicaba la inteligencia suficiente como para ser ayudado, como hizo Inzenga por motivos diferentes, por músicos muy interesados y comprometidos con estos asuntos. Las aportaciones de Antonio López Almagro y Mariano García López⁴⁴ no sólo sirven para presentar añadidos musicales tras sus razonamientos escritos sino que además permiten establecer puentes entre los cancioneros precedentes y las recopilaciones con música futuras.

De las coplas de Díaz Cassou rescatamos algunos elementos metodológicos que nos aportan ideas acerca del modo de trabajar de este autor y de cómo ello engarza directamente con las pretensiones estéticas del momento en lo que atañe a autenticidad, omisiones justificadas y validez o no de las variantes recogidas en el campo:

Definida la copla (y entiéndase que nos referimos a la huerta de Murcia y que no sentamos cánones) debo disculparme de que sólo publique unos cientos, siendo así que las he coleccionado por millares. Me excusan tres razones. La primera, que bajo el título de literatura panocha, no caben coplas que no son panochas ni murcianas [...]. La segunda razón es que también excluyo las coplas panochas que, aunque sean muy murcianas, son también muy tontas, no creo que merezca gasto de tinta y papel [...] [Por otro lado,] la producción de coplas en la huerta de Murcia es prodigiosa y continua; y como se las canta por sólo dos aires, malagueña o parranda, no ayuda la especialidad de la música a conservar y recordar la letra, y se la reemplaza con igual facilidad que se la inventa y produce⁴⁵.

Por último destacamos cómo en Díaz Cassou se da una circunstancia muy particular que tiene que ver con la comprensión global de las manifestaciones folclóricas. A pesar de las citadas dificultades para aproximarse con firmeza a lo musical, entiende que este dominio cultural forma una parte esencial del engranaje social, por lo que se esfuerza en que sea explicado debidamente para que, a partir de ello, se

⁴² Díaz Cassou, Pedro; López Almagro, Antonio y García López, Mariano (1897): *Op. cit.*

⁴³ Díaz Cassou, Pedro; López Almagro, Antonio y García López, Mariano (1900). *El cancionero panocho. Coplas, cantares, romances de la huerta de Murcia*. Madrid: Imp. Fortanet.

⁴⁴ Presentadas al final del texto reiniciándose la paginación en ese punto.

⁴⁵ *Ibíd.* (pp. 15-16).

pueda acceder a todas las dimensiones que configuran la especificidad murciana.

Jose Verdú Landívar (1878-?)

La *Colección de cantos populares de Murcia* (1906) de este autor viene a rematar los antecedentes de recopilaciones anteriores a la Primera Guerra Mundial. Esta línea metodológica y argumental es resaltada del siguiente modo en el prólogo a su segunda edición (2001), a cargo de Antonio Salas, describiendo fielmente los referentes musicales que ahora señalamos:

Este Cancionero que ahora se reedita es considerado como el más importante registro de nuestros cantos y danzas. Con anterioridad solamente podemos mencionar tres colecciones editadas: ‘Tristezas y Alegrías de Murcia’ de Julián Calvo [...] publicada en 1877; la parte dedicada a Murcia en ‘Cantos Populares de España’ de José Inzenga de 1888; las ilustraciones que incluye Díaz Cassou en su ‘Pasionaria Murciana’. Mención aparte merece la inclusión de algunas melodías murcianas –concretamente una Canción de Trilla, recogida en el campo de Lorca por el gran músico murciano Bartolomé Pérez Casas– en el famoso cancionero de Felipe Pedrell⁴⁶.

Al margen de la breve introducción de Tomás Bretón, en la cual se otorga importancia –de manera bastante general– a trabajos recopilatorios como el de Verdú, se palpa un interés por incidir tanto en lo histórico como en lo musical a través de comentarios más o menos extensos, dando una visión bastante aproximada de la generación y modo de aproximarse a las obras. De las cuarenta melodías armonizadas para ser acompañadas por piano destacamos que incluye armonizaciones de temas que perviven en la memoria colectiva de la zona y que fueron abordadas por sus predecesores en sus trabajos de campo, tales como las “Seguidillas del Jó y Já”, “Las parrandas del uno” (así como “las del tres”), “Los Mayos” y diferentes cantos religiosos. Asimismo, la primera de las aportaciones de Verdú, “El paño”, representa uno de los iconos musicales tradicionales que será destacado en breve.

Alberto Sevilla (1877–1953)

Entrando de lleno en el periodo de entreguerras, el primer aspecto a resaltar es que el número de aportaciones es menor, y por consiguiente la inercia de finales del siglo anterior no tiene una continuidad sostenida, sino todo lo contrario. Recopilaciones como la que vamos a tratar se instalan dentro de uno de los dos grandes grupos de ediciones tanto dentro como fuera de la región murciana, enfatizando la vertiente poética sobre la musical, en cuyo grupo tomarían parte los álbumes con arreglos, especialmente para piano o corales⁴⁷.

⁴⁶ Verdú, José (2001) [1906]. *Op. cit.*

⁴⁷ Ortega, José Francisco (2008). Cantos de labranza, de trilla y de recogida de la hoja en cancioneros murcianos del XIX y principios del XX. [Versión electrónica] *Revista Murciana*

Llegamos pues a la obra de Alberto Sevilla, sin duda menor en importancia simbólica que las de sus predecesoras pero con gran interés por lo que supone un eslabón entre ellas y las influencias futuras, que se van a dar sobre todo en composiciones musicales. Orgulloso se haber vivido siempre en barrios típicamente murcianos de la capital, Sevilla se dedicó con ahínco a promocionar las bondades de su tierra, especialmente a partir de una gran diversidad de escritos, entre los que se cuentan, al margen de los libros que serán objeto de comentario, aportaciones poéticas y artículos de periódico, ya que en este último campo sus colaboraciones fueron innumerables. En esta línea, se combinaron los artículos costumbristas como las reseñas –en ocasiones bastante ácidas– de escritores de la época⁴⁸. Igualmente, mantuvo contacto con grandes figuras de las letras españolas como Benito Pérez Galdós.

El cancionero que Sevilla nos lega es la tercera de sus cinco obras de cierta envergadura, ocupándose las otras de aspectos propios del habla murciana. Así, escribió *Gazapos literarios* (1909)⁴⁹ –colección de escritos ordenados alfabéticamente en su título que dejan entrever aspectos lingüísticos característicos, como en el que abre la publicación ‘Antón el cabrerizo’–, *Vocabulario murciano* (1919)⁵⁰ –amplio diccionario con expresiones propias de la zona–, *Cancionero popular murciano* (1921)⁵¹ –la obra que nos ocupa–, *Sabiduría popular murciana* (1926)⁵² –con ricos comentarios que explican refranes de la región murciana– y *Figuras, leyendas y paisajes* (1943)⁵³. Con posterioridad a su muerte, se publicó una colección con escritos bajo el título *Temas murcianos* (1956)⁵⁴, donde se incide especialmente en sus parajes, lugares emblemáticos y gentes.

Al resaltar esta obra como esencial en el periodo de entreguerras lo hacemos

de Antropología, 15, 387-409 [consultado 5, mayo, 2011] <http://revistas.um.es/rmu/article/view/108771>

⁴⁸ Dendle, Brian John (1988): Bibliografía de la obra periodística de Alberto Sevilla Pérez. *Murgetana*, 77, 5–31.

⁴⁹ Sevilla, Alberto (1909). *Gazapos literarios*. Murcia: Sucesores de Nogués.

⁵⁰ Sevilla, Alberto (1919). *Op. cit.* De esta obra se pueden encontrar rastros anteriores ya citados en la obra de Martínez Tornel y posteriores, con estudios analíticos de la pronunciación y enunciado de palabras propias del habla murciana: García Soriano, Justo (1932). *Vocabulario del dialecto murciano*. Madrid: C. Bermejo.

⁵¹ Sevilla, A. (1921). *Cancionero popular murciano*. Murcia: Sucesores de Nogués.

⁵² Sevilla, Alberto (1926). *Sabiduría murciana. Refranes comentados*. Murcia: Sucesores de Nogués.

⁵³ Sevilla, Alberto (1943). *Figuras, leyendas y paisajes. Colección de paisajes*. Murcia: Sucesores de Nogués.

⁵⁴ Sevilla, Alberto (1956). *Temas murcianos*. Murcia. CSIC. Academia Alfonso X el Sabio. Obra aparecida un año antes en la *Revista Murgetana*, 7.

por su implicación con los parámetros que se fueron gestando en las aportaciones anteriores y su prolongación hacia el futuro. Así, algunas de las características fundamentales a destacar son:

a) El conocimiento y las conexiones de Sevilla con sus antecesores son evidentes. En su *Vocabulario Murciano*, resalta la importancia de Martínez Tornel y Díaz Cassou como piezas fundamentales del mantenimiento y divulgación de los aspectos propios de la cultura murciana:

Martínez Tornel y Díaz Cassou, periodista y poeta notable, el primero, y abogado eminente, el segundo, no se cansaron de acopiar materiales para erigirle a Murcia un monumento bibliográfico enaltecedor de su fama. Ellos, también, se cuidaron en catalogar las voces peculiares del vulgo; sus coplas y sus refranes, formando colecciones que constituyen un blasón del escudo de la cultura murciana⁵⁵.

Asimismo, el cancionero que nos ocupa es introducido comentando que se muestran las alegrías y tristezas de la poesía popular, lo cual puede entenderse como un paralelismo, buscado o no, con el título de la obra de Calvo⁵⁶. En todo caso, la evidencia de esta continuidad que propugnamos la manifiesta el propio autor del siguiente modo:

En la región murciana no se bailan ya las parrandas, ni el zángano, ni el paño con que se solazaron nuestros abuelos. Si aquellos cantos volvieran a entonarse en lo porvenir, habría que agradecerse a la meritísima labor ejecutada por los notables músicos D. Julián Calvo, D. Mariano García, D. Antonio López Almagro, D. José Verdú y D. Emilio Ramírez, los cuales llevaron al pentagrama las melodías populares y las dejaron impresas para salvarlas del olvido⁵⁷.

Por otro lado, el autor se cuida de incluir a Pedro Díaz Cassou y José Martínez Tornel dentro del paquete de músicos, pero sabiéndose dentro del cupo de ambos –esto es, “entusiastas”– resalta a continuación la importancia de ambos en la labor de aquellos que aparecen en la anterior cita textual, comentando igualmente que se sirve de sus obras⁵⁸. El rigor del autor le hace señalar la importancia de conocer las obras preexistentes y adecuarlas en las recopilaciones siguientes, cosa que, desde su punto de vista, no todos habían hecho en el pasado⁵⁹.

⁵⁵ Sevilla, Alberto (1919). *Op. cit.* (p. 11).

⁵⁶ Sevilla, Alberto (1921). *Op. cit.* (p. V de la introducción numerada en romanos).

⁵⁷ *Ibíd.* (pp. VIII–IX de la introducción numerada en romanos).

⁵⁸ *Ibíd.* (p. XVIII de la introducción numerada en romanos).

⁵⁹El autor achaca cierta pérdida de información en la obra de Martínez Tornel al omitir rasgos

b) La labor de Sevilla en relación a la canción se fundamenta en la necesidad de estimular el murcianismo. Son muchas las aportaciones del autor en la vida murciana en general orientadas hacia la promoción de todo tipo de aspectos identitarios⁶⁰. Entre ellos, destaca firmemente la búsqueda de la identidad a través de la huerta: “me entretengo en anotar coplas de las que oigo en el campo”⁶¹, señala en su exposición de motivos para la recopilación. No obstante, entre las coplas existe un número –cierto es– muy marginal que llama la atención por tratar de localidades cercanas pero pertenecientes a otras provincias españolas, especialmente Alicante⁶². La vecindad y los trasvases que, como observamos, era reflejada en las obras anteriores, se filtra en momentos concretos como éste en el cancionero de Sevilla.

Por otro lado, el uso de canciones populares es utilizado por Sevilla como medio de difusión del pancho, lo cual, unido a la cantidad numérica que aporta, informa del grado de conocimiento que de estas formas populares tenía el autor⁶³. En este sentido, en el conjunto de la obra literaria de Sevilla se advierte no sólo un notable manejo de bibliografía secundaria para poder acercarse a términos panochos sino que también, la justificación de su uso podía tener origen en canciones populares, rimas, adivinanzas, etc. En otro orden de cosas, el autor no pierde ocasión en su cancionero de explicar algún término pancho, recurriendo a su diccionario–vocabulario, cuando ello puede ampliar el significado global.

c) Posicionamiento firme ante la legitimidad de la temática popular que aborda y adhesión al sentimiento de pérdida.

Quizá por indiferencia o por desconocimiento de la poesía popular, muchos que debieran estudiarla no reparan siquiera en la importancia que reviste; y si, en ocasiones, le prestan atención, es para ridiculizar su lenguaje, sin investigar su pensamiento y sin estimar el fondo de belleza que es peculiar de casi todos los cantares improvisados por el vulgo⁶⁴.

En este sentido, es común que Sevilla defienda el sentimiento por encima de la erudición, tratando de solventar los posibles problemas que la vertiente purista historiográfica pudiera plantear apelando a la pulsión interna:

No faltarán sabihondos oficiales que motejen de baja ocupación ésta de

de publicaciones preexistentes. *Cfr.* Sevilla, Alberto (1919). *Op. cit.* (p. IX de la introducción numerada en romanos).

⁶⁰ Para atender a algunos de ellos, *Cfr.* Dendle, Brian John (1988): *Op. cit.* (p. 9).

⁶¹ Sevilla, Alberto (1921): *Op. cit.*, p. V de la introducción numerada en romanos.

⁶² Ello se atestigua en el apartado de “Geográficos” (pp. 65–87).

⁶³ Para dejar patentes hechos como el descrito, *Cfr.* Sevilla, Alberto (1919): *Op. cit.*

⁶⁴ *Ibid.* (pp. V–VI de la introducción numerada en romanos).

coleccionar los cantos del Pueblo, sin perjuicio de que ellos busquen con avidez en las páginas que siguen concomitancias con otros. Cancioneros que les permitan vaciar su erudición y aumentar su fama de instruidos. Para los que no sabemos de altas especulaciones metafísicas ni filológicas, la fuente popular apaga nuestra sed, refresca nuestros labios y reanima nuestras energías, gastadas por el esfuerzo para ganar el pan en la ruda faena cotidiana”⁶⁵.

Hay quien piensa que el Progreso está en pugna con ciertos cantos populares, y es un error de apreciación que contrasta con el verdadero concepto de Arte”⁶⁶.

Por otro lado, en Sevilla permanece todavía con cierta insistencia la justificación de la obra a partir de la pérdida de las tradiciones, si bien es cierto que esta esfera se diluye sobre el elemento que la justifica plenamente, el identitario:

Estas coplas regionales deben ser anotadas para que no se olviden ni se pierdan en el transcurso de los años; pues, si bien es cierto que cada época requiere nuevas leyes y nuevos usos, no hemos de negar que en la tradición ha de afianzarse el progreso”⁶⁷.

En relación con ello, es significativo que en el momento en que Sevilla escribe ya señala una pérdida de autenticidad desde los escritos de Díaz Cassou y Martínez Tornel (de finales de siglo XIX y principios del XX) a la década de los veinte en la que elaboró el texto”⁶⁸.

d) La metodología empleada es prototípica. Se apunta una tendencia hacia la aportación de material significativo a partir de un esquema reiterado en otros cancioneros de la época:

- Introducción que sirve para enaltecer el acervo cancionístico de Murcia y las comarcas aledañas.

- Tipos de canciones

 - Infantiles (de cuna, rimas)

 - Geográficos

 - Religiosas

⁶⁵ *Ibíd.* (p. VII de la introducción numerada en romanos).

⁶⁶ *Ibíd.* (p. XVII de la introducción numerada en romanos).

⁶⁷ *Ibíd.* (p. VI de la introducción numerada en romanos).

⁶⁸ *Ibíd.* (p. X de la introducción numerada en romanos).

(Sección amorosa)

Piropos y ternezas

Ausencia y constancia

Desdenes, celos, penas y desengaños

Trovos, serenatas y valentías.

Jocosos y satíricas

Sentenciosas, circunstanciales y diversos.

e) Búsqueda de interrelaciones entre la recogida propia de melodías y la aparición de las mismas en otras compilaciones llevadas a cabo por buenos conocedores de la región murciana, como es el caso de Bonifacio Gil⁶⁹. Es común pues encontrar apostillas del modo: "... puede consultarse el *Romancero judeo-español* coleccionado por R. Rodolfo Gil, donde figura este romance, que recuerda esta copla"⁷⁰

Igualmente, este tipo de conexiones las llevó a cabo con diversas formas literarias, no cerrándose a aportaciones diversas que pudieran acercarle al sustrato murcianista perseguido. Consecuentemente, existen referencias que nos informan acerca de dichos contactos con cuentos folclóricos⁷¹.

f) Por último, señalamos la posibilidad de establecer vínculos entre el cancionero de Sevilla y obras recientes con origen en la misma zona geográfica. Se trata de un procedimiento muy fructífero si se pretende, por ejemplo, un trabajo didáctico sobre las melodías infantiles que son recogidas en las primeras páginas de la aportación de Alberto Sevilla⁷² y se cotejan con recopilaciones infantiles actuales⁷³. Las

⁶⁹ La obra de referencia de este autor para la región murciana será: Gil, Bonifacio (1962). *Panorama de la música popular murciana. Primera semana de estudios murcianos*. Murcia: CSIC-Academia Alfonso X el Sabio.

⁷⁰ Sevilla, Alberto (1921): *Op. cit.* (p. 118).

⁷¹ Hecho que constata Ángel Hernández en el *Cancionero popular murciano* de Sevilla: Hernández Fernández, Ángel (2007). Los inicios de la recolección de cuentos folclóricos en Murcia: Díaz Cassou. [Versión electrónica] *Culturas Populares*, 4, [consultado 2, abril, 2011] <http://www.culturaspopulares.org/textos4/articulos/hernandezf2.pdf>

⁷² Sevilla, Alberto (1921): *Op. cit.* (p. 21–62).

⁷³ La más difundida en los últimos tiempos en el ámbito de la Región de Murcia es: Martín Escobar, María Jesús y Carbajo Martínez, Concha (2009). *Cancionero infantil de la Región de Murcia*. Murcia: Editum, Ediciones de la Región de Murcia. Para abordar cuestiones más

indicaciones sobre el modo de proceder del primero a medida que avanza la canción pueden ser complementadas con la música que se rescata en las versiones actuales.

LA ESTELA DE LAS RECOPIACIONES CANCIONÍSTICAS

Uno de los ejemplos evidentes del creciente interés por la canción popular es la figura de Emilio Ramírez (1878–1956), quien se preocupó, además de por la recopilación de melodías de origen folclórico, por su difusión pedagógica. Además, compatibilizó estas tareas con la composición y por el acercamiento de todas estas dimensiones a la escena⁷⁴. Señalamos la figura de este “compositor, docente y folklorista”⁷⁵ como uno de los ejemplos que más fehacientemente reiteran la intención según la cual habría que perpetuar los vestigios tradicionales, léase canciones, danzas, etc., para que no perezcan en el olvido. Este hecho es especialmente notorio en sus reflexiones en los temas armonizados y glosados en *Del folclore murciano*⁷⁶. A pesar de ello, la tendencia que se observa en la obra de Ramírez, vista en perspectiva -incluyendo obras pertenecientes al periodo de entreguerras como son sus famosos *Cuadros murcianos* (1921)-, apunta a los dos elementos consustanciales a la recopilación cancionística, el rescate de melodías que caerían en el limbo, dotándolas de un nuevo impulso a través de la transcripción y armonización y, en segundo lugar, el afianzamiento de un repertorio ineludiblemente característico de la zona, que no haría sino remarcar la especificidad musical de la región.

La versatilidad de Ramírez, capaz de acercarse al mundo de la composición y a las fuentes cancionísticas, hacía de él el prototipo de músico que enjugase los ánimos por acercarse al repertorio tradicional y, al tiempo, modernizase el esqueleto estructural de dichas obras en su adaptación a formas de mayor entidad. Este hecho ha sido observado por algunos autores al referirse a las recopilaciones anteriores como las de Inzenga, pudiendo aventurarse que en Ramírez se cumplen las premoniciones deseadas por los recopiladores primeros. Pino Pascual observa esta continuidad del siguiente modo:

generales también puede resultar de gran utilidad el artículo de Matilde Olarte sobre rasgos populares en los cancioneros infantiles: Olarte Martínez, Matilde (1997). Análisis de ‘lo popular’ a través del estudio de los cancioneros infantiles españoles de este siglo. *Revista de Musicología*, XX (II), 945–954.

⁷⁴ Cfr. Encabo Fernández, Enrique (2009). “Los ‘cuadros murcianos’ de Emilio Ramírez: Del estudio analítico del folclore al escenario. *Revista de Musicología* XXXII (2), 117–127.

⁷⁵ *Ibíd.* (p. 118).

⁷⁶ Ramírez, Emilio (1942). *Del folclore murciano. Colección de canciones populares*. Murcia: Diputación Provincial. Las páginas 3 y 4 son las dedicadas a destacar las bondades de las recopilaciones mientras que el resto muestra la música impresa, precediéndose cada melodía de un pequeño comentario.

Ni que decir tiene, por otra parte, que todos estos cancioneros contribúan en cierta medida a la regeneración artístico musical del país, ya que muchos de los compositores del momento buscaban parte del material para sus creaciones en estos trabajos, ora copiando literalmente el producto, ora dejándose inspirar en él. Un vaciado en profundidad del contenido de cada uno de estos cancioneros y un estudio exhaustivo de la música de este periodo nos permitiría averiguar el grado de incidencia que dichas colecciones proyectaron en los compositores y el interés que éstos mostraron en este tipo de música⁷⁷.

La doble vertiente apuntada en Ramírez –observación de las melodías provenientes de cancioneros pasados y reactivación de los criterios murcianistas a partir de obras que aludieran a sus rasgos esenciales– llama la atención, sin duda alguna, de aquellos que se acercan a su obra:

A pesar de que Emilio Ramírez realice labores de recopilación de canciones populares, asistimos a una cierta contradicción entre su faceta como folclorista y su labor compositiva a la hora de emplear estos materiales. Mientras en su estudio Emilio Ramírez trata de recoger y armonizar canciones hasta el momento no transcritas, a la hora de escribir la partitura de los *Cuadros murcianos*, el compositor opta por utilizar músicas que podríamos llamar ‘típicas’ a las alturas del año 1942. De este modo, Emilio Ramírez participa del proceso de fijación del material folclórico, o de folklorización de seis o siete melodías estandarizadas como ‘muy murcianas’⁷⁸.

Todo ello, en la obra de Ramírez, se desencadena con cierta fluidez por las colaboraciones que llevó a cabo con escritores comprometidos con el panocho, tales como Pedro Jara Carrillo, de quien tomó el texto para el *Himno a Murcia*, o el propio José Martínez Tornel, con quien explotó los estereotipos huertanos en zarzuelas como *Fuensanta*⁷⁹.

Las alusiones de Ramírez, en su *Del folclore murciano*, a los elementos musicales y textuales propios de la región son constantes. Al margen de la introducción, ya comentada, el conjunto de cuatro canciones que presenta a continuación están salpicadas de referencias que aluden a la utilización de seguidillas murcianas por su sustrato identitario⁸⁰, al uso de “coplas panochas” de parranda y sus particularidades

⁷⁷ Pico Pascual, Miguel Ángel (1996). La recopilación de canciones y bailes populares efectuada a finales del siglo XIX por José Inzenga Castellanos en tierras valencianas y murcianas (I). [Versión electrónica] *Revista de Folclore*, 187, s. p. [consultado 15, abril, 2011] <http://www.funjdiaz.net/folclore/07ficha.cfm?id=1534>

⁷⁸ Encabo Fernández, Enrique (2009). *Op. cit.* (p. 124).

⁷⁹ Estrenada en Murcia (Teatro Romea) en 15–XII–1908.

⁸⁰ Ramírez, Emilio (1942). *Op. cit.* (p. 7).

métricas⁸¹, al contexto de desarrollo del canto original en la huerta murciana⁸², paralelismos temáticos pero acuciantes diferencias musicales en canciones de ronda de otras latitudes⁸³ o particularidades tonales resaltadas con señalado énfasis:

La lírica de nuestra huerta casi no conoce el tono menor. Descontad de nuestros cancioneros las tres canciones del Rosario de la Aurora –que nada tienen que ver con la Salve de Auroros ni con las estrofas del Rosario popular que se entona en toda España– y las coplas de la Pasión, y ya no sabe sentir el pueblo murciano más que la tonalidad ancha.

¿Cómo iba a cantar en menor quien a todas horas disfruta los esplendores de este sol y de este cielo y ve perennemente ‘el milagro grandioso de las flores’?⁸⁴

Con ello, justo es plantear que las influencias de los cancioneros precedentes se deja notar en la composición, de manera nítida y destacada, en la obra de Emilio Ramírez. Otro aspecto, además de indagar en el modo en que se desarrollan las compilaciones cancionísticas durante el periodo de entreguerras, puede ser observar cómo este repertorio ha sido fuente de inspiración futura, con especial incidencia en las composiciones nacidas consecuentemente a partir de ellas. Que las recopilaciones murcianas han sido objeto de interés para la composición es un hecho real y, una vez abordada la obra de Emilio Ramírez, es justo plantear que las influencias de los cancioneros precedentes se deja notar, de manera nítida y destacada, en la composición “desde dentro” de la propia región.

Por otro lado, es también reseñable la influencia irradiada fuera de estos límites geográficos. Recordemos, por ejemplo, como Subirá destacaba lo siguiente en el trabajo de Pedrell⁸⁵:

Hállanse canciones murcianas de importación en algunos Cancioneros colectivos, resaltando entre éstos el *Cancionero Musical Popular Español* que muy poco antes de morir publicara Felipe Pedrell en cuatro tomos. Para esta obra suministró el lorquino Maestro Pérez Casas dos cantos de trilla y un ‘Cantar del labraor’, con la particularidad de que este último cantar fue utilizado por Pedrell al componer su poema lírico ‘El Comnte Arnau’⁸⁶.

En todo caso, el máximo exponente de esta derivación desde fuera de los límites de la Región de Murcia, tal vez por el más conocido, se ubica en la obra de

⁸¹ *Ibíd.* (p. 7).

⁸² *Ibíd.* (p. 15).

⁸³ *Ibíd.* (p. 19).

⁸⁴ *Ibíd.* (p. 23).

⁸⁵ Pedrell, Felipe (1958): *Cancionero Musical Popular* 4 Vols. Barcelona: Boileau.

⁸⁶ Subirá, José (1957): *Op .cit.* (p. 75)

Manuel de Falla (1876–1946)⁸⁷. Siguiendo el rastro de las recopilaciones de Julián Calvo y José Verdú, nos servimos de nuevo de José Subirá para recordar este hecho al apuntar acerca de la melodía “El paño”, la cual:

Habría de acoger más tarde el sutil compositor Manuel de Falla para incorporarlo, provista de una exquisita armonización, a las *Siete canciones populares españolas*, con la particularidad de que la primera de estas ‘Siete Canciones’ es, precisamente, una ‘Seguidilla murciana’, gentil por la música y sentenciosa por la letra⁸⁸.

Debido a que esta referencia musical es mucho más conocida y ha sido objeto de otros tantos comentarios en foros de diversa temática, sólo incidiremos en que la melodía aludida, “El paño”, independientemente de su proveniencia (diversa según fuentes), recoge en Falla el testigo tendido, entre otros, por Inzenga y Verdú.

Es preciso reseñar que el *Cancionero Panocho*⁸⁹ de Díaz Cassou, en conjunción con López Almagro y García López, también incluye una melodía con el mismo sobrenombre, pero su melodía es notoriamente diferente y suele identificarse como “El paño murciano”, más conocida por el trabajo que sobre esa melodía llevó a cabo el compositor Joaquín Nin y Castellanos –popularizada con posterioridad por Victoria de los Ángeles– o por su aparición en la zarzuela con música de Francisco Alonso *La parranda*⁹⁰.

Retomemos pues como ejemplos los cancioneros de Inzenga y Verdú. Este último, define del siguiente modo la primera de sus aportaciones de su cancionero, que es precisamente esta melodía:

⁸⁷ Suele recurrirse a la obra de Josep Crivillé para resaltar que en las “Siete canciones populares españolas” de Manuel de Falla, siguiendo las fuentes documentales, juega un papel muy importante el folclore de esta zona geográfica: Crivillé i Bargalló, Josep (1989). *Las siete canciones populares españolas y el folclore*. En Pinamonti, Paolo (Ed.) *Manuel de Falla tra la Spagna e L'Europa* (pp. 141–152). Florencia: Leo S. Olschki Editore. En este sentido, es bastante frecuente que cuando se glosan las peculiaridades de cancioneros actuales se recurra a esta alusión que Falla hizo a la música murciana, tal es el caso de José María García Laborda en la introducción de uno de los cancioneros infantiles más referenciados en los últimos tiempos: Martín Escobar, María Jesús y Carbajo Martínez, Concha (2003). *Canciones infantiles de transmisión oral en la Región de Murcia. Selección y estudio analítico*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.

⁸⁸ Subirá, José (1957): *Op. cit.* (p. 74).

⁸⁹ Díaz Cassou, Pedro; López Almagro, Antonio y García López, Mariano (1900): *Op. cit.* El texto es mostrado en las páginas 89–90 y la música en el apéndice final, en sus páginas 19–20 tras la nueva repaginación.

⁹⁰ Zarzuela con innegable aroma murciano, con texto de Luis Fernández Ardavin y estrenada en el Teatro Calderón de Madrid en 1928.

La antigüedad de esta cantinela data de fines del siglo XVIII, y debe su nombre a las primeras palabras con que empieza la tonada 'El paño fino en la tienda' etc. Se acompaña con la guitarra. El punteado con que se anuncia, recuerda bastante el de la malagueña, pero tiene, como distintivo especial, la acentuación marcadísima que se imprime a la última nota del cuarto compás de cada miembro de frase, y la anticipación de la nota o acorde con que empieza el compás siguiente. En todo el canto se observa el ritmo característico del punteado del periodo que toca sólo la guitarra. Al empezar la tonada cesa el punteado y la guitarra acompaña marcando mucho la segunda parte de cada compás. La copla originaria con que se canta el paño, es la que va inserta, no anotando otras, que se conocen porque lo mismo pueden aplicarse a cualquier otro cantar⁹¹.

En todo caso, será Inzenga el punto de referencia del compositor andaluz. Como indica Antonio Narejos al respecto:

La presencia de Murcia en la obra y en la vida de Manuel de Falla tiene un punto de partida inequívoco en sus Siete canciones populares españolas, algunas de las cuales se inspiran en cantos procedentes del folclore murciano [...]. El Paño moruno es la primera de las canciones de Falla con un origen genuinamente murciano. A pesar de que el canto comienza diciendo Al paño fino en la tienda / una mancha le cayó... el título no guarda relación con la letra, sino con el modelo musical empleado. [...] El cancionero Ecos de España de José Inzenga fue el que Falla manejó para la composición de su obra, como podemos constatar por las anotaciones a lápiz en el ejemplar del maestro andaluz, en donde también se aprecia que ésta es una de las piezas menos modificadas en su estructura y perfil melódico respecto del original consultado⁹².

En consecuencia, Falla aprehende ese carácter general y elabora, como es de esperar, una obra de mayor profundidad y consistencia, acorde con la nueva finalidad que se le otorga.

Tras los ejemplos de Ramírez y Falla se esconden otros cancioneros y composiciones tal vez menos conocidas pero igualmente relevantes en tanto en cuanto son herederas de todo el recorrido que hemos ido trazando. Por desbordar los elementos temáticos fijados y por obvias dificultades al ceñirnos a los límites del presente trabajo silenciamos en cierto modo la senda cancionística que, tras la Guerra Civil, llega a nuestros días. Entre ellos, a modo de ejemplo, y tratando de dar unas pinceladas al

⁹¹ Verdú, José (2001) [1906]: *Op. cit.* (p. 12).

⁹² Narejos Bernabéu, Antonio (2011): *Esencia sonora, magia sugeridora: Presencias murcianas en la obra y la vida de Manuel de Falla. Discurso de Ingreso del Ilmo. Sr. D. Antonio Narejos Bernabéu. Academia de Bellas Artes de Murcia.*

<http://www.academiabellasartemurcia.com/publicaciones/images/discursoanarejos.htm> [consultado 29, mayo, 2011]

espectro que va de las obras teóricas a las armonizaciones con origen en recolecciones, encontramos los ciclos de conferencias de José Pérez Mateos⁹³, las *Canciones populares murcianas* para coro de voces mixtas⁹⁴ de Manuel Massotti Littel, el *Cancionero Murciano* con melodías para canto y piano de Genaro Monreal⁹⁵ o la obra de Hidalgo Montoya dedicada a Valencia y Murcia la cual, para la última región, desarrolla 34 melodías⁹⁶.

LA PERSISTENCIA DE LOS PARÁMETROS MURCIANISTAS

Llegados al momento actual, es obvio que no se pueden comparar modelos de recopilación en épocas tan distintas, pero sí considerar la producción de ellos en su tiempo y lugar, percibiendo la importancia sincrónica de cada uno de ellos y diacrónicamente, de los primeros sobre la generación puntual de los segundos.

Quedó apuntado con anterioridad que en Murcia convergieron las perspectivas complementarias que hacían de la salvaguarda de los elementos tradicionales una cuestión esencial: la búsqueda de aspectos cuanto más antiguos mejor, identificados con la autenticidad, y el sentimiento regionalista de pertenencia que dichos objetos musicales podían acarrear⁹⁷. Como expusimos, las circunstancias de elaboración de los cancioneros que hemos tratado, especialmente los primeros, quedan definidos bajo tales premisas. Ahora bien, nos interesa especialmente saber cómo se gestiona hoy en día la dupla formada por pérdida de materiales de tradición oral e identidad regional.

Hasta cierto punto, es evidente que las recopilaciones modernas están condicionadas, de un modo u otro, por aquellas que les precedieron. Los cambios que se aprecian en las recopilaciones actuales tienen que ver, esencialmente, con el sesgo pedagógico que se advierte en ellas. En cierto modo, es posible que el cambio que se observa connote el advenimiento de una nueva posición en torno a la recopilación folclórica, aquella que nos lleva del miedo a perder tradiciones a otra que consiste en autoafirmarse como parte consustancial de un mundo globalizado en el que, además, conviven múltiples naciones y nacionalidades con diversas aspiraciones.

Las nuevas generaciones de recopiladores precisan de referentes cercanos en

⁹³ Pérez Mateos, José (1942). Los cantos regionales murcianos. VV.AA. *Ciclo de conferencias sobre temas de interés provincial* (pp. 191–271). Murcia: Diputación Provincial.

⁹⁴ Massotti Littel, Manuel (1947). *Canciones populares murcianas*. Madrid: Hispania.

⁹⁵ Monreal, Genaro (1968). *Cancionero Murciano*. Madrid: Monreal.

⁹⁶ Hidalgo Montoya, Juan (1979). *Cancionero de Valencia y Murcia*. Madrid: Carmona.

⁹⁷ Sentimiento derivado de unos objetos folclóricos que, en todo caso, pueden tener una buena parte de constructor folklorista, tal como se apunta en: Sánchez Martínez, Manuel (2006). El folclorismo en Murcia desde 1970. En VV.AA. *6º Seminario sobre folclore y etnografía* (p. 37). Murcia: Ayuntamiento de Murcia.

el espacio y lejanos en el tiempo para poder administrar el caudal simbólico que subyace tras el repertorio recogido. Por ello, empieza a ser común generar en torno a personas que fueron pioneras en estos aspectos un aura especial, la de los primeros en afirmar la existencia de una cultura común tangible a partir de aspectos intangibles como las canciones. Es posible pues que la necesidad de justificación se postule por encima del sentimiento de pérdida, ya que es extraño pensar que hoy en día, con un capital desconocido de información trasvasada de unos a otros y manufacturada en diversos formatos, se pueda llegar a intuir una pérdida total de dicha información. A pesar de remarcar la situación en sí, en nuestra opinión tal vez sería preciso avanzar en los códigos identitarios a partir de la propia dinámica social y el cambio cultural⁹⁸.

Por otro lado, se acentúa el hecho de que la zona en cuestión es un lugar fronterizo, de paso entre diversos pueblos, de modo que la mixtura se erige como una particularidad más en el proceso de afirmación regional:

Existe en la Región de Murcia, gran riqueza folclórica de la que surgen canciones y tonadillas de origen antiquísimo y de valor extraordinario, y al igual que las demás regiones, Murcia tiene su personalidad propia e indefinida, en cuanto a sus bailes y cantos se refiere. Estas danzas y cantos, han ido evolucionando hasta nuestros días. [...] Entre los pueblos de nuestra región, sin duda alguna, se encuentra Lorca y sus campos entre las que más han contribuido a nuestra riqueza folclórica, ya que las gentes, por su situación económica, dedicábanse en las épocas de estío o sequía, a buscar trabajo en otras regiones, y debido a ello, al volver a sus lugares eran portadores de costumbres en cuanto a bailes y cantos se refiere.

De esta manera, fue arraigándose en nuestra región, danzas importadas de otros lugares, y a través de los tiempos fue modelando sus ritmos y cantos de acuerdo a nuestras costumbres y maneras. Es creencia general, que cada región ha creado su danza en la que exponen su manera de sentir, así por tanto, Sevilla es creador de sus Sevillanas, Málaga, sus Malagueñas, Zaragoza, sus Jotas. Murcia, sus Parrandas, etc... pero nadie puede dar fe de que estas danzas o tonadillas nacieran en esas regiones, ya que no existen motivos o documentos que así lo proclamen, aunque existen motivos para creer que cada una de estas canciones, por su forma precisa y sentido rítmico y musical muestran características de los pueblos a que se les atribuye⁹⁹.

⁹⁸ En esa dirección se posiciona Ángel Montes al abordar la identidad cultural murciana: Montes del Castillo, Ángel. (2003). La dimensión política de la identidad cultural murciana ¿Una cuestión pendiente? En Antonio Limón Delgado (Coord.) *Encuentros con la memoria histórica: etnografía y etnología en la Región de Murcia* (pp. 157–172): Murcia Cultural.

⁹⁹ VV. AA. (1980). *Canciones y bailes populares de la Huerta de Murcia y su Región* (p. 9).

Por reiterado, este comentario lejos de tener carácter divulgativo o ser trivial, es sumamente revelador, ya que hemos de recordar que el propio Julián Calvo, en su recopilación y armonización pionera de finales del siglo XIX ya advertía que, si bien existen lugares fronterizos en la canción popular murciana con otras manifestaciones (en su caso andaluzas), esto no era óbice para no reconocer taxativamente las amplias diferencias en otros órdenes de la vida.

Con ello, el empeño por mantener unas constantes alrededor del sustrato murciano se muestra en publicaciones de todo tipo¹⁰⁰. De hecho, especialmente a partir del habla de la zona y sus particularidades, se constata como las publicaciones más recientes que aluden a los cancioneros antiguos, siendo paradigmático el caso de María Josefa Díez de Revenga¹⁰¹, enfatizan la importancia para el presente de aquello que se postuló años atrás. La consecuencia más palpable de todo ello se manifiesta en que en la Región de Murcia, como en otras muchas partes, se ha dado el proceso de revitalización en torno a determinadas tradiciones¹⁰². Este proceso de revitalización e internacionalización ha desarrollado una sólida vertiente a partir de la transmisión de las peculiaridades de la música murciana, especialmente coral, en recitales diversos¹⁰³. En este sentido, son muchos pues los ámbitos, especialmente amparados por

Murcia: Cografic. El texto agrupa un buen número de melodías recogidas por los Grupos de Coros y Danzas de la Asociación Provincial “Francisco Salzillo” de Murcia y aporta un nutrido compendio de partituras válidas para aproximaciones analíticas.

¹⁰⁰ Por ejemplo, extrayendo elementos específicamente murcianos de las nanas u otras melodías recopiladas: Gómez López, María Fuensanta (1993) La canción de cuna en el folclore infantil murciano. Álvarez Munárriz, L., Flores Arroyuelo, F. y González Blanco, A. (Eds.) *Cultura y Sociedad en Murcia* (pp. 597–630). Murcia: Secretariado de Publicaciones de la Universidad.

¹⁰¹ La conservación de rasgos peculiares en el habla está presente, por ejemplo, en cancioneros actuales: Aniorte Prior, Luciano (2004). *Cancionero español en Murcia: antología*. Murcia: Diego Marín.

¹⁰² Luna Samperio, Manuel (2001). Revitalización y cambio en el patrimonio musical campesino del sureste español: crónica de una recuperación etnográfica. En VV. AA. *Seminario de Folclore. XXXIV Edición del Festival de Folclore en el Mediterráneo* (pp. 38–51). Murcia: Ayuntamiento de Murcia. El autor da cuenta del proceso de modelado de algunas tradiciones en Murcia. Su perspectiva puede ser hallada en antropólogos que se han dedicado a hacer lo propio con zonas andaluzas como Antonio Mandly: Mandly Robles, Antonio (1996). *Cultura, razón común en Andalucía*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial, así como Antonio Miguel Nogués, si bien este último se centra más en sus consecuencias desde y para el turismo.

¹⁰³ Es curiosa la aportación de Manuel Fernández–Delgado ya que, en 1967, informa del recorrido que está empezando a tener la música murciana: Fernández–Delgado y Maroto, Manuel (1967): *La música popular murciana vista por un escritor*. Murcia. Orfeón Murciano

las administraciones gubernamentales, en los que se trata de rescatar para el gran público la labor de músicos recopiladores, esencialmente en la transmisión práctica de sus obras.

Desde el punto de vista de las composiciones actuales, es posible atestiguar la pervivencia de muchos de los criterios adheridos al murcianismo cancionístico marcado a finales del XIX y principios del XX y aderezado con las aportaciones del periodo de entreguerras. Con el ánimo de mostrar muy someramente un ejemplo que sintetice las ideas anteriores en la actualidad, reseñamos un par de obras corales del guitarrista y compositor Agustín Sánchez López: *El carbonero* y *Mi roalico*.

Algunas de las características destacables de la primera de ellas, desde el punto de vista historiográfico en el que nos movemos (por supuesto las particularidades específicamente musicales son muchas y en algún caso puntual de cierta complejidad) parten de la propia experiencia personal. El autor recurre a una canción popular transmitida oralmente que ya en su día era referenciada por José Inzenga. Según nos indicó el propio Agustín Sánchez, fue su madre quien se la transmitió y su labor se centró, sobre todo, en la elaboración de un material coral con cierta libertad a partir del tema sugerido. El método pues, no puede ser más prototípico si recordamos, por ejemplo, las palabras del propio Alberto Sevilla en el cancionero estudiado con anterioridad: “[...] y hasta me pareció escuchar la voz de mi madre, que me enseñó varias de las canciones a que aludo...”¹⁰⁴.

Desde nuestro punto de vista, los elementos destacables para nuestra ejemplificación se tornan aún más jugosos en *Mi roalico*, deliciosa composición a cuatro voces, al igual que la anterior. Aún sin poder hablar de un conocimiento profundo por parte del autor de las características teorizadas en torno al murcianismo, que cuenta ya con más de una centuria, la obra es un compendio de muchas de las esencias heredadas de la tradición expuesta en las páginas precedentes. Por un lado, destacamos la importancia comunicativa del propio título, que ya sirve para transmitir por sí solo el ambiente general de la obra y su ubicación espacial¹⁰⁵. Los otros dos grandes puntales para la expresión de caracteres derivados de la canción tradicional murciana serán el texto y la música. Respecto a lo primero, destaca poderosamente el mantenimiento de un lenguaje arraigado en la zona, con un fuerte débito de las obras panochistas que han sido aludidas a lo largo del presente escrito. El texto se debe al padre del

Fernández Caballero.

¹⁰⁴ Sevilla, Alberto (1921). *Op. cit.* (p. XIX de la introducción numerada en romanos).

¹⁰⁵ Recordemos que el escritor insignia de principios de siglo, Vicente Medina, ya dedicó una elegía a su padre titulada “Guárdame un roalico”, queriendo transmitirle que le esperase en ésa su tierra: Medina, Vicente (1923). *Colección de aires murcianos* (p. 50). México: Talleres de Tip. y Fotografiado de P. Rodríguez.

compositor, Agustín Sánchez Martínez¹⁰⁶, conocido por su labor como escritor catalizador de este tipo de aspectos lingüísticos. Sin duda, muchas de las expresiones que aparecen en *Mi roalico* destilan el aroma del diccionario de Sevilla que ya fue tratado¹⁰⁷. Por otro lado, la parte musical, original del autor, respeta la forma de seguidillas que apunta el texto y, a pesar de acortarlo, rezuma –en algunos momentos de manera muy especial– las características propias de los cancioneros pioneros en la Región de Murcia.

Que, a día de hoy, las composiciones asociadas a un estilo similar pueden ser muchas y muy variadas es algo indudable. También es cierto que los autores murcianos con una dedicación mayor a la composición que la del citado Agustín Sánchez, más conocido por su labor como guitarrista, pueden ser igualmente válidas. No obstante, consideramos que éstas representan a la perfección la pervivencia de algunas características reseñadas a lo largo del texto, y se ligan a la tradición también desde lo sensitivo, elemento que, como ya expusimos al aludir a Alberto Sevilla, es el verdadero remanente y resorte de la canción popular.

CONCLUSIONES

Tiempos son los que corren poco apropiados para hablar de cantares. El malestar público y las matanzas en que acaba de consumirse una gran parte de la Humanidad, piden un Tirteo más bien que la recopilación de coplas y de rimas, que nada *práctico* resuelven. Pero, quizá por esto mismo; porque las pasiones se exaltan y los intereses contrapuestos se encalabrinan y luchan entre sí, enfadando a los hombres más apacibles y serenos, estos libros que sólo se dedican a lo que hoy se llama *sabiduría popular*; que no hablan de cataclismos ni de guerras, ni promueven, o contribuyen, mejor dicho, a la separación de clases, marcándolas con las filias y las fobias que agitan la conciencia universal, serán leídos con cierto agrado¹⁰⁸.

La aparición de reflexiones como las anteriores en los cancioneros murcianos tras la Primera Guerra Mundial denota la existencia de cierta desazón pero también esperanza en la humanidad escondida en las pequeñas cosas. Así quedaron definidas las coplas y cantares de este periodo, como pequeñas aportaciones que sin embargo encerraban tras de sí un amplio abanico de aspectos simbólicos que esperaban a ser interpretados. Con ello, las recopilaciones cancionísticas en la Región de Murcia no pueden entenderse sin la orientación que mostraron las primeras aportaciones reseñables, especialmente la obra de Julián Calvo. Tras ella, la figura del músico

¹⁰⁶ Para una primera aproximación a su figura será útil la *web* <http://www.agustinpanocho.com> [consultado 2-5-2011], con datos biográficos con fotografías y enlaces a algunas de sus obras.

¹⁰⁷ Sevilla, Alberto (1919). *Op. cit.*

¹⁰⁸ Sevilla, Alberto (1921). *Op. cit.* (p. XIV de la introducción numerada en romanos).

recopilador tomó cuerpo en aportaciones venidas de fuera, como las de José Inzenga, seleccionando melodías y argumentando su peso, pero fue el entusiasmo de estudiosos venidos desde las letras, como Pedro Díaz Cassou y José Martínez Tornel, lo que jalonó el panorama general de la canción popular murciana, rematándose este esfuerzo inicial con la aparición del cancionero de Verdú, de nuevo basado en armonizaciones.

El caldo de cultivo generado muestra una serie de rasgos heredados que configuran el murcianismo, y que serán maleados por aportaciones en el periodo de entreguerras. Entre ellas, Alberto Sevilla, desde su esfuerzo impulsor de un panochismo hasta cierto punto ya consolidado, es un ejemplo nítido de cómo las referencias literarias y musicales pueden ser cruzadas en aras de una actualización del saber generado hasta el momento.

La posterior aparición de temas murcianos en las composiciones de las décadas siguientes puede entenderse desde una doble vertiente, aquella que se une indisolublemente al proceso recopilador, hechas desde dentro de la propia Región de Murcia, y aquellas que toman elementos venidos de los cancioneros para dar un aire folklorista a composiciones más elaboradas. En el primero de los casos se destaca la figura de Emilio Ramírez, en quien convergían aspectos como el conocimiento de la propia tradición y la capacidad para elaborar nuevos discursos basados en ella. Respecto al segundo tipo de composiciones, por su peso específico en el espectro compositivo nacional, aludíamos la evolución de la melodía “El Paño”, desde su aparición en las primeras recopilaciones hasta su derivación en la obra de Manuel de Falla.

Con ello, el resto de conclusiones a las que se puede llegar tienen que ver con aspectos simbólicos, esto es, se crean nuevos retos, como la necesidad de aproximarse a las canciones no tanto desde una perspectiva apocalíptica, que puede seguir no obstante siendo justificada: el mítico “se van a perder” muta hacia una postura constructiva que nos lleve al conocimiento de nosotros mismos. Un buen ejemplo de ello son las composiciones corales aludidas en la parte final de este texto. Finalmente, en el futuro, sigue vigente el desafío de remozar ediciones de difícil acceso pero claves para entender la procedencia de fuentes de transmisión oral y su utilización como parte de nuevas obras compuestas teniendo en mente el bagaje historiográfico legado.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO, Elfidio (1985). *Estudios sobre el folclore canario*. Las Palmas de Gran Canaria: Edirca.

ALONSO, Elfidio (2008). Cancioneros de folclore murciano. [En línea] *La Opinión de Tenerife*. [consultado 1, mayo, 2011] <http://www.laopinion.es/secciones/noticia.jsp?pRef=2008103000_5_178869__Firmas-Cancioneros-folclore-murciano>

- ANIORTE PRIOR, Luciano (2004). *Cancionero español en Murcia: antología*. Murcia: Diego Marín.
- CALVO, Julián (1877). *Alegrías y tristezas de Murcia*. Madrid: Unión Musical.
- CALVO, Julián (1888). *Tratado Práctico del Teclado en el Órgano Moderno*. Madrid: Ed. Romero.
- CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep (1989). Las siete canciones populares españolas y el folclore. En Paolo Pinamonti (Ed.) *Manuel de Falla tra la Spagna e L'Europa* (pp. 141–152). Florencia: Leo S. Olschki Editore.
- DENDLE, Brian John (1988). Bibliografía de la obra periodística de Alberto Sevilla Pérez. *Murgetana*, 77, 5–31.
- DÍAZ CASSOU, Pedro; LÓPEZ ALMAGRO, Antonio y GARCÍA LÓPEZ, Mariano (1897). *Pasionaria murciana. La cuaresma y la Semana Santa en Murcia*. Madrid: Imprenta de Fortanet.
- DÍAZ CASSOU, Pedro; LÓPEZ ALMAGRO, Antonio y GARCÍA LÓPEZ, Mariano (1900). *El cancionero panocho. Coplas, cantares, romances de la huerta de Murcia*. Madrid: Imp. Fortanet.
- DÍEZ DE REVENGA TORRES, María Josefa (1984). *Cancionero popular murciano antiguo*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio.
- ENCABO FERNÁNDEZ, Enrique (2006). Las primeras recopilaciones de cantos populares en Murcia: entre el esteticismo y el volkgeist. *III Jornadas Nacionales Folclore y Sociedad* (pp. 95–115). Madrid: CIOFF.
- ENCABO FERNÁNDEZ, Enrique (2009). Los ‘cuadros murcianos’ de Emilio Ramírez: Del estudio analítico del folclore al escenario. *Revista de Musicología*, XXXII (2), 117–127.
- FERNÁNDEZ–DELGADO Y MAROTO, Manuel (1967). *La música popular murciana vista por un escritor*. Murcia: Orfeón Murciano Fernández Caballero.
- FLORES ARROYUELO, Francisco J. (1977). *Vida y cultura españolas. Murcia*. Madrid: La Muralla.
- FRUTOS BAEZA, José (1927). *¡Cajines y Albares! Edición completa de romances murcianos y panochos*. Murcia: Imp. Asilo Lourdes.
- GARCÍA SORIANO, Justo (1932). *Vocabulario del dialecto murciano*. Madrid: C. Bermejo.
- GIL GARCÍA, Bonifacio (1961). *Panorama de la música popular murciana. Primera semana de estudios murcianos*. Murcia: Sucesores de Nogués.

- GÓMEZ LÓPEZ, María Fuensanta (1993). La canción de cuna en el folclore infantil murciano. En L. Álvarez Munárriz, F. Flores Arroyuelo y A. González Blanco (Eds.) *Cultura y Sociedad en Murcia* (pp. 597–630). Murcia: Secretariado de Publicaciones de la Universidad.
- GÓMEZ ORTÍN, Francisco (2003). *Folclore del noroeste murciano II. Cancionero*. Murcia: Espigas.
- GÓMEZ RODRÍGUEZ, José Antonio (2009). Un cancionero excepcional ninguneado por la (etno)musicología española. *Revista de Musicología*, XXXII (2), 69–89.
- GRIS MARTÍNEZ, Joaquín (2001). La aurora murciana. Presente y futuro. [Versión electrónica] *Revista Murciana de Antropología*, 7, 321–339. [consultado 5, mayo, 2011] <http://www.revistas.um.es/rmu/article/view/73171>
- HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Ángel (2007). Los inicios de la recolección de cuentos folclóricos en Murcia: Díaz Cassou. [Versión electrónica] *Culturas Populares*, 4, [consultado 2, abril, 2011] <http://www.culturaspopulares.org/textos4/articulos/hernandezf2.pdf>
- HIDALGO MONTOYA, Juan (1979). *Cancionero de Valencia y Murcia*. Madrid: Carmona.
- JARA CARRILLO, Pedro (1910). *El libro de las canciones*. Murcia: Tip. Región de Levante.
- LUNA SAMPERIO, Manuel (2001). Revitalización y cambio en el patrimonio musical campesino del sureste español: crónica de una recuperación etnográfica. En VV. AA. *Seminario de Folclore. XXXIV Edición del Festival de Folclore en el Mediterráneo* (pp. 38–51). Murcia: Ayuntamiento de Murcia.
- MANDLY ROBLES, Antonio (1996). *Cultura, razón común en Andalucía*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial.
- MARTÍN ESCOBAR, María Jesús y CARBAJO MARTÍNEZ, Concha (2003). *Canciones infantiles de transmisión oral en la Región de Murcia. Selección y estudio analítico*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- MARTÍN ESCOBAR, María Jesús y CARBAJO MARTÍNEZ, Concha (2009). *Cancionero infantil de la Región de Murcia*. Murcia: Editum, Ediciones de la Región de Murcia.
- MARTÍNEZ TORNEL, José (1892). *Cantares populares murcianos*. Murcia: El Diario.

- MARTÍNEZ TORNEL, José (1893). *Romance popular de costumbres murcianas*. Murcia: El Diario.
- MARTÍNEZ TORNEL, José (1917). *Romances populares murcianos*. Murcia: El Diario.
- MARTÍNEZ TORNER, Eduardo (1935). *Temas folclóricos: música y poesía*. Madrid: Faustino Fuentes.
- MASSOTTI LITTEL, Manuel (1947). *Canciones populares murcianas*. Madrid: Hispania.
- MEDINA, VICENTE (1923). *Colección de aires murcianos*. México: Talleres de Tip. y fotografiado de P. Rodríguez.
- MEDINA, VICENTE (1981). *Aires Murcianos (recopilación completa 1898–1928)*. Murcia: Academia Alfonso X El Sabio.
- MONREAL, GENARO (1968). *Cancionero Murciano*. Madrid: Monreal.
- MONTES DEL CASTILLO, Ángel (2003). La dimensión política de la identidad cultural murciana ¿Una cuestión pendiente? En Antonio Limón Delgado (Coord.) *Encuentros con la memoria histórica: etnografía y etnología en la Región de Murcia* (pp. 157–172): Murcia Cultural.
- NAREJOS BERNABÉU, Antonio (2011). *Esencia sonora, magia sugeridora: Presencias murcianas en la obra y la vida de Manuel de Falla. Discurso de Ingreso del Ilmo. Sr. D. Antonio Narejos Bernabéu. Academia de Bellas Artes de Murcia*. <http://www.academiabellasartismurcia.com/publicaciones/images/discursoanarejos.htm> [consultado 29, mayo, 2011]
- OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (1997). Análisis de ‘lo popular’ a través del estudio de los cancioneros infantiles españoles de este siglo. *Revista de Musicología*, XX (II), 945–954.
- OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (2009). El ciclo vital musical en imágenes fotográficas: Kurt Schindler y Ruth Anderson como informantes de la actividad musical en la España rural de los años 20. *Revista de Musicología*, XXXII (2), 105–116.
- ORTEGA, José Francisco (2008). Cantos de labranza, de trilla y de recogida de la hoja en cancioneros murcianos del XIX y principios del XX. [Versión electrónica] *Revista Murciana de Antropología*, 15, 387–409. [consultado 5, mayo, 2011] <http://revistas.um.es/rmu/article/view/108771>
- PEDRELL, Felipe (1958). *Cancionero Musical Popular 4 Vols*. Barcelona: Boileau. (Versión original 1922)

- PÉREZ MATEOS, José (1942). Los cantos regionales murcianos. VV.AA. *Ciclo de conferencias sobre temas de interés provincial* (pp. 191–271). Murcia: Diputación Provincial.
- PICÓ PASCUAL, Miguel Ángel (1996). La recopilación de canciones y bailes populares efectuada a finales del siglo XIX por José Inzenga Castellanos en tierras valencianas y murcianas (I). [Versión electrónica] *Revista de Folclore*, 187, 3–13. [consultado 15, abril, 2011] <http://www.funjdiaz.net/folclore/07ficha.cfm?id=1534>
- RAMÍREZ, Emilio (1942). *Del folclore murciano. Colección de canciones populares recogidas, armonizadas y comentadas*. Murcia: Diputación Provincial.
- REY GARCÍA, José (2001). *Los libros de música tradicional en España*. Madrid: Asociación Española de Documentación Musical.
- REY GARCÍA, José (1994). *Bibliografía de folclore musical español*. Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- RIQUELME SÁNCHEZ, Escolástico (2002). *Cancionero–Refranero y Anecdotario Poético–Popular. Recopilación del sentir popular huertano*. Murcia: Edita Escolástico Riquelme Sánchez.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Manuel (2004). La génesis y consolidación del folclorismo en Murcia (1851–1939). En VV. AA. *4º Seminario sobre folclore y etnografía* (pp. 70–125). Murcia: Ayuntamiento de Murcia.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Manuel (2005). El folclorismo en Murcia (1939–1970). En VV.AA. *5º Seminario sobre folclore y etnografía* (pp. 52–109). Murcia: Ayuntamiento de Murcia.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Manuel (2006). El folclorismo en Murcia desde 1970. En VV.AA. *6º Seminario sobre folclore y etnografía* (pp. 6–40). Murcia: Ayuntamiento de Murcia.
- SEVILLA, Alberto (1909). *Gazapos literarios*. Murcia: Sucesores de Nogués.
- SEVILLA, Alberto (1919). *Vocabulario murciano*. Murcia: Sucesores de Nogués.
- SEVILLA, Alberto (1921). *Cancionero popular murciano*. Murcia: Sucesores de Nogués.
- SEVILLA, Alberto (1926). *Sabiduría murciana. Refranes comentados*. Murcia: Sucesores de Nogués.
- SEVILLA, Alberto (1943). *Figuras, leyendas y paisajes. Colección de paisajes*. Murcia: Sucesores de Nogués.

- SEVILLA, Alberto (1956). *Temas murcianos*. Murcia: CSIC-Academia Alfonso X el Sabio.
- SUBIRÁ, José (1957). Saavedra Fajardo y el murcianismo musical. *Revista Murgetana*, 10, 71–94.
- VV.AA. (2008). *Cuadros Murcianos. 75º Aniversario Orfeón Murciano ‘Fernández Caballero’*. Murcia: Centro de Profesores y Recursos Murcia I.
- VERDÚ, José (2001). *Cancionero popular de la Región de Murcia*. Murcia: Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca. (Versión original 1906).

**PRESENCIA DEL FOLCLORE EN LOS
PRIMEROS ESCRITOS DE VICENTE SALAS VIU.
*MÁS O MENOS MÚSICA ESPAÑOLA*¹**

Marta NIETO CALLEJA
Universidad de Castilla la Mancha

Resumen: Este texto recoge los primeros trabajos como crítico musical de Vicente Salas Viu (1911-1967) y su proximidad, durante los años de formación en Madrid, a la Generación musical del 27. Consciente de la importancia de la regeneración de la música española y formado en la tradición histórica de nuestro *Siglo de Oro* musical, Salas Viu creyó en el camino abierto por Felipe Pedrell, creyó en el estudio de la música folclórica, como medio para la revitalización de un lenguaje musical que parecía dormido desde la época de Victoria. Su trabajo en numerosas revistas de la *Biblioteca del 36* y como director del diario *El Sol*, le acercó al conocimiento de la vida cultural del Madrid de la II República. En 1936 se interrumpió este trabajo que le llevó a un exilio sin retorno en Santiago de Chile donde trabajó en la Universidad de Chile e inició una labor ingente en la construcción de la institucionalidad musical chilena.

Palabras clave: música, composiciones, Vicente Salas Viu

Abstract: This text includes the early work as music critic Vicente Salas Viu (1911-1967) and its proximity, during the formative years in Madrid, to the Generation of '27. Aware of the importance of the regeneration of the Spanish music and trained in the historical tradition of our Golden Age musical, Salas Viu believed in the path opened by Felipe Pedrell, believed in the study of folk music as a means of revitalizing a musical language that seemed asleep from the time of Victoria. His work in numerous magazines from the *Library of 36* and as editor of *The Sun*, he came to the knowledge of the cultural life of Madrid of the Second Republic. In 1936 he interrupted this work that led him to a returnless exile in Santiago, Chile where he worked at the University of Chile, and was a lot of work in the construction of musical institutions in Chile

Key Words: music, compositions, Vicente Salas Viu

¹ *Más o menos música española*, es el título de uno de los primeros ensayos que Vicente Salas Viu publicó en la Revista *Cruz y Raya* en 1935 y que tomamos prestado para el título de este artículo. Salas Viu, Vicente (1935). Más o menos música española, traba del folclore y holgura de lo sinfónico en nuestro arte. *Cruz y Raya*, 31, 57-82.

Este texto recoge los primeros trabajos como crítico musical de Vicente Salas Viu (1911-1967) y su proximidad, durante los años de formación en Madrid, a la Generación musical del 27. Consciente de la importancia de la regeneración de la música española y formado en la tradición histórica de nuestro *Siglo de Oro* musical, Salas Viu creyó en el camino abierto por Felipe Pedrell, creyó en el estudio de la música folclórica, como medio para la revitalización de un lenguaje musical que parecía dormido desde la época de Victoria.

Su trabajo en numerosas revistas de la *Biblioteca del 36* y como director del diario *El Sol*, le acercó al conocimiento de la vida cultural del Madrid de la II República.

En 1936 se interrumpió este trabajo que le llevó a un exilio sin retorno en Santiago de Chile.

Alternando con la música culta, solíamos ponernos a recordar canciones populares -tradición residencial de Federico García Lorca- y también -una tarde con gran regocijo de Don Ricardo- cuplés que ya empezaban a tener sabor de época. De vez en cuando aparecían por allí Federico, Rodolfo Halffter, Vicente Salas Viu y Gerardo Diego. Con ellos se dilataba de pronto el repertorio de aquellas sesiones. Halffter nos hacía oír algo que estaba componiendo por aquellos días, Federico sacaba de su memoria -folklorizando- canciones de su tierra o de otras tierras, Gerardo nos hacía ver la belleza de alguna obra clásica o romántica o nos hablaba de un posible debate entre el vals y la mazurca en que no habíamos quizá reparado y Vicente nos mostraba sus primeros ensayos de composición².

Con estas palabras Jesús Bal y Gay (1905-1993) recordaba en *Perihelio* sus días en la mítica Residencia de Estudiantes, lugar de encuentro de escritores, científicos, artistas plásticos, cineastas y músicos. Entre todos los grandes nombres recordados por Bal y Gay, encontramos a un joven desconocido que se mezclaba entre ellos con timidez, un tanto apocado, pero con un ansia ilimitada a la hora de aprender y vivenciar todo aquel rico mundo cultural que le rodeaba.

APUNTES PARA UNA BIOGRAFÍA

Tal vez no sea necesaria una larga introducción sobre la persona de Vicente Salas Viu³, pero sí es necesaria una aproximación a la figura de este musicólogo,

² Bal y Gay, Jesús (1967). *Perihelio*. Escrito mecanografiado (pp. 14-15). GAL_25_46, Archivo de la Edad de Plata, Residencia de Estudiantes, Madrid.

³ Sobre los primeros años de Salas Viu, *Cfr.* Gan Quesada, Germán (2005): El pensamiento estético de Vicente Salas Viu durante la Segunda República Española (1931-1936), *Revista de Musicología*, 28, 2, 999-1015 y Gan Quesada, Germán (2009). Espada y pluma conformes... Compromiso político y perspectiva estética en los escritos de Vicente Salas Viu

compositor, crítico y escritor nacido en el castizo barrio de Chamberí en 1911, hace ahora cien años.

De familia numerosa de clase media, cursó estudios de primaria y con apenas diez años, en abril de 1921 solicitó su entrada en el Instituto Nacional de Segunda Enseñanza del Cardenal Cisneros. Con un excelente expediente académico, exceptuando la *gimnasia*, consiguió el título de Bachiller en noviembre de 1927⁴. Ese mismo año comenzó sus estudios de Filosofía y Letras en la Universidad Central de Madrid⁵, estudios que no completó; y es que desde finales de la década de los veinte, venía coqueteando con los grupos de intelectuales más inquietos de Madrid donde conoció, entre otros, al escultor Eduardo Díaz Yepes⁶ y al pintor Benjamín Palencia (1894-1980), lo que le estimuló a dedicarse definitivamente a la música y la creación literaria.

No sabemos exactamente cuándo comenzó su interés por este arte, ya que en su familia no había ningún antecedente que se dedicara a componer o tocar algún instrumento, pero sí sabemos que en 1923 impartía clases y tocaba el piano en una escuela situada en la calle Sagunto de Madrid, tal vez demasiado prematuro para un niño de doce años, pero que así recuerda su hermano Alfredo Salas Viu⁷.

Este precoz interés por la música le llevó a recibir clases particulares de Armonía y Composición con Rodolfo Halffter (1900-1987)⁸, que más tarde se convertiría en su cuñado al contraer éste matrimonio con Emilia Salas Viu. Iniciaron así una larga

durante la Guerra Civil Española. María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés, Elena Torres (Eds.). *Música y Cultura en la Edad de Plata. 1915-1939* (pp. 157-171). Madrid: Colección Música Hispana textos, ICCMU.

⁴ Archivo Regional de la Comunidad de Madrid. Sig. 312606, carpeta 10. Agradecemos la excelente disposición de los archiveros Ángel González Alonso y Rafael Anciones Crespo.

⁵ Conversación con Alfredo Salas Viu (1919), al que agradecemos su enorme colaboración, su tiempo y su memoria (entrevista 11 de noviembre de 2010).

⁶ Eduardo Díaz Yepes (1910-1978), escultor nacido en Madrid casado con Olimpia Torres, hija del pintor uruguayo Joaquín Torres García. Es importante esta relación porque Salas Viu fue miembro del Grupo de Arte Constructivo fundado por Joaquín Torres en 1933 que organizaba eventos multidisciplinares. La participación de Salas Viu con este grupo se concreta en varias conferencias, una de ellas dictada el cinco de octubre de 1933 con el propio Torres García, Benjamín Palencia y Enrique Azcoaga y donde además se exponían obras de Benjamín Palencia, Maruja Mallo, Moreno Villa y el escultor Alberto. *El Herald de Madrid*, 5-10-1933, 14.

⁷ Salas Viu, Alfredo (sf), *Memorias (1919-2009)* (p. 6). Sin publicar. ONG Desarrollo. "... A los 4 años fuimos los dos [Fernando Salas Viu y Alfredo] a una escuela pública en el primer piso de una casa de la calle Sagunto. Allí mi hermano Vicente daba clase de música y cantábamos canciones populares, como por ejemplo Vite, vite, vite.... (p. 6).

⁸ Salas Viu, Vicente (1977), Prólogo. *Diario de guerra de un soldado*. Madrid: Hispamerca.

amistad pero también una relación profesional muy intensa. Rodolfo le insistió para que tomara clases en el Centro de Estudios Históricos y de Investigaciones Científicas, dependiente de la Junta de Ampliación de Estudios y allí fue donde se convirtió en discípulo de Musicología y Folclore de Eduardo Martínez Torner (1888-1955)⁹.

Paralelamente a estos años de aprendizaje Salas Viu tuvo una incorporación al mundo editorial madrileño y a la vida musical e intelectual en los años previos a y durante la II República. De una manera muy precoz, pero también efectiva y competente, este escritor se unió pronto como colaborador de tan importantes revistas de la llamada Biblioteca del 36, como *Cruz y Raya*¹⁰, *Diablo Mundo*¹¹, *El Mono Azul*¹²,

⁹ Cfr. Corbella Roig, Juana (1989), Salas Viu, Vicente. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (pp. 569-571), t. 9. Madrid: SGAE-ICCMU. Anglés, Higinio y Peña, Joaquín (1954), Salas Viu, Vicente. *Diccionario de la Música* (p. 1946), t. II. Labor: Barcelona.

¹⁰ *Cruz y Raya*, revista de afirmación y negación, dirigida por José Bergamín y Eugenio Imaz, fue una publicación mensual (excepto en mayo de 1935) que inició su andadura en abril de 1933 y se publicó hasta junio de 1936. Entre los escritores que publicaban sus artículos podemos encontrar a firmas tan consolidadas como Manuel de Falla, Miguel Artigas y Manuel Abril, así como colaboradores esporádicos entre los que se encontraban José Ortega y Gasset, Xabier Zubiri, Pedro Salinas y Dámaso Alonso. Al lado de estos grandes nombres se les daba espacio a los recién aparecidos en el ámbito cultural, como el propio Salas Viu o Miguel Hernández. Vicente Salas publicó una decena de críticas literarias y musicales además de dos ensayos, “La materia sonora, Beethoven y Stravinski”, *Cruz y Raya* n° 26, junio de 1935, 133-136 y “Más o menos música española”, *Cruz y Raya* n° 31, octubre de 1935, 57-82, que supondrán una consolidación como escritor y musicólogo.

¹¹ *Diablo Mundo* es una publicación dirigida por Corpus Barga que salió a la luz entre abril y junio de 1934. De carácter semanal, con un corte *total y exclusivamente republicano* [Editorial *Todo ante uno*, Año I, n° 1, 28/04/1934, 1] y con sólo nueve números, logró reunir a grandes firmas de la época como B. Palencia, J. Bergamín, E. Imaz, G. Pittaluga, M. Amster, R. Gómez de la Serna, P. Picasso y un largo etcétera entre los que también se encontraba Salas Viu. Publicó tres artículos, *Las cartas de Dickens a su mujer* en el n° 7 del 9 de junio, 5; *El rasgacielos, cazador de rayos* en el n° 8 del 16 de junio, 11 y en ese mismo número, *Música Contemporánea*, crítica a un concierto celebrado en la Sociedad de Cursos y Conferencias en Madrid con obras de Rietti, Alban Berg, Poulenc y Kurt Weill.

¹² Su participación en *El mono azul*, es mucho más extensa, participativa y comprometida que en el resto de publicaciones. Esta revista, hoja semanal de la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura, nació bajo la protección de María Teresa León en junio de 1936. Como máximos responsables aparecen en todos los números José Bergamín, Rafael Dieste, Lorenzo Varela, Rafael Alberti, Antonio Luna, Arturo Souto y Vicente Salas Viu. Como el propio subtítulo de la revista indica, es una publicación antifascista y ligada al Partido Comunista cuyo principal objetivo, más que defensa de la cultura, es un manifiesto público y continuo de las ideas del partido con el objetivo de arengar a los combatientes que luchan en la trinchera. Salas Viu, aunque como hemos dicho, figura como responsable,

*Hora de España*¹³ y *Nuevo Ejército*¹⁴, ejerciendo además como crítico musical y literario en el Diario *El Sol*¹⁵, en el que entró de la mano de Adolfo Salazar (1890-1958) y del que llegó a ser director entre 1936 y 1937.

publicó una docena de artículos la mayoría de corte político exceptuando tres, *La Numancia de Cervantes*, en el nº 20; *El bulo y el teatro político*, en el nº 42 (25-11-1937) y *Cómo se ha salvado el tesoro artístico en Santander y Asturias*, en el número 38 del 28 de octubre de 1937 donde expone cómo se procedió para salvar el tesoro artístico de esas regiones, siendo casi el único testimonio que nos queda de aquella experiencia.

¹³ *Hora de España* es una publicación mensual, ligada a la ideología de izquierdas que se publicó entre enero de 1937 y noviembre de 1938. El primer número se editó en Barcelona, del número dos al trece en Valencia para acabar su número veintitrés de nuevo en Barcelona. Sería extensa la lista de importantes colaboraciones, por su cantidad y calidad, pero entre ellas destacamos a Antonio Machado, Rosa Chacel, Moreno villa, Dámaso Alonso, María Zambrano, Miguel de Unamuno, Rafael Alberti, Fernando de los Ríos, Rodolfo Halffter y el propio Vicente Salas Viu. Sus colaboraciones son cada vez más políticas y comprometidas, no obstante Vicente Salas, miliciano republicano, pasó siete meses en la 47 División luchando en primera línea de batalla en la sierra norte de Madrid y Teruel. En Salas Viu, Vicente (1977). *Diario de Guerra de un Soldado*. Madrid: Hispamerca, si bien no es una autobiografía, narra las aventuras de un miliciano de su propia compañía y da una visión global de esos meses de lucha. Ese compromiso político le llevó a publicar en *Hora de España*, tres artículos de fuerte carga política: Salas Viu, Vicente (1937). Un paso en la revolución. *Hora de España*, XI, 82-93; Salas Viu, Vicente (1938). Tres historias ejemplares. *Hora de España*, XVIII, 31-39; Salas Viu, Vicente (1938). La vida socavada. *Hora de España*, XXI, 57-69. Publicó además Una carta abierta a Herrera Petere sobre su libro *Acero de Madrid*. *Hora de España*, XX, 57-58, en la que también el carácter político prima por encima de la propia crítica, y por último “La necesidad de la crítica. Salazar”. *Hora de España*, XXIII, 94-98.

¹⁴ Durante los siete meses que Salas pasó en el frente, no dejó de lado sus quehaceres culturales. *Nuevo Ejército* es la hoja volandera de la 47 División donde se iban anunciando los avances y retrocesos de los diferentes ejércitos, así como algunas sugerencias incluso de nivel práctico de *cómo limpiar* las armas. Los artículos publicados por Salas son de corte político, escritos a modo de diario y donde narra con excelente descripción los paisajes vividos, los compañeros en las trincheras y las dudas personales que surgen en el día a día. Salas Viu, Vicente (1938). Diario de la guerra. Junto a la línea de guerra. *Nuevo ejército*, nº 9. Salas Viu, Vicente (1938). Diario de la guerra. Tres días de permiso. *Nuevo ejército*, nº 11. Salas Viu, Vicente (1938). Diario de la guerra. Nuestras fiestas. *Nuevo ejército*, nº 12.

¹⁵ En el diario *El Sol*, fundado en 1917 por Nicolás María de Urgoiti, comenzó sus colaboraciones en marzo de 1931 y se prolongarían hasta enero de 1937. Podemos clasificar sus publicaciones en tres grandes bloques, por un lado las críticas literarias de grandes autores españoles y extranjeros; las críticas musicales que abarcan desde asistencias a conciertos aunque también críticas de teoría musical y por último, los más numerosos, artículos sobre pensamiento y compromiso político.

Una vez acabada la Guerra, Salas Viu se exilia, vía Francia y previo paso por el campo de concentración de Saint Cyprien¹⁶, a Chile, donde llegó en agosto de 1939 y comenzó una ingente labor literaria, musicológica y de gestión musical. Ese mismo año fundó la *Revista Arte*¹⁷ que dio lugar unos años más tarde a la *Revista Musical Chilena*¹⁸, donde trabajó hasta el año de su muerte en 1967; colaboró en revistas

¹⁶ Carta de Vicente Salas Viu a Gustavo Durán. 9 de abril de 1939, Carta manuscrita. Residencia de Estudiantes. Archivo de la Edad de Plata. GD_1_75_1.

¹⁷ La *Revista de Arte, Boletín Mensual*, es una revista que se publicó entre noviembre de 1939 y mayo de 1940. Editada por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile y dirigida por Domingo Santa Cruz Wilson (1899-1987), “aspiraba a llenar [este Boletín de la Facultad de Bellas Artes] una necesidad de largo tiempo sentida en los medios culturales de Chile: ofrecer una información periódica y completa sobre cuántos hechos se produzcan en ellos. La obra de nuestros más prestigiosos escritores, artistas plásticos y músicos, tanto como las primeras muestras que den de su valor los nuevos que se vayan forjando, serán objetos de nuestros comentarios”. En esta revista, en la que Vicente Salas aparece como Jefe de Redacción, publicó los siguientes artículos y críticas: *La Pasión según San Mateo de Bach*, Año I, 1º de diciembre de 1939, nº 2, 2. *Obras escogidas de Rubén Darío publicadas en Chile*, Año I, 1º de enero de 1940, nº 3, 17, sección *Los Libros. Romance corrido en México*, Año I, 1º de abril de 1940, nº 4, 12, sección *Los Libros. Decadencia de los Marx*, Año I, mayo de 1940, nº 5, 12. *Sección cine. El Blest Gana de Alone*, Año I, 1º de abril de 1940, nº 4, 13. Sección *Los Libros*.

¹⁸ La *Revista Musical Chilena* (RMCH) es una revista de musicología publicada ininterrumpidamente desde 1945, lo que hace que sea la revista de musicología en castellano, más antigua del mundo. Editada por la Universidad de Chile desde su inauguración, han sido numerosos los grandes escritores que han pasado por ella, Gerard Béhague, Alejo Carpentier, Gilbert Chase, Curt Lange, Otto Mayer Serra, André Sas, Charles Seeger y Carlos Vega, Emilio Casares, Omar Corrado, Violeta Hemsy, Irma Ruiz, Robert Stevenson y Leonardo Waisman entre otros. No se puede entender a la RMCH sin Vicente Salas ya que desde su inauguración hasta su muerte en 1967, siempre estuvo ligado a ella. Como Director hasta 1952, pero también con labores de secretario, redactor, organizador de eventos e incluso encargado de las relaciones con la publicidad que en ella aparecía. Sería muy extenso nombrar el medio centenar de ensayos que publicó en ella, pero destacamos la gran labor de difusión no sólo de la música española y europea que hizo de ella, sino y sobre todo, la gran difusión que en sus artículos hacía sobre la música chilena y sobre los jóvenes compositores chilenos de la época. Todos los artículos se pueden consultar libremente en <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.htm>. Desde aquí agradecemos a Dora Moreno, Directora Jefe de la Biblioteca de Música de la Universidad de Chile, su total disposición.

literarias y musicales como, *Mapocho*¹⁹, *Atenea*²⁰, la *Revista Romance*²¹ y *España Libre*²² donde trabajó con otros exiliados españoles: Mauricio Amster (1907-1980)²³, José Ferrater Mora (1912-1991), Antonio Aparicio (1916-2000) y Eleazar Huerta (1903-1975). No dejó de lado su labor como crítico musical que ejerció en el diario *El Mercurio* entre 1964 y 1965.

En 1940 ingresó en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad Nacional, hoy Universidad de Chile, donde desempeñó diferentes cargos: Secretario, Subdirector y Director del Instituto de Extensión Musical, Profesor de Historia de la Música en el Conservatorio Nacional, Director del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile y Profesor de Literatura en la Facultad de Filosofía y Educación a partir de 1959.

Además fue director de la Biblioteca de la Universidad de Chile y colaboró como fundador de la Orquesta Nacional de Chile, el Ballet Clásico nacional, el Ba-

¹⁹ La revista *Mapocho* fue inaugurada en 1963 por el escritor Guillermo Feliú Cruz (1900-1973) y se dedica casi exclusivamente a las ciencias humanas y a la literatura. En los primeros años se publicaban cuatro números anualmente, aunque en la actualidad, y después de varias interrupciones durante la Dictadura de Pinochet (1973-1989), se publica semestralmente. Las colaboraciones de Salas en esta revista fueron dos: Salas Viu, Vicente (1963). La formación musical del Debussy. *Mapocho*, 1, 186-193 y Salas Viu, Vicente (1964). Tomás Luis de Victoria. *Mapocho*, 2, 175-194.

²⁰ *Atenea* es una revista semestral de ciencias, letras y artes publicada por la Universidad de Concepción (Chile). Su objetivo fue y es la difusión de la investigación y reflexión sobre el mundo cultural chileno y latinoamericano. En esta revista Salas Viu publicó en septiembre de 1939 (pp. 396-406) “Espejo de España I”, había llegado al país a finales de julio, una selección, traducción y notas del libro de Chretien, Augusto Fischer, *Voyage en Espagne aux années 1779 et 1798*; al año siguiente, octubre de 1939 (pp. 77-89) publicará al segunda parte “Espejo de España II”. Es interesante ver cómo este tema le persiguió no solo a él, sino a toda una generación, la temática de los viajes por España y la visión que se daban del país, a través de estos *diarios*, por toda Europa.

²¹ Citado por Salas Viu, Vicente (1977), en el prólogo de *Diario de Guerra de un soldado* (p. 13). Madrid: Hispamerca.

²² *España Libre* es una publicación que apareció en Santiago de Chile en febrero de 1942 hasta agosto de 1943, Biblioteca Nacional de Chile, PCH 11655. En ella escribieron otros exiliados como el filósofo Ferrater Mora, Guillermo de la Torre, Antonio Aparicio y Serrano Plaja.

²³ Aunque nacido en Polonia, Mauricio Amster se trasladó a Madrid en los años treinta donde ejerció una ingente labor tipográfica en la *Revista de Occidente* con José Ortega y Gasset. En 1939 se embarca junto con su esposa en el *Winnipeg*, barco que Pablo Neruda y Delia del Carril llenaron de españoles hacia el exilio chileno. Una vez establecido en el país andino, trabajó como editor gráfico y diseñador además de fundar, entre otros proyectos, la *Editorial Cruz del Sur* junto con Arturo Soria.

llet Nacional Folclórico y el Cuarteto de Cuerdas, todas ellas instituciones musicales con labor ininterrumpida desde entonces.

Paralelamente a toda esta labor cuenta en su haber la publicación de varias novelas, *La doble muerte de Felipe Villagrán*²⁴, *La Espaciosa Soledad*²⁵, *Diario de Guerra de un soldado*²⁶, que había sido publicado en castellano y catalán en Barcelona en 1938, por el Ejército Popular, pero perdido en los bombardeos y *De amor en la Frontera*²⁷. Entre las publicaciones musicales destacamos sobre todas, la *Creación Musical en Chile, 1900-1951*²⁸, considerada hasta entonces la primera historia de la música en Chile.

También escribió *Sentimiento y expresión en la música, del barroco al romanticismo*²⁹, *Músicos modernos de Chile*³⁰, *Momentos decisivos de la música*³¹ y *La última luz de Mozart*³². Desde el Instituto de Investigaciones Folclóricas inauguró una serie de Congresos de Folclore Musical de donde surgió la *Antología del Folclore Musical Chileno*³³, que hasta ese momento suponía la primera recopilación, grabación y publicación de trabajos folclórico que se hacían en el país andino.

Tras toda esta labor de crítico, escritor, gestor y profesor, Salas Viu es considerado un pilar básico en la formación de la estructura del sistema musical chileno, de la formación de todo un engranaje de instituciones culturales que hoy siguen vivas y en las que Vicente Salas trabajó hasta su muerte en Santiago de Chile el 1 de septiembre 1967.

²⁴ Salas Viu, Vicente (1960). *La doble muerte de Felipe Villagrán*. Santiago de Chile: Zig-Zag.

²⁵ Salas Viu, Vicente (1960). *La espaciosa soledad*. Santiago de Chile: Ediciones Universitarias.

²⁶ Salas Viu, Vicente (1940). *Diario de Guerra de un Soldado*. Santiago de Chile: Zig-Zag.

²⁷ Salas Viu, Vicente (1963). De amor en la frontera. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 167, 1-15.

²⁸ Salas Viu, Vicente (1952). *La creación musical en Chile, 1900-1951*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

²⁹ Salas Viu, Vicente (1943). *Sentimiento y expresión de la música*. Buenos Aires: Atlántida.

³⁰ Salas Viu, Vicente (1943). *Músicos modernos de Chile*. Washington: Unión Panamericana.

³¹ Salas Viu, Vicente (1957). *Momentos decisivos en la Música*. Buenos Aires: Losada.

³² Salas Viu, Vicente (1967). *La última luz de Mozart*. Santiago de Chile: Nuevo Extremo.

³³ Salas Viu, Vicente (1959?-1969). En realidad se trata de cinco fascículos, impulsados, dirigidos y con prólogo de Salas (aunque se terminaron de publicar dos años después de su fallecimiento), donde se recopilan textos y partituras del folclore musical chileno. El primer número apareció en 1959; el segundo en diciembre de 1961; el tercero, dedicado exclusivamente a danza, en 1962; el cuarto, centrado en la Región del Maule, en 1966 y el último en 1969, esta vez ya prologado por el nuevo director del Instituto de Investigaciones Musicales, Samuel Claro Valdés.

Europeización de España

El medio centenar de escritos previos a 1939 que conservamos de Salas Viu, no tienen una temática común que los englobe, pero sí un lenguaje claro y conciso como hilo conductor en el que se puede intuir el afán de Salas por llegar al mayor número de lectores posibles. Tras descubrir que en España había una gran carencia cultural, se convirtió en casi una obsesión organizar y participar en las Milicias de la Cultura, organización creada por el Ministerio de Instrucción Pública en 1937 para acabar con el analfabetismo en los frentes y dotar a los combatientes de una conciencia bien formada³⁴.

Esta imagen de España, analfabeta y despreocupada de la cultura que Salas descubrió tempranamente, es criticada en sus primeras publicaciones. En *España Virtual*³⁵, crítica del libro *Spagna cattolica e rivoluzionaria* de Niccolo Cuneo³⁶, y *España Desvirtuada*³⁷, referente al texto del inglés J. B. Trend *The Origins of the Modern Spain*³⁸, Salas Viu aborda una idea muy vigente en la España del momento y que está unida íntimamente a esta imagen de España analfabeta. En ambos se trata de la visión que se daba de nuestro país en el extranjero o de la visión que tenían de España los europeos.

En estos años pre-bélicos estaba muy candente la gran diatriba que había en todos los ámbitos sociales, políticos y especialmente culturales.

Una corriente renovadora, impulsada por el triunfo de la II República en 1931, que quería *européizar España*³⁹, abrir el estancado pensamiento peninsular que había estado oscilante durante el siglo XIX por la alternancia política liberal y progresista y por otro lado, cierta corriente *indigenista* que trataba de anclar a España únicamente en el folclore.

Niccolo Cuneo habla de la corriente europeizadora y de la corriente *indigenista*, del mismo modo que en *The Origins of the Modern Spain*, el profesor Trend presenta un estudio sobre *lo español*, pero no dirigido ni pensado a los españoles, sino al público extranjero, a los viajeros de la época. El autor, que también habla del

³⁴ León, María Teresa (1977). *La Historia tiene la palabra* (p. 30). Madrid: Hispamerca. (Versión Original de 1944. Buenos Aires: Patronato Hispano-Argentino de Cultura

³⁵ Salas Viu, Vicente (1934). *España Virtual*. *Cruz y Raya*, 16, 101-104.

³⁶ Cuneo, Niccolò (1934). *Spagna cattolica e rivoluzionaria*. Milán: Gilarde e Noto.

³⁷ Salas Viu, Vicente (1934). *España Desvirtuada*. *Cruz y Raya*, 16, 104-106.

³⁸ Trend, J. B. (1934). *The origin of Modern Spain*. New York: Macmillan Company.

³⁹ El término *Europeizar España* lo acuñó Miguel de Unamuno en *En torno al casticismo* (1895) donde definía lo eterno y universal del espíritu español. Unamuno insiste en la idea de que España se integre en la vida social y cultural, al resto de Europa, para lo que tiene que pasar por una reforma, sobre todo cultural.

cambio positivo de la España del XIX a los primeros años del XX, basa este avance en la *Institución Libre de Enseñanza*, en el krausismo y en el movimiento cultural y científico que significó para la España provinciana de aquellos tiempos, la Residencia de Estudiantes.

De esta manera, el joven crítico Salas Viu, define estas dos posturas: por un lado la apertura a Europa y por otro el centralismo arraigado en lo *indigenista*. Así, al hablar de España afirma que:

No se olvide que no se trata de una selva de hechos vigorosos, reverdecer espléndido de un país pleno de vitalidad, sino de barato de escombros, atropellado caer de fragmentos de una nación en ruinas⁴⁰

Es importante este posicionamiento vital y literario de Salas Viu porque podemos extrapolarlo al ámbito musical. Podríamos decir que Vicente Salas perteneció algo tardíamente al *grupo del 27*, aunque nos inclinamos a incluirlo en la *generación perdida* o generación del 36⁴¹. Por un lado se asimilaba y aprendía de los grandes maestros⁴² y a la vez se aprehendía todo lo que venía de Europa, la II Escuela de Viena, el impresionismo francés de Claude Debussy y el expresionismo alemán de Arnold Schoenberg, introducido en España a través de los compositores catalanes, especialmente de Robert Gerhard, que tras haber estudiado con Pedrell y más tarde con A. Schoenberg, regresa a España en 1929 e infunde un nuevo aire compositivo al Grupo del 27⁴³. He aquí de nuevo el perfecto equilibrio entre tradición y vanguardia.

Vicente Salas se encontraba entre este grupo de jóvenes músicos que admiraban las nuevas corrientes pero sin dejar de mirar lo heredado. Su cultura musical transitaba por un amplio conocimiento de la música anterior, especialmente la del siglo de oro español. Propone a Tomás Luís de Victoria y a Palestrina como reacción “a la abigarrada polifonía de la decadencia de la escuela franco-flamenca”⁴⁴ y a la vez

⁴⁰ Salas Viu, Vicente (1934), España Virtual...,101.

⁴¹ Si bien es cierto que Vicente tuvo una relación muy directa con miembros activos de la Generación musical y literaria del 27, por edad él mismo se incluyó en la siguiente generación, en la llamada Generación del 36: “El que yo no pueda sustraerme a la inquietud que en mí producen los trabajos de todos vosotros, de Serrano Plaja, de Barbudo, tuyos [Herrera Petere], de los escritores *de mi misma generación*, es lo único que puede justificar estos comentarios apretados”. Cfr. Salas Viu, Vicente (1938). Un sentido de la prosa. *Hora de España*, 20, 57-58.

⁴² Recordemos que Manuel de Falla y Eduardo Martínez Torner entre otros, fueron profesores de la mayoría de los músicos del Grupo del 27.

⁴³ Pérez Castillo, Belén (2009). Robert Gerhard. *Semblanza de compositores españoles*. Madrid: Fundación Juan March. <http://www.march.es/musica/publicaciones/semblanzas/ebook/Semblanzas-de-compositores.pdf> [Consultado 28, noviembre 2011].

⁴⁴ Salas Viu, Vicente (1934). La unidad europea y la música medieval. *Cruz y Raya* 20, 113.

alaba al tráfodo nacionalista inmediatamente anterior a él, especialmente a Manuel de Falla.

En “La unidad europea y la música medieval”⁴⁵, una crítica literaria de la obra *Nouvelle Histoire de la Musique. Le Moyen Age et la Renaissance* de Henri Premiéres, Salas Viu sostiene precisamente esta idea, defiende el estudio de las fuentes de la música española como medio para la creación de un nuevo lenguaje musical. Afirma que la música española está adelantada en muchos aspectos a la música del continente, pero no es conocida ni reconocida por el aislamiento sufrido con los países vecinos. Su defensa de las *Cantigas* como punta de lanza de la música española, o el alegato que hace de la fusión con la música árabe, no aleja la música española del resto del continente, sino que más bien la engrandece. Así, *dolido* Salas, afirma con respecto al libro de Premiéres:

La música del Renacimiento, la espléndida floración del siglo XVI español en la música religiosa [...] no merece especial consideración ni el necesario detenimiento en ella del autor de este libro, que trata de todo esto con datos tomados, a lo que parece, de la parte que para la Enciclopedia del Conservatorio de París escribiera Mitjana [...]. Respecto de una de las contribuciones españolas de más peso en la historia de la Música de los tiempos medios, las *Cantigas*, no es mucho mayor la atención que Prunières dispensa a tal monumento⁴⁶.

Esta defensa de la música española y del alto nivel con respecto a la música Europea, será una constante común en el pensamiento estético y musical de Salas Viu. Retomará este concepto en “Más o menos música española, traba del folclore y holgura de lo sinfónico en nuestro arte”⁴⁷, publicado en el último número de *Cruz y Raya*, un artículo fundamental, manifiesto de un pensamiento musical que le llevará a iniciar una relación epistolar con Manuel de Falla, amistad que se prolongaría en el exilio de ambos en el cono sur, el del primero en Santiago de Chile y el de Falla en Córdoba, Argentina.

En este ensayo, Vicente Salas analiza cuál es la situación de la música española, qué posición debe y tiene que tomar, nacionalismo e internacionalidad y si la solución pasa por el folclore o contra el folclore. Para el autor, el siglo de oro español, el siglo de Victoria, dio paso a tres siglos prácticamente sin atisbos de grandes genios en este arte.

Parecía que toda la fuerza con la que había entrado el Grupo del 27, sería un punto de inflexión que marcaría una nueva época. A pesar de cierto pesimismo en

⁴⁵ Salas Viu, Vicente (1934). *Op. Cit.*, 113-117.

⁴⁶ Salas Viu, Vicente (1934). *Op. Cit.*, 114.

⁴⁷ Salas Viu, Vicente (1935). Más o menos música española. Traba del folclore y holgura de lo sinfónico en nuestro arte. *Cruz y Raya*, 31, 57-82.

sus palabras, deja abierto un camino, el camino abierto por Pedrell, ahora sinuoso principalmente por la situación política:

Sin duda que nuestra música se halla hoy en ese alto en el camino en que está toda la de nuestros días, y sin embargo, por esto mismo, el vuelo que emprendiera la música española desde Pedrell, su punto de partida, no se ha truncado. Tan no se ha truncado, que esta es la única ocasión de los tres últimos siglos, desde la época de esplendor de nuestro músicos del Siglo de Oro, en que las congojas de la música española no dimanen de su limitación, de su encierro en el estrecho recinto, bien defendido por una muralla de tópicos, de casticismo españolista, más o menos tonadillesco o zarzuelero⁴⁸.

En este descanso que le otorga a la música española Salas Viu, se fortalece de nuevo la idea anteriormente mencionada, el problema que atañe a la misma personalidad de la música y esto es la participación o no, que en ella cabe el folclore. Si bien durante el nacionalismo musical había sido más o menos fácil introducir elementos folclóricos, ahora la cosa se tornaba más complicada. En el momento en que el neoclasicismo llegó a su fin, el problema de lo folclórico para la música española era mucho más complicado; y como difícil de resolver parecía, lo más políticamente correcto era dar tal problema por no existente. Salas concluye esta situación afirmando:

La última producción de la música española se mantiene en una actitud ecléctica respecto de esta grave cuestión y se alimenta, o alude, como se dice, o no del elemento popular, según convenga en cada caso⁴⁹.

Ante la premura de la aparición de una nueva generación de músicos, el autor insta a los nuevos compositores a tomar partido y eliminar todas aquellas dudas con respecto a la música española, y sobre todo eliminar aquellas en la que más comprometido estaba el porvenir de la música, las dudas acerca del folclore. La solución, según Salas Viu, no pasa por acomodarse a unas fórmulas universales que pueden dar resultado en otras culturas como la alemana, italiana o rusa; eso sería más bien *traducir* al castellano unos estereotipos folclóricos que sí funcionan en aquellos lugares, pero que no necesariamente serían entendidos aquí. Insta a la nueva generación a seguir la línea de Felipe Pedrell:

No se puede renunciar así como así a lo que se tiene a las espaldas. Aún cuando el folclore no actuase como fuente viva, sino tan sólo como el archivo de *maneras*, como tradición, no se puede renunciar a él [...] No hay otro camino hacia lo universal que adentrarse en la entraña de lo nacional [...]. Para la música española apartarse en estos instantes de la línea de Pedrell, constituiría un suicidio⁵⁰.

⁴⁸ Salas Viu, Vicente (1935). *Op. Cit.*, 57.

⁴⁹ Salas Viu, Vicente (1935). *Op. Cit.*, 63.

⁵⁰ Salas Viu, Vicente (1935). *Op. Cit.*, 65.

Este interés por la investigación, el conocimiento y la difusión de la música folclórica, era un común denominador, como hemos dicho, en toda esta generación. Así, en una carta que el maestro Manuel de Falla escribió a Salas Viu para felicitarle por este artículo, aludía a otros miembros del Grupo del 27 como seguidores de la línea abierta por Pedrell y que Salas no había mencionado en dicho artículo:

También he de permitirme indicar a usted (ya que su mucha bondad para mí me invita a hacerlo) la omisión en su bello ensayo algunos nombres de músicos nuestros de una nueva generación que “más o menos” directa o conscientemente, siguen la orientación dada por Pedrell, en su ya lograda labor, como por ejemplo Ernesto y Rodolfo Halffter, Joaquín Rodrigo, Gerard, Gustavo Pittaluga, Salazar, Rosa G^a Ascot y Jesús Bal, su marido, cuyas “Canciones de Lope” conocerá Ud. Seguramente⁵¹.

A lo que Salas contestó: “Le prometo volver, -¡Cuántas veces no he de hacerlo!- sobre las obras de Pedrell y ahondar tanto como mis medios me lo permitan en su estudio. Su ensayo, que me envía⁵², me hace desear un análisis más concienzudo de estas partituras”⁵³.

No aparece en esta relación de nombres que da Falla, el de un músico, amigo personal de Salas Viu, que también defendió públicamente la necesidad de seguir fomentando la línea que Pedrell había sugerido; y no solo seguirla, sino además darle todo el dinamismo y la difusión que merecía por Europa. En una entrevista publicada en el diario *La Noche*, el periodista le pregunta a un joven Gustavo Durán (1906-1969)⁵⁴ su postura ante la situación de la música española, sobre lo que le preocupa y le anima a seguir componiendo:

-[...] Soy impetuoso, lo confieso [...]; ahora estoy instrumentando el

⁵¹ Falla, Manuel. Correspondencia personal Manuel de Falla/Vicente Salas Viu. Archivo Manuel de Falla. Sig. 7566-013.

⁵² Manuel de Falla envió a Salas un artículo de Felipe Pedrell, publicado después de su muerte, en la *Renueve Musicale*.

⁵³ Salas Viu, Vicente. Correspondencia Manuel de Falla/Vicente S. Viu. Arch. M. de Falla. Sig. 7566-001.

⁵⁴ Gustavo Durán fue un compositor español, nacido en Barcelona en 1906 que perteneció a la Generación del 27. Además de compositor, fue militar, diplomático, espía y escritor que una vez acabada la guerra en 1939 se exilió a Londres donde contrajo matrimonio con Bonté Crompton. Establecieron su residencia meses más tarde en Estados Unidos, desde donde realizó numerosos viajes a Cuba, Argentina, Chile y otros países de América Latina. En 1950 el presidente de los Estados Unidos McCarthy le acusó de comunista, traidor del país por lo que fue juzgado; si bien salió absuelto, Durán se estableció definitivamente en Grecia donde falleció en 1969. Sobre la vida y obra de Durán, *Cfr.* Juárez, Javier (2009). *Comandante Durán, Leyenda y tragedia de un intelectual en armas*. Madrid: Debate; Vazquez-Rial, Horacio (1997). *El soldado de porcelana*. Barcelona: Ediciones B.

Romance de la infanta mora, en el que conservo todo el carácter del siglo XVI, y *Al alba venid*, otro romancerillo que me está esperando Conchita Supervía para cantarlos en París y Londres.

-¿La preocupación musical de usted, Durán?

-Seguir la labor de Pedrell, naturalmente la del musicógrafo, y dedicarme al profundo estudio de los motetes de aquel inmenso abulense Tomás Luís de Victoria.

-¿Qué juicio le ofrece a usted la actual música hispánica?

-Un juicio espléndido. Contamos con un compositor magnífico de toda magnificencia: Manuel de Falla. Le siguen Turina y Esplá. Los compositores catalanes que más me interesan son Morera y Mompou. Sé que a este, como a mí, le interesan enormemente las canciones incaicas, que en otro orden son tan importantes como los sefarditas.

-¿Compositores modernos extranjeros?

-Vamos a coincidir en uno: Stravinski por encima de todos. Después mis entusiasmos los comparto entre Ricardo Strauss, Maurice Ravel y, como técnico, pero sólo técnico, Schoenberg⁵⁵.

Al igual que Durán, Salas Viu también armonizó algunas canciones de nuestro folclore tradicional, todas del s. XV y que se conservan en el archivo de la Biblioteca Nacional de Chile. *Qué me queréis caballero*, *En Ávila mis ojos*, *Romance de Fontebriada* y *Zjel de las Morillas*, fueron armonizadas para cuatro voces por el autor, sin mucho interés compositivo, pero que demuestran una vez más que para hacer música de vanguardia, era necesario conocer y difundir la música heredada de la tradición española de los siglos XV y XVI⁵⁶.

Música en la trinchera

Al margen de estas armonizaciones de canciones populares del siglo XV, el ejemplo más interesante es sin duda, el *Himno de las Bibliotecas Proletarias*, publicado por primera vez en la revista *Octubre*⁵⁷.

⁵⁵ Moragas, Rafael (1930). Publicado en diario *La noche* (1-11-1930). Barcelona. Citado por Juárez, Javier (2009). *Op. Cit.* (p. 91).

⁵⁶ En breve, afrontaremos el estudio de estas canciones.

⁵⁷ *Himno de las Bibliotecas Proletarias*. Revista *Octubre*, septiembre de 1933. Páginas centrales, sin numerar. Citado por Esperanza Salas Viu en un documento familiar.

En 1933, con la ayuda del escultor Díaz Yepes⁵⁸ (1910-1978), inauguran una “empresa cultural” conocida como las Bibliotecas Populares, al modo de bibliobuses, cuya misión principal era acercar la cultura a las regiones más desfavorecidas de la España de los años 30. Esta empresa logró llevar camiones cargados de libros y discos a más de 200 pueblos, principalmente de las zonas de las actuales Castilla la Mancha, Castilla y León y la Comunidad de Madrid⁵⁹.

El *Himno* creado para tal empresa, tiene texto de Rafael Alberti y música de Salas Viu. Está escrito en una tonalidad alegre, la mayor, en *tempo di marcia*, y cuya melodía forma parte del imaginario popular de los himnos proletarios de la época. Este ritmo de marcha está sustentado por una letra que no sólo anima a la formación cultural, sino también a la lucha armada. En sus versos podemos leer:

A luchar sin descansar/ Trabajadores./¡Si!/ Que de la tierra y de la mar/
Seremos vencedores.

A estudiar para luchar,/ Trabajadores./¡Si!/ Que ni en la tierra ni en la
mar/ Quedarán explotadores.

Y en el viento se sentirá latir/ La bandera de la Revolución./¡Compañeros,
uníos y seguid/ La luz de los vencedores!

Y en el viento nuestra marcha abrirá/ Los caminos que van al porvenir./
¡Proletarios, en pie para luchar/ Contra los explotadores!

A luchar sin descansar,/ Trabajadores./¡Sí!/ Que de la tierra y el mar/
Seremos los vencedores.

¡A estudiar para luchar,/ Trabajadores!

Y a estudiar para saber/ Qué son los ríos./¡Sí!/ Qué son las nubes y el
llover./ La luz, el aire y los fríos.

De los libros recoged y arracad/ Letra a letra lo que nos lleve al fin./
¡Camaradas, llegó la pleamar/ Para la cultura obrera!

¡Todo es nuestro! Las artes, la razón/ De la ciencia, la Historia Natural./
¡Proletarios, repetid la canción de la primavera obrera!

Acampemos bajo el sol/ De las praderas./¡Si!/ Bajo la sombra y el tem-
blor/ De los montes y riberas.

¡Acampemos bajo el sol/ De las praderas!⁶⁰

⁵⁸ Citado por Juárez, Javier (2009). *Op. Cit.* (p. 212). También en Salas Viu, Vicente (1977). *Diario de Guerra de un soldado* (p. 11). Madrid: Hispamerca; el prólogo a la edición es de Eugenio Javier Alonso.

Cfr. además la entrevista a Elena Moragas Salas [3 de febrero de 2011].

⁵⁹ Para tener una visión global del trabajo de las Bibliotecas Populares, consúltese el catálogo de la exposición celebrada en la Biblioteca Nacional de Madrid en 2005-2006, Calvo Alonso-Cortés, Blanca y Salaberría, Ramón (2006). *Catálogo exposición Biblioteca en Guerra*. Madrid: Biblioteca Nacional de España.

⁶⁰ Recogido en Calvo Alonso-Cortés, Blanca y Salaberría Ramón (2006), *Op. Cit.*

Himno de las bibliotecas proletarias

Añadirse la parte de canto del Himno de las Bibliotecas Proletarias, de Rafael Alberti, para ser cantado, siempre que sea, con la música para los versos.

Canto

Tempo: Moderato

A luchar sin descansar, trabajadores!
(Si)
Que de la tierra y de la mar
venamos los vencedores.

A estudiar para luchar, trabajadores!
(Si)
Que ni en la sierra ni en la mar
quedarán explotadores.

**Y en el viento se sentirá leer
la bandera de la Revolución.**
(Compañeros, uníos y seguid
la luz de los vencedores!)

**Y en el viento nuestra marcha abrió
los caminos que van al progreso.**
(Proletarios, en pie para luchar
contra los explotadores!)

A luchar sin descansar, trabajadores!
(Si)
Que de la tierra y de la mar
venamos los vencedores.

A estudiar para luchar, trabajadores!
(Si)
Que de la tierra y de la mar
venamos los vencedores!

**Acampemos bajo el sol
de las praderas.**
(Si)
Bajo la sombra y el temblor
de los montes y riberas.

**Y a estudiar para saber
qué son los ríos.**
(Si)
Qué son las mareas y el viento,
la luz, el aire y los lirios.

**De los libros recogí y aprendí
letra y letra lo que nos lleva al fin.**
(Compañeros, idedó la pluma
para la cultura obrera!)

**¡Todo es nuestro! Los libros, la ciencia,
la historia, la Historia Natural!**
(Proletarios, repetid la canción
de la primera obrera!)

**Acampemos bajo el sol
de las praderas.**
(Si)
Bajo la sombra y el temblor
de los montes y riberas.

**Acampemos bajo el sol
de las praderas!**
(Si)
Bajo la sombra y el temblor
de los montes y riberas.

Rafael ALBERTI

En los versos subrayados podemos constatar de nuevo el interés de Salas Viu, y en este caso además de Rafael Alberti, por acercar las letras a las clases más desfavorecidas que luchaban en las primeras filas del frente. Se retoma de nuevo la vieja idea de Salas de romper con la imagen analfabeta de un país y de la imagen que de ésta se proyectaba al resto de Europa.

Tres años después de inaugurar estas Bibliotecas andantes, estalla la Guerra Civil y Salas Viu, alistado en el Ejército Republicano, es llamado a filas al formar parte de la 47 División, de Brunete a las del Este⁶¹. Entre septiembre de 1937 y marzo de 1938, mientras luchaba en la sierra norte de Madrid, anotó a modo de diario la vida en la trinchera, el cambio que estaban sufriendo las antiguas milicias para convertirse en el ejército de la República, pero también anotó la vida en los campos de batalla, retratando de nuevo una España provincial, pobre e inculta donde la cultura tendría mucho que hacer y que decir. Se repite de nuevo la vieja temática de la imagen de España, sin acceso a la cultura que Salas había tenido que criticar en los artículos antes mencionados.

Fruto de este encontronazo con la realidad, Salas Viu sintió la necesidad de participar activamente en la formación cultural y personal de estos milicianos. Así, organizó una escuela en la trinchera, un *rincón cultural*, un lugar donde capacitar y enseñar a leer a los jóvenes combatientes:

Torres es un campesino despierto y tímido, tan tímido que hubo que obligarle a inscribirse en el curso de capacitación porque a él le daba vergüenza tomar parte de él con sus pocos conocimientos (...) Cuando entró en el curso

⁶¹ Salas Viu, Vicente (1977). *Op. Cit.* (p. 7).

firmaba en la nómica con el dedo; hoy figura ya su nombre al pie de ella con una letra recia y tosca. “El hombre que sabe leer y escribir, me dice, ese hombre se desarrolla”⁶².

Tuvo tal aceptación este curso de capacitación, que Salas Viu hubo de construir un lugar para la cultura, aprendían rápido y necesitaban un espacio para saciar esta necesidad:

Aquí, a pocos metros de las líneas enemigas, en la misma trinchera, donde estallan los morteros y las bombas de mano del contrario, donde las balas explosivas de sus ametralladoras y de sus fusiles en un instante fugaz nos arrancan la vida, aquí mismo los soldados han socavado la tierra con sus bayonetas, la han abierto para tallar una repisa donde alinean unos libros, un bando de arena donde sentarse para leerlos, una pared en la que está clavado el diario mural. Fotografías, consignas, artículos de los combatientes, artículos de los líderes políticos, de nuestros escritores, hablan de la lucha que sostenemos, de por qué y para qué luchamos.

Cuando llega el relevo de su puesto en el parapeto, los soldados, mis camaradas, vienen aquí, el “rincón de cultura” -¡rincón de cultura en la trinchera!- y reanudan la lectura interrumpida. Hay otros que apoyan un cuaderno en las rodillas y concluyen de hacer unas cuentas, unos ejercicios que tienen pendientes. Cuando el batallón pase a segunda línea, todo tiene que estar listo para terminar el cursillo de capacitación iniciado semanas antes. Los hay que escriben por primera vez, con esa gravedad y atención del que empieza a conocer su letra, a sentirse capaz de anudar todo seguido unas palabras precisas. Los soldados trabajan, se afanan por aprender. Saben muy bien que la cultura es un arma eficaz contra el fascismo⁶³.

Este trabajo popular, pedagógico y divulgativo llegó a oídos de sus ex compañeros en *El Mono Azul*, Rafael Alberti y María Teresa León que les honraron con una visita en el mismo frente el 7 de noviembre de 1937 con motivo de la celebración de un campeonato deportivo de la División para rendir homenaje en el XX aniversario de la fundación de la URSS y en el primer aniversario de la *Defensa de Madrid*.

Con el mayor Jefe, el Estado Mayor y los oficiales de las dos Brigadas se hallan en el campo María Teresa León y Rafael Alberti. Representan en esta fiesta a los intelectuales que en todo momento han estado con nosotros y han combatido con nuestro mismo brío en la lucha entablada⁶⁴.

Esta visita de cortesía y de arengue dio paso a otras en las que la música y el

⁶² Salas Viu, Vicente (1977). *Ibidem* (p. 29).

⁶³ Salas Viu, Vicente (1977). *Ibidem* (p. 30).

⁶⁴ Salas Viu, Vicente (1977). *Ibidem* (p. 65).

folclore seguían estando presentes. Así, en este mismo batallón se recibió la visita de un grupo de danzas de Cataluña:

Nos ha visitado esta tarde una representación de Cataluña. Una cobla y varias parejas de danza han bordado las maravillosas de su país. [...] Como tarde iba de caída, todo el tiempo han bailado en una luz quieta, transparente de crepúsculo. La música de la cobla, el sonido pastoril y cortesano de la tenora se hacía aún más melancólico. ¡Que bello espíritu civil el de estas danzas! Todo un pueblo lleno de clara dignidad se muestra, en lo que de verdad es, por ellas⁶⁵.

Como vemos, el folclore está presente en los diferentes ámbitos en los que trabajó Salas Viu. Desde su formación como músico en los primeros años, hasta su trabajo en el exilio. La idea de regenerar la música española, de renovar el lenguaje musical que “estaba descansando durante tres siglos”, desde el Siglo de Oro español, estaba presente en ambas generaciones de la República, en la literaria y la musical.

Descubrir la imagen de España a través de los viajeros europeos, y conocer las bases de la música española más nuestra, hizo que Vicente Salas Viu siguiera trabajando en esta misma línea durante el exilio en Chile, y así lo reitera en la Revista *Sur* en noviembre de 1939 en la que afirma que:

Por encima de las trágicas mudanzas sufridas, del destierro en que peñan lo valores más logrados de ella y los que ya despuntaban, el problema sigue ahí en pie, *la cuestión del renacimiento musical español* tal y como el viejo Pedrell o fijara. Y por este camino hay que seguir, no importa el sacrificio que imponga lo aciago de las circunstancias, para volver a España su nueva, firme y pura música que amenaza quedar truncada⁶⁶.

Como conclusión a este breve acercamiento a la figura de Salas Viu y su trabajo relacionado con la música española en los primeros años de aprendizaje, podemos decir que, hombre comprometido donde los haya, luchó en primer lugar por tener una formación amplia y profunda de la música histórica española, de la medieval y renacentista especialmente. Paralelo a esto, se sumergió discretamente de la mano de Rodolfo Halffter y Adolfo Salazar, en la música de la Generación del 27 que acompañó con el acercamiento a la generación literaria de la Residencia de Estudiantes.

Conmovido por la España que no tenía acceso a la cultura y que era la que los viajeros imprimían en sus escritos luego difundidos por Europa, Salas Viu creyó en la necesidad de apaciguar el lamentable estado de formación primario que había en la Península. Este cambio cultural y social estaba ligado a la transformación que estaba sufriendo la música de los jóvenes compositores. Trató de poner en el mismo camino las cantigas medievales, la polifonía de Victoria, el estudio de la música

⁶⁵ Salas Viu, Vicente (1977). *Ibidem* (p. 67).

⁶⁶ Salas Viu, Vicente (1939). Un camino cerrado: el folclore. Problema de una música española. *Sur*, 62, 87.

folclórica de Pedrell (alejada de los tópicos típicos casticistas) y los aires nuevos del joven grupo del 27. No había otro camino hacia lo universal que adentrarse en la entraña de lo nacional.

BIBLIOGRAFÍA

ANÓNIMO. *El Heraldo de Madrid*, 5-10-1933, pág. 14.

ARCHIVO REGIONAL DE LA COMUNIDAD DE MADRID (2011). Sig. 312606, carpeta 10.

BAL Y GAY, Jesús (1967). *Perihelio*. Escrito mecanografiado. Págs. 14-15. GAL_25_46, Archivo de la Edad de Plata, Residencia de Estudiantes, Madrid.

CALVO ALONSO-CORTÉS, Blanca y SALABERRÍA Ramón (2006). *Catálogo exposición Biblioteca en Guerra*. Madrid: Biblioteca Nacional de España.

CORBELLA ROIG, Juana (1989). SALAS VIU, Vicente. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 9 (pp. 569-571). Madrid: SGAE.

FALLA, Manuel. Correspondencia personal Manuel de Falla/Vicente Salas Viu. Archivo Manuel de Falla. Sig. 7566-013.

GAN QUESADA, Germán (2009). Espada y pluma conformes... Compromiso político y perspectiva estética en los escritos de Vicente Salas Viu durante la Guerra Civil Española. María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés, Elena Torres (Eds.). *Música y Cultura en la Edad de Plata. 1915-1939* (pp. 157-171). Madrid: Colección Música Hispana textos, ICCMU.

GAN QUESADA, Germán (2005). El pensamiento estético de Vicente Salas Viu durante la Segunda República Española (1931-1936). *Revista de Musicología*, 28, 2, 999-1015.

JAVIER ALONSO, Eugenio (1977). Prólogo. *Diario de guerra de un soldado* (pp. 4-25). Madrid: Hispamerca.

JUÁREZ, Javier (2009). *Comandante Durán, Leyenda y tragedia de un intelectual en armas*. Madrid: Debate.

LEÓN, María Teresa, (1977). *La Historia tiene la palabra*. Madrid: Hispamerca. (Versión Original de 1944. Buenos Aires: Patronato Hispano-Argentino de Cultura.)

PÉREZ CASTILLO, Belén (2009). Robert Gerhard. *Semblanza de compositores españoles*. Madrid: Fundación Juan March. <http://www.march.es/musica/publicaciones/semblanzas/ebook/Semblanzas-de-compositores.pdf> [Consultado 28, noviembre 2011]

- SALAS VIU, Alfredo (2009). *Memorias (1919-2009)*. Sin publicar. Madrid: ONG Desarrollo.
- SALAS VIU, Vicente (1934). España Desvirtuada. *Cruz y Raya*, 16, 104-106.
- SALAS VIU, Vicente (1934). España Virtual. *Cruz y Raya*, 16, 101-104.
- SALAS VIU, Vicente (1934). La unidad europea y la música medieval. *Cruz y Raya*, 20, 113-117.
- SALAS VIU, Vicente (1935). Más o menos música española. *Cruz y Raya*, 31, 57-82.
- SALAS VIU, Vicente (1937). Un paso en la revolución. *Hora de España*, XI, 82-93
- SALAS VIU, Vicente (1938). Tres historias ejemplares. *Hora de España*, XVIII, 31-39
- SALAS VIU, Vicente (1938). Un sentido de la prosa. *Hora de España*, XX, 57-58.
- SALAS VIU, Vicente (1938). La vida socavada. *Hora de España*, XXI, 57-69.
- SALAS VIU, Vicente (1938). La necesidad de la crítica. Salazar. *Hora de España*, XXIII, 71-72.
- SALAS VIU, Vicente (1939). Carta de Vicente Salas Viu a Gustavo Durán. 9 de abril de 1939, Carta manuscrita. Residencia de Estudiantes. Archivo de la Edad de Plata. GD_1_75_1.
- SALAS VIU, Vicente (1939). Un camino cerrado: el folklore. Problema de una música española, *Sur*. 62, 87.
- SALAS VIU, Vicente (1940). *Diario de Guerra de un Soldado*. Santiago de Chile: Zig-Zag. (Versión original, 1938. Barcelona: Publicaciones del Ejército Republicano)
- SALAS VIU, Vicente (1942). Correspondencia personal Manuel de Falla/Vicente Salas Viu. Archivo Manuel de Falla. Sig. 7566-001.
- SALAS VIU, Vicente (1943). *Músicos modernos de Chile*. Washington: Unión Panamericana.
- SALAS VIU, Vicente (1943). *Sentimiento y expresión de la música*. Buenos Aires: Atlántida.
- SALAS VIU, Vicente (1952). *La creación musical en Chile, 1900-1951*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- SALAS VIU, Vicente (1957). *Momentos decisivos en la Música*. Buenos Aires: Losada.

- SALAS VIU, Vicente (1960). *La doble muerte de Felipe Villagrán*. Santiago de Chile: Zig-Zag.
- SALAS VIU, Vicente (1960). *La espaciosa soledad*. Santiago de Chile: Ediciones Universitarias.
- SALAS VIU, Vicente (1963). De amor en la frontera, el amor divino en San Juan de la Cruz, en *Cuadernos Hispanoamericanos*. 167, 345-359.
- SALAS VIU, Vicente (1967). *La última luz de Mozart*. Santiago de Chile: Nuevo Extremo.
- SALAS VIU, Vicente (1977). *Diario de Guerra de un soldado* (p. 11). Madrid: Hispamerca.
- VAZQUEZ-RIAL, Horacio (1997). *El soldado de porcelana*. Barcelona: Ediciones B.

FEDERICO GARCÍA LORCA

Y LA INVESTIGACIÓN MUSICAL

Marco Antonio de la OSSA MARTÍNEZ

Facultad de Educación de Cuenca (Universidad de Castilla-La Mancha)

Resumen: Federico García Lorca (1898-1936) es, sin duda, una de las grandes figuras del arte de todos los tiempos. Es bien conocida y ha sido ampliamente estudiada su faceta de dramaturgo, poeta y ensayista; también su afición por la pintura, aunque tal vez todavía son pocos, a tenor de la gran importancia que tuvo en su vida y personalidad, los estudios que se han centrado en su vertiente musical. Así, en su corta vida, sesgada por la crudeza y la locura del inicio de la guerra civil española, la música y la investigación musical, entendidas de una manera muy amplia, poseyeron una notoria relevancia. En este artículo nos acercaremos a los trabajos de campo que Lorca realizó en sus múltiples viajes por distintos puntos de la geografía española con motivo de giras teatrales y dictado de ponencias. El amplio conocimiento que tuvo sobre el cancionero de muy diversas regiones dio como resultado una excelente grabación que tuvo por título *Canciones populares españolas*. La edición, publicada en 1931 y de enorme difusión, contó con cinco discos en los que Lorca realizó la armonización e interpretaba en el piano, mientras que la cantaora y bailaora *La Argentinita* (1895-1941) cantó y tocó las castañuelas. Las partituras de las armonizaciones fueron publicadas también en el libro *Colección de canciones populares antiguas*.

Palabras clave: folklore, música, composiciones, García Lorca

Abstract: Federico García Lorca (1898-1936) is undoubtedly one of the great figures of art of all time. It is well known and has been widely studied his role as playwright, poet and essayist, and also his love of painting, though perhaps still are few, according to the great importance it had on his life and personality, studies have focused on his musical side. Thus, in his short life, biased by the rawness and insanity the start of the Spanish civil war, music and musical research, understood in a very broad, possessed a remarkable relevance. In this article we will approach the Lorca field work conducted in his travels through various points of the Spanish geography because of touring theater and delivery of presentations. The extensive knowledge he had about the song in many different regions resulted in an excellent recording that was entitled Spanish Popular Songs. The edition, published in 1931 and enormous popularity, had five disks that harmonization Lorca performed and interpreted on the piano while the singer and dancer *La Argentinita* (1895-1941) sang and played the castanets. The scores of the alignments were also published in the book collection of old folk songs.

Key Words: folklore, music, compositions, García Lorca

ACERCAMIENTO A LA FIGURA DE LORCA

Federico García Lorca (1898-1936) es, sin duda alguna, una de las grandes personalidades en la historia del arte de todos los tiempos. En este sentido, es bien conocida y ha sido ampliamente estudiada su faceta de dramaturgo, poeta y ensayista; también su afición por la pintura. Pero tal vez todavía son pocos los estudios que se han centrado en su vertiente musical a tenor de la importancia que tuvo en su vida. Así, en su breve trayectoria, sesgada por la crudeza y la locura del inicio de la Guerra Civil española (1936-1939), la música y la investigación musical, entendidas de una manera muy amplia, poseyeron una notoria relevancia.

Como apuntamos, el artista fue fusilado poco después del comienzo de la contienda por el bando sublevado en las inmediaciones de Víznar, en la provincia de Granada. Su cuerpo fue enterrado en una fosa común, por lo que, hoy en día, todavía no se conoce su paradero. Los motivos de su muerte han sido comentados en multitud de ocasiones: su homosexualidad, el conocido apoyo que brindó a la II República (1931-1936), enemistades y envidias surgidas en su ciudad, el hecho de que su cuñado fuera alcalde socialista de Granada en el momento de la sublevación...

Aunque pensó marcharse a Madrid e incluso al extranjero tras conocerse el inicio de la rebelión, prefirió quedarse en Granada, pese a que, ya el 9 de agosto, varios exaltados entraron en su casa y le profirieron golpes e insultos (rojo y maricón fueron algunos de ellos). Tras este acto, decidió esconderse en la casa del poeta Luis Rosales (1910-1992), ya que era conocida la orden de busca y captura emitida contra Federico.

Desgraciadamente, no le sirvió de nada ser un huésped de Rosales, un conocido falangista, ya que el 16 de agosto de 1936 fue detenido tras ser denunciado por el diputado Ramón Ruiz Alonso (1901-1978) bajo cargos tan extraños como “ser un espía al servicio de Moscú, haber hecho mucho daño con sus libros” (García-Posadas, 2005, p. 20). Según Félix Grande (1991), fue su propia hermana quien comunicó a los sublevados el paradero de Federico, ya que su padre había sido amenazado tras varios registros violentos realizados a su domicilio para tratar de localizarlo. Tras el fusilamiento de su cuñado Manuel Fernández Montesinos (1901-1936), fue detenido unas horas después.

A continuación, fue conducido a las dependencias del Gobierno Civil. Pocas personas se movilizaron activamente para exigir su liberación, aunque nada se pudo hacer. Su padre también trató de buscar un abogado; Rosales y Manuel de Falla (1846-1946) protestaron activamente ante el Gobierno Civil; lo único que recibieron fue amenazas. Posteriormente, Lorca fue trasladado a Víznar, lugar en el que fue asesinado el 18 ó 19 de agosto. Las últimas palabras que escuchó fueron los mismos insultos que oyó a comienzos de agosto: rojo y maricón. Estremece, cuanto menos, conocer cómo aconteció su cruel muerte, aunque debe saberse tal y como fue. Grande (1991) lo relata de esta manera: “Hasta hace poco se creyó que al poeta

únicamente se le había fusilado. No fue así. Primero le reventaron la cabeza con la culata de un fusil, luego le dispararon plomo con odio y saña y luego le arrojaron escupitajos” (pp. 139-140).

Su muerte fue rápidamente conocida tanto en España como en el extranjero. Por el contrario, el bando rebelde negó rotundamente este asesinato. Incluso, hay quien afirma que, hasta 1975, Franco rehusó el mismo, debido a que su significación tenía una gran amplitud en el sentido indicado por Trapiello (2002, p. 154): “el fascismo había segado no solo una vida inocente, sino a la vida misma, tal como Lorca la encarnaba: juventud, talento, bondad, generosidad, alegría”.

Cambiando de ámbito, la difusión de su obra no ha dejado de crecer tras su muerte hasta la actualidad. De esta forma, multitud de poemas y obras de teatro están traducidas a numerosísimas lenguas y se representan en infinidad de países. Además, los estudios que se centran en algún aspecto de su catálogo siguen aumentando en número. Pero, tal y como apunta Miguel García-Posada (2005):

El paso del tiempo ha ido modificando los significados asociados a un mito con diferentes caras no elegidas en la mayor parte de ocasiones, por lo que no debemos olvidar el hecho de que lo realmente relevante es la calidad de sus escritos.

El mito ha podido velar al hombre y a su obra. Primero fue el mito justiciero: Lorca, el poeta antifascista, la víctima de la España negra, intolerante, que la atípica situación española le ayudó a prolongar durante años. Después, o paralelamente a él, el mito folclórico, que en una España donde Lorca era el nombre *non sancto* corría en las coplas de los letristas que hacían de la luna y los gitanos tosca y avulgarada materia cantable. Ahora se quiere explotar, en una sola dirección, la condición marginal del poeta. De nada sirve lamentarlo. La leyenda o las leyendas han servido también de trampolín para la difusión de la obra lorquiana, que es superior a todas ellas y más compleja también. Pasó con Byron, en el romanticismo; pasó con Mozart en el XVIII. Es el destino fatal de algunas figuras mayores del arte, que, cuando es grande, siempre se trasciende a sí mismo; es más que arte, sin dejar de serlo, porque vive entre los hombres y los alcanza y los hiere. Pero al fin quedan los textos: la escritura candente, quemante, desatada de pasión y rigor, alumbrada por fuerzas oscuras y palpitante de en la equilibrada conjunción de símbolos, imágenes, frases y ritmos. Y esa escritura está ya hecha una con la memoria de la lengua en que fue engendrada y con la memoria de la cultura que le dio vida. (p. 11)

EDUCACIÓN Y FORMACIÓN MUSICAL

Como comentamos, todavía queda un notable trabajo que llevar a cabo para remarcar y situar en el lugar que merece la vinculación de Lorca con la música y la

investigación musical. En este sentido y en primer lugar, debemos atender al ambiente familiar en el que se crió, ya que el arte de Orfeo tenía una presencia bastante notoria, tal y como describe Tinell (1993):

Su tío Luis García Rodríguez toca el piano y canta; su tía Isabel García Rodríguez le empieza a enseñar a tocar la guitarra siendo él aún muy joven. Con su prima hermana, Clotilde García Picossi, Federico aparece por primera vez sobre las tablas haciendo de meritorio con tres o cuatro años en la zarzuela “La alegría de la huerta” que se representó en Fuente Vaqueros. De las criadas aprende nanas y otras canciones populares de Andalucía. Muy pronto muestra la gran facilidad que tiene para la música. La madre de Federico, doña Vicente Lorca Romero, maestra de escuela antes de su matrimonio, tiene un interés especial por la música y hace todo lo posible para dotar a sus hijos de una enseñanza musical y para que aprendan a tocar el piano (p. 9).

Así, comenzó su formación musical en su casa y en su ciudad natal, Granada, en la que estudió piano y armonía. Es más: hasta que alcanzó los dieciocho años de edad, la música fue el camino elegido por Lorca para desarrollarse principalmente en la vida, aunque dos situaciones frenaron al poeta. La muerte de su admirado profesor de piano Antonio Rodríguez Segura fue la primera de ellas. Este hecho causó en Federico un profundo dolor. Incluso, le dedicó su primer libro, *Impresiones y paisajes* (1918). Esta pérdida, unida a la negativa de sus padres a que marchara al extranjero a proseguir su formación musical, terminó por distanciarle y apartar de su mente la idea de dedicarse profesionalmente a la música.

En múltiples cartas, encontramos testimonios en los que el propio Lorca subraya de primera mano la dedicación que brindó a la música en general y al piano en particular. Así lo apunta él mismo (2005b) en una misiva dirigida a su madre y fechada entre 1910 y 1910: “Querida mamá y tita: tengo mucha gana de verte. Yo estoy estudiando mucho y las lecciones de piano he dado 7 ejercicios y me han puesto la 4 [sic] melodía. Recibe un cariñoso beso de tu hijo que te quiere mucho” (p. 10). En este sentido, sobresale el texto que dedicó a su piano, el instrumento que los Lorca tenían en su casa de Granada. Queda en evidencia el disfrute y tiempo dedicado por el poeta (2007) a este teclado:

En un rincón oscuro está mi piano durmiéndose. Un gran manto rojo lo cubre... Muchas veces con el silencio sus cuerdas viejas vibran suaves y se mueve todo él muy lánguidamente... Huele a viejo y sus teclas son de amarillo por el tiempo. ¿Qué tienes, mi adorado piano, en que tocó la abuela? ¿Por qué vibras en la noche sin que te hable nadie? ¿Acaso tienes un alma en pena escondida en tus secretos...? Viejo piano mío, ¡tú eres mi amigo y mi expresión! Cuando pulso tus teclas sueño y soy feliz. ¡Quién te arrancara tu supremo acorde! Si tú me pudieras abrazar, yo olvidaría lo que sabes. Yo te amo sobre todas las cosas. Déjame que te bese y que te haga cantar... Tú conoces como

nadie mi corazón. Los ojos que me mataron también te hirieron a ti. Desde entonces siempre cantas triste, porque mis manos te hieren con amargura, y mis pies, apretando con fuerza en tu corazón, hacen que te desangres de sonidos y desfallezcas de pasión. Viejo piano mío, tú eres mi alma; si ti yo no viviría porque te amo tanto como la que se esfumó en la distancia... Piano mío, tú me consuelas, me haces descansar de las agujas del deseo, y cuando mis dedos te besan soy puro y todo perfume de pasión... (p. 140-141).

Tristemente, ese instrumento fue destruido en una de las ocasiones en las que su domicilio fue registrado en agosto de 1936 mientras estaba escondido en casa de Luis Rosales. En otro orden, en sus múltiples encuentros con periodistas de todo el mundo, fue habitual que cantara e interpretara diferentes canciones en el piano. De esta forma, en un curioso artículo que apareció en *El Plata* en enero de 1934 titulado “Ronda gitana. Persecución, captura y secuestro del poeta Federico García Lorca” (2006b), aparecen relatadas algunas de las acciones que solían ser costumbre en estas audiencias:

No me pida usted que cante./ No, señor./ No me pida que recite./ No, señor./ No me pida que toque el piano./ No, señor./ No me pida que le lea los dos actos que creo que he terminado de mi nuevo drama Yerma./ No, señor./ No me pida una foto dedicada./ No, señor./ Ni un trocito de mi camiseta de marinero./ No, señor./ Y sobre todo, ¡por lo que más quiera!, no me pida que le escriba un pensamiento (p. 482)

Pero no sólo tocó el piano, sino que también se inició en la guitarra, como relata en una misiva enviada a Adolfo Salazar¹ (1890-1958) en agosto de 1921. En la

¹ El compositor y musicógrafo mallorquín, uno de los intelectuales de mayor importancia en la primera mitad del s. XX, tuvo en la actividad crítica que desarrolló en el diario *El Sol* (1918-1936) su vertiente más destacada. Esta labor influyó directamente a un gran número de compositores: sus artículos se convirtieron pronto en un claro referente de lo que ocurría en la vida musical española y europea del momento, ya que solía acudir y reseñar multitud de actos, festivales y conciertos musicales a nivel nacional e internacional. Alumno de Ravel y Pedrell, su juicio fue tomando paulatinamente un mayor peso y repercusión. Articulista combativo y muy directo, a él se le debe en parte el crecimiento y auge de la crítica musical en España. Amante de la filosofía y del arte, plasmó en sus escritos una nueva visión sobre la música. Implicado con la política democrática desde el inicio de la II República, sus ideas acerca de la organización de la música se hicieron patentes en la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos, de la que formó parte. Como apuntamos, su faceta musicográfica es quizá la más reseñable. En el comienzo de la contienda, fue enviado por el gobierno a Estados Unidos como agregado cultural en la embajada española en Washington. Esta aparente huida fue vista como una traición por algunos de los miembros de la Generación del 27 o de la República. Allí continuó su actividad hasta 1939, año en el que marchó a México, país en el que se asentó y finalmente falleció. Durante el conflicto escribió en 1938 un artículo para la revista

misma (2005b) señala su conocimiento del flamenco, la importancia que siempre le otorgó y el interés que siempre tuvo hacia esta música:

Además, (¿no sabes?), estoy aprendiendo a tocar la guitarra; me parece que lo flamenco es una de las creaciones más gigantescas del pueblo español. Acompaño ya fandangos, peteneras y er cante de los gitanos, tarantas, bule-rías y ramonas. Todas las tardes vienen a enseñarme El Lombardo (un gitano maravilloso) y Frasuito er de la Fuente (otro gitano espléndido). Ambos tocan y cantan de una manera genial, llegando hasta lo más hondo del sentimiento popular. Y ves si estoy divertido (p. 83).

A este instrumento dedicó varios poemas. El primero de ellos se incluye en el *Poema del cante jondo*, más concretamente en el “Poema de la siguiirya gitana”, que dedicó a Carlos Morla Vicuña (1977):

Empieza el llanto/ de la guitarra./ Se rompen las copas/ de la madrugada./ Empieza el llanto/ de la guitarra./ Es inútil/ callarla./ Es imposible/ callarla./ Lloro monótona/ como llora el agua./ como llora el viento/ sobre la nevada./ Es imposible/ Callarla./ Lloro por las cosas/ lejanas./ Arena del Sur caliente/ que pide camelias blancas./ Lloro flecha sin blanco./ la tarde sin mañana./ y el primer pájaro muerto/ sobre la rama./¡Oh guitarra!/ Corazón malherido/ por cinco espadas (p. 158).

Otro de sus poemas más bellos dedicado a la sonanta es “Las seis cuerdas” y la “Adivinanza de la guitarra” (1977):

La guitarra/ hace llorar a los sueños./ El sollozo en las almas/ perdidas./ se escapa por su boca/ redonda./ Y como la tarántula/ teje una gran estrella/ para cazar suspiros./ que flotan en su negro/ aljibe de madera (p. 191).

En la redonda/ encrucijada./ seis doncellas/ bailan./ Tres de carne/ y tres de plata./ Los sueños de ayer las buscan./ pero las tiene abrazadas/ un Polifemo de oro./¡La guitarra! (p. 217)

La buena posición económica de sus padres, como ocurrió en un buen número de miembros de la Generación del 27, le ayudó notablemente a poder formarse en varios ámbitos y no tener que preocuparse por el dinero en su vida diaria. De esta manera, en 1933 declaró que, al no tener que vivir de la literatura, se podía dedicar en mayor medida a aquello que más le interesaba (2006b, p. 421): “no tengo que vivir de la pluma. Si tuviera, no sería tan feliz. Gracias a Dios, tengo Padres. Padres que a veces me retan, pero son muy buenos, y al final, siempre pagan”.

Papers of the American Musicological Society bajo el título *La música en el primitivo teatro español anterior a Lope de Vega y Calderón*. Anteriormente, a comienzos de la contienda publicó su relevante texto *La Música en el siglo XX*. Este libro de Adolfo Salazar, *La Música en el siglo XX*, entró en las prensas a punto de estallar la guerra.

En otra entrevista publicada en el diario La Nación el 14 de octubre de 1933, señaló sus mayores inquietudes. En el texto, esconde su tendencia sexual y subraya un cariz vitalista y gustoso de disfrute de la vida (2006b):

A mí lo único que me interesa es divertirme, salir, conversar largas horas con amigos, andar con muchachas. Todo lo que sea disfrutar de la vida, amplia, plena, juvenil, bien entendida. Lo último, para mí, es la literatura. Además, nunca me propongo hacerla. Sólo que en ciertos períodos siento una atracción irresistible que me lleva a escribir (p. 418).

Pero esta realidad no llevó aparejada un distanciamiento con las clases más desfavorecidas, ya que siempre opinó que el arte no podía desligarse de la vida social. Según su criterio, el artista era un observador de la vida que no podía ni debía permanecer insensible a la cuestión social. Incluso, en una entrevista que concedió a Pablo Suero el 14 de octubre de 1933 bajo el título “Crónica de un día de barco con el autor de ‘Bodas de Sangre’”, el propio Lorca declaró con seriedad (2006b, p. 416): “yo ante todo soy músico”. En el momento de pronunciar estas palabras, la conversación se centraba en una conferencia que el granadino iba a dictar en la capital argentina, *Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre*.

No pocos amigos de su generación remarcaron en diferentes escritos la aptitud y actitud de Lorca hacia la música. Cabe citar lo apuntado por Jorge Guillén (1977) en este sentido:

Más influyente que la pintura fue la música. Todos sabemos que en Federico resaltaba un gran temperamento de músico, acrecentado por la vigilia estudiosa. Habría podido ser compositor si se lo hubiese propuesto. Se contentó con ser de verdad un aficionado muy competente. En música fue tal vez donde el gusto de Federico se refinó con más pureza (p. 36).

Al parecer, también causaron un gran revuelo las palabras del compositor Ernesto Halffter (1905-1989)², quien apuntó (2006b, p. 416): “en mi país hay tres gran-

² Adolfo Salazar señaló directamente a Ernesto Halffter como líder de la Generación del 27 o de la República. Al igual que su hermano Rodolfo (1900-1987), perteneció al llamado Grupo de Madrid y fue autodidacta. Tras conocer algunas de sus obras, Salazar lo recomendó fervientemente a Manuel de Falla, del que será discípulo y asumirá teoría y estilo compositivo. Viajó a Alemania, París, Granada y Sevilla, donde se estableció como director de la Orquesta Bética de Cámara. Con esta formación y contando con tan sólo 19 años, realizó un importante trabajo de estreno de obras procedentes de las vanguardias europeas y españolas. Obtuvo el Premio Nacional de Música en 1925 por su *Sinfonietta*, que ha sido catalogada su obra más relevante (volvió a ganarlo en 1983). Compaginó este cargo con el de director del Conservatorio de Sevilla hasta 1936, año en que viajó a Portugal. Se estableció en este país hasta el final de la Guerra Civil. En su caso no existe ningún tipo de motivo político en esta marcha, ya que Portugal era un país afín a Franco y a la rebelión. Además, Ernesto contaba con una

des músicos: Falla, mi maestro; yo, que soy su discípulo, y Federico García Lorca”. Como vemos y por lo tanto, otros músicos de renombre y prestigio también señalaron la aptitud y actitud del poeta hacia la música. Ambos mantuvieron una estrecha relación. Incluso, Lorca le dedicó uno de sus poemas, “Cortaron tres árboles” (1977, p. 288): “Era tres./ (Vino el día con sus hachas.)/ Eran dos./ (Alas rastreras de plata.)/ Era uno./ Era ninguno./ (Se quedó desnuda el agua.)”.

El granadino, en diferentes escritos, se atrevió a acercarse con talento a una posible definición de música, apasionamiento y vaguedad, en la que subrayó su carácter inexplicable (1977):

Con las palabras se dicen cosas humanas; con la música se expresa eso que nadie conoce ni lo puede definir, pero que en todos existe en mayor o menor fuerza. La música es el arte por naturaleza. Podría decirse que es el campo eterno de las ideas... Para poder hablar de ella, se necesita una gran preparación espiritual y, sobre todo, estar unido íntimamente a sus secretos. Nadie, con palabras, dirá una pasión desgarradora como habló Beethoven en su ‘Sonata apasionata’; jamás veremos las almas de mujeres que Chopin nos contó en sus ‘Nocturnos’ (p. 1145).

Retornando a su etapa de juventud, pronto se convirtió en un buen intérprete, no virtuoso pero sí dotado de musicalidad y duende, un término que defendió en numerosas ocasiones, como veremos. Conocía, disfrutaba e interpretaba al piano los repertorios de los principales compositores de música culta (Bach, Chopin, Mozart, Schubert...). Al parecer, también compuso algunas obras, como podemos entender al leer una tarjeta postal que envió desde Ávila en octubre de 1916. En ella, indica que interpretó composiciones suyas, aunque desconocemos cuáles (2005b, p. 14): “Por la noche, estupenda velada en el Instituto. [Luis] Mariscal me presentó y toqué al piano cosas mías que me aplaudieron y felicitaron muchísimo”.

Como vemos, en las múltiples cartas que envió a algunos de sus familiares y amigos Lorca hizo referencia a algunas de las muchas ocasiones en que se sentó al piano delante del público. En una misiva de julio de 1929 que envió desde Nueva York podemos hallar otro ejemplo. Él mismo remarca la palabra inevitablemente para destacar las múltiples peticiones e interés que despertaron en su estancia en la ciudad estadounidense sus estudios e interpretaciones de la música tradicional andaluza y española. También subraya su amplio conocimiento sobre el ámbito de la canción (2005b):

beca que recibió en enero de 1936 por la Fundación Conde de Cartagena de la Real Academia de Bellas Artes de Madrid. Pero su producción musical se vio afectada, ya que se minimizó a partir de este momento. La finalización de la cantata *Atlántida*, la obra inconclusa de Falla (estrenada en 1962), y las composiciones que realizó para la Semana de Música Religiosa de Cuenca, son lo más destacado de la misma a partir de ese momento.

Y allí hubo una pequeña fiesta, en el cual inevitablemente tuve que tocar y cantar al piano. No tenéis idea lo que se emocionan estos americanos con las canciones de España. Yo tengo lo que se llama un lleno. Y como ellos corren la voz a sus amigos, la casa de mister Brickell estaba de bote en bote. Claro es que habrá seguramente pocas personas que sepan más canciones que yo. Los pobres se quedan asombrados. En el invierno daré seguramente en algún salón muy elegante varias audiciones de música popular española. Es una buena propaganda de España y sobre todo de Andalucía. Así, pues, mi día tuvo un final alegre (pp. 483-484).

En el mismo sentido, en otra de las comunicaciones que llevó a cabo por carta con su familia desde los Estados Unidos en 1929 destacó la gran acogida de algunas de sus canciones (2005b) por parte de la variada audiencia que se daba cita en estas reuniones: “Había un muchachillo que cantó cantos religiosos. Yo me senté en el piano y también canté. Y no quiero deciros lo que les gustaron mis canciones. Las “moricas de Jaén”, el no salgas, paloma, al campo”, y “el burro” me las hicieron repetir cuatro o cinco veces” (pp. 479-480).

Continuando esta línea, su estancia en la Residencia de Estudiantes de Madrid, de la que marchó en 1928, fue muy productiva, ya que en ella tomó contacto con personalidades muy diversas del mundo del arte (como Salvador Dalí), el cine (Luis Buñuel), la música, la literatura... También son numerosas las referencias a un Lorca que solía tocar el piano Pleyel con el que contaba la residencia. Así, Jorge Guillén (1977) recuerda a Alberti haciendo referencia a estas veladas: “Rafael Alberti, evocando el Pleyel de la Residencia de Estudiantes, resucita aquellas “tardes y noches de primavera o comienzos de estío pasados alrededor de un teclado, oyéndole subir de su río profundo toda la millonaria riqueza oculta, toda la voz diversa, honda, triste, ágil y alegre de España” (p. 48).

LORCA, FALLA Y LA MÚSICA

Además de atender a la música culta, Lorca también mostró un gran interés por la música tradicional española. Llevó a cabo numerosas investigaciones, algunas de ellas junto al filólogo, historiador y musicólogo Ramón Menéndez Pidal (1869-1968). En ellas, Federico trató de recuperar y recopilar canciones y romances en los pueblos. Por tanto, todo este acervo popular inspiró y estuvo presente de forma clara en su obra literaria, como menciona Valls Gorina (1962):

De este organismo –el pueblo– que en España ha mantenido incontaminados e intactos sus principios culturales, se nutre gran parte de la obra de Federico García Lorca, tanto en su esfera poética (“Romancero gitano”, “Poema del cante jondo”, etc.) como en su ámbito escénico en el que, sus personajes, o son gente del pueblo (“Yerma”, “Bodas de sangre”) o es de raíz popular su intención y montaje técnico (“El Retablo de Don Perlimplin”) o tiene a la

mentalidad de todo un pueblo como protagonista (“La casa de Bernarda Alba”) (p. 96).

Como consecuencia directa, García-Posadas (2005) indica que el amplio conocimiento que tuvo sobre las formas y géneros musicales también tuvo un amplio espacio en su corpus literario:

Su obra, que revela un sentido musical de primera mano, un sorprendente trasvase a la literatura de estructuras y módulos musicales, la apropiación de un puñado de intuiciones hondas de la canción popular, incluido el cante flamenco, la sedimentación en su escritura de elementos y motivos germinados de la memoria colectiva (p. 16).

Quizá por influencia de Menéndez Pidal, al que se ha asociado la vitola de ‘medievalista’, se interesó por la música recogida en los cancioneros medievales y renacentistas españoles. En otro orden, su profunda amistad con Manuel de Falla, ya mencionada anteriormente, fue una constante hasta su fusilamiento en 1936. Lorca mostró un enorme aprecio y valoración por el compositor en muchos escritos. Uno de ellos es esta pequeña reseña publicada en una revista en la que señala su alegría por el triunfo del gaditano en un estreno celebrado en París (2006b): “necesita expresar el inmenso júbilo que le ha producido el éxito clamoroso alcanzado en París por el maestro. Claro que Falla tiene, no sólo en París, sino que el mundo civilizado, un éxito continuo que se afirma y crece de una manera constante, como un gran río que no puede ya marchar sin que su caudal sea cada vez más rico” (p. 310).

El 15 de octubre de 1933 también habló del autor del *Concierto para clave y orquesta*. En una entrevista firmada por Pablo Suero, señaló su carácter bondadoso, generoso y trabajador (2006b):

Un día recibió diez mil pesetas. A mí y a otros amigos nos pidió que averiguáramos de gente que necesitase un ayuda de dos o tres mil pesetas. “Busquen ustedes -nos dijo- esa gente que vive en la miseria vergonzante, la más dolorosa de las miserias”. Y ese dinero se repartió así, pero sin que el nombre del maestro figurase para nada. Trabaja constantemente en su obra magna, *La Atlántida*, que será cantada en catalán... Obra de coros... Falla es un santo... Lo veremos en los altares (p. 426).

En diciembre de 1935, durante su estancia en Montevideo, volvió a remarcar en una conversación con Alardo Parts la devoción que sentía por Falla. Al tiempo, explicó su forma y tempo al escribir:

Yo he aprendido del maestro Falla, que además de un gran artista es un santo, una ejemplar lección. En muchas ocasiones suele decir: “Los que tenemos este oficio de la música”... Hay artistas que creen que, por el hecho de serlo, necesitan medidas especiales para todas sus cosas... Yo estoy con Falla.

La poesía es como un don. Yo hago mi oficio y cumplo con mis obligaciones, sin prisa, porque sobre todo cuando se va a terminar una obra, como si dijéramos cuando se va a poner el tejado, es un placer enorme trabajar poco a poco (p. 426).

Uno de sus frutos conjuntos fue la organización el famoso Concurso de Cante Jondo en Granada en 1922. Desarrollado en la Alhambra y organizado a la par por ambos, tuvo como consecuencia una elevación del status y consideración del flamenco y dio como resultado, posteriormente, su famosísimo “Poema del cante jondo”. De esta forma, para Tinell (1993)

Muy conocida es también la importante colaboración de García Lorca con Manuel de Falla para organizar el ya mítico Concurso de Cante Jondo celebrado en Granada en 1922. En aquellas fechas el cante jondo estaba casi olvidado; la música gitana o estaba relegada a tabernuchas de mala nota o degenerada, se había convertido en “españolada”. La finalidad del Concurso fue sacar a la música gitana del olvido a la vez que se le daba el puesto de gran creación musical que le pertenecía (p. 10).

Falla y Lorca contaron con el apoyo del Centro Artístico y Literario de Granada y de muy distintas personalidades del mundo de la música. Esta organización envió una extensa carta al ayuntamiento de Granada el 31 de diciembre de 1921. La firman nombres como Joaquín Turina, Tomás Borrás, Òscar Esplá, Adolfo Salazar, Bartolomé Pérez Casas o Enrique Fernández Arbós.

Así, en la misiva se recalca la importancia del cante jondo y su influencia tanto en los cantos populares como en la música culta. Al tiempo, se denuncia el desprecio que, desde ciertos ámbitos, se tenía sobre el flamenco en perjuicio de otros estilos con el peligro que ello conlleva, ya que es una labor muy compleja su transcripción en partitura. Por todo ello, el certamen granadino debía contar con todo el apoyo de las instituciones (2005b):

Y es por esta actitud de perversión estética por lo que se prefiere la cupletista al cantaor; y por esto, que de seguir así al cabo de pocos años no habrá quien cante y el cante jondo morirá sin que humanamente sea posible resucitarlo. Permítasenos una aclaración sobre este último extremo que debe interpretarse literalmente. Técnicamente es imposible hacer la notación musical de estos cantos, y por lo tanto no pueden archivarse en ningún documento con la esperanza de ser desenterrados un buen día en el transcurso de los tiempos. Si la continuidad de los cantaores se interrumpe, se interrumpirá para siempre el canto. Fundamentalmente por esto, en evitación de este gran peligro, hemos querido organizar un gran Concurso de cante jondo que promueva, mediante estímulos de todas clases, un despertar de nuestras tradiciones líricas. En este sentido han de ir encaminados nuestros esfuerzos. Al pueblo nos hemos de

dirigir y por el pueblo lo hacemos todo. Estableceremos en distintas ciudades andaluzas unas a manera de escuelas o academias donde durante cuatro o cinco meses los viejos “cantaos” de mayor prestigio inicien a los jóvenes en aquellos antiquísimos cantos (pp. 90-91).

La siguiente referencia que tenemos es de marzo de 1922 en una carta enviada al guitarrista Regino Sainz de la Maza (1896-1981) (2005b, p. 100). En ella, Lorca le señala que el ayuntamiento había decidido concederle el dinero necesario para organizar el festival. Además de comunicarle que ha mejorado bastante con la guitarra, se muestra muy esperanzado de la organización del concurso: “vamos a hacer la fiesta más interesante que desde hace años se ha celebrado en Europa. ¡Todos estamos satisfechísimos!”.

El 18 de junio de 1922, una vez finalizado el certamen, el propio Lorca escribió un artículo en el que, bajo el título “Sobre el I Concurso de Cante Jondo” (2006b, p. 333), ensalzaba los resultados obtenidos en un ciclo que se desarrolló con luna y lluvia, para el poeta el sol y sombra de los toros. En el escrito, subrayó la actuación de algunos intérpretes; también la falta de algunos artistas, en especial la de un cantao, en presidio en esos momentos, y la de un guitarrista, que se había quedado manco poco tiempo atrás. Terminó el texto comentando: “ayer decía un hombre del pueblo: ‘Ya se han acabao las fiestas’, y tenía razón. Así además lo han comprendido las nubes”.

Unos años después, más concretamente en 1927, dedicó a Falla un “Soneto” (1977) en el que plasmó, en resumen, su admiración por el gaditano:

Liria cordal de plata refulgente/
de duro acento y nervio desatado,/ voces
y frondas de una España ardiente/
con tus manos de amor has dibujado.

En nuestra propia sangre está la fuente/
que tu razón y sueños ha brotado./
Álgebra limpia de serena frente./
Disciplina y pasión de lo soñado.

Ocho provincias de la Andalucía/
olivo al aire y a la mar los remos,/
cantan, Manuel de Falla, tu alegría.

Con el laurel y flores que ponemos/
amigos de tu casa en este día,/ pura
amistad sencilla te ofrecemos (p. 698).

Junto a él también preparó *Los títeres de Cachiporra*, en los que Falla puso la música (colaboraron Ernesto Halffter y Adolfo Salazar). Como comentamos en el apartado inicial, el autor de *El sombrero de tres picos* acudió tras la detención de Lorca al Gobierno Civil para tratar de ayudarlo de alguna manera. En esos momentos, también recibió injurias y amenazas.

Falla decidió marcharse de España en octubre de 1939 aprovechando una invitación de un certamen que se iba a celebrar en Buenos Aires. Ya no pisaría vivo la

vieja piel de toro, aunque desde la dictadura se intentó que regresara ofreciéndole becas y pensiones estatales.

Lo cierto es que el gaditano participó en los primeros años de la II República en la Junta Nacional de Música, el organismo que se encargó de velar por la música en España. Poco después, se alejó progresivamente de él. Lo cierto es que vio con buenos ojos el alzamiento nacionalista como garantía de la estabilidad. Pese al asesinato de Federico, se adhirió públicamente al bando franquista, que intentó en repetidas ocasiones situarlo como uno de sus máximos exponentes en materia cultural. De esta forma, le requirieron la composición de algunas obras, aunque con temática militar únicamente compuso un “Himno marcial” en 1937. Para esta pieza, se basó en un fragmento de la ópera *Los Pirineos*, de Felipe Pedrell (1841-1922), “El Canto de los Almogávares”, al que añadió letra de José María Pemán (1897-1981), uno de los poetas del Movimiento.

A propósito de este himno, el compositor Enrique Casal Chapí (1909-1977), muy comprometido con el bando republicano durante la Guerra Civil española, escribió un duro artículo en marzo de 1938 que fue publicado en la revista *Hora de España*. En él, arremete contra Falla por la decisión que ha tomado de situarse claramente de un lado, el sublevado, que carecía de cabezas visibles en el mundo de la música. La única culpabilidad recae en el maestro andaluz:

A nosotros, españoles, que aún vivimos un régimen de libertad; que lo estamos defendiendo con el cuerpo y con el espíritu, dispuestos a no cejar en tal defensa, nos es algo difícil poder fijar las causas que mueven a quienes viven bajo los diversos terrores que están ensangrentando el mundo. Pero para los que sabemos algo de la vida de Falla esta posición suya nos puede aparecer como final de su perturbación mental o como resultado de un miedo tal vez subconsciente. No podemos creer en el engaño directo. En que un hombre como Falla, hasta aquí rectamente cristiano, crea en la defensa de sus creencias por los moros de África y por los nazis alemanes (p. 95).

En el mismo artículo, Casal Chapí explica, atendiendo a algunas de sus obras anteriores y a lo que éstas implicaron durante la II República, que aceptara a colaborar con los rebeldes:

Así la condena del Falla que pronuncia un discurso lamentable está en la música que un compositor llamado con los mismos nombres había escrito antes. Porque la música escrita por Manuel de Falla con tanta iluminación como honradez, tan natural como perseguida, tiene sus más hondas raíces en el pueblo de España. Y este pueblo de España es el que no se deja dominar, ni pisar, ni reducir por los tiranuelos de dentro y, mucho menos, por los tiranos de fuera. A este pueblo siempre dispuesto a alzarse con pies y manos no sólo si se le trata de quitar la libertad de vivir, sino igualmente si se le quiere menoscabar

la libertad de pensar, es al que Falla debe su magnífica obra; este es el pueblo que canta y llora en “La vida breve”, el que tiene sus misterios en “El amor brujo”, el que ha sembrado los jardines de España y ha llenado de armas sus noches, el que ha visto correr el Betis y el que ha manteado un corregidor en “El Sombrero de Tres Picos”. Y es contra este pueblo, suyo aunque hoy no lo crea así, contra quien Falla se ha pronunciado en su discurso. Porque desde luego no son ni los generales rebeldes ni todo lo que su rebelión arrastra, los que hubieran podido sugerir a Cervantes su españolísimo Caballero de la Triste Figura, y, más tarde, a Falla las nobles notas con que escenificar la aventura del “Retablo de Maese Pedro”. Si sigue por este camino, quien sabe si veremos de mano de Falla unas memorias o crónicas de su vida, en las que dé una gran importancia a su trato con los archipámpanos de más o de menos, como ya ha hecho otro gran compositor de su mismo tiempo; o quien sabe si un día nos enteraremos de que ha vuelto a escribir sobre los jardines de España cuando amanecen entre himnos de requetés y falangistas, como ha hecho también uno de sus discípulos (pp. 95-96).

Más adelante continuó preguntándose en el texto qué hubiera pensado Federico García Lorca de esta decisión. Pero, pese a todo, la maestría compositiva de Falla obliga a continuar escuchando sus composiciones, aunque es notorio un tinte de desconuelo ante el sino tomado por su creador:

Seguiremos escuchando las “Siete canciones populares” y “El amor brujo” y el “Concerto”, porque nosotros hoy podemos prescindir de un automóvil como de otras tantas comodidades materiales, pero nos es imprescindible todo aquello que ha contribuido y contribuye a nuestra formación y vida espiritual; y la música que ha escrito Falla está ahí comprendida. Pero su audición no podrá ser ya para nosotros solamente un goce estético. En la perfección y el carácter de esa música estará solamente el índice de la posición, falsa cuanto menos, que hoy toma quien la escribió, y esto entrañará también un motivo de añoranza y tristeza, sí, pero al propio tiempo una exaltación de nuestro ideal, nunca un desánimo en nuestra lucha. Como si contempláramos una fotografía de Granada o de Cádiz (p. 96).

LORCA Y LA INVESTIGACIÓN MUSICAL

Ya hemos apuntado que una de las vertientes más desconocidas de Federico fue la de investigador en el terreno musical. Así, aprovechó los múltiples viajes que llevó a cabo por diferentes puntos de la geografía española en forma de giras con la compañía de teatro. También los realizó exprefeso con el motivo de buscar y rescatar diferentes ejemplos del acervo tradicional.

He estudiado durante diez años el folclore de mi país con sentido de poeta”, afirmó en alguna ocasión (2006b, p. 459). Pero, dentro de su pensa-

miento, copiar las canciones en pentagramas no era del todo oportuno. Lo realmente valioso, bajo su juicio, era “recogerlas en gramófonos para que no pierdan ese elemento imponderable que hace más que otra cosa su belleza” (2006b, p. 459).

Curioso, es, cuanto menos, el término que Ramón J. Sender (1901-1982) otorgó a esta vertiente del poeta, folklorquismo. En este sentido, cabe resaltar la definición que Lorca realizó del término canción (2006b): “las canciones son criaturas, delicadas criaturas, a las que hay que cuidar para que no se altere en nada su ritmo. Cada canción es una maravilla de equilibrio, que puede romperse con facilidad: es como una onza que se mantiene sobre la punta de la aguja” (p. 459).

En definitiva, no pocos ensalzaron los conocimientos y labor del poeta en este sentido, hecho que también se reflejó de forma nítida en su obra literaria. Incluso, en muchas de sus obras dio indicaciones acerca de las canciones que debían cantarse como parte integrante de su desarrollo. Ejemplos de ello son la “Canción de las niñas” en *Mariana Pineda* y “Canción de las Hilanderas”, “Coplas de la Criada”, “Copla del cortejo de bodas”, “Viejo romance infantil”, “Cantar de boda” y “Canción de cuna” en *Bodas de sangre*. Solo incluyó los textos de las mismas, aunque, en este sentido, para Jorge Guillén (1977), “La memoria de Lorca es el más rico tesoro de la canción popular andaluza. Él ha recogido muchas, letra y canto, directamente. En esa dirección, su arte corre paralelo al de su gran amigo y maestro Falla. Por algo el sentido del ritmo de este poeta alcanza una variedad, una finura prodigiosa” (p. 55-56).

Tal vez la consecuencia más subrayada de estos trabajos de campo se sitúa en las *Canciones populares españolas*, importantísimas por su repercusión en la vida musical de la España de la II República y su llegada al cancionero republicano de la Guerra Civil, aunque éste es otro tema. Para Lorca, las canciones se parecen a las personas, ya que viven y habitualmente se perfeccionan, aunque algunas degeneran y se deshacen.

Junto con *Granada*, las *Canciones Populares Españolas* son los únicos testimonios en partitura y registrados en la Sociedad de Autores que Lorca legó. En el primer caso, se trata de una composición propia, mientras que en el segundo llevó a cabo una armonización sobre las melodías que recopiló en trabajos de campo. Así, “Zorongo gitano”, “Sevillanas del siglo XVIII”, “Los cuatro muleros”, “Nana de Sevilla”, “Romance Pascual de los Peregrinitos”, “En el Café de Chinitas”, “Las morillas de Jaén”, “Romance de los moros de Monleón”, “Las tres hojas”, “Sones de Asturias”, “Aires de Castilla” y “Anda jaleo” compusieron una terna que, como apuntamos, fue muy difundida por diversos medios por toda España y Latinoamérica. La radio ayudó mucho en este ámbito; fueron publicadas también en libro (1977):

Buena culpa de ello la tuvieron las grabaciones que realizó de estas canciones con la bailaora y cantante Encarnación López Júlvez, La Argentinita (1895-1941), para el sello La Voz de Su Amo en el año 1931. La compilación se compuso de cinco discos en los que Lorca tocaba el piano y La Argentinita cantaba y tocaba las castañuelas. Sobre su letra, remarcó la belleza de la lírica tradicional transmitida oralmente de generación en generación (2006b, p. 460): “¿Qué más poesía? Ya podemos callarnos todos los que escribimos y pensamos poesía ante esa magnífica poesía que han hecho los campesinos”.

Desde su puesta a la venta, tuvieron un gran éxito comercial y fueron radiadas en numerosísimas ocasiones, por lo que el dramaturgo las incluyó a modo de fin de fiesta en sus obras teatrales. Así aparece relatado en el diario *Crítica* el 15 de diciembre de 1933, al hilo del estreno en Argentina de Mariana Pineda. Lorca plantea la interpretación y dramatización de las canciones como un entretenimiento final de notable interés artístico; también subraya la importancia de lo que él denomina canción escenificada (2006b):

He querido hacer algo fino, digno, noble, con mucho sabor, pero con cierta estilización de arte. Durará alrededor de media hora, y se pasarán tres partes. La primera consistirá en la escenificación de “Los peregrinitos”, así como suena, pues ésta es la pronunciación popular y andaluza. Se trata de una de las canciones más difundidas del siglo XVIII español, un romance anónimo, que yo he arreglado para esta versión escénica. A continuación se pasará la conocida canción “Los cuatro muleros”, y, finalmente, Lola Membrives interpretará un romance del siglo XVI, algo modernizado, que titularemos “Canción castellana”. Yo considero que escenificar la canción, sobre todo estos romances, es una labor de más trascendencia que la que puede inferirse de su tono. La canción escenificada tiene sus personajes, que hablan con música, su coro, que juega el mismo papel que la tragedia griega. Por tanto, es dentro de un marco reducido, sobre todo tiempo, un espectáculo breve, pero completo, lleno de sugerencias y de bellezas (pp. 455-456).

Para ello, se respetaba completamente el texto recopilado, aunque se repartía entre diferentes personajes. Además, en su puesta en escena se cuidaban los detalles en gran medida. Como consecuencia, el decorado, el vestuario y el valor que le otorgaba al cuerpo humano fueron premisas básicas en las representaciones de las canciones dramatizadas, como también las llamó (2006b):

Manuel Fontanals ha preparado unas decoraciones estupendas para las canciones y unos trajes que son deliciosos. Ya verán ustedes todo el espectáculo. En él se revaloriza el cuerpo humano, tan olvidado en el teatro. Hay que presentar la fiesta del cuerpo desde la punta de los pies, en danza, hasta la punta de los cabellos, todo presidido por la mirada, intérprete de lo que va por dentro (p. 461).

Lo mismo afirmó en una nueva entrevista al hilo de la representación de *La zapatera prodigiosa* en noviembre de 1933.

En este caso también incluyó diferentes canciones en el desarrollo de la obra de teatro, por lo que no sólo aparecieron como fin de fiesta, sino que algunos ejemplos formaron parte integrante de sus dramas.

Por su parte, La Argentinita³, tras formar su propia compañía en 1932, realizó diferentes producciones con las *Canciones populares españolas* como base de propuestas coreográficas tanto en España como en el extranjero. En ellas incluía las “Sevillanas del siglo XVIII” y “El café de Chinitas”, entre otras canciones. También realizó una versión coreográfica de *El amor brujo*, de Falla.

Nadie mejor que el propio Lorca para indicar el gran talento de la artista para la danza. Así lo hizo en una carta fechada el 5 de febrero de 1932 (2006b):

Llenar un plano muerto y gris con un arabesco vivo, clarísimo, estremecido, sin punto muerto, que se pueda recordar sin maraña: he aquí la lengua de la bailarina. Pues bien, nadie en el mundo ha sabido escribir en el viento dormido este arabesco de sangre y de hueso como Antonia Mercé. Porque una a su intuición nativa de la danza una inteligencia rítmica y una comprensión de las formas de su cuerpo que solamente han tenido los grandes maestros de la danza española, entre los que yo coloco a Joselito, a Lagartijo y sobre todo a Belmonte, que consigue con formas mezquinas un perfil definitivo que pide a voces el plinto romano. Esta española, enjuta, seca, nerviosa, mujer en vilo que está ahí sentado, es una heroína de su propio cuerpo; una domadora de sus deseos fáciles, que son los más sabrosos, pero ya ha conseguido el premio de la danza pura, que es la doble vista. Quiero decir que sus ojos no están en ella mientras baila, sino enfrente de ella, mirando y rigiendo sus menores movimientos al cuidado de la objetividad de sus expresiones, ayudando a mantener las ráfagas ciegas e impresionantes del instinto puro. Aquí quería yo llegar señalar el arte personalísimo de la Argentinita, creadora, inventora, indígena y universal. Todas las danzas clásicas de esta gran artista son su palabra única, al mismo tiempo que la palabra de su país, de mi país. España no se repite nunca y ella, siendo antiquísima, poseyendo quizá la gracia de aquellas bailarinas de Cádiz que eran ya famosas en Roma y danzaban en las fiestas imperiales, teniendo el mismo corazón nacional de aquellas espléndidas danzarinas que entusiasmaban al gentío en los dramas de Lope de Vega, baila hoy en New

³ Quizá sea oportuno acercarnos brevemente a la figura de esta artista, que se trasladó a España a los seis años proveniente de Argentina (de ahí su sobrenombre). Pese a que su repertorio habitual se componía de piezas flamencas, a comienzos de la década de 1930 se acercó a repertorios procedentes del s. XVIII y danzas populares. También colaboró con otros poetas de la Generación del 27, como Rafael Alberti, ya que bailó en su conferencia *La poesía popular en la lírica española*. Se exilió de España en la Guerra Civil, más concretamente a México, de donde pasaría en 1939 a Estados Unidos, país en el que obtendría un gran éxito.

York con un acento propio y siempre recién nacido, inseparable de su cuerpo y que nunca más se podrá repetir (p. 260).

PRESENCIA DE LA MÚSICA EN LAS OBRA DE LORCA

Como comentamos, la presencia de la música en la vida de Lorca fue más que notable. Ya en sus primeros escritos, las referencias musicales, tanto a instrumentos, escenas como a compositores como Félix Mendelssohn (1809-1847), estuvo muy presente.

Ansia mortal, del 27 de junio de 1917, fue uno de los primeros ejemplos (2007):

Olores de pólvora, ruidos de muerte, voces de angustia. Trompas de combate. Ya llega por fin la luz exterior y el pueblo canta brioso como si tuviera vida y en las selvas hay rugidos de amanecer y de león en celo. Muchas muertes... Las campanas están trémulas de espanto y hay un sin fin de ojos cerrados. Por fin llegó la luz exterior... ¡Alma mía! ¡Alma mía! ¡Qué lejano y doliente está el dormido corazón! Mucha luz por fuera, pero interiormente oscuridad de dolor... Suenan más trompas guerras. ¡Ay! ¡Mendelssohn...! (p. 74).

El compositor alemán también aparece mencionado en Estados sentimentales y otras meditaciones, escrito que Lorca dividió en varios movimientos. Tras Estado sentimental. Visión. Sinfonía mágica y el Primer tiempo: largo misterioso y luminoso, en el Segundo tiempo: el caos, lo infinito el dramaturgo se refiere a una melodía de Mendelssohn y a un nocturno de Chopin (2007):

Y después una puerta de oro se abrió y en ella pareció un azulado trémolo de mujer que con sus manos de luz y de olores de fuente derramó un corazón lleno de consuelo que perfumó mi alma, y después se marchó y yo me quedé con las rosas que lloraban a la luna en menguante y con el cielo que lloraba a los corazones de los hombres... Y yo besaba a las rosas que lloraban a la luna en menguante y cantaba una melodía muy triste de Mendelssohn haciendo contrapunto suave con un nocturno de Chopin dicho por una mano inquietante... Y más tarde una romanza sin palabras que decía: “Mi alma es como la superficie de las aguas claras bajo una lluvia furiosa de junio...” (pp. 178-181).

Antes, dedicó a este instrumento un importante espacio de su texto “Un vals de Chopin” (2006):

El piano/ Mujer a quien yo deseo y nunca poseeré, mujer que eres de trigo y de agua: ¿no me quieres? O te cantaré para que te adormiles. Yo peinaré tus cabellos dorados y te haré caricias sin fin. Mujer a quien yo idolatro, ¿no me quieres...?

El piano lo pulsa tan bajo que casi no se oye. Por el jardín pasa una sombra grande y se oye un beso largo y apretado... Un pájaro hizo una fermata deliciosa... El sonido de la fuente era tan manso como el del aire... La luna salió y el piano siguió su cantata...

Piano/ Yo lo he visto... Eres de otro: yo estoy condenado a que mi amor sea siempre fugaz... Adiós, mujer, que eres mi vida; adiós, mi alma sea contigo cuando esté la tuya sola... Que mi amor pasajero no te sirva de burla... Adiós...

Los pájaros sonaron sus flautas, y las ramas de la fuente los seguían cantando... El jardín es de ensueño. La inquietud agita el aire y deshoja flores...

Piano/ Adiós (morendo). Adiós (pp. 811-814).

No fue el único escrito en el que citó al virtuoso polaco. En “Inquietud a lo Chopin”, parece subrayar el halo melancólico que hay en una buena parte de la obra del compositor centroeuropeo (2007):

Hay veces en el corazón está tan mustio y tan desolado que al mirar el cielo creemos ver un consuelo infinito que no existe, pero que, por lo mismo, lo vemos y lo amamos... Y si cuando cae la tarde lloramos de colores, de lejanías o de ojos lejanos, creemos que las estrellas escondidas entre mares de azul primitivo o entre rosales de nubes esfumadas se asoman y nos miran dulces, hasta que la madre luna las apaga... y después la madre luna nos besa... y nos sentamos al piano añoso y pálido y nuestros dedos dicen una canción que siempre es de anhelos, de confusión de vida, o de dulce soñar imposibles que no son imposibles, y al son de las notas misteriosas nos dormimos amorosos... mientras la luz forma quimeras en nuestros entreabiertos ojos y la luna sonrío llorosa en la eternidad azul... Y el piano suena y canta rumoroso y dice trágico... “Pero aquella mujer...” Al decir esto, hay amargura en todo el ambiente y la luz sabe a corazón de almendra, y hay un olor acre como de sexo lejano... En el canto eterno de los espirituales encerrados en vasos horribles... como un castigo a su amor a todo... “Pero aquella mujer...” Y la canción va sonando trágica con un deje extraño de amargura. El piano sueña como si una trenza de agua cayera de Sirio y la voz como si un rosal se cerrara lánguido... (p. 178).

En su “Elogio” inédito del 20 de diciembre de 1917, refleja muy claramente la admiración que sintió por Ludwig van Beethoven (1770-1827), al que parece situar por encima de George Friedrich Haendel (1685-1759) y Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), compositores que debían sostenerle la gran pluma “con la que tú grabes la Sonata Kreutzer”, en comentario directo al pianista (2005c):

Divino maestro del ritmo y del alma./ Sangriento profeta de la sinfonía./

Tempestad de espíritu en vasos de oro./ Nube gigantesca de clamor sonoro./
Arpa acariciada por la melodía./

Sendero de luna, de fuego, y de nieve./ Canto doloroso de amor imposible./
Esfumado efluvio del gran violonchelo/ Que pulsa la virgen Cecilia en el
cielo./ Crepúsculo grana de luz intangible./

Cerebro formado de inmensas escalas/ Que fue desgranando la mano de
Dios./ Extraño viajero del reino tremendo/ Que pasó la vida su amor traducien-
do/ Al lenguaje único de la muerte en pos.

Fatal evangelista de su corazón./ Arquitecto sabio de templos eternos/
En los desiertos de los tonos silentes/ Para calma de corazones ardientes./ Ju-
glar de los cielos y de los infiernos.

Caverna de la castidad lujuriosa./ Formidable estatua de los sufrimien-
tos./ Himno melancólico en la muda orquesta/ De un alma angustiada, vibrante
y honesta/ Bebiendo en las copas de crueles tormentos.

Anacoreta de las grandes pasiones./ Ensoñador de jardines sensuales./
Caballero errante que va modulando/ Sublimes sonatas que escribe llorando./
Alma de vagas y negras catedrales.

Si estás reposando en la gris eternidad./ No es premio a tu ansia el silen-
cio, maestro./ Tú debes volver a tu cuerpo espantoso/ Y que al revivir aparecie-
ra hermoso/ Ante un oloroso camino siniestro.

Que la muerte se esconda al verte llegar./ De un bosque sagrado surja un
canto triunfal./ Que en la senda nazcan sangrientos úteros/ Donde se hundan
tus pies cual faros certeros./ Bañando tu cuerpo de púrpura inmortal...

Que blancas nubes formen un pentagrama/ En que las notas sean cuer-
pos de mujer./ Que Haendel y Mozart salgan de la bruma/ Y callados te soste-
nan la gran pluma/ Con la que tú grabes la Sonata Kreutzer...

Que blancos senos derramen blanca leche./ Que la recojan copas de
niebla y pasión./ Que una diosa invisible bese tu boca./ Mientras que pálida y
lejana te invoca/ La noche enmarañada de tu corazón.

Que lloren todas las mujeres del mundo/ Por tus ojos profundos de gra-
ve encanto./ Que sus lágrimas formen un mar de dolor/ Donde se purifique tu
imposible amor/ A la par que entonces misterioso canto.

Que unos sonos gloriosos cieguen tus ojos./ Que una orquesta dulce

toque en tono menor./ Que te pierdas en la noche lentamente./ Que se esfume
tu silueta suavemente/ Y que se oculte en el reinado del sopor...

Divino maestro del ritmo y del alma./ Sangriento profeta de la sinfonía./
Que la paz inmensa siempre te acompañe/ Al son de elegías que una lira tañe/
En profundas sombras de melancolía (pp. 242-244).

También remarcó la necesidad de romper con algunas de las reglas establecidas por la tradición culta occidental. Eso sí, para Lorca eran necesarias en la iniciación, aunque tras el primer desarrollo personal y musical hay que dejarlas, en cierta forma, de lado. Pone de ejemplos a varios compositores de muy diferentes etapas y momentos históricos, como Maurice Ravel, Claude Debussy o Richard Wagner, ya que estos miraron hacia otro lado y atendieron en mayor medida a lo que su intención y su temperamento les marcaba (1977): “No hay nada más estéril y vacío que un reglista de esos que miran en los discursos si ha habido exordio. Esos catálogos de acordes que aún se estudian, y que a tantos muchachos hacen olvidar la música, y que castran espiritualmente, son los que dicen más descaradamente el imposible de ajustarse a sus mandamientos” (p. 1147).

De la misma manera, Wagner, Debussy y una conocida aria de ópera aparecen en un poema que dedicó a José Bergamín, en los que realiza un curioso paralelismo entre ambos y reflexiona acerca del arte (2005^a, pp. 760-761). En otros de sus textos en prosa, “Gavotta” (2007, p. 298), aludió a un piano, a una pianista y al compositor francés Jean Phillippe Rameau (1683-1764):

Centrándonos en su escrito “El cante jondo”, las referencias que hace a dos compositores de gran importancia en la evolución de la música occidental y a los que relaciona con el flamenco poseen una gran importancia. El primero de ellos es Mijaíl Ivánovich Glinka (1804-1857). El ruso fue una de las grandes autoridades y referencias del llamado ‘Grupo de los Cinco’ (Rimski-Korsakov, Mussorgski, Borodin, Kui y Balakirev) que trató de revitalizar y crear una música propia de este país. Lo cierto es que viajó a Granada en 1847, ciudad en la que entró en contacto con la música popular y con músicos de diferentes talentos, lo que le influiría notablemente en su teoría musical y en su música (1977):

Hizo amistad con un célebre guitarrista de entonces, llamado Francisco Rodríguez Muricano, y pasó con él horas enteras, oyéndole las variaciones y falsetas de nuestro santos y sobre el eterno ritmo del agua en nuestra ciudad nació en él la idea magnífica de la creación de su escuela y el atrevimiento de usar por vez primera la escala de tonos enteros. Al regresar a su pueblo, dio la buena nueva y explicó a sus amigos las particularidades de nuestros cantos, que él estudió y usó en sus composiciones. La música cambia de rumbo; el compositor ya ha encontrado la verdadera fuente. Sus discípulos y amigos se orientan hacia lo popular, y buscando no solo en Rusia, sino en el sur de Es-

paña, las estructuras para sus creaciones. Prueba de esto son los ‘Souvenirs d’une nuit d’été à Madrid’, de Glinka, y algunos trozos de la ‘Scherezada’ y el ‘Capricho español’, de Nicolás Rimsky Korsakow (p. 1011).

El segundo compositor que quedó impresionado por el contacto con el cante jondo fue Claude Debussy. En el marco de la exposición universal celebrada en París en 1900, un conjunto de músicos andaluces acudieron a esta cita y realizaron distintos recitales en el Pabellón español.

Tal vez por este motivo, en muchas de sus obras hay distintas referencias a Andalucía, región que no visitó nunca, ya que, al parecer, solo pisó suelo español una tarde que fue a San Sebastián a ver una corrida de toros (1977):

En muchas obras de este músico surgen sutilísimas evocaciones de España y sobre todo de Granada, a quien consideraba, como lo es en realidad, un verdadero paraíso. Claudio Debussy, músico de la fragancia y de la irisación, llega a su mayor grado de fuerza creadora en el poema ‘Iberia’, verdadera obra genial donde flotan como en un sueño perfumes y rasgos de Andalucía. Pero donde revela con mayor exactitud la marcadísima influencia del cante jondo es en el maravilloso preludio titulado ‘La Puerta del Vino’ y en la vaga y tierna ‘Soirée en Grenade’, donde están acusados, a mi juicio, todos los temas emocionales de la noche granadina, la lejanía azul de la vega, la Sierra saludando al tembloroso Mediterráneo, las enormes púas de la niebla clavadas en las lontazanas, el rubato admirable de la ciudad y los alucinantes juegos del agua subterránea. Y lo más admirable de todo esto es que Debussy, aunque había estudiado seriamente nuestro cante, no conocía Granada. Se trata, pues, de un caso estupendo de adivinación artística, un caso de intuición genial, que hago resaltar en elogio del gran músico y para honra de nuestra probación (p. 1011-1012).

Sin duda, Lorca admiró en gran medida al compositor francés. Incluso, en su colección de poemas *Tres retratos con sombra* le rindió un pequeño homenaje al dedicarle un poema que tuvo por título “Debussy” (1977):

Mi sombra va silenciosa/ por el agua de la acequia.

Por mi sombra están las ranas/ privadas de las estrellas.

La sombra manda a mi cuerpo/ reflejos de cosas quietas.

Mi sombra va como inmenso/ cinife color violeta.

Cien grillos quieren dorar/ la luz de la cañavera.

Una luz nace en mi pecho/ reflejado, de la acequia (p. 325).

También mostró un gran interés por los grandes compositores españoles. Uno de ellos fue Isaac Albéniz (1860-1909), a quien dedicó un Epitafio (1977):

Esta piedra que vemos levantada/ sobre hierbas de muerte y barro oscuro/
guarda lira de sombra, sol maduro,/ urna de canto sola y derramada.

Desde la sal de Cádiz a Granada,/ que erige en agua su perpetuo muro,/
en caballo andaluz de acento duro/ tu sombra gime por la luz dorada.

¡Oh dulce muerto de pequeña mano!/ ¡Oh música y bondad entretejida!/
¡Oh pupila de azor, corazón sano!

Duerme cielo sin fin, nieve tendida./ Sueña invierno de lumbre, gris
verano./¡Duerme en olvido de tu vieja vida! (p. 700)

Además, subrayó en algunas ocasiones, como en un texto que se le atribuye firmado en 1922 que versaba sobre la clavecinista polaca Wanda Landowska (1879-1959), su interés por la música de las épocas renacentista y barroca. Como apuntó (2006b, p. 303), “poco a poco se ha ido revelando como un gran arte, que resume todo el espíritu de los viejos siglos con más profundidad que la pintura y la arquitectura”. En el mismo artículo (2006b, p. 303) también subrayó la importancia del clavicémbalo debido a “su maravillosa sonoridad, la riqueza de sus dos teclados... sus aflautados sonidos y toda su magnificencia hacen de él una admirable orquesta llena de luz y reflejos”, ya que la intérprete realizó un recital en el que interpretó un repertorio centrado en la música de la época barroca en este instrumento. En otro texto (1977), dedicado al guitarrista Regino Sainz de la Maza en mayo de 1920, alude a los vihuelistas españoles del s. XVI y a la mirada que éstos realizaron a la música popular de su época. De la Maza los había investigado y, además, solía interpretarlos en sus conciertos:

La melancolía y la alegría de un Diego de Narváez, y Mudarra, y la tristeza oculta de aquel delicado arista Luis Milán (Mirafior) se oyen otra vez en el siglo XX español gracias a este eminente guitarrista que ha buscado con cariño los amarillentos pergaminos en las viejas bibliotecas y ha dignificado a la pobre y calumniada guitarra de una manera definitiva (p. 1150).

Además, estuvo muy unido a las vanguardias y a la música que se hacía en España en las décadas de 1920 y 1930, ya que tuvo una relación muy estrecha con distintos miembros de las diferentes generaciones y grupos musicales que confluyeron en esta etapa, la llamada Generación de los Maestros y la denominada como Generación del 27 o de la República, como señala Tinell (1993): “Dado su interés por la música y sus profundos conocimientos, traba amistad con los más importantes compositores y músicos españoles de entonces, entre ellos: Rodolfo Halffter, Adolfo Salazar, Ángel Barrios, Encarnación López Júlvez (la Argentinita), Regino Sainz de la Maza y, claro, su íntimo amigo, el maestro Manuel de Falla (pp. 9-10).

Tampoco podemos obviar la enorme presencia de la música en sus obras teatrales dentro de su desarrollo y en su estructura, como en *La zapatera prodigiosa*, *El poema del café cantante*, *Así que pasen cinco años* y *Bodas de Sangre*. De esta forma lo subraya Miguel García-Posada (2005): “Su obra, que revela un sentido musical de primera mano, un sorprendente trasvase a la literatura de estructuras y módulos musicales, la apropiación de un puñado de intuiciones hondas de la canción popular, incluido el cante flamenco, la sedimentación en su escritura de elementos y motivos germinados de la memoria colectiva (p. 16).

En el mismo sentido, Tinell comentó la relevancia de la música en su obra dramática (1993): “La música juega también en su obra dramática un papel importante, no habiendo ninguna obra en la que no aparezcan canciones e instrumentos musicales acompañando la acción y usados con finalidad dramática. Su “La zapatera prodigiosa” es igual ballet que drama. Afirmo Gerardo Diego que “Bodas de Sangre” tiene estructura de una ópera, con “letra y música a la vez” (p. 10).

Son muy relevantes las múltiples referencias a formas y géneros musicales muy diversos en sus escritos. Así, dividió una de sus primeras obras, “Estados sentimentales y otras meditaciones”, en varios movimientos: Estado sentimental. Visión. Sinfonía mágica, Primer tiempo: largo misterioso y luminoso y Segundo tiempo: el caos, lo infinito.

Lo mismo podemos apreciar en sus “Baladas y otros diálogos fantásticos”, que incluyen un Nocturno apasionado. Lento. Especial mención merece Sonata de la Nostalgia, del 5 de enero de 1917. Estructura la obra en varias partes siguiendo a esta forma, a su vez divididas en varios movimientos: Primer tiempo (*Molto allegro appassionato*, *Andante*, *Molto allegro disperato*), Tercer [sic] tiempo (*Andante*), Segundo [sic] tiempo (*Adagio cantabile*, *Allegro con furia*, *Adagio cantabile* (con firmeza), *Molto allegro con fuoco*, *Andante*) y Cuarto tiempo (*Allegro ma non tanto* y desfallecido, Final, *Ritornello* del primer tiempo y Acorde final).

Pero no fue esta la única referencia que hizo a la sonata en su obra literaria. Otro ejemplo es “Sonata” que es una fantasía, también estructurada en varias partes que incluyen diversas indicaciones musicales y reseñas a instrumentos. El Primer tiempo consta de Minuetto con variación, Sol mayor, Tema, Primera variación, Segunda variación y una Tercera variación, que, según indicó, debía decirse con mucha simplicidad y delicadeza.

En cuanto al Segundo Tiempo, consta de un *Allegro* doloroso, con espacio para el piano y los violines, y de un *Presto* que surge tras una indicación de morendo en el movimiento anterior. Por último, tras el tercer tiempo el Cuarto, un *Andante* tranquilo, también transcurre entre indicaciones musicales e interpretativas (un piano -en clave de fa-, violines, oboe, violonchelo y trompas), de la misma manera que la Coda final (piano, trompas).

También cabe citar un buen número de formas que Lorca utilizó en sus poemas y en sus obras en prosa. Quizá este punto no ha sido comentado con la importancia que merece, ya que son muchísimas las referencias musicales, tanto en el título como en la estructura, que aparecen en el catálogo del granadino. Al mismo tiempo, se demuestra de nuevo el amplio conocimiento teórico y práctico que tuvo acerca de la música culta y también de la popular tradicional.

En primer lugar y centrándonos en ella, hay que subrayar las numerosísimas referencias a la canción que marcó en su obra poética. El listado de ejemplos en los que el término canción aparece en el título (también en su estructura, en algunos casos), es extensísimo: Canción otoñal, Canción menor, Canción primaveral, Canción para la luna, Primeras canciones (Variación, Remanso), Canción final, Canción, Canciones (Canción de las siete doncellas, Nocturno esquemático), La canción del colegial (El canto quiere ser luz), Canción del movimiento, Canciones para niños, Canción china en Europa, Cancioncilla sevillana, Canción cantada, Canción tonta, Canción de jinete, Canción del mariquita, Canciones de luna, Cancioncilla del primer deseo, Canciones para terminar, Canción de noviembre y abril, Canción inútil, Canción del naranjo seco, Canción del día que se va, [Cada canción], Canción del muchacho de siete corazones, Canción del árbol., Cancioncilla del niño que nació, Canción de la desesperanza, Canción de la muerte pequeña, Canción erótica con tono de elegía lamentosa... Además, cabe también unir a las anteriores El canto de la miel, Cantos nuevos y Cantos nocturnos de los marineros andaluces y el núcleo de baladas, también muy destacado (Balada triste, Balada de un día de julio, Balada interior, Balada de la placeta, La gran balada del vino, Baladilla de los tres ríos, Cuatro baladas amarillas...).

No quedan atrás los poemas que utilizan otro notorio elenco de formas musicales. De esta forma, cabe citar Madrigal, Madrigal de verano, Madrigal interior, Madrigal apasionado, Madrigalillo, Preludio, Ritornello, Ritornello en clave de fa, Un tema con variaciones pero sin solución, Melodía de invierno, Dúo de violonchelo y fagot, Aria de primavera que es casi una elegía del mes de octubre, El concierto interrumpido, Aire de nocturno, Poema de la saeta, Serenata, Miserere, Bordón, Antífona, Poema de la siguiiya gitana (La guitarra, El silencio, Poema de la Soleá), Poema de la saeta, Nocturnos de la ventana, Nocturno del hueco, Cigüeñas musicales, Copla cubana, Música de circo, Julio (Momento musical de la vega), Pequeño vals vienés, Vals en las ramas, Seis poemas gallegos (Madrigal a cibda de Santiago, Cantiga do neno da tenda, Canzon de cuna pra Rosalia de Castro, morta), Suites: Suite del regreso, Suite de los espejos, Berceuse al espejo dormido, Noche (Suite para piano y voz enamorada), Suite del agua... Por último, señalar también los poemas que dedicó a algunos instrumentos. Además de los ya señalados de la guitarra y el piano, llamó a otro Crótalos.

Por tanto y en conjunto, la personalidad de Federico García Lorca reúne al tiempo la consideración de melómano, intérprete, musicólogo y amante de la música en general.

LORCA Y LAS CONFERENCIAS SOBRE MÚSICA

La actividad de Federico García Lorca en el ámbito de las conferencias y la relación que éstas tuvieron con la música es otro de los ámbitos de su carrera tal vez poco estudiada. No solo dictó en España un ingente número de comunicaciones, sino que también las llevó a cabo en su estancia en Estados Unidos y en diferentes países de Suramérica.

Quizá por su relevancia debemos tratar primero “El cante jondo”, el texto que dedicó al que él mismo denominó como primitivo cante andaluz. En primer lugar, dedicó un gran espacio en el mismo a tratar de eliminar tópicos y referencias vagas e imprecisas que se habían asociado a esta música, sobre todo por los no iniciados, un hecho a evitar en todo momento (1977):

Son estos cantos, señores, los que desde el último tercio del siglo pasado y lo que llevamos de éste se ha pretendido encerrar en las tabernas mal olientes, o en las mancebías. La época incrédula y terrible de la zarzuela española, la época de Grilo y los cuadros de historia, ha tenido la culpa... en España país casi único de tradiciones y bellezas populares, era cosa ya de baja estofa la guitarra y el cante jondo (p. 1009).

También diferencia entre cante jondo y flamenco atendiendo a su procedencia, forma y características (no hay que olvidar que el texto está escrito en el primer cuarto del s. XX). Así, el primero provendría de los sistemas más antiguos, que a su vez derivan de diferentes naturalezas, ya que se centra en escalas no temperadas. Mientras, el segundo se habría conformado en el s. XVIII y tendría mayor presencia de sistemas temperados. Por tanto, el cante jondo, para Lorca (1977), estaría formado por

Un grupo de canciones andaluzas cuyo tipo genuino y perfecto es la siguiriya gitana, de las que derivan otras canciones aún conservadas por el pueblo como los polos, martinets, carceleras y soleares. Las coplas llamadas malagueñas, granadinas, rondeñas, peteneras, etc., no pueden considerarse más que como consecuencia de las antes citadas, y tanto por su arquitectura como por su ritmo difieren de las otras. Estas son las llamadas flamencas (p. 1004).

En la segunda parte de “El cante jondo”, subraya una teoría de Manuel de Falla en la que se señala tres momentos básicos en el desarrollo y crecimiento de esta música en Andalucía y en España: la adopción del canto gregoriano por parte de la iglesia, la invasión árabe y, por último, la llegada de un grupo numeroso de gitanos que habrían huido de La India a partir del año 1400 tras sufrir persecución en su país

de origen. De esta forma, llegaron a la península junto a árabes que viajaban desde diferentes puntos del norte de África.

Pero sólo en España se desarrolló el cante jondo, ya que en otras zonas, como la de los Balcanes, no se encuentra una tradición musical similar. Por todo ello, el origen del canto se halla sin lugar a dudas en Andalucía. No serían las únicas influencias y músicas que se combinaron en el cante jondo. Una de ellas es la de cantos procedentes de la civilización bizantina, presente en el llamado rito hispánico en la iglesia católica. Federico señala algunas similitudes entre el cante jondo y algunos cantos de La India siguiendo una teoría de Falla:

Aunque la melodía gitana es rica en giros ornamentales, en esta –lo mismo que en los cantos de la India- solo se emplean en determinados momentos, como expresiones o arrebatos sugeridos por la fuerza emotiva del texto, y hay que considerarlos, según Manuel de Falla, como amplias inflexiones vocales, más que como giros de ornamentación, aunque tomen este último aspecto al ser traducido por los intervalos geométricos de la escala atemperada.”. Se puede afirmar definitivamente que en el cante jondo, lo mismo que en los cantos del corazón de Asia, la gama musical es consecuencia directa de la que podríamos llamar gama oral (p. 1007).

Otra de sus conferencias fue “Juego y teoría del duende”. De ella conversó en una entrevista publicada en el diario *La Nación* en noviembre de 1933. Para él (1977), el duende es, en arte, el sabor que se introduce en el público. Refiere también a que durante su dictado al público, también tocaba el piano e incluso cantaba, ya que en esos momentos él era el único que podría ilustrar los comentarios que hacía de la música andaluza. En el escrito, aboga por el empleo de un término, el de duende, que asocia a toda la piel de toro y no va únicamente emparentado a la buena voz o al conocimiento de los estilos, sino a la llegada, al magnetismo y a la profundidad que despliega un músico o una composición. Además, el duende no es solo característico del flamenco, sino que se puede atribuir a todas las músicas. También a la culta, como comentó en dos ejemplos. En el primero, repasa la definición que Goethe (1749-1832) llevó a cabo tras presenciar un concierto del violinista italiano Nicoló Paganini (1782-1840) como un poder misterioso que todos sienten y que nadie puede explicar. El segundo, más divertido (1977), alude a un apunte realizado por una experimentada bailaora al escuchar música de Bach: “La vieja bailarina gitana La Malena exclamó un día oyendo tocar a Brailowsky un fragmento de Bach: “¡Olé! Eso tiene duende” y estuvo aburrida con Gluck y con Brahms y con Darius Milhaud” (p. 1098).

El duende es un término que, quizá, de forma lejana se pueda asociar con el de musicalidad, término que, según la Real Academia de la Lengua, se define como cualidad o carácter musical. Tal vez falten algunas acepciones o características que

Lorca sí comenta en lo referente al duende. Una de ellas es la emoción, que es fundamental. Otra (1977, p. 1098) es la necesidad de “sangre... de creación en acto”. Sea como fuere y por diversos motivos, su teoría ha sido analizada como muy acertada y válida tanto para estudiosos y aficionados como para amantes de la música en general. Así, para Grande (1991),

Servirá al flamencólogo para comprobar que el poeta supo bajar a lo esencial en el flamenco, sirve al artista flamenco para reconocer el privilegio y la grandeza de su servidumbre y, en general, sirve a cualquiera que se interese por las artes, para tener más claro qué es el arte, cuáles son sus auténticas exigencias últimas y hasta dónde el oficio de artista es un asunto serio -como, por lo demás, no seamos exquisitos, cualquier asunto humano- (p. 78).

También reparó en aquellos músicos que, sin tener ni mostrar duende alguno, tratan de engañar a los públicos no iniciados, de la misma manera que ocurre con los pintores y escritores que no lo poseen. Para no caer en estas prácticas, la receta para descubrir al falso duende es prestar la atención debida y no dejarse llevar por la moda ni por la indiferencia. Por tanto, el duende no es sólo característico de la música, sino que se experimenta en todas las artes, aunque es en el arte de Orfeo, en la poesía recitada y en la danza donde alcanza todo su esplendor, ya que requiere de personas que interpreten y den vida a la obra, al poema o al baile.

En este sentido, Lorca (1977) relata otra anécdota, en esta ocasión protagonizada por La Niña de los Peines (1890-1963), a la que llega a comparar, incluso, con Goya (1747-1828). Una noche, en un recital que la cantaora celebró en Cádiz, no acabó de convencer a parte de su audiencia a pesar de su buena voz, prestigio y técnica contrastada. Uno de los espectadores le recriminó que faltaba algo importante en su interpretación. El comentario enfadó a la andaluza, que

Se levantó como una loca, tronchada igual que una llorona medieval, y se bebió de trago un gran vaso de cazalla como fuego, y se sentó a cantar sin voz, sin aliento, sin matices, con la garganta abrasada pero... con duende. Había logrado matar todo el andamiaje de la canción para dejar paso a un duende furioso y abrasador, amigo de vientos cargados de arena, que hacía que los oyentes se rasgaran los trajes casi con el mismo ritmo con que se los rompen los negros antillanos del rito, apelonados ante la imagen de Santa Bárbara (p. 1010-1011).

Otra de sus ponencias, “Arquitectura del cante jondo”, está muy relacionada con la anterior. En esta ocasión, se centra en una buena parte del texto en la importancia de la guitarra en el desarrollo y devenir de la canción popular andaluza, que, según Federico (1977), se ciñó en parte a la constitución tonal del instrumento. Por el contrario, en estilos como los martinets y las jelianas, que se interpretan sin sonanta (término flamenco de la guitarra), la melodía y la forma cambian completamente:

“Lo que no cabe duda es que la guitarra ha construido el cante jondo. Ha labrado, profundizado, la oscura Musa oriental judía y árabe antiquísima, pero por eso balbuciente. La guitarra ha accidentalizado el cante, y ha hecho belleza sin par, y belleza positiva del drama andaluz, Oriente y Occidente en pugna, que hacen de Bética una isla de cultura” (p. 1029).

Ya centrado en el cante jondo, asocia un sentido de subordinación de la guitarra con respecto al cantaor. Pero las seis cuerdas tienen también su espacio en la falseta, ya que la guitarra debe acompañar, pero también crear. Recogida por la tradición, sería una especie de comentario que enriquece al cante.

En estos escritos, los objetivos principales que Lorca se marcó a la hora de abordarlos tal vez eran mostrar su interés y amor por el flamenco y tratar de ascender su status. Lógicamente, su estilo literario queda patente en ellos. Por supuesto, debemos tener en cuenta la época en la que fueron escritos y la mínima presencia de otros textos científicos relativos a esta música en su entorno. Setenta años después, Félix Grande (1991) señaló algunos errores, omisiones o descuidos supuestamente cometidos por Lorca en estos textos; eso sí, antes de señalar que fue el poeta que más profundamente ha sabido captar el mundo y el espíritu del flamenco. Lo cierto es que en este fragmento que reproducimos de García Lorca y el flamenco, también podríamos comentar largo y tendido la asociación generalista de “profesional” o “excepcional” a la voz del cantaor:

De responsabilidad más generalizada... es el descuido, en el que insiste con obstinación, de calificar al flamenco como “una de las creaciones artísticas populares más fuertes del mundo”: todo es verdad en esa frase, excepto la palabra popular. La complejidad estructural y la extraordinaria complejidad interpretativa de los cantes (y de las músicas flamencas que ya entonces privilegiaban a la guitarra andaluza) no consienten, ni entonces consentían, extraviar la grandeza de unos protagonistas concretos: los guitarristas y los cantaores. Es cierto que algunos cantes flamencos, antes de que sobre ellos se completase un laborioso proceso de gitanización, o por lo menos de revisión formal y de intensificación expresiva, fueron canciones populares (cantos moriscos, por ejemplo), pero es cierto también que, una vez gitanizados o aflamencados, ya no pueden serlo; quiero decir, ya no es posible que los cante sino un maestro de la energía comunicativa, y dueño de una instrumentación gutural y respiratoria que debemos llamar profesional, cuando no excepcional (pp. 27-28).

En otro orden, las nanas también despertaron el interés de Lorca en el plano de las conferencias y las investigaciones. De esta forma, aprovechando los múltiples viajes que realizó por diferentes puntos de la geografía española trató de encontrar los elementos vivos, que para él eran dos, fundamentalmente: las canciones y los dulces. En ambos, según sus palabras (1977, p. 1074), se refugia la emoción de la historia: “el amor y la brisa de nuestro país vienen en las tonadas o en la rica pasta

del turrón, trayendo vida viva de las épocas muertas, al contrario de las piedras, las campanas, las gentes con carácter y aun el lenguaje”.

En este sentido, la melodía, en mayor medida que el texto, define para Federico las características sociales, políticas y geográficas de una determinada zona. Al tiempo (p. 1074), señala de una manera clara algunos instantes de un perfil en parte difuminado por el tiempo. Así, “la melodía latente, estructurada con sus centros nerviosos y sus ramitos de sangre, pone vivo calor histórico sobre los textos que a veces pueden estar vacíos y otras veces no tienen más valor que el de simples evocaciones”. En esta ponencia indica que recogió canciones de cuna de diferentes puntos de España para conocer de primera mano las diferentes formas en que las mujeres españolas, madres, criadas, hermanas o abuelas, dormían a sus hijos, familiares o a los de sus jefes. La conclusión a la que llegó es, cuanto menos, curiosa:

España usa sus melodías de más acentuada tristeza y sus textos de expresión más melancólica para teñir el primer sueño de sus niños. No se trata de un modelo o de una canción aislada en una región, no; todas las regiones acentúan sus caracteres poéticos y su fondo de tristeza en esta clase de cantos, desde Asturias y Galicia hasta Andalucía y Murcia, pasando por el azafrán y el modo yacente de Castilla (p. 1074).

En cuanto al origen de las nanas, su génesis se halla en el amor y la reciprocidad entre ambos, aunque también en algunos instantes de carga y desgana por parte de la madre o cuidadora. En ellas son necesarios dos ritmos: el de la cuna o silla en la que se sitúa al niño y el que conforma la melodía, que se edifica sobre ambos para tratar de llegar al bebé y conseguir que duerma y/o repose. Por tanto, para Lorca la letra en las canciones de cuna sería accesoria, en un primer momento: “No hacía falta ninguna que la canción tuviese texto. El sueño acude con el ritmo solo y la vibración de la voz sobre ese ritmo. La canción de cuna perfecta sería la repetición de dos notas entre sí, alargando su duración y efecto” (p. 1074).

Pero la letra sirve para que el niño atienda a los labios de la cantante que, además le trasmite un sentido sobre el mundo, su cultura y un conjunto de emociones, dudas y miedos.

Después, el poeta realizó una diferenciación entre las nanas españolas y otras de diferentes países (p. 1074) que, aunque puedan aparecer como melancólicas en algunos instantes, lo son solo “accidentalmente, como un chorro de agua o el temblor de unas hojas en determinado momento. No podemos confundir monotonía con melancolía”. En definitiva, las nanas españolas poseerían en general un carácter de profunda melancolía.

También considera que la transcripción de melodías llevadas a cabo hasta el momento en España no había sido del todo adecuada. Incluso, muchas de las pasadas a papel pentagramado se podrían considerar como no transcritas. Por tanto, se

debían grabar en disco para poder conservar toda su riqueza y que se transmitieran y llegaran con toda su frescura y realidad a la posterioridad:

No hay nada más delicado que un ritmo, base de toda melodía, ni nada más difícil que una voz del pueblo que da en estas melodías tercios de tono y aun cuartos de tono, que no tienen signos en el pentagrama de la música construida. Ya ha llegado la hora de sustituir los imperfectos cancioneros actuales con colecciones de discos de gramófono, de utilidad suma para el erudito y para el músico (p. 1087).

BIBLIOGRAFÍA Y DISCOGRAFÍA

ABELLA, Rafael (1976). *La España Republicana*. Barcelona: Planeta.

BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse (2006). *Romances populares y anónimos de la Guerra de España*. Madrid: Calambur.

CASAL CHAPÍ, Enrique (1938). Música en la guerra. Manuel de Falla. *Hora de España*, 15, 95-96.

CASARES RODICIO, Emilio (1983). *Música y músicos de la Generación del 27*. Madrid: Alianza.

CASARES RODICIO, Emilio (1987). *La música en la Generación del 27: Homenaje a Lorca*. Madrid: Ministerio de Cultura.

CASARES RODICIO, Emilio (1987). “La música española hasta 1939, o la restauración musical”. En *España en la música de Occidente* (pp. 261-322). Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Vol. 2.

CASARES RODICIO, Emilio, SUÁREZ-PAJARES, Javier (Eds.) (2002), *Música española entre dos guerras 1914-1945*. Granada: Archivo Manuel de Falla

DÍAZ VIANA, Luis (1985). *Canciones populares de la Guerra Civil*. Madrid: Taurus.

DÍAZ VIANA, Luis (2007). *Cancionero popular de la Guerra Civil española. Textos y melodías de los dos bandos*. Madrid: La Esfera de los Libros.

Exposición Óscar Esplá y la música de su tiempo (1993). Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo.

FALLA, Manuel de (2000). *Escritos sobre música y músicos*. Madrid: Espasa Calpe.

GARCÍA LORCA, Federico (1977). *Obras completas*. Bilbao: Aguilar.

GARCÍA LORCA, Federico (2005a). *Obras completas. I*. Barcelona: RBA.

GARCÍA LORCA, Federico (2005b). *Obras completas. IV*. Barcelona: RBA.

- GARCÍA LORCA, Federico (2005c). *Obras completas. V.* Barcelona: RBA
- GARCÍA LORCA, Federico (2006a). *Obras completas. II.* Barcelona: RBA.
- GARCÍA LORCA, Federico (2006b). *Obras completas. III.* Barcelona: RBA.
- GARCÍA LORCA, Federico (2007). *Obras completas. VI.* Barcelona: RBA.
- GARCÍA-POSADA, Miguel (2005). *Introducción.* En García Lorca, Federico. *Obras Completas. I.* Barcelona: RBA.
- GÓMEZ, Agustín (1999). *El flamenco a la luz de García Lorca.* Córdoba: Ateneo.
- GRANDE, Félix (1992). *García Lorca y el flamenco.* Madrid: Mondadori.
- GUILLÉN, Jorge (1977). *Prólogo.* En García Lorca, Federico. *Obras completas.* Bilbao: Aguilar.
- LÓPEZ CASANOVA, María Belén (2002). La política educativo-musical durante la Segunda República. *Música y Educación*, Junio 2002, nº 50, pp.15-25.
- MARCO, Tomás (1983). *Historia de la música española. 6. Siglo XX.* Madrid: Alianza.
- PALACIOS, María (2002). La música en las Exposiciones Internacionales de Barcelona (1927) y París (1936). En Emilio Casares Rodicio y Javier Suárez-Pajares (Eds.), *Música española entre dos guerras 1914-1945* (pp. 221-248). Granada: Archivo Manuel de Falla.
- SALAS VIU, Vicente (1938). La necesidad de la crítica. Salazar. *Hora de España*, XXIII, 71-72.
- SANTONJA, Gonzalo (1984). *Romancero de la Guerra Civil.* Madrid: Visor.
- STEVENS, Denis (1990). *Historia de la canción.* Madrid: Taurus.
- TINELL, Roger D. (1993). *Federico García Lorca y la música.* Madrid: Fundación Juan March.
- TRAPIELLO, Andrés (2002). *Las armas y las letras. Literatura y Guerra Civil.* Barcelona: Ediciones Península.
- VALLS GORINA, Manuel (1962). *La música española después de Manuel de Falla.* Madrid: Revista de Occidente.
- FEDERICO GARCÍA LORCA; La Argentinita: *Colección de Canciones Populares Españolas.* [Grabación sonora]. Madrid: Sonifolk, 1994.

HUGO WOLF Y SU REFLEXIÓN

SOBRE LA LÍRICA TRADICIONAL ESPAÑOLA

Juan José PASTOR COMÍN
Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen: En 1852 Emmanuel Geibel y Paul Heyse publicaban en Berlín *Spanisches Liederbuch*, una colección de textos líricos españoles sacros y mundanos (*Geistlicher* y *Weltlicher*) traducidos al alemán pertenecientes en su mayoría a la factura anónima de nuestra lírica tradicional. Compositores como Schumann, Brahms o Hugo Wolf se sirvieron de la citada antología para proyectar su peculiar visión musical sobre los textos del folklore musical español. Sucede así con Hugo Wolf, cuyo *Spanisches Liederbuch* ofrece una visión muy peculiar de nuestra lírica. Si bien la colección de canciones españolas puestas en música por Hugo Wolf ha sido ocasional e insuficientemente estudiada por la crítica, nuestra contribución se propone examinar el contexto de recepción de estos textos líricos tradicionales y subrayar su difusión no sólo en el marco de los estudios filológicos –considerando las antologías populares que Juan Nicolás Böhl de Faber editara entre 1821 y 1825– sino, muy especialmente, a través de la propuesta musical del compositor austriaco. A través del examen de las decisiones compositivas planteadas y del examen de las estilizaciones vocales y pianísticas realizadas sobre un sustrato lírico tradicional, largamente meditado, podremos evaluar los primeros pasos que antecedieron, en los albores del siglo XX, a un auténtico trabajo etnomusicológico orientados a la recepción, comprensión y proyección de nuestra lírica tradicional.

Palabras clave: folklore, música, composiciones, Hugo Wolf

Abstract: In 1852 Emmanuel Geibel and Paul Heyse published in Berlin a collection of Spanish lyrical texts sacred and mundane (*Geistlicher* and *Weltlicher*) translated into German belonging mostly anonymous. Composers such as Schumann, Brahms and Hugo Wolf were served of that anthology to project its unique musical vision on the texts of Spanish musical folklore. So with Hugo Wolf, whose *Spanisches Liederbuch* offers a very peculiar to our lyrics. While the collection of Spanish songs set to music by Hugo Wolf has been casual and insufficiently studied by critics, our contribution is to examine the context of receiving these traditional lyrical texts and underscore its dissemination not only in the context of philological studies -considering the popular anthologies John Nicholas Bohl de Faber released between 1821 and 1825 - but, especially, through the Austrian composer's musical approach. Through examination of compositional decisions raised and examining the vocal and piano stylings performed on a substrate

traditional lyrical, well thought, we evaluate the first steps that preceded, at the dawn of the twentieth century, a real work-oriented ethnomusicological reception, understanding and projecting our traditional lyric.

Key Words: folklore, music, compositions, Hugo Wolf

INTRODUCCIÓN

En 1852 Emmanuel Geibel y Paul Heyse publicaban en Berlín *Spanisches Liederbuch*, una colección de textos líricos españoles sacros y mundanos (*Geistlicher y Weltlicher*) traducidos al alemán pertenecientes en su mayoría a la factura anónima de nuestra lírica tradicional y en una parte más reducida a las reelaboraciones de autores como Gil Vicente, Cristóbal de Castillejo, Lope de Vega, Góngora, Cervantes, etc... Esta colección fue una de las principales responsables de la difusión cantada en Europa de letrillas, seguidillas y romances que, por otro lado, en numerosas ocasiones habían sido recogidas en diferentes cancioneros polifónicos tales como el *Cancionero de Palacio*, el *Cancionero de la Sablonara* o el de la Casa de Medinaceli.

Al margen de la existencia de este sustrato musical de la lírica editada, compositores como Schumann, Brahms o Hugo Wolf se sirvieron de la citada antología para proyectar su peculiar visión musical sobre los textos del folclore musical español. Sucede así con Schumann, en sus *Spanisches Liederspiel*, op. 74 y en sus *Drei Gedichte*, op. 30; en Brahms con sus composiciones *In dem Schatten meiner Locken* (*Sechs Gesänge*, op. 6, nº1, 1862); *Vom Strande* (op. 69, nº 6,) o su *Gesitliches Wiegenlied*, op. 91, nº 2; y, muy especialmente con Hugo Wolf, cuyo *Spanisches Liederbuch* (compuesto entre el 28 de octubre 1889 y el 27 de abril de 1890) ofrece una visión muy peculiar de nuestra lírica tradicional que tuvo sin duda influencia sobre el propio Stravinsky, quien en 1967 arregló para orquesta de cámara dos de las canciones contenidas en la selección de Wolf (“Herr, was trägt der Boden hier...” y “Wunden trägst du, mein Geliebter”).

Si bien la colección de canciones españolas puestas en música por Hugo Wolf ha sido ocasional e insuficientemente estudiada por la crítica, nuestra contribución se propone examinar el contexto de recepción de estos textos líricos tradicionales y subrayar su difusión no sólo en el marco de los estudios filológicos –considerando las antologías populares que Juan Nicolás Böhl de Faber editara entre 1821 y 1825– sino, muy especialmente, a través de la propuesta musical del compositor austriaco. A través del análisis de las decisiones compositivas planteadas y del examen de las estilizaciones vocales y pianísticas realizadas sobre un sustrato lírico tradicional, largamente meditado, podremos evaluar los primeros pasos que antecedieron, en los albores del siglo XX, a un auténtico trabajo etnomusicológico orientados a la recepción, comprensión y proyección de nuestra lírica tradicional.

LA LÍRICA TRADICIONAL ESPAÑOLA EN LA EUROPA DEL XIX

Los textos que centraron la atención obsesiva y compulsiva composición de Hugo Wolf durante el invierno de 1889 y la primavera de 1890 procedían, como decíamos, del conjunto de poemas traducidos por Emmanuel Geibel y Paul Hayse, *Spanisches Liederbuch* (Berlín: Gustav Schade, 1852). Ambos autores formaron parte del grupo reunido en torno a la corte de Munich por Maximiliano II de Baviera hasta 1868 –momento en el que fueron apartados por sus simpatías con el rey de Prusia (Fernández de San Emeterio, 1997, p. 203)–, movimiento poético cuyo ideario estético promulgaba el cultivo de la forma y la renovación de la misma a través de modelos recabados de las literaturas oriental, italiana, francesa o española, presidida toda formulación por el amparo de los clásicos latinos y la larga sombra de Goethe¹. Tal y como señala Sams en su reciente estudio sobre las canciones de Wolf,

The Romantic movement in Germany was insatiably avid for poetry of all kinds, from all lands... As the German painters had craved the clear air and warm light of Italy, so German writers and musicians found their own native art-forms revived and irradiated by Southern grace and lightness of rhyme and metre, melody and cadence. Further, the ideas of Spanish local colour and costume, pride and passion, guitar and castanets made a particular appeal to the lighter lyric poets such as Emanuel Geibel (1815 – 84) and through them to great song-writers such as Schumann,.... among the very first to put Spain on the map of the Lied (Sams, 2008, p. 248).

Geibel (1815-1884) había iniciado su carrera poética en 1840 con una colección de poemas (*Gedichte*) de notable pulcritud e impecable pulimiento. Poco después, en 1843, sus *Volkslieder un Romanzen der Spanier im Vermaß des Originals verdeutsch* (Berlín: Duncker, 1843) fascinaron de tal manera a Schumann, quien ya había empleado traducciones de poemas españoles realizadas por el propio Geibel en su *Drei Gedichte*, op. 30–, que compuso sus *Spanisches Liederspiel*, op. 74, publicados en 1844 y sus *Spanisches Liebeslieder*, publicados póstumamente con el opus 138 (*vid.* Fernández San Emeterio, 2005, p. 187)², obras que serían morosamente estudiadas y admiradas por Hugo Wolf. La pasión de Geibel por la literatura espa-

¹ Algunos de los miembros de este grupo fueron Adelbert von Chamisso, August Kopisch, Ernst Raupach, Franz Kugler, Joseph von Eichendorff y Karl von Holtei. *Vid.* Youens (2002, p. 7).

² Geibel escribiría igualmente textos originales de escaso valor, tales como sus *Juniuslieder* (*Canciones de junio*, 1848), *Spätherbstblätter* (*Hojas del otoño tardío*, 1877), y obras dramáticas tales como *König Roderich* (*El Rey Rodrigo*), *Brunhild* (1857), *Sophonisbe* (1869) y traducciones con renombradas figuras de la filología, tales como Curtius (*Klassisches Liederbuch*, 1875), o con el poeta de Brahms, el conde Adolph Friedrich von Shack, (*Romanzero der Spanier und Portugiesen*, 1860). *Vid.* Fernández San Emeterio (1997, p. 204).

ñola le llevó a incluir en sus antologías composiciones propias bajo el pseudónimo de Don Manuel del Río. Para calibrar la importancia de la obra, tanto como creador como traductor, de este enamorado de nuestro país, hay que decir que –hasta donde hoy sabemos– existen 3679 adaptaciones musicales de sus textos –aproximadamente unas mil más que de Goethe (Moon-Sook, 2010, p. 70)³.

Paul Hayse (1830-1914)⁴, quince años más joven que Geibel y, en consecuencia, con una sensibilidad muy distinta, llegó a ser el primer alemán en recibir en 1910 el Premio Nobel de Literatura. Su padre había sido profesor de Filología Clásica en la Universidad de Berlín y, en virtud de dicho status, había llegado a ser el tutor de un joven Felix Mendelssohn Bartholdy. Cultivador prolífico de poesía y teatro, sus *Italianisches Liederbuch* (1860), concebidos tras una larga estancia tras los Apeninos, centrarían más adelante la atención de Hugo Wolf para la composición de un nuevo ciclo. Bien relacionado desde la cuna materna con la élite de Berlín⁵, su dimensión como poeta –que no vence la tentación de ocultarse bajo el pseudónimo de Don Luis el Chico para introducir sus propias composiciones en la floresta española– fue así reseñada por Joubert en el centenario de su nacimiento:

Hayse possessed –as only a few modern Austrian novelist like Ferdinand von Saar or H. v. Hofmannsthal could claim– that secret of never allowing literary form to degenerate into formalism, a gift to which Hebbel refers in his lines:

That secret, wondrous to behold;/ How poet's art has subtly sought/ In eddying streams of crowding throngs/ To blend in one: form, felling, thought. (Joubert, 1930, p. 602)

Es muy probable que ambos poetas decidieran colaborar al final de la década

³ Para Fischer-Dieskau, Geibel «galt als das Haupt der konservativen Münchner Schule um König Maximilian II» (1995, p. 240).

⁴ Corregimos las fechas dadas por Fernández San Emeterio para su nacimiento (1850) en 1997, p. 204.

⁵ «From his mother, whose family name was Salomon (later changed into Saalig), he inherited a decided strain of Oriental imagination, coupled with a strong dose of healthy free-thought, a leaning which brought him at an early date into the bad books of reactionaries and which made even the most modern historian of German Literature» (Joubert, 1930, p. 602). Más adelante especifica sus relaciones con el ámbito musical y pictórico de su tiempo: «Altogether Heyse was keenly interested in music and painting, although his taste was far less catholic in this regard than in literature. He never took to Wagner; his friend Kalbeck, the musical critic and great “Brahmsianer” may have been responsible for this one-sidedness. In painting, his predilections went to Van Dyck and Velasquez, his strong sense for “outline” and technical finish thereby manifesting itself» (1930, p. 604).

de los cuarenta una vez tuvieron ocasión de encontrarse en Berlín (Sleeman y Davies, 182, p. 166) y se resolvieran a emprender este trabajo entre 1851 y 1852, datos que hoy conocemos gracias a la correspondencia que ambos mantuvieron sobre el progreso de su proyecto⁶. Varias son las fuentes del *Spanisches Liederbuch* de Geibel y Heyse, algunos de cuyos poemas, esta vez revisados, proceden de los *Volkslieder und Romanzen der Spanier* (1843) del primero, obra que fue inspirada por el conocimiento directo de *The Zincali* (1841), un manual de George Borrow que recogía las costumbres y el arte de los gitanos españoles (vid. Sleeman y Davies, 1982, p. 165). Por otro lado, la *Floresta de rimas antiguas castellanicas* publicadas por Juan Nicolás Böhl de Faber en Hamburgo (Perthes y Besser, en tres volúmenes entre 1821 y 1825)⁷ constituyeron la principal fuente de cuyos volúmenes I y II los autores extrajeron fundamentalmente coplas, cantarcillos, romances y villancicos, con dos piezas en arte mayor, acudiendo únicamente en cuatro ocasiones al volumen II⁸. El hecho de que Geibel y Heyse articularan la obra en *Geistliche lieder* (trece composiciones),

⁶ Para Sleeman y Davies « It is interesting that during the preparation of this dainty volume Geibel and Heyse should have maintained close contact with academic Hispanists in Germany, thus forming a link between the erudite and more popular interests in Spain.... Strangely enough, we do not have any record of formal reviews of the *Spanisches Liederbuch* which Tiemann would later call the ‘crowning achievement of the tradition of Spanish translation at that time,’ but it is evident that among the smaller circle of German Hispanists their work was appreciated by those who were most fit to judge» (1982, p. 168).

⁷ Tanto Eugenio de Ochoa –autor del *Tesoro de romanceros y cancioneros españoles, históricos, caballerescos, moriscos y otros* (Paris: Baudry, Librería Europea)– como Agustín Durán –autor del *Romancero general, o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII* (Madrid: Rivadeneyra, 1849-1851)– desdeñaban los trabajos de Böhl de Faber, quien muchas veces se permitía la libertad de mejorar, clarificar e incluso reescribir los pasajes oscuros. Vid. Youens (2002, p. 11).

⁸ Ninguno de los textos que Geibel y Heyse traducen son posteriores al XVII. La obra concluye con una sección de cincuenta y cinco *Seguidillas* y treinta *Zigeunerliedchen*, de fuentes contemporáneas más próximas y una selección de poemas provenzales traducidos por Heyse (vid. Fernández San Emeterio, 1997, pp. 206 y ss., quien en su excepcional trabajo estudia con detalle las características de estas traducciones). Para Youens «The two men were not field ethnographers, and they relied on printed sources from England, Austria, Germany, France and Spain» (Youens, 1992, p. 205). Hay que decir también que, aunque no consultados, estos autores contaban con otros poetas que habían procurado la diseminación en Europa de la literatura española: nos referimos a las dos baladas de Ginés Pérez de Hita *Historia de los Vandos de los Zegrías y Abencerrajes caualleros moros de Granada, de las civiles guerras*, que Johann Gottfried Herder publicara en *Stimmen der Völker* (Gotha: Steudel & Keil, 1805); las dos colecciones de *Altspanische Romanzen* realizadas por Friedrich Christian Díez (Frankfurt: Hermann, 1818 y Berlin: G. Reimer, 1821) o la *Silva de romances viejos* de Jacob Grimm (Viena: J. Mayer, 1815).

Weltliche Lieder (noventa y nueve composiciones), así como en secciones de seguidillas, canciones gitanas y poemas provenzales, evidencia su condición tributaria de la obra de Böhl de Faber, dividida en *Rimas sacras*, *Rimas doctrinales*, *Rimas amorosas* y *Rimas festivas*. En todo caso debe destacarse la voluntad de ambos autores por mantener los planos rítmicos y métricos formales, así como la intención de recrear y actualizar la dimensión semántica en las nuevas formas abordadas, preservando una concepción popular que en su propia selección evidencia un fuerte apego por la tradición popular al renunciar a estructuras poéticas cerradas tales como silvas o sonetos y escoge el anonimato por encima de los nombres sobresalientes de nuestra literatura, a los que acude únicamente –como es el caso del Arcipreste de Hita, Camoens, Cervantes, Góngora o Lope– para destacar sus coplas, letrillas o cantares⁹. Tal y Sleeman y Davis señalan:

During his lifetime Geibel was widely esteemed for his own poetry, but his *Volkslieder*, although well received by the initiated, were not so well known generally. The same can be said of the later *Spanisches Liederbuch* collaboration with Heyse. The years seem to have reversed this situation completely. The original poems now appear rather insipid and lacking in real character, and the best of the translations emerge as the truly creative contribution....From a different vantage point we can add that the vaunted fidelity to the Spanish would probably have been more apparent to a contemporary audience. To us, it is as much what the poets made of their models as what they preserved which commends their best work to us, and gives us some of the most striking translations from Spanish in the German language (1982, p. 216).

Aunque tanto Geibel como Heyse trataron de publicar esta colección en la navidad de 1851, dado que estos ramilletes eran singularmente oportunos para sus musicalizaciones en *Liederspieler* (Fernández San Emeterio, 2005, p. 187) –representaciones domésticas con música, en ocasiones improvisadas–, la obra no pudo ver la luz hasta la primavera de 1852. El hecho, pues, de que compositores como Brahms, el propio Hugo Wolf, Wilhelm Taubert, Leopold Damrosch, Anton Rubins-

⁹ Según Fischer-Dieskau, «Nicht alle Gedichte sind im engeren Sinne “Übersetzungen,” wie es allgemein heißt. Vielmehr enthält der Band auch freie Nachdichtungen beider Übersetzer, drei Gedichte sind sogar ohne spanische Vorlage entstanden» (1995, p. 485). Para Sleeman y Davies, «If the translators’ intention was in part to give their readers a better knowledge of Spanish poetry, their laconic bibliographical references made it difficult for even the most ardent reader to search out the original Spanish texts. Thus, typically, his attention is drawn to the fact that the original poem was ‘Quiero seguir. Erzpriester von Hita,’ not the most informative of indications. Doubtless this vagueness largely explains why music critics and the like have drawn attention to the fact that the *Liederbuch* contained translations of poems by well-known Spanish poets, yet never divulged what the original pieces were, nor where they were to be found» (1982, p. 169).

tein o Adolf Jensen consideraran estos textos poéticos para sus propias obras nos revela la importancia de esta traducción como catalizadora de la lírica tradicional española.

NATURALEZA DE LOS TEXTOS DEL *SPANISCHES LIEDERBUCH* DE GEIBEL Y HEYSE

Si consideramos que buena parte de los textos recogidos por Geibel y Heyse perviven en las fuentes escritas y orales en muchas ocasiones como *coplas*, tal vez sea necesario plantearse, antes de examinar las musicalizaciones de Wolf, cómo evoluciona este concepto desde la literatura tradicional escrita hasta la vivencia oral (*vid.* Pedrosa, 2006, pp. 78 y ss.) con el fin de comprender mejor la naturaleza del texto sobre el que reflexiona el compositor. En este sentido conviene recordar que:

Si hubiéramos de sintetizar en líneas muy generales, la evolución de la palabra y del concepto de copla a lo largo de los siglos, tendríamos que decir que se trata de unan palabra derivada del latín *copula*, “*unión*”, “*enlace*”, que nació y se utilizó, con el sentido de *estrofa*, en el lenguaje de la poesía escrita, culta, de élite, de la Edad Media y de los Siglos de Oro, y que fue progresivamente desplazándose hacia la órbita de la poesía oral, anónima, popular, en la que se halla muy instalada hoy en día, a partir sobre todo de finales del siglo XVII. Pedrosa (2006, p. 80)

Esta naturaleza escrita propia de la producción poética elitista de la *copla* – aunque después oralizada– la enfrentó a conceptos como *cantar*, *endechas*, *canción*, *vilancete* o *villancico*¹⁰, asociadas al folclore hasta bien entrados los tiempos de Nebrija¹¹. La circulación indiscriminada de pliegos impresos a finales del XVI mezcló

¹⁰ Así ocurre con el Marqués de Santillana: «Ínfimos son aquellos q(ue) syn ningu(n)d orden, regla nin cuento fazen estos roma(n)çes e cantares de que las gentes de baxa e seruil condiçió(n) se alegra(n) [...] Los catalanes, valençianos e aun algunos del Reyno de Aragón fuero(n) e son grandes ofiçiales desta arte. Escriuieron primerame(n)te en *nouas rimadas*, q(ue) son pies o bordones largos de sílabas, e algunos consonaua(n) e otros no(n). Después desto vsaro(n) el dezir en coplas de diez sílabas, a la manera de los lemosís» en *El “Prohemio e Carta”*, ed. Gómez Moreno (1990, pp. 57-59). Alfonso Martínez de Toledo señala que las coplas pertenecen a la literatura escrita: «Todas estas cosas fallaréys en los cofres de las mugeres: Oras de Santa María, syete salmos, estorias de santos, Salterio en rromançe ¡nin verle del ojo! Pero cançiones, dezires, coplas, cartas de enamorados e muchas otras locuras, esto sy’» (ed. Ciceri, 1990, p. 177).

¹¹ Nebrija se pronuncia de este modo: «Assí como dezíamos que de los pies se componen los versos, así dezimos agora que de los versos se hazen las coplas. Coplas llaman nuestros poetas un rodeo & aiuntamiento de versos en que se coge alguna notable sentencia. A éste los griegos llaman período, que quiere decir término; los latinos *circulus*, que quiere dezir rodeo; los nuestros llamaron la copla: por que en el latín *copula* quiere dezir aiuntamiento. Assí que

la poesía culta y la popular –ésta ornamentada por algún poeta de oficio– bajo el membrete de *coplas*, reunión indiscriminada y centones de textos muy heterogéneos. Paulatinamente la dignificación de la lírica popular (Frenk, 1978, pp. 47-80) introdujo la renovación de la seguidilla y de la cuarteta octosilábica, las cuales, a juicio de autores como Antonio y Manuel Machado o Francisco Rodríguez Marín, una vez asumidas por el pueblo e investidas por este aprendizaje del hábito del anonimato, acabarían adoptando realmente y modificando el término de copla (Pedrosa, 2006, p. 90). En consecuencia, concebidos como textos todavía vivos en el momento de su recopilación y aún en la actualidad, estas coplas muestran las siguientes características:

- 1) Una producción oral de origen y vigencia campesinos.
- 2) Ligada estrechamente a la experiencia socio-histórica concreta de los sujetos que al producen
- 3) Dialéctica y abierta en sus modos de producción;
- 4) Básicamente plurisémica en su modo de significación social;
- 5) Que se gesta desde una dinámica igualmente dialéctica entre sujeto y comunidad;
- 6) Que pervive sostenida por una memoria oral de largo plazo construida retóricamente;
- 7) Cuya manifestación se articula siempre al canto;
- 8) Actualmente en proceso de crisis y transición (Pedrosa, 2006, p. 92).

Considerados, pues, los índices reveladores de este patrimonio lírico vivo, un examen detenido no ya del conjunto de las composiciones traducidas por Geibel y Heyse en su *Spanisches Liederbuch* sino, muy especialmente, de la selección que el propio Hugo Wolf realizara y en definitiva reordenara nos permitirá comprender de qué modo nuestro compositor asumió nuestra voz lírica tradicional y la articuló, filtrada por la reflexiva experiencia de la recepción, sobre un nuevo material poético y musical signficante.

HUGO WOLF Y EL SPANISCHES LIEDERBUCH

Es muy probable que Wolf conociera los *Spanisches Liederspiel* de su admirado Schumann. Por otro lado, y gracias a las memorias de su amigo Friedrich Ecks-

los versos que componen la copla, o son todos uniformes, o son diformes. Cuando la copla se compone de versos uniformes, llámase monocola, que quiere dezir unimembre, o de una manera. Tal es el *Labirinto* de Juan de Mena [...]» (ed. Quilis, 1989, p. 170).

tein (discípulo de Bruckner), hoy sabemos que el compositor conocía bien los dramas calderonianos, había leído la mística española, contaba a *Don Quijote* entre sus libros de cabecera –según la carta que dirigió el 5 de octubre de 1890 a Gustav Schur (ed. Werner, 1922, p. 64)–; había quedado prendado de *Marta la piadosa* de Tirso –carta del 19 de julio de 1896 a Melanie Köchert, (ed. Grasberger, 1964, p. 184)– y las obras teatrales de Pedro Antonio de Alarcón tales como *El sombrero de tres picos* terminaron aportando el argumento a su única ópera completa, *Der Corregidor* (1895) o bien de otra incompleta, *Manuel Venegas* (Zahner, 2000, p. 2). Dentro de su trayectoria compositiva hay que señalar, pues, que estas canciones se sitúan en una fase transicional entre el escritor de *lieder* y el compositor de ópera, tal y como, por otro lado, se desprende de su propia correspondencia¹². Según relata Youens, sería Friedrich Eckstein, amigo de Wolf, quien habría consultado al escritor austriaco Franz Zweybrück acerca de alguna colección de poemas todavía no puestos en música para el trabajo del compositor. Comenzó así los dos grupos que conforman el ciclo: los *Geistliche Lieder* –diez canciones con bastantes elementos del sur mediterráneo, envueltos en una atmósfera mística y cuyos textos se dedican a María, a la Navidad e infancia de Cristo, así como a la conciencia de pecado– y los *Weltliche Lieder*, composiciones que expresan los distintos temperamentos del amor. El conjunto, iniciado el 28 de octubre de 1889 y concluido el 27 de abril de 1890¹³, fue escrito apenas una semana después de haber acabado las cincuenta y una piezas que integraban el *Goethe Lieder*. Durante este período son constantes las muestras de entusiasmo que traducen la fecundidad de unos meses extraordinariamente fructíferos y de composición febril y compulsiva¹⁴, cuyo relato el

¹² Para Youens, «Rather, Wolf took pride in finding the musical gestures appropriate to a variety of poetic personas and sought the poetry appropriate to his gifts. “Put me down as an objective lyricist who can pipe in all keys, who knows how to come to terms with the departed glutton’s tune every bit as well as with the rainbow’s or the nightingale’s tune,” he told Engelbert Humperdinck in a letter of 12 March 1891, eleven months after completing the *Spanisches Liederbuch*. One notes the quotation from David’s catalog of modes in act of *Die Meistersinger von Nürnberg*: Wolf the mastersinger of song claims status with Wagner. Indeed, he considered his Spanish songbook as the prelude to opera» (1992, p. 259). Del mismo modo esta idea hacia el ámbito dramático aparece en la carta dirigida el 11 de agosto de 1890 a su amigo Oskar Grohe: «Gestern spielte ich einigen ‘Kunstgewogenen’ einigen aus den Spanien vor. Was war das Ende vom Lied? Die Oper. Man will nur mehr Opernszenen in meinen lyrischen Produktionen erblicken und alles schreit: schade um das Stück, das wäre was in einer Oper» (ed. Werner, 1905, p. 34).

¹³ La primera obra compuesta fue el lied “Wer sein holdes Lieb verloren” y concluyó con “Wehe, der die mir verstrickte” en la fecha arriba indicada. Este frenético ritmo de composición le llegó a permitir incluso una *Doppelschöpfungen in einem Tag*, esto es, la escritura de dos canciones en un día (vid. Lindner, 1960, p. 67).

¹⁴ Youens recoge, a través de Eckstein, el papel de los esbozos de Wolf –apenas conservados

mismo músico hacía llegar a sus más cercanos¹⁵. A pesar, no obstante, de esta irrefrenable actividad, todas y cada una de las composiciones muestran un extraordinario nivel de exigencia, economía y rigurosa articulación que desmienten la romántica visión del genio poseído por un singular *pathos* y cuyos esbozos de composiciones anteriores –lamentablemente carecemos de los borradores de los *Spanisches Liederbuch* e *Italianisches Liederbuch*– permiten a Youens afirmar la lucha tenaz que Wolf sostuvo permanentemente con sus reelaboraciones musicales:

Refuting the romanticizing legend of Wolf composing in a maniac frenzy, without need of sketching, of revision, or compositional labor of any kind these sketches are evidence of one stage in a painstaking compositional process. Musical decisions both pre- and postdated these sketches. The changes between the sketches and the final versions testify to Wolf's continuous refinement of each work. There were also occasions when further revisions –Wolf termed these brief passages *Varianten*– were made after the publication of a song. While no sketches can lay bare the fundamental mystery of creativity, these shed some light on its processes. The glimpse that these sketches offer of Wolf at work is more compelling and provocative than the romantic evocation of mystical, unmediated inspiration (Youens, 1990, p. 31).

Este constante regreso y reformulación de soluciones para hallar la mayor expresividad en el texto poético-musical llevaría más tarde al compositor no sólo a incorporar algunos fragmentos de sus *lieder* anteriores en su ópera *Der Corregidor*¹⁶ sino incluso de orquestrar dos de los *lieder* pertenecientes a *Spanisches Liederbuch* –*In dem Schatten meiner Locken* y *Herz, versage nicht geschwind*– incorporados en el acto primero y segundo en los discursos de Frasquita y del propio Corregidor

en un número muy limitado- como gérmenes inacabados de las obras que el músico compartía con sus amigos: «One of Wolf's close youthfull friends, a student of Bruckner named Friedrich Eckstein ("Liebe Eck!" as Wolf called him), later wrote in his reminiscences of the composer's practice of sketching and performing for his friends from those initial sketches. "For Wolf, it was always a great joy when he could play and sing me a composition from the first sketch and therby awake my stormy enthusiasm» (1990, p. 5).

¹⁵ Sucede así en la carta que dirige a Grohe, donde describe su propio entusiasmo y percepción acerca de las canciones españolas: «Sie werden in diesen Gesängen mich von einer ganz neuen Feder kennenlernen; dürfte auch das bester sein, was bis jetzt aus meiner Feder geflossen» (ed. Dorschel, 1985, p. 82). Las cartas a Melanie Köchert son igualmente expresivas al respecto. Consúltense las escritas el 26 de noviembre de 1889, el 28 de febrero de 1890 o el 13 de mayo de 1890 (ed. Grasberger, 1964, pp. 4-7).

¹⁶ Véase la carta dirigida por Wolf a Oskar Grohe el 18 de enero de 1895 en la que indica: «A miracle, a miracle, an unheard-of miracle has taken place. The long desired opera text is found; it lies before me quite complete, and I am burning wiht eagerness to get on with the musical treatment» (ed. Walker, 1968, p. 372).

respectivamente, proceder que ante la crítica le sirvió para ser calificado como un excelente compositor de canciones sin aliento dramático¹⁷.

No obstante, hay que señalar con McKinney que la posición de Wolf en la historia del lied «rests firmly on his genius for representing ideas... his songs are often described as the ideal synthesis of music and word, the perfect blend of declamation, melody and harmony» (1989, p. 124) y, en consecuencia, no es descabellado afirmar con Zahner «With such an obvious gift, who needs to dream of opera?» (2000, p. 20).

WELTLICHE LIEDER

Dado que en la parte final de nuestro trabajo reflexionaremos sobre uno de los lieder que componen el *Geistliche Lieder –Nun wandre, Maria–*, nos centraremos primeramente en la selección de los treinta y cuatro poemas que Hugo Wolf toma de la obra conjunta de Geibel y Heyse. No hay en Wolf un deseo de traducir el folclore original que con toda seguridad no conoció, razón por la cual estas composiciones se alejan de la línea trazada por Haydn y Beethoven –autores comisionados para arreglar canciones irlandesas, escocesas y galesas muy de moda en su tiempo– y se aproximan antes bien a la recreaciones estilizadas de Schumann y Brahms –este último tan aborrecido por nuestro autor. Sin embargo la actitud del compositor hacia el texto –fiel en la traducción a la naturaleza rítmica y métrica de la fuente original– coincide en ocasiones con los testimonios más antiguos musicales que de estas obras nos quedan y en ocasiones vigentes bajo su fórmula oral. En su especial ordenación, el compositor no vinculó su selección a la secuencia de aparición de los textos poéticos en la citada recopilación, si bien parte del mismo poema inicial «Klinge, Klinge, mein Panderero» (“Tango vos el mi pandero”, del poeta Álvaro Fernández de Almeida), texto extraordinariamente documentado en nuestra lírica tradicional¹⁸ cuya música recoge Salinas en su *De musica libri septem* (1577, fol. 309, en el contexto de “vulgares cantilenae hispanas) y de la cual nos informa García Matos (1963, pp. 67-84) acerca de su pervivencia en el folclore extremeño. Es muy probable que Wolf decidiera abrir sus *Weltliche Lieder* con uno de los poemas elaborados por Schumann para coro femenino a cuatro voces *Tamburinschlägerin* (op. 69, n.º 1) bajo una

¹⁷ Según Youens «*Der Corregidor*, despite its many beautiful passages, is a song composer’s opera» (1989, p. 298). En otro trabajo señala que esta opera «consists of a series of lyrical moments –another song anthology– and lacks dramatic breadth» (Youens, 1992, p. 261).

¹⁸ Vid. Frenk (2003, n.º 1474). Allí se testimonia la presencia de este cantar, entre otras muchas, en la obra de Sá de Miranda (*Poesías*, ed. de C. Michaelis de Vasconcellos. Halle: Niemeyer, 1885, n.º. 72, con el contexto “Vilacete que se canta”); el *Cancioneiro de Reisende* (Lisboa: Hermán de Camos, 1516, fol. 190); las *Rimas varias. Flores do Lima de Diogo Bernardes* (Lisboa: Manoel de Lyra, 1597); *Tesoro de Covarrubias* (1611, ed. M. de Riquer, Barcelona: Horta I. E., 1943, p. 61, “cantarcillo”; o en *La sortija del olvido* (acto II; Madrid: RAE, 1916-1930, t. 9, p. 608b).

traducción diferente, esta vez la realizada por Eichendorff en sus *Gedichte* de 1837¹⁹. Su melodía representa la sacudida nerviosa del instrumento y su ritmo ternario, de carácter trocaico, movido por segundas coincide con el tratamiento melódico de la segunda frase –«doch an andres denkt mein Herz» que Salinas atribuye a la palabra “pandero”.



Salinas, *De musica libri septem* (1577, p. 309)



Hugo Wolf, *Spanisches Lieder*, Mainz: Schott, 1891. «Klinge, Klinge, mein Pandero»

¹⁹ El texto traducido de Wolf dice así: «Tango vos, el mi pandero, / tango vos y pienso en ál. / Si tú, pandero, supieses / mi dolor y le sintieses, / el sonido que hicieses / sería llorar mi mal. / Cuando taño este instrumento / es con fuerza de tormento, / por quitar del pensamiento / la memoria de este mal. / En mi corazon, señores, / son continos los dolores, / los cantares son clamores: / tango vos y pienso en ál». El texto original de Geibel y Heyse reza: «Klinge, klinge, mein Pandero, / Doch an andres denkt mein Herz. / Wenn du, muntres Ding, verſtändes / Meine Qual und ſie empfändeſt, / Jeder Ton, den du entſendeſt, / Würde klagen meinen Schmerz. / Bei des Tanzes Drehn und Neigen / Schlag' ich wild den Takt zum Reigen, / Daß nur die Gedanken ſchweigen, / Die mich mahnen an den Schmerz. / Ach, ihr Herrn, dann will im Schwingen / Oftmals mir die Bruſt zerspringen, / Und zum Angſtſchrei wird mein Singen, / Denn an andres denkt mein Herz» (1852, p. 27). Nótese la diferencia con la traducción de Eichendorff: «Schwirrend Tamburin, dich ſchwing ich, / Doch mein Herz iſt weit von hier. / Tamburin, ach könntſt du's wiſſen, / Wie mein Herz von Schmerz zerrissen, / Deine Klänge würden müſſen Weinen um mein Leid mit mir. / Weil das Herz mir will zerspringen, / Laß ich hell die Schellen klingen, / Die Gedanken zu verſingen / Aus des Herzens Grunde mir. / Schöne Herren, tief im Herzen / Fühl ich immer neu die Schmerzen, / Wie ein Angſtſtruf iſt mein Scherzen, / Denn mein Herz iſt weit von hier» (*Gedichte*, Berlin: Dunder und Humblot, 1837).

Más allá de consideraciones más detalladas que sin duda escapan a trabajos de esta naturaleza, el segundo poema que Wolf pone en música es “In dem Schatten meiner Locken” –«A sombra de mis cabellos/ se adormió:/ ¿si la recordaré yo?»²⁰ poema anónimo del cual han quedado dos versiones musicales en el *Cancionero Musical de Palacio* –cuya edición moderna por Barbieri fue estrictamente coetánea a los días en que Wolf elaboraba estas composiciones– bajo la pluma de Gabriel y Jacobo Milarte y de la cual existen supervivencias documentadas²¹, incluso más allá de los Pirineos²².

5⁶³
410 — GABRIEL.

The image shows a page from a musical score. At the top, it is numbered '5⁶³' and '410 — GABRIEL.'. Below this, there are three staves labeled 'TIPLE 1º', 'TIPLE 2º', and 'TIPLE 3º'. The lyrics are written below the staves. The first staff has the lyrics: 'A som - bra de mis cab - los se a - dur - mió; si / de ver - se muy tras - por - ta: do se a - dur - mió; si'. The second staff has 'A som - bra'. The third staff has 'A som - bra'. Below the three staves, there is a section labeled 'FIN.' with two staves. The lyrics for this section are: 'le re - cor - da - ré yo! / le re - cor - da - ré yo! / A - dur - mió se el ca - ba - lle - ro / en ver - se mi pri - sio - ne - ro'.

Cancionero Musical de Palacio, ed. de F. Asenjo Barbieri, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando Madrid (Calle de Juan Bravo, 5) Tipografía de los Huerfanos; 1890,

Las dos composiciones del siglo XV ofrecen un idéntico *incipit* musical, si bien la distancia de las entradas es más estrecha en la composición de Milarte. No obstante sorprende encontrar en estos textos un floreo y un salto de cuarta ascendente y cinco siglos después un doble movimiento cromático descendente de segunda...

²⁰ Vid. Frenk (2003, n° 453). Vid. *Cancionero Musical de Palacio*, ed. de F. Asenjo Barbieri, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando Madrid (Calle de Juan Bravo, 5) Tipografía de los Huerfanos; 1890, n° 410 y 411, pp. 503 y ss.; folios anexos al *Cartapacio de Pedro de Padilla* (Bibl. Real, ms. 1579, fol. 230v, hacia 1580); *Primavera y flor de los mejores romances, recogido por el Licdo. Arias Pérez* (Madrid: Viuda de Alonso Martín, 1621, n° 58).

²¹ «A la sombra del cabello / de mi dama dormí un sueño», estribillo de un romance canario. Vid. Pérez Vidal (1948, p. 236, n° 83)

²² Boogard documenta en Francia este cantar del siglo XIII: «Au vert bois deporter m'irai / m'amie i dort, sil'esveillerai» (1969, refr. 198).

¡y el mismo salto de cuarta! Existe igualmente una cierta correspondencia en la enunciación de los dos primeros versos contrapuntísticos y el tercero iniciado homofónicamente en la composición de Gabriel del *Cancionero de Palacio* y el tratamiento más imbricado –contrapuntística y rítmicamente– que Wolf concede a los dos primeros miembros y la enunciación monódica sobre un acorde estable allí donde el pasado desplegaba una textura homofónica.

411 — JACOBUS DE MILARTE.

The image shows a page from a musical score titled "411 — JACOBUS DE MILARTE." It features four staves for vocal parts: TIPLE (Soprano), CONTRALTO (Alto), TENOR (Tenor), and CONTR. (Bass). The music is in a medieval style with square notes and a simple rhythmic pattern. The lyrics are written below the staves: "A som-bra de mis ca-be-llos de ver-se muy traspor-ta-do se a - dur".

Cancionero Musical de Palacio, ed. de F. Asenjo Barbieri, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando Madrid (Calle de Juan Bravo, 5) Tipografía de los Huerfanos; 1890, Hugo Wolf, *Spanisches Lieder*, Mainz: Schott, 1891

Del mismo modo la última obra que cierra el ciclo –«Geh, Geliebter, geh jest», «Vete, amor y vete / cata que amanece»– cuenta igualmente con una amplia difusión testimoniada no sólo en las fuentes literarias²³ sino también en las musicales –nuevamente en el *Cancionero Musical de Palacio* (con música de Vilches) y en el *Cancionero musical de Elvas*²⁴– y hasta hace escasos años todavía se conservaban informantes que acreditaban su pervivencia en el folclore²⁵.

Otro caso singular donde parece coincidir la dirección musical de Wolf con la dispuesta en el siglo XV se revela al comparar la canción n° 20 «Ach im Maien war's, im Maien» –el conocido romance «Que por mayo era por mayo»–, con su

²³ Vid. Frenk (2003, n° 454b). Vid. *Segunda parte del Cancionero general* (Zaragoza: Esteban G. de Nájera, 1552, ffl. 189-191); folios anexos al *Cartapacio de Pedro Padilla* (Bibl. Real, Ms. 1579, f. 228).

²⁴ Vid. *Cancionero Musical de Palacio*, ed. de F. Asenjo Barbieri, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando Madrid (Calle de Juan Bravo, 5) Tipografía de los Huerfanos; 1890, n° 413; *Cancioneiro Musical de Elvas*, Bibl. Pública Hortênsia, ms. 11973, ed. de Manuel Joaquim, Coimbra: Instituto para a Alta Cultural, 1940, I, n° 54.

²⁵ Sucede así en el estribillo del romance de Branca Flor «Já os gallos cantam / o meu amor, vae-te» (Frenk, 2003, p. 329) y «Levántate luego, / dulce amor, y vete / que ya el gallo canta / y el día amanece» (Alonso, 1985, p. 133).

realización anónima musical conservada en el *Cancionero Musical de Palacio* –ed. Barbieri, 1890, n.º. 69. Allí podrá verse que el ascenso de cuarta ascendente que procede por grados conjuntos en la voz superior se corresponde con la misma línea melódica en Wolf, compensada a su vez por un descenso progresivo y en última instancia cadencial. Del mismo modo, el segundo verso presenta en su *incipit* en ambos casos una articulación similar –ascenso de tercera y descenso por segundas– para después cadenciar en una línea ornamental de dirección y naturaleza diferente en cada composición.

Ach im Maien war's
(Anon., trans. Heyses)

Leicht bewegt, zart **Wolf**

Ach im Mai - en war's, im Mai - en wo die war -

Hugo Wolf, *Spanisches Lieder*, Mainz: Schott, 1891

Por Ma - yo e - ra por Ma - yo,
cuan - do fa - ce las ca - lo - res, cuan - do don - nas
cuan - do los que es.

Cancionero Musical de Palacio, ed. de F. Asenjo Barbieri, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando Madrid (Calle de Juan Bravo, 5) Tipografía de los Huerfanos; 1890

Algo parecido con la composición «Alle gienge, Herz, zur Ruh» (“Todos duermen, coraçon,/ todos duermen, y vos non”, del *Cancionero general* de Hernando de Castillo, Valencia, Cristofal Kofman, 1511)²⁶, cuya música se ha conservado en el *Cancionero musical de Palacio* escrita por Lope de Baena²⁷ y cuya pervivencia ha quedado igualmente documentada en el folclore sefardí²⁸. El tenor de la recopilación palatina ofrece una línea melódica descendente similar a aquella adoptada por Wolf:

113 — BAENA.

TIPLE.
TENOR.
CONTRATENOR.

FIN.

D.C. 88

Cancionero Musical de Palacio, ed. de F. Asenjo Barbieri, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando Madrid (Calle de Juan Bravo, 5) Tipografía de los Huerfanos; 1890,

²⁶ Vid. ed. González Cuenca (2004, vol. II, p. 521): «Todos duermen, Coraçón, / todos duermen y vos non. / El dolor que havés cobrado / siempre os terná desvelado / que el coraçon lastimado / recuérdalo la pasión». En el *Cancionero General* también se encuentran los poemas «Gagt ihm, das er zu mir Komme» (“Decidle que me venga a ver”, *Suplemento*, 1557, n° 297) y «Mögen alle bösen Zungen» (“Dirá cuanto dijere», *Suplemento*, 1557, n° 296 y en el *Cancionero de Wolfenbüttel*, Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel, ms. Cod. Guelf 75 1 Aug.8, fol. 42 v.). Para su pervivencia en el folclore sefardí *vid.* Frenk (2003, n° 158).

²⁷ Vid. *Cancionero Musical de Palacio*, ed. de F. Asenjo Barbieri, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando Madrid (Calle de Juan Bravo, 5) Tipografía de los Huerfanos; 1890, n° 113.

²⁸ Vid. Frenk (2003, n° 297) y Mevorach (1555, fol. 43).

Alle gingen, Herz, zur Ruh
(Anon., (rans. Geibel)

Langsam Wolf

Hugo Wolf, *Spanisches Lieder*, Mainz: Schott, 1891

El folclore sefardí ha mantenido vivos otros textos que fueron seleccionados por nuestro malogrado compositor, tales como «Wehe der, die mir verstrichte» (“Mal haya quien los envuelve”, de Gil Vicente), extendido en Tetuán con diferentes variantes dentro de la comunidad judía²⁹; “Und schläfft du, mein Mädchen” (“Si dormís, doncella”, también de Gil Vicente)³⁰, y que en su versión *a lo divino* muestra una gran semejanza con “Nun wandre, Maria”, que después analizaremos³¹.

La afición confesa de Wolf por Cervantes a la que más arriba hicimos referencia se muestra en el hecho de haber musicado la conocida copla del comendador Escrivá, «Komm, o Tod, von Nacht umgebe» (“Ven muerte tan escondida”), recogida por el alcalaíno en el capítulo XXXVIII de la Segunda parte³², así como el ensal-

²⁹ «La novia, vuestro cabeyo, / y atán lindo y atan beyo; / ¡quién me diera un cordón d’eyo / para mi lindo coyar!”, cantado en Tetuán. *Vid.* Alvar (1971, n.º 2).

³⁰ *Vid.* Frenk (2003, n.º 1011).

³¹ Consúltese el *Cancionero de nuestra Señora Para cantar la Pascua de Natiuidad*, de Rodrigo de Reinosa (Sevilla, 1612, fol. 3v): «Si dormís, Señora, / querednos oýr / venida es la hora / que avéys de partir». Para su presencia en el folclore sefardí, *vid.* Molho (1950, p. 63): «si dormís, parida / con bien vos despertex...»

³² Nos referimos allí donde discute el valor platónico de la música y cita esta copla «Y otra vez cantó: *Ven, muerte tan escondida, / que no te sienta venir, / porque el placer del morir /*

mo pronunciado en *La gitanilla* «Köpchen, Köpchen, nicht gewimmert» (“Cabecita, cabecita”), obra extremadamente ligera y articulada en un continuo y embrujado staccato del piano.

Puede concluirse, en definitiva, que el origen y naturaleza de las fuentes musicales de los poemas que Wolf elige son, en todo caso, extraordinariamente variadas. Sucede así con “Tief im Herzen trag’ ich Pein” (“De dentro tengo mi mal”, de Camoes”) –*vid.* Frenk (2003, n.º. 877)– para el cual existía también un testimonio musical conservado en el *Cancionero Musical Masson*³³; o «Trau’ nicht der Liebe» (“En los tus amores”), recogido tanto en *Flor de enamorados*³⁴ como en diversas adaptaciones musicales a lo divino³⁵. Destaquemos finalmente la incorporación al ciclo de textos vinculados al movimiento, la danza y el, tal y como sucede en «Wer that deinem Füsslein Weh?» (“Qui t’a fet lo mal de peu”), poema que aparece igualmente en *Flor de enamorados* (1562, fol. 98v-99), de carácter picaresco y desenfadado, probablemente vinculado al baile de *La Mariona*, y así articulado por el compositor al ser acomodado a un 6/8, *Sehr Schnell*, diferenciándose así notablemente del resto de composiciones que lo rodean³⁶.

no me torne a dar la vida. Y deste jaez otras coplitas y estrambotes que cantados encantan, y escritos suspenden» (Don Quijote, ed. de Francisco Rico. Barcelona: Instituto Cervantes, Crítica, 1999, p. 944). Lope y Montemayor, entre otros, se hacen eco de la misma y el propio padre Soler puso música a la cita del Fénix. Vid. Pastor 2007 y 2009.

³³ *Vid. Cancionero Musical Masson. Bibliothèque de l’École Nationale Supérieure de Beaux-Arts (París), fonds Jean Masson, ms. 56, fol. 41.*

³⁴ *Vid. Flor de enamorados, Barcelona: Claudi Bornat, 1562, fol. 125v; Cancionero sevillano, Hispanic Society of America, ms. B 2486, Sevilla, 1580-1590, fol. 262. Para conocer su pervivencia vid. Frenk (2003, 2008bis).*

³⁵ «De Dios tus amores, / hombre, no desvíes, / mira que no llores / lo que agora ríes» *Cancionero sevillano, Hispanic Society of America, ms. B 2486, Sevilla, 1580-1590, fol. 171v.*

³⁶ Chimenti recoge una canción paralela recogida en Tánger: «Aïxa est allée a midi chercher l’eau à la grande daña. / Elle y a rencontré son ami bien aimé et lui serré les mains» (1942, p. 10 y ss.)

Wer that deinem Füsslein weh?
(Anon., trans. Geibel)

Sehr schnell

Wolf

„Wer that del-nem Füss-lein weh? La Mu-ri-
na - ta, del-ner Fer - se weiff wie Schue La Mu-ri - ni!“

Hugo Wolf, *Spanisches Lieder*, Mainz: Schott, 1891

LOS GEISTLICHE LIEDER DE HUGO WOLF

La vivacidad expuesta en este último ejemplo contrasta con el carácter litúrgico y místico que rodea a las diez composiciones de los *Geistliche Lieder* –correspondientes a las diez primeras de entre las trece publicadas por Geibel y Heyse– donde Wolf introduce cambios significativos en el orden de los mismos, según la disposición literaria original³⁷, imprimiendo así, en palabras de Fischer-Diskau, un fervor propio de la contrarreforma barroca³⁸. Hasta tal punto Hugo Wolf se mostró celoso de la secuencia adoptada que no aceptó la propuesta editorial de publicar las canciones sueltas en el orden que el propio impresor decidiera³⁹.

³⁷ Para Honolka «Er stellte auch eine von der Entstehungszeit unabhängige Reihenfolge zusammen. Sie ist keinesfalls willkürlich, sondern folgt einem bestimmten Wirkungsplan, und deshalb soll sie auch für die Betrachtung des ganzen Zyklus maßgebend sein» (1988, p. :183).

³⁸ «Seine nachträglich vorgenommene Ordnung lässt bei den geistliche Gesängen eine einheitlich Qualität erkennen. Nirgendwo in der Geschichte des deutschen Liedes – nimmt man Lasso oder Schütz aus –kommen baroke Inbrunst und Ekstasik der Gegenreformation so stark zum Ausdruck wie hier» (Fischer-Diskau, 1995, p. 485).

³⁹ «Im Februar 1891 wurde Wolf darüber informiert, daß Schott beabsichtigte, die “spanis-

Ahora bien, ¿cómo un espíritu laico como el de Wolf se aproxima a la visión cristiana aquí representada? Nuestro compositor conocía bien el rito católico por ascendencia materna⁴⁰ si bien había confesado reiteradas veces y abiertamente su escepticismo. Para Youens «It may seem strange that an avowed anti-clerical fin-de siècle composer with Nietzschean leanings (although Wolf did not by any means accept all of Nietzsche) should compose religious songs as exquisite as those in the Mörike and Spanish songbooks, but the oddity is more seeming than real» (2002, p. 17)⁴¹. En una carta dirigida a Rosa Mayreder, sagaz lectora de Nietzsche, Wolf confiesa «As you know, on the subject of Christianity I share your views completely, which, however, does not hinder me at all from appreciating its artistic sides» (Walker, 1968, p. 16). Por otro lado, la reflexión que el propio autor hace el 15 de diciembre de 1891 a su amigo Emil Kauffmann con motivo de la evolución de los *Italienisches Liederbuch* nos desvela la satisfacción del propio compositor con la asunción de caracteres y formas de pensar alejadas de la suya, en un esfuerzo de comprensión y empatía creativa con las creencias del otro: «It [*Italienisches Liederbuch*] is once again an entirely different world, and you will be not a little astonished at my Proteus- nature, that can now enter this skin» (Wolf, ed. Hellmer, 1903, pp. 58-59).

Sams ha intentado resolver esta distancia con el contenido semántico de los textos acudiendo a la vivencia personal del compositor (1983, p. 250)⁴², quien reaccionó con gran indignación cuando su editor Schott le indicó el carácter inapropiado de los textos elegidos para su musicalización (Youens, 1992, p. 202)⁴³. En esta capa-

chen' heftweise im Handel erscheinen" zu lassen, und zwar in einer vom Verlag festgelegten Reihenfolge. Wolf konterte, daß dies nicht beabsichtigt war, sonst hätte er sich veranlaßt gesehen, "die Reihenfolge dieser Lieder in andere Weise zu bestimmen, gewissermaßen systematischer vorzugehen» (Hillmar, 2007, p. 416).

⁴⁰ «He, too, was raised in the Catholic Church, by a mother who remained a committed Catholic throughout her life, so he was therefore well acquainted with Catholic ritual and music. However, if he ever had any Christian belief, it is Youens's assessment that he had given it up by the time he was in his early twenties» (King, 2007, p. 29). Para Walker «long before 1896 he had made up his mind about such things, and, influenced largely by Nietzsche, had rejected Christianity entirely» (1968, p. 416). El propio Wolf se declaró no creyente en la carta escrita a su madre en abril de 1892 (vd. Walker, 1968, p. 416).

⁴¹ Para Youens «the lack of a professed creed does not preclude participation in the common longing for the spiritual dimension of existence» (1992, p. 254).

⁴² Sams considera que la motivación de Wolf está relacionada con «with their heavy emphasis on guilt and redemption', may have been inspired by personal feelings» (1983, p. 250).

⁴³ Youens recoge la siguiente carta dirigida Gustav Schur el 16 de junio de 1890: «Enclose in your answer to Schott that it is at my discretion and not the publisher's to select poetry. That is all we need! A whole series of uncomposable poems! O thou Caliban, since I composed them, they were composable» (1992, p. 352, nota. 15). Vid. King (2007, p. 32).

cidad de empatía, asumida y convencida, parece pues coincidir la crítica como razón esencial del ciclo:

There is perhaps a dual current at work in the “Geistliche Lieder,” an ebb-andflow in both directions: by the feint of origins in Spain, the mythic land of mystical intensity, Wolf could safely convey what was *au fond* his own compound of anguish, sense of sinfulness, and longing for belief while engaging in a distant shadow-collaboration with the two poets to make what was formerly Spanish thoroughly Germanic (Youens, 2002, p. 18).

En este sentido las decisiones adoptadas relativas a la nueva disposición de los textos implica una concepción propia más allá de la simple musicalización de los poemas. Dividido el ciclo temáticamente en tres grupos (*vid.* Park, 2010, p. 82), las dos primeras canciones –«Nun bin ich dein» (“Quiero seguir”, del Arcipreste de Hita) y “Die du Gott gebarst” (“O Virgen que a Dios pariste” de Nicolás Núñez)– constituyen himnos marianos donde el pecador ruega para sí clemencia. Las siguientes cuatro canciones –«Nun wandre, Maria» (“Caminad, esposa”, de Ocaña), “Die ihr schwebet um diese Palmen” (“Pues andáis en las palmas”, de Lope), “Führ’ mich, Kind, nach Bethlehem!” (“Llevadme, niño, a Belén”, anónimo) y “Ach, des Knaben Augen” (“Los ojos del niño son” de López de Úbeda)– representan la navidad desde diferentes perspectivas poéticas. Los últimos cuatro poemas –definidos como *Pasionlieder*, “Mühevoll komm’ ich und beladen” (“Vengo triste y lastimado” del propio Geibel bajo el pseudónimo de Manuel del Río), “Ach, wie lang die Seele schlummert!” (“Mucho ha que el alma duerme”, anónimo), “Herr, was trägt der Boden hier” (“Qué producirá mi Dios”, anónimo) y “Wunden trägst du, mein Geliebter” (“Feridas tenéis mi vida”, de José de Valdivieso)– describen el peregrinaje del penitente y sus ansias de redención.

Estas canciones evidencian, en consecuencia, un tratamiento próximo al ámbito litúrgico, con fuertes disonancias de segunda menor, un uso extremadamente cromático de las progresiones armónicas deudor de la escritura wagneriana y la disposición concisa de pequeños elementos temáticos recurrentes en el discurso melódico, articulados a través de patrones rítmicos y estructuras cíclicas⁴⁴. Sin embargo podemos ver un tratamiento diferente en función de la temática, dado que tanto los *Marialieder* como los cuatro últimos poemas ofrecen una atormentada visión del pecador, incluyendo oscuras sucesiones de acordes disonantes bien sin resolución (como conciencia del pecado), bien resueltos en meridianas estructuras tonales (como signos de redención). Por el contrario, en las cuatro canciones centrales relativas a la natividad, menos cromáticas y mucho más claras armónicamente, la disonancia, por

⁴⁴ Youens señala o siguiente: «His [Wolf’s] Spain was a musical colony of late-Romantic Germany, fashioned in Wolf’s post-Wagnerian image, and its poetic personas speak in the language of extended tonality, with no pretensions to folklike simplicity» (1992, p. 208).

su excepcionalidad, tiene un valor mucho más significativo, y en ellas son frecuentes los cambios hacia centros tonales de distancia cromática, sobre metros estables tan sólo alterados por síncopas rítmicas que salvan una reiteración literal del texto⁴⁵.

«NUN WANDRE, MARIA»

Compuesto el 2 de noviembre de 1889, “Nun wandre, Maria” es una traducción original de Heyse del poema de Francisco de Ocaña contenido en el *Cancionero para cantar la noche de Navidad y las fiestas de Pascua* (Alcalá de Henares, 1603, fol. 14v):

Nun wandre, Maria,
nun wandre nur fort.
Schon krähen die Hähne,
und nah ist der Ort.

Caminad esposa,
Virgen singular,
que los gallos cantan,
cerca está el lugar.

⁴⁵ Holka justica esta disposición textual del siguiente modo: « Immer ist in der Lied-Folge der Zyklen Wolfs ordnende Hand zu spüren. Meist ist es eine Kontrastdramaturgie, hier eine religiös bestimmte. Erst Maria, dann Mutter und Kind, schließlich, in vier Gesängen, der Heiland. Diese vier krönen auch in ihrem musikalischen Gehalt, von mystischer Inbrunst bis zu Kargheit am Rande des Verstummens, den ganzen Zyklus» (1988, p. 185). Según Sleeman y Davies «Wolf changed Geibel and Heyse’s ordering of the poems in an interesting way. The poets placed next Heyse’s translation of a poem by López de Úbeda, ‘Ach des Knaben Augen sind’, intending it no doubt to be read both as the Virgin’s song of adoration and, in a more general sense, as the expression of Man’s love for, and need for, God. There followed ‘Führ’ mich, Kind, nach Bethlehem!’ a translation of an anonymous poem, in which the Christian begs for Grace to enable him, in spirit, to make the journey to Bethlehem. Wolf transposed these two pieces, thus providing a parallel to the two preceding songs. Wolf’s setting of the devotional poem ‘Führ’ mich, Kind, nach Bethlehem!’ suggests supplication, humility and purpose, and is perfectly complemented by ‘Ach, des Knaben Augen sind,’ for here the spiritual journey is over and the pilgrim is lost in love for the Christ Child.... He [Wolf] suggests by the serenity, almost immobility of his setting the mutual gaze of lover and beloved, the quiet union of the soul with God» (1982, p. 222). Más adelante, «For his last two songs Wolf chose well. Both lyrics are fine translations of most moving originals. In ‘Herr, was trägt der Boden hier,’ the original of which is again anonymous, the underlying image is the biblical one of Christ the gardener after the Resurrection. From this basic image the poet develops a new idea: from Christ’s suffering in the garden of the world spring garlands of sorrow for Himself and of joy for Man. Wolf, however, reads the poem as a prediction of the Crucifixion, and places his song before ‘Wunden trägst du mein Geliebter,’ and not after it, as Geibel and Heyse had done. Wolf presumably linked the scene to Christ’s vigil in the Garden of Gethsemane» (1982, p. 223).

Nun wandre, Geliebte,
du Kleinod mein,
Und balde wir werden
in Bethlehem sein.
Dann ruhest du fein
und schlummerst dort.
Schon krähen die Hähne
und nah ist der Ort.

Wohl seh ich, Herrin,
die Kraft dir schwinden;
Kann deine Schmerzen,
ach, kaum verwinden.
Getrost! Wohl finden
wir Herberg dort.
Schon krähen die Hähne
und nah ist der Ort.

Wär erst bestanden dein
Stündlein, Marie,
Die gute Botschaft,
gut lohnt ich sie.
Das Eselein hie gäb
ich drum fort!
Schon krähen die Hähne
und nah ist der Ort

(Geibel & Heyse, 1852: 6)

Caminad Señora
bien de todo bien,
que antes de una hora
somos en Belen :
allá muy bien
podréis reposar,
que los gallos cantan
cerca está el lugar.

Yo Señora siento
que vais fatigada,
y paso tormento
por veros cansada :
presto habrá posada
do podréis holgar:
que los gallos cantan,
cerca está el lugar.

Señora, en Belen
ya presto seremos,
que allí habrá bien
dó nos alberguemos:
parientes tenemos
con quien descansar,
que los gallos cantan,
cerca está el lugar.

(Francisco de Ocaña, 1603: 14v).

Sleeman y Davies han destacado las diferencias entre la composición original y la traducción alemana (1982, pp. 209), considerando ésta última más íntima y directa⁴⁶ de acuerdo a un proceso próximo a lo que Youens ha denominado «Mystic-erotic tinge» (2002, p. 484).

Dado que esta composición no aparece en la colección de Böhl de Faber, su

⁴⁶ «The tenderness of Joseph towards Mary is the dominant note, a quality lacking in the original» [...] whereas the Spanish Joseph addresses his wife formally... Heyse chooses the intimate, loving 'Geliebte, du Klienod mein» (Sleeman & Davies, 1982, p. 209).

presencia exige que conozcamos sus antecedentes líricos tradicionales. Nos encontramos, precisamente, ante las conocidas “Coplas de camina señora” cuyo testimonio escrito más antiguo aparece en los *Pliegos poéticos góticos* de la Biblioteca Nacional de Madrid⁴⁷. El propio Salinas nos ofrece la música con la que era cantada (1577, fol. 308), no sin antes criticar severamente la falta de adecuación entre la melodía y la acentuación del texto.

Huius metri est Hispana illa.
*Caminad Señora si quereys caminar,
 Pues los Gallos cantan cerca esta el lugar.*

Ut ostendit eius cantus.

Qui cantus etiam quadrabit metris supra politis & similibus. Vocatur hoc metrum iambicu acephalu, na si primam fenarij iambici tollas, fit trimetrum hoc, vt in hoc Horatiano.
Quod si pudica mulier in partem iuuet.

Salinas, *De musica libri septem* (1577, fol. 308)

Existe un gran número de testimonios que nos informan de la popularidad de las mismas⁴⁸, así como de su pervivencia en el folclore actual (García Matos, 1963, p. 71)⁴⁹, hecho que podría justificar su presencia en el *Spanisches Liederbuch* de Geibel y Heyse a pesar de su ausencia en las fuentes escritas que ambos consultaron directamente. Su distinta ubicación sirve para romper el discurso de los dos poemas precedentes –suplicantes hacia María intercesora– y nos ofrece la imagen de una joven en dificultades animada por su esposo⁵⁰. Wolf apreció mucho esta composición, tal y como indica en la carta dirigida a Eckstein el 5 de noviembre de 1889: «If you wish to experience his event, then you must hear my music» (Walker, 1968, p. 256).

⁴⁷ «Caminá, señora, / si queréys caminar, / pues que los gallos cantan, / cerca está el lugar». Vid. *Pliegos poéticos góticos*, ed. Justo García Morales, Madrid: Joyas Bibliográfica, t. 1, p. 285. También está presente en la ensalada “Entre dos claros arroyos”, contenida en el Ms. 3890, f. 41 y en el Ms. 3913, f. 64v, ambos en la Biblioteca Nacional de Madrid. Vid. Frenk (2003, nº 1010).

⁴⁸ Encontramos testimonios en el *Cancionero de Nuestra Señora*, Barcelona: Viuda de Hubert Gotart, 1591, ed. de A. Pérez Gómez, Valencia: Castalia, 1952, p. 48.

⁴⁹ Existen las variantes «Camina, María / si puedes andar / por el camino real, / pa no tropezar» en Soria, recogido por Manrique, G. (1954, p. 168); «Caminen, señores, / que es preciso andar / antes de las doce / a Belén llegar», en Asturias, recogida por Álvarez Solar-Quintés, *BIEA*, 20, 1966, nº 59, p. 83. En la actualidad se canta en Almendral, Extremadura, con esta letra «Camina, María / si puedes andar / que (ya) los gallos cantan / cerca está el lugar» Barroso (1980:48) y en Castilla («Arrea, calesero / No quiero arrear / Cuando los gallos cantan / cerca está el lugar», en Alonso Cortés, 1914, nº 3568).

⁵⁰ Según Sams «It is this human situation...with ineffable tenderness, as if the music were a soothing response to a cry of distress» (1983, p. 253).

Wolf
Nun wandre, Maria
(Ocaña, trans. Heyse)

Langsam und ruhig

Nun wan - dre, Ma - ri - a, nun
wan - dre nur fort. Schon krä - hen die Häh - ne und nah ist der Ort. Nun
wan - dre, Ge - lieb - te, du Klein - od mein, und bal - de wir wer - den in Beth - le - hem sein.

Hugo Wolf, *Spanisches Lieder*, Mainz: Schott, 1891

Escrita inicialmente en *mi* menor, el piano adopta un ostinato en quintas de carácter tético, casi popular –sobre la dominante de *mi*, y esbozando el acorde de séptima disminuida–, y las terceras de la mano derecha parecen representar las dificultades del camino: ambos motivos articularán la pieza entera⁵¹. Estas terceras bien podrían ser la metáfora de los dos viajeros (King, 2007, p. 36), que se contraponen a la única altura por compás que pronuncia el canto de José, anacrúsico, y, en este

⁵¹ «“The accompaniment suggests the rhythm of their footsteps and also, by the imagery of its thirds progressing together, the close companionship that support them in all the difficulties of the journey» (Walker, 1968, p. 256).

sentido, corrector del acento defectuoso al que aludía Salinas en el texto en castellano. El corto intervalo en el que se mueve la voz del esposo (una cuarta, de *si* a *mi*, símbolo de calma y seguridad prometida, en modo dórico) contrasta con el amplio ámbito de las terceras tonales. El pedal de quintas en vacío parece conducir el peregrinaje como una suerte de designio divino⁵².

Hugo Wolf, *Spanisches Lied*, Mainz: Schott, 1891

“Bethlehem” es en la partitura a la vez el punto de reposo (semicadencia en el compás 10) y el último obstáculo (*vid.* las semicorcheas del compás 11 como un esfuerzo adicional para descansar «Dann ruhest du fein»). La ansiedad de san José –«Wohl seh ich, Herrin, / die Kraft dir Schwinden»– es presentada por la ausencia de su voz en la parte fuerte del compás por vez primera en la canción para dirigirse hacia el segundo valor más agudo de la pieza sobre una armonía fuertemente disonante

⁵² «Though Joseph urges Mary on with his words, this line provides the movement necessary for them to reach their destination. Given the biblical context of the words, it could be that Wolf was attempting to portray God’s guidance and assistance with these long lines of parallel thirds. The obvious Trinitarian symbolism inherent in the use of thirds adds to the plausibility of such a Reading» (King, 2007, p. 38).

(cc. 17 y 18) prolongada hasta el compás 22 —« Kann deine Schmerzen, / ach, kaum verwinden» En este momento de tensión la voz del esposo se mueve en el ámbito de una sexta dentro de un único compás y se pronuncia *ostinadamente* en quintas justas ascendentes, descendentes y quintas disminuidas. El compás 19 muestra así el mayor grado de disonancia (*sib, re, solb, mi, sol, fa*) como eficaz elemento de desesperación y ruptura tonal.

La enunciación de «Getrost» en La mayor asegura la posada prometida y a partir de este punto el discurso musical es mucho más consonante, cerrado por tresillo de corcheas en terceras que, descendentemente y buscando el reposo, resuelven la tensión con la tercera de picardía (Mi Mayor)⁵³.

Hugo Wolf, *Spanisches Lied*, Mainz: Schott, 1891

El estribillo del villancico —«Und nah is der Ort»— es repetido cuatro veces, cadenciando en cada momento en una tonalidad distinta a la del compás precedente (FaM, La M, SiM y MiM) sobre las alturas *do#, mi, fa#* —significativamente medio tono más agudo que la angustia antes expresada y punto más agudo de la obra— y *si*, en una secuencia donde la instancia del enunciador —José— adquiere tal relieve que parece ser asumida por el propio oyente.

El carácter modal de la pieza viene además determinado por su movimiento de cuartas ascendentes sin sensible marcado desde los cuatro primeros compases (*si-mi-la*), e instaura una circularidad tonal sobre la escala de mi menor a lo largo de toda la composición (Si M—mim—La M—Re M—Sol M—Do[*#*]M—Fa*#*M—Si M, etc...). Del mismo modo la voz principal se mueve en los compases 1-11 en un intervalo de cuarta ascendente (*si-mi*) y descendente (*mi-si*) y esto se replica un semitono ascen-

⁵³ «Wolf uses a Picardy third here to convey Joseph's joy at the idea of being in Bethlehem, and also marks this phrase with a decrescendo, creating the impression of hushed awe and reverence at the thought of this holy location. A sense of expectation is created here: for Joseph, this is the expectation of being in David's city, but from the listener's perspective Bethlehem is also the place where we know that the birth of Christ is about to take place» (King, 2007, p. 40).

dente (do-fa, cc. 12-18); y el mismo movimiento (si-mi /mi-si) cierra los compases 28-40⁵⁴. Esta circularidad, sin duda, ayuda a expresar el cansancio del camino y al mismo tiempo, según vimos, el avance hacia el reposo a través de la nueva aparición de un “eterno retorno” que cierra en este caso su circularidad en la definitiva y reparadora cadencia en Mi mayor.



Hugo Wolf, *Spanisches Lied*, Mainz: Schott, 1891

CONCLUSIÓN

Dado que un trabajo de estas características no permite el análisis detallado y moroso de cuantos aspectos han sido aquí meramente apuntados, creemos que la naturaleza de este estudio nos permite al menos, esbozar algunos elementos básicos que determinan la presencia de la lírica tradicional y popular española en la obra de Wolf. Tal y como hemos tenido oportunidad de analizar, su reflexión pasa por la ordenación de un material muy heterogéneo en muchos casos todavía vivo a través de dos vías fundamentales: el sustrato popular que justifica su presencia al margen de las colecciones consultadas por Geibel y Heyse y la recuperación patrimonial del corpus de los siglos XV y XVI realizada en ese mismo momento por nuestro Francisco Asenjo Barbieri y que articulaba en sobrias composiciones no exentas de fresca coplas y villancicos que el pueblo había hecho suyas y que en este proceso regresaban de nuevo a la diestra composición.

En este sentido hay que señalar que el hecho de que nuestro compositor eligiera no cualquier traducción –como hubieran podido ser los textos de Eichendorff– sino aquélla que supiera dar cuenta de las virtudes métricas y formales de nuestra poesía, permite admirar la coincidencia de ciertos gestos declamativos en lenguajes armónicos y melódicos tan distintos y separados por casi cinco siglos de vivencia popular. Wolf supo así reflexionar, asimilar y articular de un modo único unos textos a los que concedió una investidura estilizada pero no ajena al poder de la palabra –y en consecuencia, en un hábito que todavía hoy nos resulta familiar y cercano–,

⁵⁴ Vid. Sayrs (1997, pp. 71 y ss.). Consúltense además el excelente artículo de Baileyshea sobre la circularidad y repetición en la obra de Wolf (2006, pp. 289-314), en este caso analizando «Mühwolll komm ich und beladen» sobre una serie circular de sextas.

cuidando así en la laboriosa gestación de estos poemas y lejos de estilizados estereotipos, el dominio de la expresión viva de nuestra lírica tradicional.

BIBLIOGRAFÍA

- BÖHL DE FABER, Juan Nicolás (1821-1825) (ed.). *Floresta de rimas antiguas castellanas*. Hamburgo: Perthes y Besser. 2 vols.
- BRUHN, Siglind (2002). *Voicing the Ineffable: Musical Representations of Religious Experience*. New York: Pendragon Press.
- ALONSO, Elfidio (1985). *Estudios sobre el folclore canario*. Las palmas: Edirca.
- ALONSO CORTÉS, Narciso (1914). Cantares populares de Castilla. *Revista Hispánica*, 32, 86-427.
- ALVAR, Manuel (1971). *Cantos de boda judeo-españoles*. Madrid: CSIC.
- BAILEYSHEA, Mathew (2006). *The Heaviest Weight: Circularity and Repetition in a Song by Hugo Wolf*. *Music Analysis*, 25 (3), 289-314.
- BARROSO, Emilio (1980). *Cancionero popular extremeño*, Badajoz: Universitas editorial.
- BOOGARD, Nico H. van den (1969). *Rondeaux et refrains. Du XII^e siècle au début du XIV^e*. Paris: Klincksieck.
- CHIMENTI, Elisa (1942). *Chants de femmes arabes (rennaiat ennessa)*. Ed. De Henri Duquaire. Paris: Plon.
- CRIST, Stephen A. (1980). *Tonal Expansion in the Sacred Songs from Hugo Wolf's 'Spanisches Liederbuch'*. Master's Thesis, University of South Florida.
- DORSCHER, Andreas (1985). *Hugo Wolf: Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH.
- ECKSTEIN, Friedrich (1936). *Alte unnennbare Tage: Erinnerungen aus siebenzig Lehr- und Wanderjahren*. Vienna: Herbert Reichner Verlag.
- FERNÁNDEZ SAN EMETERIO, Gerardo (2005). Canciones líricas españolas del Siglo de Oro y versiones musicales de Robert Schumann: el *Spanisches Liederspiel* y las *Spanisches Liebeslieder*. *eHumanista*, 5, 187-194
- FERNÁNDEZ SAN EMETERIO, Gerardo (1997). La pervivencia de la poesía española medieval y de los Siglos de Oro en la poesía alemana del siglo XIX. *Dicenda*, 15, 203-217.
- FISCHER-DIESKAU, Dietrich (1995). *The Fischer-Dieskau Book of Lieder*. New York: Limelight Editions.

- FISCHER-DIESKAU, Dietrich (2003). *Hugo Wolf: Leben und Werk*. Berlin: Henschel Verlag.
- FRENK, Margit (1978). Dignificación de la lírica popular en el Siglo de Oro. *Estudios sobre lírica antigua* (pp. 47-80). Madrid: Castalia.
- FRENK, Margit (2003). *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica: Siglos XV a XVII*. 2 vols. México: Universidad Nacional Autónoma de México/El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica.
- GAUTHIER, Aaron Joseph (1995). *The Geistliche Lieder of the Spanisches Liederbuch by Hugo Wolf*. Master's thesis, Notre Dame University.
- GEIBEL, Emmaneul y Paul Heyse (1852). *Spanisches Liederbuch*. Berlin: Verlag von Wilhelm Herz.
- GIOVANNI, Guanti (2006). I 'canti spirituali' dello Spanisches Liederbuch (1889-1890) di Hugo Wolf. *Studi Ispanici*, 2, 123-142.
- GLAUERT, Amanda (1999). *Hugo Wolf ad the Wagnerian Inheritance*. New York: Cambridge University Press.
- GRASBERGER, Franz (1991). *Hugo Wolf: Letters to Melanie Köchert*. Ed. de Louise McClelland Urban. New York: Schirmer Books.
- GÓMEZ MORENO, Ángel (1990). *El «Prohemio e Carta» del Marqués de Santillana y la teoría literaria del s. XV*. Barcelona: PPU.
- HALLMARK, Rufus (1996) (ed.). *German Lieder in the Nineteenth Century*. New York: Schirmer Books.
- HILLMAR, Ernst (2007). *Hugo Wolf Enzyklopädie*. Tutzing: Hans Schneider.
- HONOLKA, Kurt (1988). *Hugo Wolf: Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.
- JOUBERT, M. (1930). Paul Heyse, 1830-1914. *Contemporary Review*, 137, 602-608.
- KING, Erin Lee (2007). *Anything but Conventional: Faith and Folk Idioms in Dvorak's Biblical Songs*. Doctoral Dissertation. New Zealand School of Music.
- KUHL, Margaret Louis (1982). *On Performing Wolf: Problems Inherent in the 'Geistliche Lieder' from the 'Spanisches Liederbuch'*. D. M. A. dissertation, University of British Columbia.
- LINDLAR, H. (1982). Stravinsky Legacy of Sacred Music: 2 Songs from Wolf. *Spanisches Liederbuch. Österreichische Musik Zeitschrift*, 37 (6) 318-319.

- LANGBERG, Dietmar (1991). *Hugo Wolf: Vom Sinn der Töne*. Leipzig: Reclam-Verlag.
- LINDNER, Dolf (1960). *Hugo Wolf: Leben-Lied-Leiden*. Wien: Bergland Verlag.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso (1973 ed.). *Philosophia antigua poética*, ed. Alfredo Carballo Picazo. Madrid: CSIC.
- MANRIQUE, Gervasio (1954): Castilla: sus danzas y canciones. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 5, 295-308.
- MARTÍNEZ DE TOLEDO, Alfonso (1990). *Arcipreste de Talavera (Corbacho)*, ed. Marcella Ciceri. Madrid: Espasa-Calpe.
- MEVORACH, Salomon (1555). Cancionero. Hebrew National and University Library (Jersusalem), ms. 81. 421.
- MOLHO, Michale, (1950). *Usos y costumbres de los sefardíes de Salónica*. Madrid / Barcelona: CSIC.
- NEBRIJA, Antonio de (1989 ed.). *Gramática de la lengua castellana*, ed. Antonio Quilis. Madrid: Editorial Centro de Estudios Ramón Areces.
- PARK, Moon-Sook (2010). *Doubt and Belief: Hugo Wolf's settings of Geistliche Lieder from Mörike Lieder and Spanisches Liederbuch*. Doctoral Dissertation. College Conservatory of Music. University of Cincinnati
- PEDROSA, José Manuel (2006). Sobre el origen y la evolución de las *coplas*: de la estrofa al poema, y de lo escrito a lo oral. En Pedro M. Catedra *et alii* (Eds.). *La Literatura popular impresa en España y en la América Colonia. Formas & temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría* (pp. 77-93). Salamanca, SEMYR; Instituto de Historia del Libro y de la Lectura.
- PLATT, Heather (1995). Jenner versus Wolf: The Critical Reception of Brahms's Songs. *The Journal of Musicology*, 13 (3), 377-403
- PÉREZ VIDAL, José (1948). De folclore canario. Romances con estribillo y bailes romancescos. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 4, 197-241.
- SABLE, B. K. (1984). The Translation Chain in Some of the Wolf, Hugo Settings of the *Spanisches Liederbuch*. *Journal of Musicological Research*, 5 (1-3), 213-235.
- SAMS, Eric (1983). *The Songs of Hugo Wolf*. London: Eulenburg Books.
- SAMS, Eric (2008). *The Songs of Hugo Wolf*. London: Faber and Faber Ltd.
- SAYRS, Elizabet Paige (1997). *Approaches to Wolf: Schenker, Transformation,*

- Function*. Doctoral Dissertation. Ohio State University.
- SCHALK, Joseph (1898-1899). Hugo Wolf's Gethe-Lieder und sein Spanisches Liederbuch. *Gesammelte Aufsätze über Hugo Wolf*, vol. 1 (pp. 26-41). Berlin: S. Fischer.
- SLEEMAN, Margaret G. y Gareth A. Davies (1982). Variation on Spanish Themes: The *Spanisches Liederbuch* of Emanuel Geibel and Paul Heyse and Its Reflection in the Songs of Hugo Wolf. *Proceedings of the Leeds Philosophical and Literary Society, Literary & Historical Section*, 18 (2), 155-274.
- SPITZER, Leopold (2003). *Hugo Wolf*. Holzhausen Verlag GmbH.
- STEIN, Deborah y Robert Spillman (1996). *Poetry into Song: Performance and Analysis of Lieder*. New York: Oxford University Press.
- VEGA, M. A. et alii (2002). *España y Alemania: percepciones mutuas de cinco siglos de historia*. Madrid: Editorial Complutense.
- WALKER, Frank (1944). Wolf's Spanish and Italian Song. *Music & Letters*, 25 (4), 194-209.
- WALKER, Frank (1951). *Hugo Wolf*. London: J. M. Dent & Sons.
- WALKER, Frank (1968). *Hugo Wolf: A Biography*. Princeton: Princeton University Press.
- WERNER, Heinrich (1922): *Der Hugo Wolf-Verein in Wein, sein Verhältnis zu dem Meister, sein Kampf für dessen Kunst und seine Gesamttätigkeit, dargestellt und mit zahlreichen Dokumenten belegt von Heinrich Werner*. Regensburg: Deutsche Musikbücherei, Bd. 35, G. Bosse.
- WOLF, Hugo (1891). *Spanisches Liederbuch. Geistliche Lieder. Weltliche Lieder*. Mainz: Schott.
- WOLF, Hugo (1903). *Briefe an Emil Kauffmann*, ed. Edmund von Hellmer. Berlin: S. Fischer.
- WOLF, Hugo, (1905). *Briefe an Oskar Grohe*. Ed. Heinrich Werner. Berlin: S. Fischer.
- WOLF, Hugo (1922). *Erinnerungen and Hugo Wolf von Gustav Schur, nebst Hugo Wolf's Briefen and Gustav Schur*, ed. Heinrich Werner. Regensburg: G. Bosse.
- WOLF, Hugo (1964). *Briefe an Melanie Köchert*, ed. Franz Grasberger. Tutzing: Hans Schneider.
- YOUENS, Susan (2000). *Hugo Wolf and His Mörike Songs*. Cambridge: Cambridge

University Press.

YOUENS, Susan (1995). *Hugo Wolf: The Vocal Music*. New Jersey: Princeton University Press.

YOUENS, Susan (1990). The Song Sketches of Hugo Wolf. *Current Musicology*, 44, 5-37.

YOUENS, Susan (1989). Hugo Wolf and the operatic Grail: the search for a libretto. *Cambridge Opera Journal*, 1 (3), 277-298.

ZAHNER, Peggy (2000). From Extracted Motifs to Completed Works: The Incorporation of Hugo Wolf's Lieder in *Der Corregidor*. *Music of the Classical and Romantic Eras*. Dr. Jay Bulen (instructor) http://www2.truman.edu/~ed27/eg_folio/Zahner/Reflections/Evidence/Bulen.Wolf.paper.PDF (consultado 30, mayo 2011).

BLOQUE II.
PATRIMONIO MUSICAL
ESPAÑOL Y PORTUGUÉS

CONTRIBUIÇÕES MUSICAIS DE PEDRO DE FREITAS

EM ESPANHA: O CASO DE CARTAYA

Susana de BRITO BARROTE

Resumen: Pedro de Freitas, actor de una obra vasta y original de considerable importancia, siempre ha considerado que sus viajes por España tuvieron un papel importante en su vida, sea por los lazos músico-culturales y sentimentales como por las amistades que desarrolló. Como observador metódico, instrumentista, compositor y crítico musical, Pedro de Freitas es también un informante de lo que se pasaba en la música popular española para el contexto de la portuguesa. Nuestro personaje refuerza los intercambios musicales entre los dos países, así como cultiva un concepto de ‘música ibérica’ en interacción en un sistema socio comunicativa de proyección internacional.

Palabras clave: folklore, música, composiciones, Pedro de Freitas

Abstract: Pedro de Freitas, author of original works, always considered that his trips to Spain had an important place in his life history; not only through the musical, cultural and sentimental ties, but also through the friendships he developed. As a detailed observer, instrumentalist, composer, and musical critic, he was also a rich source on the happenings within the Spanish popular music comparatively with the Portuguese. Moreover, Pedro de Freitas reinforces musical contacts between both countries, as well as cultivates the concept of ‘iberian music’ in interaction with a social communicative system in the international scene.

Key Words: folklore, music, compositions, Pedro de Freitas

Através da sua obra Pedro de Freitas manifesta conhecer o património histórico, o sentimento nacionalista e a vida social que caracteriza o povo espanhol: “As principais grandezas da sua vida cultural, histórica, monumental e patriótica, a par da modéstia da vida social da baixa esfera de algum do seu Povo, em traje de turista eu já tenho percorrido a Espanha de norte a sul e de oeste ao levante”. (Freitas, 1957, p. 140)

Com a publicação do seu livro *Brisas de Espanha Crónicas* (1957) foi possível conhecer melhor a sua perspectiva histórica e cultural acerca de Espanha (Freitas, 1957, pp. 140-141). Esta obra resultou do seu interesse pelo país vizinho efectuado em várias viagens empreendidas de 1948 até 1952 às principais cidades de Espanha, como por exemplo Vigo, La Coruña, Lugo, Barcelona, Madrid, Valladolid,

Salamanca, Toledo, Mérida, Granada, Alicante, Sevilha, Córdoba, Cádiz e Málaga, entre outras: “Visitei vinte e oito das suas melhores cidades, e, dos seus principais monumentos religiosos - Catedrais, dezanove. Museus, mosteiros, belas-artes, palácios e alcázares, alguns contemplei com os meus melhores sentidos” (Freitas, 1957, p. 161). O nosso autor ainda confessou que aquelas viagens à Espanha foram feitas sem qualquer patrocínio, por sua conta e risco, e importaram-lhe elevados custos monetários, o que valoriza mais esta obra (1957, pp. 161-162).

Pedro de Freitas teve a oportunidade de fazer várias viagens turísticas a alguns países da Europa e ao norte de África, porém, era em Espanha que ele mais apreciava a organização e a difusão da música popular (Freitas, 1954, 24 de novembro; Freitas, 1958, julho). As suas experiências musicais em terras de Espanha revelaram-se em fontes de sociabilização e de aprendizagem que lhe proporcionaram memorizações e esclarecimentos sobre algumas expressões músico-populares proferidas em Espanha (Freitas, 1954, 24 de novembro). Por isso, no âmbito musical, era usual que Pedro de Freitas comparasse os dois países ibéricos no sentido de igualar o seu país ao que melhor havia em Espanha. O autor insistia que alguns aspectos da música popular espanhola (que ele considerava como referências paradigmáticas) fossem adaptados na música popular portuguesa com o objectivo de lhe conferir uma função mais populista e nacionalista (Freitas, 1955, 89-92, 79-83, 99-106). Pedro de Freitas esclarece que no âmbito das festas populares, a vida quotidiana em Espanha era mais viva, mais alegre e dinâmica do que a portuguesa, o que lhe permitia justificar que o povo espanhol era mais hábil para o cultivo da música do que o povo português (Freitas, 1963, outubro, pp. 41-51; Freitas, 1949, 2 de outubro; Freitas, 1949, 27 de novembro; Freitas, 1950, 19 de fevereiro; Freitas, 1957, 17 de julho). Em Espanha Pedro de Freitas encontrava maior dedicação aos concertos públicos realizados pelas Bandas Municipais (id.). O auditório estava sempre cheio de público, de todas as categorias sociais, atento aos programas dos concertos, quer os mesmos fossem na sessão do meio dia ou na das onze horas da noite. Contudo, ao reportar a Portugal, Pedro de Freitas enfatizava a sua tristeza por não presenciar o mesmo interesse pelos concertos de carácter popular: “O que mais me entusiasmou e mesmo até me causou inveja por não verificar na minha «Casa» o mesmo culto pela sublime arte, foi o facto de registar, numa noite, que cerca de oito mil ouvintes ali estavam prestando jus a um natural concerto popular”. (1954, 24 de novembro)

Com um sentido pedagógico, Pedro de Freitas copia alguns dos concertos populares que presenciar em Espanha (uma vez que os mesmos lhe serviriam como modelos paradigmáticos), ao mesmo tempo que observa atentamente as manifestações espontâneas do povo espanhol face à recepção da sua música: “O programa, todo espanhol, a dar à assistência a sua castiça música, é freneticamente saudado com a vibração de quem está metido dentro do seu próprio âmago” (id.).

Segundo a interpretação de Pedro de Freitas aquele entusiasmo do público espectador espanhol justificava-se porque, ao contrário do que se passava em Portugal, no país vizinho sabiam “pôr música espanhola escolhida ao paladar dos ouvintes” (id.). Ao reflectir sobre a idiossincracia daqueles programas de concertos populares e sobre a motivação do público ouvinte, Pedro de Freitas pretendia adaptar aquele ambiente nacional espanhol para Portugal, insistindo, simultaneamente, na construção de uma especificidade mais nacional na música popular portuguesa (Freitas, 1957; Freitas, 1961). Sem embargo, devido à proximidade geográfica entre Portugal e Espanha e um passado histórico-cultural comum nutria-se entre os povos dos dois países ibéricos uma convivência peculiar (Freitas, 1991, p. 37). Este vínculo músico-cultural de cariz ibérico foi sentimentalmente vivido pelo autor e transmitido em algumas das suas obras, existindo a forte possibilidade que aquela influência em terras de Espanha também esteja omnipresente nas suas composições musicais (Blanco del Castillo, 1958, 7 de outubro, pp. 33-34, 49; Freitas, 1961). Assim, ao comparar o que se passava no panorama da música popular espanhola relativamente à portuguesa, e ao insistir em traspasar para a música popular portuguesa o paradigmático ambiente músico-popular vivenciado em Espanha, Pedro de Freitas condicionava a “portugalidade”, adequando, de alguma forma, a cultura musical portuguesa no seio de uma matriz músico-cultural ibérica (Freitas, 1957, Freitas, 1961). Neste contexto, o que Pedro de Freitas reclamava para Portugal devia-se essencialmente ao sistema de comunicação compositor-público tal como observava no âmbito da música popular espanhola:

Esta multidão, disciplinada, acoorendo a ouvir a sua primeira banda, faz nascer em mim, - português acostumado às péssimas condições dos concertos da nossa melhor banda apenas assistida pelos crónicos duzentos ouvintes – certo pesar e mágoa, como se uma picada bem acerada me ferisse o meu fervor patriótico. Quanto eu desejaria que todos os portugueses (músicos e não músicos) assistissem a estes modelos de concertos – repertório e concorrência – para melhor conceberem como se deve, também, em nossa «Casa», organizar programas e ouvirem-se os nossos concertos de carácter popular! (1954, 24 de novembro)

Deste modo, Pedro de Freitas considerava que o *pasodoble* espanhol, que em Portugal era genericamente designado de *marcha*, devia de ser a composição musical de abertura nos concertos populares. Esta intenção justificava-se porque as marchas correspondiam às expectativas das massas populares, levando-as a tomar a iniciativa de pedirem a repetição dos números musicais que mais lhes agradavam. Além do mais, para Pedro de Freitas, o sintonizar o gosto do povo com a “sua música” simbolizava um dos expoentes mais elevados de expressão do valor nacional, o que estava relacionado com a escolha dos programas dos concertos populares, tal

como acontecia em Espanha: “Isto define bem o acrisolado amor patriótico que o povo vota à sua música, e como o inteligente Maestro sabe escolher programas que, em vez de fazerem afugentar os ouvintes, os convida a assistir aos concertos que lhes oferece” (id.). No sentido de justificar os seus propósitos, Pedro de Freitas toma como exemplo alguns programas de concertos de bandas filarmónicas espanholas:

Um programa de concerto popular executado pela *Banda Municipal de Madrid*:

- 1.º - *La Giralda (Passo doble)* *Juarras*
- 2.º - *Serenata Española* *Albéniz*
- 3.º - *El Huesped del Sevillana (Selección)* *Guerrero*
- 4.º - *La Revoltosa (Fantasia)* *Chapi*
- 5.º - *La Verbena de la Paloma (Selección)* *Breton*
- 6.º - *Agua, Azucarillos y Aguardiente (Fantasia)* . . *Chueca*
- 7.º - *Gigantes y Cabezudos. Jota* *Caballero*” (id.).

Neste programa de concerto, de carácter popular, Pedro de Freitas ficou surpreendido quando o público espectador tomou a iniciativa e pediu para ouvir novamente *La Revoltosa* e a *Serenata Española* (id.).

Um programa de concerto popular executado pela *Banda Municipal de Lugo*:

- 1.º - *Lucas – Passo doble* *Ocaña*
- 2.º - *De Madrid al cielo (Valsa de Concerto)* . . *S. Miguel*
- 3.º - *Katuska (segunda fantasia)* *Sorozabal*
- 4.º - *Montserratina (Estampa lírica catalan)* . . . *Alemany*
- 5.º - *Reverie* *Schumann*
- 6.º - *Cancion de Marinheiros italianos* *Schumann*
- 7.º - *Sylvia – Fantasia* *Leo Delibes*
- 8.º - *Luis Quintero – Passo Doble* *Marquina*” (id.).

Um programa de concerto popular tocado pela *Banda Municipal de Córdoba*:

- 1.º - *De Andalucia a Aragon – Paso doble* . . *Texida*
- 2.º - *Cadiz e Granada* *Albeniz*
- 3.º - *Marcha Turca* *Mozart*
- 4.º - *Cenas Pitorescas – Suite* *Massenet*
- 5.º - *El Barberillo de Lava pies – Fantasia* . . *Barberi*
- 6.º - *Bohémios – Fantasia* *Vivas*” (id.).

A partir destas audições, Pedro de Freitas conclui que todas as bandas filarmónicas espanholas abriam os seus concertos com um *pasodoble*, e que não era devido a este procedimento que a *Banda Municipal de Madrid* perdia o seu prestígio como a primeira banda filarmónica de Espanha. Desta forma, Pedro de Freitas sugeria que todas as bandas filarmónicas portuguesas seguissem a estratégia de começar os seus concertos populares com uma marcha porque era visível a sua adequação pedagógica em relação à resposta comportamental do povo: “... é o povo que gosta sempre de ouvir esses insinuantes números, de acção enérgica e vibrante, que estimulam e dispõem bem todos os paladares; enfim, é o ritmo alegre, cadenciado e compreensivo, que inebria todos os sentimentos!” (id.). Uma outra constatação, salientada por Pedro de Freitas através daqueles programas de concertos populares espanhóis, era o domínio predominante da música nacional espanhola relativamente à música estrangeira (Freitas, 1972, 24 de outubro; Freitas, 1955). Este propósito era de louvar porque, segundo Pedro de Freitas, o povo ao representar a hegemonia nacional deveria de condicionar a especificidade de uma música que o fizesse sentir mais identificado e consciente das suas vontades (Freitas, 1957, 20 de julho; Anónimo, 1955, 1 de julho; Raposo, 2003, p. 335; Turner, 2006, pp. 225-234). Como tal, Pedro de Freitas pretendia revelar que o nacionalismo musical espanhol ao ir ao encontro do seu povo simbolizava uma prova de veneração e de respeito pela vontade que imanava desse mesmo povo: “Nestes três exemplos de bandas ... que representam as três séries difundidas por toda a vasta Espanha, há o mesmo intento nacional e a mesma psicologia: agradar ao público, atraí-lo e fazê-lo vibrar, o que se nota pelos programas, cuja maioria de peças são de autêntico sabor espanhol. (Freitas, 1954, 24 de novembro)

Haviam ainda os concertos ligeiros de carácter popular que também eram valorizados por Pedro de Freitas. Estes concertos eram exibidos nas praças, largos, ou em outros pontos acessíveis ao meio operário, e as bandas filarmónicas (na sua totalidade ou fraccionadas) executavam de pé números musicais rápidos e o povo ladeava-as alegremente enquanto cantava e dançava o seu próprio folclore. Esta modalidade de concertos ligeiros de carácter popular era praticada tanto nas cidades como nas vilas de Espanha, sendo apreciada sobretudo pela gente mais humilde e pelos mais novos. Sem embargo, esta forma de exibição do povo e da música de sua feição era evidente não só em Espanha como também em França, existindo apenas algumas diferenças quanto ao seu carácter, tal como Pedro de Freitas atestou: “E, se a música popular é, na vizinha Espanha, deste modo oferecida ao seu povo, também na França me foi dado observar que o sistema é quase igual. Há somente uma diferença: o repertório é mais de carácter patriótico do que folclórico”. (id.)

Avançando para contextos geográficos mais amplos, Pedro de Freitas ainda constatou que além de Espanha e França haviam outros países que evidenciavam o

mesmo exemplo, o que afinal era uma forma de dar credibilidade à sua concepção sociocomunicativa entre o povo e a música: “Além dos hábitos musicais destes dois países, mais outros posso apresentar: das muitíssimas bandas inglesas, escocesas, canadianas e australianas que ouvi, também registei com agrado que os programas dos seus concertos populares obedecem à sua própria índole”. (id.)

A partir do caso paradigmático da Espanha como método pedagógico comparativo, Pedro de Freitas ainda protagonizou várias propostas como a realização de intercâmbios além-fronteiras entre as bandas filarmónicas dos países ibéricos, o alargar o *Concurso Nacional de Bandas Civis* a âmbitos peninsulares, e o dar mais amplitude à música popular nas organizações públicas, privadas e nos meios de comunicação social, o que contribuía para a nacionalização da música popular (Freitas, 1955, 12 de janeiro).

Pedro de Freitas ainda valorizava um outro hábito sociocomunicativo muito popular em Espanha que consistia em dar a possibilidade do compositor reger a sua própria música perante o público. Mediante o uso desta prática, o compositor usufruía integralmente da matriz composicional que tinha empreendido a favor do gosto do público ouvinte. Como tal, ao interpretar a sua própria obra musical o compositor compreendia minuciosamente as vibrações de empatia que a sua composição musical suscitava naquele público receptor. Por isso, Pedro de Freitas reclamou que aquela prática usada no ambiente da música popular espanhola fosse efectivada em Portugal. Esse desejo foi-lhe concedido no *Festival de Bandas de Música Civis* realizado em Faro, a 14 de outubro de 1973, onde um dos momentos apotióticos coincidiu quando a pedido do público Pedro de Freitas reger a sua *Marcha Algarve Florido* (Anónimo, 1973, 20 de outubro; Marum, 1973, 6 de novembro; Anónimo, 1978, 9 de novembro).

Entre as várias opiniões acerca deste evento musical destacou-se a do jornalista Francisco Clara Neves que caracterizou a *Marcha Algarve Florido* a partir de uma profunda identificação aos aspectos territoriais e socioculturais da província algarvia, reconhecendo que a magistral sintonização destes sentimentos coincidiu quando Pedro de Freitas reger a sua *marcha* perante o público ouvinte, o qual vibrou e transcenderam-se as particularidades étnicas para contextos universais (Neves, 1974, 25 de julho). Este contexto aproxima-se do conceito de música segundo Pedro de Freitas, que, em última instância, ultrapassa o âmbito étnico e oficial, a nível nacional, para atingir um propósito universal (Freitas, 1962; Freitas, 1991). Da mesma maneira, a influência de um ambiente músico-cultural de raízes peninsulares simboliza para Pedro de Freitas mais do que a assertividade de um sentimento de pertença à sua identidade nacional. Aquele ambiente, repleto de tradições, memórias, sociabilizações e de culturas musicais, significa a busca de uma harmonia supra-nacional e a afirmação identitária de uma ‘portugalidade de raízes ibéricas’ na cultura musical do mundo (Freitas, 1961, 1962, 1967; Hans, 1994, p. 32; Rocamora, 1994).

O CASO DE CARTAYA¹

Tal como constou nas *Actas Capitulares del Ayuntamiento de Cartaya*, no mês de setembro de 1908, a banda filarmónica *Artistas de Minerva* estava novamente autorizada para a celebração dos festejos na vila rural de Cartaya.

Así mismo se acordou autorizar a la Alcaldía para que haciendo uso de la cantidad presupuestada para el caso contrate los festejos de costumbre y banda de música de Loulé (Portugal) en solemnidad de la función religiosa y feria en honor de la Patrona Nuestra Srã del Rosario en el presente año. (Acuerdos capitulares, 1908, p. 73)

Era a primeira vez que Pedro de Freitas visitava esta vila rural: “Cartaya, essa importante vila rural da Andaluzia, foi a terra dos meus ternos amores” (Freitas, 1979, p. 28). Depois de atravessarem o rio Guadiana os elementos da banda filarmónica cumprimentavam as autoridades locais em Ayamonte e tocavam os respectivos hinos nacionais, seguidamente percorriam as ruas a tocar *passo-dobles*, e só depois tomavam os *coches* da época para percorrerem a distância até Cartaya (Freitas, 1957, p. 29).

Quando os elementos da banda filarmónica *Artistas de Minerva* chegavam à rua de *San Pedro* (Freitas, 1961, p. 47) os seus habitantes ouviam os guizos dos animais e apareciam rapidamente a aclamá-los: “A banda forma, o povo faz alas, e rompendo pela vila com os estridentes sons de marchas vibrantes, estrugem as palmas, sobem ao ar os foguetes, e, alegrando as «calles» e cumprimentando o Ayuntamiento, fica, desde esse dia de véspera, iniciada a grande festa de Cartaya à sua excelsa padroeira, a «Santíssima Virgen del Rosário”. (Freitas, 1957, p. 30)

Os instrumentistas da banda *Artistas de Minerva* ficavam alojados no velho casarão escola no largo frente ao Município e o seu regente Joaquim António Pires ficava alojado em *Fonda Lavad*. Joaquim António Pires era muito apreciado na província de Huelva pelas suas qualidades morais e artísticas. Pedro de Freitas recorda a disciplina que o seu mestre impunha aos instrumentistas da banda ao exigir que os mesmos se regulassem rigorosamente pelo relógio da torre: “Na última badalada das seis manhã, a banda já formada à porta do Ayuntamiento, rompe com uma marcha

¹ Os livros encontrados na Biblioteca Publica Municipal de Cartaya foram os seguintes: *História da Música Popular em Portugal* (dois volumes); *Em França: trinta anos depois* (dois volumes); *Memórias dum ferroviário revisor de bilhetes*; *É preciso dar ao Povo música da sua feição*; *Brisas de Espanha (Crónicas)*; *José de Freitas – No Centenário do seu Nascimento (2-11-1858. 2-11-1958)*; *O I Concurso Nacional de Bandas Civis – Açores e Madeira belezas de Portugal*; *Jornais de Loulé e de Faro*; *Páginas Históricas do Passado* (1976); *O Rapazito e o Velho Pedinte e a Sina do Menino (Contos)*; *A Homenagem da Vila de Loulé a Pedro de Freitas (2-12-1978)*; *Quadros de Loulé Antigo – a Alma de Loulé em Livro*. (2.^a ed.)

para a muito apreciada «diana»; às nove da noite ... à última badalada, a banda, a postos no coreto existente a meio do largo, dá início ao concerto e velada musical”. (id.)

O sentimentalismo que Pedro de Freitas efectivou por Cartaya deveu-se, em parte, ao seu convívio com as jovens adolescentes dessa vila rural:

Era eu, então, um «niño» - catorze anos de idade apenas – disputado pelas niñas já espigotadas e com ares galanteadores. Brincavam comigo à «pelota», riam e achavam graça de, eu, «tan pequeño – diziam – tocar já cornetim. Era um divertimento para elas a «coisa curiosa» de um «muchacho tan pequeño» tocar música como gente grande. E eu gostando da folia e apreciando as liberalidades dessa gente, liberalidades muito diferentes dos hábitos portugueses, com elas, de braço dado ia ver, na «calle», em frente ao cortejo, - rua lateral à esquina do Ayuntamiento – as sessões de cinema mudo, que eram uma das ambicionadas novidades da época. (Freitas, 1957, p. 32)

Em setembro de 1910, uma vez mais, Pedro de Freitas foi à Espanha como instrumentista de cornetim da banda filarmónica *Artistas de Minerva*. Como prática habitual, em Ayamonte e em Cartaya, a banda filarmónica tocou o Hino Nacional português perante as autoridades locais (Freitas, 1982, 9 de fevereiro). A 4 de outubro desse ano o alcaide de Cartaya, Jose Romero Zamorano, preveniu o regente Joaquim António Pires sobre a existência de uma revolução em Portugal. Foi somente no dia de regressarem a Portugal que souberam que a implantação da República tinha ocorrido a 5 de outubro de 1910 (Freitas, 1957, pp. 143-144). A partir desta revolução o *Hino da Carta* deixava de ser ouvido oficialmente, sendo substituído pela *Portuguesa* de Alfredo Keil, e a banda *Artistas de Minerva* deveria de cumprir com as novas imposições estipuladas pela República (Martins, 2004, p. 77; Freitas, 1982, 9 de fevereiro). Contudo, como os instrumentistas da banda *Artistas de Minerva* não tiveram tempo para aprender o novo Hino oficial optaram por tocar o *Hino Primeiro de Dezembro*, o qual foi bem aceite por todos (Freitas, 1957, p. 144). Em 1916, Pedro de Freitas sabia que ia ser mobilizado para a *Primeira Guerra Mundial* (1914-1918), porém, surgiu a oportunidade de ir novamente a Cartaya: “Conhecedor do seu meio festivo e da psicologia dos seus habitantes, disponho-me ao melhor desfrute” (p. 33). Depois dos concertos, que terminavam à meia noite, era tradição que a banda filarmónica se dividisse em pequenos grupos com o objectivo de tocarem serenatas, e para a obtenção desse serviço era usual pagar-se ao grupo de instrumentistas duas pesetas (Freitas, 1974, 18 de setembro). Neste ambiente de dedicatórias Pedro de Freitas confessava que o único prejuízo era a falta de descanso uma vez que os músicos tocavam até ao alvorecer.

Não se dava mãos a medir, como soe dizer-se! As pesetas multiplicavam-se nos nossos bolsos, e, à troca do nosso sacrifício sabia bem, ao fim de

cada jornada, dividirem-se os duros apurados, aqueles chapões de boa prata espanhola que se desdobravam em metal sonante: «pesetas», «reales», «gordas», e «perra-chicas». E naqueles anos da nossa iniciação nestas coisas da vida espanhola, cada peseta custava cento e sessenta reis portugueses (oito vintens) e um duro, oito tostões. Bons tempos! Bons tempos! (Freitas, 1957, p. 33)

Ao conhecer as expectativas sociocomunicativas do público de Cartaya a nível musical, Pedro de Freitas decidiu fez-lhes uma surpresa –formou um pequeno grupo com instrumentos de cordas e sopros– afim de tocarem as tão solicitadas serenatas (Freitas, 1974, 18 de setembro). Este grupo musical era formado por um violino, duas violas, uma flauta e um clarinete, e tinha um repertório de músicas adaptado às características dos instrumentos, o que constituía uma novidade para Cartaya. Após uma exibição musical, o grupo de música formado por Pedro de Freitas suscitou o interesse da parte do público jovem que queria dedicar às respectivas noivas esta novidade musical. Devido à sua indumentária, à forma como dirigia o grupo e tocava o violino, Pedro de Freitas destacava-se e por isso chamavam-no de maestro (1957, p. 34). No repertório deste grupo musical estava incluída uma peça musical designada por *Valsa do jerico*, na qual, através do violino Pedro de Freitas imitava o zurrar do burro. Este número musical foi muitas vezes tocado: “Na primeira noite faço uma boa colheita de «duros», de aplausos e de vários oferecimentos. Os componentes do grupo estão radiantes” (id.). Na tarde do dia seguinte o alcaide José González Tejada mostrou-se interessado no dito grupo, solicitando os seus serviços: “Maestro! Ouvi o seu grupo musical. Gostei. Sei que tem muitos pedidos para serenatas. Não tome compromissos para as duas últimas noites de festa. D. Pedro e seu grupo ficam nessas noites por minha conta. O sargento da guarda civil procurá-lo-á para o guiar. Vá usted con Diós”. (id.)

Depois do concerto da primeira noite, e ao dispor do alcaide, o grupo musical foi convidado para participar na ceia.

Eram oficiais do exército, da marinha, lavradores, e o Alcaide D. José González Tejada, a autoridade máxima da Vila. Um sargento e dois guardas civis davam à selecta confraternização, como regozijo da Festividade a viverem a nota de um acontecimento popular ao nível de autoridade administrativa. Junto ao já desaparecido Mercado Público, umas mesas com várias iguarias davam o fino tom social à tertúlia. (1954, 18 de setembro)

A *Valsa do jerico* e o *Fado Português* foram apreciados pela assistência e celebraram-se momentos de confraternização. Terminada a ceia, o grupo musical percorreu várias ruas e largos da vila, tocaram para janelas de edifícios de gente importante, incluindo a residência do alcaide José González Tejada. No final da festa o alcaide pediu a Pedro de Freitas que tocasse o *Hino da Carta* e Pedro de Freitas respondeu da maneira que considerou mais adequada: “... tocarei o «Hino da Carta» se me pro-

meterdes que toque «A Portuguesa» e a «Marcha Real» Espanhola” (Freitas, 1957, p. 38). Segundo Pedro de Freitas, ao ouvirem-se os três Hinos soavam sentimentos de fraternidade entre as nações ibéricas (1974, 18 de setembro). Na última noite da festa, o grupo musical foi solicitado para abrilhantar o baile no casino e à hora da despedida, depois das saudações, o alcaide pagou com quarenta *duros* todo o serviço que o grupo musical lhe tinha prestado, e num gesto de agradecimento disse a Pedro de Freitas as seguintes palavras: “Pedrito como usted nin con una laterna acesa se encuentra” (1957, p. 38). No ano seguinte (1917), Pedro de Freitas era novamente solicitado para tocar nas célebres festas de Cartaya, porém ele não pode comparecer porque tinha sido chamado para combater na Primeira Grande Guerra Mundial (p. 39). No entanto, na memória de Luis Pastor López ficara o mérito de Pedro de Freitas quer pelo seu nível musical quer pelas suas iniciativas (Pastor, 1958).

O sentimentalismo de Pedro de Freitas por Cartaya era expresso no segundo capítulo do livro *Brisas de Espanha: Crónicas*, intitulado de “*Cartaya Em Festa*”: “En el Cartaya, como nota especial arrancada de lo íntimo de mi puro sentimiento” (Freitas, 1958, julho). Neste capítulo, a expressão “Dona Blanca” foi criada por Pedro de Freitas com o propósito de retratar a especificidade daquela vila rural.

Neste rápido retrato, eis Cartaya no oitavo ano do presente século! Chegado o ambiente festivo, logo seus filhos tomam o fervor de si mesmos, e, é vê-los de pincel na mão e de balde de cal, escova, panos e celha pequena ou alguidares com água, a lavarem, esfregarem, e a caiarem as casas, os passeios, os degraus das ruas, deixando tudo num esmero asseio qual autêntico lençol branco. Cartaya é positivamente a vila Dona Blanca! (1957, p. 28)

Este capítulo despertou o interesse de algumas figuras representativas de Cartaya que em 1958 convidaram o Pedro de Freitas para colaborar na *Revista Oficial de Festejos*, esta iniciativa foi-lhe recebida com muito agrado.

Distinción que me satisface, por comprender que mi modesta obra ha tenido una favorable acogida que conforta mi sensibilidad. Soy deudor de mi agradecimiento a la gentileza del Ilustre Alcalde Don Manuel López González, de Don Manuel Morales Bernal, Director de la Revista y de Don Luis Pastor López, respetable Inspector del Cuerpo General de Policía en Sevilla, que como sobrino de Don Juan Pérez Pastor rápidamente se interesó por saber quien era el autor de esas “Brisas de España”. (Freitas, 1958, julho)

Em outubro de 1958 Pedro de Freitas era uma vez mais surpreendido por uma homenagem que algumas figuras de Cartaya lhe dedicaram: “Um convite me é endereçado para ali ir comemorar o cinquentenário da minha primeira visita à localidade. E no ambiente dessa simpática gente, ilustres cartayeros promovem-me uma distinta homenagem” (1991, p. 37). Como convidado de honra daquela vila rural, Pedro de Freitas foi instalado no *Fonda Lavad* –o mais importante hotel da vila– e o alcaide

Manuel López González facultou-lhe cartões de entrada livre na *Caseta de Fiestas*, determinando que ele não tinha de pagar o alojamento (1961, pp. 23 e 26). Além do mais, Juan Alberto López Perez, farmacêutico químico e presidente da Confraria de Nossa Senhora do Rosário, convidou o Pedro de Freitas para ir à sua adega tomar um “vinho de honra” no dia 7 de outubro de 1958 (Méndez, 2000, p. 30; Freitas, 1961, pp. 31-32). Neste contexto fizeram-lhe uma distinta homenagem, na qual o escritor e poeta Jose Pepe Blanco del Castillo dedicou-lhe dois poemas: um foi intitulado “Canto a Portugal” que exalta a irmandade entre as duas nações ibéricas, as quais, com as suas especificidades foram unidas por um passado histórico-cultural comum; o outro poema, intitulado “Para ti, Don Pedro de Freitas”, descreve a profunda ligação biográfica de Pedro de Freitas a Cartaya (Blanco, 1961, pp. 33-34, 49; Freitas, 1958, 4 de novembro).

Segundo Pedro de Freitas o ser-se irmão da Confraria de Nossa Senhora do Rosário simbolizava um estatuto muito especial: “é a maior distinção que se pode conferir a quem quer que seja. E poucos são os indivíduos que ostentam esse galardão!” (Freitas, 1958, 2 de novembro). Sem embargo, esta qualificação fora-lhe concedida quando Juan Alberto López Perez nomeou-o como Irmão Efectivo da mesma: “Tira do bolso um lindo cordão entrelaçado, de seda, azul, branco e cor de rosa, com uma linda medalha da referida Nossa Senhora, e coloca-me ao pescoço. Acto sério e solene. Toda a assistência se levanta e a banda toca os hinos português e espanhol”. (1961, p. 35)

Posteriormente Pedro de Freitas foi homenageado pelo alcaide Manuel López González (1979, p. 28), existindo várias fotografias que reportam a esta homenagem, algumas das quais foram expostas em duas das suas obras literárias, eternalizando esses momentos de confraternização (1961, p. 35; 1979, pp. 29-31). Na fotografia que se segue Juan Alberto López Perez colocou no pescoço de Pedro de Freitas o colar de “Irmão efectivo da Confraria de N.^a Sr.^a do Rosário” (1961, p. 35; 1979, p. 29).



Fonte 1. “Vinho de Honra” em Homagem a Pedro de Freitas, Cartaya (1958, 7 de outubro). Espólio Documental de Pedro de Freitas. Arquivo Histórico Municipal de Loulé, n.º 85.

Nesta homenagem Pedro de Freitas lembrou os tempos em que vinha abrilhantar as festas de Cartaya, e ao exemplificar aquelas memórias ele exerceu algumas funções musicais que o honraram.

Eu faço os meus agradecimentos, refiro-me aos cinquenta anos passados de filarmónico português que frequentou Cartaya e, pegando num fliscorne da banda, evoco musicalmente esse tempo, tocando a canção de então, a imortal «alma de Dios». E no meio de um geral entusiasmo, é-me concedida a batuta de regente para dirigir a banda no passo-doble denominado «Ayamonte» (Freitas, 1958, 4 de novembro). [Fonte 1. “Vinho de Honra” em Homenagem a Pedro de Freitas, Cartaya].

Depois deste evento, Pedro de Freitas foi convidado por Juan Alberto López para participar num jantar familiar em sua casa, localizada na rua de *San Pedro* (1961, pp. 47-48). No final do jantar, o anfitrião ofereceu-lhe uma lembrança: “Obsequiado com todas as atenções, do seu museu o doutor tira um artístico cinzeiro feito de conchas, que o seu engenho compôs, e, com todo o gosto me oferece” (1961, p. 48). Na *Caseta de Fiestas* deu-se o último concerto pela banda do *Regimento de Infantaria Granada n.º 34* e o seu maestro, Pedro Morales Muñoz, deu-lhe a honra de escolher o programa musical, no qual, o último número extra-programa, as *Czardas de Monte* do saxofonista Mazarrota, fora dirigido por Pedro de Freitas (id.). Terminadas as jornadas, Pedro de Freitas e Jose Pepe Blanco del Castillo foram transportados por Juan Alberto López Perez para Ayamonte. Nesta cidade almoçaram no restaurante *Barberi* e Pepe Blanco del Castillo dedica-lhe mais um poema da sua autoria, o qual foi intitulado de *Dialogo con Nuestra Virgen del Rosario*, no qual o autor expressa o profundo significado de Pedro de Freitas ter sido nomeado de “Irmão Efectivo da Confraria de Nossa Senhora do Rosário” (Castillo, 1961, p. 49).

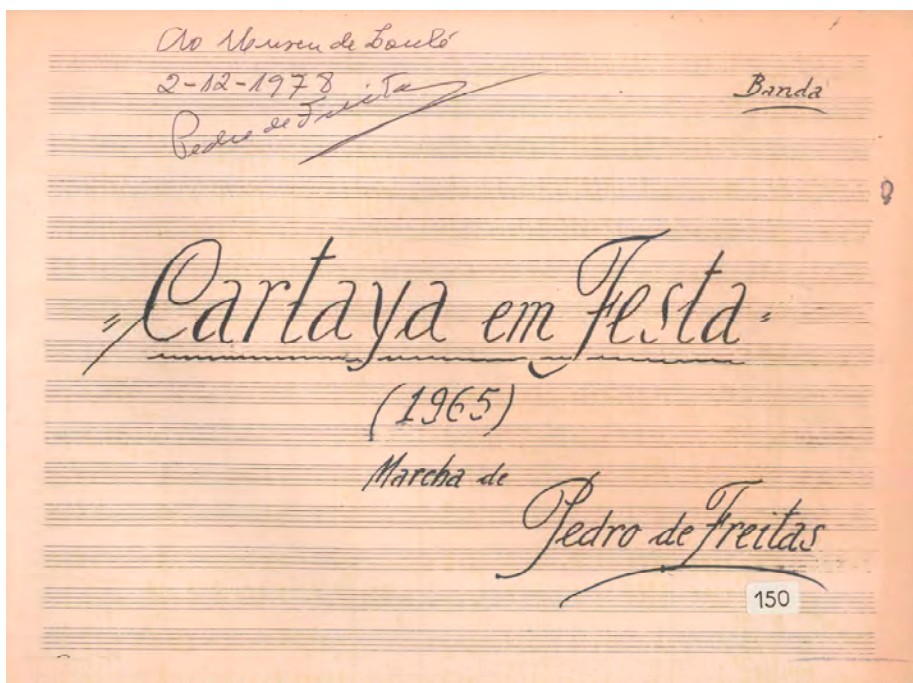
Para finalizar este reencontro festivo Pedro de Freitas fora incumbido de entregar uma saudação do Alcaide de Cartaya ao Presidente da *Câmara Municipal do Barreiro*, incluindo um album-revista das Festas de Cartaya com uma nota oficial que, de algum modo, vinha fortalecer as relações entre os países Ibéricos.

El alcalde –presidente del ayuntamiento de Cartaya– saluda al excelentissimo sr. presidente de la cámara municipal de Barreiro y se complace en enviarle un album-revista de las fiestas de esta villa, por mediación de nuestro huesped de honor, Don Pedro de Freitas, portugués ilustre y cartayero honorario. Manuel López González. (1979, pp. 28, 30)

Os matizes de fraternidade que estiveram directa e indirectamente ligados a estas homenagens correspondiam aos ideais de irmandade peninsulares idealizados por Pedro de Freitas, os quais eram enfatizados no livro que escreveu em 1961, intitulado de *Cinquenta anos depois em Cartaya: 1908-1958*: “A Cartaya, meu traço de união luso-espanhol, dedico e consagro esta modesta memória” (1961, p. 4). Nesta

obra literária o autor descreve as suas relações com Cartaya e a celebre homenagem que lhe tinham dedicado. Porém, o livro ultrapassou uma simples intenção de descrição e de registo de memórias entre Pedro de Freitas e algumas figuras representativas de Cartaya - esta obra expressou um reconhecimento e agradecimento de tudo o que os cartayeros simbolizavam para Pedro de Freitas – “sinceridade! gratidão! São estas duas «Flores» mimosas que perfumam, com justificado orgulho, o fidalgo jardim dessa vila de Espanha que dá pelo nome de Cartaya!!” (Freitas, 1961, p. 54).

Como motivo de gratidão às homenagens que lhe foram dirigidas, Pedro de Freitas ainda compôs uma peça musical dedicada a Cartaya: “Cartaya em Festa – Feita em 1965 e dedicada à importante vila rural do Sul de Espanha, Cartaya, Andaluzia, em reconhecimento por me ter distinguido com o honroso galardão de seu cidadão honorário” (1978, p. 38). Sabe-se que “Cartaya em Festa” foi tocada em Cartaya pela banda filarmónica de Palmela, a qual obteve críticas positivas, sendo acreditada como uma peça de âmbito étnico-regional: “Nuestro Pueblo tiene ya dos pasodobles, el primero del inolvidable Morales (padre) y, el segundo, será estrenado por la notable Banda de Palmela, al hacer su entrada la víspera de los festejos; su autor, el ilustre escritor, músico y poeta, Sr. Freitas, un verdadero enamorado de este rincón. (Del Castillo, 1965)



Fonte 2. Marcha *Cartaya em Festa* de Pedro de Freitas (1965) Espólio Documental de Pedro de Freitas. Arquivo Histórico Municipal de Loulé, MS BF n.º 150

OBRAS LITERÁRIAS OFERTADAS

Várias referências atestam que Pedro de Freitas oferecia as suas obras literárias a amigos cartayeros, as quais encontraram-se em 1953 quando Rafael Redondo Fernández escreve um artigo intitulado de “Ausencia”, e em autógrafo apresenta o seu agradecimento por Pedro de Freitas lhe ter oferecido a obra *História da Música Popular em Portugal* (Redondo, 1953, outubro). Em 1958 Luis Pastor López publica um artigo intitulado “En Justa correspondencia” onde destaca a oferta do livro *Brisas de Espanha: crónicas* (Pastor, 1958).

Em 1961 Rafael Redondo Fernández escreve mais um artigo a Pedro de Freitas com o título sugestivo de “Acuse de Recibo” (Redondo, 1961, outubro), este artigo confirmava que Pedro de Freitas lhe tinha oferecido um exemplar do livro *Cinquenta anos depois em Cartaya* (Redondo, 1961, outubro). Porém, foi na Biblioteca Pública Municipal de Cartaya, na parte do Arquivo, onde se encontraram quase todos os livros da autoria de Pedro de Freitas, o que atesta que o autor continuou a manter relações de apreço com os cartayeros¹.

Depois de analisarmos os destinatários das dedicatórias autografadas nesses livros concluímos que as mesmas foram dedicadas ao Município ou à Biblioteca Municipal de Cartaya. Posteriormente, estudamos o conteúdo dessas dedicatórias autografadas pelo autor e verificamos que de forma geral tinham sido motivadas por vários intentos como o de agradecer à homenagem que lhe foi dedicada; como uma forma de lembrar e de dar sentido à sua distinção de Irmão da Confraria da Virgem do Rosário e de Cidadão Honorário de Cartaya; como uma forma de retribuir a sua amizade; como uma alusão às recordações de mocidade vividas naquela vila; e também para publicitar e revelar o conteúdo da sua obra literária. Também se constatou que alguns dos livros oferecidos por Pedro de Freitas apresentam na dedicatória o ano da respectiva publicação, o que justifica o seu interesse em dar a conhecer aos leitores de um outro país a obra literária que ele acabava de publicar. Foi, sem embargo, graças a este gesto de amabilidade de Pedro de Freitas que lhe foi possível a obtenção de críticas de alguns leitores espanhóis que simpatizaram com a sua obra literária e também com a sua intencionalidade.

CONTACTOS ENTRE PEDRO DE FREITAS E CARTAYA

O artigo “Homenaje D. Pedro de Freitas” indica a importância de se revelar o conteúdo das trocas de correspondência entre Pedro de Freitas e os seus amigos de Cartaya: “para conocer mejor su personalidad y su gran amor a Cartaya” (Ayuntamiento de Cartaya, 1982, 29 de setembro a 3 de outubro, p. 54), este artigo ainda nos serviu de base para estudarmos o impacto de Pedro de Freitas em Cartaya. Tal como já foi referido, a primeira referência que se encontrou e que iria desencadear uma sucessiva troca de correspondência foi a partir do ano de 1953. Rafael Redondo

Fernández escrevia um artigo intitulado de “Ausencia”, no qual recordava o primeiro Domingo de Outubro como o dia em se celebrava em Cartaya a procissão da Santíssima Virgem Nossa Senhora do Rosário, padroeira desta terra. Na sequência deste acontecimento festivo, Rafael Redondo Fernández relembra que Pedro de Freitas actuava nas festas de Cartaya através da banda filarmónica *Artistas de Minerva*, eram tempos de juventude onde a alegria e o “ambiente luminoso” ressoavam como memórias inesquecíveis, contudo o autor estranhava a “ausência” de Pedro de Freitas em Cartaya (Redondo, 1953, outubro).

Em 1958 Pedro de Freitas escrevia um artigo autobiográfico na revista *Cartaya de 1958* e expunha as suas recordações e sentimentos para com os cartayeros. O título “Doña Blanca” fora criado por Pedro de Freitas com o objetivo de mostrar a especificidade desta terra toda “vestida” de branco: “Celo por el aseo de todo lo que les es querido, esmerado aseo en las casas y en las calles, todo blanco, la cal por todas las partes, simulando una gran sábana de nieve que envolviera la seductora Cartaya” (Freitas, 1958, julho). Na mesma revista aparece um outro artigo intitulado “En Justa correspondencia” da autoria de Luis Pastor López, de índole biográfica: “Todo el tiempo que dejaban libre sus ocupaciones profesionales, dedicándolo a la Música, llegando a ser un excelente ejecutante de cornetín y violín. [...] Pedro de Freitas es autor de varias composiciones, que han obtenido los más cálidos elogios de la crítica” (Pastor, 1958, setembro).

No ano de 1961 Rafael Redondo Fernández escreve um outro artigo a Pedro de Freitas intitulado de “Acuse de Recibo”, onde manifesta a amizade entre ambos (Redondo, 1961, outubro). No ano seguinte Pedro de Freitas recebia do Alcaide Presidente do Município de Cartaya, Manuel López González, uma saudação com a respectiva revista e o programa da festa mayor (López, 1962, 29 de setembro). Em 1963 a saudação repetia-se da parte de outro alcaide de Cartaya (Manuel Castro Hernandez) e Pedro de Freitas participava nessas festas (Castro, 1963, setembro; Freitas, 1983, julho). Em 1964 o Programa Oficial de Actos e Festejos atesta que a banda filarmónica portuguesa que participava nas festas de Cartaya era a *Sociedade Filarmónica Palmelense “Loureiros”* de Palmela sob a direcção do Maestro Joaquim Pinto. Sabe-se que no dia 6 de Outubro de 1964, pelas doze horas e trinta minutos, esta banda filarmónica tocou seis números musicais no *cine Jaldon*, entre os quais encontrava-se a marcha *Loulé en Fiestas* da autoria de Pedro de Freitas (Comisión de Festejos, 1964, 3-7 de outubro). Este acontecimento foi confirmado por um outro programa onde o nome de Pedro de Freitas figurava entre outros compositores cujas composições musicais também foram tocadas naquele concerto: “Hemos tenido el gusto de oír hermosas páginas musicales de Tschaikowsky, Bizet, Weber, Suppé, Roseni, Silva Marques, Figueiredo, Freitas, y españoles, Chapí, Sorozábal, Giménez y otros cuyas interpretaciones fueron siempre subrayadas con calurosos aplausos de

los oyentes” (Ayuntamiento de Cartaya, 1964, 3-7 de outubro, p. 3). Este programa ainda apresenta uma crítica musical sobre a banda filarmónica de Portugal.

En primer lugar debo hacer constar la admiración del pueblo por la Banda de Música contratada este año. Reconozcamos el acierto de los componentes de la Comisión de Festejos al contratar la Banda Filarmónica Palmelense (Loureiros), de Portugal, que ha constituido un verdadero acontecimiento no presenciado hace ya muchos años en nuestros festejos de Otoño. Componían tan maravilloso conjunto musical 42 profesores bien disciplinados y constantemente atentos a la batuta de su sabio Director. (id.)

Neste ano (1964) Pedro de Freitas participava nas festas de Cartaya e como prática habitual escrevia um artigo de crítica musical sobre o concerto da *Sociedade Filarmónica Palmelense “Loureiros”*. Encontrou-se ainda uma carta, de 9 de Outubro de 1964, da autoria de Mário Pestana (crítico de arte) que perguntava a Pedro de Freitas como é que aquela banda filarmónica (os *Loureiros*) começou a tocar na província de Huelva, mais especificamente em Cartaya (Freitas, 1964, 16 de outubro). A resposta de Pedro de Freitas afirmava que tal como tinha procedido com as anteriores bandas filarmónicas do distrito de Setúbal era ele que indicava qual a banda que ia tocar a Cartaya.

Há muito que eu desejava levar a Cartaya, a essa Vila rural de muita categoria e de onde sou cidadão honorário, uma boa banda portuguesa, às suas afamadas Festas del Rosário que, eu, há 56 anos, como filarmónico da minha banda de Loulé, a «Artistas Minerva», comecei a conhecer. Coube essa honra aos «Loureiros» como poderia ter sucedido a outra que eu indicasse, como efectivamente cheguei a indicar mais outras duas do distrito de Setúbal. Cartaya recebe carinhosamente a artística embaixada de Palmela já precedida de fama, tal a inteligente propaganda por ela feita e que conquista posição de relevo. Assim, quer pelas Calles, quer no vistoso arraial, quer no Teatro, «Loureiros», Palmela, Portugal, Música, Arte, etc, em todas as bocas e em todos os corações de Espanha dos dois sexos, a Palmelense conquista um amigo, um admirador, tais são as nobres exclamações ouvidas! [...] Assim, pelo exposto, foi particularmente agradável ao meu coração de português, tanto mais responsável pela presença dos «Loureiros», em Cartaya, registar o grito uníssonos de uma autêntica conquista que a Banda Palmelense fez por essas terras de Espanha. (Freitas, 1964, 16 de outubro)

A resposta de Pedro de Freitas foi confirmada pelo arquivista Rafael Mendes Andreu que mencionou que nos anos sessenta do século XX Pedro de Freitas era o director da banda de música que todos anos participava nas festas de Cartaya (Rodríguez & Méndez, 2008, p. 177). O documento que se segue revela o papel de Pedro de Freitas na escolha da banda filarmónica que ia tocar a Cartaya.

17 de Agosto de 1966

Exmo Senhor
Alcalde Presidente do Ayuntamiento de
CARTAYA

Exmo Senhor

De harmonia com a carta enviada pelo Senhor D. José Blanco Castillo ao Senhor D. Pedro de Freitas, somos a informar V. Exa do seguinte;

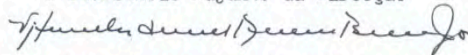
A Banda da Sociedade Filarmónica Palmelense LOUREIROS, está inteiramente ao dispor de V. Exas para actuação nos festejos em honra de Nossa Senhora del Rosário. Informamos mais V. Exa de que as condições para a actuação da nossa Banda são absolutamente idênticas às do ano transacto.

Queira portanto V. Exa fazer o favor de nos enviar o contrato em duplicado, que depois de devidamente assinada por esta Direcção será remetido, agradecendo que modito contrato seja citado os dias de actuação da Banda, bem assim como a hora de chegada a Cartaya.

Sempre ao inteiro dispor de V. Exa, ficamos aguardando as vossas presadas noticias e somos com muita consideração e estima.

De V. Exa
Muito Atentamente

O Secretário Adjunto da Direcção



Vitor Manuel Barrocas Borrego

Fonte 3. Expediente da participação da *Sociedade Filarmónica Palmelense Os Loureiros* nos Festejos em Honra da Nossa Senhora do Rosário, Cartaya (1966, 17 de agosto). Palma, Portugal. Programas de Fiestas Del Rosario, Ayuntamiento de Cartaya. Biblioteca Pública Municipal de Cartaya, Legajo 759.

No ano seguinte (1965) a mesma banda *Palmelense "Loureiros"* esteve presente nos habituais festejos em honra da Padroeira de Cartaya, nessa festa, dia 2 de Outubro, a banda filarmónica desfilava enquanto tocava a *Marcha Cartaya en Fiesta* da autoria de Pedro de Freitas.

Como de costumbre, hizo su entrada por la calle Santa Maria, acompañada de un nutrido cortejo de Gigantes y Cabezudos (este año con nuevas figuras) y rodeada de toda la grey infantil, la notabilísima banda de Música «Loureiros» de Palmela (Portugal). Desfilaron estrenando el Pasodoble «Cartaya en fiestas», original del compositor, poeta y escritor nuestro gran amigo Sr. Freitas. (Ayuntamiento de Cartaya, 1965, 2-6 de outubro, p. 3)

De acordo com a informação “Cartaya Velada y Feria” Pedro de Freitas participava nesses festejos e manifestava o seu contentamento por se reencontrar junto dos cartayeros: “... en cuyo rostro se notaba la gran satisfacción que le producía hallarse nuevamente entre nosotros” (id.). Nesta fonte ainda aparece uma apreciação crítica do Município de Cartaya em relação à composição musical *Cartaya en Fiestas* de Pedro de Freitas.

El Pasodoble, dedicado al Pueblo, es una obra maestra musical de gran mérito en las varias partes de que se compone, con preciosos pasajes melódicos y de irreprochable factura en su conjunto, un acierto más del Sr. Freitas que Cartaya sabrá agradecerle. Dicha composición en papel pautado, orlado con los colores de las banderas de Portugal y España, fue entregado por su autor a nuestro Ayuntamiento. (pp. 3-4)

No dia 5 de Outubro de 1965 pelas 12 horas a banda filarmónica portuguesa tocava novamente *Cartaya en Fiestas* no salão do *Cine Jaldón*, desta vez com a particularidade da composição musical ser dirigida pelo próprio autor, um gesto que muito o agradava.

Destacó de todos los actos profanos el maravilloso concierto celebrado al medio día, en el bonito Salón Cine Jaldón, por la tan repetida Banda Palmelense. Fueron interpretadas las siguientes obras: «Floripe» Marcha de N. N. -«Rienzi», Obertura de Wagner -«Uvas de Douro», fantasia Portuguesa de D. Pestana -«La Isla de las Perlas», Zarzuela de Sarozabal -«1.812», gran Obertura Solemne, de Tchaykovsky, terminando con el Pasodoble «Cartaya en Fiestas», dirigido por su Autor, Sr. Freitas. (p. 5)

A 27 de janeiro de 1966 Pedro de Freitas recebia uma carta de Jose Blanco del Castillo que revelava a amizade entre ambos, solicitava a sua opinião relativamente a um trabalho jornalístico, enviava notícias de alguns amigos e por fim despedia-se (Blanco, 1966, 27 de janeiro). Ainda neste ano o Alcaide Presidente do Município de Cartaya, Juan Alberto López, envia as habituais saudações a Pedro de Freitas, incluindo o programa Oficial dos Festejos e o III ano da Feira Agrícola e Industrial, com a intenção de convidá-lo a assistir às ditas festas onde participava novamente a banda filarmónica *Os Loureiros* de Palmela (López, 1966, 26 de setembro): “A las 12 del mediodía una gran salva de cohetes anunciaba el inicio de los festejos, mientras la banda de Música Os Loureiros, de Palmela, Portugal, recorría las calles de la

ciudad alegrando con sus acordes el paso de la cabalgata de Gigantes y Cabezudos, entre el natural alborozo de pequeños y mayores”. (Boletín Informativo, 1966, 1 de outubro)

Tal como é possível ver abaixo, o Programa Oficial de Festejos confirma que a *Sociedade Filarmónica Palmelense “Os Louleiros”* tinha tocado três peças musicais da autoria de Pedro de Freitas, foram elas *Cartaya em Festa*; *Algarve Florido*, e *Loulé em Festa* (Programa dos Festejos, 1966, 1-5 de outubro).

Programa do Reportório, que a Banda executará durante os Festejos em honra da Virgem do Rosário

Rienzi	Wagner	Festas na Serra do Pilar	Sousa Morais
La Belle Galatea	Suppé	Lenda do Beijo	Soutullò y Vert
Poeta e Aldeão	Suppé	Torre Del Oro	Gimenez
Cavelaria Ligeira	Suppé	Revoltoza	Chapi
1812	Tschaikowsky	Alma de Diós	J. Serrano
Barbeiro de Sevilha	Rossini	Katiúscá	Pablo Sorazabal
Guarani	Carlos Gomes	La Isla de Las Perlas	Sorazabal
Aida	Verdi	Divertissement	Silva Marques
Gioconda - Ballado de Horas	Ponchielli	Capriço Italiano	Tschaikowsky
Carmen	Bizet	Festival Concours	Emile Ramchada
Capriço Varino	Silva Marques	France	Briot
Rapsódia Portuguesa	Manuel de Figueireiro	Rapsódia Eslava	Friedmann
Rapsódia Portuguesa	Silva Marques	Cartaya em Festa-Marcha	Pedro de Freitas
Ribeirinha	" "	Algarve Florido	" " "
Rosário de Fados	" "	Loulé em Festa	" " "
Uvas do Bouro	Duarte Pestana	Luiz Maria-Paso Doble	Mannel Morales Vivas
Hilariana	Silva Marques	Cartaya-Paso Doble	" " "

Ruy Coelho

Fonte 4. Programa dos Festejos em Honra da Virgem do Rosário, Cartaya. Documento emitido pela Sociedade Filarmónica Palmelense (Loureiros), n.º 223, Arquivo Histórico Municipal de Loulé.

Uma outra fonte salienta a apreciação que esta banda filarmónica do distrito de Setúbal tinha suscitado em Cartaya: “Igualmente concurrido y brillante, ha resuelto el Concierto Benéfico celebrado a las 12.45 en el cine Jalón, en el que la Banda de Música de la Sociedad Filarmónica Palmelense, ha puesto de manifiesto la calidad de los profesores que la integran, siendo en todo momento muy aplaudidas sus interpretaciones”. (Radio, 1966, 4 de outubro)

Nos acervos musicais de Pedro de Freitas encontrou-se um programa ampliado com a fotografia dos elementos da banda filarmónica e uma mensagem que exprimia

as relações de fraternidade entre Portugal e Espanha, tal como o nosso personagem tantas vezes proclamava: “Ao visitarmos de novo a ridente e acolhedora vila de Cartaya, onde nos sentimos como se a nossa terra fosse, com os corações vibrantes de saudade, trazemos um abraço de gratidão e amizade em que envolvemos o seu ilustre alcaide D. Juan Alberto López e todo o seu povo, que a todos consideramos nossos consócios e irmãos!” (Sociedade Filarmónica Palmelense, 1966, outubro).

Na sequência de um gesto habitual, no ano de 1967 Pedro de Freitas recebia do mesmo Alcaide Presidente do Município de Cartaya, Juan Alberto López, a habitual saudação com a entrega da Revista Oficial dos Festejos, esta missiva deixava transparecer a importância da sua presença na celebração desses festejos, devotando-lhe reconhecimento e amizade (Alberto, 1967, 25 de setembro). A banda filarmónica que abrilhantou os ditos festejos em honra da Padroeira Virgem do Rosário foi a *Sociedade Filarmónica Democrática Timbre Seixalense* do Seixal, sendo igualmente bem recebida pelos espectadores de Cartaya: “Gran salva de cohetes anunciado las Fiestas, con llegada de la magnífica Banda de Música «Sociedade Filarmónica Democrática Seixalense» de Seixal (Portugal), que recorrerá las principales calles de la Villa, precedida de una Gran Cabalgata de Gigantes y Cabezudos” (Comisión de Festejos, 1967, 30 de Setembro a 4 de outubro). No dia 3 de Outubro de 1967 a mesma banda filarmónica participava num concerto pelas 6 horas da tarde e entre as peças musicais do programa constava *Cartaya en Fiestas* de Pedro de Freitas (id.). Esta informação foi confirmada através da entrevista concedida a João Sado, instrumentista da *Sociedade Filarmónica Democrática Timbre Seixalense* (Sado, 2005, 19 de novembro). Neste ano, uma vez mais Pedro de Freitas assiste às festas de Cartaya - sendo a sua presença esperada e bem vinda - tal como deixou transparecer José Blanco del Castillo.

La Banda de Música, que actuaba por sua vez primera, al mando de su Profesor Don José Pinto Rodríguez, nos deleitó todas las noches, tanto en público como en el maravilloso Concierto celebrado en el Cine Jaldón, con diversas composiciones clásicas que fueron muy aplaudidas por el auditorio. Tuvimos entre nosotros al gran enamorado de Cartaya el ilustre lusitano y fraternal amigo, señor Freitas, que todos procuramos lo pasara lo mejor posible durante su agradable visita”. (Blanco, 1967)

No texto que se segue, Pepe Blanco justifica o protagonismo de Pedro de Freitas em Cartaya: “Dió comienzo el mentado Concierto con el Paso-doble dedicado a Cartaya por nuestro entrañable amigo Lusitano Señor Freitas, el cual, desde el escenario, dirigió unas breves y emocionadas palabras al auditorio, haciendo la presentación del soberbio conjunto musical que nos ocupa y reiterando, una vez más su cariño y adhesión inquebrantable a nuestro Pueblo y a su Virgen del Rosario”. (id.)

A partir deste ano não existem informações sobre a ida de Pedro de Freitas às

festas de Cartaya (Freitas, 1983, julho). Em 1968 apenas existe a informação que a *Sociedade Filarmónica Palmelense* de Palmela voltava a participar nos festejos da Padroeira de Cartaya (Comisión de Festejos, 1968, 5-9 de outubro). No ano seguinte, Pedro de Freitas escrevia um artigo intitulado “Despedida a Cartaya” e manifestava o seu adeus e gratidão para com os Cartayeros.

Tengo el ineludible deber de no olvidarme que soy de corazón un dedicado cartayero «honorario» y no pudiendo por tanto volver a frecuentar esa para mi encantadora Villa, cúmpleme públicamente hacer mi última despedida al bueno y cariñoso pueblo de Cartaya que no olvido, y esto sólo es posible por medio de la Revista de las Fiestas del Rosario, a la que desde éstas líneas envío mi más profundo agradecimiento. [...] Obrigado Amigos... Obrigado Cartaya... Adeus.... (Freitas, 1969, 25 de agosto)

Neste ano (1969) a banda filarmónica portuguesa que estava contratada para abrilhantar os festejos de Cartaya era a *Sociedade Filarmónica Artistas de Minerva* de Loulé (Comisión de Festejos, 1969, 4-8 de outubro), e Pedro de Freitas recebia na sua casa, localizada no Barreiro, uma carta do tenente da Guarda Civil Francisco Reinerio Seita que lhe respondia relativamente à carta que ele lhe enviara a 1 de agosto do mesmo ano sobre a morte do seu amigo Pepe Blanco (Reineiro, 1969, 14 de outubro).

Em 1970, para a celebração da dita festa estava novamente convidada a banda filarmónica *Sociedade Filarmónica Palmelense “Loureiros”* (Comisión de Festejos, 1970, 3-7 de outubro). No ano seguinte reaparecia a banda filarmónica *Artistas de Minerva* a abrilhantar essas festas, tal como iria acontecer nos dois anos seguintes (Comisión de Festejos, 1971, outubro; 1972, setembro-outubro; 1973, outubro).

A 14 de outubro de 1974, o Tenente da Guarda Civil, Francisco Reinerio Seita, amigo e tradutor de Pedro de Freitas, enviou-lhe uma carta em resposta à que Pedro de Freitas lhe escrevera a 28 de setembro desse ano, cujo tema relacionava-se com a celebração dos Festejos de Cartaya e o programa dos mesmos (Reinerio, 1974, 14 de outubro).

A 23 de outubro de 1975, o Município de Cartaya enviou a Pedro de Freitas um postal com a vista aérea de Cartaya, desejando-lhe umas festas felizes (Ayuntamiento de Cartaya, 1974, 23 de outubro).

Na sequência da leitura do artigo “Cartaya y el Arte” de autoria de Luis Pastor López, Pedro de Freitas interessou-se em saber sobre as duas bandas filarmónicas de Cartaya, uma vez que se comentava que as mesmas teriam existido entre a primeira e a segunda década do século XX (Pastor, 1976, outubro). Para melhor esclarecimento Pedro de Freitas escreveu uma carta a Luis Pastor López, mencionando recordar-se que em 1905 a banda *Artistas de Minerva* participava nas *Festas do Rosário* em Cartaya devido à inexistência de outras bandas filarmónicas na vila, porém, mais tarde,

várias pessoas lhe tinham informado sobre a existência daquelas bandas filarmónicas locais, e como prova da sua existência sobreviveram duas marchas intituladas *Luis Maria* e *Cartaya*, sobre as quais revelou o seu interesse em ouvi-las (Freitas, 1976, 15 de outubro). Neste sentido, a 23 de outubro de 1976, o Comisário do *Corpo General da Policía*, Luis Pastor López, escreveu uma carta a Pedro de Freitas onde o elucidava sobre a existência daquelas bandas locais sem saber sobre o seu tempo existencial: “quizás desde 1.911 al 1.915” (Pastor, 1976, 23 de outubro). Luis Pastor López ainda expunha a possibilidade da coexistência destas duas bandas filarmónicas locais com a banda *Artistas de Minerva*:

Las cuales no actuaban en las fiestas del pueblo porque, como habrá leído, sus componentes eran puros aficionados que ejercían en plan “amateurs”, sin percibir emolumento alguno, y en los días de las fiestas pasaban desapercibidos como tales músicos, disfrutando, como los demás, el placer de escuchar a la tan renombrada Banda del gran Maestro Pires, como allí se le llamaba (Pastor, 1976, 23 de outubro).

Em 1978 os festejos de Cartaya tiveram uma vez mais a participação da banda filarmónica *Artistas de Minerva* (Ayuntamiento de Cartaya, 1978). Nos dois anos seguintes não foram encontradas informações acerca da(s) banda(s) filarmónica(s) portuguesa(s) convidada(s) para abrilhantar as ditas festas porque nesses programas aparecem apenas referências de carácter geral, como: “*Entrada en nuestra villa de la “Banda de Música”*” (Ayuntamiento de Cartaya, 1980, 1-5 de outubro, p. 35). No entanto, numa saudação a 15 de Agosto de 1980 o Alcaide de Cartaya Pedro Jurado Hachero agradecia em nome do Município por Pedro de Freitas ter oferecido o livro *Quadros de Loulé Antigo (A Alma de Loulé em Livro)* à Biblioteca Municipal de Cartaya, as suas palavras de gratidão reflectiam a amizade e o reconhecimento que o Município continuava a nutrir por Pedro de Freitas: “... *nuestro querido y sincero amigo Cartayero D. Pedro de Freitas*” (Jurado, 1980, 15 de agosto).

No ano de 1981 atestou-se que nas festas de Cartaya participava novamente a banda filarmónica *Artistas de Minerva de Loulé* (Ayuntamiento de Cartaya, 1981) e no ano seguinte, como de costume, Pedro de Freitas recebia outro convite para a inauguração da feira e para um convívio com as autoridades de Cartaya (Jurado, 1982, 29 de setembro a 3 de outubro). Nesta revista aparece um artigo intitulado “Homenaje D. Pedro de Freitas”, de carácter biográfico, que revela uma certa pretensão em fazer-se uma outra homenagem a Pedro de Freitas, como músico e escritor. Tal como foi mencionado, o artigo apresenta algumas trocas de correspondência que atestam a consideração que a figura de Pedro de Freitas simboliza para os Cartayeros, terminando com as seguintes palavras amistosas:

Sirvan estas líneas al querido amigo, como lenitivo para lo que él considera un gran desaire y reciba un afectuoso abrazo del último de los cartayeros

que le están agradecidos por su labor en pró de Cartaya, su Doña Blanca, aliada de la Cal Blanca, cuyos reflejos impresionan la retina del viajero. (Ayuntamiento de Cartaya, 1982, 29 de setembro a 3 de outubro)

Nos acervos documentais de Pedro de Freitas encontraram-se ainda dois artigos manuscritos de sua autoria: no primeiro artigo, intitulado “A Minha biografia de Cartayero Honorário”, Pedro de Freitas apresenta as datas das festas de Cartaya que recorda ter assistido e enfatiza os seus sentimentos para com o povo cartayero (Freitas, 1983, julho); no segundo artigo, intitulado de “Efusivas Saudações deste Cartayero Honorário”, inserido numa carta ao Alcaide de Cartaya Guillermo Pérez Gómez, Pedro de Freitas termina com as seguintes palavras de adeus e de gratidão: “Nesta data ofereço a Cartaya a minha biografia de Cartayero e despeço-me, sentidamente, desse tempo em que tanto amei a sua Boa Compostura Social” (Freitas, 1983, 2 de agosto). Crê-se que Pedro de Freitas teria uma previa intenção que estes dois últimos artigos manuscritos fossem publicados, por isso foram feitas pesquisas nas revistas dos festejos de Cartaya no entanto os resultados foram infrutíferos.

Actualmente Pedro de Freitas continua a ser conhecido em Cartaya, sobretudo pelo pároco local, pelo responsável do Arquivo da *Biblioteca Pública Municipal de Cartaya*, Rafael Mendez Andreu, pelo jovem compositor Celestino Rodriguez e pelas pessoas maiores que assistiam àquelas festas religiosas (Martins, 2008, 11 de outubro; Rodríguez & Méndez, 2008, p.177). Em virtude do seu alento ainda hoje se prossegue com a prática dos intercâmbios musicais entre as bandas portuguesas e as de Andaluzia. Resta ainda referir que devido aos interesses mútuos entre ambos os municípios, Loulé e Cartaya estão geminadas desde 5 de Outubro de 1996 (CML, 1996, 10 de setembro).

A TÍTULO DE CONCLUSÃO

Neste artigo acentua-se que Pedro de Freitas nutria um apreço especial por Espanha efectivado por laços peninsulares histórico-culturais mantidos por vários intercâmbios e motivações, como, por exemplo, pelos contratos com a banda filarmónica portuguesa que ia abrilhantar algumas festas religiosas e populares de Andaluzia; pelas expectativas festivas; pelas calorosas recepções da parte do público espectador espanhol; pelas amizades, homenagens, ofertas, trocas de correspondência entre Pedro de Freitas e amigos cartayeros; pela execução das suas composições musicais no ambiente festivo de Cartaya; e pelo seu papel (nos anos sessenta do século XX) como responsável pela inserção de algumas das bandas filarmónicas do distrito de Setúbal nos contextos festivos de Cartaya. A paixão de Pedro de Freitas pela tradição histórica e sobretudo pela cultura músico-popular praticada em Espanha condicionou a sua escrita sobre o património histórico e músico-popular espanhol e no adaptar para a música popular portuguesa de algumas das suas especificidades

musicais. O nosso personagem ainda dedicou uma composição musical a Cartaya, intitulada *Cartaya em Festa*, que tem sido considerada uma peça de interesse regional.

Resta ainda observar que o conceito de música segundo Pedro de Freitas ultrapassa as fronteiras nacionais para se enquadrar no contexto de um nacionalismo musical ibérico, o qual teria de ter a particularidade de interagir funcionalmente na linguagem musical do mundo.

REFERÊNCIAS

- ACUERDOS CAPITULARES (1906-1915). Sesión ordinaria del día 26 de septiembre de 1908. (p.73). In Legado 19, Biblioteca Publica Municipal de Cartaya.
- ALBERTO LÓPEZ, J. (1967). El Alcalde-Presidente del Ayuntamiento de Cartaya Saluda al Don Pedro de Freitas. In n.º 223, 25 de setembro, Arquivo Histórico Municipal de Loulé.
- ALBERTO LÓPEZ, J. (1970). El Alcalde-Presidente del Ayuntamiento de Cartaya Saluda al Don Pedro de Freitas. In Comisión de Festejos (Ed.). *Cartaya 1970 Feria y Fiestas*. Isla Cristina: Artes Gráficas. In n.º 223, 29 de setembro, Arquivo Histórico Municipal de Loulé.
- ALBERTO LÓPEZ, J. (1971). El Alcalde-Presidente del Ayuntamiento de Cartaya Saluda al Don Pedro de Freitas. In n.º 223, 25 de setembro, Arquivo Histórico Municipal de Loulé.
- ANÓNIMO (1955). É Preciso dar ao Povo Música da sua feição. *A Voz de Loulé*, 1 de julho.
- ANÓNIMO (1973). Bandas de Música. *Folha do Domingo*, 20 de outubro.
- ANÓNIMO (1978). Loulé tributa festa de homenagem de reconhecimento a Pedro de Freitas. *A Voz de Loulé*, 9 de novembro.
- AYUNTAMIENTO DE CARTAYA (1965). Comienza la Velada. (pp. 3-4). In *Cartaya Velada y Feria en honor de la Santísima Virgen del Rosario*. Isla Cristina: Imprenta Bautista. Legajo 759 (1957-1968), 2-6 de outubro, Biblioteca Pública Municipal de Cartaya.
- AYUNTAMIENTO DE CARTAYA (1974). Carta del Ayuntamiento de Cartaya al Sr. Don Pedro de Freitas Publicista. In n.º 223, 23 de outubro, Arquivo Histórico Municipal de Loulé.
- AYUNTAMIENTO DE CARTAYA (1978). *Programa de Fiestas, XV Feria Agrícola Industria*. Huelva: Imprenta Jimenez. Legajo 765, Biblioteca Pública Municipal de Cartaya.

- AYUNTAMIENTO DE CARTAYA (1980). Programa de Festejos. In n.º 223, 1-5 de outubro, Arquivo Histórico Municipal de Loulé.
- AYUNTAMIENTO DE CARTAYA (1981). *Programa de Festejos, XVIII Feria Agraria, Industrial y Ganadera*. Cartaya: Imprenta Jimenez. Legajo 766, Biblioteca Publica Municipal de Cartaya.
- AYUNTAMIENTO DE CARTAYA (1981, 30 de setembro a 4 de outubro). Programa de Festejos. In n.º 223, Arquivo Histórico Municipal de Loulé.
- AYUNTAMIENTO DE CARTAYA (1982, 29 de setembro a 3 de outubro). Homenaje D. Pedro de Freitas. In *Revista de Festejos Cartaya 1982. Fiestas en Honor de Ntra. Sra. del Rosario y XIX Feria Agraria Industrial y Ganadera* (p. 54). Huelva: Imprenta Jimenez, S. L. Legajo 767, Biblioteca Publica Municipal de Cartaya.
- BOLETÍN INFORMATIVO, Información Provincial. (1966). Legajo 759 (1957-1968) , 1 de Outubro, Biblioteca Pública Municipal de Cartaya.
- BLANCO DEL CASTILLO, J. (1958). Versos a Pedro de Freitas. In Freitas, P. (1961), *Cinquenta anos depois em Cartaya: 1908-1958*. (pp. 33-34, 49). Beja: Minerva Comercial.
- BLANCO DEL CASTILLO, J. (1966). Carta de José Blanco del Castillo a Pedro de Freitas. In n.º 223, 27 de janeiro, Arquivo Histórico Municipal de Loulé.
- BLANCO DEL CASTILLO, J. (1967). Cartaya Velada y Feria en Honor y Gloria de Nuestra amada Patrona, la Santísima Virgen del Rosario. In La Comisión de Festejos (Ed.). *Cartaya 1967 Feria y Fiestas*. Isla Cristina: Artes Gráficas.
- CML. Acta n.º 35. (1996). Assunto: Geminação de Loulé e Cartaya. Reunião Ordinária da Câmara Municipal de Loulé. Fl. 455 cota 352 Lou/Act, 10 de setembro, Arquivo Histórico Municipal de Loulé.
- CASTRO HERNANDEZ, M. (1963). Un convite del Alcalde-Presidente del Ayuntamiento de Cartaya, Manuel Castro Hernandez, al Don Pedro de Freitas. In n.º 223, setembro, Arquivo Histórico Municipal de Loulé.
- COMISIÓN DE FESTEJOS (1964). *Programa Oficial de Actos y Festejos. Cartaya 1964 Feria y Fiestas*. Isla Cristina: Artes Gráficas. Legajo 759 (1957-1968), Biblioteca Publica Municipal de Cartaya.
- COMISIÓN DE FESTEJOS (1967). *Programa Oficial de Festejos de Ntra. Sra. Del Rosario*. In Legajo 759 (1957-1968), Biblioteca Publica Municipal de Cartaya.
- COMISIÓN DE FESTEJOS (1968). *Programa Oficial de Festejos de Ntra. Sra. Del*

- Rosario. Cartaya 1968 Feria y Fiestas*. Isla Cristina: Artes Gráficas. In n.º 223, Arquivo Histórico Municipal de Loulé.
- COMISIÓN DE FESTEJOS (1969). *Programa Oficial de Festejos de Ntra. Sra. Del Rosario. Cartaya 1969 Feria y Fiestas*. Isla Cristina: Artes Gráficas. Legajo 760 (1969-1971), Biblioteca Pública Municipal de Cartaya.
- COMISIÓN DE FESTEJOS (1970). *Programa Oficial de los Festejos de Ntra. Sra. Del Rosario y el Programa de la VII Feria Agrícola e industrial. Cartaya 1970 Feria y Fiestas*. Isla Cristina: Artes Gráficas. Legajo 760 (1969-1971), Biblioteca Pública Municipal de Cartaya.
- COMISIÓN DE FESTEJOS (1971). *Programa de Fiestas. Feria y Fiestas de Cartaya*. Huelva: Pichardo. Legajo 760 (1969-1971), Biblioteca Pública Municipal de Cartaya.
- COMISIÓN DE FESTEJOS (1972). *Fiestas en Honor de La Stma. Virgem del Rosário IX Feria Agraria e Industrial*. Cartaya: Imprensa Pichardo.
- COMISIÓN DE FESTEJOS (1973). *Fiestas en Honor de La Stma. Virgem del Rosário X Feria Agrícola Industrial*. Cartaya: Imprensa Pichardo. Legajo 761 y 761, Biblioteca Pública Municipal de Cartaya.
- DEL CASTILLO, El Duende. (1965). *Cartaya en Fiesta*. In M. Vázquez (Ed.), *Feria y Fiestas Cartaya*, Isla Cristina: Artes Gráficas.
- FREITAS, P. (1949a). *Carta de Espanha Um Pormenor da vida de Madrid (II). O Algarve*, 2 de outubro.
- FREITAS, P. (1949b). *Impressões duma Viagem Carta ao Leitor (VIII). Povo Algarvio*, 27 de outubro.
- FREITAS, P. (1950). *Impressões duma Viagem Carta ao Leitor (XIII). Povo Algarvio*, 19 de fevereiro.
- FREITAS, P. (1954). *É preciso dar ao Povo Música da sua feição (XX). O Distrito de Setúbal*, 24 de novembro.
- FREITAS, P. (1955a). *É preciso dar ao Povo Música da sua feição (XXI). O Distrito de Setúbal*, 12 de janeiro.
- FREITAS, P. (1955b). *É Preciso dar ao Povo Música da sua Feição*. Setúbal: Separata do *O Distrito de Setúbal*, 10 de novembro.
- FREITAS, P. (1956). *Há Trinta e oito anos Um sacrificio inutil (O Armistício em 1956!)*. *Jornal de Moura*. 10 de novembro.
- FREITAS, P. (1957a). *Brisas de Espanha: crónicas*. Beja: Minerva Comercial.

- FREITAS, P. (1957b). Aqui, Madrid. *O Distrito de Setúbal*, 17 de julho.
- FREITAS, P. (1957c). Elementos Históricos sobre a Música Popular no Algarve (V). *Jornal do Algarve*, 20 de julho.
- FREITAS, P. (1958a). Doña Blanca. In *Cartaya 1958*, julho. Ayamonte: Imprensa Vda. J. Hidalgo.
- FREITAS, P. (1958). Cartaya fidalga vila de Espanha. *Povo Algarvio*, 2 de novembro.
- FREITAS, P. (1958b). Cartaya fidalga vila de Espanha. *O Distrito de Setúbal*, 4 de novembro.
- FREITAS, P. (1961). *Cinquenta anos depois em Cartaya: 1908-1958*. Beja: Minerva Comercial.
- FREITAS, P. (1962). *Eu fui à Índia*. Barreiro: Tipografia da Liga dos Combatentes da Grande Guerra.
- FREITAS, P. (1963). A Alma de Espanha Bola Toiros e Música. In A. F. Lucerna e Valle (Dir.). *Catavento n.º 50*, V, 50, 41-51).
- FREITAS, P. (1964). A actuação da banda dos “LOUREIROS” de Palmela em ESPANHA. *O Distrito de Setúbal*, 16 de outubro.
- FREITAS, P. (1965). *Cartaya em Festa*. Marcha. In Ms. BF n.º 150, Arquivo Histórico Municipal de Loulé.
- FREITAS, P. (1969). Despedida a Cartaya. Traducción Francisco Reinero Seita. In Comisión de Festejos (Ed.), *Cartaya 1969 Feria y Fiestas*. Isla Cristina: Artes Gráficas. Legajo 760 (1969-1971), Biblioteca Publica Municipal de Cartaya.
- FREITAS, P. (1972). O Povo Gosta de Música. *O Distrito de Setúbal*, 24 de outubro.
- FREITAS, P. (1974). Foi meu companheiro numa serenata em Espanha. *A Voz de Loulé*, 18 de setembro.
- FREITAS, P., (1976). Carta de Pedro de Freitas ao estimado amigo Don Luis Pastor, 15 de outubro. In Espólio Documental de Pedro de Freitas. Arquivo Histórico Municipal de Loulé.
- FREITAS, P. (1979). *A Homenagem da Vila de Loulé a Pedro de Freitas (2-12-1978)*. Loulé: Câmara Municipal.
- FREITAS, P. (1982a). Coisas que acontecem VIII. *O Distrito de Setúbal*, 9 de fevereiro.
- FREITAS, P. (1982b). Carta ao Alcaide Presidente do Ayuntamiento de Cartaya, 12 de agosto. In n.º 223, Arquivo Histórico Municipal de Loulé.
- FREITAS, P. (1983a). A minha biografia de Cartayero Honorário, (Manuscrito origi-

- nal). Barreiro. In Espólio Documental de Pedro de Freitas, Arquivo Histórico Municipal de Loulé.
- FREITAS, P. (1983b). Efusivas Saudações deste Cartayero Honorário. Carta ao Senhor Alcaide de Cartaya, 2 de agosto. In Espólio Documental de Pedro de Freitas, Arquivo Histórico Municipal de Loulé.
- FREITAS, P. (1991). *Quadros de Loulé Antigo*. (3.^a ed.). Loulé: Câmara Municipal de Loulé.
- HANS, K. (1994). *Historia del nacionalismo*. México, Madrid, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, Sección de Obras de Historia.
- JURADO HACHERO, P. (1979). El Alcalde-Presidente del Ayuntamiento de Cartaya al Don Pedro de Freitas, 28 de setembro. In n.º 223, Arquivo Histórico Municipal de Loulé.
- JURADO HACHERO, P. (1980). El Alcalde-Presidente del Ayuntamiento de Cartaya Saluda al Don Pedro de Freitas, 15 de agosto. In n.º 80, Arquivo Histórico Municipal de Loulé.
- LÓPEZ GONZÁLEZ, M. (1962). El Alcalde-Presidente del Ayuntamiento de Cartaya Saluda al Sr. Don Pedro de Freitas, 29 de setembro. In n.º 223, Arquivo Histórico Municipal de Loulé.
- MARUM, A. (1973). Pedro de Freitas: símbolo de Louletanismo. *A Voz de Loulé*, 6 de novembro.
- NEVES, F. (1974). Pedro de Freitas incansável trabalhador de oitenta anos. *Correio do Sul*, 25 de julho.
- MARTINS, I. (2004). *Loulé no século XX, A Primeira República 1910 a 1926*. (Vol. II). Lisboa: Coleção Millennium.
- MARTINS, L., Assessora na Câmara Municipal de Loulé – Divisão de Cultura e História. [On-line] luisa.martins@iol.pt [consultada a 11 de outubro de 2008].
- MÉNDEZ ANDREU, R. (2000). Diccionario del Siglo XX. In R. Méndez Andreu (Dir.). *Feria y Fiestas Cartaya 2000*. (p. 30). Cartaya: Ayuntamiento de Cartaya.
- PASTOR LÓPEZ, L. (1958). En Justa correspondencia. In *Revista Cartaya 1958*. Ayamonte: Imprenta Vda. J. Hidalgo. Legajo 759 (1957-1968), Biblioteca Pública Municipal de Cartaya.
- PASTOR LÓPEZ, L. (1962). Carta a Pedro de Freitas, 13 de dezembro. In n.º 223, Arquivo Histórico Municipal de Loulé.

- PASTOR LÓPEZ, L. (1976). Cartaya y el Arte. In M. Pinzón (Dir.), *XIII FERIA Agrícola e Industrial*. Huelva: Imprenta Guillermo Martín. Legajo 764, 2-6 de outubro Biblioteca Pública Municipal de Cartaya.
- PASTOR LÓPEZ, L. (1976). Carta de Luis Pastor López a Pedro de Freitas, 23 de outubro. In n.º 223, Arquivo Histórico Municipal de Loulé.
- PROGRAMAS DE FIESTAS DEL ROSARIO (1957-63). Legajo 759 (1957-1968), Biblioteca Pública Municipal de Cartaya.
- PROGRAMA DOS FESTEJOS EM HONRA DA VIRGEM DO ROSÁRIO (1966). Sociedade Filarmónica Palmelense (Loureiros) , 1-5 de outubro. In n.º 223, Arquivo Histórico Municipal de Loulé.
- RADIO POPULAR DE HUELVA (1966). Servicios Informativos. Boletín Informativo, 4 de outubro: Información Provincial. In Legajo 759 (1957-1968), Biblioteca Pública Municipal de Cartaya.
- RAPOSO, P. (2003). “Teatro Popular”. In S. El-Shawan Castelo-Branco & J. F. Branco (Org.), *Vozes do Povo A Folclorização em Portugal*. (p. 335). Oeiras: Celta Editora.
- REDONDO FERNÁNDEZ, R. (1953). Ausencia. In F. García Gallegos (Ed.). *Revista Cartaya 1953*. Cartaya: Imprenta La Comercial. Feria Fotocopias n.º 1, año 1926-1959, outubro. Biblioteca Pública Municipal de Cartaya.
- REDONDO FERNÁNDEZ, R. (1961). Acuse de Recibo para Don Pedro de Freitas. In *Revista Feria y Fiestas Cartaya 1961*. Isla Cristina: Imprenta Bautista. Programas de Fiestas del Rosario (1957-1968), outubro. Legajo 759, Biblioteca Pública Municipal de Cartaya.
- REDONDO FERNÁNDEZ, R. (1962). Carta a Pedro de Freitas, 25 de agosto. In n.º 223, Arquivo Histórico Municipal de Loulé.
- REINERO SEITA, F. (1969). Carta a Pedro de Freitas, 14 de outubro. In n.º 133, Arquivo Histórico Municipal de Loulé.
- REINERO SEITA, F. (1974). Carta de Francisco Reiner Seita a Pedro de Freitas, 14 de outubro. In n.º 223, Arquivo Histórico Municipal de Loulé.
- ROCAMORA, J. (1994). *El Nacionalismo Ibérico 1792-1936*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- RODRÍGUEZ, C. y MÉNDEZ ANDREU, R. (2008). Cartaya en Fiesta. El hallazgo de una partitura. In R. Méndez Andreu, R. (Dir.) *Cartaya Revista de Feria 2008*. (p. 177). Cartaya: Ayuntamiento de Cartaya.

- SADO, J. [oboista da Sociedade Filarmónica Democrática Timbre Seixalense], entrevista pessoal, Seixal, 19 de Novembro de 2005.
- SOCIEDADE FILARMÓNICA PALMELENSE. (1966). Programa de um Concerto Musical tocado pela Sociedade Filarmónica Palmelense (Loureiros) , outubro. In n.º 223, Arquivo Histórico Municipal de Loulé.
- TURNER, B. (2006). “Citizenship, Nationalism and Nation-Building”. In G. Delanty & K, Kumar (Eds.). *The Sage Handbook of Nations and Nationalism*. (pp. 225-234). London: Sage Publication.

REPENSANDO EL FLAMENCO EN CLAVES MUSICALES.

LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

Miguel Ángel BERLANGA FERNÁNDEZ

Universidad de Granada

Resumen: En este artículo se realiza un resumen de las teorías de la flamencología tradicional. Se argumenta que más allá de algunos logros, sus puntos débiles han lastrado no solo el conocimiento de la historia del flamenco, sino incluso la creatividad en el mundo del flamenco. Se exponen, como alternativas, otras visiones del flamenco, sin excluir las del autor de este artículo. Se argumenta que estos nuevos enfoques están contribuyendo a la superación del discurso de la flamencología, excesivamente unitario y tradicionalista.

Palabras clave: folklore, música, composiciones, flamenco

Abstract: In this paper, a summary is made about theories of traditional flamencology. It is argued that beyond some of their achievements, their weaknesses have weighed down not only upon knowledge about flamenco's history, but also about creativity in the world of flamenco. As alternatives, other approaches are presented, including this article's author's. It is argued that these new approaches contribute to surpass previous ones, which have traditionally been strongly monolithic.

Key Words: folklore, music, compositions, flamenco

PRESENTACIÓN

Vaya por delante nuestro agradecimiento por la invitación a participar en estas Jornadas con un resumen panorámico en torno a las principales líneas de investigación que sobre el flamenco se adivinan en la actualidad. Hablemos por un momento en primera persona. Aunque inicialmente tuve mis dudas -al ver que era el único que trataría sobre flamenco-, después entendí que era un marco adecuado, pues estas Jornadas se enmarcan en el contexto de las relaciones entre música artística de autor y folklore. Y el flamenco no deja de ser un arte -musical y de la danza, aunque no proceda de la Academia- que entronca con *lo popular* y lo tradicional.

No será fácil ser *objetivo*, casi debo afirmar que no lo voy a ser, pues hablaré sobre las líneas de investigación que *a mi juicio* se adivinan interesantes, así como sobre las que personalmente he seguido: Líneas que coinciden con las que seguimos en el Departamento de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Granada.

PLANTEAMIENTO

Casi todos los que nos dedicamos a investigar o a enseñar sobre el flamenco, a día de hoy solemos desmarcarnos de las teorías de la *flamencología*: de sus afirmaciones en torno al origen de los cantes, de su jerarquía -no existe-, de los *centros geográficos productores*, de los artistas de referencia...

Pero si pulsamos un poco el ambiente, preguntamos opiniones, leemos artículos o incluso libros recién publicados, vemos que permanecen muchas ideas de la vieja flamencología. Por ejemplo, sigue vigente la visión que divide la historia del flamenco en cuatro o cinco etapas:

- a) Primeras manifestaciones (fines del XVIII-principios del XIX);
- b) Época dorada de los cafés cantantes (2ª mitad del XIX);
- c) Decadencia, pérdida de la pureza y mezcla con el cuplé e “intento fallido” del Concurso de Cante de 1922;
- d) Época de la ópera flamenca, retenida también como decadente (década de los 30 a 50),
- e) Época de la revalorización o vuelta a la pureza (de los 60 a los 80)...

a las que se le adjunta el *añadido* del ‘nuevo flamenco’, cajón de sastre en el que se han metido demasiadas cosas.

Aunque hay algo de caricatura en este retrato -y conforme más tiempo pasa la visión se va corrigiendo-, no creemos exagerar mucho. ¿Por qué siguen vigentes estas ideas aparentemente superadas? Porque pertenecen a una *narrativa de conjunto* y aunque la rechacemos o nos desmarquemos de ella, se deben proponer alternativas que, además de ser mejores y convincentes, han de divulgarse.

E igual que falta una propuesta nueva de historia del flamenco que resulte clara y convincente, carecemos, por ejemplo, de reflexiones críticas de altura sobre estética flamenca; faltan igualmente explicaciones de conjunto que relacionen y distingan músicas y bailes tradicionales y músicas y bailes flamencos; faltan también explicaciones contrastadas sobre el *andalucismo*, el *orientalismo* y el *gitanismo* en el flamenco... y así podríamos seguir con temas más estrictamente musicológicos, que veremos más adelante.

Una de las ideas que nos disponemos a argumentar aquí es que las teorías de la flamencología tradicional, además de estar obsoletas, han frenado la creatividad del entramado artístico que es el mundo del flamenco. Desde luego que no es el principal argumento de este trabajo, que no pretende ser negativo, más bien pretende llamar la atención sobre vías actuales de investigación.

Pero si seguimos poniendo el acento en esencias y raíces gitano-andaluzas o bajo-andaluzas, en razones incorpóreas, en la pureza de determinados cantes... los teorizadores no sabremos dar razón de las propuestas que suponen novedad y calidad artística, no sabremos estar al lado de la profesionalidad y creatividad de artistas y empresarios.

LA ANTIGUA FLAMENCOLOGÍA

El flamenco no es ‘cultura popular andaluza’, *folklore*, por mucho que retome elementos del lenguaje tradicional. Es, hoy como ayer, arte, artificio creativo¹. Ahora bien, todo mundo artístico cuenta con sus críticos, que han de estar ante todo al servicio de la creatividad. Pero el flamenco ha contado durante demasiado tiempo con la rémora de teorizadores superficiales que si unas veces han simplificado una realidad compleja, otras han conseguido complicar lo que era simple. Ha habido mucho crítico oficialista², complaciente con los artistas consagrados y displicente para con otros.

La teoría más extendida entre la afición flamenca venía a explicar que el flamenco, tras un periodo confuso de gestación en el ‘hogar gitano’, poco a poco *aflo-ró* al exterior conforme los gitanos dejaron de ser perseguidos por la sociedad. Su primera época de esplendor -su primer periodo clásico- habría sido la del del auge de los cafés cantantes, en torno a los años 1860 a 1890. Después habría comenzado una época de decadencia, de *acancionamiento* del flamenco, de pérdida de pureza, de mezclas con el cuplé... El *Concurso de Cante Jondo* de Granada de 1922, era analizado como un intento fallido y mal planteado de recuperación de la primitiva pureza. Se argumentaba que en la llamada época de la ópera flamenca (años 30 a 50, con el *marchenismo*, el cante *limpio* y florido de Pepe Marchena y otros *niños* y *niñas*, como la Niña de la Puebla...), habrían proseguido esas confusas y dañinas mezclas. Hasta que en torno a los años 60, se habría producido una *vuelta al clasicismo*, gracias entre otras cosas a la labor de recuperación y concienciación de algunos teorizadores y cantaores: a la cabeza Anselmo González Climent y Ricardo Molina como teorizadores paradigmáticos, junto a Antonio Mairena como figura destacadísima del cante.

Flamencólogos -helos aquí, y muchos otros que vinieron detrás- y cantaores habrían protagonizado una digna empresa de recuperación y *revalorización* del flamenco *auténtico*, sobre todo del cante. Para no volver a épocas de mezcla y pérdida de identidad -se seguía explicando-, había que seguir a pie juntillas a los grandes

¹ En esto sí pensamos que acertó Antonio Machado y Álvarez, primer teorizador con afán de explicación unitaria del flamenco, cuando afirmó que el flamenco era algo cultivado por una minoría (Machado y Álvarez, 1881: VIII).

² También en la actualidad, aunque entre los aceptados ya sí se cuenten muchos artistas ‘vanguardistas’.

maestros, los cuales venían a ser todos cantaores gitanos de la zona de Andalucía occidental³. Puesto que se ponía el acento en la pureza de la tradición gitana, todo lo que se suponía que ellos no cultivaron *originariamente*, por ejemplo: peteneras, serranas, malagueñas, tarantas, vidalitas, guajiras y un largo etcétera, era flamenco de *segunda* categoría, imitación, *aflamencamiento*. Todo género asociado *originariamente* a los gitanos de la Baja Andalucía (seguiriyas, soleares, tonás, determinados romances...) era auténticamente flamenco. En el cante gitano bajo-andaluz estaba la raíz de las esencias.

Esta teoría dejaba sumidos en un halo de misterio demasiadas cosas. Por ejemplo: con el dogma de que el flamenco afloró de los hogares gitanos bajoandaluces una vez que éstos dejaron de ser perseguidos, quedaba definida la frontera más allá de la cual era lícito ignorar casi todo: de mediados del siglo XVIII para atrás. De los precedentes históricos y musicales, de la interacción histórica entre andaluces y gitanos, o entre *cante* y las canciones andaluzas tradicionales o de autor, de las interacciones entre baile flamenco, bailes tradicionales y bailes boleros o académicos... casi ni se hacía mención.

Determinadas *ideas madre* parecían acaparar teorizaciones y discusiones. Una de ellas era que había que preservar la pureza del cante, siempre amenazada por lo nuevo. La flamencología *mairenista* dio auge a un neoconservadurismo que retomaba ideas formuladas por Antonio Machado y Álvarez casi un siglo antes. He aquí un pasaje de Demofilo, de los más citados (*Colección de Cantes Flamencos*, Sevilla, 1881: VIII-IX):

“Los cafés (...) acabarán por completo con los cantes gitanos, los que andaluzándose (...), irán perdiendo poco a poco su primitivo carácter y originalidad y se convertirán en un género mixto, al que se seguirá dando el nombre de flamenco como sinónimo de gitano, pero que será en el fondo una mezcla confusa de elementos heterogéneos”.

Es decir que el flamenco *puro* es el flamenco gitano. La mezcla con lo andaluz es sinónimo de *pérdida de carácter* y *de originalidad*. Los primeros locales en los que históricamente el flamenco comenzó a asentarse como arte, donde los artistas flamencos comenzaron su largo y penoso camino de profesionalización, para Machado y Álvarez eran el germen de su pérdida de carácter, de su pureza *primitiva*.

Ésta y otras ideas de la *Colección de Cantes Flamencos* nos hablan de un Demofilo gran aficionado al cante -eficaz animador y promotor de los estudios de folklore en España-, pero también nostálgico de músicas imaginadas mejores en un hipotético pasado gitano. Si se lee con atención su obra, se observa que más allá de ciertas referencias ocasionales a coplas no flamencas y cantos tradicionales de otras

³ Salvo algún caso llamativo por su fama, como fueron los de S. Franconetti, D. Antonio Chacón o Juan Breva.

partes de España, o de citas tangenciales de autores solventes de la época, como Milá y Fontanals, Augusto Ferrán o Luis Montoto, no puso en juego casi ninguna fuente escrita en la elaboración de su teoría, diseñada a partir de las informaciones que recogió de algunos cantaores y aficionados.

La glosa más o menos erudita o diletante de las informaciones transmitidas por los propios flamencos. Ése fue su método, y ésa ha sido la tónica general de la flamencología hasta casi antes de ayer. Demofilo más que dotar a los estudios de flamenco de una teoría explicativa coherente y convincente, los sumió en una especie de diletantismo que la flamencología llamada *neoclásica* por Agustín Gómez acabaría elevando a categoría de conocimiento iniciático. Y es que al retomar y pretender sistematizar las teorías de Demofilo, las oscurecieron aún más, pues no se puede sistematizar algo que carece de lógica, salvo haciendo gala de una gran fantasía creativa⁴.

OTRAS VISIONES. VÍA ALTERNATIVAS DE INVESTIGACIÓN

El mismo año en que Demofilo publicó su *Colección de Cantes Flamencos*, Hugo Schuchardt, uno de los mejores filólogos de su época, tras haber pasado un tiempo en España estudiando la poesía popular en el flamenco, llegó a la conclusión de que la visión de Demofilo -retener como *negativa y sobreenvenida* esa mezcla entre lo andaluz y lo gitano, en vez de considerarla *originaria y positiva*-, era, de entrada, incoherente. He aquí una frase de su obra que resume su postura, muy distinta a la de su amigo Demofilo (Schuchardt, 1990 (1881): 20):

“Si los cantes flamencos proceden originariamente de una mezcla, ¿no es algo contradictorio decir que: “andaluzándose (...) o haciéndose gachonales (...) irán perdiendo poco a poco su primitivo carácter y originalidad y se convertirán en un género mixto...?”

Schuchardt entendía -y nosotros con él- que el flamenco ha sido siempre un género mixto. Que sin el componente cultural *andaluz*, o si se quiere, *español*, la sola aportación cultural gitana no habría provocado el surgimiento del flamenco. De otra forma, harían flamenco los gitanos de Hungría, Rumanía o Kosovo. Además de argumentar ésta y otras afirmaciones con gran acopio de datos relativos a la poesía popular en España y otros países, Schuchardt hizo gala de un rigor metodológico digno de mayor éxito. Para él la copla flamenca retomaba -redirigiéndola en parte- una antigua tradición de poesía popular, por lo que debía ser calificada de poesía *andaluza agitanada*, al tiempo que detallaba ese agitanamiento en diversos aspectos: la pronunciación, el léxico usado, ciertas variaciones de la temática...

⁴ Un ejemplo: es justamente falta de lógica (al menos formal), un exceso de creatividad, lo que encontramos en la conocida clasificación que divide los cantes en básicos, emparentados con los básicos, derivados del fandango y aflamencados.

Demostró que por ejemplo la base de las coplas flamencas no estaba históricamente fundamentada en una poesía popular en caló, sino en castellano (Schuchardt, 1990: 23-34).

Pero la obra de Shuchardt no se editó traducida al completo al castellano hasta el año 1990 y la visión de Machado y Álvarez se impuso casi durante un siglo. Esto ha contribuido a primar y poner el acento en la aportación gitana -clave, sin duda, para el *estilo*, para el *duende*-. Pero a base de idealizar y crear ciertos tópicos en torno a los gitanos, en un flaco servicio al papel realizado por ellos.

Una visión superficial ha truncado durante demasiado tiempo el estudio de los temas de forma y fondo en el flamenco, particularmente de los musicales, a favor del ensayo literario en torno a ciertos mitos centrales: tradicionalismo, pureza, gitanismo, esencias andaluzas, duende... Los flamencólogos contaban una parte de la historia. Nadie niega la importancia de algunas familias cantaoras de la Baja Andalucía, depositarias de una singular y auténtica tradición flamenca, nadie debería negar que los gitanos son muy a menudo artistas flamencos geniales. Y así podríamos seguir: nadie duda que Cádiz y Sevilla (y Jerez y los Puertos, Utrera, Mairena, Morón, Lebrija, Marchena...) sean tierras de honda tradición flamenca... El problema estaba en que se contaba eso, se volvía a contar, y se hacía toda una teoría -bastante provinciana- basada en ésos y algunos otros datos añadidos, que muchas veces no pasaban de la categoría de chascarrillos. Se montó así una débil teoría que, puesto que no explicaba casi nada, acabó por aburrir.

En realidad, en el espacio de tiempo que va entre 1880 y 1960 el flamenco sufrió contantes y definitivas transformaciones, sobre todo en el toque y en el baile. Pero casi diríamos que fue a pesar de los teóricos -los verdaderos artistas no dejan de serlo, aunque no cuenten con teorizadores de altura-. Se percibe un fuerte tradicionalismo en las motivaciones que llevaron a D. Manuel de Falla a su ardua labor de concienciación a favor de una *vuelta* al flamenco *auténtico*, discurso centrado en la pureza y autenticidad *primigenia* del cante.

El *Concurso de Cante Jondo* de Granada de 1922, supuso sin duda un espaldarazo al flamenco desde las influyentes esferas del gran arte y de los intelectuales. Pero la estética tradicionalista del Falla y Lorca de esos años, marcó la evolución del flamenco -sobre todo del cante- durante muchos años. (Curiosamente su labor de músico, no la de teorizador o aglutinador del Concurso, sí hizo avanzar la estética del baile flamenco, que dio pasos definitivos en su abrirse a los grandes escenarios, en España y en todo el mundo).

Y por tercera vez el tradicionalismo marcó la llamada época de la *revalorización*, vigente sobre todo en Andalucía entre las décadas de los 50 a 80 del pasado siglo. En esta ocasión se llegó al despropósito de pretender definir, de manera bastante dogmática, el *canon* definitivo del flamenco. Y de los artistas, y del estilo que había

que adoptar... Hasta que el río a fuerza de empuje se salió de su cauce: del que los flamencólogos le habían marcado.

LA RUPTURA CON LA FLAMENCOLOGÍA

Las ideas de Shuchardt -entre otras- no cayeron en saco roto. Ya en la década de los 60, algunos músicos y folkloristas las retomaron, destacando entre todos Manuel García Matos. Sus escritos introdujeron a partir de los años 60 nuevos puntos de vista -argumentados con transcripciones y fuentes escritas- muy distintos a los del discurso oficialista de los flamencólogos, que se estaba imponiendo por esos años. Por ejemplo, se atrevió a comparar una soleá con un canto tradicional grabado en Extremadura, o las muy flamencas alegrías con las jotas aragonesas... García Matos abrió nuevas hipótesis en la línea de buscar modelos tradicionales previos, andaluces o no, de las formas flamencas.

Estas investigaciones de por sí no impulsaban necesariamente la creatividad. Pero creaban las condiciones de libertad propias de la verdadera indagación científica, que busca sin aceptar estados de opinión más o menos generalizados. Se ponían las bases para destruir mitos, como el de la intemporal existencia de cantes ligados a la raza y a la tierra.

Ahora bien: hay fallas y limitaciones en las teorías de García Matos, no siendo la menor de ellas su postura de cierto cariz *antigitanista*, similar a las que Béla Bartók había adoptado medio siglo antes respecto de los zingáros de Hungría: García Matos, como Bartók, minimizaba la aportación gitana, poniendo el acento en los modelos tradicionales "originarios" que habrían sido *copiados* o *transformados* por los gitanos, pareciendo negarles toda creatividad u originalidad. Quizá por eso y por los recelos suscitados ante sus nuevas teorías y métodos, tuvo poca repercusión entre aficionados y flamencólogos.

Dejando de lado ese dudoso antigitanismo, las ideas más novedosas de sus propuestas poco a poco fueron siendo tenidas en cuenta. Unas antes, e incluso entre flamencólogos (por ejemplo bucear en los textos de Estébanez Calderón). Otras después, como manejar textos literarios del Siglo de Oro en adelante, o fuentes escritas como partituras y textos de tonadillas dieciochescas, o de zarzuelas del XIX, o realizar él mismo transcripciones bastante detalladas y análisis musical... O bien mirar con una nueva mirada hacia músicas tradicionales tanto peninsulares como del otro lado del Atlántico. Él mismo inició estos caminos, a veces de manera balbuceante (caso de las músicas americanas, que no conocía a fondo), otras de forma más segura (tonadas tradicionales españolas, entrecruzamiento con datos de textos, partituras, etc.).

Pretender analizar todo el flamenco desde el punto de vista musical, o lanzar toda una teoría explicativa de conjunto era una tarea ingente que García Matos no se propuso. Quizá comprendió que por entonces -si no siempre- era tarea poco menos que imposible. Él actuó de forma más prudente: escribiendo artículos sobre temas

puntuales, dando conferencias, presentando logros parciales de su investigación y sugiriendo temas y enfoques a futuros investigadores.

Es esa prudencia la que echamos de menos en la obra *Teoría del cante jondo* (1966), de Hipólito Rossy, especie de *prontuario* o manual sobre el flamenco para no versados en la materia. Como obra sistemática, aborda temas que hasta entonces ni siquiera habían sido enunciados: cuestiones de modalidad y música antigua y folklórica en relación con el flamenco, clasificaciones de los cantes según sonoridades musicales, o según el compás, alusiones a la historia de la danza en relación con el baile -al que dedica un capítulo completo-... Fue de los primeros en argumentar la pertinencia de la *cadencia* andaluza (Rossy, 1966: 91-93) como cadencia final del modo frigio (o dórico como él lo llamaba)⁵. El libro, escrito en un estilo arcaico característico de los antiguos manuales-prontuario para asignaturas complementarias de los conservatorios, supone un esfuerzo compilador, con aportaciones novedosas (transcripciones, reflexiones musicales)... Aunque es cierto que mezclas demasiado frecuentemente con tomas de postura personales y con datos históricos genéricos no siempre contrastados, o no del todo bien traídos, con muy escaso uso de citas bibliográficas de referencia. Para los interesados, dejamos en nota al final una de sus clasificaciones de cantes flamencos y una crítica personal a la misma⁶.

⁵ Igualmente rechazó la transformación que bastantes músicos del siglo XIX hacían del modo *frigio* (o *dórico*, o *de mi*, según terminología), cuya tónica era considerada quinto grado del modo menor, haciendo concluir sus obras en cadencia perfecta dominante-tónica de una tonalidad menor.

⁶ Veamos solo un ejemplo de sus clasificaciones, en este caso atendiendo al mayor o menor ‘sometimiento a compás’. Rossy propone en una de sus clasificaciones siete grupos: a) Melodías libres a voz sola. Son los cantes sin guitarra: tonás, debla, martinete, carcelera, saetas y cantes de trilla. b) Melodías libres a voz sola sobre percusiones acompañadas. Reserva este punto para el martinete con percusión. c) Melodías libres acompañadas a la guitarra, sin sujeción a compás. Tarantas. d) Melodías libres con acompañamiento acompañado. Seguiriyas, cabales, soleares, caña, polo, tientos, tangos, bulerías, livianas, serranas, taranto. e) Melodías métricas con acompañamiento acompañado. Petenera, vito, olé, jaleos, sevillanas, boleros, panaderos, tanguillos, farruca, garrotín, zorongó. f) Melodías métricas deformadas, con acompañamiento acompañado. Fandangos a compás (tipo Huelva y verdiales, en los que incluso incluye al cant de l’horta valenciano), alegrías y mirabrás. Y g) Melodías métricas deformadas, acompañadas sin sujeción a compás. Malagueñas grandes (sin compás), granaínas (Granaína y Media Granaína), fandanguillos y cartagenera.

Si nos fijamos en los grupos, no es fácil ver la lógica de la distinción estructural entre tarantas (grupo c) y malagueñas (grupo g), porque los orígenes de ambas son muy similares, y su estructura (una vez que se ‘engrandecieron’) es la misma. Incluirlas en grupos distintos lleva a confusión. Por otra parte, incluir en un mismo grupo (el f) a los fandangos a compás (tipo Huelva o tipo verdial) junto con las alegrías y el mirabrás, tan distintos de los fandangos, más que aclarar lleva a confusión. El criterio clasificatorio de Rossy es en exceso formalista: defi-

Quizá sea esa casi imposibilidad de pretender abarcar toda una teoría musical, histórica y cultural del flamenco en un solo manual, lo que ha frenado a los investigadores posteriores a pretender dar explicaciones unitarias, definitivas y concluyentes en torno al flamenco; a decir la última palabra sobre las claves de la música flamenca.

Recientemente, Antonio y David Hurtado, probablemente con más experiencia flamenca que la de Rossy, y con conocimientos musicales más que suficientes, lo han intentado. La obra *La llave de la música flamenca* (2009) supone un meritorio esfuerzo compilador y de acopio de datos: la gran cantidad de transcripciones musicales, con abundantes observaciones analíticas acertadas, suponen un paso adelante respecto del libro de Rossy. Ofrecen también muchas e interesantes referencias a partituras de música española antigua, que los autores relacionan de una manera u otra con el flamenco. Un trabajo digno de ser leído, siempre y cuando se haga con sentido crítico, porque junto a esa cantidad de datos musicales y reflexiones analíticas, se observan inexactitudes históricas, afirmaciones rotundas no del todo contrastadas y omisiones patentes de obras de autores solventes que han sido publicadas en los últimos años sobre temas relativos a música y flamenco, en España y en otros países. Pensamos por tanto que si por un lado este libro es un paso adelante en lo referente a música y flamenco, y como tal enseñará mucho a sus lectores, por otro las omisiones y lo escasamente contrastado de algunas de sus afirmaciones, recomiendan que sea leído con un cierto distanciamiento crítico⁷.

ne determinadas categorías estructurales y una vez establecidas, se aplica a todos los cantes y se van ‘rellenando las casillas’. Surgen así grupos de cantes que tienen un rasgo común, pero muchos otros diferentes. Otras clasificaciones que Rossy hace de los cantes son tan exhaustivas como duras de asimilar. De hecho, no se ha impuesto ninguna de las que él propuso.

⁷Por solo citar algunas: ¿Por qué es protoflamenca la fecha de 1847 a 1881, cuando ya eran habituales las fiestas flamencas en Triana, algunos cantes ya no estaban subordinados al baile, ya había muchos cafés cantantes, o el flamenco estaba establecido en Madrid...? ¿En qué texto han demostrado, antes de la página 27, que “el fandango” (¿?) es de origen africano? No basta con haberlo citado acriticamente una vez o dos antes y luego ya darlo por demostrado. ¿Por qué hablan de “el fandango”, como si no existieran decenas, si no centenares de músicas muy diversas llamadas fandangos a lo largo y ancho del mundo? ¿Desde cuándo dos siglos completos -el XVII y el XVIII- pueden ser considerados un “punto de inflexión”? En contra de lo que afirman repetidamente, la presencia del modo frigio, o al menos sonoridades frigias en músicas previas al siglo XVII, está datada suficientemente, tanto en música instrumental renacentista -las hachas, el guárdame las vacas, varios ostinatos de altas y bajas danzas...- como en música vocal de los siglos XV y XVI. De hecho en este libro se hace alusiones a las folías y romanescas (no tanto a villancicos, o a otros ostinatos de danza antiguos, también en sonoridades próximas a la frigia). Vemos inexacto afirmar que la sonoridad flamenca hace su aparición en el siglo XVII. Hay una especie de fijación e insistencia a lo largo del libro en que

ALGUNOS TEMAS DE ESTUDIO

Y damos paso ya al elenco de temas que personalmente investigamos o hemos investigado, al tiempo que haremos alguna referencia a marcos teóricos y metodológicos. Inmediatamente después se hará referencia a algunos temas que están siendo investigados por diversos autores y que, desde nuestro punto de vista, abren perspectivas novedosas e interesantes.

A) Músicas y bailes de tipo tradicional y flamenco: el caso de los fandangos y las saetas

Personalmente hemos investigado sobre fandangos y saetas. Sobre fandangos, con motivo de la tesis de doctorado (1998). En ella hicimos uso de algunas ideas de Timothy Rice (1987), de datos de trabajo de campo realizado durante seis años, pusimos en relación fuentes orales y escritas y justificamos el método de transcripción y análisis aplicados a los fandangos folklórico-tradicionales y flamencos.

He aquí algunas de sus conclusiones: A lo largo y ancho del mundo hispánico existen diversas músicas que, siendo muy variadas entre sí, son designadas coloquialmente como fandangos. El único punto en que coinciden es el estar ligadas -o haberlo estado en el pasado- a antiguas fiestas de baile llamadas fandangos, o *fandangos de candil*. Solo un tipo formal de estos *fandangos*, los que particularmente estudiamos en la tesis y que llamamos *fandangos del sur* (del sur de España) influyeron en los fandangos flamencos, cuya música proviene en buena parte de una reelaboración a partir de géneros tradicionales de músicas de baile, muy anteriores, aún populares hoy día por todo el sur de España (*verdiales*, *malagueñas* de baile, *rondeñas*, *robaos*, etc.).

Estos datos rompen con algunos tópicos de la teoría de de la flamencología tradicional: que los fandangos flamencos eran advenedizos en relación, por ejemplo, con las soleares o las seguiriyas. Los datos históricos y musicales muestran que los fandangos -no solo los folklóricos preflamencos, sino los flamencos-, son al menos tan antiguos en el mundo del flamenco como otros cantes tenidos por “más flamencos” o “básicos”.

en la Jácara y en el Fandango estaría la base histórica de toda la música flamenca, cuando en realidad había distintas músicas de jácaras, e infinita variedad de tonadas de fandangos a lo largo y ancho del mundo hispánico, a veces muy distintas entre sí. En el asunto de las saetas, que junto con los fandangos, hemos investigado a fondo, se escriben bastantes inexactitudes y se omiten muchos datos que no es el caso citar aquí. Igualmente la teoría sobre los romances la vemos superficial. En cuanto a los autores no citados, son muchos. Se me ocurre citar a vuela pluma la obra escrita de Norberto Torres o Eusebio Rioja en lo referente a la guitarra flamenca, la de Philippe Donnier en lo referente a la transcripción y análisis musical del flamenco, o la de Faustino Núñez en relación a la tonadilla escénica, América y el flamenco.

Una vez defendida la tesis, fue publicada parcialmente como libro (*Bailes de candil...* 2000). También surgieron de ella algunos artículos dedicados a la transcripción y análisis de las músicas de tipo tradicional (2002) y al análisis musical de los fandangos del sur (2011).

El interés por estudiar otras músicas tradicionales que tuvieran que ver con el flamenco, nos llevó a estudiar entre los años 1998 a 2009 las saetas y otras músicas de la Semana Santa en Andalucía. Su estudio tenía el interés añadido de que aquí los gitanos no estaban significativamente presentes -como sí lo están en el flamenco-. Algunos textos fruto de esa investigación están disponibles en la red para su consulta en pdf⁸.

Entre las conclusiones de ese estudio, cabe destacar que existen en Andalucía ambientes de música popular -es el caso del mundo de la religiosidad popular y las saetas- que sin ser estrictamente *flamenco*, históricamente han interactuado con él. Las saetas no son flamenco en sentido estricto, sobre todo por el contexto socio-cultural y la ocasión y ambientes en que se interpretan. En cuanto al estilo interpretativo, tampoco lo fueron en absoluto entre los siglos XVI a XVIII. Pero a través de un proceso de confluencia con el mundo del flamenco -en los siglos XIX y XX-, hoy día le están muy próximas. Hubo un proceso de aflamencamiento de las formas musicales, pero hay diferenciación clara con el mundo del flamenco en cuanto a la no profesionalización en el mundo de las saetas.

B) El pueblo romaní, los gitanos y la música

A fuer de estudiar las músicas preflamencas, se corre el riesgo de ignorar el papel fundamental que los gitanos han jugado en la elaboración del flamenco - como hemos visto sucedió en las obras de Bartók, García Matos o Rossy-. Es esto lo que nos llevó a adentrarnos en el estudio de la historia del pueblo romaní, en su relación histórica con la música y en el papel que juegan y han jugado en otras

⁸ Entre otras obras, se pueden consultar: -"Música y religiosidad popular: Saetas y Misere-res en la Semana Santa Andaluza" (2001). En: <http://hdl.handle.net/10481/4631>. -"Música y religiosidad popular en Andalucía: las Saetas" (2006). En: <http://hdl.handle.net/10481/4690> Sobre flamenco: -"Tradición y renovación Reflexiones en torno al antiguo y nuevo flamenco" (1997). En: <http://www.sibetrans.com/trans/transiberia/berlanga.htm> -Flamenco en la Universidad. Reseña crítica a: Delgado Calvo-Flores, Rafael. Poemas Gitanos. Gypsy Poems (2007). En: <http://hdl.handle.net/10481/5523> -La originalidad musical del flamenco: libertad creativa y sometimiento a cánones (2009). <http://hdl.handle.net/10481/5522> Sobre transcripción y análisis: -"Métodos de transcripción y análisis en Etnomusicología: El concepto de Pertinencia Constructiva" (2002) En: <http://hdl.handle.net/10481/4630> -Otros: "El bajo guárdame las vacas y las músicas tradicionales en el sureste español" (2005). En: <http://hdl.handle.net/10481/4632>

músicas populares de tipo tradicional en diversas partes del mundo, fundamentalmente en Europa oriental, a la búsqueda de claves que pudieran ser válidas para el caso de los gitanos españoles⁹.

C) Músicas novohispánicas. Lo barroco, lo criollo y lo flamenco.

Con motivo de la tesis de doctorado, comenzamos a conocer mejor un conjunto de músicas americanas emparentadas formal e históricamente con músicas populares españolas, y particularmente andaluzas.

Ya durante la tesis de doctorado -a la búsqueda de fandangos-, pudimos constatar que en casi todos los países americanos de habla hispana se practicaban diversos tipos de *fandangos* que, aun no presentando siempre semejanzas formales con la estructura musical de los *fandangos del sur* -la más extendida en España-, eran *auténticas* músicas de *fandangos*: músicas ligadas en la actualidad o en un pasado no muy lejano a un determinado tipo de *fiestas de baile*¹⁰. Ahora bien, es de notar que además de ciertos rasgos culturales como los recién aludidos (convenciones en las fiestas de baile), esas músicas presentan también ciertos rasgos formales que las emparentan parcialmente con el flamenco. Podemos destacar, entre otros:

a) Las sonoridades musicales. Uno de los más recurrentes es la *modalidad frigia*, o la ambigüedad tonal-modal entre sonoridades frigias y menores (unas veces) o mixolidias y mayores, otras. En muchos fandangos se hace presente la llamada *cadencia andaluza* (o hispana y americana, pues no es exclusiva de Andalucía ni de España, aunque abunde en músicas andaluzas de tipo tradicional y en el flamenco)¹¹.

b) El tipo de coplas, improvisadas o no, en moldes métricos y poéticos coincidentes en un alto porcentaje con los de las coplas flamencas (octosílabos

⁹ Puede consultarse: Berlanga, Miguel A. *Músicas trashumantes. Música de las Culturas gitanas desde la India hasta Europa. Año europeo del diálogo intercultural. Valle del Nansa (Cantabria, 2-10 de Agosto de 2008)*: colaboración con el Festival Internacional de Santander. Marcos históricos. Fundación Marcelino Botín. Introducción y Notas al Programa. DL: SA-543-2008, pp. 17 a 38.

¹⁰ Su antiguo ritual (autoridad simbólica, petición de pareja, improvisación de coplas...) para el caso del sur de España está estudiado en Berlanga: 2000. Muchas convenciones hoy desaparecidas recuerdan parcialmente a las que se viven o vivieron en los fandangos americanos (lógicamente con muchas particularidades

¹¹ Mantenemos que esta cadencia, Lam-Sol-Fa-Mi para entendernos, debe ser pensada y analizada en términos modales, como un iv-III-II-I, y no en términos tonales como un i-VII-VI-V. Ver Manuel: 1989 y 2002.

en cuartetos, tercetos, quintillas o décimas -tan populares en América- y cuartetos de seguidilla)¹².

c) La abundancia de los metros ternarios, integrados en compases de 6/8 y en compases de hemiolía de 12 (3, 3, 2, 2, 2), que como bien es sabido es uno de los rasgos más distintivos de muchos cantes/toques/bailes flamencos, quizás el compás flamenco más característico. Tanto los compases en 6/8 como en amalgama irregular de 12, son muy característicos en estos repertorios americanos (*sones, joropos, bambucos, guajiras, zapateados, cuecas, marineras...*).

Todos estos rasgos no han sido tenidos en cuenta por la bibliografía flamenca, aunque afortunadamente han comenzado a serlo desde hace unos pocos años. En esta labor cabe citar el papel catalizador que supuso hace unos años el estudio de la música barroca para guitarra, particularmente del *Códice Saldívar 4*, estudiado por Craig Russell (1995). Entretanto que una buena parte de investigadores de temas flamencos siguieron excesivamente volcados en debates culturales procedentes de ámbitos de la sociología y la antropología cultural, estos nuevos datos fueron tenidos en cuenta al otro lado del Atlántico, en ámbitos de la musicología, fertilizando estudios de tipo interdisciplinar entre musicología histórica (en concreto centrado en el barroco novohispano) y musicología aplicada a la interpretación histórica de estos repertorios y su relación con la herencia actual de los sones tradicionales. He aquí un texto de Eduardo Contreras a propósito de la aplicación práctica de estos hallazgos, que citamos como modelo de lo que podría suceder en temas de interpretación e investigación aplicada al flamenco (Contreras Soto, 2007: 57).

El estudio exhaustivo que, en los años recientes, se ha realizado con la música cifrada para guitarra que se conserva en los dos libros de Murcia, y muy especialmente en el llamado *Códice Saldívar 4*, ha permitido mostrar cómo este material sonoro enlaza de una manera más que evidente y muy hermosa las formas musicales barrocas para baile o melodía profanas con la tradición de los sones no sólo mexicanos, pero incluso de todo el ámbito popular iberoamericano. La edición de estas tablaturas por Craig Russell ha aportado información muy valiosa y ha permitido confrontar el pasado con el presente, haciendo factible el diálogo musical sin forzar el discurso sonoro de cada período. Además de Russell, autores (...) han expuesto opiniones comunes en torno de esta relación, y el resultado de estas ideas ha empezado a plasmarse en la experiencia musical viva, tanto en conciertos recientes como en grabaciones.

En el año 2002 Peter Manuel publicó en el *Journal of the American Society* un interesante artículo cuyo enfoque y conclusiones vemos de aplicación para la investigación del flamenco. Manuel analiza en este trabajo un conjunto de músicas

¹² Por otro lado, son los moldes métricos más frecuentes en toda la lírica hispánica de tipo popular, como bien mostró Gutiérrez Carbajo (1990).

americanas de raíz criolla (sones cubanos y mexicanos, fandangos, joropos...) cuya sonoridad oscila entre la tonalidad en proceso de asentamiento y la modalidad, al tiempo que muestra cierta ambigüedad entre dos centros de atracción tonal. Para caracterizarlas, no solo las analiza ‘en presente’, reflexionando sobre sus aspectos formales, sino que acude con solvencia a fuentes escritas, comenzando por los repertorios españoles del siglo XVII en adelante, como los fandangos para teclado plausiblemente relacionados con ellos.

Apoyado en la bibliografía y el análisis, pone en evidencia una serie de rasgos que unen a ambos repertorios (músicas históricas de autor y músicas populares actuales de raíz tradicional), como es el caso de la naturaleza modal y otros parámetros musicales que emparentan a esas músicas con algunos rasgos de la música flamenca. Al menos mucho más de lo que la flamencología tradicional ni siquiera había intuido. Así por ejemplo, a propósito de los fandangos de autor del estilo de los de Scarlatti, Boccherini o el Padre Soler -de los que existen versiones ‘folklóricas’ en el estado mexicano de Oaxaca-, escribe (Manuel, 2002: 316):

“Estas piezas son bastante arquetípicas, y pueden ser calificadas como versiones estilizadas y elaboradas de formas de danza popular que pueden haber sido acompañadas por guitarra o vihuela, a menudo con castañuelas y otros instrumentos de percusión. En este contexto, el guitarrista puede continuar el ostinato la-mi con tantas variaciones (diferencias, falsetas) como el tiempo y la imaginación permita. Los fandangos para teclado de Soler y otros mantienen este carácter relajado, improvisatorio y claramente no direccional...”

Poco a poco estas interconexiones van siendo consideradas por los investigadores¹³.

D) Del Barroco hispano al flamenco: la guitarra y los bailes en el teatro

Respecto a las similitudes entre el rasgueado de la guitarra -ya muy de moda en el Barroco-, con el rasgueado flamenco y la mezcla de rasgueado y punteado, así como las coincidencias entre toques flamencos y toques de la guitarra española barroca aparecidos en los tratados de Luis Briceño, Gaspar Sanz, Santiago de Murcia y otros, el investigador y guitarrista flamenco Norberto Torres está a punto de publicar su tesis de doctorado, leída recientemente, que sin duda deparará páginas novedosas para la investigación y la divulgación, como se puede leer en algunos de los artículos derivados de su estudio y que hemos tenido oportunidad de consultar¹⁴.

¹³ Aunque no he tenido oportunidad de leer su tesis sobre las peteneras, quisiera citar los trabajos conjuntos que están realizando Lénica Reyes Zúñiga y José Miugel Hernández Jaramillo, a propósito de las relaciones musicales entre México y España (particularmente Cádiz).

¹⁴ Torres, Norberto. “El estilo rasgueado de la guitarra barroca y su influencia en la guitarra flamenca: fuentes escritas y musicales, siglo XVII”. Pro manuscrito, 2011.

Es de celebrar que un investigador, guitarrista flamenco, argumente con acopio de datos históricos y transcripciones, en términos comprensibles a nivel musical, conclusiones como éstas: tanto el toque flamenco (*por arriba* o *por medio*), incluidas las técnicas del rasgueado, como su particular conjunción entre rasgueado y punteado, como la configuración básica de los toques por soleá o peteneras, y en general todos los compases flamencos de 12 tiempos en hemiolia, estaban en buena parte preanunciados en los tratados de guitarra de época barroca, como los de Luis de Briceño o Gaspar Sanz.

Las investigaciones nos están llevando a pruebas cada vez más evidentes de las conexiones entre las danzas del barroco español, los *ostinatos* o variaciones de la primitiva guitarra –pues bajo su rasgueado eran acompañadas habitualmente estas danzas y bailes- y el cante, toque y baile flamenco. Éste es un tema amplio y del que estamos convencido que deparará logros en un futuro próximo. Las danzas de cascabel (de origen popular), fueron mejoradas por los maestros de danza, entre otras cosas para ser interpretadas en los diversos géneros del teatro breve a partir del Siglo de Oro: entremeses, jácaras, bailes, mojigangas y fines de fiesta de los siglos XVI-XVIII, sainetes y tonadillas del siglo XVIII-XIX.

Pensamos que será fructífero estudiar (desde luego es tarea de equipo) las conexiones entre los bailes *a solo* que aparecen en las piezas breves del teatro de finales del XVIII y principios del XIX (sainetes y tonadillas), las *tiranas* -que se cantaban y bailaban o ‘representaban’- y géneros próximos (los polos, zorongos y cachirulos, las cachuchas, el olé... bailes ya reglados por la escuela bolera), con otros bailes y danzas de los siglos XVI, XVII y XVIII, particularmente: zarabandas, jácaras, chaconas y canarios (pero también pavanas, gallardas, folías, marionas...). Deberían ser estudiados interdisciplinariamente, por ejemplo relacionando los *ostinatos* de los métodos de guitarra rasgueada que conocemos, como los de Luis de Briceño, Gaspar Sanz o Santiago de Murcia, con las noticias sobre sus apariciones en el teatro, con los tratados de danza españoles, franceses e italianos... Además todo esto debería ser analizado ‘transversalmente’, es decir desde el punto de vista de la interacción entre las versiones ‘gitanas’ de los jaleos *a solo* y las versiones boleras, y de ambas con esos otros bailes y danzas teatrales de los siglos XVII y XVIII.

Por poner un ejemplo: del canario contamos con datos interesantes que lo ligan con el estilo del zapateado tan característico de algunos bailes de probable origen español pero que tomaron cuerpo en América (*sones, joropos, cuecas, marineras...*) y que parecen estar también a la base del zapateado flamenco, una vez reinterpretado por los gitanos¹⁵. María Asunción Flórez (2006: 53) y María José Moreno (2008), han

¹⁵ Además de ser bailado originariamente a solo, sobre todo por hombres, los canarios se distinguían musicalmente por sus frases de cuatro compases, su ritmo ternario con puntillos, y un zapateado que, según indican las obras teatrales, era su cualidad más sobresaliente (se alude a

recopilado y tratado datos interesantes sobre danza teatral barroca que sería fructífero barajar con otros, musicales y etnográficos.

Esto nos llevará como de la mano al siglo XX. Llegará a no causarnos extrañeza el hecho de que ha sido a través de obras como *Gitanerías* y su versión completa *El Amor Brujo*, o a través de comedias como *La Lola se va a los Puertos*, la más famosa obra teatral de los hermanos Machado, es decir a través del teatro, como el flamenco se ha ido abriendo camino siempre en sus pasos de renovación y adaptación a las novedades de cada época.

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ Barrientos., Joaquín / LOLO, Begoña (eds.). *Teatro y Música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*. Univ. Autónoma/CSIC, 2008.

BAUMANN, Max Peter (Ed.) *Music, Languages and Literature of the Roma and Sinti*. Berlín, Otto-Friedrich University, 2000.

BERLANGA, Miguel A. *Bailes de Candil andaluces y Fiesta de Verdiales. Otra visión de los fandangos*. Málaga, Diputación, 2000.

___ *Polifonías Tradicionales y otras Músicas de la Semana Santa Andaluza*. Ciudad Real, CIOFF/INAEMM, 2009.

___ “Métodos de Transcripción y Análisis en Etnomusicología”. En *Patrimonio Musical*. Granada, CDMA, 2002: 147-160.

___ *Culturas trashumantes. Música de las culturas gitanas desde la India hasta Europa. Festival Internacional de Santander. Marcos históricos*. Fundación Marcelino Botín. Año europeo del diálogo intercultural. Valle del Nansa (Cantabria, 2-10 de Agosto de 2008). Introducción y Notas al Programa. DL: SA-543-2008, pp. 17 a 38.

___ “El Flamenco en la Universidad”. En *Extramuros*, Granada, 2007: 58-61

___ “Músicas tradicionales de la Semana Santa Andaluza. De las saetas preflamencas a las flamencas”. En *Artes y Artesanías de la Semana Santa Andaluza*. Sevilla, Tartessos, 2003.

___ “Representaciones de la Pasión”. En *Artes y Artesanías...* Sevilla, Tartessos, 2004.

___ “Tradición y renovación: reflexiones en torno al antiguo y nuevo flamenco”. Trans, *Revista de Etnomusicología*, 1997 <http://www.sibetrans.com/trans/transiberia/berlanga.htm>

que se danza con los talones en algunos entremeses, así como a sus intrincadas mudanzas...).

- ___ “Análisis de la música de los verdiales en el marco de los fandangos del sur”. *Jábega*, 2011, n 103.
- CARO BAROJA, Julio. *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madrid, Istmo, 1990.
- ___ *De etnología andaluza*. Málaga, Servicio de Publicaciones de la Diputación, 1993.
- ___ “Los majos”. *Cuadernos hispanoamericanos*, n. 299. 1975: 1-69.
- CONTRERAS SOTO, Eduardo: “Música para una comedia de Cervantes” en *Revista Redes: música y musicología desde Baja California*; Enero - Junio de 2007, Año 2, número 1. [En: www.redesmusica.org/no2] consultado el 4.V.2011.
- FLÓREZ, María Asunción. *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*. Madrid, ICCMU, 2006.
- GARCÍA MATOS, Manuel. *Sobre el Flamenco. Estudios y notas*. Madrid, Cinterco, 1984.
- GÓMEZ, Agustín. *De Estética Flamenca*. Barcelona, Ediciones Carena, 1982.
- HURTADO TORRES, Antonio y David. *La llave de la música flamenca*. Sevilla, Signatura, 2009.
- MACHADO y Álvarez, Antonio. *Colección de Cantes Flamencos*. Sevilla, 1881. Edición facsimil: Sevilla, Extramuros, 2007.
- MALVINI, David. *The Gypsy Caravan: From Real Roma to Imaginary Gypsies in Western Music and Film*. New York / London, 2004.
- MANUEL, Peter. “Modal Harmony in Andalusian, Eastern European, and Turkish syncretic Musics”. *Yearbook for Traditional Music*, 1989: 70-93.
- ___ “From Scarlatti to ‘Guantanamera’: Dual Tonicity in Spanish and Latin American Musics”. *Journal of the American Society*, 2002, vol. 55, n. 2: 311-336.
- SCHUCHARDT, Hugo. *Los Cantes Flamencos (Die Cantes Flamencos, 1881)*. Sevilla, Fundación Machado, 1990.
- ROSSY, Hipólito. *Teoría del cante jondo*. Barcelona, Credsa, 1966.
- RUSSELL, Craig H., *Códice Saldívar No. 4: A Treasury of Guitar Music from Baroque Mexico*. University of Illinois Press, 1995.
- TORRES, Norberto. “El estilo rasgueado de la guitarra barroca y su influencia en la guitarra flamenca: fuentes escritas y musicales, siglo XVII”. Pro manuscrito, 2011.
- ___ *De lo Popular a lo Flamenco: Aspectos Musicológicos y Culturales de la Guitarra Flamenca (Siglos XVI-XIX)*, Tesis Doctoral, Universidad de Almería, 2009.

EL PATRIMONIO MUSICAL RELIGIOSO

EN CASTILLA-LA MANCHA DURANTE EL SIGLO XIX¹

Paulino CAPDEPÓN
Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen: Este capítulo se centra en el estudio de las circunstancias que rodearon la música eclesiástica española del siglo XIX, las cuales incidieron en la decadencia del estilo musical sacro en España. Tal decadencia estuvo motivada principalmente por las sucesivas desamortizaciones y por la promulgación del Concordato de 1851, que reordenó el mapa litúrgico español de aquella época. Asimismo se tiene en cuenta los diversos intentos de reforma de la música religiosa española que se sucedieron a lo largo del siglo XIX, entre los que destaca el protagonizado por Hilarión Eslava. En una segunda parte del presente capítulo se analiza el estado de la cuestión y la problemática en torno al patrimonio musical del siglo XIX en Castilla-La Mancha y su recuperación.

Palabras clave: música, composiciones, Castilla-La Mancha

Abstract: This chapter focuses on the study of the circumstances surrounding the Spanish church music of the 19th century. These circumstances influenced the decline of sacred musical style in Spain. This decline was due to the successive confiscations and the promulgation of the Concordat of 1851, which reorganized the Spanish liturgical map at that time. It also takes into account the various reform attempts of the Spanish sacred music that occurred throughout the 19th century, most notably the reform attempt of Hilarión Eslava. In a second part of this chapter, we analyze the state of the question and the problems of the musical heritage of the 19th century in Castile-La Mancha and his recovery.

Key Words: music, compositions, Castilla-La Mancha

LA MÚSICA RELIGIOSA EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XIX

Introducción

Hasta el siglo XIX la música religiosa había sido el centro neurálgico de la

¹ Este capítulo forma parte de los resultados del Proyecto I+D “Fuentes del patrimonio musical en Castilla-La Mancha: recuperación, catalogación, estudio y creación de una base de datos”. Proyectos de Investigación I+D+i (Programa Nacional de Proyectos de Investigación Fundamental). Referencia: HAR2010-19353 (2010-2013). Investigador Principal: Paulino Capdepón.

actividad creativa musical en nuestro país pero las circunstancias político-religiosas de la España del ochocientos (fundamentalmente las sucesivas desamortizaciones y la firma del Concordato de 1851) favorecieron la decadencia de la actividad musical de las capillas catedralicias y parroquiales, auténtico sostén y motor del quehacer musical en el ámbito religioso, y por consiguiente la decadencia de la música sacra en todos los ámbitos, lo cual no impidió que durante aquella centuria se crearan obras de elevado valor artístico, como lo prueba la producción musical de autores como Hilarión Eslava, Mariano Rodríguez de Ledesma o Nicolás Ledesma. La profesora M^a Antonia Virgili afirma al respecto que si con anterioridad a la Guerra de la Independencia todavía se mantenían en las capillas musicales religiosas algunos de los esplendores del pasado, desde el estallido de la contienda bélica se inicia una fase crítica que se extiende hasta el Concordato de 1851 (1995, 375–376): la Iglesia española atravesó por una difícil situación económica que se tradujo en el empobrecimiento de la vida musical religiosa al no poder mantener la infraestructura necesaria (salarios de cantores e instrumentistas, adquisición de instrumentos, etc.). Hasta tal punto fue desesperada la situación que los cabildos autorizaron a los componentes de las capillas para que buscaran trabajo en otro lugar, garantizándoles la recuperación de su antiguo trabajo en la catedral en el caso de que mejorara las circunstancias económicas. En las capillas que sobrevivieron, sus efectivos se redujeron drásticamente, viéndose los cabildos obligados a contratar a músicos ajenos a las catedrales (músicos de la propia ciudad o de fuera e incluso seminaristas) para las festividades que requerirían una dotación vocal-instrumental mayor. Hubo sin embargo excepciones como la protagonizada por la Real Capilla de Madrid que pudo mantener gracias a su estatus especial una plantilla más o menos uniforme que permitió a los diferentes maestros de dicha institución crear obras de gran formato acordes a la solemnidad requerida para los servicios litúrgicos reales². En referencia a ello, afirma Begoña Lolo que “a pesar del inquietante estado de decadencia de la música litúrgica propiciado por la crisis que soportaban las capillas catedralicias, en unos momentos que en los que la secularización y pérdida de poder monárquico empezaban ya a planear en la Historia, la Real Capilla permaneció ajena al contexto nacional manteniendo el esplendor y la grandeza característica de la monarquía borbónica” (1996, 122).

Son numerosos los testimonios contemporáneos que acreditan la situación generalizada de decadencia y retroceso de la música española sacra durante el siglo

² La Real Capilla de Madrid estaba integrada en 1815 por un total de 50 músicos: un maestro de capilla, 4 organistas, 2 trompas, 2 fagotes, 10 violines, 2 violas, 3 violones, 3 contrabajos, 4 oboes/flautas, 2 clarines, 2 clarinetes, 4 tiples, 4 contraltos, 4 tenores y 3 bajos (Lolo, 1995, 157-169). Sin embargo, en la plantilla de 1824 ya se percibe un claro retroceso en el número de efectivos, pasando de 50 miembros a 40, es decir un 20% menos (Lolo, 1996, 121).

XIX. Así por ejemplo, el compositor y musicólogo belga François-Auguste Gevaert ofreció una negativa visión sobre la música religiosa de órgano en España con motivo de la concesión del Premio Roma, que le condujo a Francia, Italia, España y Alemania entre 1849 y 1852; una vez finalizada la estancia en dichos países, Gevaert presentó una detallada memoria al Conservatorio de Bruselas en 1852, reproducida posteriormente por el musicólogo y crítico francés François-Joseph Fétis (1784-1871) en la *Gazette musicale* de París:

Los organistas que he escuchado durante mi estancia en la Península, merecen por lo general una baja valoración; es imposible imaginar algo más plano, incoherente y de mal gusto que las piezas que ejecutan, si es que se puede decorar del título de piezas las clases de preludios abortados sin tema y sin ningún tipo de plan o unidad; en fin, una música que no es tal y donde el artista más indulgente busca en vano una chispa de talento. Por lo demás, dudo que este país, incluso en su época más dorada, haya tenido organistas de talento trascendente porque desde mi llegada a España no he visto una sola obra para este instrumento, escrita por un artista nativo (Gevaert, 1852, 191)³.

Una vez conocida la opinión de Gevaert, el primero en reaccionar en nuestro país fue Hilarión Eslava y una de las razones que le impulsaron a editar su obra *Museo orgánico español* fue precisamente rebatir semejante tipo de apreciaciones negativas sobre la música española del pasado:

Los males que resultan de no poseer la historia nacional del arte son muy trascendentales. Esta falta, aparte de otras consideraciones graves, es denigrante para una nación como la España, que tiene derecho a figurar como musical, por las felices disposiciones de sus naturales, y por los muchos y grandes profesores que ha dado en todos tiempos, y en diversos ramos del arte. Es además muy sensible ver que los artistas extranjeros que viajan por España, y que no teniendo otro medio de instruirse en nuestra historia musical, sacan sus apuntes por conjeturas, o por noticias las más veces erróneas, formando después con ellas memorias y relaciones llenas de inexactitudes y errores muy perjudiciales al arte músico-español. En una de estas memorias, escrita con talento y buen criterio en su mayor parte por mi buen amigo el Sr. Gevaert,

³ *Les organistes que j'ai entendus, pendant mon séjour dans la Péninsule, sont en général au-dessous de toute critique; il est impossible de s'imaginer rien de plus plat, de plus incohérent, de plus mauvais goût que les morceaux qu'ils exécutent, si toutefois l'on peut décorer du titre de morceaux des espèces de préludes avortés, sans sujet, sans plan, sans unité, enfin une musique qui n'en est pas une et où l'artiste le plus indulgent cherche en vain une étincelle de talent. Du reste, je doute que ce pays, même à son époque la plus brillante, ait possédé des organistes d'un talent transcendant, car depuis mon arrivée en Espagne, je n'ai pas vu un seul morceau pour cet instrument écrit par un artiste indigène.* Traducción de Paulino Capdepón.

y comentada después en la Gaceta musical de París por el eminente escritor Sr. Fétis, á quien debe el arte grandes servicios y yo finísimas atenciones, se ha incurrido en un error grave, diciendo con la mejor buena fe, pero sin los datos suficientes y por solas conjeturas, que en España no sólo no hay en el día buenos organistas, sino *que no los ha habido jamás*. Si estos excelentes profesores hubieran adquirido los verdaderos conocimientos de la historia de este ramo, es de creer que hubiera sido otra su opinión en esta materia (Eslava, 1853, 5-6).

Un segundo testimonio lo encontramos en 1874 en un artículo de José María Esperanza y Sola titulado “Herejías musicales”, en el cual describía la situación de la música religiosa española de su tiempo cuando escribía lo siguiente: “Lo que encontrará Vd. serán trozos de ópera, composiciones insípidas, olvido absoluto de lo que la ciencia y el buen sentido aconsejan. Ya es un trozo de zarzuela..., ya es un aria de ópera italiana” (1906, 81)⁴.

Sería necesario esperar a finales de siglo para que se intente modificar la música sacra española, a imitación de las corrientes reformistas de Alemania y Francia, tal como comprobaremos posteriormente. Así pues, es necesario estudiar tres elementos claves para comprender la evolución de la música religiosa española del XIX: las desamortizaciones, el Concordato de 1851 y las propuestas de reforma de la música sacra.

Las desamortizaciones

Han sido varios los estudios que han tratado sobre las consecuencias de la expropiación de los bienes eclesiásticos a lo largo del siglo XIX. Antonio Gallego apuntaba la necesidad de ampliar el estudio de las desamortizaciones, añadiendo, entre otras cosas, que como resultado del proceso desamortizador “se ha cegado para siempre el sistema que durante siglos había funcionado como eje de transmisión del oficio de músico: los colegios de niños cantorcicos, escolanes, infantejos...” (1991, 14). Posteriores estudios (Martín Martín, 2005; Myers Brown, 2005 y 2007) han profundizado en aspectos concretos que arrojan luz sobre los efectos perniciosos que trajeron consigo los diferentes procesos desamortizadores sobre la conservación del patrimonio musical religioso en la España del siglo XIX.

Sin embargo no podrían comprenderse dichos procesos sin remontarse a los antecedentes del siglo XVIII, concretamente a la Pragmática Sanción de Carlos III⁵: aunque dicha norma legislativa afectó exclusivamente a la Compañía de Jesús, esta-

⁴ Este artículo fue publicado originalmente en la revista *La España católica* el 28 de septiembre de 1874 y fue reproducido en una antología de sus críticas en 1906, un año después del fallecimiento de Esperanza y Sola, bajo el título de *Treinta años de crítica musical*.

⁵ Un amplio resumen de la legislación en torno a las desamortizaciones de los siglos XVIII y XIX puede consultarse en Campos y Fernández de Sevilla (2007, 5-30).

bleció un claro precedente para futuras intervenciones desamortizadores del Estado⁶. Durante la ocupación francesa, José I inició una serie de decretos encaminados a la reducción del número de conventos, prohibiéndose a los que continúan admitir nuevos novicios hasta que se llegara a la tercera parte de los conventos existentes en aquel momento. En 1809 el monarca francés dictó una orden, por la que, además de los impuestos ordinarios, se exigía al clero español un empréstito obligatorio de cien millones de reales así como la entrega de la plata, alhajas y todo tipo de objetos preciosos (Virgili, 1995, 377-378). Aquel mismo año y según decreto de 18 de agosto, José I suprimió todas las órdenes regulares, monacales, mendicantes y clericales, y la salida en 15 días de todos los religiosos de sus conventos, obligándoles a vestirse con hábitos clericales seculares; se forzó a los frailes a regresar a sus pueblos y ciudades de origen, donde tendrían la posibilidad de ser empleados en curatos, dignidades, etc., según su mérito y conducta así como recibir una pensión (Myers, 2005, 314)⁷.

Otros decretos (22 de julio de 1809 y 3 de marzo de 1813) establecían que todas las propiedades de los conventos extinguidos pasaban a formar parte de los Bienes nacionales, los cuales podían ser subastados o arrendados por los municipios.

A diferencia de los cuadros y librerías, considerados como objetos de interés artístico o científico, los objetos relacionados con la música (libros de coro, sillerías, órganos, partichelas, facistoles, etc.) tuvieron el tratamiento de “objetos propios de culto” y los reales decretos de 3 de marzo y 6 de septiembre de 1809 dictaban a su vez que dichos objetos, junto con los vasos sagrados ornamentos de culto, etc. estarían destinados a las iglesias necesitadas, tal como ha destacado María Dolores Antigüedad (1987, 88): entre las iglesias “necesitadas” de Madrid que reclamaron, entre otros objetos, “libros cantorales”, “misales” y “órganos”, se encuentran los monasterios reales de la Encarnación y de las Descalzas Reales. En opinión de Sandra Myers,

Las medidas tomadas por José I para la creación de un museo en París, añadidas a las extracciones y fraudes realizados por altos cargos militares y comisiones particulares, y al comportamiento de expolio absoluto de bienes muebles e inmuebles por parte de las tropas francesas durante la guerra -hecho corroborado por innumerables testigos de la época-, indudablemente afectaron una cantidad considerable de bienes artísticos, incluyendo fuentes musicales. Es llamativo lo que escribe, en 1854, el canónigo José Quevedo sobre lo ocurrido, por ejemplo, en el Monasterio de El Escorial, explicando como los libros

⁶ El título completo de dicha norma era *Pragmática Sancion de su Majestad en fuerza de ley para el extrañamiento de estos Reynos á los Regulares de la Compañia, ocupación de sus Temporalidades, y prohibicion de su restablecimiento en tiempo alguno, con las demás precauciones que expresa.*

⁷ Véase Documento nº 1.

de coro, junto con los demás objetos de bellas artes del monasterio, fueron empaquetados y llevados en 300 carretas y 500 caballerías, reunidos a tal efecto de los pueblos inmediatos, a Madrid por orden del “impío francés” y comisario de artes, Federico Quilliet (Myers, 2007, 86-87)⁸.

Las Cortes de Cádiz habían dictaminado por decreto de 17 de junio de 1812 la supresión de los conventos con menos de 12 miembros y la incorporación al Estado de los bienes de las órdenes religiosas disueltas o reformadas durante la etapa del gobierno intruso. Sin embargo, un decreto general de desamortización de 13 de septiembre de 1813⁹ no pudo aplicarse debido a la restauración del absolutismo por parte de Fernando VII, a pesar de lo cual sentó las bases para las futuras medidas desamortizadoras de los gobiernos liberales como medida para sanear las cuentas de la hacienda estatal (Tortella, 1994, 46). Fernando VII devolvió a sus anteriores dueños las propiedades desamortizadas durante el gobierno intruso.

Durante el Trienio liberal (1820-1823) sí que se pudo aplicar una desamortización general que afectó especialmente a los bienes del clero regular, según los reales decretos de 17 de agosto, del 1 de octubre y del 17 de octubre de 1820 y en la ley de 25 de octubre del mismo año. Recogiendo el espíritu de las Cortes de Cádiz, se decretaba que aquellos conventos con menos de doce miembros, serían suprimidos, y no se mantendría más de un convento de una misma orden en cada pueblo y su término; los archivos de los conventos suprimidos se trasladarían a los archivos de las respectivas vicarías eclesiásticas, procediéndose al inventario de todos los bienes: el método para la elaboración de los respectivos inventarios de bienes pertenecientes a los conventos, monasterios y demás instituciones suprimidas¹⁰ se estableció en el real decreto de 1 de octubre de 1820 y en la real orden de 29 de octubre del mismo año. Concretamente, en el inventario conservado en el Archivo Histórico Provincial de Toledo los objetos relacionados con la música están clasificados en el apartado 5^o¹¹: libros de coro, misales, facistolos, y órgano fueron considerados como “objetos destinados al culto” y no como “objetos artísticos”, por lo que, al igual que sucedió en la época de José I, fueron destinados a otras iglesias, conventos o parroquias que los necesitasen.

Pero sin duda, la gran obra desamortizadora fue la llevada a cabo por Juan

⁸ Sobre el expolio napoleónico, véase asimismo García Serrano (sf) [consultado: mayo, 26, 2011].

⁹ Véase Documento n° 2.

¹⁰ Véase la relación en Documento n° 3.

¹¹ Los inventarios se efectuaron según una clasificación de cinco apartados: 1) Casas y edificios en propiedad. 2) Títulos de fincas, censos, foros, diezmos y prestaciones de todas clases. 3) Bienes muebles y efectos. 4) Archivo, bibliotecas, pinturas, etc. 5) Ornamentos, vasos sagrados y objetos destinados al culto.

Álvarez Mendizábal, ministro de Hacienda y posterior jefe de gobierno interino entre 1835 y 1836. Según Real decreto de 11 de octubre de 1835 se suprimían la totalidad de los monasterios de órdenes monacales y los demás regulares, una medida que reproducía el contenido de los decretos desamortizadores de anteriores épocas liberales. Por su parte, el Real decreto de 19 de febrero de 1836 consagraba que los bienes y rentas de los conventos y monasterios suprimidos serían vendidos con el fin de disminuir la Deuda pública del estado o pago de sus réditos si bien se exceptuaban “los edificios que el Gobierno destine para el servicio público o para conservar monumentos de las artes o para honrar la memoria de hazañas nacionales”¹². En total, más de 900 conventos españoles se vieron afectados por estas medidas y sólo en las provincias de Madrid y Toledo, alrededor de 1940 religiosos fueron expulsados de los aproximadamente 123 conventos a los que se aplicó la legislación desamortizadora. Al no poseer la consideración de bienes de interés artístico, los archivos de música, órganos, libros de coro, y otros objetos relacionados con el arte de los sonidos no gozaron de la protección necesaria para su preservación (Myers, 2007, 93).

La situación originada por la ley de la “Reforma y Arreglo del coro” de 1837 así como la supresión del diezmo según Real Decreto de 29 de julio de 1837, por el que “todas las propiedades del clero secular en cualesquiera clases de predios, derechos y acciones que consistan, de cualquier origen y nombre que sean, y con cualquiera aplicación o destino con que hayan sido donadas, compradas o adquiridas”¹³ pasaban a convertirse en propiedad estatal, supuso para numerosas capillas musicales una reducción drástica de sus efectivos y de sus actividades –es el caso de la catedral de Toledo, como veremos en el apartado 2.1–, una rebaja considerable en los salarios de los músicos o en otros casos, la práctica desaparición de algunas capillas.

La Ley Desamortizadora de 1855 del ministro de Hacienda, Pascual Madoz¹⁴, afectó a los bienes municipales, del clero, instrucción pública, beneficencia y de la corona y estuvo vigente hasta 1924 con tres fases: 1855-1856, 1858-1897 y 1896-1924. Por lo que se refiere a la primera fase, la más efectiva e importante aunque sólo estuviera vigente un año, terminó de desamortizar los bienes de origen eclesiástico. Según Germán Rueda, “la desamortización que continuaba a la de Mendizábal y Espartero se podía dar por concluida, aunque se siguieran vendiendo fincas desde 1861, si bien con un acuerdo previo” (1996, 66).

El Concordato de 1851

La firma del Concordato el 16 de marzo de 1851 por Isabel II y Pío IX, con-

¹² Véase Documento nº 4.

¹³ Véase Documento nº 5.

¹⁴ Véase Documento nº 6.

lleva una relativa reconciliación de ambas partes pero no soluciona los problemas de la Iglesia española. Los principales acuerdos de dicho Concordato relacionados con la música pueden resumirse de la siguiente manera: el Estado destinaba, como compensación por la incautación anterior de los bienes eclesiásticos, una cantidad determinada para el mantenimiento del culto y otra para los sueldos de las personas al servicio de las instituciones eclesiásticas: aunque se mantenía la categoría de los canónigos, su número se redujo y a cada canongía se asignó un modesto sueldo; se cambió la categoría de racioneros por la de beneficiados: el número de los beneficiados músicos también quedó especificado según la catedral, así por ejemplo, las metropolitanas sólo podían conservar seis plazas (maestro de capilla, el organista, el sochantre, contralto, tenor y bajo), las sufragáneas podían llegar hasta cuatro y en las colegiatas se reducen a dos. La provisión de las plazas debía recaer única y exclusivamente en clérigos (López-Calo, 1999a, 444-445).

A pesar de la firma del Concordato, no siempre se cumplieron los acuerdos económicos: o bien no llegaban los fondos prometidos por el gobierno o llegaban tarde a las respectivas iglesias debido a la burocracia creada al efecto o porque en última instancia, se dependía de las decisiones de las juntas locales o jefes políticos. Como consecuencia de todo ello, los cabildos se vieron en la necesidad de disminuir los efectivos musicales de las capillas, quedando apenas los imprescindibles para atender mínimamente el culto; algunas instituciones eclesiásticas, como es el caso de la Colegiata de Talavera de la Reina (reconvertida en iglesia parroquial debido a la reordenación del mapa religioso español), se vieron obligadas a suprimir la capilla de música.

Pronto se alzaron las voces contra esta normativa que perjudicaba claramente la música eclesiástica española. Hilarión Eslava, en un artículo publicado en 1855 en la *Gaceta Musical de Madrid*¹⁵, señalaba la pobre composición de los coros catedrales y protesta por la obligación de que sean clérigos los músicos de las catedrales, subrayando la falta de equidad en la asignación de las rentas, al igualar a todos los beneficiados

La circunstancia de exigirse por el Concordato que sean clérigos los profesores de las catedrales dificulta más y más la organización de sus capillas. Además, las rentas que en él se asignan a dichos profesores no guardan proporción alguna equitativa. El maestro de capilla que, además de dirigir y componer obras, está encargado de la enseñanza de los niños de coro, goza la misma dotación que el contralto y tenor, cuyas obligaciones se limitan únicamente a cantar su respectivo papel. Esto no es justo, por razones que nadie ignora (Eslava, 1855, 17-18).

En opinión de Eslava, la decadencia de la música religiosa es consecuencia de

¹⁵ Véase el contenido completo del artículo de Eslava en Documento nº 7.

los acuerdos de 1851 entre iglesia y estado, criticando que las plazas convocadas no se cubran por la escasez de aspirantes con suficiente preparación:

Cuán poco ha sido esta materia, lo prueban los tristes resultados que tocamos. Una gran porción de iglesias catedrales han expedido edictos para varias plazas que se hallan vacantes, y no se han presentado opositores o se han provisto de cualquier modo. En otras, sin embargo de haber vacantes, no se proveen por saberse con certeza que no hay sujetos dignos de ocuparlas, si han de ser sacerdotes (*Ibid.*, 18).

En definitiva, el Concordato va a significar una crisis sin precedentes en la música eclesiástica española, principal fuente de trabajo durante siglos para nuestros músicos: apenas se cubrían las necesidades e incluso algunas instituciones llegaron a suprimir las capillas musicales como consecuencia de la falta de financiación.

Intentos de reforma de la música eclesiástica¹⁶

a) Introducción: el cecilianismo

El panorama musical español del siglo XIX no fue insensible a las corrientes reformistas y neohistoricistas que tenían como objetivo la reforma de la música religiosa, como es el caso del cecilianismo alemán, surgido en la segunda mitad del siglo XIX, tendente a la restauración de la pureza en la música religiosa. Tres vertientes fundamentales presenta esta corriente: la restauración del auténtico canto gregoriano, la recuperación de la polifonía clásica del siglo XVI y la creación de un nuevo estilo religioso de composición musical.

Los inicios del cecilianismo¹⁷ se remontan al movimiento iniciado por Kaspar Ett, organista de la corte de San Miguel en Munich desde 1815, que inició la recuperación e interpretación de música histórica del Renacimiento, en especial de la Escuela romana. Sin embargo, Ett no pretendía extender la influencia de su movimiento fuera del marco local de Munich¹⁸. Quien sí puede considerarse como fundador del cecilianismo es Karl Proske (1794-1861), canónigo de la Colegiata Alte Kapelle de Ratisbona desde 1830: a instancias del obispo de Ratisbona, Proske preparó un memorial sobre la reforma de la música sagrada de las catedrales, memorial que fue aprobado por el rey Luis I de Baviera, el cual

¹⁶ La profesora de la Universidad de Valladolid, M^a Antonia Virgili, ha sido una de las investigadoras que mayor detenimiento ha profundizado en esta temática (1995, 2004a, 2004b y 2010).

¹⁷ Véase al respecto Garbini (2009, 317s) y López-Calo (1999b, 459ss).

¹⁸ Sobre este músico véase el estudio clásico de Ursprung (1924) y el más moderno de Morrison (1997).

asimismo patrocinó varios viajes de Proske a Italia con el fin de recopilar obras musicales entre los siglos XV y XVIII. Posteriormente, en 1838 Luis I decretó que en la catedral de Ratisbona sólo se interpretara música coral a capella (López-Calo, 2006, 582-583).

La obra restauradora de Proske fue continuada por Franz Xaver Witt, quien fundó en 1866 una revista titulada *Fliegende Blätter für Katholische Kirchenmusik* (Hojas volantes para la música católica eclesiástica), un proyecto más ambicioso que intenta superar el marco regional alemán de sus predecesores. Dos años después editaba una nueva revista, cuyo título deja entrever con claridad los objetivos perseguidos por Witt: *Música Sagrada. Contribuciones para la reforma y promoción de la música religiosa entre los católicos*. A este esfuerzo editorial se sumó la creación de una “Asociación Germánica de Santa Cecilia”, que fue aprobada en 1868 en Bamberg, a la cual el papa Pío IX concedió el reconocimiento pontificio en 1870.

El sacerdote Franz Xaver Haberl y el editor Friedrich Pustet desempeñaron un papel de gran relevancia en el asentamiento y propagación de los ideales del cecilianismo. Como heredero de la obra pionera de Proske y Witt, Haberl transcribió y editó innumerables obras polifónicas, siendo además el artífice en 1874 de la Escuela de Música Sagrada de Ratisbona. Por su parte Pustet fundó en 1826 una editorial con su nombre, especializada en la publicación de obras religiosas y se convirtió en el principal vehículo de difusión de las aportaciones de los primeros cecilianistas, entre las que destaca *Magíster Choralis* (1864), de Haberl.

El movimiento cecilianista se extendió a otros países como Estados Unidos o Irlanda pero el país que mostró mayor entusiasmo ante la iniciativa alemana fue Italia gracias a Guerrino Amelli, Giuseppe Terrabugio o Lorenzo Perosi, aunque la actividad de este último se adentra ya en el siglo XX.

b) Las reformas de Eslava

Hilarión Eslava fue uno de los primeros compositores españoles que intentó adaptarse a la nueva situación surgida en Europa con la aparición de la corriente cecilianista.

La primera iniciativa reformista de Eslava se remonta al año 1852 cuando en marzo de aquel año funda la “Asociación de la Lira Sacro Hispana”, cuyo principal objetivo consistía en “la publicación de una colección completa de las mejores obras de música religiosa, compuestas por los más acreditados maestros españoles, tanto antiguos como modernos” (Eslava, 1860, 1).

A continuación emprendió un largo viaje por Europa con la finalidad de estudiar y copiar obras españolas conservadas en los archivos y bibliotecas de los países que tenía previsto visitar (Francia, Alemania y Austria) pero al mismo tiempo aprovechó la ocasión para informarse sobre los diferentes movimientos europeos que propugnaban la reforma de la música religiosa en lo referente a la recuperación de obras históricas (López-Calo, 2006, 596). El resultado de esta primera iniciativa fue la publicación de una amplia selección de la polifonía clásica española más destacada de los siglos XVI y XVII bajo el título de *Lira Sacro Hispana* (Eslava, 1852-1860). En opinión de Samuel Rubio, “se trata de una empresa que hoy mismo nos asustaría; que de hecho no se ha vuelto a repetir, aunque su necesidad es bien patente y apremiante; que supone un tesón, una fuerza de voluntad y una constancia para no desmayar ante el cúmulo de dificultades que tuvo que vencer Eslava, rayando en lo milagroso” (Rubio, 1978, 153).

Pero su iniciativa no se limitó al ámbito vocal: al año siguiente, en 1853, acometió una nueva antología de música organística española. El fin de esta nueva publicación, titulada *Museo orgánico español*, además de rebatir las negativas opiniones vertidas en Europa sobre el órgano español contemporáneo, tal como vimos anteriormente, consistía en la mejora de este campo de la música religiosa española, tal como lo expone el propio Eslava en el prefacio de esta publicación:

El objeto de la obra que ofrezco a mis profesores es de la más alta importancia: constituir el verdadero género orgánico-religioso, establecer las bases y reglas que para él deben regir, dar un gran número de piezas compuestas con sujeción a ellas, esclarecer la historia de los organistas españoles, y proponer todos los medios más conducentes para mejorar este ramo, que es uno de los más importantes del arte musical. He aquí los fines que en esta publicación me propongo (Eslava, 1853, prólogo).

Una segunda iniciativa reformista de Eslava fue propuesta en un artículo publicado en la revista fundada por él mismo *Gaceta Musical de Madrid*. Dicho artículo llevaba como título “Plan que se propone para las capillas y escuelas musicales” (Eslava, 1855)¹⁹. Para remediar el estado “tristísimo” de la música religiosa española en general y de las capillas musicales españolas en particular, Eslava propuso establecer escuelas de música en todas las catedrales, las cuales dependerían del Conservatorio de Madrid, cuyos profesores serían los mismos músicos de las catedrales, insistiendo en que debía suprimirse la obligatoriedad de que los mencionados músicos fueran clérigos. Si ello se lograra, “dentro de pocos años tendrán muchas iglesias una capilla digna del culto religioso, y el Conservatorio nacional una porción de pequeñas escuelas sucursales en las provincias en que abundan las buenas disposiciones para

¹⁹ Véase Documento nº 7.

el arte musical” (Eslava, 1855, 18). Sigue diciendo el compositor navarro que con su minucioso plan, la enseñanza musical se habría extendido por toda España y las capillas musicales catedralicias recibirían un “refuerzo poderoso” ya que los alumnos participarían en los actos litúrgicos con intervención musical formando parte de un “segundo coro, cual conviniese para el buen desempeño de las obras que deben ejecutarse en el templo” (*Ibid.*). Ni que decir tiene que el gobierno no respondió a la propuesta de Eslava ni sus ideas fueron tenidas en cuenta en ningún momento.

c) La propuesta de Barbieri

Con motivo de la celebración del Congreso Católico en 1869, Barbieri tuvo una destacada intervención que fue recogida posteriormente en los números 34 y 35 de la revista *La Ilustración Musical Hispanoamericana*²⁰: además de realizar un breve recorrido histórico de la música sacra, aborda el estado de decadencia en que se encuentra la música religiosa española de su tiempo, si bien matiza que no cabe aplicar este término a la calidad de la creación de sus contemporáneos en este ámbito:

No obstante diré que si la decadencia se entiende en cuanto al fondo del arte músico religioso, no sólo no existe tal decadencia, sino que, al contrario, se nota una tendencia filosófica y progresiva, hija del desarrollo de los estudios estéticos. Así vemos que muchos compositores españoles tratan en sus obras de reunir a la expresión de los textos litúrgicos las reminiscencias del estilo del Renacimiento y los adelantos de la armonía y la instrumentación moderna. De esto podrían citarse muchos ejemplos, que evito por evitar personalidades, pero puede asegurarse que si continúa este movimiento, tal vez dentro de pocos años podría España gloriarse de haber hecho una obra meritoria para Dios y para el arte patrio (Casares, 1994, 451).

Barbieri habla sin embargo de una “real y tristísima decadencia” cuando se refiere a los medios materiales. Critica el compositor madrileño el recurso a los músicos festeros como medio de sustituir a las tradicionales capillas:

Hoy apenas se encuentra una catedral o colegiata que pueda mantener con desahogo el número de cantores o instrumentistas más indispensables, no digo para fiestas solemnes, pero ni aún para el servicio diario. En el siglo anterior, una ración o un medio-beneficio representaba económicamente más que hoy una canonjía, y esto era un estímulo poderoso para que se inclinaran al estado eclesiástico los buenos artistas que hoy buscan su fortuna fuera de la iglesia. ¿Cómo, pues, ha de brillar la música religiosa con tan escasos elementos de ejecución?... Así la vemos ejercida principalmente por festeros seglares,

²⁰ Véase un fragmento del citado Discurso en Documento nº 8.

que con sus capillas acuden al servicio del templo cuidándose de hacer un estrépito que sea grato a la cofradía que los paga, no sin regatearles previamente un tenor o un violín, como si fueran artículos de consumo (*Ibid.*).

Para remediar tal situación, en opinión de Barbieri la solución reside en potenciar la figura crucial del maestro de capilla pero pone en tela de juicio que, como resultado de la aplicación del Concordato de 1851, los maestros de capilla tengan la obligación de ser clérigos. Aduce como prueba de la incongruencia de esta medida que en el momento de pronunciar su discurso (1869), se hallaban vacantes 23 magisterios de capilla, plazas que sí estaban cubiertas en tiempos anteriores por “muy buenos maestros, los cuales no sólo daban esplendor al culto con sus composiciones, sino que enseñaban la música a los niños de coro, formándose una escolanía en cada catedral, donde se educaban excelentes profesores cantantes e instrumentistas, utilísimos para el servicio divino y para la conservación y desarrollo de la música religiosa” (*Ibid.*). Critica Barbieri la escasez del sueldo percibido por los maestros de capilla (lo llega a comparar con el salario de un portero de cualquier Ministerio). Si por el contrario se derogase la condición de pertenecer al estado eclesiástico para ejercer el cargo de maestro de capilla, éste, en caso de ser seglar, podría completar su sueldo mediante otras vías. Concluye Barbieri diciendo que, dada la escasez de sacerdotes con dotes para la composición musical, los puestos de maestro de capilla recaen en personas con poca o nula capacidad que no son dignos herederos de los grandes maestros del pasado. Concluye Barbieri afirmando que, para evitar el estado de lamentable decadencia en que se encuentra la música española religiosa de su tiempo, el papa debería derogar la cláusula del Concordato que prohíbe a los seglares acceder al magisterio de capilla con el objetivo final de que tal función la ejerza el músico mejor dotado, independientemente de su estado.

Para concluir este apartado, es necesario distinguir tres elementos importantes en estos y otros intentos reformadores que se suceden en la España de la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX: la recuperación de la música polifónica clásica, la composición de obras musicales en el nuevo estilo y lo que podría definirse como propuestas teóricas y organizativas, como las protagonizadas por Eslava y Barbieri. La composición de obras musicales en un nuevo estilo, más sobrio y adaptado a la liturgia y a los conceptos que posteriormente Pío X sancionaría con su *Motu Proprio* de 1903, comienza a aparecer, en un gran número de catedrales españolas, en torno a la mitad del siglo XIX (Casares, 1995, 70). Por otra parte, los intentos de reforma de la música sacra española no cesaron una vez entrado el siglo XX, como lo demuestra la celebración de diferentes congresos de música religiosa en las primeras décadas de ese siglo (López-Calo, 1999c, 876ss) y las propuestas reformistas de Felipe Pedrell (López-Calo, 1991).

LA MÚSICA SACRA DE CASTILLA-LA MANCHA EN EL SIGLO XIX²¹

Toledo

a) Catedral de Toledo

Al igual que ocurre en el resto de España, los efectos de la Guerra de la Independencia y de las Desamortizaciones tuvieron graves consecuencias para la vida religiosa y musical de la ciudad de Toledo. Así por ejemplo, en 1842, las 21 parroquias latinas y 7 mozárabes se redujeron a 9 y 2 respectivamente (Martínez Gil, 2002, 333).

Las leyes desamortizadoras de Mendizábal provocaron que la mayor parte de las plazas de la Catedral Primada fueran suprimidas debido a la reducción drástica de las asignaciones para la dotación del culto y clero “según el Decreto de S. E. el Señor Gobernador del Arzobispado fha en Madrid de 22 de Marzo de 1838”, que respondía a lo dictaminado por la Ley de Dotación del Culto y Clero. Dicha reducción repercutió definitivamente para el funcionamiento de la capilla: de los 4 racioneros músicos, 6 voces músicos, 17 ministriles, y 22 capellanes de coro que todavía figuraban en 1837, quedarían en 1838 solamente el maestro de capilla, 1 organista y 2 bajonistas; y en el Coro, solamente el maestro de melodía y su ayudante y 6 salmistas, éstos con unos salarios drásticamente reducidos. Los músicos despedidos, y seguramente no todos ellos, tuvieron que contentarse con una participación ocasional en alguna de las festividades principales, para las cuales el Cabildo les contratase a través del maestro de capilla, como puede comprobarse a través de los libros de cuentas (Myers, 2007, 97).

Por otra parte, el primero de enero de 1869, el Gobierno Provisional de la Primera República promulgaba un decreto por el que el Estado se incautaba “de todos los Archivos, Bibliotecas, gabinetes y demás colecciones de objetos de ciencia, arte o literatura que con cualquier nombre estén hoy a cargo de Catedrales, Cabildos, Monasterios u Ordenes Ministeriales” (*Gaceta de Madrid*, 26 de enero de 1869. Citado en Rivera, 1959, 5). Tras una serie de órdenes dirigidas a los gobiernos civiles detallando las instrucciones para proceder a la incautación, el 25 de enero de aquel mismo año, el Cabildo toledano recibía la siguiente notificación del Gobierno Civil:

En cumplimiento de una orden del Gobierno, y a fin de dar a V. S. conocimiento de ella, se servirá presentarse, el preciso término de una hora, en la sala capitular de esta Santa Iglesia Catedral. Dios guarde a V. S. muchos años. Toledo, 25 de enero de 1869. Mariano Vallejo. Son las doce en punto de la mañana. Sr. Deán de esta S. I. Catedral (Rivera, 1959, 6).

²¹ Una breve visión de conjunto sobre el panorama de la música religiosa de Castilla-La Mancha puede consultarse en Ballesteros (2008, 887ss).

A pesar de las protestas esgrimidas por los miembros del Cabildo toledano, tuvieron que ceder ante las órdenes y disposiciones gubernamentales. Según los cálculos efectuados por Juan Francisco Rivera (*Ibid.*, 22-23), el total de lo incautado ascendió a 12.660 documentos, que fueron trasladados al Archivo Histórico de la Provincia. Posteriormente y una vez “verificada la restauración alfonsina, se realizó la devolución de lo incautado, a excepción de 38 volúmenes impresos, 224 manuscritos, 272 legajos y documentos y 11 objetos de arte, que fueron a engrosar provisionalmente los fondos estatales, donde en la actualidad continúan” (Rivera, 1975, 2567). Entre los códices musicales incautados y no devueltos se encontraba el denominado *Códice de Madrid*, trasladado a la Biblioteca Nacional de Madrid, donde hoy día se conserva bajo la signatura MS 20486²².

La situación de decadencia de la música toledana del XIX es reflejada por Vicente Blasco Ibáñez en su novela *La Catedral*, ambientada precisamente en Toledo:

En el coro cantaban los canónigos para ellos mismos en la triste soledad del templo. Sonaban como detonaciones los golpes de las cancelas al cerrarse, dejando paso a algún clérigo retrasado. En lo alto del coro ganguaba el órgano de cuando en cuando, intercalándose en el canto llano; pero sonaba perezosamente con desmayo, por pura obligación, y parecía lamentarse de su esfuerzo en la penumbra solitaria (1903, 210)

En otro momento, narra lo siguiente Blasco Ibáñez en referencia a la conservación de los fondos musicales del archivo y la interpretación de los organistas catedralicios de Toledo:

Y pasando su vista del librote a la puertecilla inmediata, exclamó:

-¡Ay, ese archivo, Gabriel, qué pena da! Cada vez que lo visito salgo triste. Por ahí han pasado los bárbaros. Todos los libros de música tienen páginas arrancadas, recortes allí donde existía una letra pintada, una viñeta, algo bonito. La vieja música duerme bajo el polvo. Los señores canónigos no la quieren, no la entienden, ni son capaces de dedicar unas cuantas pesetas para que se oiga en las grandes fiestas. Les basta, para salir del paso, con cualquier pedazo rossiniano, y en cuanto al órgano, lo único que les importa es que toque lento, muy lento. Cuanta más lentitud, más religiosidad, aunque el organista toque una habanera. Seguía mirando la puertecilla del archivo con ojos melancólicos, como si fuese a llorar sobre la ruina de la música.

-Y ahí dentro, Gabriel, hay obras notabilísimas que no deben morir mientras en el mundo exista el arte. Nosotros en música profana no somos gran cosa, pero crea usted que España ha sido algo en autores religiosos... Esto se sobrentiende que es si realmente existe música profana y música religiosa,

²² En época moderna ha sido transcrito y estudiado por Juan Carlos Asensio (1997).

que lo dudo; para mí sólo hay música, y no sé cuál será el guapo que marque la separación, detallando dónde acaba la una y empieza la otra... Tras esa pared de San Cristóbal duermen mutilados, con mortaja de polvo, los grandes músicos españoles. Mejor es que duerman. ¡Para oír lo que se canta en este coro! (*Ibid.*, 209-210).

Los estudios en torno a la música de la catedral toledana se remontan a comienzos del siglo XIX gracias a los trabajos del canónigo de la propia catedral Vallejo, de Barbieri y Pedrell (Martínez Gil, 2002, 333) pero fue Felipe Rubio Piqueras (1881-1936), organista de la Catedral desde 1917, quien llevó a cabo investigaciones fundamentales sobre la música de la catedral de Toledo durante los años 20 y 30 del siglo pasado, con una doble vertiente:

1) Catalogación de los fondos musicales de la Catedral Primada, publicada por partes en la revista *Tesoro Sacro Musical* (Rubio Piqueras, 1927-1929). A pesar de los habituales defectos de aquella época en este tipo de labor y de su desprecio de todo aquello que se alejara de la música clásica del Renacimiento (fruto de la profunda impronta de las disposiciones del *Motu Proprio* en los compositores españoles de las primeras décadas del siglo XX), al menos permite conocer aproximadamente qué música se conservaba en la Catedral de Toledo. Dicha catalogación se completó con la edición de su obra *Códices polifónicos toledanos* (Rubio Piqueras, 1925), en la que Rubio Piqueras describía con gran precisión el contenido de los 34 códices polifónicos de la catedral, la mayor parte de los cuales fueron copiados en el s. XVI a iniciativa del entonces maestro de capilla de la catedral, Andrés Torrentes (López-Calo, 2002, 456).

Posteriormente el musicólogo norteamericano Robert Stevenson realizó una nueva catalogación parcial de los códices polifónicos (1973). Recientemente, se ha llevado a cabo la catalogación de los cantorales de canto llano (Noone, Michael; Graeme Skinner; Angel Fernández Collado, 2008). En cualquier caso, y dada la importancia de los fondos musicales actualmente conservados en la catedral de Toledo, es una tarea urgente una nueva catalogación completa, acorde a los principios sustentados por el RISM.

2) Estudios en torno a la vida musical de la catedral. La aportación fundamental de Rubio Piqueras a este campo fue una obra esencial, *Música y músicos toledanos* (1923): pese a la banalidad de algunos comentarios de carácter genérico al comienzo y al final del libro, incluye fechas y datos precisos sobre las biografías de los músicos que ocuparon una ración musical, ofreciendo por primera vez información sobre los maestros y organistas del siglo XIX, mezclada con las peculiares opiniones de Rubio Piqueras, como puede observarse en el siguiente fragmento:

El siglo XIX, en medio de su carácter anodino en arte musical, ha visto

como últimos destellos fugaces de una tradición gloriosa que poco a poco se extinguía, una numerosa pléyade de artistas de gran valía, pero de fama y obra musical limitada y efímera, y, sobre todo, localista; es sencillamente la atomización individualista tan de la época, destructora de energías y arrestos, y opuesta a todo intento de asociación colectiva para el común provecho del arte musical hispano y toledano en particular (Rubio Piqueras, 1923, 108).

Refiriéndose al *Miserere a 4 y 8* del maestro de capilla Ciriaco Jiménez Hugalde, discípulo de Eslava, afirma Rubio Piqueras que “no es sino una ópera al estilo de Rossini y Meyerbeer”, concluyendo que de haber seguido el camino de la escuela de Morales, sería uno de los grandes compositores españoles del siglo XIX (*Ibid.*, 110).

Los estudios posteriores hasta la actualidad se han centrado en el denominado canto mozárabe, en la música medieval²³ y especialmente en la música del Renacimiento²⁴. Por el contrario, el interés por la música de los siglos XVII y XVIII ha sido hasta el momento modesto y nulo en lo que respecta al siglo XIX pues salvo las breves referencias en el artículo “Toledo” en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Martínez Gil, 2002, 333-334) no se ha estudiado en profundidad la música de aquella época, por lo que las únicas referencias siguen siendo fundamentalmente las aportaciones de Rubio Piqueras: uno de los escasos artículos centrados en exclusividad sobre el siglo XIX en Toledo trataba sobre la organistía (Rubio Piqueras, 1933-1934).

Como tarea urgente podríamos señalar también la elaboración y publicación de los documentarios musicales de la Catedral Primada de España, especialmente en lo que concierne a los siglos XIX y XX, una de las asignaturas pendientes de la investigación musical sobre Castilla-La Mancha.

b) Colegiata de Santa María de Talavera

Otro de los centros más representativos de la provincia de Toledo es la Colegiata de Santa María de Talavera de la Reina, uno de los centros musicales que hasta el momento han permanecido sin investigar²⁵. Recientemente y en el marco de los

²³ Destacan los estudios de la profesora Maricarmen Gómez Muntané (1996, 2001 y 2009).

²⁴ Una recopilación de dichos estudios puede consultarse en Martínez Gil (2003, 24-25). En lo que respecta al Renacimiento sobresalen en primer lugar los trabajos efectuados por Michael Noone (1982, 1993, 1997, 2000, 2002 y 2003) y por François Reynaud (1996 y 2002).

²⁵ Ni los principales diccionarios o enciclopedias musicales, como es el caso del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, ni en las Historias de la Música referidas a España, se hacía la más mínima alusión a la capilla musical de la antigua Colegiata de Santa María la Mayor, hoy día iglesia parroquial, pese a la importancia histórica que desempeñó Talavera de la Reina en el pasado y a la intensa vida musical desplegada desde el siglo

proyectos del Grupo de Investigación “Patrimonio Musical de Castilla-La Mancha” hemos tenido la oportunidad de constatar la existencia de una capilla musical cuya actividad se remonta a comienzos del siglo XVII así como de una serie de fuentes musicales de gran interés: en la actualidad se conservan en el archivo de la citada Colegiata varios libros de facistol, tanto libros impresos de canto llano en notación cuadrada como códices de canto de órgano en notación mensural blanca, pertenecientes a los grandes maestros del Renacimiento, cuya catalogación está en fase de realización; asimismo se han conservado unas 161 obras en “papeles sueltos” o partichelas que estamos catalogando y estudiando en la actualidad, que pertenecen bien a maestros y organistas de la propia Colegiata (Francisco Eugenio García, José Cortasa, Antonio Martín y Vicente Almántiga), bien a otros autores como Carlos Patiño, Juan Hidalgo, José San Juan, José Tort o Manuel Piquer. En cualquier caso, el elevado número de obras de autores anónimos supone un reto a la hora de adscribir tales obras.

Una parte significativa del legado musical de la Colegiata debió perderse a comienzos de agosto de 1809 cuando las tropas francesas del Mariscal Bellune saquearon Talavera durante una semana, siendo robados numerosos objetos de la Colegiata. Las desgracias continuaron cebándose con la Colegiata a lo largo del siglo XIX y en la noche del 21 de octubre de 1846 se declaró un devastador incendio que comenzó por la nave del norte, atribuido a un artífice que estaba arreglando uno de los órganos: se consumieron bajo las llamas los dos órganos de la iglesia, la sillería alta y baja del coro, los canceles y ventanas, y se dañaron cuadros y retablos; las llamas invadieron las tres naves del templo, hasta que logró extinguirse el fuego, salvándose gran parte del mueblaje y utensilios, las ropas y las alhajas. Se nombró una Junta local con el fin de reparar los graves daños sufridos por el edificio y gracias a los donativos en dinero y en especie recogidos en la ciudad se emprendió la reconstrucción del templo, que en junio de 1847 estaba ya finalizada. Por entonces la Colegiata contaba con cinco Dignidades, diez Canónigos, ocho Racioneros, seis Capellanes y varios Ministros pero a consecuencia de las reformas introducidas por el Concordato de 1851, la iglesia Colegial de Talavera perdió este carácter, quedando reducida a la condición de parroquia de término y suprimiéndose la capilla de música por la imposibilidad de mantenerla.

Durante la primera mitad del siglo XIX, la capilla musical de Talavera pasa por numerosas dificultades. Así por ejemplo, la actividad musical durante el periodo comprendido entre 1808 y 1814 se redujo al mínimo y apenas se pudieron abonar los salarios, por lo que es habitual que todavía muchos años después se sigan recla-

XVII. Tampoco se mencionaban en las citadas obras a los maestros, organistas y músicos que ejercieron su labor creativa en la capilla musical de Santa María la Mayor de Talavera de la Reina.

mando cantidades adeudadas, como ocurre en 1828 con Gregorio Agustín Téllez, ex-salmista de la Colegiata y Sochantre de la Magistral de Alcalá de Henares, quien la reclamaba 5000 reales que se le adeudaban de los años de la guerra, a lo que el Cabildo respondió que tanto él como los demás miembros de la capilla habían aceptado servir durante la guerra sin la seguridad de un salario, por lo que no se les debía nada (ACT²⁶, vol. 24, fol. 11r). Por otra parte, la plaza de organista había quedado vacante en 1815 al ser nombrado el entonces organista, Francisco Bernal, maestro y organista de la Catedral de Coria (ACT, vol. 23, fol. 124r). Al convocarse oposiciones, no se presentaron candidatos y en esta situación transcurren cinco años sin que haya un organista titular (se cita como una de las posibles causas la escasez del salario a percibir), por lo que el Cabildo solicita al Arzobispo su permiso para proceder al nombramiento directo de un organista sin recurrir la tradicional método de las oposiciones (ACT, vol. 23, fol. 284v): se nombra al organista interino que había asumido tal función durante los últimos cinco años, José Leblic (ACT, vol. 23, fol. 285r).

En 1824 se hace patente el escaso número de racioneros presentes en la Colegiata, lo cual contrasta con épocas anteriores (ACT, vol. 24, fol. 11r) y las apelaciones a la disciplina son numerosas como sucede en febrero de 1825 cuando el deán ordena que se observe el orden que regía antes de la Guerra de la Independencia (ACT, vol. 24, fol. 16r).

Los efectos de la desamortización se hicieron notar en 1841, estableciéndose nuevas disposiciones sobre los emolumentos con una sustancial reducción de los mismos (ACT, vol. 24 [17]).

Cuenca

a) Catedral de Cuenca

La música conquesa giró en torno a la capilla musical de la catedral hasta finales del siglo XIX, época que vio nacer otro tipo de actividades musicales de carácter laico como la Banda de Música, creada el 16 de diciembre de 1895. Se tiene constancia de la existencia de una capilla musical desde comienzos del siglo XVI gracias a la presencia de Francisco Tostado, primer maestro de capilla conocido (Cabañas, 1999, 287).

Las penurias económicas del siglo XIX afectaron la vida musical de la Catedral, y así por ejemplo, el colegio San José²⁷, en el que estudiaban los infantes de coro desde su fundación en 1668 hasta su supresión en 1931, se vio en la obligación de anular la gratuidad de sus estudios en 1852 debido a las penurias económicas que sufría la Catedral y a partir de entonces las leyes desamortizadoras provocaron que su actividad se interrumpiese durante varios periodos.

²⁶ Actas de la Colegiata de Talavera.

²⁷ Sobre el colegio San José véase Rubio Piqueras (1931) y Cabañas (1992 y 2003)

Por lo que se refiere a los estudios sobre la música de la catedral conquense, al igual que ocurrió con la catedral de Toledo, cuyo organista titular (Felipe Rubio Piqueras) a comienzos del siglo XX emprendió tareas de catalogación y estudio de los fondos musicales de la catedral, en Cuenca fueron Restituto Navarro y Miguel Martínez Millán, maestro de capilla y organista, respectivamente, de la catedral conquense durante la segunda mitad del siglo XX quienes afrontaron la labor de catalogar, estudiar y publicar parte de los interesantes fondos musicales, que junto con los de la Catedral Primada, constituyen la fuente musical de mayor importancia de la música religiosa de la Comunidad de Castilla-La Mancha.

El catálogo de música de la catedral de Cuenca, obra del entonces maestro de capilla, Restituto Navarro (1965a; hubo una segunda edición en 1973), presenta numerosos problemas: independientemente de que carece de incipits musicales y textuales y no se atiene a la normativa del RISM, su ordenación no se basa en la obra individual de los distintos compositores sino que se estructura por géneros, lo cual dificulta su consulta. Por su parte, Miguel Martínez Millán publicó una importante y ambiciosa monografía (1988), en la que trazaba la trayectoria de la capilla musical conquense, aportando datos inéditos basados en la documentación original que se conservaba en el archivo de la catedral²⁸.

La labor de Navarro y Martínez Millán está en relación con la fundación en 1965 del Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial de Cuenca, cuya creación fue una consecuencia a su vez de la *Semana Religiosa de Cuenca* pues uno de sus objetivos se centraba en el patrocinio y publicación de obras de contenido religioso que se habían estrenado en la citada *Semana*. Además, en sus estatutos se cita la creación de una discoteca y biblioteca especializadas en música sacra, la subvención de transcripciones y estudios de música sacra y la celebración de ciclos y recitales. Sin duda alguna, el resultado más visible fue la edición de una serie de obras de gran importancia que supusieron la recuperación de una parte esencial de nuestro patrimonio musical en un momento de grave penuria editorial en temas musicológicos, por lo que se llenó un enorme vacío cultural. Si en un primer momento se barajó que el Instituto se ciñese a las obras de autores conquenses o relacionados con la catedral -de hecho, el primer volumen fue la publicación del Catálogo del archivo de música de la Catedral-, pronto se vio la necesidad de ampliar los objeti-

²⁸ No obstante, el profesor de la UCLM y miembro del Grupo de Investigación “Patrimonio Musical de Castilla-La Mancha”, José Luis de la Fuente Charfolé, está preparando una edición en varios volúmenes del Documentario de la Catedral de Cuenca, cuyo primer volumen aparecerá en la colección “Biblioteca de Investigación y Patrimonio Musical” de la Editorial Academia del Hispanismo. Este investigador ha publicado diferentes trabajos relacionados con la música de la catedral conquense y recientemente se alzó con el Premio de Investigación de la Sociedad Española de Musicología con un trabajo sobre el maestro de capilla de la Catedral de Cuenca, Juan Castro de Mallagaray.

vos a toda la música religiosa española. Se puede dividir la producción editorial del Instituto hasta su desaparición en los siguientes apartados:

1) Catálogos musicales: Catedrales de Cuenca, Santiago de Compostela, Salamanca y Astorga, y Monasterio del Escorial; Catálogo de la obra musical de Antonio Soler.

2) Obras recuperadas del archivo de la Catedral de Cuenca: Castro Malla-garay, Lobo, Boluda, Muro, Xuárez, Martínez Díaz, Aranaz, Olivares, Pajarón y Sabas Gallardo. Como puede observarse de esta relación, salvo el caso del maestro Aranaz (autor a caballo entre el siglo XVIII y el XIX) ninguno de los restantes maestros del siglo XIX está presente: Santiago Pradas (interino), Manuel Sáiz (1820-1822), Higinio Benito Herrera (1823-25: interino. 1825-34 y 1849-1854), Angel Estirado (1835-45: interino), Tomás Guerrero (1845-49 y 1854-1887). Policarpo del Amo (1887-1902); en lo referente a los organistas del XIX, sólo se publicaron obras de Sabas Gallardo²⁹.

3) Obras de compositores españoles célebres: Victoria, Gombáu, García.

4) La *Opera omnia* de Carlos Patiño.

5) Obras estrenadas durante la *Semana de Música Religiosa* de Cuenca: Remacha y R. Halffter.

6) Varia: programas de la Semana y monografías.

En cualquier caso fue lamentable que se interrumpiese la actividad investigadora y editorial del citado Instituto y que no haya existido la voluntad política de recuperarlo.

Por su parte, la *Semana Religiosa de Cuenca* se celebra anualmente sin interrupción desde 1962. Sus objetivos consistían en la recuperación de las obras sacras del pasado, en la difusión de obras religiosas de difícil audición, y en el encargo a grandes compositores contemporáneos de obras de contenido religioso.

b) Otros centros

Faltan por investigar y catalogar las fuentes musicales conservadas en el Seminario Diocesano de Cuenca y en la Colegiata de San Bartolomé de Belmonte.

Por lo que se refiere a esta última institución, su construcción se remonta al siglo XV gracias al patrocinio de Juan de Pacheco (1419-1474), marqués de Villena y Gran Maestre de la Orden de Santiago entre 1467 y 1474.

²⁹ Navarro (1965b y 1974); Navarro y Martínez Millán (1966, 1968 y 1970).

Como testigo de la intensa actividad musical desplegada en esta colegiata con- quense, destaca el magnífico órgano del siglo XVIII, realizado por Julián Alcarria Cañizo, siendo sometido en 1992 a una profunda restauración, por lo que hoy día constituye uno de los mejores instrumentos de la comunidad castellano-manchega.

Por último, del Monasterio de Uclés sólo se ha publicado hasta el momento el catálogo de los impresos musicales de la colección de dicho monasterio (Knighton, 2009), que se había conservado con su encuadernación original en la biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Se trata de una de las pocas colecciones existentes en España de impresos musicales del siglo XVI, que consiste en “libretes” impresos en su mayor parte durante las décadas de 1560 y 1570 en Europa del Norte (en Alemania, Flandes y Francia), junto con unos cuantos originales de los impresores venecianos Gardano y Scotto. Dicho catálogo muestra un repertorio polifónico de autores y ediciones extranjeros único (Clemens non Papa, Crecquillon, Lassus, Lechner, De Monte, Utendal, Willaert, Vinci, etc.), mientras que la presencia de compositores españoles es modesta pues se limita a tres motetes de Cristóbal de Morales.

Está documentada la existencia de la colección de Uclés en un inventario de la biblioteca del monasterio redactado en 1789, aunque veinte años después las tropas napoleónicas ocuparon el edificio monacal, por lo que pudo sufrir daños y pérdidas. Posteriormente, en vez de quedarse en la Biblioteca Nacional junto con el resto de la colección de Uclés, los libros de música se trasladaron a la biblioteca de la Escuela Nacional de Música y Declamación, fundada por la reina María Cristina en 1830, razón por la que hoy día se conserva en la Biblioteca del actual Conservatorio Superior de Música de Madrid. Sería necesario, en todo caso, una investigación sobre los posibles fondos musicales de otros siglos, conservados en el propio Monasterio de Uclés.

Ciudad Real

La diócesis obispal de Ciudad Real fue creada en 1876 bajo la denominación Diócesis Priorato de la Órdenes Militares, siendo constituido el primer cabildo de la Santa Iglesia Prioral Catedral el 27 de mayo de 1877. Desde entonces se comprueba la presencia de cargos musicales como un maestro de capilla, un organista, dos tenores, dos sochantres y un cantor salmista.

Entre las tareas asignadas al maestro y organista se cuenta la de la enseñanza musical en el Seminario. Los primeros maestros de capilla de Ciudad Real fueron Félix Lorente Lola, Elías Hernández y Nicolás Fernández Arias, este último desempeñando su cargo hasta 1922 (Castellanos, 2005, 286ss). Aún no se ha efectuado un estudio sobre la música de esta breve etapa de la música religiosa en Ciudad Real durante el XIX ni se han localizado por el momento otros fondos musicales a nivel provincial.

Guadalajara

a) Guadalajara capital

Existe un gran vacío documental en cuanto a la actividad musical de la ciudad de Guadalajara durante el siglo XIX pese a la tradición de siglos anteriores en el ámbito sacro gracias al Palacio del Infantado y su capilla musical. Sin embargo, una vez que los duques del Infantado se trasladan a la corte madrileña en el siglo XVII, Guadalajara entra en un proceso de estancamiento cultural y musical. Los únicos datos del siglo XIX conservados en el Archivo Municipal hacen referencia a la Banda de Música a partir de 1869 (Ardanuy, 1999, 911).

b) Otros centros: Sigüenza y Pastrana

El más importante centro musical de la provincia de Guadalajara es sin duda la catedral de Sigüenza, a la que dedicó el eminente hispanista Louis Jambou varios de sus trabajos (1977 y 1983). Asimismo la tesis doctoral de Javier Suárez Pajares (1998) versó sobre la música barroca en la catedral de Sigüenza: dado que su trabajo no incluía una catalogación de los fondos y se extendía hasta 1750, no se conocen datos sobre la vida musical de la catedral durante el siglo XIX. Ni siquiera mereció un artículo Sigüenza y su capilla musical en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*.

Por lo que se refiere a Pastrana, las primeras noticias sobre la actividad musical de la Colegiata son ofrecidas por Mariano Pérez Cuenca en 1871³⁰:

Esta iglesia, antes de ser elevada a Colegial, era una parroquia, servida por un párroco y tres beneficiados...Esta iglesia se componía en su erección (la Colegiata) de cuarenta y ocho prebendados, a saber: ocho dignidades con los títulos de Deán, Arcediano, Chantre, Maestrescuela, Tesorero, Abad de San Salvador, Prior y Capellán Mayor; doce canónigos, doce racioneros y dieciséis capellanes. Además había catorce oficios: maestro de capilla, ocho mozos de coro, un pertiguero, dos sacristanes, un campanero y un escobador perrero... (Pérez Cuenca, 2003, 248).

Posteriormente, Francisco Cortijo Ayuso (1980) ha estudiado el órgano de dicha Colegiata mientras que Louis Jambou ha destacado recientemente el importante papel que ejerció la Colegiata durante el siglo XVII (2010). Por su parte, Carlos Martínez Gil catalogó los fondos musicales, sin que hasta el momento haya dado a conocer el resultado de su investigación. Al igual que la Catedral de Sigüenza, el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* no incluye una voz sobre este importante centro musical, lo cual vuelve a demostrar el conocimiento tan parcial del rico patrimonio musical de Castilla-La Mancha.

³⁰ Sobre la historia de Pastrana, consúltese también Alegre (2003).

Albacete

Apenas se ha estudiado la música religiosa de Albacete y su provincia debido a la escasez de documentación. Según los datos proporcionados por López Martí (1999, 177ss) y Sánchez Huedo (2004, 128ss), la vida musical de la ciudad de Albacete giraba en torno a la iglesia de San Juan, catedral desde 1940. Sin embargo, la mayor parte de la documentación ha desaparecido, habiendo llegado hasta nosotros sólo tres libros de fábrica de dicha iglesia, el tercero de los cuales (*Álbum 144*), abarca los años de 1799 a 1845: gracias a esta fuente, sabemos que el maestro de capilla entre 1799 y 1808 fue Juan de Mora, entre 1808 y 1810 estuvo sin ocupar el magisterio y entre 1811 y 1819 desempeñó el cargo Antonio Palacio.

A partir de 1819 no se vuelve a citar a ningún maestro, por lo que es presumible que esta función la ejerciera el organista (Juan Encina), prueba palpable de que la actividad musical decayó a mínimos conforme avanzaba el siglo. Por lo que se refiere a las fuentes musicales de la iglesia parroquial de San Juan, se ha conservado en las catedrales de Murcia y Orihuela ya que hasta 1940 la mencionada iglesia dependía de la diócesis de Murcia-Orihuela.

Se ha demostrado asimismo la existencia de actividad musical en las parroquias de algunos pueblos como Alcaraz, Almansa, Chinchilla y Liétor (López Martí, 1999, 178) pero hasta el momento no se ha efectuado investigación alguna sobre sus fondos musicales.

PROPUESTAS DE FUTURO

Al igual que ocurre a nivel nacional, la recuperación de la música religiosa castellano-manchega del siglo XIX es una de las tareas pendientes de nuestra musicología.

A continuación, proponemos una serie de actuaciones que deberían ser, en nuestra opinión, prioritarias:

1) Actualizar los actuales catálogos musicales publicados, adaptándolos a la normativa internacional vigente.

2) Catalogar los fondos musicales inéditos de colegiatas, parroquias, monasterios, etc., con el fin de poner dicha información al alcance de la comunidad investigadora. Hoy día se impone cada vez más que estas fuentes primarias estén accesibles *on line*.

3) Publicar los documentarios de los centros eclesiásticos pero desde una perspectiva crítica, evitando el exceso de positivismo que ha caracterizado en ocasiones la investigación de la música de las capillas catedralicias o parroquiales.

4) Indagar en los inventarios de las desamortizaciones en cada provincia así como en las guías eclesiásticas anuales con el objetivo de conocer la repercusión en la vida y evolución de las capillas musicales del siglo XIX.

5) Digitalizar los fondos musicales eclesiásticos como única manera de preservar un patrimonio musical de primer orden. Una segunda fase debería consistir en poner a disposición de los investigadores dichos fondos de manera telemática.

6) Editar la música eclesiástica de este periodo (en mi opinión, apenas conocida), acción que debe estar acompañada por el estudio y análisis de los diferentes repertorios musicales.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEGRE, Esther (2003) *La villa ducal de Pastrana*. Guadalajara: AACHE Ediciones.
- ANTIGÜEDAD, María Dolores (1987). *José Bonaparte y el patrimonio artístico de los conventos madrileños*. Tesis doctoral inédita. Madrid: Universidad Complutense.
- ARDANUY, Javier (1999). Cuenca. En Emilio Casares (Dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Vol. 3. pp. 286-291). Madrid: SGAE.
- ASENSIO, Juan Carlos (1997). *El Códice de Madrid. Polifonías del siglo XIII*. Madrid: Fundación Caja Madrid y Alpuerto.
- BALLESTEROS, Miriam (2008). *La cultura musical en Castilla-La Mancha en relación con el contexto nacional*. En Francisco Alía y Ángel Ramón del Valle (Eds.), *La guerra civil en Castilla-La Mancha, 70 años después: actas del Congreso Internacional*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- BLASCO IBÁÑEZ, Vicente (1903). *La Catedral*. www.TodoEbook.net [consultado: mayo, 29, 2011].
- CABAÑAS, Fernando (1992). El Colegio de San José y los infantes de coro de la Santa Iglesia Catedral Basílica de Cuenca. *Revista de Musicología*, XV-1, 161-180.
- CABAÑAS, Fernando (1999). Cuenca. En Emilio Casares (Dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Vol. 3. pp. 286-291). Madrid: SGAE.
- CABAÑAS, Fernando (2003). *Los infantes de coro del "Colegio de San José" de la Catedral de Cuenca*. Cuenca: Diputación Provincial.

- CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (2007). Textos legales de las desamortizaciones eclesiásticas españolas y con ellas relacionados. En *La desamortización: el expolio del patrimonio artístico y cultural de la Iglesia en España: actas del Simposium 6/9-IX-2007* (pp. 5-30). San Lorenzo de El Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas.
- CASARES, Emilio (1994). *Francisco Asenjo Barbieri. Vol. 2 Escritos*. Madrid: IC-CMU.
- CASARES, Emilio (1995). La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales. En Emilio Casares y Celsa Alonso (Eds.), *La música española del siglo XIX* (pp. 13-122). Oviedo: Universidad de Oviedo.
- CASTELLANOS, Vicente (2005). *Musicalerías. Ciudad Real: Música y sociedad, 1915-1965*. Ciudad Real: Diputación Provincial.
- CORTIJO, Francisco (1980). El órgano de la Colegiata de Pastrana. *Wad-al-Hayara: Revista de estudios de Guadalajara*, 7, 325-332.
- ESLAVA, Hilarión (1852-1860). *Lira Sacro Hispana*. Madrid: Mariano Martín Salazar.
- ESLAVA, Hilarión (1853). *Museo Orgánico Español*, vol. I. Madrid: José de la Peña impr.
- ESLAVA, Hilarión (1855, 18 de febrero). Plan que se propone para las capillas y escuelas musicales. *Gaceta Musical de Madrid*, 3, 17-19.
- ESLAVA, Hilarión (1860). *Breve memoria histórica de la música religiosa en España*. Madrid: Imprenta de Luis Beltrán.
- ESPERANZA Y SOLA, José María (1906) Herejías musicales. En José Ramón Mérida (Ed.), *Treinta años de crítica musical*, vol. I. Madrid: Est. tip. viuda e hijos de Tello.
- FUENTE CHARFOLÉ, José Luis de la (1986). Entre el modo y el tono: estudio armónico-descriptivo de motetes de Juan de Castro y Mallagaray y de Juan Antonio García (s. XVII-XVIII). *Nassarre*, 2-2, 57-107.
- FUENTE CHARFOLÉ, José Luis de la (2007). Inventarium Librorum Musicae: nueva aportación documental sobre el archivo musical de la Catedral de Cuenca (siglos XVII-XVIII). *Anuario musical*, 62, 171-204.
- GALLEGO, Antonio (1991). Aspectos sociológicos de la música en la España del siglo XIX. *Revista de Musicología*, XIV-1 y 2, 13-31.
- GARBINI, Luigi (2009). *Breve Historia de la música sacra*. Madrid: Alianza Música.

- GARCÍA SERRANO, Federico (sin fecha). El expolio napoleónico (1808-1812) [En línea] <http://www.museoimaginado.com/textos1.htm> [consultado: mayo, 29, 2011].
- GEVAERT, François-Auguste (1852). Rapport à Mr. le Ministre de l'Interieur sur l'état de la musique en Espagne. *Bulletin de l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique*, XIX, 1re. Partie, 184-205.
- GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen (1996). *El canto de la Sibila, I: León y Castilla*. Madrid: Alpuerto.
- GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen (2001). *La música medieval en España*. Kassel: Reichenberger.
- GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen (2009). *Historia de la música en España e Hispanoamérica I: De los orígenes hasta C. 1470*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- JAMBOU, Louis (1977). Organiers et organistes à la cathédrale de Sigüenza au XVI^s. *Mélanges de la Casa Velázquez*, 13, 177-218.
- JAMBOU, Louis (1983). La capilla de música de la catedral de Sigüenza en el s. XVI. Ordenación del tiempo musical litúrgico: del Renacimiento al Barroco. *Revista de Musicología*, VI-1 y 2, 271-298.
- JAMBOU, Louis (2010). Francisco Jaraba y Bruna: aproximación al estudio de la vida musical en la colegial de Pastrana en el siglo XVII. *Nassarre*, 26, 25-36.
- KNIGHTON, Tess (2009). *El catálogo de los impresos musicales de la colección del monasterio de Uclés*. Cuenca: Diputación Provincial.
- LOLO, Begoña (1995). La música en la Real Capilla después de la Guerra de la Independencia. Breve esbozo del reinado de Fernando VII. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 26, 157-169.
- LOLO, Begoña (1996). La Real Capilla de Madrid. *Scherzo*, XI, nº 103, 120-122.
- LÓPEZ-CALO, José (1991). Felip Pedrell y la reforma de la música religiosa. *Revista musicológica*, 11-12, 157-209.
- LÓPEZ-CALO, José (1999a). Catedrales. En Emilio Casares (Dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Vol. 3, pp. 434-447). Madrid: SGAE.
- LÓPEZ-CALO, José (1999b). Cecilianismo. En Emilio Casares (Dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Vol. 3, pp. 459-462). Madrid: SGAE.

- LÓPEZ-CALO, José (1999c). Congresos de música religiosa. En Emilio Casares (Dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Vol. 3, pp. 876-878). Madrid: SGAE.
- LÓPEZ-CALO, José (2002). Rubio Piqueras, Felipe. En Emilio Casares (Dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Vol. 9, pp. 455-456). Madrid: SGAE.
- LÓPEZ-CALO, José (2006). Hilarión Eslava (1807-1878), precursor del Cecilianismo en España. *Príncipe de Viana*, 238, 577-608.
- LÓPEZ MARTÍ, Antonio. Albacete (1999). En Emilio Casares (Dir.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (vol. 1, pp. 177-180). Madrid: SGAE.
- MARTÍN MARTÍN, Teodoro (2005). Aproximación a los efectos de la desamortización sobre las capillas musicales. *Letras de Deusto*, 35, nº 109, 45-78.
- MARTÍNEZ MILLÁN, Miguel (1988). *Historia musical de la catedral de Cuenca*. Cuenca: Diputación Provincial.
- MARTÍNEZ GIL, Carlos (2002). Toledo. En Emilio Casares (Dir.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (vol. 10, pp. 327-334). Madrid: SGAE.
- MARTÍNEZ GIL, Carlos (2003). *La capilla de música de la catedral de Toledo. Evolución de un concepto sonoro*, Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
- MORRISON, Paul Edward (1997). *Caspar Ett at St Michael's in Munich*. Evanston.
- MYERS BROWN, Sandra (2005). Las desamortizaciones eclesiásticas del siglo XIX en España y sus consecuencias sobre la música (Madrid y Toledo). *Revista de Musicología*. XXVIII-1, 310-327.
- MYERS BROWN, Sandra (2007). La Música desamortizada. Consecuencias del proceso desamortizador en el patrimonio musical eclesiástico en el siglo XIX. En Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (Ed.), *La desamortización: el expolio del patrimonio artístico y cultural de la Iglesia en España: actas del Simposium 6/9-IX-2007* (pp. 77-100). San Lorenzo de El Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas.
- NAVARRO, Restituto (1965a). *Catálogo del archivo de la santa iglesia catedral basílica de Cuenca*. Cuenca: Instituto de Música Religiosa.
- NAVARRO, Restituto (1965b). *Polifonía de la santa iglesia catedral basílica de Cuenca (Pedro Aranaz)*. Cuenca: Instituto de Música Religiosa.

- NAVARRO, Restituto (1974). *Los maestros de capilla de la catedral de Cuenca desde el siglo XVI hasta hoy*. Cuenca: Instituto de Música Religiosa.
- NAVARRO, Restituto y Martínez Millán, Miguel (1966). *Polifonía de la santa iglesia catedral basílica de Cuenca (Juan de Castro Mallagaray y anónimos)*. Cuenca: Instituto de Música Religiosa.
- NAVARRO, Restituto y Martínez Millán, Miguel (1968). *Polifonía de la santa iglesia catedral basílica de Cuenca (Alonso Lobo, Ginés de Boluda y Juan Muro)*. Cuenca: Instituto de Música Religiosa.
- NAVARRO, Restituto y Martínez Millán, Miguel (1970). *Polifonía de la santa iglesia catedral basílica de Cuenca (Alonso Xuárez y Julián Martínez Díaz)*. Cuenca: Instituto de Música Religiosa.
- NOONE, Michael (1982). *Andrés de Torrentes (c. 1510-1580), Spanish Polyphonist and Chapelmaster: Opera Omnia, Biography and Source Study*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Sydney.
- NOONE, Michael (1993). La compilación del código polifónico toledano, ToleBC 16. *Revista de musicología*, 16-5, 2741-2749.
- NOONE, Michael (1997). Los ministriles en la Catedral de Toledo en la segunda mitad del siglo XVI. En *Los instrumentos musicales en el siglo XVI* (pp. 125-134). Ávila: Fundación Santa Teresa.
- NOONE, Michael (2000). Morales en Toledo. *Scherzo: Revista de música*, vol. 15, n° 147, 124-125.
- NOONE, Michael (2002). Cristóbal de Morales in Toledo, 1545-6. *Early Music*, 30-3, 341-363.
- NOONE, Michael (2003). *Códice 25 de la Catedral de Toledo*, Madrid: Fundación Caja Madrid.
- NOONE, Michael; Graeme Skinner; Angel Fernández Collado (2008). El fondo de cantorales de canto llano de la catedral de Toledo. Informe y catálogo provisional. *Memoria ecclesiae*, n° 31, 585-632.
- PÉREZ Y CUENCA, Mariano (2003). *Historia de Pastrana*. Guadalajara: AACHE Ediciones (Versión original: 1871).
- REYNAUD, François (1996). *La polyphonie tolédanne et son milieu. Des premières témoignages aux environs de 1600*. París: Centre National de la Recherche Scientifique.
- REYNAUD, François (2002), *Les enfants de chœur de Tolède à la Renaissance. Les*

- clerizones de la cathédrale et le Colegio de los Infantes*. Turnhout: Brepols.
- RIVERA, Juan Francisco (1959). La Primera República y los fondos documentales y bibliográficos de la Catedral de Toledo. *Toletum*, 69-70-71, 5-23.
- RIVERA, Juan Francisco (1975). Toledo. En *Diccionario de Historia Eclesiástica de España* (vol. IV). Madrid: Instituto Enrique Flórez (CSIC).
- RUBIO, Samuel (1878). Eslava musicólogo – Lira Sacro Hispana. En José Luis Ansorena (Ed.). *Monografía de Hilarión Eslava* (pp. 151-175). Pamplona: Institución Príncipe de Viana.
- RUBIO PIQUERAS, Felipe (1922). *Música y músicos toledanos. Estudio artístico-crítico*. Toledo: Establecimiento tipográfico de sucesor de J. Peláez.
- RUBIO PIQUERAS, Felipe (1925). *Códices Polifónicos Toledanos*, Toledo: A. Medina.
- RUBIO PIQUERAS, Felipe (1927-1929). El archivo musical de la catedral de Toledo. *Tesoro Sacro Musical*, 1927: 90-92; 1928: 1-2, 18-20, 35-36, 46-47, 53, 60-61, 68-69, 77-79, 84-85; 1929: 12-14, 92.
- RUBIO PIQUERAS, Felipe (1931). Los antiguos colegios de infantes de coro, el de San José, de la catedral de Cuenca. *Tesoro Sacro Musical*, 91-94.
- RUBIO PIQUERAS, Felipe (1933-1934). Organistas de la catedral de Toledo en el siglo XIX. *Tesoro Sacro Musical*, 25-27, 68-70.
- RUEDA, Germán (1966). *Historia de España. 22. El reinado de Isabel II. La España liberal*. Madrid: Historia 16 y Temas de Hoy.
- SÁNCHEZ HUEDO, Olga (2004). *La actividad artístico-musical de Albacete en la segunda mitad del siglo XIX*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses Don Juan Manuel.
- STEVENSON, Robert (1973): The Toledo Manuscript Polyphonic Choirbooks. *Fontes Artis Musicae*, XX, 87-107.
- SUÁREZ PAJARES, Javier (1998). *La música en la catedral de Sigüenza, 1600-1750*. Madrid: ICCMU.
- TORTELLA, Gabriel (1994). *El desarrollo de la España contemporánea. Historia económica de los siglos XIX y XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- URSPRUNG, Otto (1924). *Restauration und Palestrina-Renaissance in der katholischen Kirchenmusik der letzten zwei Jahrhunderte*, Augsburg: B. Filser.
- VIRGILI, María Antonia (1995). La música religiosa en el siglo XIX español. En

Emilio Casares y Celsa Alonso (Eds.), *La música española del siglo XIX* (pp. 375-405). Oviedo: Universidad de Oviedo.

VIRGILI, María Antonia (2004a). Antecedentes y contexto ideológico de la recepción del 'Motu Proprio' en España. *Revista de musicología*, XXVII-1, 23-42.

VIRGILI, María Antonia (2004b). "La música religiosa en el siglo XIX español". *Revista Catalana de Musicologia*, II, 181-202.

VIRGILI, María Antonia (2010). El Canto Popular Religioso y la Reforma Litúrgica en España (1850-1915). *Aisthesis: Revista chilena de investigaciones estéticas*, 47, 175-186.

DOCUMENTOS

Documento nº 1: Real Decreto de José Napoleón I (18 de agosto de 1809)

“No habiendo bastado todos los miramientos que hemos tenido hasta ahora con los regulares de las diferentes órdenes, ni las promesas sinceras que les habíamos hecho de dispensarles nuestra protección y favor, en cuanto la equidad y el interés general del reino lo permitiesen, evitando todo perjuicio individual, para que ellos hayan permanecido tranquilos, sin tomar parte, según lo exige su estado, en las turbulencias y discordias que afligen actualmente a la España; habiendo el espíritu de cuerpo impedido que hayan confiado en nuestros ofrecimientos, y arrastrándoles a disposiciones hostiles contra nuestro Gobierno; lo que de un instante a otro habría acarreado su perdición individual en perjuicio de las leyes, de la religión y de la justicia; y queriendo reservarnos los medios de recompensar los religiosos que se conduzcan bien, elevándolos a todos los empleos y dignidades eclesiásticas, como a los individuos del clero secular; oído nuestro Consejo de Estado, hemos decretado y decretamos lo siguiente:

I. Todas las Órdenes Regulares, Monacales, Mendicantes y Clericales que existen en los dominios de España quedan suprimidas; y los individuos de ellas, en el término de quince días, contados desde el de la publicación del presente decreto, deberán salir de sus conventos y claustros y vestir hábitos clericales seculares.

II. Los Regulares secularizados deberán establecerse en los pueblos de su naturaleza, donde recibirá cada uno de la Tesorería de Rentas de la provincia la pensión que está señalada por el decreto de 27 de abril de este año.

III. Los que tuviesen motivos para no trasladarse a los pueblos de su naturaleza, los harán presentes al Ministerio de Negocios Eclesiásticos; y hallándolos éste justos, les señalará los parajes donde podrán permanecer, y les será pagada su pensión.

V. Los preladados actuales de los monasterios y conventos, y todos los individuos de las comunidades serán mancomunadamente responsables de toda extracción

u ocultación de los bienes, así muebles como raíces, pertenecientes a sus respectivas casas....”.

Documento nº 2: Decreto de las Cortes (13 de septiembre de 1813)

Se ordena la clasificación y pago de la Deuda nacional, señalando hipotecas para el pago de los intereses y extinción de capitales. Entre los bienes designados para formar la hipoteca, están:

“ XVII.2. Los de las Temporalidades de los Jesuitas. 3. Los de la Orden de San Juan de Jerusalén. 4. Los predios rústicos y urbanos de los Maestrazgos y Encomiendas vacantes y que vacaren en las cuatro Órdenes Militares. 5. Los que pertenecían a los conventos y monasterios arruinados y que queden suprimidos por la reforma que se haga de los regulares...”.

Documento nº 3: Decreto de las Cortes Generales (1 de octubre de 1820)

“Las Cortes, después de haber observado todas las formalidades prescritas por la Constitución, ha decretado lo siguiente:

I. Se suprimen todos los monasterios de las Órdenes monacales, los canónigos regulares de San Benito, de la Congregación Claustral Tarraconense y Cesaraugustana, los de San Agustín y los Premostratenses; los conventos y colegios de las Órdenes Militares de Santiago, Calatrava, Alcántara y Montesa; los de San Juan de Jerusalén, los de San Juan de Dios y de Betlehemitas, y todos los demás de hospitalarios de cualquier clase, y Hospitalarios.

II. Para preservar la permanencia del culto divino en algunos santuarios célebres desde los tiempos más remotos, el Gobierno podrá señalar el preciso número de ocho casas, y dejarlas al cargo de los monjes que tenga por conveniente; pero con sujeción al ordinario respectivo y al prelado superior local que eligieren los mismos, y con prohibición de dar hábitos y profesar novicios...”.

Documento nº 4: Real Decreto de la Reina Gobernadora Doña M^a Cristina de Borbón (19 de febrero de 1836)

“Atendiendo a la necesidad y conveniencia de disminuir la Deuda pública consolidada, y de entregar al interés individual la masa de bienes raíces que habían venido á ser propiedad de la nación, a fin de que la agricultura y el comercio saquen de ellos las ventajas que no podrían conseguirse por entero en su actual estado, o que se demorarían con notable detrimento de la riqueza nacional, otro tanto tiempo como se tardara en proceder a su venta... he venido en decretar lo siguiente:

I. Quedan declarados en venta desde ahora todos los bienes raíces de cualquiera clase que hubiesen pertenecido á las comunidades y corporaciones religiosas extinguidas, y los demás que hubiesen sido adjudicados á la Nación por cualquier título ó motivo, y también todos los que en adelante lo fuesen desde el acto de su adjudicación.

II. Se exceptúan de esta medida general los edificios que el Gobierno destine para el servicio público o para conservar monumentos de las artes o para honrar la memoria de hazañas nacionales”.

Documento n° 5: Real Decreto de la Reina Gobernadora Doña M^a Cristina de Borbón (29 de julio de 1837)

“Las Cortes, en uso de sus facultades, han decretado lo siguiente:

I. Se suprimen la contribución de diezmos y primicias y todas las prestaciones emanadas de los mismos.

II. Todas las propiedades del clero secular en cualesquiera clases de predios, derechos y acciones que consistan, de cualquier origen y nombre que sean, y con cualquiera aplicación o destino con que hayan sido donadas, compradas o adquiridas, se adjudican a la nación, convirtiéndose en bienes nacionales.

VI. El producto total de estos bienes servirá en parte de pago del presupuesto de la dotación del clero y entrará en cuenta de su haber.

VII. El déficit hasta el completo de la dotación del clero y los gastos del culto se suplirá por un repartimiento, que se hará en la nación con el nombre de contribución del culto, al cual están sujetos en proporción a sus haberes todos los contribuyentes a las demás cargas de Estado...”.

Documento n° 6: Ley General de Desamortización Civil (1 de mayo de 1855)

“I. Se declaran en estado de venta, con arreglo a las prescripciones de la presente Ley, y sin perjuicio de las cargas y servidumbres a que legítimamente estén sujetos, todos los predios rústicos y urbanos, censos y foros pertenecientes: Al Estado, al clero, a las Órdenes Militares de Santiago, Alcántara, Calatrava, Montesa y San Juan de Jerusalén, a Cofradías, Obras pías, Santuarios, al secuestro del ex-Infante Don Carlos, a los propios y comunes de los pueblos, a la beneficencia, a la instrucción pública. Y a cualesquiera otros pertenecientes a manos muertas, ya estén o no mandados vender por leyes anteriores.

II. Exceptúanse de los dispuesto en el artículo anterior: Los edificios destinados, o que el Gobierno destinare al servicio público, los edificios que ocupan hoy los establecimientos de beneficencia e instrucción, el palacio o morada de los M. RR. Arzobispos y RR. Obispos, y las rectorías o casas destinadas para habitación de los curas párrocos, con los huertos o jardines a ellas anejos, las huertas y jardines pertenecientes al instituto de las Escuelas Pías, los bienes de capellanías eclesiásticas destinadas a la instrucción pública, durante la vida de sus actuales poseedores, los montes y bosques cuya venta no crea oportuna el Gobierno, las minas de Almadén, las salinas, los terrenos que hoy son de aprovechamiento común, previa declaración de serlo..., y por último cualquier edificio o finca cuya venta no crea oportuna el Gobierno por razones graves.

III. Se procederá a la enajenación de todos y cada uno de los bienes mandados vender por esta Ley, sacando a pública licitación las fincas o sus suertes a medida que lo reclamen los compradores, y no habiendo reclamación, según lo disponga el Gobierno...”.

Documento nº 7: Hilarión Eslava: “Plan que se propone para las capillas y escuelas musicales” (Gaceta Musical de Madrid, 18-2-1855)

“El estado en que han quedado las capillas musicales de España por las disposiciones adoptadas en el último Concordato celebrado con la Santa Sede, es tristísimo. Un maestro, un organista, dos cantantes, contralto y tenor, el sochantre y los niños de coro forman la capilla de una iglesia metropolitana, y los mismos, excepto el contralto, forman la de una sufragánea. ¡A la orquesta y doble coro, cuyo eco majestuoso resonaba en otro tiempo por las bóvedas de nuestras catedrales, sucede hoy el miserable conjunto de tres o cuatro voces!

El culto exterior de nuestra religión requiere pompa y majestad, y la música contribuye poderosamente a este objeto, cuando es digna del templo por su mérito y por su ejecución.

Las catedrales de España, tan hermosas en general, tan grandes, exigen que el conjunto de la capilla musical corresponda a la grandeza y magnificencia de la basílica. El querer que la capilla de una catedral sea como la de un convento de monjas o de una pequeña parroquia, es, a nuestro modo de ver, un verdadero despropósito. Si nos hallásemos en el caso de un obispo o de un cabildo, haríamos todos los esfuerzos posibles por reunir siquiera un doble coro de ocho voces, para que, unidas al órgano, actuasen dignamente en los sagrados oficios; y si no nos fuese posible reunir estos elementos, renunciaríamos a la capilla música y nos contentaríamos con solo el canto llano.

La circunstancia de exigirse por el Concordato que sean clérigos los profesores de las catedrales, dificulta más y más la organización de sus capillas. Además, las rentas que en él se asignan a dichos profesores, no guardan entre sí proporción alguna equitativa. El maestro de capilla que, además de dirigir y componer obras, está encargado de la enseñanza de los niños de coro, goza la misma dotación que el contralto y tenor, cuyas obligaciones se limitan únicamente a cantar su respectivo papel. Esto no es justo, por razones que nadie ignora.

Cuan poco meditada ha sido esta materia, lo prueban los tristes resultados que tocamos. Una gran porción de iglesias catedrales han espedido edictos para varias plazas que se hallan vacantes, y no se han presentado opositores, o se han provisto de cualquier modo. En otras, sin embargo de haber vacantes, no se proveen, por saberse con certeza que no hay sujetos dignos de ocuparlas, si han de ser sacerdotes.

¿Qué remedio podrá, pues, proponerse para tantos inconvenientes como se oponen a la buena organización de las capillas musicales? ¿Bastará para ello que se

llegue a conseguir lo que hemos pedido en la exposición inserta en el primer número de esta Gaceta?

Mucho se habrá adelantado, pero eso no basta. Es necesario que, además de proveerse las plazas vacantes, según la mencionada exposición, se organice en cada una de las catedrales un segundo coro lo mas lleno posible, para que reunidos esos elementos con el órgano o con la orquesta, si la puede haber, formen un conjunto digno del templo y del alto objeto a que se destina.

¿Y cómo se podrá organizar ese segundo coro lleno? ¿Qué medios pueden proporcionarse en el angustioso estado en que se hallan nuestras iglesias y en la actual penuria de la nación?

Nosotros vamos a proponer un medio fácil, equitativo y nada costoso, y lo vamos a hacer de modo que no solo resulte llenarse ese gran vacío en las capillas, sino establecerse al mismo tiempo pequeñas escuelas musicales en cada una de las ciudades en que hay catedral. Nuestro doble objeto es servir al arte y al culto religioso.

Conocemos muy bien que se necesita algún tiempo para que nuestro plan dé los resultados satisfactorios que deseamos; pero creemos que si se efectúa, dentro de pocos años tendrán muchas iglesias una capilla digna del culto religioso, y el Conservatorio nacional una porción de pequeñas escuelas sucursales en las provincias en que abundan las buenas disposiciones para el arte musical. He aquí nuestro pensamiento, que vamos á enunciar en forma de proyecto para su mayor claridad é inteligencia.

1º En cada ciudad en que hay catedral se establecerá una escuela de solfeo y canto por ahora, y podrá mas adelante comprender otros ramos del arte.

2º Estas escuelas se organizarán bajo la dependencia del Conservatorio nacional de Madrid, el cual terminará el plan de estudios que en ellas deban seguirse.

3º Las sociedades de Amigos del País (en su defecto las diputaciones provinciales o ayuntamiento), serán los protectores de dichas escuelas, proporcionando para ellas el local y enseres que se necesiten.

4º El número de alumnos por cada escuela será 18 por lo menos, 12 varones y 6 hembras, los cuales, previo examen pericial, serán nombrados por la corporación protectora, siendo preferidos en igualdad de circunstancias los mas pobres y desvalidos.

5º Los alumnos varones, cuando se hallen suficientemente instruidos, tendrán obligación de asistir en los días de primera clase a la catedral, y desempeñar la parte que les designe el maestro de capilla.

6° Considerando que el organista, y mas principalmente el contralto y el tenor, tienen la misma renta que el maestro de capilla, y que sus obligaciones son mucho menores, ellos serán los encargados de la enseñanza diaria de los alumnos, bajo la inspección de dicho maestro de capilla, que ejercerá el oficio de subinspector del Conservatorio nacional de Madrid.

7° Los servicios que presten en estas escuelas, tanto el maestro como los demás profesores, se tendrán presentes para la provisión de las plazas que vacaren en el Conservatorio, debiendo ser ellos preferidos en igualdad de circunstancias con otros que no hayan prestado servicios tan importantes.

8° Las obligaciones de que se trata el artículo 6° solo se entienden con los que obtengan en adelante las plazas indicadas con esas mismas obligaciones; pero de ningún modo con aquellos que las obtienen hoy y que entraron sin ellas.

Hemos indicado brevemente nuestro pensamiento.

Veamos ahora las ventajas que de ello reportaría el arte, y las dificultades que pueden oponerse a su realización. Las ventajas serían muchas e importantes, tanto al arte como al culto religioso. La influencia artística del Conservatorio nacional, que está hoy limitada a los muros de Madrid, y que, dicho sea de paso, no es el pueblo que mas se ha distinguido en organizaciones felices para el arte, se extendería por toda España por medio de esas pequeñas escuelas sucursales, protegiendo el modo que le fuese posible a las grandes disposiciones que en ellas indudablemente se darían a conocer. La enseñanza musical ganaría mucho en las capitales de provincia, porque estando dichas escuelas bajo la dirección e inspección del Conservatorio de Madrid, ellas servirían de modelo para la enseñanza privada.

Las capillas recibirían un refuerzo poderoso, porque admitiendo para dichas escuelas alumnos, niños unos, jóvenes otros, con voces de distintas cuerdas, tendrían un segundo coro cual conviene para el buen desempeño de las obras que deben ejecutarse en el templo. Muchos jóvenes pobres, dotados de bellas disposiciones para el arte, que sin estas escuelas vivirían sumidos en la miseria, podrían recibir una educación artística que les proporcionase su bienestar, y bendecirían a la nación y a la corporación protectora que les había dispensado tan grande beneficio.

En fin, la música religiosa, la profana, el arte entero y la humanidad reportarían grandes ventajas de esta institución.

Las dificultades que pueden oponerse a la realización de nuestro plan, pueden provenir del gobierno, del Conservatorio, de las corporaciones protectoras y del clero; pero lejos de crearlas insuperables, nos parecen fáciles de vencer.

Respecto al gobierno, El Orfeo Español dirigirá al señor ministro de Gracia y Justicia una reverente exposición, pidiendo que las plazas que se hallen vacantes,

tanto de maestros de capilla, como de organistas, contraltos y tenores, se provean en adelante con las obligaciones expresadas en nuestro proyecto.

En cuanto al Conservatorio, estamos autorizados para asegurar que el señor viceprotector secundará nuestro pensamiento, y dirigirá al señor ministro de la Gobernación una exposición en el mismo sentido que la de nuestra sociedad.

Las corporaciones protectoras de las escuelas que proyectamos, abrazarán, sin duda, nuestras ideas, y es de esperar que para gastos tan insignificantes se presten gustosas, sean las sociedades de Amigos del País, las diputaciones provinciales, o los ayuntamientos.

Los cabildos, catedrales y sus preladados, secundarán también con gusto nuestro plan, que tiende a mejorar el servicio del culto divino y a ejercer la caridad a favor de jóvenes que deberán a esta institución su educación artística, y tal vez su felicidad.

Conocemos que el estado actual de algunas catedrales, sea por no hallarse vacantes en ellas las plazas a que asignamos la obligación de la enseñanza, sea por tener la capilla otra organización distinta de la dispuesta en el Concordato, imposibilitará por algún tiempo la realización de nuestro proyecto; pero una vez establecido el principio que deseamos, se iría aplicando poco a poco hoy a esta iglesia, mañana a la otra, y antes de muchos años se generalizaría el establecimiento de las escuelas.

Nosotros, sin embargo, deseáramos que cuanto antes se realizase nuestro proyecto, sobre todo en aquellas provincias cuyos naturales tienen en general mas disposición, mejores voces y mas fina organización para la música. Quisiéramos que las primeras escuelas que se estableciesen en España fuesen las de Sevilla, Barcelona, Valencia, Zaragoza y Pamplona, y que a estas fuesen siguiendo las demás, según lo permitiesen las circunstancias de las iglesias y de las corporaciones protectoras.

Se dirá, tal vez, que nuestro plan es pequeño, y de resultados tardíos en la mayor parte de las provincias. Esto hasta cierto punto es verdad; pero nosotros, lejos de excluir la formación de escuelas más importantes con diferentes medios de los que proponemos, trabajaremos para que en las provincias que cuenten con los recursos necesarios. Nuestro proyecto debe aplicarse a aquellas capitales que no cuentan con otros medios para realizarlo. Los resultados podrán ser tardíos en algunas provincias, pero seguros y fáciles de obtener.

Nosotros daremos noticias del estado que tenga este proyecto en cada una de las ciudades en que se trate de poner en práctica nuestro pensamiento. Por nuestra parte, haremos todos los esfuerzos posibles para que se consiga, sino en todo, en parte, lo que deseamos; porque de ello ha de reportar bien el culto religioso y el arte musical”.

Documento nº 8: Francisco Asenjo Barbieri: Fragmento del discurso leído en la sesión séptima del Congreso católico (8 de mayo de 1869)³¹

“... Para juzgar ahora del estado de decadencia o prosperidad en que actualmente se halla en España, sería necesario hacer consideraciones críticas, que me reservo para el punto 13º de esta sección 5ª, no obstante diré que si la decadencia se entiende en cuanto al fondo del arte músico religioso, no sólo no existe tal decadencia, sino que, al contrario, se nota una tendencia filosófica y progresiva, hija del desarrollo de los estudios estéticos. Así vemos que muchos compositores españoles tratan en sus obras de reunir a la expresión de los textos litúrgicos las reminiscencias del estilo del Renacimiento y los adelantos de la armonía y la instrumentación moderna. De esto podrían citarse muchos ejemplos, que evito por evitar personalidades, pero puede asegurarse que si continúa este movimiento, tal vez dentro de pocos años podría España gloriarse de haber hecho una obra meritoria para Dios y para el arte patrio.

En lo que hay una real y tristísima decadencia es en cuanto se refiere a los elementos materiales de manifestación artística; decadencia hija de las convulsiones políticas y sociales que ha sufrido nuestra patria en el presente siglo. Hoy apenas se encuentra una catedral o colegiata que pueda mantener con desahogo el número de cantores o instrumentistas más indispensables, no digo para fiestas solemnes, pero ni aún para el servicio diario. En el siglo anterior, una ración o un medio-beneficio representaba económicamente más que hoy una canonjía, y esto era un estímulo poderoso para que se inclinaran al estado eclesiástico los buenos artistas que hoy buscan su fortuna fuera de la iglesia. ¿Cómo, pues, ha de brillar la música religiosa con tan escasos elementos de ejecución?... Así la vemos ejercido principalmente por festeros seculares, que con sus capillas acuden al servicio del templo cuidándose de hacer un estrépito que sea grato a la cofradía que los paga, no sin regatearles previamente un tenor o un violín, como si fueran artículos de consumo.

Esto es lo que acontece de ordinario; pero al par se dan casos en que se organizan fiestas solemnes o funerales fastuosos, en los cuales se ejecutan nuestras excelente música clásica de los siglos XV y XVII a voces solas, o la vocal e instrumental de los compositores españoles modernos, que más fiel y sabiamente interpretan los textos litúrgicos.

Pensando ahora en los medios de atajar la decadencia de la música religiosa española, voy a permitirme hacer al Congreso una moción relativa a los maestros de capilla de España.

Sabido es que éstos, según lo prescribe el Concordato, deben pertenecer al estado eclesiástico; y aunque no es discutible esta sabia disposición de Su Santidad, ocurre que repasando la Guía eclesiástica, recientemente publicada, se ve en ella que entre todas nuestras catedrales se hallan nada menos que veintitrés sin maestro

³¹ Citado en Casares, 1994, 451-452.

de capilla titular y que las colegiatas todas carecen todas de él, cuando es sabido que en tiempos anteriores esas mismas veintitrés catedrales y aún muchas colegiatas poseían muy buenos maestros, los cuales no sólo daban esplendor al culto con sus composiciones, sino que enseñaban la música a los niños de coro, formándose una escolanía en cada catedral, donde se educaban excelentes profesores cantantes e instrumentistas, utilísimos para el servicio divino y para la conservación y desarrollo de la música religiosa.

A tan sensible falta contribuyeron diferentes causas, entre éstas lo muy mal pagado que está el maestro de capilla, cuyo sueldo es a veces menor que el de un portero de cualquier ministerio, pero aún así y todo, si el maestro fuera seglar, podría con su arte o por otros medios honrosos procurarse algún mayor beneficio después de cumplida su obligación diaria en la iglesia, al paso que al sacerdote no le permite la respetabilidad de su estado ocuparse en otra cosa que en el servicio del templo.

Estas circunstancias impiden que muchos jóvenes compositores, que podrían aspirar a los magisterios de capilla, no lo hagan, si no sienten al propio tiempo una vocación decidida por el sacerdocio, la cual no es muy frecuente, por desgracia, en los tiempos que corren, y menos aún en las personas que se dedican al arte de la música, ansiosas de gloria mundana y de pingües beneficios materiales.

Por otra parte, la escasez de sacerdotes de gran capacidad en el arte de la composición musical, hace que los magisterios que nuevamente se proveen, recaigan, con raras excepciones, en sujetos poco aptos para seguir las huellas de los célebres maestros antiguos, ni para luchar con ventaja con los modernos del estado seglar; resultando de aquí una decadencia del arte eclesiástico que hay necesidad de impedir a toda costa porque la iglesia católica, que siempre fue reina y señora de la música, no debe ser hoy sierva o esclava.

Si todas estas razones, y otras muchas que se desprenden y ahora omito, las toma en consideración el Congreso, podría intentarse de nuestro beatísimo padre León XIII que dictara una disposición, a fin de que todo magisterio de capilla se provea en el opositor de más genio y talento músicos, sin distinción de estado, aunque prefiriendo, en igualdad de circunstancias artísticas el eclesiástico al seglar.

Esta disposición podría dictarla Su Santidad con carácter transitorio, entretanto que mejoraban las circunstancias artísticas y económicas de nuestro país; y es muy probable que algunos seglares, cuando ejercieran el magisterio de capilla, se animarían a ingresar en el sacerdocio, por propia inspiración o por consejo paternal de los prelados, llegándose por este camino poco a poco, no sólo a evitar la decadencia de nuestra música religiosa, sino tal vez a elevarla al más alto grado de esplendor.

Para concluir, sólo me resta pedir perdón a esta docta Asamblea por lo mucho que he abusado de su paciencia; aunque para hacerlo me ha impulsado únicamente el profundo amor a nuestra santa madre Iglesia y al arte músico que profeso”.

PASCUAL, ANTÓN Y BATO:
LOS REPORTEROS DEL SIGLO XVIII.
EL REFLEJO DE UNA SOCIEDAD RURAL CASTELLANA
A TRAVÉS DE LOS TEXTOS DE LOS VILLANCICOS

Judith Helvia GARCÍA MARTÍN
Universidad Pontificia de Salamanca

Resumen: Si bien se considera que los textos de los villancicos de los siglos XVIII y XIX tienen una menor calidad literaria que la de sus predecesores, no por ello sus contenidos dejan de tener interés, al ser una descripción mordaz de la sociedad en la que nacen. En ellos se habla de los temas más mundanos, que trascienden no obstante los muros de la iglesia para ser interpretados en su interior, en ocasiones no sin escándalo. Por eso, en este breve artículo pretendemos abordar este campo, empleando como fuentes los textos que ilustraron algunos de los villancicos compuestos en la localidad vallisoletana de Nava del Rey durante finales del siglo XVIII, en la que entre finales del siglo XVI y mediados del XIX, tuvo lugar una actividad artística relevante.

Palabras clave: villancicos, música, composiciones, Nava del Rey

Abstract: While it is considered that lyrics of the *villancicos* from the 18th and 19th centuries have a lower literary quality than their predecessors, that doesn't mean that they are less interesting, being a scathing description of the society in which they are born. They talk about the most mundane issues, yet transcending the walls of the church to be interpreted inside, sometimes not without scandal. So in this short article we try to deal with this field, using as sources the texts that illustrated some of the *villancicos* written in the village of Nava del Rey during the late 18th century, in which among the late sixteenth century and the mid-nineteenth, there was a significant artistic activity.

Key Words: villancicos, music, compositions, Nava del Rey

INTRODUCCIÓN

Aunque la producción del villancico se prolongó hasta bien avanzado el siglo XIX, cuando ya se anunciaba un nuevo estilo para la música litúrgica que intentaría acabar con las prácticas anteriores, el estudio de este género musical y literario ha focalizado su atención en los realizados durante el Renacimiento y Barroco, por

ser considerados de mayor calidad artística. Por lo tanto, las composiciones de este género en su período más tardío (los siglos XVIII y XIX) han sido a menudo objeto de escasa atención por su “bajísima calidad literaria”¹: ésta, desde el surgimiento del género durante el Renacimiento y apogeo con el villancico polifónico, disminuyó de forma progresiva, tanto en sus textos como en su música.

De los múltiples aspectos relativos al villancico cuyo estudio se puede abordar, se podría decir que el contenido sociológico de sus textos ha sido al que menos atención se ha prestado. Podemos encontrar trabajos que intentan rastrear el origen de la lírica relacionada con los villancicos². Otros han contemplado aspectos como la descripción y clasificación de las diversas formas poéticas y figuras retóricas que contienen³. También se ha tratado la cuestión de las redes de difusión territorial advinadas a través de la circulación de los textos⁴. Así mismo, se ha analizado la presencia en la estructura musical y poética de secciones pertenecientes a la música teatral y de danza, provenientes de Francia e Italia⁵.

Pero tras los aspectos artísticos (música, poesía e interpretación) hay un material muy amplio que analizar, y por eso desde hace años pueden leerse peticiones como la de cubrir la “necesidad de que se lleve a cabo un trabajo en equipo, junto con los historiadores de la literatura española, sobre la poesía popular contenida en los villancicos”⁶; o el deseo de que los trabajos reflejen “más sobre el contexto social del repertorio, sus convenciones interpretativas...”⁷, ya que en la mayoría de las ocasiones el valor de los textos de los villancicos del XVIII y el XIX no reside tanto en su calidad literaria, sino que es “mucho más destacable su interés musical y sociológico”⁸.

¹ RUIZ DE ELVIRA SERRA, Isabel (Coord). *Catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional Siglo XVII*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1992. P. XII

² LAIRD, Paul R. “The dissemination of the spanish baroque villanico” en *Revista de Musicología*, 16, Nº5 (1993). Madrid: Sociedad Española de Musicología, pp. 2858- 2864.

³ CAPDEPÓN, Paulino. *El P. Antonio Soler y el cultivo del villancico en El Escorial (1729-1783)*. El Escorial: Ediciones Escorialenses, 1994

⁴ MARÍN, Miguel Ángel. “A propósito de la reutilización de textos de villancicos: dos colecciones desconocidas de pliegos impresos en la British Library (ss. XVII- XVIII)”. *Revista de Musicología*. 30 (2000), Madrid: Sociedad Española de Musicología. pp. 103- 130.

⁵ TORRENTE, Álvaro. “Las secciones italianizantes de los villancicos de la Capilla Real, 1700- 1740”. BOYD, Malcolm; CARRERAS, Juan José. *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid: Cambridge University Press, 2000.

⁶ GARCÍA FRAILE, Dámaso. *Catálogo archivo de música de la Catedral de Salamanca*. Cuenca: Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial, 1981.p. XII

⁷ TORRENTE, Álvaro. “Book Reviews: The hapless villanico”. *Early Music*. Tess Knighton (Ed). Vol. 23. London: Oxford University Press. August 1995. Pp. 501-502.

⁸ RUIZ DE ELVIRA SERRA, Isabel (Coord). *Catálogo de ... Op. Cit.* P. XII

Respondiendo a estas demandas, ha sido recientemente cuando estas cuestiones se han empezado a abordar más allá de la anecdótica presencia de personajes cómicos de diversa procedencia que provocaban hilaridad mediante la imitación de sus idiomas y dialectos (el asturiano, el gallego, el italiano...), y profundizando más en otros aspectos que reflejan a la perfección la cruda realidad social de una época formulada en clave humorística. Así, encontramos el estudio de José Luis Palacios Garoz⁹ sobre los ideales ilustrados en la letra de un villancico concreto, el de Álvaro Llosa Sanz sobre los personajes en los villancicos del siglo XVII¹⁰, o el de José Calvo González¹¹, quien estudia los sectores marginados de la población.

Para cubrir modesta y parcialmente esta laguna, la presente comunicación expone un breve estudio realizado sobre una muestra de villancicos compuestos para ser interpretados en una población rural del corazón de Castilla y León a finales del siglo XVIII y principios del XIX: la localidad vallisoletana de Nava del Rey, donde entre finales del siglo XVI hasta mediados del XIX tuvo lugar una actividad artística relevante. La fundación de la Parroquia de los Santos Juanes hizo que a esta localidad llegaran artistas de la talla de Rodrigo Gil de Hontañón o Alberto Churriguera para realizar las tallas y diseñar las nuevas estructuras arquitectónicas, no sólo de la parroquia, sino de muchos otros edificios. Existía, por lo tanto, cierta prosperidad económica. Una vez fue posible celebrar la liturgia en la nueva iglesia, comenzaron las oposiciones para seleccionar a los cantores e instrumentistas. Aunque los primeros testimonios que conservamos de la presencia de músicos en esta parroquia datan de mediados del siglo XVII, el número de contrataciones alcanzaría su apogeo durante los últimos 40 años del siglo XVIII y los primeros del XIX, período en el que ejercieron su profesión maestros de capilla locales como Luis Morales y Pío Pérez- Luco.

De esta etapa datan la mayoría de las composiciones musicales que se conservan, más de 500 manuscritos que constituyen una muestra representativa de la música cultivada en las capillas españolas rurales y urbanas durante los siglos XVIII y XIX. El protagonismo pertenece claramente a los villancicos, pero debido al inter-

⁹ PALACIOS GAROZ, José Luis. “El espíritu ilustrado de un villancico del siglo XVIII”. *Nasarre: Revista aragonesa de musicología* XVI (2000), pp. 173- 84.

¹⁰ LLOSA SANZ, Álvaro. “Literatura y sociedad en algunos villancicos del siglo XVII”. *Revista de Estudios Literarios* XIX (2001-2002). El presente ensayo comparte el tipo de planteamiento con el artículo de Álvaro Llosa Sanz. La diferencia radica en el siglo de distancia que hay entre unos textos y otros, así como en la presencia o ausencia de varios de los aspectos, condicionadas por su aparición en los textos analizados.

¹¹ CALVO GONZÁLEZ, José. “Prejuicio y marginalidad. Guineos y gitanos. Los “otros” en la lírica popular del villancico, s. XVII y XVIII”. *Implicación Derecho Literatura: contribuciones a una teoría literaria del derecho*. Granada: Comares, 2008, pp. 121-44.

cambio de textos y el poco interés en guardar estas obras de un año para el siguiente, no se atesoran en este centro todos los que se compusieron. Afortunadamente, algunos pliegos impresos, casi todos del maestro de capilla navarrés Luis Morales, fueron depositados en la Biblioteca Nacional y hoy constituyen parte del fondo Barbieri. Otros se encuentran en la biblioteca de la Real Academia de la Historia. Como materia prima para este ensayo se han empleado los textos de este segundo conjunto: cinco cuadernillos con 9 villancicos cada uno, compuestos para ser interpretados en la Nochebuena de los años 1771, 1777, 1778, 1779 y 1780, respectivamente¹².

A través de los textos de esta muestra trataremos diversos aspectos de la sociedad que los escuchaba: el papel de la mujer y su integración, la relación de España con otros países y la plasmación de diversos defectos o vicios en personajes estereotipados. Esto nos dará una idea bastante exacta del tipo de ideales vigentes y los diversos roles sociales que podían existir en un entorno rural castellano con una economía próspera a finales del siglo XVIII como Nava del Rey. Y aunque es evidente que los textos podrían ser importados, pues el intercambio de los mismos ha quedado demostrado, normalmente era el maestro de capilla el que los seleccionaba, y siempre elegimos aquello con lo que nos sentimos identificados o lo que queremos criticar porque lo vemos en nuestro día a día.

LOS NARRADORES

A menudo los textos de los villancicos son conducidos por un protagonista encarnado en un pastor cuyos nombres más comunes son Pascual, Gil, Antón o Bato. Éste suele ser un personaje muy popular entre la gente de la localidad que tiene la habilidad de cantar, ya que aquélla le solicita que entone estrofas para el entretenimiento del Niño. Estas peticiones sirven como excusa para que, mediante las coplas, el pastor pinte una serie de escenas costumbristas.

Sin embargo, estas actuaciones no solo son enfocadas como algo lúdico, sino que en muchas ocasiones se presentan como lecciones sobre la vida que un pastor enseña a otro más joven. Y en general, dichas lecciones se expresan con humor, pero reflejan una ácida crítica a un mundo que es presentado como un lugar en el que prima el engaño y la mentira, y los personajes que lo habitan, unos hipócritas y traidores. El desencanto que esto produce en el narrador hace que quiera ahorrar estas desilusiones al Niño, y en ocasiones le llega a recomendar que abandone a la Humanidad a su suerte y vuelva allí de donde vino.

Un claro ejemplo de este tratamiento del entorno social es el ejemplo de texto adjunto (pág. 301)¹³.

¹² Para poder ilustrar de forma más completa las ideas contenidas en estos textos, recurriremos en ocasiones a villancicos que, aunque no forman parte de este conjunto, se encuentran en la capilla citada y fueron realizados por el mismo compositor o por su sucesor.

¹³ Por motivos de economía, se han eliminado en todos los ejemplos de textos expuestos los

En otras ocasiones la decepción del mundo y aquéllos que lo habitan no es tan evidente, pero la vileza de algunos personajes narradores- actores de la trama no queda oculta por la diversión que provocan sus diálogos. Es el caso del villancico tercero para segundo nocturno del año 1778. En él, un “ciego” y un “cojo” son concursantes en la oposición para la plaza de tamborilero¹⁴ en la capilla de música del lugar, y ha de ser el Niño quien juzgue quién

Esto es en fin, Niño mío
lo que por el mundo pasa:
todo embuste, todo enredo,
todo engaño, todo maula.
Déjate, déjate de este mundo
vuélvete, vuélvete a tu alta patria
que si aquí te quedas...
verás que no falta
quien te atraviese el pecho
con una lanza.

Villancico tercero, Segundo Nocturno, 1771

toca mejor. Los insultos entre los contrincantes son constantes en las coplas de esta obra, haciendo alusión de forma hiriente a sus respectivas discapacidades y cómo éstas les impedirán acceder a la codiciada plaza. Estos diálogos enfrentados y agresivos, y los de muchos otros villancicos que igualmente tienen un carácter dramático, sugieren la hipótesis de que existiera aún a finales del siglo XVIII la posibilidad de representar teatralmente (aunque fuera de manera sintética) lo que se cantaba, tradición que por otra parte había estado muy presente en los dos siglos anteriores. Sin embargo, la consulta de los libros de fábrica y acuerdos del cabildo pertenecientes a esta parroquia no han revelado partidas de dinero destinadas al pago de *atrezzo*.

¿ILUSTRACIÓN EN ESPAÑA? LA RELACIÓN CON LOS PAÍSES VECINOS

A finales del siglo XVIII ya había transcurrido tiempo suficiente para que el renovado interés de los ilustrados por la cultura clásica hubiera calado en la literatura popular española. Así, podemos ver que en ocasiones aparecen personajes de la mitología greco- romana en la narración. Es muy común, por ejemplo, encontrar al pastor Bato como protagonista de los villancicos. Repasando la convulsa historia de los dioses

Jobe tonante,
Marte bizarro,
Cupido bello,
Neptuno sacro,
Dios pan excelso
De mi cuidado...

*Villancico al Santísimo
Sacramento, 1839. Pío Pérez Luco*

versos menos relevantes para la comprensión del contenido y la interpretación que se expone.

¹⁴ Aunque de hecho la plaza de tamborilero no existía, tal y como revelan los libros de acuerdos del cabildo, el mero hecho de plantear una oposición para la misma en un entorno sacro muestra lo desenfadado del ambiente en la liturgia.

griegos a través de Ovidio (*Las Metamorfosis*), descubriremos que Bato fue el testigo del robo¹⁵ que realizó Hermes del rebaño de bueyes que pertenecía a Apolo, fruto de una travesura o venganza¹⁶. En otros casos, se utilizan diversas deidades clásicas y se resalta el hecho de que cada una tiene una virtud característica, para poner en evidencia que El dios cristiano no necesita ser varios, pues las reúne todas, como es el caso del ejemplo adjunto.

Sin embargo, esto no quiere decir que el auténtico espíritu de la Ilustración hubiera llegado a la sociedad en general, y a la música popular sagrada en particular, ya que por otro lado, el mito greco-romano no había desaparecido de la literatura española en el siglo anterior. Es cierto que, de hecho, los ideales de la poesía ilustrada promovían que tanto ésta como la música tuvieran la función de “aprovechar deleitando”, ser comprensible¹⁷, ser pertinente, atender a un tiempo al placer de los sentidos mediante el buen gusto y ser útil mediante su acción moralizadora y pedagógica¹⁸. Y en efecto, como hemos visto, los textos intentaban cumplir en parte estos objetivos aleccionadores. Pero en muchos de los casos en los que nos encontramos un texto que critica algún aspecto, éste suele carecer de esa pertinencia y buen gusto, aunque desde luego sí supondría un placer para los sentidos del público, convirtiéndose más bien en un espectáculo cómico en el cual se pone en ridículo a distintos personajes a medida que desfilan por los versos (y por la mente de los asistentes) los vecinos de la localidad.

De hecho, como vemos en el cuadro, en algunas ocasiones, el autor advierte a los oyentes que puede que lo que oigan no sea de su gusto, lo que quiere decir que muchos de ellos podrían sentirse identificados con los defectos que van a describir. Y cons-

Pascual.	Cantaré de plano, pero mi cantada puede ser que algunos rabien de escucharla.
Coro.	No importa, que al Niño le gustan tus chanzas.

Villancico tercero Segundo Nocturno, 1771

15 Como único testigo del hurto, Bato fue sobornado por Hermes, y más tarde engañado por él mismo para poner a prueba su fidelidad. Como no supo mantener su promesa, fue convertido en roca por el mensajero de los dioses. [GRIMAL, Pierre. “Bato” Diccionario de Mitología Griega y Romana. Barcelona: Paidós, 1984, pp. 68-9.

16 De todos los bueyes robados, sólo uno no fue devuelto a su dueño original, ya que Hermes lo sacrificó para fabricarse la lira, instrumento en el que instruyó a Apolo y que sería en adelante uno de sus emblemas [GIBSON, Michael. “Hermes, el mensajero de los dioses”. *Monstruos, dioses y hombres de la mitología griega*. Madrid: Anaya, 1984, p. 58].

17 Al ser la poesía en lengua vernácula, el villancico suponía en principio un vehículo perfecto para estos ideales.

18 CAPDEPÓN, Paulino. *El P. Antonio Soler ... Op. Cit.*, p. 65.

cientes de estos excesos, a veces son los propios escritores o los maestros de capilla los que aluden a las libertades que los textos de los villancicos a menudo se tomaban, como muestra este ejemplo.

Estoy mal con los poetas
porque al Niño en su natal
le llaman algunas cosas
que no le deben llamar;

Villancico tercero, Primer Nocturno, 1778

Algunos autores defienden que la constelación de valores que la Ilustración comprende y que desde Inglaterra, Francia y Alemania se extendieron por el resto de Europa, como el proceso de secularización promocionado por el acceso de la burguesía laica, la reinterpretación de la religión... no tuvo lugar en España, al menos no en la misma medida, y desde luego, se implantó más tarde¹⁹. Pese a contar con varios nombres destacados, el país estaba más ocupado en intentar mantener los cada vez más diezmados territorios de sus colonias y en una guerra con la nueva dinastía que por fin habría de imponerse, los Borbones. Todo el siglo XVIII contendrá una dicotomía entre dos planteamientos opuestos: los partidarios de los valores tradicionales que luchan por mantenerse, y aquéllos que quieren adoptar las nuevas corrientes que llegan de más allá de los Pirineos, lo que conseguirán ya en la segunda mitad del siglo. Mientras en otros países la burguesía tomaba el control paulatinamente, en España aún tienen demasiado protagonismo, tanto a nivel político como cultural, los nobles terratenientes, cortesanos y clero.

Esto no significa ni mucho menos que no existieran pensadores, y no nos detendremos en este momento a enumerarlos. Pero sí citaremos como modelo de ilustrado español al religioso erudito e inconformista que fue el Padre Feijoo, quien plantea una visión pesimista y dolorida de la cultura española a la que critica sin piedad²⁰. Curiosamente, vemos que hay muchos puntos en común entre este planteamiento, y el del texto del primer ejemplo de villancico expuesto en este ensayo.

Sin embargo, sí se puede apreciar en los escritos de la época una virulenta reacción contra el talante ilustrado (aunque en las posturas frente al mismo existiera toda la gama de grises). En las nuevas ideas se veía el peligro que suponían para el mantenimiento de la fe tal y como se había entendido hasta entonces. Por eso, la oposición al racionalismo fue liderada por la neoescolástica tomista imperante en muchas de las órdenes religiosas.

¹⁹ GARCÍA GÓMEZ- HERAS, José María. “Ilustración en España. Un contraste entre el Siglo de las Luces español y la Ilustración centroeuropea”. *Między złotym a srebrnym wiekiem kultury hiszpańskiej* (Entre la Edad de Oro y la Edad de Plata de la cultura española). Mieczysław Jagłowski, Doroth Sepczyńskiej, Anita Frankowiak (Ed.): Olsztyn, 2008, pp. 232.

²⁰ GARCÍA GÓMEZ- HERAS, José María. “Ilustración en España...” Op. Cit., p. 241.

Como ya hemos dicho, este siglo asistió a una pugna entre aquéllos que querían mantener la forma tradicional de entender la sociedad, la vida y la religión, y los que querían introducir ideas nuevas. Entre éstos últimos estarían todos los mecenas “afrancesados” vinculados a la burguesía que, admiradores del interés que de nuevo despertaba la cultura grecolatina, traían de Italia y Francia maestros en las diferentes artes que implantarían la nueva estética. Esto fue duramente criticado entre numerosos pensadores, muchos de ellos pertenecientes a órdenes religiosas. En el ámbito de la música encontramos no pocas diatribas contra los músicos italianos que venían a la corte (y a las capillas catedralicias) y el nuevo estilo que importaban. Entre el pueblo, que contaba con el teatro y los sermones en la iglesia como transmisores de ideas, las nuevas corrientes tampoco eran siempre bienvenidas.

Este rechazo de la ciencia y las artes importadas de Francia e Italia queda en evidencia de forma muy clara y sintética en el texto que adjuntamos. En estas coplas vemos cómo el alcalde local aleja de su jurisdicción a quienes personalizan la modernidad y las nuevas corrientes musicales a través de las figuras de un astrónomo, un maestro de danza francés y un cantante italiano.

En primer lugar, quien cuenta con la fe no necesita que nadie le enseñe astronomía, y se rechaza gro-

- | | |
|------------|---|
| 1. Alcalde | Digo, ¿Quién va a la Justicia? |
| Solo. | Un <u>Astrólogo</u> sin par. |
| Alcalde. | ¡Miren qué valiente <u>mueble!</u>
¿Y qué trae usted acá? |
| Solo. | Mi celeste ciencia al Niño
se la quiero yo enseñar. |
| Alcalde. | El Niño, en todas las ciencias,
nace consumado ya.
Con su compás se marche... |
| 2. Alcalde | Digo ¿Quién va a la Justicia? |
| Solo. | Un <u>Maestro de danzar</u> . |
| Alcalde. | Miren otro que bien baila.
¿Y qué trae usted acá? |
| Solo. | Vengo a ver si en esta tierra
hallo gente que enseñar. |
| Alcalde. | Sí Señor, el buey y mula
esperando a Usted están;
con sus <u>bailes de cuenta</u>
estos <u>Franceses</u> ,
sin cuenta <u>se nos llevan</u>
<u>los intereses</u> .
Váyase, vaya
Por su <i>pasos</i> contados
Márchese a Francia... |
| 3. Alcalde | Digo ¿Quién va a la Justicia? |
| Solo. | <u>Sono un músico Italian</u> . |
| Alcalde. | ¡Otro cantar es aquéste!
¿Y qué trae usted acá? |
| Solo. | <u>Vollo cantar una arieta,</u>
<u>É quatrín mi donarán.</u> |
| Alcalde. | <u>Vaya con su bollo a Italia</u>
O a la cárcel a cantar.
Márchese luego al punto
el Italiano. |

Villancico segundo, Tercer Nocturno, 1777.

seramente el generoso ofrecimiento de un sabio en esta materia de enseñar a quien quiera escucharle, llegándole a llamar inútil con la metáfora de “mueble”. No deja de sorprendernos que se repudie este campo de la ciencia siglo y medio después de que Galileo Galilei o Johannes Kepler expusieran sus teorías.

A continuación, se echa sin miramientos a dos de las manifestaciones artísticas características de la cultura importada de países cuya influencia desean rechazar: la danza francesa y el canto italiano. En ambos casos, se ironiza sobre el hecho de que ambos países parezcan estar aprovechándose de España llevándose dinero a través de casas nobiliarias, ministros, artistas...

Nos queda la duda con respecto a este villancico de si se trata de una crítica al sentir general del pueblo por parte del maestro de capilla, o está exponiendo con sinceridad esos pensamientos que además son reflejo de los de su público. Tanto en un caso como en otro, queda patente la existencia de prejuicios y una cierta xenofobia. La idea popular de que tanto italianos como franceses venían a llevarse los fondos españoles se puede corroborar de nuevo observando el texto del siguiente ejemplo, en el que se acusa al “soldado francés” no sólo de beber demasiado, sino de robar el dinero.

La aversión a otros países se manifiesta muy a menudo haciendo una parodia de su idioma, que nada tiene que ver con la simpática imitación que muy a menudo encontramos del asturiano. Así, el alcalde del anterior villancico, se burla del músico jugando con las palabras *vollo* (quiero) y *bollo*.

Un francés despilfarrado
humeando vino que apesta
con su mundi novia al hombro
hoy al portal se nos llega...
El francés viene a España
con esa arenga
a apurarnos las bolsas
y las tabernas.

*Villancico al Nacimiento con Salterio.
Anónimo*

Yo mi Niño soy primero,
que no es razón, dar lugar
que digan, vendrá de fuera
quien de casa te echará.

*Villancico tercero,
Segundo Nocturno, 1778*

Otra de las cuestiones que vemos a través de los textos y que está directamente relacionada con la citada xenofobia, es la endogamia presente en las instituciones (universidad, capillas de música...) y la feroz defensa del territorio que pertenece a cada uno. En el citado villancico en el que un “ciego” y un “cojo” disputan una plaza de tamborilero, el autóctono de la localidad ofrece como argumento al Niño- juez que no se debe admitir a alguien de fuera si va a desbancar a uno “de casa”.

4. Alcalde Digo ¿Quién va a la Justicia?
Solo. Soy Alcalde el Sacristán.
Alcalde. ¡Hola! Éste es gente de casa
¿Y qué trae usted acá?
Solo. Voy a registrar la Misa
que las doce van a dar.
Alcalde. Tiene usted teja en la Iglesia,
puede usted al punto entrar.

Villancico segundo, Tercer Nocturno, 1777.

Y el mismo espíritu observamos en el texto recientemente expuesto en el que se expulsan del pueblo al astrónomo, al bailarín y al cantante. El alcalde asegura sin embargo al sacristán de la iglesia que puede quedarse en el pueblo, donde tiene un lugar seguro. A través de esto no sólo vemos la citada endogamia, sino cómo se antepone el representante de la iglesia a las personificaciones del saber y la ciencia, con todos los valores que esto implica y que ya hemos comentado brevemente.

ESTEREOTIPOS SOCIALES. LOS ROLES MÁS LLAMATIVOS

Si, como ya hemos comentado, los extranjeros eran objeto de duras críticas, el pueblo de la localidad constituía también una diana apetecible, y sus vicios protagonizan numerosos versos. Se conservan coplas que describen muy vívidamente diferentes personajes y sus costumbres. A través de varios ejemplos, observaremos cómo el panorama social descrito tiene más que ver con el que tan magistralmente reflejó la novela picaresca del Siglo de Oro español (pícaros, embusteros, beatas...) o con los irracionales y estrafalarios escenarios de los grabados de Goya, que con una sociedad en la que se intenta promover el orden y el raciocinio.

En las tres coplas del ejemplo adjunto vemos retratados tres roles muy concretos, que podemos encontrar en cualquier vecindario y que son

1. ¿Ves aquél Don Para Todos,
Que tal cumplimiento gasta?
Pues es (bien interpretado)
Cumplo, y miento, en dos palabras.
Búscale, búscale en tu conflicto,
pídele, pídele un real de plata,
verás qué responde:
no tengo una blanca...
2. ¿Ves aquél Don Trampa Busco,
Que se pasea en la plaza?
Pues allí está, discurrendo
quién ha de entrar en su trampa.
Déjale, déjale, no te arrimes,
vuélvele, vuélvele las espaldas...
3. ¿Ves el otro Zalamero,
Que a todos amigos llama?
Pues mira, que de él no fíes,
que es su intención muy dañada.
Quítale, quítale de tu vista.
Échale, échale noramala...
Sólo por treinta reales
venderte traza.

Villancico tercero, Segundo Nocturno, 1771.

duramente criticados por el cantante- pastor protagonista, Pascual en este caso. El primero es “Don Para Todos”, aquél que dice buenas palabras a cualquiera y promete favores porque tiene la necesidad de ser socialmente aceptado. Sin embargo, cuando realmente tiene que enfrentarse a un problema y ayudar al prójimo a solucionarlo, siempre procurará eludirlo.

El señor “Don Trampa Busco” debía ser un rol bastante corriente si ha merecido una copla en este villancico, y parece hacer alusión a cualquiera de los personajes que ha desarrollado el citado género picaresco: el ocioso que sobrevive a base del engaño y el timo, aprovechándose de las buenas intenciones de los demás.

Por último, el “Zalamero” se hace pasar por amigo de todos los vecinos, pero la hipocresía es su defecto, ya que como dicen las coplas su afecto no es auténtico. En el momento en que lo necesite, “te venderá por treinta reales”. Este dinero podría hacer referencia a las 30 monedas de plata de Judas, por lo que la identificación con el personaje del Nuevo Testamento resta cualquier tipo de credibilidad al “Zalamero”.

Por supuesto, no podía faltar entre los habituales de la plaza mayor del pueblo el “majo” quien, ofendido porque el resto de la gente no sabe en qué consiste su papel, lo describe con tal lujo de detalles, que parece que los cuadros tempranos de Goya estén cobrando vida.

Este personaje se presenta a sí mismo como un hombre muy preocupado por su aspecto, sus maneras y la calidad de sus ropas. La seda y la muselina están presentes en su atuendo como muestra de lujo. Cada pieza es perfectamente dibujada, así la forma adecuada de llevarla: las medias, la redecilla, calzones, chaleco, sombrero y capa. Y sin limitarse a la envoltura, se explican los ademanes que debe “gastar” un majo, que oscilan entre el refinamiento (“los pies a la francesa”, haciendo alusión además a los bailes provenientes de este país) y el orgullo (“andar siempre de espetera”).

Solo. No saben en qué consiste
el ser Majo de potencia...
Consiste en saber airoso,
andar siempre de espetera,
traer redecilla pía
con su borla tan severa,
que ha de tener (por lo menos)
tres cuarterones de seda.
En el pescuezo enrollada,
de mosulina una pieza:
chupa, y calzón ajustado,
de celosías las medias,
una muestra en cada lado,
que hagan ruido sus cadenas;
Á la Grec, el Sombrerito
y la capa portuguesa;
ir cantando la ra ram
con los pies á la francesa;
dar dos frotones de manos
y gastar mucha fachenda;

Villancico primero, Tercer Nocturno, 1771.

Junto con el “majo”, encontramos otra figura típica madrileña, cuya descripción en este texto nos recuerda la norma promulgada en 1766 por el ministro italiano de Carlos III Leopoldo de Gregorio, más conocido como Marqués de Esquilache, y que fue la causa detonante y aparente (aunque detrás hubiera otras más graves) del desencadenamiento del motín que lleva su mismo nombre. Lo que precisamente quería evitar con esta proclama era el uso de la capa larga y el sombrero de ala ancha para evitar que los malhechores pudieran esconder armas entre la ropa o cometer delitos permaneciendo en el anonimato. En su lugar, debían llevar el tricornio y la capa corta.

Las peticiones expuestas para aplacar el motín muestran una vez más el rechazo que sentía el pueblo hacia el nuevo pensamiento que se introducía mediante los cargos gobernantes, ya que entre las condiciones se decía que no debía haber ministros extranjeros, de los que desconfiaban.

1. Mira Niño atentamente,
aquél que debe dineros
cómo juega al *Escondite*
a su Acreedor, en viendo;
el bozo se encaja,
se baja el sombrero,
toma la otra acera...

Villancico primero, Tercer Nocturno, 1777.

- | | |
|-----------|---|
| 2. Antón. | ¿Y qué es usted? |
| Solo. | Soy <u>Tabernero</u> . |
| Antón. | ¿Por qué en la cárcel entró? |
| Solo. | Porque era el vino muy fuerte,
y por suavizarle yo,
se me fue un poco la mano... |
| 3. Antón. | ¿Y qué es usted? |
| Solo. | <u>Pastelero</u> . |
| Antón. | ¿Por qué en la cárcel entró? |
| Solo. | Porque haciendo una empanada
(por mera equivocación)
por ternera eché machorra... |
| 4. Antón. | ¿Y qué es usted? |
| Solo. | Un <u>Botero</u> . |
| Antón. | ¿Por qué en la cárcel entró? |
| Solo. | Porque un poeta tunante
un pellejo me rompió,
y le rompí una costilla... |

Villancico segundo, Tercer Nocturno, 1778.

Un tema recurrente en las coplas es acusar a los comerciantes y vendedores de tramposos que aprovechan cualquier situación para engañar al cliente y venderle “gato por liebre”. En el texto adjunto, el alcalde del pueblo, siguiendo el ejemplo de Pilatos, decide liberar a alguno de los presos que están en la cárcel, y va preguntando uno por uno el por qué de su encierro. En cada copla se expone el delito, y a través de diversas profesiones, podemos ver la práctica generalizada del timo para el provecho propio, rebajando la calidad del producto que se vende: el tabernero rebaja el vino con agua o el pastelero pone carne de menor calidad. Las coplas

siguen enumerando al sastre que pega mal las mangas porque ha “sisado” tela, al fabricante de balanzas que no las deja bien calibradas, en perjuicio del cliente... Así mismo, queda patente el espíritu “camorrista” y bohemio de los escritores, ya que no por casualidad, un poeta ha sido el que rompió un pellejo al botero, provocando así una pelea.

Hay valor para ver un Ricote avariento, insaciable y atroz que si un pobre tropieza con su puerta con mal gesto le envía con Dios.

Villancico tercero, Segundo Nocturno, 1777

Aparte del tramposo, el hipócrita, el aprovechado, el majo, el pícaro y el comerciante poco honrado, es frecuente criticar la avaricia y la gula, que vemos muy bien reflejados en el ejemplo siguiente en un hombre al que podemos imaginarnos guardando su dinero bajo la cama y sin intención de compartirlo siquiera por solidaridad.

No es nuevo para nosotros el hecho de que numerosos tratadistas de la época censuraran el comportamiento en la iglesia, pero resulta curioso observar estos mismos juicios en los elementos que en parte causaban estas conductas. Este tema era objetivo de agudos comentarios en los que se narran diversas costumbres poco “piadosas”. Como sabemos, los estrenos de los villancicos suponían todo un acontecimiento que ofrecía ocasión para que el coro se llenara de público, que acudía a misa como quien acude a un concierto o a la representación de una comedia. Por lo tanto, este género era en parte causante de que el ambiente no fuera todo lo recogido que a los moralistas de la época les hubiera gustado. Pero los propios villancicos que eran acusados de no ser apropiados para el templo, son precisamente el vehículo de críticas contra las mismas costumbres que su representación promovía.

Así, en estos dos ejemplos podemos leer que se intenta corregir en el oyente el hábito de ir a la iglesia como un mero acto social, al que los vecinos acuden para enterarse de los últimos rumores y noticias. Y en segundo lugar, se pone en evidencia la costumbre de emplear este evento como foro para exhibirse y, quizá, entablar relaciones amorosas. En el segundo caso, es muy posible que ese “Don Lindo” se refiera a la figura

Hay valor para ver que en la Iglesia (que es la Casa sólo de Oración) En lugar de venir a rezar La hagan casa de conversación.
Villancico tercero, Segundo Nocturno, 1777

Hay valor para ver que un Don Lindo, que en la Iglesia se entra de rondón, y dudamos cuando se arrodilla si es cabriola o es genuflexión.
Villancico tercero, Segundo Nocturno, 1777

del “majo”, a la que ya hemos aludido. El hecho de llamarlo con este calificativo nos sugiere que este personaje pone un extremo cuidado en su vestimenta y que sus ademanes son más propios de los de un bailarín que los de alguien que actúa con naturalidad. Y son precisamente esas características las descritas por el propio majo en el texto anterior al que ya hemos hecho referencia. Así pues, esta descripción nos hace pensar en un galán que se atavía con sus mejores galas y realiza sus poses más elegantes en la iglesia, tal vez con intención de flirtear.

5. Gil. Mira los glotones,
que aún en la Iglesia
no piensan en Misa,
piensan en la mesa;

Villancico primero, Tercer Nocturno,
1771

Hay valor para ver al niño [mío]
esta noche, que en la Colación
por hacerla Romana es en muchos
de Romana su peso y porción.

Villancico tercero, Segundo Nocturno,
1777

Por último, estas dos estrofas, que rechazan principalmente la gula, nos cuentan que los excesos tan criticados que actualmente se cometen durante las fiestas navideñas no son algo únicamente de nuestra generación, sino que ya eran costumbre entonces.

LA MUJER Y SU INTEGRACIÓN EN LA SOCIEDAD

Estoy mal con las beatas,
que con su zalamear
son domésticos ratones
que nos comen hasta el pan;
solo con un suspirito
una arca suelen limpiar

Villancico tercero, Primer Nocturno,
1778

Las mujeres han dado mucho que hablar, y en este caso, que escribir. Sus defectos son profusamente expuestos en los villancicos, en los que aparecen a menudo dos modelos opuestos, que por lo exagerado de sus características, son rechazados: las mujeres desvergonzadas y vanidosas, y las beatas, que como el texto indica, gozan de poca aceptación.

Sabemos cuáles eran los roles socialmente aceptables para las mujeres, y no quedarían tan claros en un manual sobre “la mujer decente” como en el ejemplo expuesto a continuación. En este villancico, dos beatas (que son tratadas de forma despectiva por el coro), van rezando por la calle. Entre Avemarías y Padrenuestros, intercambian cotilleos acerca de la succulenta cena de Navidad de la que han disfrutado a base de pavo y chocolate. Arrepentidas de su debilidad, acuden ante el Niño para que les dé consejo sobre cómo afrontar su destino.

- Beata 1. Yo querido Niño hermoso
intento tomar estado,
y para ser más perfecta,
ser Religiosa he pensado;
pero si a ti no te agrada
me casaré de contado
con tal, que me des un novio,
ricachón y buen muchacho.
- Beata 2. Yo, Niño, quiero ser ama,
de cura o beneficiado,
con tal que el Amo me deje
todo el día en el estrado;
no quiero más chocolate
que un cuarterón bien pesado
a mis horas la comida,
con un par de extraordinarios.

Villancico segundo, Tercer Nocturno, 1771.

Para empezar, lo que ocurra con ellas no depende tanto de su propia voluntad, sino de lo que agrada a su interlocutor. Son personajes pasivos que esperan con resignación “la voluntad de Dios”. Entre las dos, se exponen las opciones adecuadas que una mujer tenía para poder sobrevivir en la sociedad rural del momento, roles que, sorprendentemente, han estado vigentes hasta hace no tanto tiempo. La primera y la tercera opciones son planteadas desde la soltería: una mujer sola debe dedicarse a la religión, ya sea como monja o como ama de cura. En ambos casos, las perspectivas debían ser bastante acogedoras, sobre

todo en la segunda copla, en la que la beata espera tener sus buenas comidas, con lujos incluidos como el chocolate. Esto nos muestra una situación bastante habitual. La parroquia de Nava del Rey llegaría a tener hasta 22 beneficiados, varios de ellos dedicados a la capilla de música y todos con las obligaciones que la liturgia imponía. Por lo tanto, necesitarían una persona que ordenara la casa y realizara las comidas, y esas tareas habrían de recaer en una mujer que estuviera totalmente dedicada a tales menesteres, sin distracciones de familia ni amigos. Esto garantizaría a los ojos del pueblo la honradez de aquélla que sirviera en casa de un religioso.

Por supuesto, la Virgen María es siempre presentada como modelo de lo que una mujer debe ser²¹, y en ningún momento aparece un personaje femenino cotidiano que encarne estos ideales. Y no hay un solo ejemplo en esta muestra de

La mujer que me toque
mira mi alma,
no ha de ser parlera
ni golosaza.

Villancico primero, Segundo Nocturno, 1771

²¹ Al igual que, como ya hemos visto, se citaban las cualidades de las distintas deidades clásicas para que se viera cómo se reunían todas en el Dios cristiano, en ocasiones se recurre a mujeres importantes del Antiguo Testamento como Abigail, Judith, Esther o Raquel, y se citan las virtudes que traslucen sus historias (prudencia, triunfo, amor y belleza, respectivamente) para luego reunir las todas en la misma persona, la Virgen María.

textos en el que alguna mujer real sea vista con buenos ojos, ya que ninguna reúne las virtudes necesarias. Sin embargo, el hombre tiene muy claro lo que espera de su esposa: ha de ser comedida en el hablar, y no debe ser “golosaza”. Con este calificativo se refiere posiblemente a la gula no sólo reflejada en el comer, sino también en otro tipo de caprichos, relacionados generalmente con el atuendo.

1. Un diablillo serpiente,
Con Eva estaba,
Y supo hacer la rosca
Para engañarla.
2. Entre aquestas dos hubo
ciertas palabras,
mas Eva por el pico
quedó colgada...
- Antón. 3. Por hablar las Mujeres
es cosa clara
que hablarán con el diablo
las guitonazas*.

Villancico primero, Segundo Nocturno, 1771.

*GUITONAZAS: Este insulto puede provenir del vocablo aragonés “guitón”, que significa “retozón”.

En los cuatro ejemplos siguientes vemos los defectos que más comúnmente se percibían en las mujeres: soberbia, vanidad, necesidad y engaño.

Se censuran estos aspectos de forma cruel y sin compasión, sin tener en cuenta que, muy a menudo, se veían obligadas a vivir de la apariencia para que los hombres las aceptaran como esposas para mantenerlas. Se nos narra cómo, al igual que aquél “Don Lindo”, la mujer utiliza la iglesia y el oficio celebrado en ella como la ocasión

Si las virtudes femeninas aparecen representadas sólo a través de la Virgen y en ningún momento mediante un personaje del presente, la enumeración de los defectos es larga, detallada y a menudo refleja un gran desprecio.

En el texto adjunto podemos observar cómo en pocos versos se juzgan tres aspectos muy concretos. En primer lugar, Eva fue seducida por la serpiente, por lo que la mujer se deja engañar con promesas vacías, acusándola de falta de perspicacia. Además, critica su vanidad, pues Eva “quedó colgada por el pico”, es decir, se dejó llevar por palabras elocuentes. Para terminar, las propias mujeres son unas charlatanas, así que con tal de hablar, lo harían hasta con el Diablo.

Hay valor para ver las mujeres
con las fallas que el diablo inventó,
que el turbante mayor del Gran Turco
es pequeño en comparación.
Y aquesto mi Niño
aún no es lo peor,
sino que en el Templo
sirven de irrisión.

Villancico tercero, Segundo Nocturno, 1777

perfecta para mostrar a todo el pueblo sus mejores galas, llevadas de forma tan estrafalaria que lo que provocan no es admiración, sino burla. Semejante exageración en el vestir para llamar la atención de un potencial marido y para provocar la envidia de sus semejantes es definida como “descomposición”, lo que marca el carácter supuestamente corrupto del género femenino. Su soberbia es, según el narrador, equiparable a la de aquéllos que quisieron desafiar al Dios del Antiguo Testamento construyendo una torre que llegara hasta el cielo, y compara la altura del edificio con la altivez de las féminas.

Por si esto fuera poco, no se permite que la mujer intente disimular el paso de los años para no verse obligada a recluirse aún más en su hogar. Por eso, el autor detesta a las mujeres de cierta edad que mediante afeites o ropajes llamativos, procuran mantenerse en el candelero.

Así, se manifiesta el engaño como una artimaña característica, un juego de entretenimiento para la mujer utilizado para manipular a los que se encuentran a su alrededor.

Otro lugar común de los villancicos, a través del cual se aprovecha la ocasión para comparar el carácter generoso del hombre con el “aprovechado” de la mujer, es el del “matrimonio mal avenido”. En estas ocasiones, un hombre y su esposa discuten por motivos aparentemente triviales,

que sin embargo dejan al descubierto cuestiones muy serias. En este caso (página siguiente), Pascual y Gila llevan sus disputas ante el Niño para que juzgue quién tiene razón. El motivo de la controversia son las peticiones no satisfechas que Gila hace a su marido, todas ellas relacionadas con su atuendo, lo que deja de manifiesto una vez

Mira muchas vejanconas
con el rostro muy cubierto
que al escondite, con maña,
intenta jugar el tiempo.
Pues si las preguntan
los años que han hecho,
responden que treinta,
y aún se van con tiento,
y ya a vísperas tocan
para los ciento

*Villancico primero, Tercer Nocturno,
1777*

Mira las mujeres
qué vanas y necias,
es su compostura
andar descompuestas;

*Villancico primero, Tercer Nocturno,
1771*

Estoy mal con las mujeres
pues su altivo natural
de Babel torres fabrica
en su cabeza fatal;
con sus disformes peinados
no al cielo piensan llegar.

*Villancico tercero, Primer Nocturno,
1778*

1. Gila. Un vestido al uso pido...
 Pascual. Que andes tú muy peripuesta,
 y las medias traiga yo
 hechas un papel de solfa...
2. Gila. Un abanico le pido
 para cuando haga calor...
 Pascual. Tú a la sombra de abanico,
 y yo sudando en el sol
 para ganar la comida...
3. Gila. Una basquiña* de seda...
 Pascual. Que vayas tú a la visita
 con mucho dongolondrón,
 y yo al campo destripando
 los terrones ¡Eso no!

Villancico segundo, Segundo Nocturno, 1780

* BASQUIÑA: Falda larga con muchos pliegues.

* PAPEL DE SOLFA: El molino que fabricaba el papel Solfa fue construido en el siglo XVIII, en la provincia de Teruel.

más la tan manida vanidad. Gila necesita un vestido que esté de moda, un abanico para refrescarse y una basquiña de seda. Pascual no consentirá semejantes caprichos, ya que mientras ella alardea de sus complementos, él lleva remendadas las medias y trabaja de sol a sol arando el campo para costear los antojos de Gila. Tras los dinámicos diálogos se nos muestra a la mujer como alguien vano y caprichoso, a quien no importa vivir aprovechándose del trabajo de su marido mientras pueda exhibirse a la última moda.

Pero este villancico muestra un fenómeno muy grave que, afortunadamente, hoy día consideramos intolerable e inadmisibles: los malos tratos. El autor presenta a Gila como una mujer insolente, lo que a sus ojos, justifica el empleo de la violencia. En tres ocasiones distintas distribuidas entre un Recitado y las Coplas, Pascual profiere amenazas muy explícitas sobre golpear a su mujer con varas o paños. Posiblemente, entre el público de la época estas estrofas causaran diversión.

De hecho, a través del supuesto trato humorístico del tema parece que era algo muy asumido. La suposición de que actualmente “parece” que se producen más malos tratos, porque hay más denuncias y por lo tanto se conocen más casos, queda de alguna forma rebatida al ver el tratamiento tan natural que recibe el tema

- Gila. A Pascual, mi marido,
 te presento y pido,
 que le des entendimiento.
- Pascual. Calla ese pico,
 que si me amostazo,
 andará a troche y moche
 el garrotazo.

Villancico segundo, Segundo Nocturno, 1780

Pascual. Yo prometo (mi Gila)
abanicarte
y será de buen fresno
el varillaje.

Villancico segundo, Segundo Nocturno,
1780

en estos versos. La violencia doméstica se empleaba, se conocía, se aceptaba e incluso era motivo para hacer bromas. Y aunque sólo parezcan amenazas, resultan igualmente inaceptables, y debemos pensar que “si el río suena, agua lleva”.

Pascual. Yo te ofrezco la basquiña,
no, no riñamos,
si no fuere de tronco,
será de palo.

Villancico segundo, Segundo Nocturno,
1780

Antón. 6. Hay Maridos maricas
maridos mandrias*,
que por que ellas lo digan,
todo lo tragan.

Villancico primero, Segundo Nocturno,
1771.

Por último, los maridos tolerantes que intentaran tener en cuenta los deseos y opiniones de sus esposas, que las escucharan y no las tuvieran como simples “mujeres florero”, eran cruelmente castigados, vistos como hombres débiles e irrelevantes.

*MANDRIAS: El insulto “mandria” viene probablemente del vocablo italiano mandria, que significa “rebaño, manada”. Llamar a un hombre con este apelativo y en este contexto puede querer decir que es holgazán, débil y carente de iniciativa.

CONCLUSIONES

Todos los ejemplos expuestos, más muchos otros que no aparecen aquí por no alargar en exceso este estudio, son un espejo social fidedigno, más vívido que cualquier cuadro realista. Nos permiten imaginarnos a la perfección multitud de situaciones que abarcan todos los ámbitos de la vida cotidiana: trabajo, ocio, relaciones de pareja, amistades, vestimenta, comida, costumbres... Se trata de versos muy críticos acerca de la sociedad de su tiempo, que traspasan el mero tratamiento humorístico y

superficial de personajes procedentes de diversas regiones o países mediante la imitación del lenguaje o la exageración de sus cualidades más conocidas. Buscando los valores contrarios, hallaremos la sociedad ideal que los contemporáneos imaginaban, de la cual algunos valores se conservan actualmente y otros han evolucionado.

Hemos visto cómo en muchas ocasiones, estos juicios se exponen a modo de lección que un pastor da al Niño al que va a adorar, y con buena intención, trata de protegerle del mundo al que va a llegar, uno en el que reina el engaño, la mentira, la hipocresía y la traición.

También se ha podido revelar mediante algunas coplas el espíritu xenóforo del pueblo hacia aquéllos que traían las corrientes innovadoras procedentes de Francia e Italia, introducidas sobre todo por los ministros extranjeros que formaban parte del gobierno Borbón y toda la oleada de artistas y pensadores que vinieron con ellos a traer las ideas ilustradas. Paralelamente a este rechazo, se observa una preferencia por una actitud endogámica, por conservar en su puesto “a los de casa”.

Se describen diferentes roles sociales destacados con los que la población trataba en su día a día, ya sea a través de su personalidad (Don Lindo, Don Trampa Busco, Don Zalameiro, Don Para Todos...), de su profesión (el Sastre, el Alcalde, el Tarbernero...) o de la personificación de un defecto en concreto (el Glotón, el Ricoete, el Avaricioso...). Y no se dejan en el tintero el comportamiento que todos ellos desarrollan dentro de la iglesia, lugar de oración convertido en pasarela de moda y foro público para reuniones e intercambio de noticias.

La visión de la mujer ocupa un apartado importante, por ser la protagonista, o quizá deberíamos decir antagonista, de muchos de los villancicos. Las diatribas lanzadas contra ella muestran un ser casi diabólico, que se sirve del engaño y la apariencia para conseguir lo que quiere, pero a la vez es necio y vanidoso, y se deja arrastrar por su soberbia. No había cuartel para las mujeres. No sólo debían ser humildes, pasivas, discretas, calladas y obedientes, sino que no se les permitía siquiera tener válvulas de escape a su vida doméstica, como pudiera ser una reunión con las amigas en la que lucir los atuendos que sólo podían poseer con el permiso del marido. La propia mujer se ve como un adorno, pues en el ejemplo citado más arriba con Gila y Pascual como participantes, es ella misma la que amenaza a su marido con que deberá “buscarse otro *mueble*” si no satisface sus demandas.

Observando todos los puntos tratados aquí, no deja de sorprendernos lo poco que han cambiado las situaciones y los “valores paralelos” de la sociedad con respecto a hace más de dos siglos. La trampa, la mentira, la envidia, la ley del mínimo esfuerzo, la estafa y otros contravalores empleados para la supervivencia, parecen ser universales e inherentes al ser humano, un camino mucho más fácil de seguir que sus opuestos. Afortunadamente algunas cuestiones, como es el caso de la violencia doméstica, pese a seguir en práctica, ya no son toleradas.

Como vemos, la carga moralizante de los villancicos dieciochescos es muy fuerte, pese a la poca calidad de la lírica presente en la mayoría de ellos. Por lo tanto, cumplían en teoría las funciones encomendadas a la poesía que debía ser escuchada en el templo. Sin embargo, no era esto lo que desagradaba a los teóricos y a las autoridades eclesiásticas. Era en cambio la forma de expresar todas estas ideas y la música que las acompañaba lo que preocupaba a obispos e intelectuales, pues como hemos podido comprobar, el poeta no escatima recursos lingüísticos para plantear sus críticas, utilizando un vocabulario incluso soez.

Así, no sorprende que desde principios del siglo XVII, cuando las representaciones teatrales de los villancicos estaban en pleno apogeo, se escribiera que estas composiciones hacían “de la Iglesia de Dios un auditorio de comedias... Y en sabiendo que hay Villancicos, no hay personas más devotas en todo el lugar, ni más vigilantes, que éstas. Pues no dejan Iglesia, oratorio ni humilladero que no anden. Ni les pesa el levantarse a media noche por mucho frío que haga solo para oírlos”. Una vez más, este testimonio de Pedro Cerone²² demuestra hasta qué punto estas representaciones atraían al público. Constituían por tanto uno de los pasatiempos favoritos del pueblo, quien no tenía ocasión de escuchar música gratis tan a menudo y por lo tanto, la iglesia constituía su salón de conciertos más frecuente, sobre todo en localidades donde las representaciones teatrales eran traídas por compañías ambulantes. Así se entiende el deseo expresado por el Padre Feijoo, que puede extenderse al resto de la población: “Sólo dos cosas en toda mi vida he envidiado a los grandes señores: poder oír a buenos músicos y tener medios para socorrer a los necesitados” y “la música sólo los príncipes o grandes señores la logran siempre que gustan de ella”²³.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO CORTÉS, Narciso. *Villancicos y representaciones populares de Castilla*. Valladolid: Institución Cultural de Simancas, 1982.

BOYD, Malcolm; CARRERAS, Juan José. *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid: Cambridge University Press, 2000.

CARRERAS, Juan José: “De Literes a Nebra: la música dramática entre la tradición y la modernidad”.

GONZÁLEZ VALLE, JOSÉ VICENTE. “Música litúrgica con acompañamiento orquestal, 1750- 1800”.

22 CERONE, Pedro. *El Melopeo y maestro*. Nápoles: Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, impresores, 1613, p. 196. Citado en: LAIRD, Paul R. “The Coming of the Sacred Villancico: a Musical Consideration”. *Revista de Musicología* XV (1992), p. 158.

23 MARTÍN MORENO, Antonio. “El P. Feijoo (1676- 1764) y los músicos españoles del siglo XVIII”. *Anuario Musical* XXVIII- XXIX (1973- 1974), p. 227.

- TORRENTE, Álvaro. “Las secciones italianizantes de los villancicos de la Capilla Real, 1700-1740”.
- CALVO GONZÁLEZ, José. “Prejuicio y marginalidad. Guineos y gitanos. Los “otros” en la lírica popular del villancico, s. XVII y XVIII”, *Implicación Derecho Literatura: contribuciones a una teoría literaria del derecho*. Granada: Comares, 2008, pp. 121-44.
- CAPDEPÓN, Paulino. *El P. Antonio Soler y el cultivo del villancico en El Escorial (1729- 1783)*. El Escorial: Ediciones Escorialenses, 1994.
- GARCÍA GÓMEZ- HERAS, José María. “Ilustración en España. Un contraste entre el Siglo de las Luces español y la Ilustración centroeuropea”. *Między złotym a srebrnym wiekiem kultury hiszpańskiej* (Entre la Edad de Oro y la Edad de Plata de la cultura española). Mieczyslaw Jagłowskiego, Doroth Sepczyńskiej, Anita Frankowiak (Ed.): Olsztyn, 2008, pp. 229- 251.
- GARCÍA FRAILE, Dámaso. *Catálogo archivo de música de la Catedral de Salamanca*. Cuenca: Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial, 1981.
- GEMBERO USTÁRROZ, María. *La música en la Catedral de Pamplona durante el siglo XVIII*. Pamplona: Gobierno de Navarra, Institución “Príncipe de Viana”, 1995.
- GUILLÉN BERMEJO, María Cristina & RUIZ DE ELVIRA SERRA, Isabel (Coord). *Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional. Siglos XVIII- XIX*. Madrid: Dirección General del Libro y Bibliotecas, Ministerio de Cultura, 1990.
- LAIRD, Paul R. “The Coming of the Sacred Villancico: a Musical Consideration”. *Revista de Musicología XV* (1992), pp. 139-60.
- LAIRD, Paul R. “The Dissemination of the Spanish Baroque Villancico”. *Revista de Musicología XVI* (1993), pp. 2858-864.
- LLOSA SANZ, Álvaro. “Literatura y sociedad en algunos villancicos del siglo XVII”. *Revista de Estudios Literarios XIX* (2001-2002)
- LÓPEZ CALO, José. *La música en la catedral de Valladolid*, 8 vol. Valladolid: Ayuntamiento, 2007.
- MARÍN, Miguel Ángel. “A propósito de la reutilización de textos de villancicos: dos colecciones desconocidas de pliegos impresos en la British Library (ss. XVII-XVIII)”. *Revista de Musicología XXX* (2000), pp. 103-30.
- MARTÍN MORENO, Antonio. “El P. Feijoo (1676- 1764) y los músicos españoles

- del siglo XVIII". *Anuario Musical* XXVIII- XXIX (1973- 1974), pp. 221-242.
- MARTÍN MORENO, Antonio. "El P. Feijoo y la estética musical del siglo XVIII (1)". *II Simposio sobre el Padre Feijoo y su siglo (Ponencias y comunicaciones)*, v. 1. Oviedo: Centro de Estudios del siglo XVIII, 1981, pp. 221-42.
- MARTÍN MORENO, Antonio. *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*. Madrid: Alianza Música, 1985.
- OLARTE MARTÍNEZ, Matilde. "Aportaciones de la correspondencia epistolar de Miguel de Irizar sobre música y músicos españoles durante el siglo XVII". *Cuadernos de Arte* XXVI (1995), pp. 83-96.
- PALACIOS GAROZ, José Luis. "El espíritu ilustrado de un villancico del siglo XVIII". *Nasarre: Revista aragonesa de musicología* XVI (2000), pp. 173-84.
- RUIZ DE ELVIRA SERRA, Isabel (Coord). *Catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional Siglo XVII*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1992.
- SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar. "Villancicos representados en el siglo XVII: el de ángeles y pastores de Diego Durón (1692)". *Revista de Musicología* X (1987), pp. 547-58.
- TORRENTE, Álvaro. "Book Reviews: The Hapless Villancico". *Early Music* XXIII (1995), pp. 501-02.
- TORRENTE, Álvaro & RODRÍGUEZ, Pablo L. "The *Guerra Manuscript* (c. 1680) and the Rise of Solo Song in Spain." *Journal of the Royal Musical Association* CXXIII (1998), pp. 145-89.

**PATRIMONIO MUSICAL HISTÓRICO Y TRADICIÓN:
A PROPÓSITO DEL *MISTERIO DE ELCHE*
Y EL *CANTO DE LA SIBILA***

Maricarmen GÓMEZ MUNTANÉ
Universidad Autónoma de Barcelona

Resumen: La conservación del Patrimonio musical en el que interviene la tradición oral plantea en el siglo XXI importantes retos, de cuya resolución satisfactoria depende en gran medida el futuro de piezas de antigüedad tan venerable como el Misterio de Elche o el Canto de la Sibila. El primer paso en este sentido es la plena toma de conciencia de su actual estado.

Palabras clave: música, patrimonio musical, *Misterio de Elche*, *Canto de la Sibila*

Abstract: In the 21st century to keep alive the oral musical legacy of the past is a tricky task. To a certain extent, the future of such old pieces as the *Mystery play of Elche* and the Mallorcan *Song of the Sibyl* depends of a correct answer to some open challenges. To realise their present condition probably provides the first step in the correct sense.

Key Words: music, musical heritage, *Mystery play of Elche*, *Song of the Sibyl*

Diez años después de que la UNESCO otorgase al *Misterio de Elche* o *Misteri d'Elx* la condición de Patrimonio cultural inmaterial, una nueva reliquia del pasado, el *Canto de la Sibila*, ha recibido la misma distinción, para sorpresa incluso de los promotores de este venerable canto convertido en los últimos años en un símbolo identitario de las Islas Baleares y en particular de Mallorca.

Según la *Convención para la salvaguarda del Patrimonio cultural inmaterial* de 2003, se entiende por tal aquel que transmitido de generación en generación, “es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad, contribuyendo así a promover el respeto por la diversidad cultural y creatividad humana”¹. El tipo de manifestaciones que abarca es muy amplia, desde

¹ <http://unesdoc.unesco.org/imagenes/0013/001325/132540s.pd> [Consultado 30, mayo 2011].

las de tradición oral hasta las costumbres sociales, pasando por los ritos, las fiestas y el teatro. Algo de todo ello tienen tanto el *Misterio de Elche* como la *Sibila*, aunque ambas manifestaciones se sitúan en un difícil punto de equilibrio entre lo que es patrimonio cultural histórico y patrimonio cultural inmaterial, lo que les otorga justamente su singularidad. De producirse un desajuste peligraría su supervivencia como lo que siempre fueron, al transformarse en algo distinto que probablemente no mereciese el galardón con las que han sido distinguidas. Por ello no está de más examinar su actual estado de supervivencia, aunque sólo sea en lo referente a uno de sus aspectos, el musical, acaso el que requiere mayor cuidado.

Los orígenes del *Misteri* se remontan a principios del siglo XVI. Concretamente, hay noticia de que ya en 1523, el día 14 de agosto, víspera de la Asunción, tenía lugar en Elche una procesión con la imagen de la Virgen que desembocaba en la iglesia mayor “donde se le hace grandísima fiesta y solemnidad”². Sin embargo el texto más antiguo que se conoce data de 1625; es reproducción de una copia anterior y se realizó para someter la letra de la obra, que no la música, al dictamen de la Inquisición. En 1639, siete años después de que el *Misteri* recibiese la autorización papal para seguir representándose, se realizó una nueva copia esta vez de letra y música, que en la actualidad se halla en paradero desconocido lo mismo que la de 1625. Ello convierte a la consuetudine de 1709 en su copia íntegra más antigua, que a pesar de su fecha reproduce algún viejo original del Renacimiento (Arch. Histórico Municipal de Elche, ms. 1-24).

El *Misterio de Elche* no es otra cosa que la representación de un drama asuncionista, que cuenta con al menos tres precedentes en los otrora territorios de la Corona de Aragón a los que se vincula, dejando al margen el resto del continente europeo. El más antiguo, en latín, data del siglo XIV y procede del monasterio de Santa María del Estany (Barcelona). Se trata de una breve representación, única en su género, adaptada para la festividad de la Asunción a partir de las versiones del *Quem quaeritis* de Navidad y Pascua que lleva el mismo manuscrito que la incluye, un procesionario elaborado en el *scriptorio* de la catedral de Vic con destino a la comunidad de monjes agustinos del Estany (Arch. Episcopal de Vic, ms. 118).

En el año 1388 tuvo lugar en la plaza pública de Tarragona la representación de un segundo drama de la Asunción de la Virgen cuya letra es la de un manuscrito del Archivo Histórico Archidiecésano de la ciudad (ms. 60). Se trata de la primera obra dramática en catalán con partes cantadas, que hace uso extensivo de las adaptaciones o *contrafacta* de origen tanto sacro como profano. Al lado de himnos como *Veni Creador Spiritus* o *Vexilla regis*, las acotaciones mencionan algunas piezas de corte trovadoresco a cuyo son se interpretaban los versos de esta representación.

² Gómez, Maricarmen, Massip, Francesc (2010). *Misteri d'Elx / Misterio de Elche. Consuetudine de 1709* (p. 14). Valencia: Tirant lo Blanch.

Sigue cronológicamente a la Asunción de Tarragona la que se representó en Valencia el 15 de agosto de 1416, también en lengua vernácula. El drama se divide en dos jornadas y por lo que se deduce de la letra, que es lo único que se conserva y aún en una transcripción moderna, se cantaba al son de conocidas piezas del repertorio litúrgico y del trovadoresco, entre ellas la conocida melodía de *Quant vey la lauzeta mover* del trovador Bernart de Ventadorn (†ca.1190/1200). Es posible que algún fragmento de la obra se cantase con música original sin que pueda asegurarse, lo que es evidente en el caso del *Misterio de Elche*, la única de las representaciones asuncionistas que sobrevivió en España a las disposiciones derivadas del Concilio de Trento gracias al rescripto pontificio de 1632 antes aludido³.

A lo largo de los siglos y hasta el día de hoy, la letra del *Misterio de Elche* apenas si ha variado. Dividido en dos jornadas, como el de Tarragona de principios del siglo XV, trata de la Asunción de la Virgen, argumento que se basa en la narración que el fraile dominico Santiago de la Vorágine hace del tema en su *Legenda aurea* (ca.1260). La primera jornada se inicia con el recorrido de la Virgen por el *Via Crucis* hasta llegar al lecho de su muerte; allí recibe la visita del Ángel del Señor, portador de la palma, y acto seguido la de San Pedro, San Juan y demás Apóstoles.

Con el óbito de la Virgen y el ascenso de su alma al cielo concluye la primera jornada, que se representa la víspera de la Asunción. Al día siguiente, 15 de agosto, se representa la segunda jornada. Empieza con los preparativos del sepelio de la Virgen, cuyo cuerpo quieren profanar los judíos; por obra de un milagro éstos se convierten a la fe cristiana, tras lo cual tiene lugar la Asunción de María.

La obra finaliza con la Coronación de la Virgen a su llegada al cielo. Se desarrolla íntegramente en el interior de la iglesia de Santa María de Elche, con una puesta en escena espectacular gracias sobre todo a una tramoya aérea que comparte con la Asunción de Valencia y que se vincula a la usada en las fiestas de la coronación de los reyes de Aragón. Consta de doscientos cincuenta y cuatro versos escritos en catalán antiguo e íntegramente musicados –treinta piezas en total, quince en cada jornada–, a los que se suman los versos en latín del salmo *In exitu Israel de Egypto* y los del Gloria final.



Ilustración 1.
Misterio de Elche: Coronación de la Virgen

³ Para su edición véase Pérez, José A. (Ed.) (2008). *El rescripto del papa Urbano VIII sobre la festa o Misteri d'Elx*. Valencia, Tirant lo Blanch.

Su interpretación corre a cargo de los miembros de la capilla del *Misteri*, que encarnan a sus distintos personajes; los de las tres Marías y tres de los cinco ángeles que descienden del cielo son niños. Todos los fragmentos, salvo dos, se cantan a capela.

En la primera jornada del *Misteri* dominan los fragmentos a una voz –once en total– frente a los polifónicos, y en la segunda ocurre lo contrario –doce fragmentos polifónicos, frente a tres a una voz–. Entre los fragmentos monódicos los hay que son adaptaciones de conocidas piezas del repertorio litúrgico, entre ellas el himno *Vexilla regis* también utilizado en la Asunción de Tarragona y la secuencia *Victimae paschali laudes*, de amplia tradición dramática, pero otros son de nueva creación. La consuetudine de 1639 identifica el autor, total o parcial, de siete de las composiciones polifónicas de la segunda jornada: Juan Ginés Pérez (†1600), que en 1566 fue maestro de capilla de Oriola, localidad vecina a Elche; Luís Vich, que primero fue organista y luego maestro de capilla de la iglesia ilicitana de Santa María entre 1557 y 1594, y finalmente el compositor valenciano Bernardino de Ribera (†1570/1), que entre 1563 y 1570 ejerció como maestro de coro de la catedral de Toledo. De las cinco composiciones que se atribuyen a Ribera dos resultan ser adaptaciones del repertorio cancioneril de la época de los Reyes Católicos⁴.

A pesar del variado origen del conjunto de fragmentos musicales que integran el *Misterio de Elche*, llama la atención su cohesión y por ende su unidad estética, que es el extraordinario resultado de una obra colectiva, la de aquellos maestros de capilla que le confirieron su personalidad añadiendo, suprimiendo o modificando aquello que faltase o estuviese de más hasta dar por concluida la obra hacia el último tercio del siglo XVI, aunque hubo quien luego intentó darle un último retoque. A esa labor directa de los maestros de capilla hay que sumarle otra indirecta pero esencial, la de la interpretación, que estableció las bases de una larga tradición en tanto que se consolidaba la obra.

Si el *Misteri* fue concebido de afuera hacia dentro, a partir de un proyecto inicial que pudo parecerse a la Asunción de Tarragona o a la más evolucionada de Valencia, el proceso interpretativo siguió la vía inversa tal vez porque su puesta en escena no permite veleidades como tampoco las permiten sus personajes. Se trata de la única obra del repertorio lírico sacro de Occidente que si a lo largo de cinco siglos nunca ha dejado de interpretarse, tampoco sonó nunca fuera de la iglesia ilicitana de Santa María hasta fines del siglo XX. Quiere decir esto que en el pasado nadie que no fuese el maestro de capilla de Santa María de Elche dirigió el *Misteri*, ni nadie que

⁴ Una de las piezas adaptadas por Ribera es de Juan del Encina –*Non quiero que me consienta*– y la otra de Pedro de Escobar –*Quedaos, adiós*–. Para una edición crítica del *Misterio de Elche* véase Gómez, Maricarmen, Massip, Francesc (2010). *Op. Cit.* (incluye facsímil de la consuetudine de 1709).

no hubiese sido miembro de su capilla participó en su interpretación, hecha salvedad de algunos refuerzos puntuales. Por lo tanto, y a pesar de los avatares por los que la capilla del *Misteri* ha pasado a lo largo de su historia, hay que dar por supuesta una tradición interpretativa de la obra, con sus más y sus menos, mantenida viva gracias a sus sucesivos maestros de capilla y a un núcleo de fieles intérpretes.

Una tradición interpretativa, que es materia intangible, es algo que va más allá de una partitura porque no se aprende con el mero estudio. El aprendizaje tiene lugar desde dentro y no desde fuera, convirtiéndose el intérprete poco a poco en partícipe de esa tradición hasta lograr hacerla suya, momento en que se habrá establecido un nuevo eslabón de una cadena que garantice su supervivencia.

Ya desde el siglo XVIII, sino antes, y en contra de lo que pudiera hacer presumir la consuetud de 1709 o incluso una copia suya que data de trece años después⁵, se habría producido un divorcio entre lo que recogen las partituras “oficiales” del *Misterio de Elche* y lo que realmente se interpretaba. A juzgar por la evidencia del resultado, que no es otro que el de la versión que se sigue interpretando, los cambios afectarían básicamente a aquellos fragmentos en los que intervienen voces blancas que son los que canta la Virgen María, el que canta el ángel que desciende del cielo a entregarle la palma, transportado por lo que representa ser una nube –la “mangrana”– y el que cantan a cuatro voces los ángeles del Araceli, primero cuando acompañan el alma de la Virgen al cielo y luego, con letra distinta, cuando ascienden su cuerpo. Según la consuetud de 1709, en el caso de los cantos monódicos se trataría de fragmentos en canto llano en notación medida, salvo el fragmento que canta el ángel de la palma que podría derivar de algún canto trovadoresco. En cuanto al fragmento polifónico, para tres triples y tenor, es un breve motete del Renacimiento de relativa sencillez. Sin embargo la diferencia es grande entre aquello que figura escrito en la partitura de las consuetas antiguas y lo que se interpreta, debido a los melismas que adornan las versiones originales de estos cantos.



Ilustración 2.
Misterio de Elche: Ángel del Señor

⁵ Reproducción facsímil en Quitante, Luis (2002). *El Misteri d’Elx. Edició de la consuetud de 1722*. Elx: Patronat Nacional del Misteri: Misteri d’Elx 2. El manuscrito original pertenece a la Biblioteca de los herederos de Juan Orts Román (†1958).

Uno de los casos más espectaculares es el del *Déu vos salve* que canta el ángel de la palma, donde un simple giro de tres notas –Mi-Fa-Mi (2 semibreves-breve)– se transforma en otro que ocupa más de una veintena de compases en la versión transcrita por el que fuera maestro de capilla del *Misteri* Alfredo Javaloyes (1893-97, 1931-43), base de la que se sigue interpretando y de la que ofrece un primer testimonio un cuadernillo de fines del siglo XVIII o principios del XIX. Como se aprecia en el Ejemplo 1 (véase Anexo final), la versión de Javaloyes tiende a recargar la ornamentación.

Otras transcripciones modernas de la música del *Misteri* realizadas por diversos maestros de capilla de Elche posteriores a Javaloyes corroboran tanto su versión del *Déu vos salve* como la de cuantos fragmentos presentan discrepancias de tipo ornamental con las consuetas antiguas.

No tiene caso preguntarse en qué momento empezaron a producirse cambios en la interpretación del *Misteri* que modifican lo que fija la tradición escrita, por cuanto las diferencias entre lo escrito y lo interpretado pudieron existir desde los orígenes mismo de la obra⁶. Lo que sí parece evidente es que los cambios tienen que ver sobre todo con aquellas piezas en las que el aprendizaje oral tuvo que jugar un importante papel, porque quienes las interpretan son niños casi todos, y que esos cambios, básicamente de naturaleza ornamental, aproximan estas piezas a otras del repertorio tradicional del área mediterránea. Un repertorio mantenido vivo durante generaciones y que hoy está prácticamente extinguido, lo que en el terreno de la música histórica equivale a la desaparición de un modelo por caer en el olvido su práctica interpretativa.

El hecho de que el *Misterio de Elche* lleve interpretándose desde hace unos cinco siglos no implica en absoluto una supervivencia intacta de su “sonoridad original”, como la realidad se encarga de demostrar. Con el transcurso del tiempo ha sufrido un lento pero progresivo e inevitable deterioro, fruto de su exposición a la “contaminación acústica” y a unos cambios sociales que han convertido la obra en un evento cultural frente a lo que era antes una manifestación de carácter piadoso. Esto ha llevado a emprender en fecha reciente su “restauración”, siguiendo aquellos criterios que establece la recuperación de la música antigua, sin considerar previamente si son los más adecuados para el caso y sin que hasta el momento se haya hecho nada por mantener la “autenticidad” de todo aquello que de “tradicional” hay en el *Misteri*, que en este sentido carece de un modelo en el que poder reflejarse, como lo tuvo hasta mediados del pasado siglo y como dejó de tenerlo alguna vez la música del Renacimiento, a la que pertenecen un elevado tanto por ciento de sus fragmentos.

⁶ Sobre los efectos de la transmisión oral del canto gregoriano, entre los que se incluye el de la ornamentación melódica, véase Jeffery, Peter (1992). *Re-Envisioning Past Musical Cultures. Ethnomusicology in the Study of Gregorian Chant*. Chicago-Londres: The University of Chicago Press.

Los fluidos melismas que todavía acariciaban el oído hace un par de décadas, suenan cada vez más a lección de solfeo, con una acusada tendencia a alejarse de la forma de interpretar la música tradicional. Por lo demás las versiones que se ofrecen de algunos de los fragmentos polifónicos imitan ahora versiones discográficas realizadas por grupos especializados totalmente ajenos al contexto de la obra.

Los intereses económicos que de unos años acá rodean al *Misterio de Elche* y el prestigio social que a nivel local ha adquirido su maestro de capilla, desde que en 2001 pasó a formar parte del Patrimonio inmaterial de la UNESCO, son dos factores que actúan en contra de su estabilidad. En el pasado nunca nadie llegaba al relevante puesto de maestro de capilla de una institución eclesiástica sin haber pasado antes por un largo aprendizaje, que en el caso particular del *Misteri* no significa otra cosa que el haber estado vinculado activamente a la representación durante años y haberse embebido de ella hasta la saciedad. El proceso, que hoy en día resulta llamativo, no es muy distinto al de los maestros de capilla de antaño, iniciados desde corta edad en la liturgia y el canto gregoriano que aprendían de memoria a base de rutina, de lo cual se derivaba un dominio absoluto del repertorio luego ampliable a otro más sofisticado.

Si el *Misteri* sigue siendo lo que es se debe, excepciones aparte, al hecho de que antes de llegar a dirigirlo sus maestros tuvieron la oportunidad de irlo poco a poco absorbiendo como miembros de una capilla especializada desde décadas en la interpretación de una única obra cuyos principales papeles son rotativos. Si un día pasa a dirigirlo alguien externo a ella, se habrá roto una tradición secular porque partituras del *Misteri* siempre las ha habido, pero sus intérpretes lo han aprendido, a lo largo de las generaciones, antes de oídas que a partir de lo escrito. La ruptura en este sentido aún no se ha producido —puede que no tarde—, pero su tradición interpretativa empieza a andar falta de unos criterios que siempre existieron y que ahora más que nunca convendría fijar.

Para representar el *Misteri* fuera de Elche habría que reproducir primero el marco arquitectónico de la iglesia de Santa María, que es el que permite el desarrollo de su particular escenografía, algo a lo que afortunadamente nunca hasta ahora se ha accedido⁷. Por otra parte habría que trasladar a un núcleo importante de su público, aquella población ilicitana que acude año tras otro a escuchar y contemplar una manifestación que no existiría sin su firme voluntad de mantenerla viva, antaño como proyección de un particular sentimiento de piedad popular y al día de hoy como una manifestación cultural distintiva de su comunidad, tal como requieren las condiciones de la UNESCO de aquello que se considera Patrimonio inmaterial. El *Misteri* sin su público no “existe”.

⁷ Sólo en un par de ocasiones la capilla del *Misteri* lo ha interpretado fuera de Elche reproduciendo su escenografía, aunque sin la tramoya aérea. Con carácter excepcional lo suele interpretar en versión de concierto.

Muy otro es el caso del *Canto de la Sibila*, que si de una tradición se ha convertido en signo identitario de una comunidad ha sido por obra y gracia de una determinada voluntad política.

Los orígenes del canto sibilino se remontan al siglo X. Resulta que en la Edad Media adquirió fama un sermón “Contra judaeos, paganos et arianos” por largo tiempo atribuido a San Agustín pero que en realidad escribió el obispo de Cartago Quodvultdeus (437-53). En uno de sus apartados el sermón da cuenta de las varias profecías que anuncian la venida del Mesías, que pone en boca de aquellos a quienes se atribuyen mediante una fórmula retórica. Tras el testimonio de seis profetas sigue el de cuatro personajes del Nuevo Testamento, el de dos gentiles y, por último, el de la sibila Eritrea que recita unos versos de sentido escatológico que San Agustín le atribuye en la Ciudad de Dios, *Iudicii signum tellus sudore madescet* etc.; en su versión original en griego forman el acróstico JESUS CHRISTUS DEI FILIUS SALVATOR CRUX. En la traducción latina de San Agustín los treinta y cuatro versos originales se reducen a veintisiete, número que simboliza la Trinidad (3³).

En los países latinos el *Sermo de symbolo* del pseudo-Agustín, que es así como se conoce al “Contra judaeos, etc.”, usó ocupar la lección sexta o la novena del servicio de maitines de la Navidad, con la particularidad de que los versos de la Sibila en lugar de leerse se cantaban si no en todas partes sí en un significativo número de lugares. A esta costumbre se sumó, ya en el siglo XI, la dramatización de aquellos personajes que ofrecen en el sermón su testimonio profético, dando lugar al conocido drama litúrgico del *Ordo prophetarum* o Procesión de los profetas, del que se conserva una única versión musical que procede del monasterio de San Marcial de Limoges (París, Bibl. Nacional, ms. lat. 1139 fols. 55v-58r).

Los versos del *Iudicii signum* se estructuran musicalmente en dos frases –β γ– que alternan con la del estribillo –α–, del que hace las veces el primer verso; le siguen trece coplas de dos versos cada una. La composición resulta, en esquema, α - β γ α - β γ α- etc., si bien las frases β y γ nunca son idénticas dos a dos, puesto que, a la manera de un salmo, necesitan adaptarse a la longitud de unos versos cuyo número de sílabas es variable debido a su versificación clásica.

Ejemplo 2. Versos del *Iudicii signum* estructurados musicalmente

<i>Iudicii signum: tellus sudore madescet.</i>	α
E caelo Rex adveniet per saecula futurus,	β
Scilicet in carne praesens, ut iudicet orbem.	γ
<i>Iudicii signum: tellus sudore madescet.</i>	α

Unde Deum cernent incredulus atque fidelis Celsum cum sanctis, aevi iam termino in ipso. <i>Iudicii signum: tellus sudore madescet.</i>	β γ α
Sic animae cum carne aderunt, quas iudicat ipse, Cum iacet incultus densis in vepribus orbis, <i>Iudicii signum: tellus sudore madescet.</i>	etc.
Reicient simulacra viri, cunctam quoque gazam, Exurent terras ignis, pontumque polumque <i>Iudicii signum: tellus sudore madescet.</i>	
Inquirens, taetri portas effringet Averni. Sanctorum sed enim cunctae lux libera carni <i>Iudicii signum: tellus sudore madescet.</i>	
Tradetur, sontes aeterna flamma cremabit. Occultos actus reagens tunc quisque loquetur <i>Iudicii signum: tellus sudore madescet.</i>	
Secreta, atque Deus reserabit pectora luci. Tunc erit et luctus, stridebunt dentibus omnes. <i>Iudicii signum: tellus sudore madescet.</i>	
Eripitur solis iubar, et chorus interit astris. Volvetur caelum, lunares splendor obibit. <i>Iudicii signum: tellus sudore madescet.</i>	
Deiciet colles, valles extollet ab imo. Non erit in rebus hominum sublime vel altum. <i>Iudicii signum: tellus sudore madescet.</i>	
Iam aequantur campis montes, et caerula ponti Omnia cessabunt, tellus contracta peribit. <i>Iudicii signum: tellus sudore madescet.</i>	
Sic pariter fontes torrentur, fluminaque igni. Sed tuba tum sonitum tristem demittet ab alto <i>Iudicii signum: tellus sudore madescet.</i>	

Orbe, gemens facinus miserum variosque labores,
Tartareumque chaos monstrabit terra dehiscens.
Iudicii signum: tellus sudore madescet.

Et coram dic Domino reges sistentur ad unum.
Recidet e caelo ignisque et sulphuris amnis.
Iudicii signum: tellus sudore madescet.

A partir del siglo XIII la costumbre de cantar los versos sibilinos empezó a decaer en todas partes salvo en la Península ibérica, arraigando con fuerza en algunas catedrales como las de Toledo y Barcelona. Resulta significativo el que el Breviario del rey Martín I de Aragón (1396-1410), el último de la dinastía catalana, incluya los versos sibilinos pero por entonces se había iniciado su transformación al empezar a adaptarse a la lengua vernácula. Primero fue el occitano, luego el catalán y tal vez el francés y más tarde el español, sin que hasta el momento se tengan noticias de versiones en italiano o en portugués.

Con la adopción de la lengua vernácula se produjo un cambio en la forma de interpretar el fragmento sibilino, que si antes solía correr a cargo de dos o cuatro clérigos, ahora asume un niño que alterna con el coro que canta el estribillo. Cual si se tratase de uno de los personajes de la Procesión de los profetas, el niño se disfraza de Sibila; de ahí que los versos del *Iudicii signum* pasen a designarse, cuando se cantan en lengua vernácula, con el nombre del personaje que los interpreta, la *Sibila* o, si se prefiere, *Canto de la Sibila* según lo denominan quienes han escrito al respecto. Con el cambio de lengua la música sufre un importante reajuste, obligado por la traducción del latín que si al principio trata más o menos de adaptarse al modelo clásico pronto se organiza en estrofas de cuatro versos octosilábicos, excepciones aparte, que repiten mecánicamente la misma música. Conocidos compositores del último tercio del siglo XV y primera mitad del XVI como Juan de Triana, Cristóbal de Morales o Bartolomé Cárceres, vinculados a las grandes catedrales peninsulares o alguna de sus capillas privadas, compusieron versiones polifónicas del estribillo del canto sibilino, síntoma inequívoco de que la costumbre de interpretar la Sibila en los maitines navideños seguía viva en España. A ello puso fin la disposición derivada del Concilio de Trento (1545-63), que suprimía la lectura del *Sermo de symbolo* en los susodichos maitines.

Sin embargo, y por motivos que falta averiguar, la catedral de Toledo decidió seguir con la costumbre de interpretar la Sibila, eso sí, desvinculada del sermón del que hasta entonces había formado parte trasladando su interpretación al final del Oficio de maitines, precediendo a la Misa del Gallo, costumbre que pervivió hasta fines del siglo XVIII en que cayó en desuso. También se siguió interpretando en la

catedral de Palma y en algunas iglesias y monasterios de su diócesis, tras haberla suprimido en repetidas ocasiones, la última en 1666, prohibición que para lo único que surtió efecto fue para poner fin a dramatizaciones del *Ara coeli* cuya protagonista es la sibila Tiburtina y no la Eritrea del *Sermo de symbolo*. Aparte sobrevivió por cierto tiempo en algunas localidades periféricas como L'Alguer, en la isla de Cerdeña, y Braga, en Portugal, curiosamente en su versión primitiva en latín.

Corría el año 1900 cuando Josep Massot iniciaba su labor recopilatoria del repertorio musical folclórico balear, cuyo resultado no llegó a la imprenta hasta más de ochenta años después⁸. Entre las muchas canciones tradicionales que recogió Massot figuran cuatro versiones de la Sibila: la del monasterio del Lluc, otra que cantaban en Felanix, y otras dos muy parecidas que seguramente proceden de la catedral de Palma. A pesar de las variantes, en todos los casos se trata de la misma composición en la que se reconoce la antigua melodía sibilina, la del *Iudicii signum*, adaptada al catalán. La diferencia esencial se halla en los melismas que adornan a la antigua melodía como muestra el Ejemplo 3, donde se compara la única versión histórica que se conserva en Mallorca del Canto de la Sibila, la del cantoral del siglo XV del monasterio de la Concepción de Pollensa (Arch. Capitular de Mallorca, ms. 01), con la que se canta en la actualidad en la catedral de Palma, siguiendo un impreso de origen y fecha desconocidos.

El proceso de transformación sufrido por la melodía sibilina es paralelo al de aquellos cantos del *Misterio de Elche* que son *contrafacta* –probados o presumibles– del repertorio medieval, sólo que en el caso de la Sibila puede constatarse un paso intermedio en el proceso gracias a una de sus últimas versiones musicales impresas, la del *Ordinarium Sacramentorum secundum laudabilem ritum Diocesis Gerundensis* (Barcelona, 1550), más ornamentada que otras que se conservan de la misma época ninguna de las cuales es del todo idéntica a otra (véase Ejemplo 4). Lo mismo sucede con las versiones del *Iudicii signum* que proceden de distintos centros eclesialísticos, algo por lo demás característico del repertorio medieval⁹.

Hasta fines del siglo pasado en la catedral de Palma la Sibila la cantaba un niño vestido con ropas de mujer, con toca y capa de color morado, sosteniendo una espada en alto como aquellos dos clerizones que acompañaban a la Sibila en Toledo antes de su supresión, de lo que existe incluso una reproducción gráfica en las *Memorias* referidas a la historia de la catedral de Toledo redactadas por Felipe Fernández Vallejo

⁸ Massot, Josep (1984). *Cançoner musical de Mallorca*. Palma de Mallorca: Sa Nostra.

⁹ Higiní Anglés, *La música a Catalunya fins al segle XIII* (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1935), Tabla I y Solange Corbin, *Essai sur la musique religieuse portugaise au Moyen Age (1100-1385)* (París, Les belles lettres, 1952), pp. [288-289], incluyen en sus respectivos trabajos tablas comparativas de la melodía del *Iudicii signum*. Edición de las versiones procedentes de España en Gómez, Maricarmen (1996-97). *El Canto de la Sibila* 2 vols. Madrid: Alpuerto.

hacia el año 1785 (Madrid, Real Academia de la Historia, Ms 2/24) [Ilustración 3 a/b]. La Sibila de la catedral mallorquina sigue portando la espada, que evidentemente ilustra el pasaje que precede a los versos de la Sibila en el *Sermo de symbolo* donde se menciona¹⁰; pero si primero el niño que tradicionalmente cantaba la *Sibila* fue sustituido por una niña por una cuestión de género, a su vez ésta ha sido sustituida en los últimos años por una mujer.

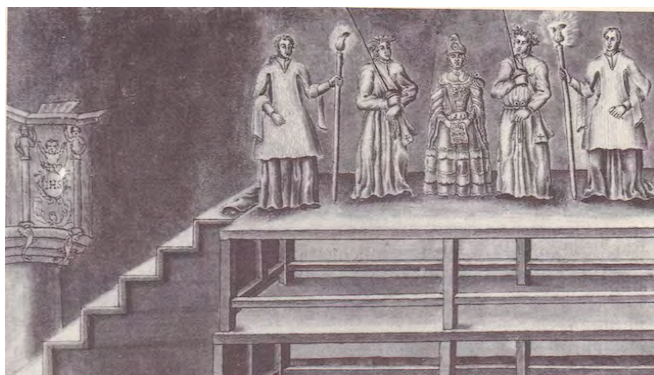


Ilustración 3a. Pedro Morales: representación de la Sibila en la catedral de Toledo (ca.1785)



Ilustración 3b. Representación de la Sibila en la Catedral de Palma de Mallorca (1954?)

Que una niña interprete la *Sibila* es históricamente justificable, teniendo en cuenta que en el siglo XV era una novicia de corta edad la encargada de interpretarla en el monasterio de Pollensa, pero no hay nada que justifique el cambio posterior, que imita ciertas recreaciones discográficas pretendidamente de música histórica;

¹⁰ “Quid Sibylla vaticinando etiam de Christo clamaverit in medium proferamus [...], atque suo gladio, sicut Goliath, Christi omnes percutiantur inimici”, dice el pasaje en cuestión.

tampoco se justifica la actual proliferación de *Sibilas* en las parroquias de la propia Palma y sus alrededores, que repiten mecánicamente la melodía que se canta en la catedral apañando su coreografía, que viaja con su intérprete de una parroquia a otra porque resulta que determinadas iglesias cambian el horario de la Misa del Gallo, de forma que se tenga oportunidad de escuchar la *Sibila* más de una vez. Entre sus intérpretes se imponen las estudiantes de canto, miembros de las corales locales que aprenden la composición como lo harían de cualquier otra pieza. Las corales, por su parte, la entonan a modo de un himno, costumbre que se ha ido imponiendo con el avance de una determinada ideología política de signo nacionalista.

La tradición está, en términos generales, totalmente desvirtuada. Nada queda en Mallorca de aquella antigua tradición que recogiera Massot y de la que, afortunadamente quedan algunos registros sonoros, por lo que habría que delimitar muy bien qué se entiende por Patrimonio cultural inmaterial en el caso del *Canto de la Sibila* mallorquina. Si abarca de forma genérica todas sus manifestaciones, entonces también habría que incluir la versión que se interpreta en la iglesia de Santa María del Mar de Barcelona, que lleva bastante más años cantándose que en muchas iglesias de las Baleares, o la de la catedral de Barcelona, recuperada hace un par de años con criterio histórico, o la que interpreta una conocida cantante folk, o las que de nuevo empiezan a sonar por Castilla respetando las versiones antiguas, lo que no se respeta en absoluto en las Baleares ni en sentido histórico ni en el de la tradición, salvo en el monasterio del Lluc y alguna otra localidad remota.

Lo que en Mallorca en otro tiempo fue folclore hoy es puro folklorismo, que lo único que tiene de particular es que se reduce a una única pieza. Si el folklorismo debe formar parte del Patrimonio inmaterial de la UNESCO, en el caso español habría que reivindicar, por ejemplo, el género de la sardana, de origen medieval, que es también uno y que adquirió su particular simbología hará poco más de un siglo; a la gaita, que en Galicia acompaña ahora las apariciones públicas de ciertas autoridades a la manera que en el siglo XIV acompañaba a las de Pedro IV de Aragón, etc.

Antes de otorgar al *Canto de la Sibila* la condición de Patrimonio inmaterial se imponía un estado de la cuestión que pusiese de relieve lo que es y lo que no, porque “el sentimiento de identidad y continuidad” al que se refiere la definición de la UNESCO no parece que incluya su manipulación de orden político-cultural. Una vez concedida, la urgencia es todavía mayor, no porque peligre la interpretación del canto sibilino en las Baleares, sino porque lo que peligra es la supervivencia de las versiones tradicionales de la pieza, tan escasas que ya nadie sabe a ciencia cierta cuántas y cuáles son¹¹.

¹¹ El presente ensayo se inscribe dentro de un proyecto I+D+I del MEC dedicado al estudio de “La música histórica en Valencia (siglos XV-XVIII)”

ANEXO

Ejemplo 1. Versiones comparadas del fragmento inicial de *Déu vos salve* (*Misterio de Elche* nr. 3), según el cuadernillo antiguo (a) y Alfredo Javaloyes (b)

The musical score for 'Déu vos salve' is presented in two columns, (a) and (b). The first two staves are labeled 'a.' and 'b.' respectively, with the word 'De' written below the first notes. The remaining six staves show the continuation of the melody and accompaniment, with some differences in phrasing and ornamentation between the two versions.

Ejemplo 3. Versiones comparadas del estribillo del Canto de la Sibila, según el Cantoral de la Concepción (a) y el impreso que se interpreta en la catedral de Palma (b)

The musical score for the refrain of the 'Canto de la Sibila' is presented in two columns, (a) and (b). The first two staves are labeled 'a.' and 'b.' respectively, with the lyrics 'Al jom del ju di vi' and 'El jom del ju di ci' written below the notes. The remaining two staves show the continuation of the melody and accompaniment, with the lyrics 'pa rà qui hau rà fet ser vi ci.' and 'pa rà el qui hau rà fet ser vi ci.' written below the notes.

Ejemplo 4. Versiones comparadas del estribillo del Canto de la Sibila, según el *Ordinarium Barcinonense* (Barcelona, 1569) (a) y el *Ordinarium Gerundensis* (ibidem, 1550) (b)

a. Al jorn del ju - di - ci pa - trā qui hau - rā fet ser - vi - ci.

b. Al jorn del ju - di - ci pa - trā qui hau - rā fet ser - vi - ci.

LA MÚSICA EN LA REVISTA *FEMINAL* (1907-1917). LA RECUPERACIÓN DE UN PATRIMONIO CULTURAL Y MUSICAL ESCRITO POR MUJERES

Ana Belén MUÑOZ FERNÁNDEZ
Universidad de Salamanca

Resumen: La revista *Feminal*, dirigida por Carme Karr, se publicó como un suplemento del periódico *La Il·lustració Catalana* desde abril de 1907 hasta diciembre de 1917. En los ciento veintiocho números de la revista se publicaron cincuenta y siete piezas musicales compuestas por casi una treintena mujeres. En la globalidad de la revista se aprecia, de forma explícita, el interés de su directora por aumentar la cultura de la mujer y el repertorio musical no es ajeno a este objetivo. En él se pueden apreciar diversas intenciones de Carmen Karr como el fomento de la autoría femenina, la creación de un vínculo entre autoras e intérpretes femeninas y la plasmación en la música de un determinado pensamiento cultural catalán. Sobre la primera intención de Karr, el número de obras musicales compuestas por mujeres triplica al de hombres; en relación al segundo punto se ha escogido como género musical, el género de salón, interpretado por la mayoría de lectoras de la revista y, para terminar, en el último deseo de Karr se puede apreciar la influencia del ideario de Pedrell en las piezas musicales de *Feminal*. El repertorio musical de la revista, al igual que el resto del contenido de la publicación, pretende crear una relación vinculante entre lectoras y creadoras a través de la difusión de la cultura catalana imperante en la época y la iniciada por un grupo de escritoras, de entre las cuales Carme Karr, innovó por sus ideas progresistas para conseguir la igualdad de los derechos de la mujer.

Palabras clave: *Feminal*, cançó catalana, género de *salón*, identidad cultural catalana, compositora

Abstract: *Feminal* magazine, ran by Carme Karr, was published as a supplement of *La Il·lustració Catalana* newspaper from april-1907 until December-1917. In one hundred twenty eight numbers of the magazine, fifty seven music pieces which were composed by about thirty women, were published. In the totality of the magazine, it is possible to see, explicitly, the interest of the director for increasing women's culture, and the musical repertoire is not stranger to this goal. Inside it appears various Carme Karr's intentions such us promoting female authorship, building a link between female composers and female players and the recreation in music of a catalonian cultural thinking. About the first Karr's purpose, the number of musical

pieces which were composed by women were three times more than the composed by men; about the second point, the musical genre is the ballroom music, which was played by most *Feminal* magazine readers and, to finish, in the last Karr's wish, it can be appreciated the influence of Pedrell's ideology in *Feminal* musical pieces. The magazine musical repertoire, as the rest of the magazine, wants to create a relationship between readers and composers with a common thing, the catalonian culture of this period, a culture that was started by a group of writers. One of them was Carme Karr who fought for their progressive ideas about women and men rights.

Keywords: *Feminal*, Catalonia *cançó*, ballroom music, Catalonia's cultural identity, female composers.

INTRODUCCIÓN

La revista *Feminal* apareció en un momento donde se dieron una serie de cambios debidos, en parte, a la industrialización. Tuvieron lugar dos acontecimientos importantes, por un lado el conflicto de clases y, por otro, el de sexos. El ascenso final de la burguesía catalana se produjo, en Barcelona, desde el último tercio del siglo XIX¹. Por otra parte, las reivindicaciones feministas, que comenzaron desde la segunda mitad del siglo XIX, tuvieron a partir del siglo XX una mayor relevancia con diversas reivindicaciones, que fueron variando en su propia formulación a medida que la propia sociedad iba asimilando su situación, con la ayuda de influencias extranjeras.

En este marco socio-político, Carme Karr (la directora de *Feminal*) fundó esta publicación con la intención de defender los derechos de las mujeres en la educación, la profesionalización del sector femenino y el derecho de la mujer al voto. Como la propia Karr enuncia en el primer número, su objetivo es producir una revista “destinada especialmente a la cultura de la mujer”². Por ello, cualquier manifestación social, literaria, científica y artística realizada por una mujer tenía cabida en esta publicación mensual y en el terreno musical no sólo se comentaba la carrera profesional de diversas instrumentistas, cantantes y compositoras, sino que también se incluía una pieza musical en muchos de sus números³.

El repertorio musical publicado en *Feminal* pertenece al género de *salón* y es heredero de un conjunto de cambios que se dieron en las décadas precedentes en

¹ Alonso, Celsa (1988). *La canción lírica española en el siglo XIX* (p. 480). Madrid, ICCMU.

² Karr, Carme (1907). *Feminal*. Barcelona: Establiment gràfic Thomas, 1, 2: “revista destinada especialment a la cultura de la dòna” (Ana Muñoz, Trad.).

³ Para un mayor conocimiento sobre la revista *Feminal*, véase Segura, Isabel (2007). *Els feminismes de “Feminal”*. Barcelona: Institut Català de les Dones; Ainaud de Lasarte, Josep María (2010). *Carme Karr*. Barcelona: Infesta y la propia revista, Karr, Carme (1907-1917). *Feminal*. Barcelona: Establiment gràfic Thomas.

Cataluña, ya que la situación en el resto de España era diferente. El ascenso de la burguesía barcelonesa en el último tercio del siglo XIX, produjo una demanda de música para este género y el reformismo político provocó que el arte catalán tuviera una mayor influencia europea. Asimismo, el aumento del interés por la recuperación de la cultura catalana, el florecimiento de la poesía catalana y el ideario de Felipe Pedrell sobre la canción lírica donde conjugó sabia popular, romanticismo y europeísmo, ayudaron a los compositores catalanes a tomar consciencia de la trascendencia de la *cançó* catalana⁴ en el proceso de identificación nacional⁵.

El presente artículo pretende exponer un corpus musical donde se plasma el pensamiento musical de la época y hacer visibles a algunas de las autoras que han compuesto este repertorio⁶.

LA REVISTA *FEMINAL*

Carme Karr se encargó desde 1907 hasta 1917 de la dirección de *Feminal*, revista que, según sus propias palabras, fue la “primera (...) publicación feminista ilustrada de España”⁷. En 1917 desapareció por cuestiones económicas, a raíz de la crisis provocada por la Primera Guerra Mundial.

Feminal era un suplemento del periódico la *Il·lustració Catalana*⁸. Uno de los nexos de unión más importantes entre la *Il·lustració Catalana* y su suplemento *Feminal* era el amor por la lengua catalana; tanto Carme Karr como Francesc Matheu (el director de *Il·lustració Catalana*) formaban parte de un círculo intelectual que reivindicaba la lengua catalana como lengua vehicular de comunicación⁹, movimiento en el que también se encontraban los intelectuales Joan Maragall, Ángel Guimerà y Apel·les Mestres, entre otros.

La imagen en la revista *Feminal* tenía una gran importancia. Sus páginas iban

⁴ Esta denominación ha sido dada por Alonso, Celsa (1988). *Op. Cit.* (p. 480).

⁵ Sobre el género de salón en el siglo XIX y la influencia de Felipe Pedrell en la configuración de la *canço catalana* véase la tesis de Alonso, Celsa (1988). *Op. Cit.* (pp. 433-485) y su artículo Alonso, Celsa (1993). Los salones: un espacio musical para la España del XIX. *Anuario musical*, 48, 167.

⁶ Es necesario la realización de un estudio más exhaustivo sobre el género de salón en las primeras décadas del siglo XX, no sólo en Cataluña sino también en el resto de España, para poder contextualizar más minuciosamente éste y otros repertorios musicales de la geografía española.

⁷ Karr, Carme (1911). *Op. Cit.*, 57, 10: “*Feminal* es la “primera (...) publicació feminista ilustrada d’Espanya” (Ana Muñoz, trad.).

⁸ Según la propia revista, *Feminal*, es una revista fundada con la ayuda de la *Il·lustració Catalana*. En Karr (1907). *Op. Cit.*, 3, 1-2.

⁹ Ainaud de Lasarte, Josep Maria (2010). *Op. Cit.* (p. 60).

ilustradas con dibujos, grabados y pinturas; pero sobre todo con fotografías, invento relativamente reciente y que no todos los medios podían permitirse debido a su elevado coste.

La revista *Feminal* se estructura en diversas secciones: artículos de fondo configurados por la opinión sobre asuntos feministas o sobre otros temas (escritos por la propia directora o colaboradores), situación de la mujer en diferentes lugares de la geografía española, crítica de libros, reportajes o crónicas extranjeras, interiores de casas de la alta burguesía, acontecimientos sociales, labores, moda y reportajes de la vida y obra de mujeres relevantes. Además, también podemos encontrar una página literaria que incluye una narración corta o poema, una página musical con una composición musical y, por último, publicidad con anuncios sobre productos de belleza, ropa, medicina, higiene, etc.

El pensamiento ideológico que Carme Karr plasmó en *Feminal* está estructurado en torno a tres ejes: la educación, la profesionalización de la mujer y la reivindicación del derecho al voto.

En relación al primero de ellos, la educación, Carme Karr enuncia que el objetivo de la revista es la cultura de la mujer¹⁰. La autora no entra en la discusión de si las mujeres son menos inteligentes que los hombres, según sus propias palabras: “A la mayoría de las mujeres catalanas de hoy no les falta inteligencia, pero son en cambio de una gran ignorancia y esta ignorancia las esclaviza y las hace envidiosas”¹¹.

En los artículos denominados *Consideraciones*¹², Carme Karr entra de lleno en el tema de la ignorancia, analizando las causas que la provocan y ofreciendo alternativas. Este punto ya había sido tratado por algunas de sus predecesoras, como Dolors Monserdà, que tenían una postura contraria hacia las teorías científicas que atribuían a las mujeres una menor capacidad intelectual que la de los hombres¹³. Según la directora de *Feminal*, alguna de las causas que provocan esta ignorancia son las enseñanzas en los internados religiosos, donde no existe higiene, no se realiza ejercicio físico, los profesores son poco cualificados y las niñas terminan sus estudios con 15 años¹⁴. Después de los 15 años, estas niñas continúan su preparación con institutrices

¹⁰ En Karr, Carme (1907). *Op. Cit.*, 1, 2: “revista destinada especialment a la cultura de la dòna” (Ana Muñoz, trad.).

¹¹ Karr, Carme (1912). *Op. Cit.*, 68, 1: “La generalitat de les dones catalanes d’avuy no es mancada d’intel·ligència, però es en camvi d’una palesa i desoladora ignorància i aquesta ignorància l’esclavisa i la fa (...) envejosa” (Ana Muñoz, trad.).

¹² Artículos *Consideracions* en Karr, Carme (1907-1910). *Op. Cit.*, 1, 2; 33, 1; 34, 1; 35, 1; 36, 1; 37, 1 y 38, 1.

¹³ Monserdà de Macià, Dolors (1909). *Estudi feminista i orientacions per a la dòna catalana*. Barcelona: Lluís Gili.

¹⁴ En Karr, Carme (1909). *Op. Cit.*, 30, 1-2.

poco preparadas, hasta que se casan. Otro de los motivos de la deficiente educación femenina es debido a los padres, ni el padre practica su paternidad ni la madre su maternidad¹⁵. Según Karr, “los padres son los culpables de este estado moral e intelectual de sus hijas, por esta confianza refinada, esta indiferencia con que han dejado que se eduquen en nuestras instituciones, tan deficientes”¹⁶.

Se ofrecen en la revista diversos modelos educativos que se están impartiendo en Europa, Inglaterra y Estados Unidos, creándose además diversas instituciones que surgen desde esta publicación, como la residencia para estudiantes *La Llar*, *La Biblioteca Popular per a la dòna*, el *Centre de Cultura femenina*, el *Centro de Cultura Popular* o el *Institut Feminal*, entre otros.

Los argumentos que se dan a lo largo de la revista para que la mujer se eduque son dos:

1º) El matrimonio: los hombres de sociedad no se casan debido a la poca instrucción de las mujeres ya que ellas no les comprenden y, por tanto, ellos no las ven como la compañía ideal. Según Carme Karr:

Las chicas llegan al mercado matrimonial siendo muy poco competitivas, o tenían una dote o no podían ofrecer nada más. Pero no todas las mujeres tenían dotes por entregar, por tanto, si queremos recuperar los índices matrimoniales y las tasas de natalidad que están bajando de manera alarmante en estos primeros años del nuevo siglo, habrá que dotar a las mujeres de un nuevo utensilio: la cultura; cultura e instrucción profesional y educación casera¹⁷.

2º) La instrucción de los niños pequeños, ya que la madre es la encargada de impartir estas primeras enseñanzas, por lo que para ello debe estar preparada.

Sobre el segundo de los aspectos, la inserción laboral, Carme Karr reivindica el acceso a todas las profesiones, rompiendo con los prejuicios que condenaba al sector femenino a reducidos ámbitos de actuación. Por otra parte, denuncia las deplorables

¹⁵ En Karr, Carme (1909). *Op. Cit.*, 31, 1.

¹⁶ En Karr, Carme (1910). *Cultura femenina: Estudi i orientacions* (p. 77). Barcelona: Tip L’Avenç: “Els pares són els culpables d’aquest estat moral y intelectual de les llur filles, per aquesta confiança refinada, aquesta indiferencia amb que han deixat que s’eduquessin en les nostres institucions, tant deficientes” (Ana Muñoz, trad.).

¹⁷ Karr, Carme (1910). *Feminal*, 34, 1-2: “Les noyes arriben al mercat matrimonial, essent molt poc competitives, o tenen una dot o no poden oferir res més. Però no totes les dones tenen dots per a entregar, per tant, si volem recuperar els índexs matrimonials i les taxes de natalitat que están baxant de manera alarmant en aquests primers anys del nou segle, caldrà dotar a la dona de un nou estriu: la cultura; cultura i instrucció professional i educació casolana” (Ana Muñoz, trad.).

condiciones laborales en que vivían inmersas amplios sectores de mujeres, como la explotación económica de la asalariada. Según ella, el empresario paga menos si se considera femenina la profesión y escribe

“las mujeres aceptan los empleos porque les urge trabajar y encuentran faena, naturalmente, porque una cajera sin estudios y que cumple con su trabajo, gana un sueldo de 12 a 15 duros mientras que un hombre cobraría de 25 a 30 duros”¹⁸.

Se crean diversas asociaciones para evitarlo como Acció Social de la Dòna, los Patronatos Escolares de Obreras y la Federación Sindical de Obreras, entre otras. Además, para Karr algo también denunciado es el mercado de prostitución que esconden algunas de las ofertas laborales, cuestiones de las que también se encargan estas instituciones.

Una cuestión interesante, a lo largo de la revista, es el comentario de la situación femenina en otros países. Se cita a mujeres que se han profesionalizado, de las cuales se realiza un comentario en la mayoría de números de la revista, cosa que ha convertido a *Feminal* en una extraordinaria fuente de documentación sobre la vida y obra de muchas de las profesionales de las primeras décadas del siglo XX; en palabras de Carme Karr:

“Que vengan (...) a nosotras todas las mujeres: las escritoras, las poetas, pedagogas; las pintoras, dibujantes, músicas, las artistas, las sociólogas, las pacifistas, las estudiantes. Que vengan también las artesanas; que vengan sin timidez todas aquellas que aspiren a ser algo. O a producir cualquier obra social, artística, literaria, industrial, científica, etc., y traigan su pequeño grano de arena”¹⁹.

Sobre el último aspecto ideológico que se estudia en la revista, la reivindicación del derecho al voto, puede observarse como Carme Karr en prácticamente toda

¹⁸ En Karr, Carme (1912). *Feminal*, 63, 1-2: “Les dones d’altra banda accepten els empleus car els urgeix treballar i troben feina, naturalment, perquè una caixera sense estudis i que compleix amb el seu treball, guanya un sou de 12 a 15 duros mentres qu’un home cobraria de 25 a 30 duros” (Ana Muñoz, trad.).

¹⁹ Karr, Carme (1910). *Op. Cit.*, 45, 1: “la dona de Catalunya pot ventarse de tenir en la seva publicació femenina d’Espanya y de l’Amèrica llatina que no es un diari de modes [...] Y, com, es la nostra missió l’enaltiment de la dòna en totes les esferes, y la seva cultura, y hem fet de nostres planes un camp obert a totes les iniciatives qui de prop ò de lluny poden servirli. Que vinguin donchs a nosaltres totes les dones: les escriptores, poetises, pedagogues; les pintores, dibuixantes, les músiques, les artistes, les sociòlogues, les pacifistes, les estudiants. Que vinguin també les artesanes; quese’ns acullin sense cap temensa totes aquelles qui aspiren a esser algú. Ò a produhir quelcom en la obra social, artística, literaria, industrial, científica, etc., y a portarhi el seu petit grà de sorra” (Ana Muñoz, trad.).

la revista centra su interés en aumentar la cultura de la mujer pero no en pedir el voto femenino al opinar que antes de que la mujer pudiera votar necesitaba aumentar su cultura ya que, en caso contrario, su voto no era útil. Sin embargo, en el último año de publicación de la revista, puede apreciarse como cambia su opinión sobre este tema y denuncia que la mujer no pueda votar o ser elegida para defender sus intereses, en parte podría ser debido al nulo interés que los dirigentes prestaban a las reivindicaciones feministas de la autora; quien escribe:

¡El voto de la mujer! / ¡Por qué caminos de sangre, de duelo y de sacrificios habremos de conseguir este derecho que se nos debía desde la primera legislación que se hizo en la tierra! (...) ¿No es la mujer contribuyente del Estado en iguales condiciones que el hombre? ¿Existe para ella rebaja especial (por ser mujer y no tener derecho al voto) en las tarifas de cualquier clase? (...) ¿Por qué no podría, pues, ser elegida la mujer para defender en las Corporaciones municipales, provinciales, en el Congreso, en las Cortes, aquellos intereses femeninos que forman una parte integrante de la nación? (...) Ya he citado Suecia y Noruega; podría hacerlo también con Finlandia y Dinamarca, así como con algunos Estados de EEUU, en que el voto de la mujer es más que beneficioso. (...) Va llegando la hora de la justicia en nuestros derechos, y el futuro demostrará a los hombres que necesitan a la mujer para conseguir aquella forma de gobierno ideal soñada por Platón en su República, es decir: el gobierno de los buenos por los mejores²⁰.

EL REPERTORIO MUSICAL PUBLICADO EN *FEMINAL*

En los ciento veintiocho números de la revista *Feminal* aparecen setenta y tres piezas musicales, cincuenta y siete compuestas por mujeres y dieciséis por hombres. En algunos números aparecen dos piezas musicales y en otros no se publica ninguna.

Este repertorio musical es peculiar por varios motivos. El primero de ellos es el medio donde se han publicado, aunque era habitual la existencia de suplementos

²⁰ Karr, Carme (1910). *Op. Cit.*, 124, 1-3: “¡El vot de la dona! / ¡Per quins camins de sang, de dol i de sacrificis haurem conseguit aquest dret que se’ns devia des de la primera lleisllació que va fer-se damunt la terra! (...) / ¿No és la dona contribuient de l’Estat en iguals condicions que l’home? ¿Existeix per ella rebaixa especial (per ésser dona i no tenir dret al vot) en les tarifes i aranzels de qualsevol classe? (...) / ¿Per què no podria, doncs, ésser elegida la dona per defensar en les Corporacions municipals, provincials, al Congrès, a les Corts, aquells interessos femenins que són una part integrant de la nació? (...) / Ja he citat Suècia i Noruega; podria fer-ho també amb Finlàndia i Dinamarca, aixís com alguns Estats de la Unió Americana, en què el vot de la dona és sols beneficiós. (...) / Va arribant l’hora de la justícia als nostres drets, i el pervindre demostrarà als homes que necessiten a la dona per conseguir aquella forma de govern ideal somniada per Plató en sa República, això es: el govern dels bons pels millors” (Ana Muñoz, trad.).

musicales con partituras destinadas al sector femenino resulta más extraño que estas partituras aparezcan por primera vez, en la ciudad de Barcelona, publicadas en una revista feminista escrita por y para mujeres, cuyo objetivo primordial era el aumento de la cultura femenina²¹.

El segundo motivo es el elevado porcentaje de mujeres (78 %) en relación al de hombres (22 %) que componen las piezas musicales publicadas en *Feminal*, en un momento sociocultural donde era extraño que las mujeres compusieran música, ya que en estos años no se tenía una demasiada buena concepción de aquellas mujeres que escribían música.

Concretamente, en 1914, Joaquín Turina escribe las siguientes líneas en la *Revista Musical Hispanoamericana*:

La mujer puede abordar el estudio de los instrumentos, y en ocasiones puede hasta aventajar al hombre en finura y refinamiento; mas niego en absoluto que la mujer tenga condiciones para la composición. Afortunadamente, en España se desconoce aún esta terrible plaga de compositoras y eruditas; en París, ¡qué horror, Dios mío!...estudian la composición con mucho más ahinco que el hombre, y con la facilidad de memoria de que son capaces (...) deciden ser eruditas y hacer críticas (...). Pero estas eruditas, ¿son realmente mujeres? Yo estoy por dudar, pues á fuerza de estudios empiezan á secarse, y ya pálidas y macilentas, con los sempiternos lentes y los enormes cartapacios llenos de partituras con anotaciones, más parecen escribanos que representantes del bello sexo. (...) si el cultivo de un instrumento perfecciona á la mujer, el enorme esfuerzo que representa asimilarse el estudio de la composición, las deprime y seca, y á la verdad, yo te aseguro que para secos y feos nos bastamos á nosotros mismos²².

El repertorio musical de la revista *Feminal* pertenece al género de *salón*. La música de *salón* tenía una misión de entretenimiento, pero también era el ornamento indispensable para una reunión social. Por estas razones, el género de *salón* dependía de los imperativos de la moda y, poco a poco, aumentaba su público. En el último tercio del siglo XIX, los salones españoles acogen un repertorio musical que se puede resumir en cuatro grandes grupos²³:

a) Piezas procedentes de óperas italianas y francesas y algunas romanzas de zarzuela.

²¹ Isabel Segura y Marta Selva realizan un estudio de las revistas de mujeres publicadas en Barcelona desde 1846 hasta 1935. En Segura, Isabel, Selva, Marta (1984). *Revista de dones (1846-1935)*. Edhasa: Barcelona.

²² Turina, Joaquín (1914). El feminismo y la música. *Revista Musical Hispano-Americana*, 2, febrero, 8-9.

²³ Esta división aparece en Alonso, Celsa (1988). *La canción lírica...* (p. 455).

b) Obras para piano a dos y cuatro manos.

c) Obras vocales en castellano: canciones españolas y andaluzas y en la segunda mitad del siglo XIX algunas romanzas y habaneras.

d) Escasas representaciones de alguna obra dramática con o sin música.

Sin embargo la situación en Cataluña era diferente a la del resto de España, frente a la madrileña, la burguesía catalana tuvo un gran ascenso en el último tercio del siglo XIX, en parte debido a su apertura al mercado americano. Fueron años de cambios importantes, desde la restauración de la lengua catalana, a la importancia por la reivindicación de la cultura propia y, más tarde, al florecimiento de la poesía en catalán, apareciendo poetas importantes como Víctor Balaguer, Apel·les Mestres, Joan Maragall o Jacinto Verdaguer.

En este proceso la *cançó catalana* y los *lieder* catalanes tuvieron un peso muy relevante cimentados en una rica poesía en lengua nativa e, inicialmente, bajo un aliento romántico: no en vano la influencia de la cultura alemana había sido más profunda en Cataluña que en el resto del país desde mediados del siglo XIX. En este sentido, la *cançó* catalana suponía la consagración de un elemento vivo que respondía a las más íntimas esencias comunitarias, razón por la cual habría de ser el factor generador de un arte lírico-musical genuinamente catalán.

Al mismo tiempo tuvo lugar un progresivo afianzamiento de la música de cámara en los salones de la burguesía y el fortalecimiento del wagnerismo, culminando con la creación de la Associació Wagneriana en 1901 por Joaquim Pena. A la creación de la Societat de Concerts hay que añadir la fundación de la Sala Beethoven, “uno de los pilares de la renovación musical no operística” durante los últimos veinte años del siglo XIX, que marca el inicio del ascenso de la música de cámara en la sociedad barcelonesa, fundándose en 1913 la Associació de Música da Camera liderada por Jacint Raventós. En 1881, se creó la revista *L’Avenç* que apadrinó a la regeneración de la cultura catalana en clave modernista, unida a la asimilación del wagnerianismo y de la escuela franco-belga. En esta revista colaboró Carme Karr, la directora de *Feminal*, por lo que era conocedora de la orientación que se estaba llevando a cabo en la música catalana.

En este sentido J. C. Mainer ha señalado que la aparición del catalanismo político obligó a modernizar y ampliar los límites del catalanismo artístico, sentando las bases a principios del siglo XX del *modernisme* y poniendo punto final a la Renaixença.

El progresismo político se tradujo en una orientación europeísta del arte catalán, los compositores catalanes tomaron conciencia de la trascendencia del lied en el proceso de identificación nacional, sobre el fermento del conocimiento del roman-

ticismo alemán. Tras la aportación crucial de Pedrell²⁴, folklorismo, nacionalismo, neorromanticismo, europeísmo y modernismo presiden la creación del lied catalán: se asumieron los modelos franceses y alemanes sobre un sustrato de asimilación de la *cançó* catalana. Por lo que, tras los lieder y *cançons* catalanas de autores como Juan Goula, José Rodoreda, Roberto Goberna, Francisco Sánchez Gabañach, Cándido Candi Candi, Francisco Fors de Casamayor, Francesc Alió y Fermín Álvarez, se despliega la obra coral de Antonio Nicolau y lírica de Joan Borrás de Palau, Narcisa Freixas, Apel·les Mestres, Enric Morera, Julio Garreta o Joan Lamote de Grignon, entre otros, bautizados por Pedrell como los “preludios catalanes de la música española del porvenir”²⁵.

En el repertorio musical de *Feminal* podemos encontrar plasmado este pensamiento musical: son piezas con un sustrato romántico para piano sólo y de cámara, la mayoría para voz y piano²⁶, de las cuales muchas se basan en canciones populares o danzas populares²⁷ y todas ellas utilizan poemas de autores catalanes, predominando los poetas Apel·les Mestres y Jacinto Verdaguer. Algunos de los compositores son los bautizados por Pedrell como los “preludios catalanes”, es decir, Narcisa Freixas, Juli Garreta y Joan Borrás de Palau, aunque también algunos de los compositores de *lieder* catalanes o de música nacionalista fueron profesores de algunas de las compositoras como Francisco Sánchez Gabañach, Felipe Pedrell, Enrique Granados y Manuel de Falla²⁸.

Además también podemos apreciar la utilización de elementos medievales

²⁴ Pedrell pretendía concebir un lenguaje libre de italianismos y casticismos. Para lograrlo era preciso profundizar en las riquezas del canto popular y prestar atención a los logros de los compositores franceses en el dominio de la *melodie*. El análisis del canto popular se revelaba como una primera tarea a realizar, no en vano para Pedrell el drama lírico era el “Lied engrandecido”, es decir, el “canto popular transformado”, donde había de residir “el temperamento artístico de un pueblo del que emana, por consiguiente, su *carácter*”. Por lo tanto, tres parecen ser los elementos que para Pedrell configuran el perfil estético de la canción lírica: sabía popular, romanticismo y europeísmo. Ideas extraídas de Alonso, Celsa (1988). *Op. Cit.* (pp. 435-438).

²⁵ Las ideas extraídas sobre la *cançó* catalana se encuentran en Alonso, Celsa (1988). *Op. Cit.* (pp. 480-482).

²⁶ Aunque también aparecen para piano y coro, para piano y violín y para cuarteto de cuerda.

²⁷ Aparecen canciones populares vascas y catalanas, además de danzas vascas, catalanas y mejicanas.

²⁸ Sánchez Gabagnach dio clase a María Davalillo, Lluïsa Casagemas Coll y María Carratalà; Pedrell fue profesor de esta última compositora; Margarida Orfila recibió clases de Millet, Lamote de Grignon y Granados. Y, por último, Rosa García Ascot tuvo como profesores a Granados y Falla.

como la lengua provenzal en la pieza *Lou cant dou pastre* o de contenidos del Medioevo como en *Cant del sometent*, donde el texto gira alrededor del somatén, expresión armada con que el pueblo reaccionaba en la Edad Media ante la denegación de justicia.

APUNTES BIOGRÁFICOS DE ALGUNAS COMpositorAS²⁹

En la revista *Feminal* aparecen veintisiete compositoras, de las cuales casi la mitad son desconocidas en el ámbito musical³⁰, por lo que vamos a comentar algunos datos de la vida y obra de aquellas de las cuales sí tenemos información: Pilar Azopardo, María Carratalà, María del Pilar Contreras, María Davalillo, Onia Farga, Rosa García Ascot, Paquita Madriguera, Margarida Orfila, María Lluïsa Ponsa, Lluïsa Casagemas, Narcisa Freixas, Isabel Güell y Carme Karr. Estas compositoras no sólo destacaron en la composición sino también en otros ámbitos como la pedagogía, interpretación, crítica musical o la teoría musical. A continuación, se expondrán aquellos ejemplos demostrativos de cada uno de estos ámbitos musicales.

a) En la composición, todas las autoras nombradas compusieron piezas para canto y piano, pero algunas de ellas escribieron también música para otros géneros: María del Pilar Contreras se dedicó a la música sinfónica; Lluïsa Casagemas compuso sinfonías y óperas; Rosa García Ascot y María Lluïsa Ponsa compusieron sinfonías; Isabel Güell se dedicó al ámbito religioso y Narcisa Freixas compuso repertorio dedicado al mundo infantil³¹.

²⁹ Los datos de este apartado se basan en las voces sobre estas compositoras de: Aviñoa, Xosé (Dir.) (1999-2004). *Historia de la música catalana, valenciana i balear*. Barcelona: Edicions 62; Casares Rodicio, Emilio. (Dir.) (1999-2002). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores de España; Torrellas, Alberto; Lozano, Clemente y Menéndez Aleyxandre, Artur (1952). *Diccionario enciclopédico de la música*. Barcelona: Central Catalana de Publicaciones.

³⁰ Las compositoras desconocidas son Angela Abélous, Gloria Bulbena, Concepció Compte y Jordi, Carmina Duràn y Badía, María-Elena de García Facio, Dolors Massons Rabaseda, Paquita Peñuelas, Maria de Montserrat Porta de Grau, Mercè Vila Raventós, María Vila Raventós, Ilbintza, N. L. y N. L. A. Se han considerado como compositoras los pseudónimos de Ilbintza, N.L. y N.L.A., al presuponer más lógico en esta época que un pseudónimo tenga una autoría femenina más que masculina.

³¹ Se van a resumir las obras más relevantes (a excepción de las interpretadas por voz y piano) de algunas de las compositoras. María del Pilar Contreras escribió varios himnos, la ópera *La Virgen del Torrente* y obras escénicas como las zarzuelas *La ciudad del porvenir* (estrenada en Madrid con éxito en 1906), *Niños y flores* (1913), *La entrada en el gran mundo* (1917), *Muñecos y muñecas o Las niñas en el bazar* (1917), el sainete *El ensayo general a propósito del santo de la Madre* (1911), la comedia lírica *Los caprichos de doña Casimira o Las tres apariciones* (1917) y el juguete *¡Qué cosas tienes, Benita!* (1917). Rosa García Ascot compuso la *Suite para orquesta* que dio a conocer en Barcelona y mereció unánimes elogios de la

Lluïsa Casagemas, según Pedrell, estrenó la pieza sinfónica *Crepúsculo* a toda orquesta en el Teatro Lírico el 19 de octubre de 1893 y en el Gran Teatro del Liceo el 31 de enero de 1894. Esta autora compuso, la que se supone es la primera ópera escrita por una mujer, *Schiava e Regina* entre los 16 y 18 años, que marcaría la personalidad de esta compositora al estar unida a un acontecimiento desgraciado: el Liceo de Barcelona que había programado el estreno de su obra (premiada en la exposición de Chicago en 1892), fue frustrado por el atentado anarquista (7-XI-1893). La familia real dispuso posteriormente que se estrenaran en 1894 en el Palacio Real varios fragmentos de la obra, algunos de los cuales se imprimieron en reducción para canto y piano. Pedrell, según Emilio Casares³², le dedicó en un pequeño artículo, “Las mujeres compositoras”, estas palabras:

No deja de sorprendernos, y desde luego gratísimamente, ver figurar un nombre femenino entre los de los compositores de óperas serias sometidas a fallo público; pues estimamos que acaso sea la primera vez que esto acontezca... En los tiempos actuales en que la igualdad de facultades y actitudes entre los dos sexos es tema de ardiente discusión en todas partes..., no dejará de llamar poderosamente la atención el que un teatro de la importancia y universal renombre que, con justicia, disfruta nuestro Liceo haya acogido la obra de una señorita española³³.

Aunque la partitura de esta ópera es ilocalizable, Pedrell realizó un análisis de la versión para voz y piano, donde comentaba que el ensayo era “de gran significación y decisivo para el porvenir de la personalidad artística de la joven artista catalana³⁴”

b) Continuando por otro de los ámbitos, en teoría musical sobresalió **María Davalillo** quien escribió una *Teoría de la música*, que fue utilizada como obra de texto en varios centros docentes.

crítica. María Lluïsa Ponsa escribió la *Suite española* para piano, en seis partes y un *Himne a Catalunya*. Narcisa Freixas escribió gran cantidad de música para los niños (*Libro de niños*, *Piano infantil* y 3 series de *cançons d'infants*) y también compuso obras teatrales (*La cova del Mar*, *Festa Completa*, *La Pastoreta*, *Rodamon*). Isabel Güell compuso las religiosas *Te Deum* (1898) y *Stabat Mater* (1917).

³² Dato extraído de Casares Rodicio, Emilio. Luisa Casagemas Coll. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Vol.III, p. 278). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores de España. La mayor parte de la biografía de Lluïsa Casagemas está extraída de la voz de este diccionario.

³³ Anónimo. Las mujeres compositoras (1894, enero 15). *La ilustración musical hispanoamericana*, 144, 3 (reeditado el 24 de marzo de 1894 en *Montevideo musical*).

³⁴ Pedrell, Felipe (1892, diciembre 30). *Shiava e regina*. *La ilustración musical hispano Americana*, 110, 186.

c) Sobre crítica musical destacaron dos compositoras: **Carme Karr** que realizó numerosas críticas en la revista *Joventut* y **María Carratalà** que ejerció la crítica musical en *Art Novell* desde 1926, en *La Nova Revista* desde 1927 y en el diario *El Matí*. En *Vibracions* escribió una serie de artículos lamentándose de la poca presencia de obras de autores contemporáneos catalanes en los programas de concierto y a favor de la creación de una editorial dedicada a la música catalana contemporánea. En uno de ellos (noviembre de 1929) introdujo el término de compositores independientes, hablando de algunos de los que acabarían formando el grupo de Compositores Independientes de Cataluña.

d) En pedagogía musical destacan **María Davalillo** y Narcisa Freixas. María Davalillo fue profesora del Conservatorio del Liceo de Barcelona e impartió clases de Solfeo en el Orfeo Canigó, de Solfeo, Teoría y Armonía en la Academia Granados y fue profesora de Solfeo y Teoría en la Academia Marshall.

Narcisa Freixas ha sido reconocida por su labor en el mundo infantil. Vio cristalizada su labor como pedagoga con la fundación de diversas instituciones, como *Cultura Musical Popular*, a través de la cual formó un coro destinado a ofrecer sesiones en centros obreros, asilos, hospitales y cárceles. Fundó una biblioteca juvenil, dos concursos para obras de teatro destinado a niños y uno de rondallas. En 1905, en la primera Festa de la Música Catalana que celebró el Orfeo Català, vio premiada su colección de *Cançons de Infants*, y otra del mismo título fue premiada en los Juegos Florales de Gerona en 1908. En 1917 fue invitada por el Ateneo de Madrid para dar una conferencia sobre pedagogía musical, y obtuvo tal éxito, que el ministro de Instrucción pública solicitó de la conferenciante un curso sobre el “Perfeccionamiento de los cantos de las escuelas”, impartíéndolo la pedagoga en una sala de la Biblioteca Nacional³⁵.

e) En relación a la interpretación musical, todas ellas destacaron en la ejecución pianística³⁶, aunque algunas, como María Carratalà y Paquita Madriguera, resaltaron de forma más sobresaliente.

³⁵ Podemos encontrar otras autoras que destacan en este ámbito como Pilar Azopardo que fue profesora auxiliar del Orfeo Manresà (entre 1909 y 1916); Onia Farga, que fue pedagoga al frente de la Academia que llevaba su nombre y de la Agrupación por ella fundada en Barcelona, bajo el título de *Música pro amore Artis*; Margarida Orfila dio clases de piano, durante más de cincuenta años, en la Escuela Municipal de Música de Barcelona.

³⁶ Destacaron otras compositoras como Rosa García Ascot quien estrenó en París los *Nocturnos* de Falla, que dirigió el propio autor y María Lluïsa Ponsa que estudió en el Conservatorio de París y trabajó en Barcelona como concertista.

María Carratalà dio unos conciertos: en 1916 ofreció su concierto de presentación en la Sala Aeolian de Barcelona, en 1920 dio otro en París, en 1925 dio tres conciertos en la Sala Mozart, de Barcelona. Una de sus interpretaciones más importantes fue en 1926 cuando dio a conocer cinco Sonatas inéditas del compositor Gallés (del siglo XVIII), obras de Guerau, Pisador y Juan del Encina, transcritas por Pedrell, junto a obras de Antonio Cabezón (del siglo XVI) y Falla. El mismo año también dio a conocer la versión para piano de la *Suite Intertonal*, de Pahissa.

Paquita Madriguera tenía extraordinarias aptitudes para la música y, concretamente, para el piano: con cinco años dio su primera audición en un concurso del que obtuvo el primer premio por unanimidad. Continuó con el profesor Marshall su brillante carrera pianística. A los once años dio audiciones en el Palacio de la Música de Barcelona y en el Ateneo de Madrid, incluyendo en sus programas algunas obras propias. Contaba sólo trece años, cuando fue a Londres y actuó en el *Albert Hall* con el *Orfeo Català*.

Conquistó nuevos triunfos en California y más tarde en Nueva York, donde fue contratada por una importante empresa. En 1919 fue a América Central y del Sur e interrumpió su carrera profesional al casarse con Arturo Puig (abogado y prestigioso político de Montevideo); después de enviudar se casó por segunda vez con el concertista de guitarra Andrés Segovia, reapareciendo en la interpretación en 1955 en Barcelona en un concierto con la Orquesta Municipal.

Esperamos poder ofrecer, en estudios posteriores, más datos sobre estas artistas y sobre la difusión de su actividad musical en la cultura española.

BIBLIOGRAFÍA

- AINAUD DE LASARTE, Josep María (2010). *Carme Karr*. Barcelona: Infiesta.
- ALONSO, Celsa (1988). *La canción lírica española en el siglo XIX*. Madrid: ICC-MU.
- ALONSO, Celsa (1993). Los salones: un espacio musical para la España del XIX. *Anuario musical*, 48, 167.
- ANÓNIMO (1894). Las mujeres compositoras. *La Ilustración Musical Hispano-americana*, 144, enero 15, 3 (reeditado el 24 de marzo de 1894 en *Montevideo Musical*).
- CASASUS, Josep M. (1996). *Periodisme català que ha fet historia*. Barcelona: Proa.
- KARR, Carme (1907-1917). *Feminal*. Barcelona: Establiment gràfich Thomas.
- KARR, Carme. (1910). *Cultura femenina: Estudi i orientacions*. Barcelona: Tip L'Avenç.
- MONSERDÀ DE MACIÀ, Dolors (1909). *Estudi feminista i orientacions per a la dona catalana*. Barcelona: Lluís Gili.
- PEDRELL, Felipe (1892). Shiava e regina. *La Ilustración Musical Hispano Americana*, año V, diciembre 30, 110.
- SEGURA, Isabel (2007). *Els feminismes de "Feminal"*. Barcelona: Institut Català de les Dones.
- SEGURA, Isabel y SELVA, Marta (1984). *Revista de dones (1846-1935)*. Edhasa: Barcelona.
- TURINA, Joaquín (1914). El feminismo y la música. *Revista Musical Hispano-Americana*, 2, febrero, 8-9.

BLOQUE III.
FUENTES DOCUMENTALES
Y NUEVAS TECNOLOGÍAS

PASSAGENS DE KURT SCHINDLER POR PORTUGAL: UM ESTUDO BASEADO NAS QUATRO SECÇÕES DE FOTOGRAFIAS (1929-1935)

Susana DE BRITO BARROTE
Instituto Superior D. Afonso III (INUAF) , Loulé (Portugal)

Resumen: En este trabajo se analiza los contactos que Kurt Schindler, musicólogo y músico alemán, tuvo con las gentes y el patrimonio cultural portugués durante sus viajes a Portugal. Como tal, se estudian las cuatro series de fotografías con sus notas personales, que constituyen fuentes primarias inéditas de indiscutible fidelidad de los locales dónde pasó, de sus intereses patrimoniales, del papel de la mujer en la etnicidad local y regional, así como de las influencias de algunas personas con que se relacionó, muchas de las cuales también eran informantes sobre el folclore y la tradición nacional portuguesa. Asimismo, se pretende que este estudio, como punto de partida, suscite el interés por la investigación etnomusicológica dentro de la Península Ibérica.

Palabras clave: folclore, música, composiciones, Kurt Schindler

Abstract: The paper analyses the contacts that Kurt Schindler, musician and German musicologist, had with people and the Portuguese cultural heritage when traveling in Portugal. It is through his four series of photographs including personal notes about them, that represent original sources about the places he visited, his interests in the heritage, the women with their representative role in local and regional ethnicity, and the people with whom he connected, which provided him with all sorts of information about the Portuguese national tradition. Also, with this paper we hope it encourages, as a starting point, an inquisitive interest in ethnomusicology research within the Iberian Peninsula.

Key Words: folklore, music, compositions, Kurt Schindler

INTRODUÇÃO

Este estudo basea-se em duzentas e quarenta e cinco fotografias tiradas por Kurt Schindler no tempo em que ele passou por Portugal (1929-1935), cujo aceso está disponível no *Hispanic Society of America*, New York. Estas fotografias estão dispostas em quatro grupos que representam diferentes períodos temporais e espaciais que o próprio Schindler (tirando algumas exceções) anotou no respectivo verso de cada fotografia. A sequência de fotografias de 10 a 13 de novembro de 1929

corresponde ao grupo I; as de 2 a 18 outubro de 1932 correspondem ao grupo II; a secção de fotografias sem indicações temporais corresponde ao grupo III, e finalmente as de 20-22 de março até 23 de abril de 1935 correspondem grupo IV.

ASPECTOS BIOGRÁFICOS

Para compreendermos os interesses que Kurt Schindler empreendia nas viagens à Península Ibérica faz-se uma breve contextualização biográfica a partir da sua ida para Nova York. Em 1905 o nosso personagem foi introduzido no *Metropolitan Opera House* através de Heinrich Conried, onde foi maestro assistente de Alfred Hertz (Stanley, 1980, p. 1633). A partir de 1907 trabalhou como leitor de partituras, editor e crítico de publicações na casa *G. Schirmer*, uma das editoriais de música mais antigas da América do Norte, trabalhando também como editor de Oliver Ditson.

Em 1909 organizou o coro *MacDowell* (com vozes femininas) que passou a ser designado de *Schola Cantorum*. Durante este período, e por influência de Gustav Mahler, o nosso personagem manifesta os seus conhecimentos musicais e culturais que lhe conferem reputação profissional: o corpo de cantores passa para duzentas vozes mistas, introduz composições de compositores contemporâneos, incluindo outros compositores antigos que estavam em esquecimento e também faz muitos arranjos corais de canções folclóricas de diversos países. De 1912 a 1925 é organista e mestre de capela do *Templo Emanu-El* em Manhattan. Em 1916 Kurt Schindler contrai cansamento com Vera Androuchevitch, actriz de Odessa, que morre dois anos depois e que cuja família refugia-se em Paris por motivos epidémicos e de instabilidade política, o que levou o nosso personagem a dedicar-se mais à vida profissional e a viajar para compensar os seus problemas pessoais (Onís, 1979, p. 13; Katz, 1991, p. 14; Katz, 2011, 9 de setembro; Sadie, 2001, pp. 510-511).

Kurt Schindler viaja à Europa em várias ocasiões embora os estudos sobre a sua biografia apresentem algumas discordâncias quanto à cronologia e à duração dessas visitas. Em 1919 o nosso personagem viaja pela primeira vez à Espanha e ao ser investigador de música folclórica europeia (especialmente de obras corais espanholas) obtém a admiração de compositores espanhóis - expressa em 1919 numa homenagem que o *Orfeó Grancienc* lhe prestou em Barcelona - onde Schindler aproveita a estadia de três meses para percorrer a Espanha. Em 1922, em virtude de difundir canções catalanas nos Estados Unidos da América, Schindler é nomeado presidente honorário da *Festa Musical Bienal da Cantalunha*, sendo convidado por Manuel de Falla para assistir ao *Consuro de Cante Jondo* em Granada. Em 1926 Kurt Schindler demite-se do seu cargo de director da *Schola Cantorum* e ocupa-se de trabalhos especializados no *Musical Forum* que dirige no *Guild Theatre* em 1927-28 (Onís, 1979, pp. 11-13; Katz, 2011, 9 de setembro). Segundo Federico de Onís a primeira viagem de estudo de Schindler à Península Ibérica incluiria o outono de

1928 até dezembro de 1931, recolhendo canções na província de León, e posteriormente canções e melodias para danças nas províncias de Soria, Logroño e Burgos; a segunda viagem abarcaria de julho de 1932 até janeiro de 1933, na qual, com a ajuda de uma bolsa da *Columbia University* (New York) realiza trabalhos de campo nas províncias de Salamanca, Santander, Asturias, Ávila, Cáceres (com apoios de Ángel del Rio, Federico de Onís e de Eduardo Martínez Torner) e na antiga província de Trás-os-Montes e Alto Douro (com apoios de Raúl Teixeira e do Padre Firmino Martins) nos concelhos de Miranda do Douro e de Vinhais (Onís, 1979, pp. 15-22; Katz, 2011, 9 de setembro). Durante as suas viagens de recolha no terreno, Kurt Schindler coligiu cerca de 987 melodias tradicionais, que, com a ajuda de um gramofone (*Fairchild Aerial Company*), facultado pelo Departamento Hispânico da Universidade de Columbia, algumas dessas melodias foram gravadas em discos de alumínio (Onís, 1979, pp. 21-27). Neste contexto, Matilde Olarte encontrou várias cartas da autoria de Kurt Schindler que esclarecem que o nosso personagem inicia os seus trabalhos de campo no verão de 1920, com sequência nos verões de 1922-23, no verão de 1925, e a partir de dezembro de 1927 viaja anualmente até 1935 (Olarte, 2010a, p. 78). Em 1932 Schindler encarrega-se da organização do Departamento de Música de *Bennington College* em Vermont, no qual trabalharia de forma esporádica devido às recolhas do folclore em vários países. Depois da sua última viagem em 1935, Kurt Schindler regressa ao *Bennington College* para estudar o material recolhido, contudo, doente de cancer, acabaria por morrer em New York, a 16 de dezembro de 1935 (Olarte, 2010a, p. 78; Onís, 1979, p. 9). Como resultado do seu trabalho de recolha no terreno publicou-se postumamente a obra *Música y Poesía Popular de España y Portugal* (1941) que recompila músicas recolhidas directamente a partir de intérpretes populares numa época em que a tradição oral atingia o seu ponto mais elevado de credibilidade (Katz, 1991, p. 47). Essa recompilação constitui uma parte importante do arquivo pessoal de Kurt Schindler e nela incluem-se sessenta transcrições de canções portuguesas (Schindler, 1941).

VALORAÇÃO DAS RECOLHAS NO TERRENO

Tal como se passou em Espanha, no caso português, sobretudo desde finais do século XIX até meados do seguinte, vivia-se numa época dominada pela necessidade que a arte musical portuguesa pudesse representar a consciência nacional (Branco, 2005, p. 300; Freitas, 1945, p. 526). Urgiam preocupações na preservação do património e da cultura nacional, na realização de investigações no âmbito histórico, etnológico e musical através de recolhas no terreno que permitissem a recuperação de velhas tradições nacionais conservadas na cultura do povo, cujo objectivo era de impedir que esse património se deteriorasse ou caísse em esquecimento (Onís, 1979, p. 23; Frontera, 2010, p. 21). A nível musical começam a aparecer os primeiros trabalhos de recolhas de música popular e outros trabalhos que divulgam sobre a arte mu-

sical¹. Neste contexto intelectual de orientação predominantemente positivista Kurt Schindler inicia as suas viagens por Espanha e começa a interessar-se em conhecer o património, a cultura e a música portuguesa. O nosso personagem possuía um alto nível de erudição, sabia muitas línguas, apreciava o património histórico-cultural dos países que visitava, recolhia e transcrevia as músicas folclóricas dos estudos a que se propunha, e gostava da arte fotográfica, retratando muito do que via durante as suas viagens (Onís, 1979, p. 23, Frontera, 2010, p. 20). Se nos reportarmos temporalmente às notas pessoais que Schindler escreveu no verso das fotografias em estudo, sabemos que permanece em Portugal períodos temporais curtos, apenas quatro dias no mês de novembro de 1929; dezassete dias no mês de outubro de 1932; no grupo III de fotografias não temos indicações dos dias em que esteve em Portugal, e no último ano que nos visitou (1935) temos a referência que esteve um mês e três dias, de março a abril de 1935.

AS QUATRO SÉRIES DE FOTOGRAFIAS DE 1929-1935

As fotografias tiradas por Kurt Schindler a algumas localidades de Portugal revelam uma multiplicidade de aspectos de interesse, pois são documentos que reflectem feitos da sua vida pessoal –as suas relações interpessoais e a sua actividade profissional e académica– ao mesmo tempo que servem para estudar os aspectos

¹ Recolhas no terreno em Portugal: Ribas, J. [ca 1860]. “*Album de musicas nacionaes portuguezas [Música impressa]: constando de cantigas e tocatas usadas nos diferentes districtos e comarcas das províncias da Beira Traz-os-Montes e Minho...*”. Porto: C. A. Villa Nova; Neves, C. (Coord.) (1893-1899). “*Cancioneiro de músicas populares: colecção recolhida e escrupulosamente trasladada para canto e piano por Cesar A. das Neves*”. Porto: Tipografia Occidental; Neves, C. [19--]. “*Catálogo Geral Alfabético do “Cancioneiro de Músicas Populares contendo letra e música de canções...*”. Porto: Cesar Campos; Lambertini, M. [19--]. *Chansons et instruments [Música impressa: renseignements pour l’etude du folk-lore portugais*. Lisbonne: Lambertini; Arroyo, A. (1917). *Singularidade da minha terra: na arte e na música*. Porto: “Renascença Portuguesa”; Branco, L. & Boto, A. (1934). *Canção das lavadeiras [Música impressa do monofilme “Gado Bravo”]*. Lisboa: Sassetti.

A nível da imprensa musical especializada surgiram periódicos como o *Amphion* (1884) editado pela casa Neuparth e a *Arte musical* (1899) dirigida por Miguel Ângelo Lambertini; também é de referir outros trabalhos no âmbito da musicologia e musicografia como: Vasconcelos, J. & Vieira, E. (1870). *Os músicos portuguezes: biographia-bibliographia*. Porto: Imprensa Portuguesa; Viterbo, S. (1891). *Poesias de auctores portuguezes em livros de escriptores hespanhoes: resenha bibliográphica*. Coimbra: Imprensa da Universidade; Vieira, E. (1900). *Diccionario bibliographico de músicos portuguezes: história e bibliographia da música em Portugal*. Lisboa: Tipographia Matos Moreira, & Pinheiro, Lambertini; Branco, Luís de Freitas, *História Popular da Música: desde as origens até à actualidade* (1943). Lisboa: Cosmos; Branco, L. (Dir.) (1943). *Gazeta Musical*. Lisboa: Tipografia Ideal, 1950; Branco, L. (1930). *A arte musical: órgão defensor dos musicos portuguezes*. Lisboa: F. Xavier Rodrigues

patrimoniais e a vida cultural portuguesa nessa época. Procedemos, então, ao estudo dessas fotografias por grupos (quatro), conteúdos (descrição feita por Kurt Schindler de cada fotografia), notas (datas e/ou pessoas que Schindler anota para enviar alguma fotografia) e dados geográficos (estudo dos distritos e regiões segundo Nuts II)².

A tabela que se segue apresenta vinte e três fotografias pertencentes ao grupo I; noventa e oito fotografias correspondentes ao grupo II; vinte e oito fotografias pertencentes ao grupo III, e finalmente noventa e seis fotografias pertencentes ao grupo IV. Embora a transcrição seja fidedigna, procedemos a algumas alterações quanto aos nomes das localidades que estavam escritas de formas diferentes (tal como Nozede de Cima, Cintra, Tuicela ou Tuizela) para os nomes actuais de Nuzedo de Cima, Sintra e Tuizelo. O mesmo procedimento foi feito com o nome do rio de Chaves (estava escrito Tarmega e corrigimos para Tâmega). Além do mais, as notas pessoais de Kurt Schindler estavam escritas em português mas também em espanhol e inglês, por isso, fizemos a completa tradução para o português.

TABELA N.º 1: TRANSCRIÇÃO E ESTUDO GEOGRÁFICO DOS GRUPOS DE FOTOGRAFIAS TIRADAS POR KURT SCHINDLER EM PORTUGAL

Grupos No.	Fotografia No.	Conteúdo	Notas	Geografia: Distrito, NUTS II
I	166284	Capela dos Coimbras, Braga (Minho)	Novembro 10, 1929, 2:30 pm	Distrito de Braga, Região Norte
I	166285	Capela dos Coimbras, Braga (Minho)	Novembro 10, 1929, 2:30 pm	Distrito de Braga, Região Norte
I	166286	Hospital de São Marcos e parte da Igreja de Santa Cruz, praça do Conde Agrolongo, Braga	Novembro 10, 1929, 3:00 pm	Distrito de Braga, Região Norte
I	166287	Vista geral de Falperra, caminho de Sameiro ao Bom Jesus, Braga	Novembro 10, 1929, 3:30 pm	Distrito de Braga, Região Norte

² NUTS (Nomenclatura das Unidades Territoriais para fins Estatísticos) designam as regiões e subregiões estatísticas em que se divide o território dos países da União Europeia, incluindo Portugal. As NUTS estão subdivididas em 3 níveis: NUTS I, NUTS II e NUTS III. Em Portugal há 3 NUTS I, subdivididas em 7 NUTS II, as quais se subdividem em 28 NUTS III, de acordo com o Decreto-Lei n.º 244/2002, de 5 de novembro, que altera o Decreto-Lei n.º 46/89, de 15 de fevereiro. Ver também o Regulamento (CE) n.º 1059/2003 do Parlamento Europeu e do Conselho, de 26 de maio de 2003

I	166288	Santuário do Bom Jesus do Monte, Braga (Minho)	Novembro 10, 1929, 4:00 pm	Distrito de Braga, Região Norte
I	166289	Santuário do Bom Jesus, Braga (Minho)	Novembro 10, 1929, 4:15 pm	Distrito de Braga, Região Norte
I	166290	Santuário do Bom Jesus, Igreja, Braga (Minho)	Novembro 10, 1929, 3:00 pm	Distrito de Braga, Região Norte
I	166291	Santuário do Bom Jesus, fachada da Igreja, Braga (Minho)	Novembro 10, 1929, 4:30 pm	Distrito de Braga, Região Norte
I	166292	Santuário do Bom Jesus do Monte, escadas do terraço, Braga (Minho)	Novembro 10, 1929, 4:30 pm	Distrito de Braga, Região Norte
I	166293	Santuário do Bom Jesus, escadaria, Braga	Novembro 10, 1929, 4:45 pm	Distrito de Braga, Região Norte
I	166294	Praça da Ribeira, Porto (Douro Litoral)	Novembro 11, 1929, 3:00 pm	Distrito de Braga, Região Norte
I	166295	Praça da Ribeira, Porto (Douro Litoral)	Novembro 11, 1929, 3:15 pm	Distrito do Porto, Região Norte
I	166296	Ponte de Dom Luiz, Porto (Douro)	Novembro 11, 1929, 4:00 pm	Distrito do Porto, Região Norte
I	166297	Ponte de Dom Luiz, Porto (Douro)	Novembro 12, 1929, 2:45 pm	Distrito do Porto, Região Norte
I	166298	Mosteiro da Serra do Pilar e Vila Nova de Gaia, Porto, (Douro)	Novembro 12, 1929, 3:00 pm	Distrito do Porto, Região Norte
I	166299	Porto Vila Nova de Gaia, Porto (Douro)	Novembro 12, 1929, 3:00 pm / mandar à Ana Soares de Jesus, Vila da Feira [Concelho de Santa Maria da Feira], Freguesia de São Martinho de Argoncilhe [Aveiro]	Distrito do Porto, Região Norte
I	166300	Oxem ou Praça da Ribeira, Porto (Douro)	Novembro 12, 1929, 3:30 pm	Distrito do Porto, Região Norte

I	166301	Praça da Ribeira, escadas, Porto (Douro)	Novembro 12, 1929, 3:30 pm	Distrito do Porto, Região Norte
I	166302	Praça da Ribeira, Adelaide Jesús, Rua Fonte Taurina 31, mulher da vila, Porto (Douro)	Novembro 12, 1929, 3:45 pm	Distrito do Porto, Região Norte
I	166303	Vista da Praça da Sé, veio da Praça da Sé, Porto (Douro)	Novembro 12, 1929, 4:00 pm	Distrito do Porto, Região Norte
I	166304	Três Senhoritas do Porto, raparigas da Universidade, Liceu ou Conservatório pedindo “esmolos” para as criancinhas do Asilo do Coração de Jesus, Porto	Novembro 13, 1929, 2:00 pm / mandar a Alberto Guerra d’ Andrade, Rua Brito Capelo, Matosinhos, Porto. NB Senhora Teresa de Jesus, Rua S. Sebastião 57 - Porto (La fonte)	Distrito do Porto, Região Norte
I	166305	Vista da Sé, Porto (Douro)	Novembro 13, 1929, 3:30 pm	Distrito do Porto, Região Norte
I	166306	Rua debaixo da Sé (a fonte). Senhora Teresa de Jesús, Rua S. Sebastião 51, Porto (Douro)	Novembro 13, 1929, 3:30 pm	Distrito do Porto, Região Norte
II	167804	“Os Pauliteiros” ^A , Miranda do Douro	Outubro 2, 1932	Distrito de Bragança, Região Norte

^A Pauliteiros são homens que bailam de forma guerreira característica das terras de Miranda do Douro (no nordeste de Portugal, antiga província de Trás-os-Montes e Alto Douro). O nome pauliteiro deriva de paulito, por isso os seus movimentos são chamados de dança dos paus. Esta dança representa momentos históricos locais, sendo acompanhada com a gaita-de-foles, caixa e bombo, e dançada por oito homens (mais recentemente por mulheres) que vestem saia bordada e camisa de linho, colete de pardo, botas de cabedal, meias de lã e chapéu que poderá estar enfeitado com flores. A particularidade desta dança é o uso de dois paus com os quais estes dançarinos fazem uma séria de diferentes passos e movimentos coordenados (Anónimo, 2011, 26 de Agosto; Fernandes, 2011, 26 de Agosto).

II	167808	Abas verdes em forma de círculo, Miranda do Douro	Outubro 2, 1932	Distrito de Bragança, Região Norte
II	167809	O Penedo amarelo, Miranda do Douro	Outubro 2, 1932	Distrito de Bragança, Região Norte
II	167810	Três raparigas portuguesas na plataforma do comboio, Miranda do Douro	Outubro 2, 1932	Distrito de Bragança, Região Norte
II	167811	Três raparigas na Estação do eléctrico, Bragança	Outubro 3, 1932	Distrito de Bragança, Região Norte
II	167812	Três raparigas pequenas, Bragança	Outubro 3, 1932	Distrito de Bragança, Região Norte
II	167814	O Castelo e a vista da cidade, Leiria	Outubro 5, 1932	Distrito de Leiria, Região Centro
II	167815	A vista do Castelo e a cidade à distância, Leiria	Outubro 5, 1932	Distrito de Leiria, Região Centro
II	167816	O conjunto do Castelo, Leiria	Outubro 5, 1932	Distrito de Leiria, Região Centro
II	167819	K. S. no Castelo, Leiria	Outubro 5, 1932	Distrito de Leiria, Região Centro
II	167820	A Torre e uma parte da Capela do Castelo, Leiria	Outubro 5, 1932	Distrito de Leiria, Região Centro
II	167821	Irene na entrada da Igreja, Leiria	Outubro 5, 1932	Distrito de Leiria, Região Centro
II	167822	Os Claustros do Mosteiro, Batalha	Outubro 5, 1932	Distrito de Leiria, Região Centro
II	167823	Os Claustros e a torre do Mosteiro, Batalha	Outubro 5, 1932	Distrito de Leiria, Região Centro
II	167824	“Domus Municipalis”, Bragança	Outubro 13, 1932	Distrito de Bragança, Região Norte
II	167825	As Crianças com a torre do Castelo atrás, Bragança	Outubro 13, 1932	Distrito de Bragança, Região Norte
II	167826	“Domus Municipalis”, interior, Bragança	Outubro 13, 1932	Distrito de Bragança, Região Norte
II	167827	A vista da torre de “Domus Municipalis”, Bragança	Outubro 13, 1932	Distrito de Bragança, Região Norte

II	167828	A vista da torre de “Domus Municipalis”, Bragança	Outubro 13, 1932	Distrito de Bragança, Região Norte
II	167829	O exterior do “Domus Municipales”, Bragança	Outubro 13, 1932	Distrito de Bragança, Região Norte
II	167830	A vista de “Domus Municipalis” do outro lado do rio, Bragança	Outubro 13, 1932	Distrito de Bragança, Região Norte
II	167831	O moinho e casas, Bragança	Outubro 13, 1932	Distrito de Bragança, Região Norte
II	167832	As “lavadeiras” lavando roupas nas rochas, Bragança	Outubro 13, 1932	Distrito de Bragança, Região Norte
II	167833	As “lavadeiras” lavando roupas (visto a partir do movimento), Bragança	Outubro 13, 1932	Distrito de Bragança, Região Norte
II	167834	A lavadeira, Bragança	Outubro 13, 1932	Distrito de Bragança, Região Norte
II	167835	Uma rapariga, Bragança	Outubro 13, 1932	Distrito de Bragança, Região Norte
II	167836	A vista do Castelo e casas atrás, Bragança	Outubro 13, 1932	Distrito de Bragança, Região Norte
II	167837	A vista do Castelo e casas, Bragança	Outubro 13, 1932	Distrito de Bragança, Região Norte
II	167838	As lavadeiras do outro lado do rio, Bragança	Outubro 13, 1932	Distrito de Bragança, Região Norte
II	167839	As lavadeiras, Bragança	Outubro 13, 1932	Distrito de Bragança, Região Norte
II	167840	Vista geral, Bragança	Outubro 13, 1932	Distrito de Bragança, Região Norte
II	167841	Vista geral mostrando a linha do eléctrico, Bragança	Outubro 13, 1932	Distrito de Bragança, Região Norte
II	167842	O Castelo na escuridão, Bragança	Outubro 13, 1932	Distrito de Bragança, Região Norte
II	167843	O Castelo na escuridão, Bragança	Outubro 13, 1932	Distrito de Bragança, Região Norte
II	167844	O Castelo na escuridão, Bragança	Outubro 13, 1932	Distrito de Bragança, Região Norte

II	167845	O Castelo na escuridão, Bragança	Outubro 13, 1932	Distrito de Bragança, Região Norte
II	167846	A Rua Cabracostas, a Celestina e as suas sobrinhas, Mirandela	Outubro 15, 1932	Distrito de Bragança, Região Norte
II	167847	A sobrinha da Celestina, Mirandela	Outubro 15, 1932	Distrito de Bragança, Região Norte
II	167848	A sobrinha da Celestina, Mirandela	Outubro 15, 1932	Distrito de Bragança, Região Norte
II	167849	A sobrinha da Celestina, Mirandela	Outubro 15, 1932	Distrito de Bragança, Região Norte
II	167850	As duas sobrinhas no balcão, Mirandela	Outubro 15, 1932	Distrito de Bragança, Região Norte
II	167851	Mulheres lavando roupa no rio, Mirandela	Outubro 15, 1932	Distrito de Bragança, Região Norte
II	167852	A Rua da Igreja no topo da colina, Mirandela	Outubro 15, 1932	Distrito de Bragança, Região Norte
II	167853	Mulheres lavando roupas no rio, Mirandela	Outubro 15, 1932	Distrito de Bragança, Região Norte
II	167854	Cinco mulheres carregando cestos de raízes nas suas cabeças, Valpaços	Outubro 15, 1932	Distrito de Vila Real, Região Norte
II	167855	Cinco mulheres carregando cestos nas suas cabeças, Valpaços	Outubro 15, 1932	Distrito de Vila Real, Região Norte
II	167856	Uma cena animada na rua, Valpaços	Outubro 15, 1932	Distrito de Vila Real, Região Norte
II	167857	Uma cena na rua com duas mulheres, cestos nas suas cabeças, Valpaços	Outubro 15, 1932	Distrito de Vila Real, Região Norte
II	167858	A Praça e a Igreja, Valpaços	Outubro 15, 1932	Distrito de Vila Real, Região Norte
II	167859	O Barranco com um moinho, Chaves	Outubro 15, 1932	Distrito de Vila Real, Região Norte
II	167860	O Barranco com um moinho, Chaves	Outubro 15, 1932	Distrito de Vila Real, Região Norte
II	167861	Vista distante, três mulheres magras em primeiro plano, Chaves	Outubro 15, 1932	Distrito de Vila Real, Região Norte

II	167862	Vista de perto. Castanheira em primeiro plano, Chaves	Outubro 15, 1932	Distrito de Vila Real, Região Norte
II	167863	A Vista da cidade e do Castelo de Agnas Quentos, Chaves	Outubro 15, 1932	Distrito de Vila Real, Região Norte
II	167864	Rua com uma mulher a fiar, Chaves	Outubro 15, 1932	Distrito de Vila Real, Região Norte
II	167865	Uma mulher lavando as roupas perto da larga ponte, Chaves	Outubro 15, 1932	Distrito de Vila Real, Região Norte
II	167866	A Igreja e a coluna Romana da ponte, Chaves	Outubro 15, 1932	Distrito de Vila Real, Região Norte
II	167867	A vista das lavadeiras através do arco da ponte, Chaves	Outubro 15, 1932	Distrito de Vila Real, Região Norte
II	167868	A vista do rio e a paisagem perto da ponte, Chaves	Outubro 15, 1932	Distrito de Vila Real, Região Norte
II	167869	Homem K.S. chamado “São Pedro” e uma estudante, Chaves	Outubro 15, 1932	Distrito de Vila Real, Região Norte
II	167870	As crianças do proprietário do Hotel Comercio, Chaves	Outubro 15, 1932	Distrito de Vila Real, Região Norte
II	167871	As crianças do proprietário do Hotel Comercio, Chaves	Outubro 15, 1932	Distrito de Vila Real, Região Norte
II	167872	As crianças do proprietário do Hotel Comercio, Chaves	Outubro 15, 1932	Distrito de Vila Real, Região Norte
II	167873	A vista geral da cidade entre dois pinheiros, Vinhais	Outubro 16, 1932	Distrito de Bragança, Região Norte
II	167874	Vista geral, Vinhais	Outubro 16, 1932	Distrito de Bragança, Região Norte
II	167875	Vista geral, Vinhais	Outubro 16, 1932	Distrito de Bragança, Região Norte
II	167876	O Doutor Raúl Teixeira e um amigo na praça, Vinhais	Outubro 16, 1932	Distrito de Bragança, Região Norte
II	167877	Um grupo com um mendigo, Vinhais	Outubro 16, 1932	Distrito de Bragança, Região Norte
II	167878	Um pequeno grupo na fonte, Vinhais	Outubro 16, 1932	Distrito de Bragança, Região Norte
II	167879	Um grande grupo na fonte, Vinhais	Outubro 16, 1932	Distrito de Bragança, Região Norte

II	167880	Uma longa fila de mulheres, Vinhais	Outubro 16, 1932	Distrito de Bragança, Região Norte
II	167881	Um grupo em frente da entrada de uma casa, Vinhais	Outubro 16, 1932	Distrito de Bragança, Região Norte
II	167882	A casa do padre da Freguesia, Tuizelo	Outubro 16, 1932	Distrito de Bragança, Região Norte
II	167883	Um grupo grande de pessoas entre a casa do padre e a Igreja, Tuizelo	Outubro 16, 1932	Distrito de Bragança, Região Norte
II	167884	A Igreja, Tuizelo	Outubro 16, 1932	Distrito de Bragança, Região Norte
II	167885	A casa e um grande grupo de pessoas antes da Igreja, Tuizelo	Outubro 16, 1932	Distrito de Bragança, Região Norte
II	167886	A Rua Dança, Tuizelo	Outubro 16, 1932	Distrito de Bragança, Região Norte
II	167887	A Rua Dança, Tuizelo	Outubro 16, 1932	Distrito de Bragança, Região Norte
II	167888	Duas raparigas, Tuizelo	Outubro 16, 1932	Distrito de Bragança, Região Norte
II	167889	Duas raparigas, Tuizelo	Outubro 16, 1932	Distrito de Bragança, Região Norte
II	167890	Duas raparigas em frente da Igreja, Tuizelo	Outubro 16, 1932	Distrito de Bragança, Região Norte
II	167891	A Rua central com uma vista distante do Castelo, Bragança	Outubro 17, 1932	Distrito de Bragança, Região Norte
II	167892	O Terraço da planta do eléctrico, Bragança	Outubro 17, 1932	Distrito de Bragança, Região Norte
II	167893	O Terraço da planta do eléctrico e a vista distante do Castelo, Bragança	Outubro 17, 1932	Distrito de Bragança, Região Norte
II	167894	Mulheres lavando roupas, Bragança	Outubro 17, 1932	Distrito de Bragança, Região Norte
II	167895	Mulheres lavando roupas, Bragança	Outubro 17, 1932	Distrito de Bragança, Região Norte
II	167896	Mulheres lavando roupas, Bragança	Outubro 17, 1932	Distrito de Bragança, Região Norte
II	167897	Mulheres lavando roupas, Bragança	Outubro 17, 1932	Distrito de Bragança, Região Norte

II	167898	Museu Pauliteiro, Bragança	Outubro 17, 1932	Distrito de Bragança, Região Norte
II	167899	Uma figura de cera do Museu Pauliteiro, Bragança	Outubro 17, 1932	Distrito de Bragança, Região Norte
II	167900	O filho do Senhor Rodriguez, Bragança	Outubro 18, 1932	Distrito de Bragança, Região Norte
II	167901	O Senhor Rodriguez e o filho, Bragança	Outubro 18, 1932	Distrito de Bragança, Região Norte
II	167902	O Senhor Rodriguez com o filho e família?, Bragança	Outubro 18, 1932	Distrito de Bragança, Região Norte
II	167903	O Padre Manuel Alves e o Doutor Teixeira, Bragança	Outubro 18, 1932	Distrito de Bragança, Região Norte
II	167904	O Padre Manuel Alves e o Doutor Teixeira, Bragança	Outubro 18, 1932	Distrito de Bragança, Região Norte
III	168136	A Praça, Lisboa	1934	Distrito de Lisboa, Região Lisboa
III	168137	A vista geral, Lisboa	1934	Distrito de Lisboa, Região Lisboa
III	168138	A vista geral, Lisboa	1934	Distrito de Lisboa, Região Lisboa
III	168139	O Museu Arqueológico, Lisboa	1934	Distrito de Lisboa, Região Lisboa
III	168140	O Portal da Igreja, Lisboa	1934	Distrito de Lisboa, Região Lisboa
III	168141	O Portal da Igreja, Lisboa	1934	Distrito de Lisboa, Região Lisboa
III	168142	Uma cena na praia com uma cabana e um campo de voleibol, Estoril	1934	Distrito de Lisboa, Região Lisboa
III	168143	O Guilherme Filipe e a Dama na praia, Estoril	1934	Distrito de Lisboa, Região Lisboa
III	168144	O Guilherme Filipe na praia, Estoril	1934	Distrito de Lisboa, Região Lisboa
III	168145	Guilherme Filipe, Estoril	1934	Distrito de Lisboa, Região Lisboa
III	168146	Guilherme Filipe, Estoril	1934	Distrito de Lisboa, Região Lisboa

III	168147	Guilherme Filipe, Estoril	1934	Distrito de Lisboa, Região Lisboa
III	168148	O Guilherme Filipe e a Dama na praia com o castelo por detrás, Estoril	1934	Distrito de Lisboa, Região Lisboa
III	168149	A Diana na praia, Estoril	1934	Distrito de Lisboa, Região Lisboa
III	168150	A Diana e o Guilherme Filipe na praia, Estoril	1934	Distrito de Lisboa, Região Lisboa
III	168151	O Retrato do Príncipe Henry o navegador ^B (pintado por Guilherme Filipe?), Estoril	1934	Distrito de Lisboa, Região Lisboa
III	168152	O Retrato do Príncipe Henry o navegador (pintado por Guilherme Filipe?), Estoril	1934	Distrito de Lisboa, Região Lisboa
III	168153	A vista geral da cidade na praia, Cascais	1934	Distrito de Lisboa, Região Lisboa
III	168154	A vista da cidade e da praia com a Serra de Sintra por detrás, Cascais	1934	Distrito de Lisboa, Região Lisboa
III	168155	A Laura, Cascais	1934	Distrito de Lisboa, Região Lisboa
III	168156	A Laura, Cascais	1934	Distrito de Lisboa, Região Lisboa
III	168158	A vista do muro do Castelo através do portal, Sintra	1934	Distrito de Lisboa, Região Lisboa
III	168159	A rua com o muro do Castelo no cimo, Sintra	1934	Distrito de Lisboa, Região Lisboa
III	168160	O Palácio em estilo Manuelino, Sintra	1934	Distrito de Lisboa, Região Lisboa
III	168161	A entrada do Palácio, Sintra	1934	Distrito de Lisboa, Região Lisboa

^B O Príncipe Henry, o navegador ou Infante D. Henrique de Avis, foi o primeiro duque de Viseu e o primeiro senhor da Covilhã. Nasceu no Porto a 4 de março de 1394 e morreu a 13 de novembro de 1460. Foi uma figura importante na era dos descobrimentos, sendo popularmente conhecido como o *Infante de Sagres* ou o *Navegador*. (Anónimo, 2011, 29 de setembro).

III	168162	A vista através do muro do Castelo, Sintra	1934	Distrito de Lisboa, Região Lisboa
III	168163	A “Boca do Inferno”, Cascais	1934	Distrito de Lisboa, Região Lisboa
III	168164	A “Boca do Inferno”, Cascais	1934	Distrito de Lisboa, Região Lisboa
IV	168203	O estúdio de Guilherme Filipe com retratos da menina de Oliveira Cesar (três cabaças), Maria Luz, Estoril	Março 20-22, 1935	Distrito de Lisboa, Região Lisboa
IV	168204	O estúdio de Guilherme Filipe. Filipe a trabalhar, Estoril	Março 20-22, 1935	Distrito de Lisboa, Região Lisboa
IV	168205	O artista Guilherme Filipe a trabalhar no seu estúdio, Estoril	Março 20-22, 1935	Distrito de Lisboa, Região Lisboa
IV	168206	Guilherme Filipe com os seus quadros, Estoril	Março 20-22, 1935	Distrito de Lisboa, Região Lisboa
IV	168207	Guilherme Filipe trabalha os seus quadros, Estoril	Março 20-22, 1935	Distrito de Lisboa, Região Lisboa
IV	168208	Guilherme Filipe, Chiquita e KS., Estoril	Março 20-22, 1935	Distrito de Lisboa, Região Lisboa
IV	168209	A Chiquita sozinha, Estoril	Março 20-22, 1935	Distrito de Lisboa, Região Lisboa
IV	168210	A Chiquita e a sua irmã, Estoril	Março 20-22, 1935	Distrito de Lisboa, Região Lisboa
IV	168211	A Maria Luz, Estoril	Março 20-22, 1935	Distrito de Lisboa, Região Lisboa
IV	168212	A Maria Luisa de Welezak e uma rapariga inglesa na praia, Estoril	Março 20-22, 1935	Distrito de Lisboa, Região Lisboa
IV	168213	A Maria Luisa de Welezak estendida nas rochas da praia, Estoril	Março 20-22, 1935	Distrito de Lisboa, Região Lisboa

IV	168214	A Maria Luisa de Welezak com a sobrinha, Estoril	Março 20-22, 1935	Distrito de Lisboa, Região Lisboa
IV	168215	A Maria Luisa de Welezak na praia, Estoril	Março 20-22, 1935	Distrito de Lisboa, Região Lisboa
IV	168216	A Maria Luisa de Welezak na praia, Estoril	Março 20-22, 1935	Distrito de Lisboa, Região Lisboa
IV	168217	A Maria Luisa de Welezak em frente do Tamariz, Estoril	Março 20-22, 1935	Distrito de Lisboa, Região Lisboa
IV	168218	A Maria Luisa de Welezak com o Senhor Madureira, Estoril	Março 20-22, 1935	Distrito de Lisboa, Região Lisboa
IV	168219	A Maria Luisa de Welezak com G. Filipe na praia, Estoril	Março 20-22, 1935	Distrito de Lisboa, Região Lisboa
IV	168220	A Maria Luisa de Welezak antes do Tamariz, Estoril	Março 20-22, 1935	Distrito de Lisboa, Região Lisboa
IV	168221	A Maria Luisa de Welezak e uma rapariga inglesa na praia, Estoril	Março 20-22, 1935	Distrito de Lisboa, Região Lisboa
IV	168222	A “Sinfonia dos Ramos” Monserrate, Sintra	Março 24, 1935	Distrito de Lisboa, Região Lisboa
IV	168223	A “Sinfonia dos Ramos” Monserrate, Sintra	Março 24, 1935	Distrito de Lisboa, Região Lisboa
IV	168224	A árvore Palmeira. Monserrate, Sintra	Março 24, 1935	Distrito de Lisboa, Região Lisboa
IV	168225	Cisnes num lago, Sintra	Março 24, 1935	Distrito de Lisboa, Região Lisboa
IV	168226	Cisnes num pequeno lago, Sintra	Março 24, 1935	Distrito de Lisboa, Região Lisboa
IV	168227	Cisnes num pequeno lago, Sintra	Março 24, 1935	Distrito de Lisboa, Região Lisboa

IV	168228	Matagal com Palmeiras, Sintra	Março 24, 1935	Distrito de Lisboa, Região Lisboa
IV	168229	Uma fila distante de cisnes e o lago, Sintra	Março 24, 1935	Distrito de Lisboa, Região Lisboa
IV	168230	A entrada para Sintra desde as escadas do Palácio, Sintra	Março 24, 1935	Distrito de Lisboa, Região Lisboa
IV	168231	Um pinheiro alto na rua Colares. Vista distante da praia, Sintra	Março 24, 1935	Distrito de Lisboa, Região Lisboa
IV	168232	Um pinheiro alto na rua Colares, Sintra	Março 24, 1935	Distrito de Lisboa, Região Lisboa
IV	168233	K.S. em Monserrate. Fotografia tirada por W. Ruef, Sintra	Março 24, 1935	Distrito de Lisboa, Região Lisboa
IV	168234	Vista da rua perto da Quinta Monserrate, Sintra	Março 24, 1935	Distrito de Lisboa, Região Lisboa
IV	168235	Vista da ponte, Chaves	Abril 16, 1935	Distrito de Vila Real, Região Norte
IV	168236	O Castelo, Chaves	Abril 16, 1935	Distrito de Vila Real, Região Norte
IV	168237	O Castelo desde o campo de futebol, Chaves	Abril 16, 1935	Distrito de Vila Real, Região Norte
IV	168238	O Rio Tâmega, Chaves	Abril 16, 1935	Distrito de Vila Real, Região Norte
IV	168239	Parte da ponte, Chaves	Abril 16, 1935	Distrito de Vila Real, Região Norte
IV	168240	O Castelo na colina, Montalegre	Abril 17, 1935	Distrito de Vila Real, Região Norte
IV	168241	O Castelo e as nuvens, Montalegre	Abril 17, 1935	Distrito de Vila Real, Região Norte
IV	168242	O Castelo na chuva, Montalegre	Abril 17, 1935	Distrito de Vila Real, Região Norte
IV	168243	O Bairro atrás do Castelo, Montalegre	Abril 17, 1935	Distrito de Vila Real, Região Norte
IV	168244	As montanhas à distância, Montalegre	Abril 17, 1935	Distrito de Vila Real, Região Norte

IV	168245	A rua com um burro e o castelo atrás, Montalegre	Abril 17, 1935	Distrito de Vila Real, Região Norte
IV	168246	A rua com três camponesas e um burro, Montalegre	Abril 17, 1935	Distrito de Vila Real, Região Norte
IV	168247	A rua com três homens, Montalegre	Abril 17, 1935	Distrito de Vila Real, Região Norte
IV	168248	A Ermelinda da Terra Fria ^c , Montalegre	Abril 17, 1935	Distrito de Vila Real, Região Norte
IV	168249	A Ermelinda da Terra Fria, Montalegre	Abril 17, 1935	Distrito de Vila Real, Região Norte
IV	168250	A Igreja e a casa do Padre, Tuizelo	Abril 18, 1935	Distrito de Bragança, Região Norte
IV	168251	A Igreja e a casa do Padre, Tuizelo	Abril 18, 1935	Distrito de Bragança, Região Norte
IV	168252	O Prado com vacas e a cidade atrás, Tuizelo	Abril 18, 1935	Distrito de Bragança, Região Norte
IV	168253	Dois campesinos, Tuizelo	Abril 18, 1935	Distrito de Bragança, Região Norte
IV	168254	A cena da paisagem e uma procissão religiosa, Tuizelo	Abril 18, 1935	Distrito de Bragança, Região Norte
IV	168255	A paisagem, Tuizelo	Abril 18, 1935	Distrito de Bragança, Região Norte
IV	168256	Uma casa e árvores a florir, Nuzedo de Cima	Abril 18, 1935	Distrito de Bragança, Região Norte
IV	168257	O Tempo da Sesta, Nuzedo de cima	Abril 18, 1935	Distrito de Bragança, Região Norte

^c Terra Fria corresponde geograficamente à metade oriental da antiga província de Trás-os-Montes e Alto Douro (o actual Distrito de Bragança), dividida em dois territórios designados de Terra Fria e Terra Quente Trasmontana. Apesar destes nomes, as temperaturas médias registadas nos dois territórios são semelhantes, por isso, esta divisão adequa-se mais em termos morfológicos. Na Terra Fria incluem-se os concelhos raianos de Vinhais, Bragança, Vimioso e Miranda do Douro. As pessoas de Terra Fria vivem com os seus hábito patriarcais, com uma existência à parte, entre montanhas e o céu. Neste local pensa-se encontrar as raízes de Portugal preservadas da evolução do mundo contemporâneo. O escritor José Maria Ferreira de Castro escreveu o romance *Terra Fria* (1934), que mais tarde serviu para a produção e realização do filme de António Campos (1991) (Castro, 1980; Anónimo, 2011, 28 de setembro).

IV	168258	O Padre Firmino Martins usando uma condecoração de honra, Tuizelo	Abril 18, 1935	Distrito de Bragança, Região Norte
IV	168259	O Padre Firmino Martins, Tuizelo	Abril 18, 1935	Distrito de Bragança, Região Norte
IV	168260	O Padre Firmino Martins, Tuizelo	Abril 18, 1935	Distrito de Bragança, Região Norte
IV	168261	O Padre Firmino Martins, Tuizelo	Abril 18, 1935	Distrito de Bragança, Região Norte
IV	168262	Veio do Castelo desde K.S. Hotel, Bragança	Abril 19, 1935	Distrito de Bragança, Região Norte
IV	168263	O Reitor e o Banqueiro, Bragança	Abril 19, 1935	Distrito de Bragança, Região Norte
IV	168264	O Reitor e o Banqueiro, Bragança	Abril 21, 1935	Distrito de Bragança, Região (NUTS II) Norte
IV	168265	A mãe e duas filhas, Mirandela	Abril 21, 1935	Distrito de Bragança, Região Norte
IV	168266	A Catedral, Lamego	Abril 21, 1935	Distrito de Viseu, Região Norte
IV	168267	A Igreja oposta à Catedral, Viseu	Abril 22, 1935	Distrito de Viseu, Região Norte
IV	168268	A Catedral, Viseu	Abril 22, 1935	Distrito de Viseu, Região Norte
IV	168269	A Catedral e a sua galeria, Viseu	Abril 22, 1935	Distrito de Viseu, Região Norte
IV	168270	O caminho frontal da Catedral, Viseu	Abril 22, 1935	Distrito de Viseu, Região Norte
IV	168271	A galeria da Catedral, Viseu	Abril 22, 1935	Distrito de Viseu, Região Norte
IV	168272	O portão velho, Viseu	Abril 22, 1935	Distrito de Viseu, Região Norte
IV	168273	A Praça com o Monumento Camões, Viseu	Abril 22, 1935	Distrito de Viseu, Região Norte
IV	168274	A Praça com o Monumento Camões, Viseu	Abril 22, 1935	Distrito de Viseu, Região Norte

IV	168275	A Casa Barroca, Viseu	Abril 22, 1935	Distrito de Viseu, Região Norte
IV	168276	A Praça e Igreja, Viseu	Abril 22, 1935	Distrito de Viseu, Região Norte
IV	168277	O Campanário, a Praça e a colina, Tomar	Abril 23, 1935	Distrito de Santarém, Região Centro
IV	168278	A Praça e o Castelo. Carruagem, Tomar	Abril 23, 1935	Distrito de Santarém, Região Centro
IV	168279	O Castelo na Colina, Tomar	Abril 23, 1935	Distrito de Santarém, Região Centro
IV	168280	Cena de paisagem com casas em escadaria, Tomar	Abril 23, 1935	Distrito de Santarém, Região Centro
IV	168281	A entrada para o Convento, Tomar	Abril 23, 1935	Distrito de Santarém, Região Centro
IV	168282	A entrada do Convento, Tomar	Abril 23, 1935	Distrito de Santarém, Região Centro
IV	168283	O portal do Convento, Tomar	Abril 23, 1935	Distrito de Santarém, Região Centro
IV	168284	A escultura detalhada de Reis, Convento, Tomar	Abril 23, 1935	Distrito de Santarém, Região Centro
IV	168285	O Terraço mais alto do Convento, Tomar	Abril 23, 1935	Distrito de Santarém, Região Centro
IV	168286	A Igreja da Nossa Senhora da Victória, Tomar	Abril 23, 1935	Distrito de Santarém, Região Centro
IV	168287	O portal Central da Igreja, Batalha	Abril 23, 1935	Distrito de Leiria, Região Centro

IV	168288	A Torre do Claustro, Batalha	Abril 23, 1935	Distrito de Leiria, Região Centro
IV	168289	Os Claustros do Mosteiro	Abril 23, 1935	Distrito de Leiria, Região Centro
IV	168290	O caminho do Mosteiro da Igreja desde o pátio, Batalha	Abril 23, 1935	Distrito de Leiria, Região Centro
IV	168291	A vista do portal do Mosteiro da Igreja, Batalha	Abril 23, 1935	Distrito de Leiria, Região Centro
IV	168292	O portal do Mosteiro, Batalha	Abril 23, 1935	Distrito de Leiria, Região Centro
IV	168293	A morte de S. Bernardo, Alcobaça	Abril 23, 1935	Distrito de Leiria, Região Centro
IV	168294	O túmulo de Inês de Castro (detalhe do final do julgamento), Alcobaça	Abril 23, 1935	Distrito de Leiria, Região Centro
IV	168295	A estátua do túmulo de Inês de Castro, Alcobaça	Abril 23, 1935	Distrito de Leiria, Região Centro
IV	168296	O túmulo de Dom Pedro, Alcobaça	Abril 23, 1935	Distrito de Leiria, Região Centro
IV	168297	A estátua de madeira do Frade, dentro do Mosteiro, Alcobaça	Abril 23, 1935	Distrito de Leiria, Região Centro
IV	168298	A principal entrada da Igreja, Alcobaça	Abril 23, 1935	Distrito de Leiria, Região Centro

GRÁFICO N.º 1: ESTUDO DAS FOTOGRAFIAS POR ZONAS GEOGRÁFICAS (SEGUNDO NUTS II)

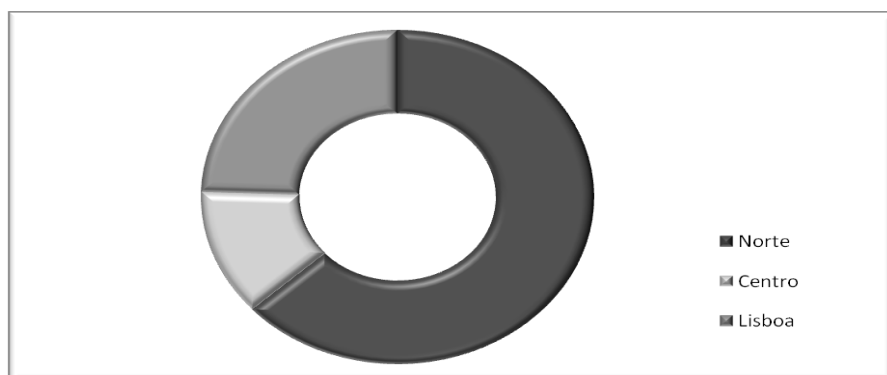


TABELA N.º 2 ESTUDO DAS FOTOGRAFIAS POR ZONAS GEOGRÁFICAS (SEGUNDO NUTS II)

Zonas Geográficas	No.	%
Norte	155	63.3
Centro	30	12.2
Lisboa	60	24.5
Alentejo	0	0.0
Algarve	0	0.0
Madeira	0	0.0
Açores	0	0.0
Portugal	245	100

As notas pessoais que Kurt Schindler escreveu no verso de cada fotografia abrangeram vinte e uma localidades portuguesas, por isso optou-se por um estudo (visível através do Gráfico n.º 1) através de uma agregação geográfica segundo NUTS II, isto é, tendo em conta a zona geográfica das localidades portuguesas de acordo com essas unidades territoriais³.

No Gráfico n.º 1 é possível analisarmos que do total das duzentas e quarenta e cinco fotografias o nosso personagem visitou em primeiro lugar a zona Norte de Portugal através de cento e cinquenta e cinco fotografias, seguidamente a zona de Lisboa com sessenta fotografias, e finalmente a zona do Centro de Portugal com trinta fotografias.

Prosseguindo este estudo com as informações contidas na Tabela n.º 1, acrescentamos que no grupo I de fotografias Kurt Schindler visitou a zona Norte de Portugal (Braga e Porto); seguindo o seu percurso, no grupo II de fotografias sabemos que visitou a zona Norte (Bragança, Chaves, Miranda do Douro, Mirandela, Vinhais, Valpaços e Tuizelo) e a zona Centro de Portugal (Leiria); no grupo III de fotografias visitou a zona de Lisboa (Estoril e Lisboa); e no grupo IV de fotografias Schindler visitou a zona de Lisboa (Estoril, Cascais, Sintra); Centro (Alcobaça, Batalha e Tomar) e Norte de Portugal (Bragança, Chaves, Lamego, Mirandela, Montalegre, Nuzedo de Cima, Tuizelo e Viseu).

³ NUTS (Nomenclatura das Unidades Territoriais para fins Estatísticos) designam as regiões e subregiões estatísticas em que se divide o território dos países da União Europeia, incluindo Portugal. As NUTS estão subdivididas em 3 níveis: NUTS I, NUTS II e NUTS III. Em Portugal há 3 NUTS I, subdivididas em 7 NUTS II, as quais se subdividem em 28 NUTS III, de acordo com o Decreto-Lei n.º 244/2002, de 5 de Novembro, que altera o Decreto-Lei n.º 46/89, de 15 de fevereiro.

Relativamente a contactos que o nosso personagem fez por Portugal podemos primeiramente fazer referência ao Padre Francisco Manuel Alves⁴ e ao Doutor Raúl Teixeira⁵, que aparecem referidos no grupo II de fotografias. O Padre Francisco Manuel Alves foi uma figura culta e relevante na zona norte de Portugal. Ocupa o cargo de regenerador da Câmara Municipal de Bragança (1908), dois anos depois publica o primeiro volume de memórias arqueológicas e o seu interesse pela arqueologia permanece ao longo de toda a sua vida. O Padre Francisco Manuel Alves ainda foi presidente do Instituto Científico-Literário da antiga província de Trás-os-Montes e director do Museu Regional de Bragança, o qual foi enriquecido com o seu espólio. Este padre ainda colaborou em vários jornais e revistas nomeadamente *O Arqueólogo Português* (Anónimo, 2008, 31 de julho).

Quanto ao Doutor Raúl Teixeira, foi um ilustre bragançano director do Museu Abade de Baçal a partir de 1935 e nas décadas seguintes. Raul Teixeira deu um contributo importante na reunião de peças do museu, o qual, sob a sua influência, incorporou obras de importantes artistas portugueses daquele tempo (Preto, 2010, 13 de agosto).

⁴O Padre Francisco Manuel Alves nasceu em Baçal, concelho de Bragança no dia 9 de abril de 1865. Foi pároco de algumas freguesias do concelho de Chaves e em 1896, por decreto régio, passou a ser pároco da sua terra natal. Apesar de se ter aposentado em 1925, o dito padre continuou a paróquia até 1947. Em 1908 o Padre Francisco Manuel Alves ocupa o cargo de regenerador da Câmara Municipal de Bragança e em 1910 publica o primeiro volume de memórias arqueológicas. A sua vida de arqueólogo só termina com a sua morte a 13 de novembro de 1947, sendo a sua bibliografia doada em testamento à Escola Secundária Emídio Garcia. O Padre Francisco Manuel Alves ocupou diversos cargos de relevo, como o de regenerador da Câmara Municipal de Bragança; de presidente do Instituto Científico-Literário de Trás-os-Montes; e de director do Museu Regional de Bragança, o qual foi enriquecido com o seu espólio. Este padre ainda colaborou em vários jornais e revistas nomeadamente *O Arqueólogo Português*; *o Portugal Agrícola*; *O Comércio do Porto*, e *O Primeiro de Janeiro* (Anónimo, 2008, 31 de julho)

⁵O Doutor Raúl Teixeira foi um ilustre bragançano que contribuiu para a reunião de peças no actual Museu Abade de Baçal. De 1925 a 1935 o Abade de Baçal foi o director do museu e Raul Teixeira foi o seu sucessor nas décadas seguintes. Raul Teixeira era uma figura influente que tinha relações próximas com importantes artistas portugueses daquele tempo, como Joaquim Lopes, Henrique Tavares, Veloso Salgado, Marques Rodrigues, Ezequiel Pereira, Adolfo Marques, Túlio Vitorino, Justino Alves, Eduarda Lapa, Armando Lucena e Augusto Gomes entre outros. Também sob a sua influência foram incorporadas no Museu obras de Silva Porto, José Malhoa, António Carneiro, Aurélia de Sousa, Marques Oliveira e de Abel Salazar (Preto, 2010, 13 de agosto).

Guilherme Filipe Teixeira⁶ aparece referido no grupo III e IV de fotografias e foi uma figura dedicada à pintura, com estudos artísticos em Lisboa e Madrid. Este personagem montou um ateliê com os escultores José Planes e José Clara e participou em exposições colectivas e individuais.

Guilherme Filipe ainda tomou parte em várias tertúlias artísticas e literárias, nomeadamente no famoso café madrileno *El Pombo*. Em 1933 Guilherme Filipe Teixeira funda uma Escola de Acção Artística em Estoril com a colaboração de Augusto Pina, o objectivo era ajudar as crianças mais desfavorecidas, porém, esta escola fechou pouco tempo depois da sua fundação por falta de apoios. Posteriormente, Guilherme Filipe Teixeira passa cinco anos em Nazaré, onde se dedica a pintar temas relacionados com a pesca e os pescadores, este período biográfico foi considerado um dos mais profícuos em termos artísticos (Gândara, 2008).

⁶Guilherme Filipe Teixeira nasceu em Fajão, Pampilhosa da Serra (Distrito de Coimbra) e desde muito novo manifesta vocação para a pintura. Estuda nas escolas de Belas-Artes de Lisboa e de Madrid, tendo como patrono Cândido Sotto Mayor. Em Madrid, Guilherme Filipe Teixeira foi aluno de Joaquín Sorolla na Real Academia de Belas-Artes de São Fernando e montou um ateliê com os escultores José Planes e José Clara. Guilherme Filipe Teixeira ainda participa em exposições colectivas e individuais e toma parte em várias tertúlias artísticas e literárias, nomeadamente no famoso café madrileno El Pombo onde é introduzido pelo escritor e jornalista Ramón Gómez de la Serna. Guilherme Filipe dirige várias exposições em Coimbra, Lisboa, Porto, Corunha, Vigo, Santander, Oviedo, Bilbao e Madrid, e os museus de Arte Moderna destas últimas cidades adquiriram alguns dos seus quadros. Guilherme Filipe Teixeira também fez algumas conferências e publicou dois manifestos sobre arte e política. (1933, 16 de novembro, Revista Ilustração, p. 23). Em 1933, com o patrocínio de Guilherme Cardim e de Fausto Figueiredo, Guilherme Filipe Teixeira funda uma Escola de Acção Artística em Estoril com a colaboração de Augusto Pina. Nas palavras do pintor esta escola pretendia: "estimular as crianças e desenvolver-lhes a intuição artística, para que com as noções elementares de cor, de pintura, e música enriqueçam a inteligência e criem o sentido de ritmos fortes". Porém, a escola fecha pouco tempo depois da sua fundação por falta de apoios, uma vez que o ensino era gratuito e a maioria das crianças que a frequentava provinha de meios desfavorecidos (1934, 24 de fevereiro, Jornal República). Em meados da década de 30 do século XX, e durante cinco anos, Guilherme Filipe afasta-se da vida cultural e artística da capital e refugia-se na Nazaré, onde se dedica a pintar temas relacionados com a pesca e os pescadores, este foi considerado um dos períodos mais profícuos em termos artísticos. Foi também na Nazaré que Guilherme Filipe organizou a primeira Festa do Mar (setembro de 1939), na qual colaboraram Afonso Lopes Vieira, Joaquim Manso, Hipólito Raposo e Almada Negreiros (Gândara, 2008).

O Padre Firmino Augusto Martins⁷ é referido no grupo IV de fotografias, o qual dedicou a sua vida ao enaltecimento do concelho de Vinhais. Este padre transmontano foi uma figura que escreveu textos inéditos, apresentou teses em congressos e publicou artigos em revistas e jornais, sendo muitos dos seus discursos publicados. A sua obra foi reunida pelo autor Roberto de Moraes Afonso através da publicação do livro *Padre Firmino Augusto Martins - Fotobiografia e Laudas Dispersas* (Afonso, 2005).

Matilde Olarte publicou umas notas pessoais de Kurt Schindler com informações sobre as suas recolhas de folclore na Península Ibérica -recompiladas no cancionero *Música y poesia popular de España y Portugal*- publicado postumamente (Olarte, 2010a, pp. 35-74). Nessas notas, a partir do número 925 até ao número 982 Kurt Schindler faz referência às canções de Portugal, mais especificamente à antiga província de Trás-os-Montes e Alto Douro, e o informador sobre o folclore de Vinhais e de Tuizelas era o padre transmontano Firmino Augusto Martins, facultando-lhe letras inéditas de algumas melodias (Olarte, 2010b, pp. 71-72). Este pormenor justifica a influência deste padre Firmino Augusto Martins nos trabalhos de recolha musical no terreno prosseguidos por Kurt Schindler na zona Norte de Portugal, sendo o seu nome referido quatro vezes nas fotografias do grupo IV (Afonso, 2005).

Relativamente a aspectos patrimoniais, as fotografias do grupo I ilustram por exemplo a Capela dos Coimbras e a Igreja de Santa Cruz em Braga, a Ponte Dom Luiz e a Sé do Porto; as fotografias do grupo II ilustram por exemplo os Pauliteiros e o respectivo Museo em Miranda do Douro, o Castelo de Leiria e de Bragança, os Claustros e a Torre do Mosteiro em Batalha, e o Moinho em Chaves; em relação às fotografias do grupo III refere-se por exemplo o Museo Arqueológico de Lisboa e o Castelo e Palácio de Sintra; finalmente no grupo IV salienta-se os Castelos de Chaves e de Montalegre, as Catedrais de Lamego e de Viseu, e o Túmulo de Inês de Castro e de Dom Pedro em Alcobaça, o que vem reforçar o peso que o património cultural tinha para o nosso personagem em estudo.

Um outro aspecto de interesse mencionado por Matilde Olarte vem a propósito do protagonismo da mulher conferido por Kurt Schindler (Olarte, 2010b, p. 78), retratando-a em todos os grupos de fotografias em estudo, mas com especial incidência nas do grupo II, através de variadas acções do quotidiano como, por exemplo, das lavadeiras a lavar a roupa no rio, das mulheres em frente da Igreja, das mulheres na

⁷ O Padre Firmino Augusto Martins dedicou a sua vida ao enaltecimento do concelho de Vinhais, e em sua homenagem foi publicado um livro intitulado *Padre Firmino Augusto Martins. Fotobiografia e Laudas Dispersas* que enaltece a sua memória. Nesta obra o autor Roberto de Moraes Afonso reuniu vários textos inéditos, teses apresentadas em congressos, artigos de revistas e jornais e ainda discursos publicados na época. O lançamento do livro decorreu no âmbito das comemorações do Feriado Municipal, numa organização da Divisão Educativa e Sócio-Cultural da Câmara de Vinhais (Afonso, 2005).

estação do eléctrico e na plataforma do comboio, de uma mulher a fiar, de mulheres com cestos na cabeça, de mulheres a caminharem na rua e de mulheres juntas numa enorme fila.

Estas fotografias ainda são reveladoras do estado de ruralidade do Portugal nos anos trinta do século XX (Mattoso, 1994, pp. 24-26). Salienta-se ainda que no grupo IV de fotografias Kurt Schindler apresenta uma dezena de fotografias acerca de Maria Luise de Welezak em Estoril. As ditas fotografias sugerem-nos que esta mulher é uma personagem de elite, mas apesar das pesquisas prosseguidas no sentido de identificar o protagonismo desta figura feminina não foram encontradas quaisquer referências sobre a mesma.

CONCLUSÃO

Pouco se tem aprofundado sobre os contactos do músico alemão Kurt Schindler em Portugal. Assim sendo, com o objectivo de superarmos algumas lacunas, estudamos as duzentas e quarenta e cinco fotografias, e transcrevemos as respectivas notas pessoais do verso das mesmas, que o nosso personagem tirou nas zonas Norte, Lisboa e Centro de Portugal.

Mediante estas fontes primárias inéditas, expressas através do suporte fotográfico, enfatizamos as vinte e uma localidades que Schindler visitou no Portugal rural dos anos em causa (1929-1932), acentuando-se os seus interesses patrimoniais, o papel da mulher como principal testemunha e divulgadora da tradição nacional, os seus contactos interpessoais com figuras que o esclareciam e apoiavam no âmbito do folclore e do património nacional.

Estas fotografias revelam-se úteis no esclarecimento sobre o período temporal que Kurt Schindler passou em Portugal, sobretudo se não existem mais fontes primárias associadas a esta temática. Neste contexto, chamamos à atenção que em *New York Public Library*, sobre a epígrafe “The Kurt Schindler Papers 1882-1946”, na série n.º 8, facilmente encontramos um arranjo musical, feito por Schindler, da dança tradicional portuguesa intitulada “A roda da Machadinha” com origem no Porto, mas que acabou por percorrer todo o país. Este exemplo musical também aparece melodicamente transcrito no n.º 956 do seu livro publicado postumamente e intitulado de *Música y poesía popular de España y Portugal* (1941).

Neste caso específico, o estudo das fotografias e notas pessoais de Kurt Schindler poderá ser útil na contextualização tanto do período temporal como dos seus interesses patrimoniais no Porto. Além do mais, ainda seria interessante saber se no âmbito dos trabalhos de campo em Portugal (nos quais Kurt Schindler transcreveu sessenta trechos de canções portuguesas), o nosso personagem pode contar com apoios de organismos públicos e/ou privados tal como usufruiu em Espanha e nos Estados Unidos.

Enfim, este estudo revela fontes de âmbito etnomusicológico e patrimonial com interesse a nível peninsular, porém, não visa esgotar todas as possibilidades contidas na transcrição do verso de cada uma das fotografias em estudo, há ainda muitas figuras não identificadas e outras fontes de informação que poderão ser utilizadas em futuros trabalhos de investigação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANÓNIMO. (n.d.). Pauliteiros de Miranda. Obtida a 26 de agosto de 2011, <http://www.pauliteiros.com/home.htm> [Consultada: setembro 30, 2011].
- ANÓNIMO. (n.d.). Terra Fria. In *Encyclopedia Britannica*. Obtida a 28 de setembro de 2011, <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/588136/Terra-Fria> [Consultada: setembro 30, 2011].
- ANÓNIMO. (n.d.). Infante Dom Henrique, o Navegador. In *Netsaber Biografias*. http://www.netsaber.com.br/biografias/ver_biografia_c_2284.html [Consultada: setembro 30, 2011].
- ANÓNIMO. (2008). O Padre Francisco Manuel Alves. In *Abade de Baçal e Aldeia de Baçal. O Abade: dados biográficos*, <http://abadedebacal.blogspot.co> [Consultada: setembro 30, 2011].
- AFONSO, R. C. (2005). *Padre Firmino Augusto Martins. Fotobiografia e Laudas Dispersas*. Vinhais: Câmara Municipal. Gabinete de Arqueologia e Património.
- BRANCO, J. (2005). *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Publicações Europa-América.
- BRITO, M. y CYMBRON, L. (1992). *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta.
- CASTRO, J. F. (1980). *Terra Fria*. Lisboa: Editorial Guimarães (12ª ed.).
- MATTOSO, J. (Dir.) (1994). *Historia de Portugal, o Estado Novo*, vol. 7. Lisboa: Editorial Estampa.
- FERNANDES, J. (n.d.). Os Pauliteiros. In “*Miranda Yê La Mie Tiêrra*”, <http://www.bragancanet.pt/pauliteiros/instrum.htm> [Consultada: agosto 26, 2010].
- FREITAS, P. (1946). *História da Música Popular em Portugal*. Lisboa: Tipografia da Liga dos Combatentes da Grande Guerra.
- FRONTERA ZUNZUNEGUI, M. E. (2010). El Archivo Personal de Kurt Schindler: una propuesta de organización. *Etno-Folk Revista de Etnomusicología*. 16-17, 15-34.

- GÂNDARA, C. (2008). *Religiosidade da Nazaré*. Nazaré: Câmara Municipal
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1922). “*Guilherme Felipe (El Temerário)*”, *Primeira Exposição de Guilherme Filipe em Coimbra* (pp. 19-22). Coimbra: Imprensa da Universidade.
- KATZ, Israel. (1980). Kurt Schindler (1882-135). Stanley, Sadie (Ed.). *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (p. 1633). London: Macmillan.
- KATZ, Israel. (2001). Kurt Schindler (1882-135). Stanley, Sadie (Ed.). *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 22 (pp. 510-511). New York: Oxford University Press.
- KATZ, Israel. (2011). Kurt Schindler (English). In Daniel G. Andújar, *Capital Leon*, <http://www.leon.postcapital.org/2011/04/09/kurt-schindler-english> [Consultada: setembro 30, 2011].
- NERY, R. y FERREIRA DE CASTRO, P. (1991). *História da Música*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- OLARTE MARTÍNEZ, M. (2009). El ciclo vital musical en imágenes: Kurt Schindler y Ruth Anderson como informantes de la actividad musical en la España rural de los años 20. In *Revista de musicología XXXII*, 105-116.
- OLARTE MARTINEZ, M. (2010a). Las Anotaciones de Campo de Kurt Schindler durante sus grabaciones en España. *Etno-Folk Revista de Etnomusicología* 16-17, 35-74.
- OLARTE MARTINEZ, M. (2010b). La mujer rural española vista a través de la mirada urbana: primeros investigadores extranjeros en trabajos de campo antes de la guerra civil española. *Mujeres en la Historia, el Arte y el Cine. Discursos de género, variantes de contenidos y soportes: de la palabra al audiovisual* (pp. 71-83). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- ONÍS, F. (1941, 1979). In K. Schindler. *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*. (pp. 8-27). New York: Hispanic Institute in the United States, reed. Fcs: Georg Olms Verlag, Hildesheim.
- PRETO, A. (2010, 13 de agosto). “Raul Teixeira”. *Obras de Arte da Pré-História ao Século XX, Mensageiro de Bragança*. <http://www.mensageironoticias.pt/noticia/3100> [Obtida 21, seenero 2012]
- SCHINDLER, K. (1979). *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*. New York: Hispanic Institute in the United States, reed. Fcs: Georg Olms Verlag, Hildesheim.
- SCHINDLER, K. (1991). *Música y poesía popular de España y Portugal*. In I. J.

Katz y M. Manzano Alonso (Eds.), Salamanca: Centro de Cultura Tradicional,
Diputación Provincial de Salamanca.

**UN SABUESO DIGITAL TRAS LOS PASOS
DE KURT SCHINDLER EN ESPAÑA:
CÓMO RASTREAR INFORMACIÓN
EN ARCHIVOS DIGITALIZADOS DE PRENSA⁸**

M^a Enriqueta FRONTERA ZUNZUNEGUI
Universidad de Salamanca/ I+D HAR201015165

Resumen: dada la importancia de los archivos de prensa para la investigación musical, se consultan las hemerotecas digitales de los diarios *ABC* y *La Vanguardia* para ver, mediante una serie de búsquedas, unos ejemplos de la actividad desarrollada por Kurt Schindler durante sus estancias en España y fuera de nuestro país, cómo fue valorado por sus contemporáneos y el interés que hoy suscita su figura.

Palabras clave: folklore, música, composiciones, hemerotecas, Kurt Schindler

Abstract: given the importance of these documents to musical research, are consulted digital newspaper archives newspaper *ABC* and *La Vanguardia* to see, through a series of searchable some examples of the activities undertaken by Kurt Schindler during their stay in Spain and abroad of our country, how it was appreciated by his contemporaries and today arouses interest her figure

Key Words: folklore, music, compositions, newspaper library, Kurt Schindler

“Knowledge is of two kinds. We know a subject ourselves, or we know where we can find information upon it” partimos de esta afirmación de Samuel Johnson⁹

⁸ El presente texto es una versión de la ponencia presentada en el Congreso Internacional PERSPECTIVAS INTERDISCIPLINARES PARA EL TRABAJO DE CAMPO MUSICAL EN EL PERIODO DE ENTREGUERRAS (S. XX), celebrado en la Universidad de Salamanca durante los días 2-3 junio de 2011, en el marco del Proyecto I+D “La canción popular en los trabajos de campo, fuente de inspiración para la composición musical”. (Entidad financiadora: Ministerio de Ciencia e Innovación. Referencia HAR2010-15165 (2010-2013). Proyectos de Investigación I+D+i, Programa Nacional de Proyectos de Investigación Fundamental).

⁹ Samuel Johnson (1709-1784) poeta, ensayista, biógrafo y lexicógrafo británico, está considerado uno de los mejores críticos literarios en el idioma inglés de todos los tiempos, poseedor, además, de un gran talento y de una inigualable prosa.

para reflexionar, brevemente, sobre tecnologías y fuentes de información en nuestros días, y para mostrar, de manera práctica, el valor de una de esas fuentes, las hemerotecas digitales, en la investigación histórica en Música.

INVESTIGACIÓN CIENTÍFICA Y NUEVAS TECNOLOGÍAS

Es indudable que las tecnologías de la información y la comunicación (TICs), aparecidas en las últimas décadas del pasado siglo, han traído consigo una serie de cambios que han modificado nuestras prácticas culturales, así la información y el conocimiento han transformado su estructura y sus soportes, pasando del papel a los formatos digitales que generan otro tipo de relaciones e influyen en la forma de almacenar, procesar y transmitir la información y el conocimiento. Los centros clásicos de información, llámense bibliotecas, archivos, servicios de documentación, etc., han tenido que adaptarse a estos nuevos formatos digitales e igualmente, los investigadores han aprendido nuevas prácticas al enfrentarse a sus investigaciones en este mundo de información digital, donde las dimensiones de lo tangible se van distorsionando y ganan cada vez más presencia conceptos como *ciberespacio* o *virtualidad*.

Dadas las repercusiones que Internet está teniendo en el mundo académico y científico, conviene tener presente las posibilidades que las TICs ofrecen a cualquier investigador, a partir de dos aspectos fundamentales: la capacidad de comunicación que ofrece la Red y la gran cantidad de información que encontramos en el ciberespacio, accesible desde cualquier punto del planeta y a cualquier hora del día.

¿Cómo es la comunicación en la Red? además de los modos tradicionales de relación que se adaptan al nuevo medio, aparecen *nuevas formas*, pensemos, por ejemplo, en el correo electrónico que utilizamos no solo para enviarnos mensajes de tipo personal, también para el envío y recepción de todo tipo de documentos: texto, imágenes, sonido... y que nos permite, a su vez, el acceso a diversas fuentes de información como listas de distribución, etc. Todo ello con un bajísimo coste, tanto de tiempo como de dinero, si lo comparamos con los medios tradicionales.

Otra característica de esta nueva forma de comunicación es la *ausencia de intermediarios* ya que todos los habitantes del ciberespacio, sean particulares, entidades o instituciones, parten de un mismo nivel y su accesibilidad es igual.

¿Cuáles son las consecuencias de esta, llamémosla, “democratización” de la información en el mundo académico? las publicaciones tradicionales, basadas en una difusión limitada y muy controlada, deben fomentar su accesibilidad y será el usuario quién decida, finalmente, si quiere acceder a ellas. Por tanto, se introducen nuevos conceptos en la publicación y circulación de las ideas y de la información, que precisan ser actualizadas continuamente.

Otra gran ventaja que nos aporta Internet es la *dislocación de los equipos de trabajo*: podemos tener grupos de investigación repartidos en el espacio y en

el tiempo que, sin embargo, trabajan conjuntamente y aunque pueden producirse interferencias en el trabajo científico, que deberán controlarse de alguna forma, el carácter interdisciplinar e internacional de estos grupos enriquece los resultados de cualquier investigación.

¿Cómo es la información en Internet? muy resumidamente señalaremos una serie de características básicas de los contenidos de la Red. En primer lugar, la *rapidez y agilidad en el acceso a la información* y la *estandarización de los formatos*; también la *diversidad de contenidos* ya que, por ejemplo, es posible realizar un trabajo de campo mediante encuestas, consultar los catálogos de las grandes bibliotecas o acceder a grandes bancos de datos de diversa índole, etc. A este respecto, no conviene olvidar que la ingente masa de información que la Red nos ofrece a veces hace muy difícil filtrar esa información, separar el trigo de la paja para entendernos; otra característica a destacar es la *ubicuidad de la información y del usuario*, entendiéndose por ubicuidad el hecho de que un sitio web puede ser consultado al mismo tiempo por distintas personas de distintos países y, de la misma manera, cualquier investigador, desde cualquier punto del planeta, puede acceder a múltiples lugares del ciberespacio; finalmente destacamos la *actualización y contrastación de la información*: ¿hasta qué punto es válida y real?.

A la vista de lo expuesto, se entiende la necesidad de “*nuevas habilidades de información y tecnología documental*”, como afirmó hace más de una década Christine A. Barry¹⁰, ya que tanto Internet, como las TICs han cambiado las formas de la investigación académica y por ello, las habilidades que se exigen de un investigador, en esta era electrónica, resultan ser de una magnitud diferente de las que se le exigían hasta ahora: la búsqueda de información, su recuperación, su gestión y su comunicación, no sólo han pasado a estar asistidos por las nuevas tecnologías, sino que a ello se une el hecho de que nuestro mundo es cada vez más rico en información y debemos saber cómo movernos en él.

NUEVO TRATAMIENTO DOCUMENTAL: LA DIGITALIZACIÓN DE LOS ARCHIVOS

Debido al crecimiento de la información y a la necesidad de recuperación de los documentos primarios, resulta necesaria, por no decir imprescindible, la automatización de los archivos, sean éstos de bibliotecas, centros de documentación, medios de información, etc., como a continuación, brevemente, veremos.

En efecto, las TICs también han posibilitado cambios en la forma de catalogar y recuperar la información. Uno de estos cambios consiste en la digitalización de las colecciones documentales, con una serie de consecuencias, todas ellas

¹⁰ Barry, Christine A. (1999). Las habilidades de información en un mundo electrónico: la formación investigadora de los estudiantes de doctorado. *Anales de documentación*, 237-258

ventajosas a nuestro parecer: *mejora del acceso al documento*, posibilitando así un servicio sin restricciones de horarios y el hecho de que varios investigadores, de forma simultánea, como ya hemos afirmado, puedan acceder a un mismo documento, desapareciendo, de esta manera, las limitaciones de la consulta presencial, con el consiguiente ahorro en los costos de personal que tiende a disminuir o a mantenerse e incrementando el uso de la colección; *beneficios en la conservación y preservación documental*: se evita el deterioro por el uso ya que la digitalización permite, por una parte, prestar o imprimir copias facsímiles, evitándose así que el investigador manipule el documento original y por otra parte, el acceso a documentos que por su antigüedad, rareza, o importancia nunca hubiesen llegado a sus manos, esto, sin duda, se traduce en un incremento del número de investigaciones y de estudios académicos; *reducción de costos y espacio*: es cierto que en los procesos de automatización de archivos se produce un aumento de los costes en hardware, software y equipos para la digitalización, por no hablar de los cambios cualitativos en los perfiles de personal bibliotecario, por ello, esta reducción hay que buscarla en las labores de intermediación entre la información y los usuarios de dicha información, y en cuanto al almacenamiento físico de las colecciones.

No solamente asistimos, desde hace unos años, a una digitalización de todo lo digitalizable (texto, sonido, imágenes, etc.), por la serie de ventajas que, muy sucintamente, acabamos de exponer, también, gracias a la explosión de la World Wide Web, todo lo que digitalizamos lo ponemos en línea, salvando la serie de obstáculos¹¹ que ello conlleva y que no vamos a exponer aquí. De esta manera, algunos medios de comunicación, entre ellos la Prensa, han puesto en la Web auténticos patrimonios culturales como más adelante veremos. Esta información es absolutamente primordial para el trabajo del periodista, del economista, del investigador social... y cómo no, del musicólogo. Este hecho es innegable: la Web es, como muy bien señala Codina, “*un lugar de publicación y de distribución de todo tipo de informaciones de actualidad, culturales, científicas y técnicas, pero también de todo tipo de informaciones sin más...*”. En este contexto es en el que él sitúa la investigación en línea como nuevo campo de actividad.

Para Codina la investigación en línea está formada por estos cuatro componentes:

- la búsqueda y obtención de información en la World Wide Web y en distribuidores y bases de datos especializadas
- la evaluación, selección y descripción de recursos digitales

¹¹ Obstáculos derivados de los formatos en que se crearon originalmente los documentos o de las leyes de propiedad intelectual, por no hablar de las dificultades derivadas del ancho de banda de la World Wide Web.

- los procedimientos para conseguir ser visibles en el ciberespacio
- las características de la producción y la distribución de informaciones culturales y científicas a través de la World Wide Web.

PRENSA E INVESTIGACIÓN HISTÓRICA

Como bien sabemos, cualquier sociedad humana, a lo largo de su desarrollo histórico, ha dejado huella de todas sus manifestaciones en algún tipo de soporte oral o evidencia material. Estas evidencias, a las que llamamos *fuentes*, permiten al historiador reconstruir, comprender e interpretar esa sociedad o hecho histórico concreto.

La Prensa constituye, desde su aparición, una fuente inestimable para la reconstrucción de la Historia ya que es un medio a través del cual nos informamos no solo del acontecer diario y de los acontecimientos más relevantes que suceden a nuestro alrededor, también podemos acudir a ella en busca de información retrospectiva, puesto que, sin duda, constituye un archivo de la memoria. Igualmente, es un medio en el cual se expresan las opiniones e ideas de determinados grupos sociales en un tiempo y espacio determinado, poseyendo, de hecho, los periodistas gran influencia social y política. Así, cualquier investigador que recurra a esta fuente, no debe perder de vista el contexto histórico en que aparecen las noticias, ni tampoco quién o qué hay detrás de estas.

Sin entrar en esas cuestiones, nosotros pretendemos demostrar la validez de la Prensa como fuente primordial en la investigación musical.

Esta importancia nosotros la mostraremos de una manera práctica, ya que como documentalistas o investigadores, conocedores de las posibilidades de las fuentes hemerográficas a nuestro alcance, vamos a consultar las hemerotecas de dos medios centenarios españoles, *ABC* y *La Vanguardia*, sin movernos de casa, gracias a sus archivos digitalizados y la World Wide Web, (esto conviene subrayarlo) para ver, mediante una serie de búsquedas, unos ejemplos de la actividad desarrollada por Kurt Schindler en nuestro país y fuera de él, cómo fue valorado por sus contemporáneos y si hoy día sigue interesando su figura.

En efecto, al disponer la Prensa de colecciones centenarias, se han emprendido numerosas iniciativas para ponerlas al alcance de cualquier usuario. Iniciativas que pasan por la digitalización de las páginas de los periódicos históricos, por la segmentación y análisis de contenido y su consulta mediante algún sistema de recuperación. Una de ellas, que merece ser destacada en nuestro país, es la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica¹²

¹² Es uno de los principales proyectos de digitalización realizados en nuestro país, a partir del año 2009, con una gran repercusión a nivel internacional por sus funcionalidades y su volumen: más de 2.000 cabeceras de periódicos editados en España desde el año 1777 hasta el 2005. Se trata de colecciones únicas, de temática variada, de interés para investigadores y

La aparición de la World Wide Web y la explosión de Internet han producido la irrupción de los rotativos en la Red, apareciendo la prensa digital o electrónica, que si bien al principio fue, en muchos casos lo sigue siendo, un complemento de la editada en papel, o la reproducción facsímil del propio periódico, con el tiempo son cada vez más numerosos los periódicos y grupos editoriales que ofrecen servicios de valor añadido al lector, cosa que la prensa tradicional no puede hacer: nos referimos a los sistemas de recuperación que permiten consultar cualquier tipo de información periodística, bien sea de actualidad o retrospectiva, en ediciones impresas o digitales y en distintos formatos (texto, vídeo, foto...) de un solo medio de comunicación o de una agencia de prensa. Estos servicios, a los que denominamos “hemerotecas digitales”, precisan de técnicas de gestión documental: puesto que la prensa electrónica posibilita llegar a grandes volúmenes de información hay que diseñar sistemas de acceso y recuperación para esa ingente cantidad de información.

EL OBJETO DE INVESTIGACIÓN Y LAS FUENTES: KURT SCHINDLER, LA VANGUARDIA Y ABC

Kurt Schindler fue un polifacético músico y musicólogo alemán, de origen judío, nacido en Berlín el 17 de febrero de 1882 y radicado en Estados Unidos desde 1905, país en el que falleció, en la ciudad de Nueva York, el 16 de febrero de 1935. Su importancia como recopilador y estudioso, no sólo del folclore español, también del portugués y ruso durante los años 20 y 30 del pasado siglo, es innegable. De ello da fe el cancionero publicado en Nueva York (con textos en inglés y español en páginas alternas) en 1941 por el Hispanic Institute de la Columbia University con el título bilingüe *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal, Música y poesía popular de España y Portugal*¹³, que reúne más de mil transcripciones musicales,

público en general. Esta iniciativa es fruto de la cooperación entre el Ministerio de Cultura (a través de la Subdirección General de Coordinación Bibliotecaria), muchas Comunidades Autónomas y diversas instituciones como ateneos, fundaciones, universidades e incluso empresas periodísticas que perviven a partir de cabeceras fundadas en el siglo XIX o a principios del XX. El Ministerio tiene previsto ir incluyendo progresivamente colecciones de las Comunidades Autónomas que aún no están en la base de datos. Este proyecto da un gran impulso a la participación española en la iniciativa Digital Libraries, promovida por la Unión Europea en su VII Programa Marco. Como curiosidad apuntamos que, según la noticia publicada por *ElPaís.com* el día 3 de marzo de 2009, la cabecera digitalizada más antigua es el periódico de Salamanca *La pensatriz salmantina*, publicación destinada a mujeres impresa en el siglo XVIII.

¹³ Según Israel J. Katz esta obra se publicó, en gran medida, gracias a los desvelos de Federico de Onís ante la Columbia University y los albaceas de Schindler. Existe una reedición facsímil publicada en Hildesheim (Alemania) en el año 1979 por Georg Olms; unos años más tarde, en 1991, la obra fue reeditada en nuestro país, bajo el título *Música y poesía popular*

bailes y canciones populares recogidas en Aragón, las dos Castillas, León, Asturias, Extremadura y Portugal, fruto de su trabajo de campo por esas tierras durante sus estancias en España, país que visitó, por primera vez, en el año 1919 en su calidad de director de la Schola Cantorum de Nueva York.

Las fuentes en las que vamos a rastrear información sobre las estancias de Schindler en España son, como ya hemos indicado, las hemerotecas de los diarios *La Vanguardia* y *ABC*.

La Vanguardia lanzó, como servicio gratuito, su hemeroteca digital el día 20 de octubre de 2008. Abarca desde la aparición de este diario, el día 1 de febrero de 1881, hasta nuestros días. Este servicio permite realizar búsquedas por palabra clave, seleccionar la edición de cualquier día o comparar términos de búsqueda mediante una herramienta denominada Tendencias. También pueden verse en formato PDF todas las páginas publicadas por el periódico tal y como aparecieron en su día en la edición impresa. Los documentos recuperados pueden descargarse, compartirse, comentarse, etc.

ABC presentó el día 25 de septiembre de 2009 su hemeroteca digital. También es un servicio abierto y gratuito que comprende todas las ediciones de *ABC* de Madrid¹⁴ y de *ABC* de Sevilla (aparecido en 1929), de los suplementos *Blanco y Negro*, *Cultural* y *D7*, con un buscador y un menú de navegación que permite descargar las páginas en PDF, crear un dossier con el material seleccionado y compartir las búsquedas por correo electrónico y en redes sociales, como vamos a ver. La hemeroteca abarca desde el día 1 de enero de 1891 y en ella no se encuentran disponibles los últimos quince días del diario.

La forma de consulta y recuperación de la información en ambas hemerotecas, vamos a exponerla de forma pormenorizada al efectuar las búsquedas sobre Schindler en cada una de ellas, por considerar que ello puede servir de ayuda a los investigadores poco avezados en el manejo de este tipo de fuentes o descubrirles una nueva herramienta para futuras investigaciones. Hemos de advertir que si bien las dos son grandes hemerotecas por el volumen de sus archivos, la recuperación de la información es más rica en el caso de *La Vanguardia*, como podremos comprobar a continuación. También esa hemeroteca se adecua más a los indicadores de evaluación de hemerotecas digitales propuestos por Ernest Abadal y Javier Guallar con el fin de determinar su calidad y grado de desarrollo¹⁵.

de España y Portugal, por el Centro de Cultura Tradicional de la Diputación de Salamanca, contando con la colaboración del Hispanic Institute de la Columbia University.

¹⁴ Publicado por primera vez el día 1 de enero de 1903 con una periodicidad semanal, pasó a ser diario el día 1 de junio de 1905.

¹⁵ Se trata de veintisiete indicadores agrupados en cuatro grandes apartados que examinan los aspectos generales, contenidos, sistema de consulta y presentación de los resultados.

¿Por qué hemos elegido esta fuente y no otras? en primer lugar porque las hemerotecas digitales actuales son plataformas automatizadas de recopilación de noticias que ofrecen una serie de ventajas: amplia cobertura; agrupación de artículos por temas; acotación cronológica; personalización; deslocalización; alertas; feeds..., de ahí que su conocimiento y manejo sea, hoy día, inexcusable para cualquier investigador que se precie de tal; en segundo lugar, porque éstas herramientas completan las fuentes hemerográficas tradicionales; en tercer lugar, porque estas búsquedas nos permiten ver cómo es la recepción de la figura de Kurt Schlinger en un periódico de corte catalanista, en el caso de *La Vanguardia*, y de tendencia conservadora y centrista, como es el caso de *ABC*, obviamente hay diferencias de matiz muy interesantes en la transmisión de las noticias sobre nuestro músico, como más adelante podemos comprobar.

Antes de iniciar las búsquedas hemos de advertir que las hemerotecas digitales son herramientas que están en continuo perfeccionamiento, de ahí que desde el día en que nosotros hicimos la práctica a la fecha actual, puede haberse introducido algún cambio en su funcionamiento (aparición de nuevas funcionalidades, cambios en la recuperación y visualización de las noticias...).

La Vanguardia <http://www.lavanguardia.com/>

Este diario utiliza el término *Hemeroteca* para denominar a su sistema de consulta retrospectiva. Como a continuación podemos ver, localizamos la “Hemeroteca” en la página de inicio del periódico, en la barra horizontal del primer nivel de los menús, junto a las secciones del periódico, lo que hace fácil y directo el acceso del usuario a ella:



picando sobre esta opción accedemos a la propia página de la *Hemeroteca* (<http://www.lavanguardia.com/hemeroteca/index.html>) que mostramos a través de las *Figuras 1 y 2*, como vemos a continuación:



Figura 1

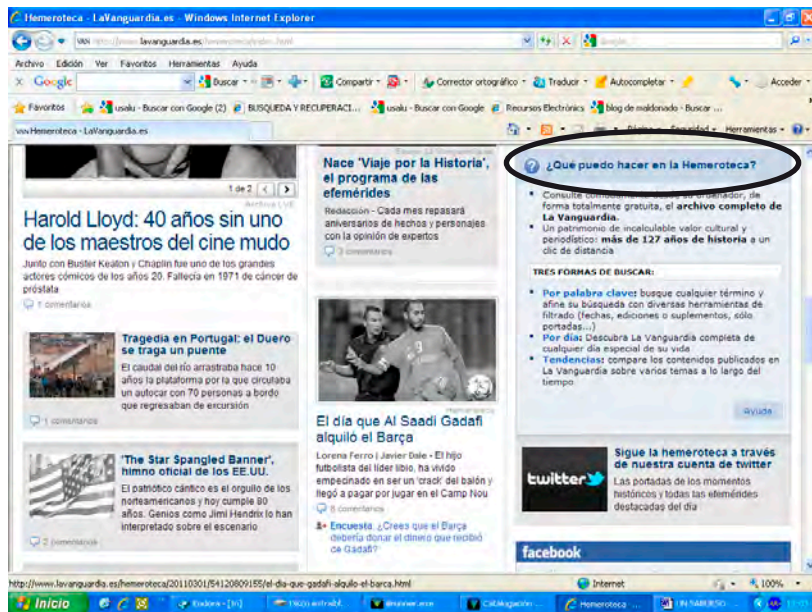


Figura 2

Fijémonos en la *Figura 2* (se corresponde a la mitad inferior de la página web de la *Hemeroteca*): a la derecha, bajo el epígrafe **¿Qué puedo hacer en la Hemeroteca?** aparece una información muy importante: tanto sobre las condiciones de acceso, gratuito, como sobre su cobertura temporal y sobre el sistema de consulta: por palabra clave (se introduce el término de búsqueda y se refina la búsqueda por fechas, ediciones o suplementos, portadas...), por día (puede localizarse un día determinado) y por tendencias (puede compararse los contenidos publicados en el periódico sobre varios temas a lo largo del tiempo).

Volvamos a la *Figura 1*: debajo de la barra horizontal de los menús está la caja de texto y debajo de ella, unas cajas desplegables para acotar por fechas nuestra búsqueda: introducimos la palabra clave “Kurt Schindler” en la caja de texto y no acotamos por fecha, para así buscar en la totalidad del archivo y recuperar todos los documentos que de él existan, tal y como vemos en la *Figura 3*:

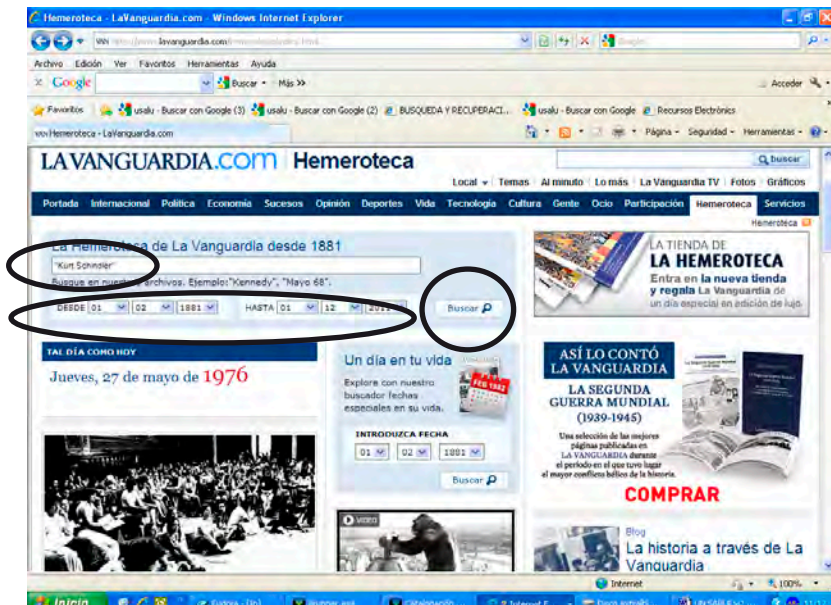


Figura 3

Si pulsamos sobre **Buscar** aparece (*Figura 4*) el índice de resultados: 29 noticias sobre Kurt Schindler, mezcladas, sin ordenar por fechas. Si queremos hacer otra búsqueda, basta con pinchar sobre la opción **Limpiar campos formulario** en esta misma pantalla de resultados

Podemos **Ordenar por relevancia de fecha** (ascendente o descendente) los resultados de la búsqueda, de tal manera que nos muestre los documentos recuperados del más antiguo al más reciente o viceversa, para ello basta con picar en el icono correspondiente de **Fecha**; también podemos ver los resultados a lo largo del tiempo

mediante la opción **Mostrar línea del tiempo** (Figura 5) para ello basta con pulsar sobre el icono que aparece al lado:

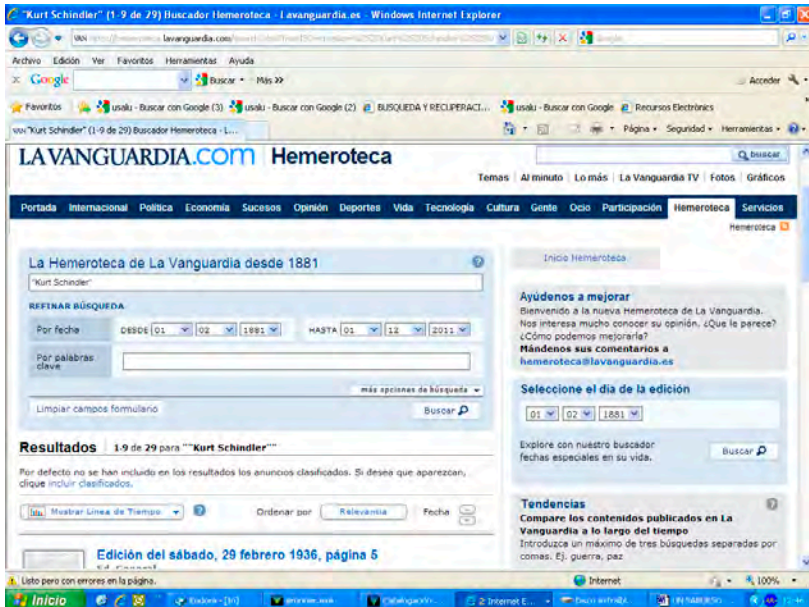


Figura 4

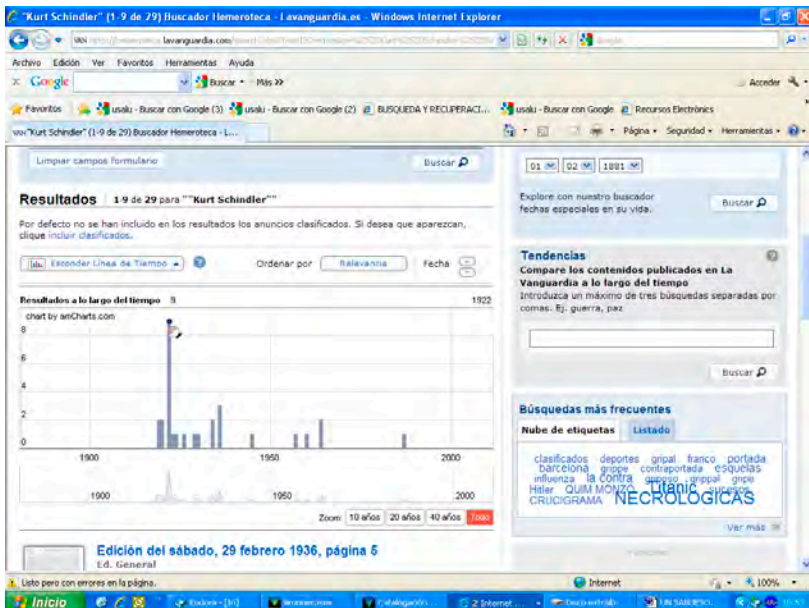


Figura 5

Fijémonos en la *Figura 5*: podemos movernos con el cursor por cada una de las líneas de este gráfico, aparece una mano y arriba del gráfico, el año que representa esa línea y el número de documentos encontrados en ese año, así, vemos que el periodo de tiempo en que aparecen más noticias sobre Kurt Schindler se corresponde con el año 1922, en concreto son nueve los documentos recuperados en esa fecha relacionados con el músico.

Basta con picar sobre el icono **Esconder línea del tiempo** para que el gráfico desaparezca.

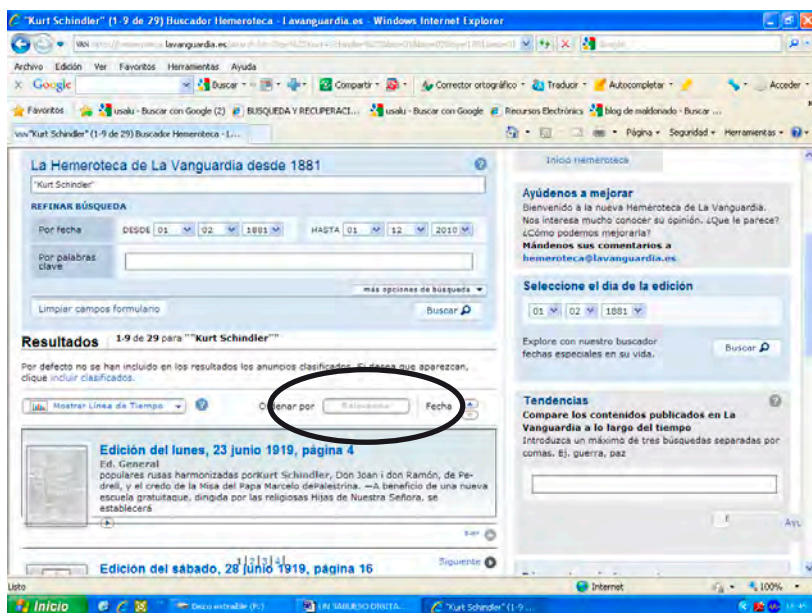


Figura 6

al **ordenar por relevancia de fecha** ascendente vemos (en la *Figura 6*) que la primera noticia data del día 23 de junio de 1919, la segunda del día 28 de junio de 1919, etc., hasta la última que corresponde al día 3 de diciembre de 1987.

La búsqueda podemos refinarla, es decir, buscar **Por palabras clave**, y/o **Por fecha**, o sea, buscar una fecha concreta o en un periodo de tiempo determinado, por ejemplo, durante todo el año 1929, para ello, después de pulsar sobre **Limpiar campos formulario**, introducimos en la caja de texto “Kurt Schindler” y en los cajetines desplegables de fecha, las fechas correspondientes, ver *Figura 7*:



Figura 7

si pulsamos **Buscar**, recuperamos un documento de Schindler del año 1929, día 4 de enero, como apreciamos en la *Figura 8*:

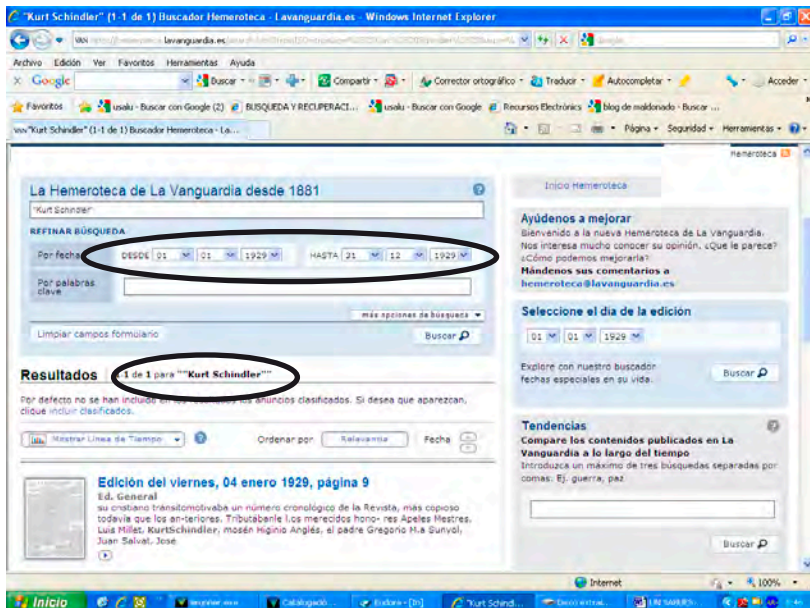


Figura 8

Este tipo de búsqueda refinada es muy útil cuando queremos conocer el eco en la prensa de la época de una noticia concreta.

La *Hemeroteca* nos ofrece, como dijimos, otras opciones de búsqueda refinada: **Mostrar sólo portadas**, **Seleccionar edición o suplemento** y **Excluir palabras** (Figura 9):

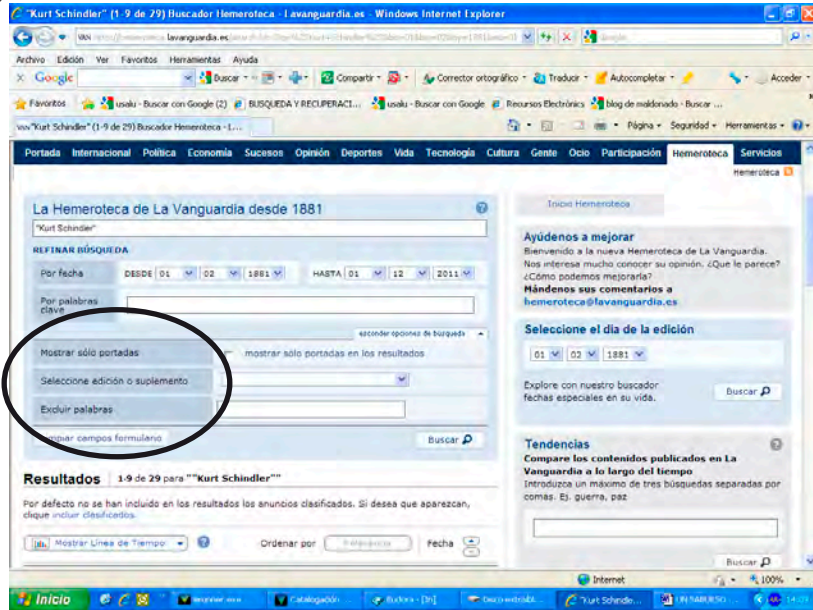


Figura 9

¿Cómo visualizar los documentos que hemos recuperado en nuestra búsqueda? para hacerlo tenemos que picar sobre el icono (señalado en la Figura 10) que aparece al lado de la imagen de cada una de las páginas:



Figura 10

al hacerlo la pantalla que aparece es la que se nos muestra en la *Figura 11*:

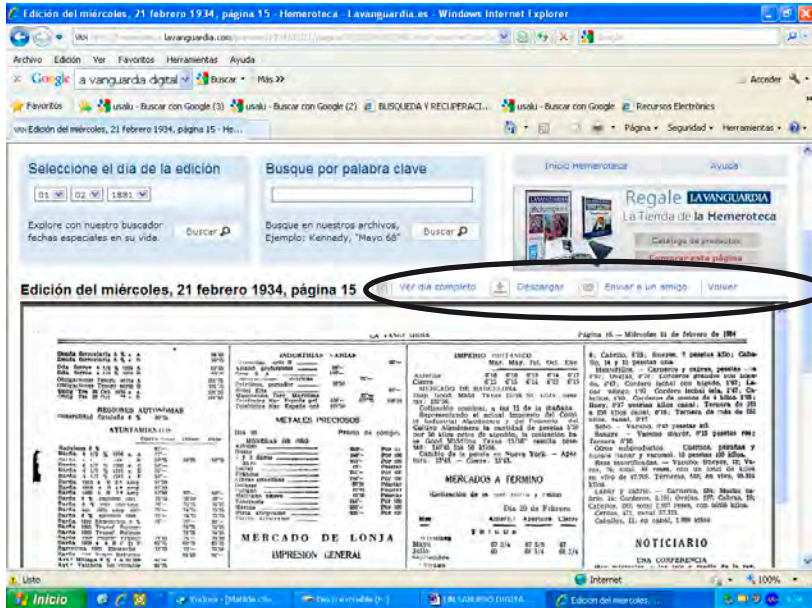


Figura 11

podemos ver la edición completa de este día, basta con picar sobre **Ver día completo**, enviar la noticia a quién queramos picando sobre **Enviar a un amigo**, volver a la pantalla de resultados de la búsqueda picando sobre **Volver** y podemos descargarla en formato PDF, picando sobre **Descargar**, como vemos en la *Figura 12*:

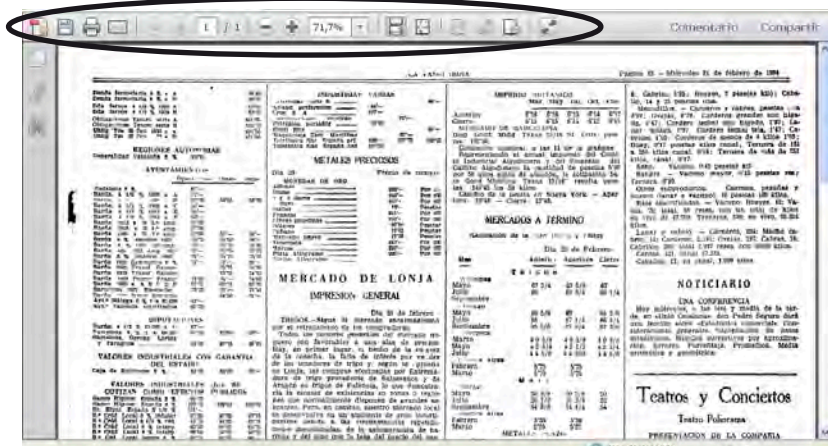


Figura 12

Además, la Hemeroteca nos ofrece la posibilidad de enviar por correo electrónico este documento, imprimirlo, guardarlo, descargarlo, verlo en modo de lectura y bucear por él, aumentar o disminuir el tamaño de la letra, compartirlo mediante su envío a webs sociales, así como verlo en caracteres OCR, para ello basta con picar sobre los iconos correspondientes.

¿Cuál es el tratamiento que en *La Vanguardia* recibe la figura de Schindler?, ¿dónde aparecen las noticias recuperadas y de qué índole son?, ¿qué podemos deducir de ellas sobre la relación de Schindler con España?

La mayoría de las noticias sobre Schindler aparecen en la sección del periódico denominada, en un principio, *Música y teatros*, luego *Teatros y Conciertos* y por último, *Música, Teatro y Cinematografía*, en ella se plasman los ecos de las estancias de Schindler en Barcelona y su plena integración en la vida musical de la ciudad, como ejemplo de ello vemos su activa participación en alguna celebración de la Festa de la Música Catalana.

También aparecen noticias sobre él en la sección llamada *Vida musical*, que recoge la actividad musical en las principales capitales extranjeras, Nueva York incluida, así se da cuenta de la interpretación por la Schola Cantorum de esa ciudad, bajo la batuta de Schindler, de alguna pieza de música catalana. Así mismo, aparecen noticias relacionadas con agrupaciones musicales catalanas que incluyeron composiciones de Schindler en sus repertorios, como es el caso del Orfeó Català, el Orfeón de Pamplona, la Capilla Polifónica de Pamplona, el Orfeó Gracienc, el Orfeó Reneixement, el Orfeó Granollers y la Capilla Polifónica de Gerona, lo que viene a corroborar que fue un compositor que gozó de gran popularidad en toda Cataluña, llegando hasta allí incluso el eco de su actividad neoyorquina, como hemos señalado. También su nombre aparece en el apartado de reseñas bibliográficas del diario, llamado Publicaciones recibidas unas veces y Libros y Revistas otras, así como en la sección de Información regional en relación a las actuaciones del Orfeó Granollers que incluían en su repertorio obras suyas.

Veamos los documentos recuperados por orden cronológico.

La primera de las noticias data del 23 de junio de 1919, aparece en la sección de Música y Teatros, es el anuncio del reparto de invitaciones, a los socios protectores del Orfeó Català, para el concierto extraordinario que esa agrupación musical celebraría el jueves día 26 en el Palau de la Música Catalana “*en honor del maestro Kurt Schindler, director de la Schola Cantorum de Nueva York...*” que por esas fechas se encontraba en Barcelona. En efecto, dos días después de celebrado el concierto, *La Vanguardia*, en su edición del día 28 de junio, recoge en la misma sección, bajo el epígrafe *Palau de la Música Catalana, Concierto en honor de Kurt Schindler*, los ecos del mismo, elogiando su figura, tildándole de “*verdadero apóstol del canto coral y un propagador, en los Estados Unidos, de las obras de autores catalanes*”, la

crónica es extensa y detalla el programa del concierto: obras de Millet, Pujol, Ribó, Manet, Nicolau, Pedrell, Morera, algunas canciones rusas¹⁶ y del propio Schindler quién al parecer fue largamente aplaudido y vitoreado, al igual que el director del Orfeó, Lluís Millet.

En 1920, concretamente en la edición del día 27 de noviembre, aparece, de nuevo en la sección de Música y Teatros, otra alusión a Schindler: en el programa del concierto que al día siguiente, 28, daría el Orfeó Catalá, bajo la dirección de Lluís Millet, en el Palau de la Música Catalana, figuran dos “célebres” canciones suyas: “*La núvia malhumorada*” y “*Kalinka*”. Efectivamente, la edición del día siguiente, 28, vuelve a informar sobre ese concierto, incluyendo su programa completo dónde aparecen las dos obras citadas.

La sección del periódico llamada Del Mundo musical el día 19 de mayo de 1922, en las noticias que recoge de Estados Unidos, se hace eco de la primera audición de las “Cantatas San Francisco de Asís”, de Malipiero, en la actuación de la Schola Cantorum, bajo la dirección de Schindler, en el Carnegie Hall de Nueva York, con no mucha fortuna, al parecer¹⁷.

De nuevo encontramos eco en el diario de la estancia, en 1922, de Schindler en Barcelona: bajo el epígrafe “Festa de la Música Catalana, Concurs IX, Veredict” aparece formando parte del jurado junto a Gibert, Lambert, Millet y Pujol, como puede leerse en la edición del día 25 de junio y actuando de presidente de la IX Festa de la Música Catalana, pronunciando el discurso presidencial¹⁸ y escuchando al Orfeó cantar su glosa sobre la melodía catalana “*El miracle de Sant Ramon*” (edición del 9 de julio, título de la noticia “Festa de la Música Catalana”). La edición del día 17 de agosto de ese mismo año publica, bajo el epígrafe Publicaciones recibidas, la aparición del número correspondiente al mes de julio de la *Revista Musical Catalana* que incluye el discurso pronunciado por Schindler en la Festa.

¹⁶ Parece ser que esta primera estancia de Schindler en nuestro país se produjo a la vuelta de un viaje suyo a Rusia.

¹⁷ Al respecto diremos que entre la correspondencia de Schindler hay una carta, sin fecha, remitida al músico, desde Parma, por la viuda de Malipiero, Anna Wright Malipiero (dato facilitado gentilmente por Matilde Olarte).

¹⁸ El título del discurso, pronunciado en catalán, es “*La música mediterrània i la importància de l'expansió musical catalana a l'extranger*” y en él Schindler habló de la música mediterránea, repasó el estilo coral polifónico situando al Orfeó Català en lo más alto del arte coral universal y abogando porque se prodiguen sus actuaciones por las “comarcas afines” de Rossellón, Cerdeña y norte de Italia, recordando también, entre otros, los nombres de Nicolau, Pedrell., Morera y Millet. Sobra decir que la disertación fue calurosamente aplaudida. El manuscrito original del discurso se conserva en The Hispanic Institute of Columbia University, sin signatura, en el sótano del edificio, en un archivador metálico, en la carpeta que contiene los papeles de Federico de Onís (por cortesía de Matilde Olarte)

El 12 de septiembre del mismo año, el diario informa (en Música y Teatros) de una actuación del Orfeó Reneixement en el Casino Regionalista de la Bordeta con obras de Schindler en su programa, también se incluyen obras suyas en el programa del concierto del día 26 de noviembre del Orfeó Catalá (ediciones de los días 25 y 28 de noviembre)

Schindler participó en el fascículo que la *Revista Musical Catalana* dedicó a Felipe Pedrell por su 70 cumpleaños, según consta en la misma sección del periódico según información del día 31 de octubre de 1922.

Del año 1923, solo tenemos una noticia de Schindler, también en Música y Teatros, es del día 18 de abril y hace alusión a la inclusión de obras suyas en el programa del Orfeó Gracienc.

Lo mismo sucede con el año 1924: la edición del día 6 de abril, igualmente en Música y Teatros, se hace eco de la interpretación de una obra glosada por él ("*Un miracle de Sant Ramon*") en un concierto de Cuaresma del Orfeó Catalá.

El Orfeó Gracienc vuelve a incluir en su repertorio dos obras suyas: "*La núvia malhumorada*" y "*Kalinka*", según consta en la edición del 6 de enero de 1926, sección Información regional.

Kurt Schindler participa en el homenaje que la *Revista Musical Catalana* tributa a Felipe Pedrell con un número monográfico especial por su ochenta cumpleaños (edición del día 4 de enero de 1929, en la sección Vida musical, bajo el epígrafe "La mayoría de edad de una Revista")

Encontramos nuevamente a Schindler en Barcelona en 1930, así *La Vanguardia* en su edición del día 17 de mayo, informa sobre su visita al local que en el Palacio de Bellas Artes tiene la Banda Municipal, que interpretó un concierto en su honor (título de la noticia: "Compositor norteamericano en Barcelona").

La Vanguardia, en su edición del día 21 de febrero de 1934, en Teatros y Conciertos, informa del concierto que el Orfeó Gracienc ofrecerá el día 24 con obras de Schindler en su repertorio. El mismo día del concierto, 24, reproduce (en la misma sección) el programa completo del concierto: la obra interpretada de nuestro músico es "*Kalinka*".

La edición del día 25 de enero de 1936 recoge la noticia, bajo el epígrafe "Muerte de un eminente músico norteamericano", del fallecimiento de Schindler¹⁹,

¹⁹ No deja de ser curioso que pese a ser tan popular en España, la noticia de su muerte tardase bastante en ser recogida en la prensa de la época (como más adelante podremos comprobar), cosa que incluso le extrañó al cronista de *La Vanguardia*, Vicente M^a de Gubert que así lo manifestó en su artículo del día 29 de febrero de 1936. Parece ser que el periódico *El Sol* se hizo eco del deceso el día 16 de noviembre de 1935 y unos meses después apareció en *ABC* y *La Vanguardia* (el día 25 de enero de 1936 en ambos diarios). No obstante, hemos de decir que su fallecimiento era conocido en los ambientes intelectuales, como se desprende de una carta (fechada el 23 de diciembre de 1935 y conservada en la Biblioteca de Valencia) enviada por

reproduciendo la nota de prensa facilitada por el Ministerio de Estado, en la que se hace hincapié de la importancia de sus estudios sobre nuestro folclore (catalán) y de su participación en el Festival de Música Catalana.

Una crónica amplia, de casi media página, sobre el óbito, firmada por Vicente M^a de Gubert, aparece en la edición del día 29 de febrero de 1936 con el título “Kurt Schindler”, en la sección Vida musical. Merece la pena leerla por los datos que de ella pueden extraerse sobre Schindler: referentes a su formación que no se ciñó sólo a la Música, ya que también estudió Filosofía, Estética y Bellas Artes en las universidades de Berlín y Munich, sus maestros (Bussler, Gernsheim, Thuille, Anserge), su actividad profesional en Alemania y más tarde en Nueva York, ciudad en la que se instaló en 1905, de hecho y según la crónica, se hacía pasar por norteamericano²⁰, su amplio conocimiento de la lengua y cultura rusas²¹ y su pasión por Cataluña y su música popular que desde 1917 le enviaba Lluís Millet²², pasión que le llevó a estudiar, con mucho interés, piezas de compositores catalanes como Pedrell, Nicolau, Morera, Romeu... que incorporó al repertorio de la Schola Cantorum con gran deleite del público.

La edición del día 4 de junio de 1936 recoge, en Libros y Revistas, el sumario

Juan Gorostidi a López Chavarri en la que se lee: “*quisiera organizar un acto en memoria del pobre Schindler. quisiera cantar un par de coros de este músico que tuvo un gran cariño hacia nosotros. pero, ¿cuando lo preparo?*” (el dato sobre esta carta nos lo ha proporcionado gentilmente Matilde Olarte).

²⁰ De ser esto cierto ¿a qué pudo deberse? ¿quizás al hecho de que Alemania fue la gran derrotada en la Gran Guerra y en esos momentos le interesaba más hacerse pasar por norteamericano como nos dice Gubert? cosa, por otra parte, que dado su dominio de la lengua inglesa debió de resultarle muy fácil.

²¹ Kurt Schindler no solamente fue un gran estudioso de la música popular rusa que incluyó de forma habitual en el repertorio de la Schola Cantorum (de hecho la primera vez que la Schola, dirigida por él, incluyó en su programación música rusa y de los países escandinavos fue el 12 de enero de 1918, en un concierto celebrado en el Carnegie Hall de Nueva York, según la información publicada por *The New York Times* al día siguiente del concierto, dato éste proporcionado por Matilde Olarte) si no que se casó, en 1916, con la actriz odesita Vera Androuchevitch a la que conoció durante su estancia en Rusia, enviudando de ella tempranamente, el 28 de enero de 1919, información ésta aparecida en *The New York Times*.

²² Entre la correspondencia de Schindler se conserva una carta (escrita en francés y fechada en Barcelona, agosto de 1917) dirigida a él por Lluís Millet (en respuesta a otra a él remitida por nuestro músico agradeciéndole el envío de canciones populares catalanas a través de su hermano) pidiéndole le envíe canciones populares del pueblo ruso para incluirlas en el repertorio del Orfeó Català, petición que aceptó Schindler, mandándole canciones rusas armonizadas y glosadas por él mismo, canciones que se incorporaron al repertorio habitual del citado orfeón. Esta carta está en el epistolario que de Schindler conserva la New York Public Library

del número (enero-junio) de una publicación llamada *La Revista* y en él figura un artículo titulado “Kurt Schindler”.

El 6 de enero de 1945 *La Vanguardia* publica en la Sección Música, Teatro y Cinematografía una noticia acerca de un ciclo de conferencias sobre folclore (“Conferencias en el Conservatorio. - Folklore”) organizadas por el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid y en ella se alude a Schindler y a las canciones españolas y portuguesas reunidas en su “recién” publicado Cancionero, la crónica la firma uno de los catedráticos del citado Conservatorio, José Forns²³.

Según la edición del día 30 de junio de 1957, el Orfeón de Pamplona, en su actuación en París el día 29 de ese mes, incluyó en su repertorio la “*Serenata murciana*” de Schindler (título de la noticia: Actuación del Orfeón de Pamplona en París).

También incluyó esa obra (nombrada aquí “*Serenata de Murcia*”) que fue bisada, en su repertorio la Capilla Polifónica de Gerona, según noticia aparecida en la sección Crónica de las provincias catalanas, edición del día 31 de enero de 1960.

Por el artículo de Arturo Llopis²⁴ Crónica y anécdota del Orfeó Català, aparecido el 8 de marzo de 1964, sabemos que la canción de Schindler “*Kalinka*” fue estrenada por Emilio Vendrell²⁵. El artículo recuerda la vinculación de Schindler con Cataluña y la devoción que por su música sintió, devoción que le llevó a editar en Boston la canción “*La mort de l’escolà*”²⁶.

Vuelve a recordar Llopis la figura de Schindler, en una crónica, con el título La música tuvo su prensa, aparecida el día 24 de septiembre de 1964, en relación a la revista del Orfeó Català, *Revista Musical Catalana*, que publicó, entre otros, originales de Schindler.

Finalmente, la última noticia sobre Schindler data del día 3 de diciembre de 1987 en relación a los intentos de resucitar la Festa de la Música Catalana, (fiesta que, como ya dijimos, presidió Schindler en su edición del año 1922), aparece en una

²³ Imaginamos que se trata del también crítico musical y académico de Bellas Artes José Forns Quadras. No deja de resultarnos curioso que la primera noticia sobre la publicación del Cancionero, en Nueva York, apareciese en *La Vanguardia*, medio que con tanto interés siguió la carrera de Schindler, cuatro años más tarde de producirse el hecho.

²⁴ Seudónimo del escritor y periodista Arturo Lloréns Opisso que también fue cronista de *ABC* en Barcelona

²⁵ Emilio Vendrell Ibars (1893-1962) fue un destacado tenor que gozó de gran popularidad. Formado en el Orfeó Català a la sombra de su director Lluís Millet, intérprete de canciones populares catalanas, divulgó la música popular catalana en los escenarios líricos españoles, europeos y de América Latina que frecuentó a lo largo de su carrera, a través de múltiples programas de radio en los que actuó y de los numerosos discos que grabó.

²⁶ Composición coral de Antoni Nicolau con texto de Jacinto Verdaguier, inspirada en un hecho real, fue estrenada por el Orfeó Català el día 1 de enero de 1900.

crónica titulada Próxima realización de una encuesta sobre la situación de la música en Barcelona y está firmada con las iniciales J. G. M.

ABC <http://www.abc.es/>

La Hemeroteca digital de ABC abarca desde 1891, fecha de inicio del periódico, hasta la actualidad y su consulta es gratuita, como ya dijimos.

Localizamos la opción **Hemeroteca** <http://hemeroteca.abc.es/> en la página de inicio del periódico (ver *Figura 1*), pero no en el primer nivel de los menús, hemos de picar sobre ella para que se despliegue una segunda barra de menús, donde vuelve aparecer “Hemeroteca” (*Figura 2*):

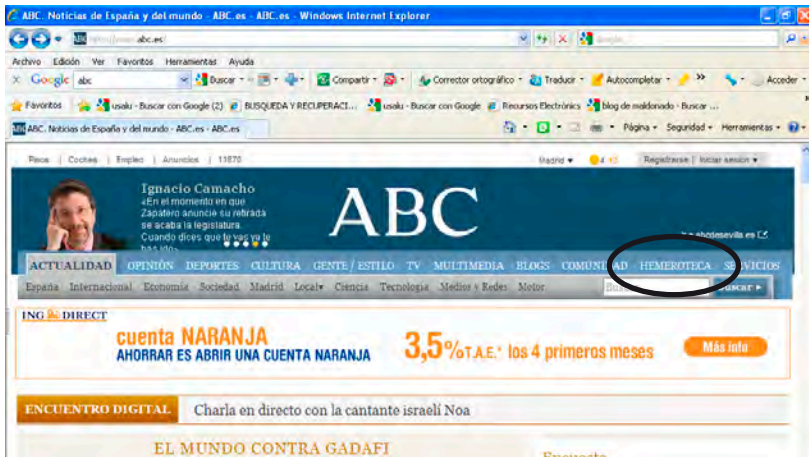


Figura 1

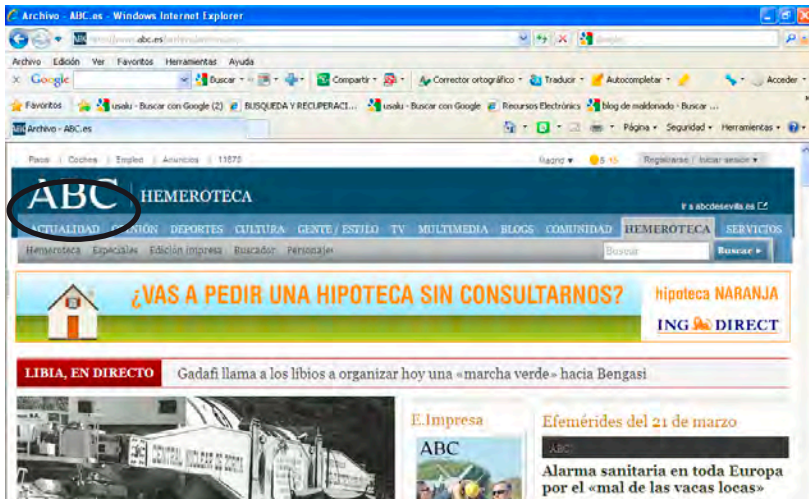


Figura 2

pulsamos sobre ella y accedemos a la página de la hemeroteca digital que aparece en un menú lateral (bajo el epígrafe **Buscador**, con fondo grisáceo), menos visible que en el caso de *La Vanguardia* (Figura 3):



Figura 3

Esta Hemeroteca nos ofrece dos opciones de búsqueda: sencilla (**Buscar**) y **Búsqueda avanzada**. Para hacer una búsqueda sencilla introducimos en la caja de texto el término a buscar, en este caso, Kurt Schindler como vemos en la *Figura 4* y pulsamos sobre la opción **Buscar**:

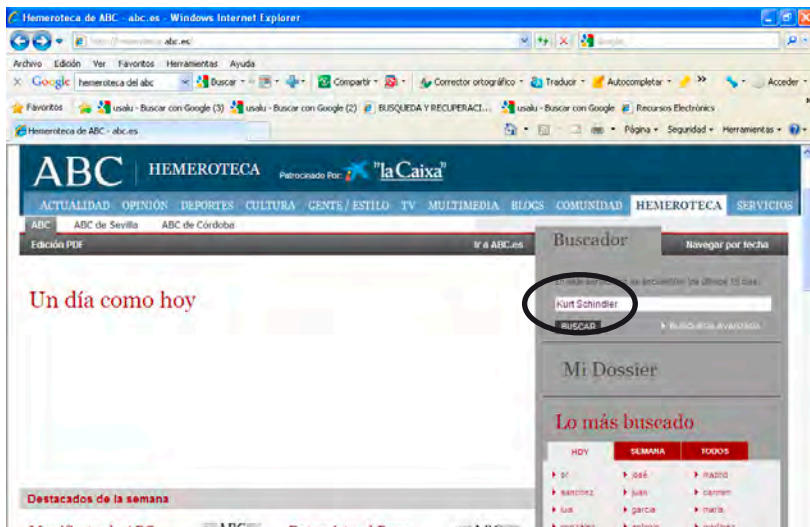


Figura 4

en la *Figura 5* se muestra la pantalla de resultados de esta búsqueda: se han recuperado 63 documentos:



Figura 5

al navegar por las siete pantallas en que éstos se muestran, apreciamos que esta búsqueda no ha sido muy precisa, ya que ha recuperado documentos en los que aparece los términos “Kurt” y “Schindler”, de todo el conjunto, sólo son 8 los que se refieren a Kurt Schindler, el resto corresponden a la película “La lista de Schindler”, Kurt Russell, Kurt Kobian, etc., etc.

Buceando por los documentos vemos que los artículos recuperados sobre el músico son los siguientes: una noticia publicada en la revista *Blanco y Negro*, cinco en la edición de *ABC Madrid* (una de ellas del corresponsal de *ABC* en Nueva York), otra en la edición de Andalucía y la otra en la edición de Sevilla.

En esta misma pantalla de resultados aparece la opción de **Búsqueda avanzada**, picando sobre ella llegamos a la pantalla que vemos en la *Figura 6*:

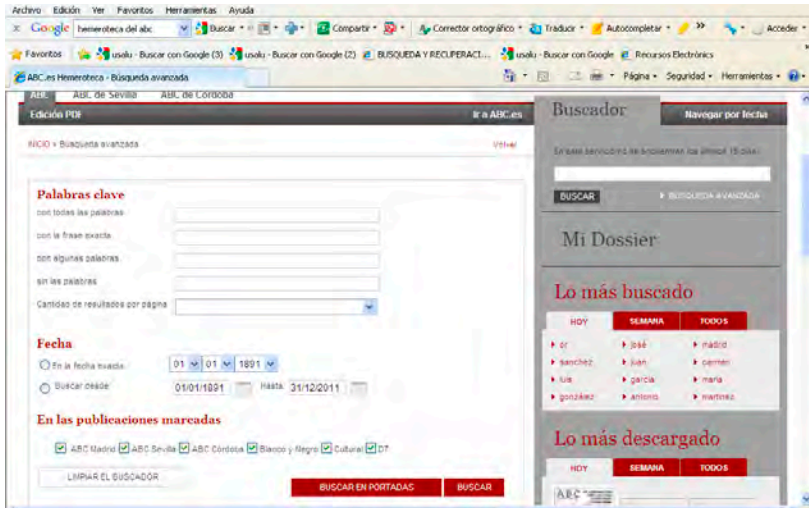


Figura 6

esta opción nos permite buscar por **Palabras clave**, para ello introducimos el término o términos a buscar en uno de los cuatro cajetines de texto existentes (“con todas las palabras”, “con la frase exacta”, “con algunas palabras”, “sin las palabras”), también podemos delimitar la búsqueda a una **fecha** concreta, para ello disponemos de unos menús desplegables donde debemos marcar la fecha (opción **En la fecha exacta**), o bien podemos buscar en todo el archivo (opción **Buscar desde Hasta**). Así mismo, podemos señalar las publicaciones (opción **En las publicaciones marcadas**) donde queremos lanzar la búsqueda (pueden ser todas o una determinada).

En la *Figura 7* se aprecia que hemos introducido el término “Kurt Schindler” en el cajetín de **con la frase exacta**, buscamos en todo el archivo y marcamos todas las publicaciones en las que se puede buscar:



Figura 7

al lanzar la búsqueda obtenemos el siguiente resultado (*Figura 8*):

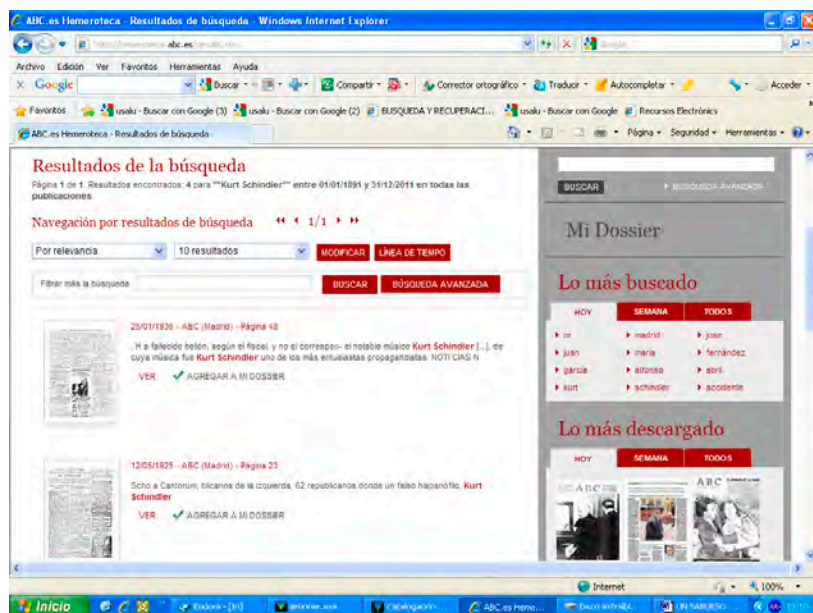


Figura 8

como podemos ver, son 4 los documentos recuperados y en ellos aparece exactamente el término introducido (Kurt Schindler). ¿Por qué en la opción de búsqueda sencilla recuperábamos 8 documentos sobre el músico y ahora solo aparecen 4? porque en 4 de esos documentos (que son los mismos que hemos recuperado ahora) aparece el término “Kurt Schindler”, pero hay otros 4 que también tratan de él: en tres de ellos aparece sólo su apellido y en el documento restante el músico aparece como “Mr. Kurt Schindler”.

Si limpiásemos el buscador y lanzásemos de nuevo la búsqueda escribiendo “Kurt Schindler” en cualquiera de los cajetines de texto de la opción **Palabras clave**, el resultado sería igual de impreciso, ya que ninguna opción recupera todas las noticias que sobre nuestro músico existen en este archivo y que sí recuperábamos con la opción de búsqueda simple (**Buscar**) a la que debemos volver para saber exactamente que noticias hay sobre Schindler en la Hemeroteca.

Volviendo a la pantalla de resultados que se muestra en la *Figura 8*, al igual que sucede con la hemeroteca de *La Vanguardia*, podemos ordenar los resultados **Por Relevancia** de fecha ascendente y descendente (*Figura 9*) y ver la **Línea del tiempo** (*Figura 10*), ambas opciones en este caso, al ser tan escasos los resultados no son de mucha utilidad:



Figura 9

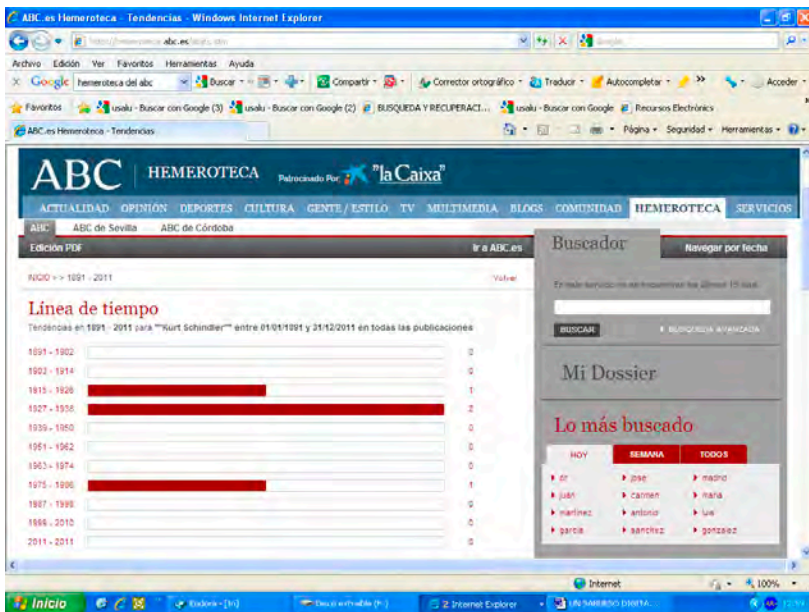


Figura 10

Podemos refinar más la búsqueda, por ejemplo, ver que documentos se recuperan pero ahora únicamente en la revista *Blanco y Negro* y no en todo el archivo, para ello volvamos a la pantalla de búsqueda avanzada y limpiemos el buscador: introducimos el término “Kurt Schindler” en el cajetín de **con todas las palabras**, buscamos en todo el archivo y marcamos *Blanco y Negro* para que busque solo en esta revista, tal y como vemos en la *Figura 11*:

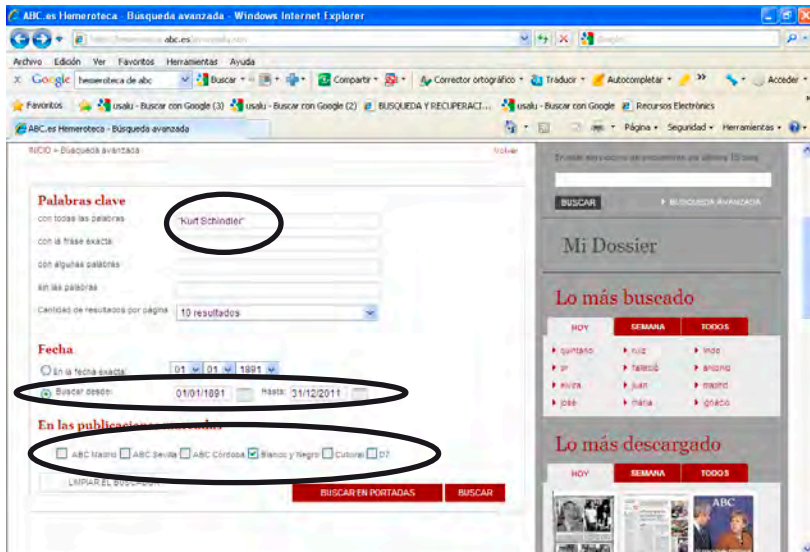


Figura 11

el resultado de esta búsqueda aparece en la Figura 12:

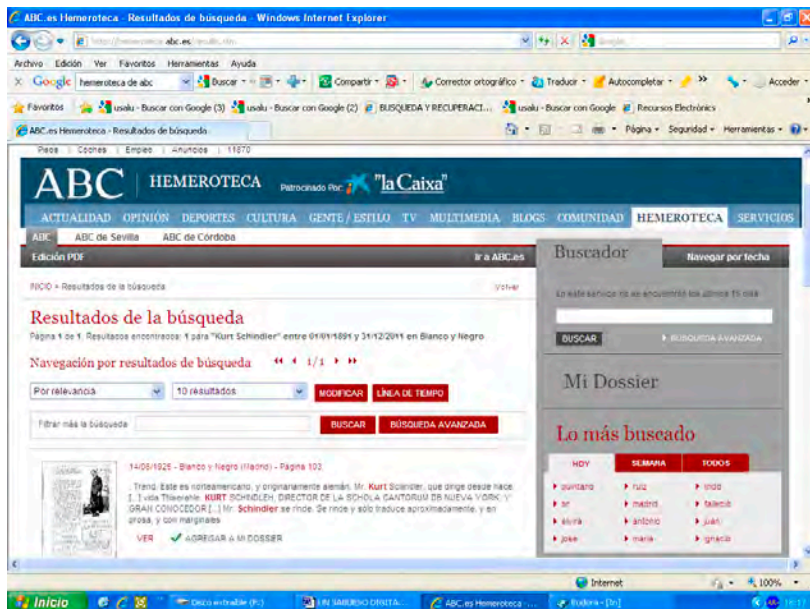


Figura 12

se ha recuperado solamente un documento sobre Schindler, publicado el día 14 de junio de 1925, para verlo pinchamos sobre la opción **Ver** que nos lleva a él (Figura 13):

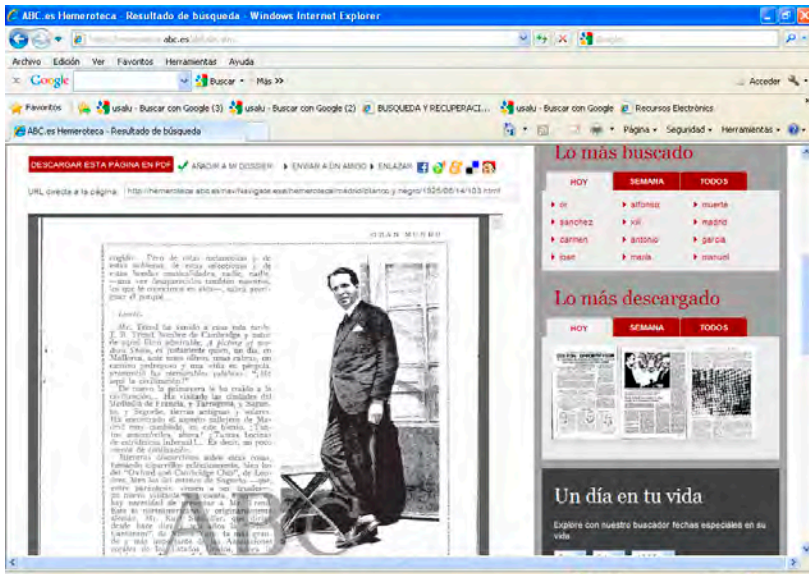


Figura 13

como observamos en la *Figura 13*, tenemos la posibilidad de descargar esta página en PDF, añadirla a nuestro dossier, enviarla a un amigo o llevar la consulta a nuestra red social favorita.

En la *Figura 14* podemos ver un documento descargado en formato PDF:

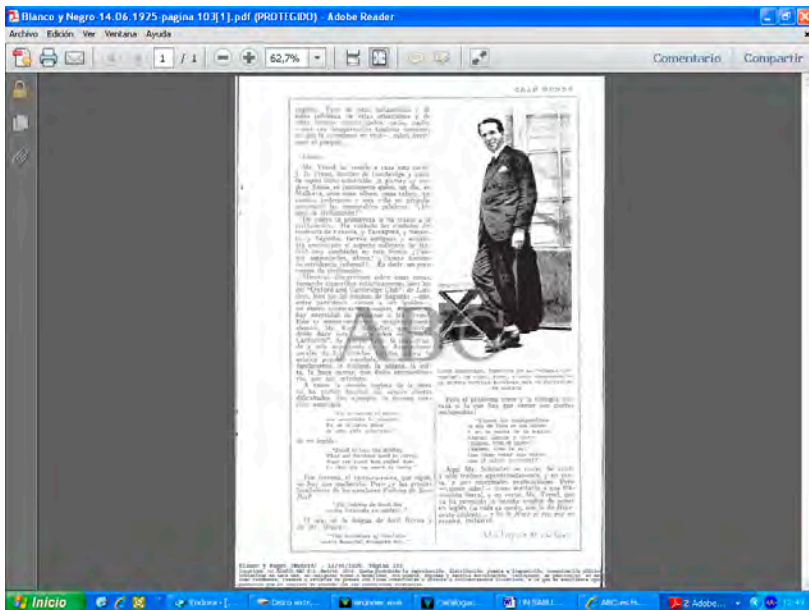


Figura 14

¿Qué nos dicen sobre Schindler los documentos recuperados en ABC?, ¿que conclusiones podemos extraer de ellos?

Puesto que éstos documentos son solo ocho, son escasas las conclusiones que podemos extraer de ellos, no obstante, merece la pena comentarlos todos porque alguno de ellos no es ni mucho menos elogioso con la figura de nuestro músico, todo lo contrario, como a continuación veremos.

El primero de los documentos está fechado en Nueva York en abril de 1925, se publicó en la edición de Madrid del periódico el día 12 de junio de 1925 y corresponde a una crónica firmada por Miguel Zárraga, al parecer corresponsal de ABC en esa ciudad, recoge la noticia de la publicación del primer número del *Bulleti d'Informació* que editó el Comité Cultural Catalá de Nueva York con la intención, según Zárraga, de difamar a España. En esta crónica (titulada El Veneno), muy interesante por su trasfondo político, se tilda a Schindler de “falso hispanófilo” que “nunca deja de incluir en sus programas la sardana de La Santa Espina anunciando que su ejecución fue prohibida por el Gobierno español, lo que despierta la natural curiosidad y los ineludibles comentarios...”.

Por orden de fecha de publicación, el segundo de los documentos recuperados corresponde a la revista *Blanco y Negro*, data del día 14 de junio de 1925, incluye una fotografía de cuerpo entero de Schindler en una pose un tanto indolente y con un pie que reza lo siguiente: “Kurt Schindler, director de la Schola Cantorum de Nueva York y gran conocedor de la música popular española, que se encuentra en Madrid”²⁷, es una crónica firmada, de forma anónima, por Un ingenio de esta corte, ocupa una carilla entera del periódico y en ella se relata una tertulia entre el firmante de la crónica y Mr. Trend²⁸, tertulia a la que se une Schindler, glosándose su figura como enamorado de nuestra música popular y transcribiéndose en ella fragmentos de canciones populares españolas y su correspondiente versión en inglés hecha por nuestro músico (parece ser que en el trascurso de esa tertulia).

El tercer documento de la Hemeroteca que trata sobre Schindler se publicó, en la edición de Madrid del periódico, el día 8 de enero de 1929, en la sección llamada

²⁷ Merece la pena recordar que aunque el Cancionero de Schindler no se publicó, por primera vez, hasta el año 1941 ya se le tenía por un gran conocedor de nuestra música popular en los años 20, como viene a corroborar este artículo.

²⁸ John Brande Trend (Southampton 1887 - Cambridge 1958) fue un hispanista y musicólogo inglés que realizó varios viajes por nuestro país. Muy interesado por la historiografía de la música hispánica, a él se debe el primer estudio crítico sobre la obra de Manuel de Falla en inglés, aparecido en 1929 bajo el título *Manuel de Falla and Spanish Music*; escribió además varias obras sobre España: *A picture of modern Spain, Man and Music* (citada en esta crónica), *Catalogue of the Music in the Biblioteca Medinaceli*, etc. En 1933 obtuvo la primera cátedra de español en Cambridge, ocupándola hasta su jubilación en 1953.

Informaciones Musicales, bajo el título “Conciertos en Lyceum Club”²⁹, es una crónica muy breve en la que se avisa de un concierto que se celebrará al día siguiente en el Lyceum Club y en el que actuará la cantante finlandesa Greta de Haartman, acompañada al piano por Kurt Schindler.

El cuarto documento, apareció el 25 de enero de 1936, también fue publicado en la edición de Madrid, en la sección Noticias Necrológicas, si bien aparece fechado el día 24, 9 de la noche, en Nueva York, lleva por título “Un propagandista de la música española” y en él se da cuenta del deceso de Schindler, se recuerdan sus estancias entre nosotros, sus trabajos publicados sobre nuestro folclore y que llegó a presidir el festival bianual de música catalana, tildándole de entusiasta propagandista de nuestra música.

El quinto de los documentos recuperados apareció en la edición de Andalucía el día 6 de marzo de 1942, en la sección Informaciones Musicales. La crónica se titula “España, en la música universal” y la firma Norberto Almandoz³⁰, en ella se cita de pasada a Schindler como uno de los críticos musicales extranjeros más autorizados junto a otros nombres como Soubies y Bonet.

El sexto documento data del día 16 de febrero de 1966, edición de Sevilla.

²⁹ El Lyceum Club Femenino de Madrid fue fundado, a semejanza de los clubs ingleses, en 1926 y permaneció abierto hasta el estallido de la Guerra Civil en 1936, a pesar de no ser aceptado por los sectores más tradicionales de la sociedad española y ser duramente atacado por parte de la prensa del momento. Los fines de esta Institución se los expuso claramente Isabel Oyarzábal a un periodista de *La Esfera*: “Como leerá usted en los Estatutos de la Asociación, ésta es ajena a toda tendencia política o religiosa. Hace tiempo que queríamos tener una casa donde poder reunirnos y traer a nuestras amigas, señoras extranjeras. Al llegar a España se lamentaban ellas y nosotras de no tener un club, como los que tienen la mujeres de París, Londres, Berlín, Roma y Amsterdam. ¡Sólo en Suiza hay siete! Esto, que parecerá una novedad inquietante en España, es una cosa vieja en Europa... Trataremos de fomentar en la mujer el espíritu colectivo, facilitando el intercambio de ideas y encauzando las actividades que redunden en su beneficio; aunaremos todas las iniciativas y manifestaciones de índole artística, social, literaria, científica, orientadas en bien de la colectividad”. Contó con la presencia de varios conferenciantes ilustres, como Miguel de Unamuno, Rafael Alberti y Federico García Lorca entre otros. Entre sus socias sobresalen los nombres de María de Maeztu, Clara Campoamor, Ernestina de Champourcin, Maruja Mallo, Victoria Kent, Zenobia Camprubí, Carmen Conde... y un largo etc. Con la llegada de la II República, en 1931, varias de estas socias llegarían a ocupar cargos de responsabilidad (Victoria Kent, Clara Campoamor, Isabel Oyarzábal, María Lejárraga).

³⁰ Norberto Almandoz Mendizábal fue un compositor, organista y sacerdote español que ejerció de crítico de música en el diario *ABC*, edición de Sevilla, desde 1935 hasta su muerte acaecida en 1970, a la edad de 77 años. Hay constancia de su relación epistolar con Schindler y del envío por parte de éste de canciones populares rusas armonizadas por él mismo.

Es una crónica, de dos páginas, firmada también por Norberto Almandoz y titulada “Músicos judíos”. En ella se hace eco de la publicación, en la portada de *ABC* del día 11 de noviembre de 1965, de una noticia, bajo el título “Nómina tremenda” en la que ocho estudiantes de la ciudad de Hamburgo han recogido los nombres de los judíos muertos por la ferocidad hitleriana en esa ciudad, son un total de 6.012 víctimas, niños, hombres y mujeres. Al hilo de esta noticia, Almandoz repasa la nómina de músicos represaliados por el dictador, cuyos nombres aparecen en el *Lexikon der Juden in der Musik*, algunos de estos músicos fueron enviados a campos de concentración, como Bruno Walter, de otros se prohibió interpretar su música (Mendelssohn, Meyerbeer...) y otros tantos tuvieron que marchar al exilio (Schabel...). Entre los nombres que figuran en el *Lexikon* está el de Kurt Schindler³¹, quién al parecer, tuvo gran amistad con el mismo Almandoz editándole unas canciones en una importante editorial neoyorquina³². Almandoz también alude al “crecido repertorio de cantos populares de nuestras regiones norteañas, publicado, al regresar a América, en tono muy cotizado”, a tenor de este comentario, pensamos que el crítico musical desconocía el contenido real de la obra de Schindler, publicada seis años después de su muerte, lo cual no deja de extrañarnos por la fecha de esta noticia y por la relación epistolar que ambos mantuvieron, ¿acaso Almandoz desconocía el propósito de las estancias de Schindler en España?.

El séptimo de los documentos se publicó en la edición de Madrid el día 3 de febrero de 1980, es una crónica, firmada por Juan Antonio Pérez Mateos, que lleva por título “Magna antología del folklore musical de España: la gran obra póstuma del profesor García Matos”, y en ella se cita de pasada a nuestro músico al hilo de los viajes de García Matos por Extremadura para recoger su música popular. Según esta crónica, García Matos debió de encontrarse con el “ilustre folklorista norteamericano Kurt Schindler” en Plasencia, en la década de los años treinta, y su ejemplo le llevó a dedicarse, hacia el año 1959, a la recogida de todo el folclore hispano.

El último de los documentos que en el archivo digital de *ABC* trata sobre Kurt Schindler se publicó, en la sección de Televisión y Radio de la edición de Madrid, el día 26 de junio de 2010 y nos informa que en el programa *El Club de Pizzicato*, emi-

³¹ Sin duda, fueron los orígenes judíos de Schindler los que le llevaron a interesarse por la música de ese pueblo, de ello tenemos pruebas en su archivo personal: así en el Lincon Center Plaza (donde se encuentra la División de Música de la New York Public Library) se halla depositado un escrito suyo sobre “The Eastern Jew Mirror of Their Folksong” (Series 3: Articles, Speeches, and Prefaces, Box 9, folder 2 [Mai-6996]; también hay constancia de la charla que dio el día 14 de mayo de 1917 en el Horace Mann Auditorium de Nueva York sobre la canción “Eli, Eli” pagada por la Columbia Menorat Society (en Series 7 Various).

³² Pensamos que Almandoz se refiere a la Casa G. Schirmer una de las editoriales de música norteamericanas más antiguas y prestigiosas, dónde Schindler trabajó durante varios años como editor, lector y crítico

tido por TVE2 ese día a las 12 horas, figuran temas de Schumann, Bridge, Schindler y Puccini, al ser tan breve la noticia desconocemos si se trató de música propia o de alguna de las canciones populares española o rusa glosadas y armonizadas por él.

¿Qué conclusiones podemos extraer de estos resultados?

En primer lugar hemos de matizar que el objeto de esta ponencia, como ya dijimos, es mostrar la importancia de las hemerotecas digitales como fuentes para la investigación en Música y ver su funcionamiento de una manera práctica.

Hecha esta salvedad y a la vista de los resultados de nuestras búsquedas, no deja de llamarnos la atención la parquedad de noticias en la Hemeroteca de *ABC* sobre Schindler, son sólo ocho los documentos recuperados sobre su figura; no hemos encontrado ningún documento que se haga eco explícitamente de sus trabajos de campo a lo largo y ancho de la geografía peninsular para recopilar nuestro folclore, a pesar de estar acompañado en alguno de esos viajes por personalidades como Eduardo Martínez Torner, José A. Weissberger, Ramón y Gonzalo Menéndez Pidal o José Tudela por citar algunos nombres y las largas estancias que estuvo entre nosotros a lo largo de varios años, si bien es cierto que se habla de él como de un enamorado de nuestra música y experto sobre la misma; ninguna noticia publicada sobre él alude a la vinculación de Schindler con los músicos catalanes de su época, ni menciona su activa participación en los ambientes musicales catalanes del momento durante sus visitas a Cataluña, parece que *ABC* no tuvo “conocimiento” de esa faceta tan importante en la vida de nuestro músico, cosa que nos cuesta trabajo creer, dado que uno de los cronistas del periódico presumía de la amistad que en vida de Schindler con él mantuvo y ser también músico, nos referimos a Norberto Almandoz, que con tanta imprecisión se refiere al Cancionero de Schindler; también son escasos los datos que aparecen sobre su vida social en nuestro país, cosa que nos resulta un tanto extraña pues por su epistolario sabemos que ésta fue muy intensa.

Las noticias encontradas en *La Vanguardia* son más numerosas y corroboran lo que sabemos por su epistolario: su amor por la música y cultura catalanas, sus visitas a esa tierra y su activa participación en la vida musical de esos años, como demuestra la intensa relación que mantuvo con los principales músicos catalanes del momento y las actuaciones al frente del Orfeó Català, así los documentos recuperados se refieren a su paso por tierras catalanas y la popularidad que en ellas gozó, como viene a probar la interpretación de su música, no solamente por el Orfeó Català, también por pequeñas corales provincianas; sin embargo apenas trasciende nada de su fecunda labor de recopilador de la música tradicional española (a excepción de la mención que a su Cancionero hace José Forns Cuadras en su crónica del día 6 de enero de 1945), ni de los viajes que para ello realizó a lo largo y ancho de nuestra geografía, si se trasluce, en estas noticias, el trabajo llevado a cabo por nuestro músico con la música popular rusa: como recopilador, arreglista y glosador; también encontramos

en la Hemeroteca algún eco de su actividad en Nueva York al frente de la Schola Cantorum, noticias relacionadas con la interpretación de música catalana por parte de ese coro. Resumiendo: parece que a *La Vanguardia* tampoco le interesó ninguna actividad desarrollada por Schindler en España que no estuviese relacionada con la música catalana o con la vida musical de esa tierra.

En suma, hemos encontrados dos formas distintas de receptionar la figura de Kurt Schindler y ambas son muy interesantes por las conclusiones que podemos extraer de ambas.

Como colofón diremos que esta práctica llevada a cabo en dos magníficas hemerotecas digitales y sus resultados, nos animan a explotar las posibilidades que nos ofrecen otras fuentes hemerográficas, aquí nos estamos refiriendo a la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica, cosa que ya estamos haciendo y que se irá mostrando en los sucesivos congresos y reuniones científicas donde podremos acudir tanto los miembros de nuestro equipo de investigación I+D, “La canción popular en los trabajos de campo, fuente de inspiración para la composición musical”.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Documentos de ABC

Día 12 de mayo de 1925:

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/madrid/abc/1925/05/12/023.html>

[Consultado el veinte de marzo de 2011]

Día 14 de junio de 1925 (Blanco y Negro)

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/blanco.y.negro/1925/06/14/103.html> [Consultado el veinte de marzo de 2001]

Día 8 de enero de 1929:

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1929/01/08/047.html> [Consultado el veinte de marzo de 2011]

Día 25 de enero de 1936

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1936/01/25/048.html> [Consultado el veinte de marzo de 2011]

Día 6 de marzo de 1942

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1929/01/08/047.html> [Consultado el veinte de marzo de 2011]

Día 16 de febrero 1966

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevi->

<lla/1966/02/16/021.html> [Consultado el veinte de marzo de 2011]

Día 2 de febrero de 1980

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1980/02/03/128.html> [Consultado el veinte de marzo de 2011]

Día 26 de junio de 2010

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/2010/06/26/101.html> [Consultado el veinte de marzo de 2011]

Documentos de La Vanguardia

Día 23 de junio de 1919:

<http://hemeroteca-paginas.lavanguardia.es/LVE07/HEM/1919/06/23/LVG19190623-004.pdf> [Consultado el uno de abril de 2011]

Día 28 de junio de 1919:

<http://hemeroteca-paginas.lavanguardia.es/LVE07/HEM/1919/06/28/LVG19190628-016.pdf> [Consultado el uno de abril de 2011]

Día 27 de noviembre de 1920:

<http://hemeroteca-paginas.lavanguardia.es/LVE07/HEM/1920/11/27/LVG19201127-006.pdf> [Consultado el uno de abril de 2011]

Día 28 de noviembre de 1920:

<http://hemeroteca-paginas.lavanguardia.es/LVE07/HEM/1920/11/28/LVG19201128-011.pdf> [Consultado el uno de abril de 2011]

Día 19 de mayo de 1922:

<http://hemeroteca-paginas.lavanguardia.es/LVE07/HEM/1922/05/19/LVG19220519-010.pdf> [Consultado el uno de abril de 2011]

Día 25 de junio 1922:

<http://hemeroteca-paginas.lavanguardia.es/LVE07/HEM/1922/06/25/LVG19220625-011.pdf> [Consultado el uno de abril de 2011]

Día 9 de julio de 1922 (pág. 19):

<http://hemeroteca-paginas.lavanguardia.es/LVE07/HEM/1922/07/09/LVG19220709-019.pdf> [Consultado el dos de abril de 2011]

Día 9 de julio de 1922 (pág. 20):

<http://hemeroteca-paginas.lavanguardia.es/LVE07/HEM/1922/07/09/>

LVG19220709-020.pdf [Consultado el dos de abril de 2011]

Día 17 de agosto de 1922:

<http://hemeroteca-paginas.lavanguardia.es/LVE07/HEM/1922/08/17/LVG19220817-002.pdf> [Consultado el dos de abril de 2011]

Día 12 de septiembre de 1922:

<http://hemeroteca-paginas.lavanguardia.es/LVE07/HEM/1922/09/12/LVG19220912-015.pdf> [Consultado el dos de abril de 2011]

Día 12 de septiembre de 1922:

<http://hemeroteca-paginas.lavanguardia.com/LVE07/HEM/1922/09/12/LVG19220912-015.pdf> [Consultado el dos de abril de 2011]

Día 31 de octubre de 1922:

<http://hemeroteca-paginas.lavanguardia.es/LVE07/HEM/1922/10/31/LVG19221031-006.pdf> [Consultado el dos de abril de 2011]

Día 25 de noviembre de 1922:

<http://hemeroteca-paginas.lavanguardia.es/LVE07/HEM/1922/11/25/LVG19221125-016.pdf> [Consultado el dos de abril de 2011]

Día 28 de noviembre de 1922:

<http://hemeroteca-paginas.lavanguardia.es/LVE07/HEM/1922/11/28/LVG19221128-007.pdf> [Consultado el dos de abril de 2011]

Día 18 de abril de 1923:

<http://hemeroteca-paginas.lavanguardia.es/LVE07/HEM/1923/04/18/LVG19230418-015.pdf> [Consultado el tres de abril de 2011]

Día 6 de abril de 1924:

<http://hemeroteca-paginas.lavanguardia.es/LVE07/HEM/1924/04/06/LVG19240406-021.pdf> [Consultado el tres de abril de 2011]

Día 6 de enero de 1926:

<http://hemeroteca-paginas.lavanguardia.es/LVE07/HEM/1926/01/06/LVG19260106-015.pdf> [Consultado el tres de abril de 2011]

Día 4 de enero de 1929:

<http://hemeroteca-paginas.lavanguardia.es/LVE07/HEM/1929/01/04/>

LVG19290104-009.pdf [Consultado el tres de abril de 2011]

Día 17 de mayo de 1930:

<http://hemeroteca-paginas.lavanguardia.es/LVE07/HEM/1930/05/17/LVG19300517-008.pdf> [Consultado el tres de abril de 2011]

Día 21 de febrero de 1934:

<http://hemeroteca-paginas.lavanguardia.es/LVE07/HEM/1934/02/21/LVG19340221-015.pdf> [Consultado el tres de abril de 2011]

Día 24 de febrero de 1934:

<http://hemeroteca-paginas.lavanguardia.es/LVE07/HEM/1934/02/24/LVG19340224-018.pdf> [Consultado el tres de abril de 2011]

Día 25 de enero de 1936:

<http://hemeroteca-paginas.lavanguardia.es/LVE07/HEM/1936/01/25/LVG19360125-022.pdf> [Consultado el cuatro de abril de 2011]

Día 29 de febrero de 1936:

<http://hemeroteca-paginas.lavanguardia.com/LVE07/HEM/1936/02/29/LVG19360229-005.pdf> [Consultado el cuatro de abril de 2011]

Día 4 de junio de 1936:

<http://hemeroteca-paginas.lavanguardia.es/LVE07/HEM/1936/06/04/LVG19360604-003.pdf> [Consultado el cuatro de abril de 2011]

Día 6 de enero de 1945:

<http://hemeroteca-paginas.lavanguardia.es/LVE07/HEM/1945/01/06/LVG19450106-010.pdf> [Consultado el cuatro de abril de 2011]

Día 30 de junio de 1957:

<http://hemeroteca-paginas.lavanguardia.es/LVE07/HEM/1957/06/30/LVG19570630-016.pdf> [Consultado el cuatro de abril de 2011]

Día 31 de enero de 1960:

<http://hemeroteca-paginas.lavanguardia.es/LVE07/HEM/1960/01/31/LVG19600131-042.pdf> [Consultado el cuatro de abril de 2011]

Día 8 de marzo de 1964:

<http://hemeroteca-paginas.lavanguardia.es/LVE07/HEM/1964/03/08/>

LVG19640308-045.pdf [Consultado el cuatro de abril de 2011]

Día 24 de septiembre de 1964:

<http://hemeroteca-paginas.lavanguardia.es/LVE07/HEM/1964/09/24/SU119640924-007.pdf> [Consultado el cuatro de abril de 2011]

Día 3 de diciembre de 1987:

<http://hemeroteca-paginas.lavanguardia.es/LVE08/HEM/1987/12/03/LVG19871203-034.pdf> [Consultado el cuatro de abril de 2011]

BIBLIOGRAFÍA

- ABADAL, E. y GUALLAR, J. (2010). *Prensa digital y bibliotecas*. Gijón: Ediciones Trea
- BARRY, Ch. A. (1999). Las habilidades de información en un mundo electrónico: la formación investigadora de los estudiantes de doctorado. *Anales de documentación*, 2, 237-246
- CODINA, LI. (2000). Evaluación de recursos digitales en línea: conceptos, indicadores y métodos. *Revista española de documentación científica*, vol. 23, nº 1, 9-44
- CODINA, LI. (2007). La WWW desde la perspectiva de la investigación en línea. En *Seminari COBDC sobre Recerca en Línia*. [Consultado febrero 8, 2011] <http://www.raco.cat/index.php/quark/article/viewFile/54805/66292>
- GONZÁLES CAM, C. (2007). La importancia de la digitalización de archivos para la biblioteca. En *Convención Nacional de Centros Binacionales*. [Consultado febrero 8, 2011] http://eprints.rclis.org/bitstream/10760/10647/1/La_importancia_de_la_digitalizaci%c3%b3n_de_archivos_para_la_bi%e2%80%a6.pdf
- GUALLAR, J. y ABADAL, E. (2009). Evaluación de hemerotecas de prensa digital: indicadores y ejemplos de buenas prácticas. *El profesional de la información*, vol. 18, nº 3, 255-267
- GUALLAR, J. y ABADAL, E. (2009). Fuentes de información sobre prensa digital: una propuesta de clasificación, Information sources about digital press: a proposal of classification. [Consultado febrero 9, 2011] http://eprints.rclis.org/bitstream/10760/13767/1/Guallar_Abadal.pdf
- JIMÉNEZ, Á., GONZÁLEZ, A., y FUENTES, M. E. (2000). Las hemerotecas digitales de la prensa en Internet. *El profesional de la información*, vol. 9, nº 5, 15-24

RÍO SADORNIL, J. L. (2000). El documentalista en la sociedad de la información.
[Consultado febrero 10, 2011] [http://www.ucm.es/info/multidoc/multidoc/revista/
num10/paginas/pdfs/Jlrio.pdf](http://www.ucm.es/info/multidoc/multidoc/revista/num10/paginas/pdfs/Jlrio.pdf)

LA MÚSICA DE KURT SCHINDLER
EN LOS CATÁLOGOS DE LAS GRANDES BIBLIOTECAS
Y EN OTRAS FUENTES:
NUEVAS APORTACIONES A SUS EDICIONES MUSICALES¹

María Enriqueta FRONTERA ZUNZUNEGUI
Universidad de Salamanca/ I+D HAR201015165

Resumen: utilizando como fuente de información los catálogos automatizados de grandes bibliotecas, demostramos que el listado de obras de Kurt Schindler que el investigador Israel J. Katz incluyó en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* es a todas luces incompleto e inexacto. Completamos la información sobre estas publicaciones con la consulta al archivo del propio Schindler y a la documentación de su amigo Federico de Onís.

Palabras clave: folklore, música, composiciones, Kurt Schindler

Abstract: using as a source of automated catalogs of large libraries, we demonstrate that the list of works in which the researcher Kurt Schindler Israel J. Katz included in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* is clearly incomplete and inaccurate. Completed the information on these publications to the query to file and documentation Schindler himself and his friend Federico de Onís.

Key Words: folklore, music, compositions, Kurt Schindler

INTRODUCCIÓN

En *The New Grove Dictionary of music and musicians*² existe una voz sobre el músico y musicólogo alemán, estadounidense de adopción, Kurt Schindler (1882-1935) debida al profesor emérito de la University of California, Israel J. Katz. En esa entrada, además de una breve noticia biográfica sobre Schindler, aparece una “*selective list*” de sus obras, una relación de sus escritos y de las ediciones de su música popular, así como una escueta bibliografía.

¹ Sadie, S. (ed.) (2002). *The New Grove Dictionary of music and musicians*. London: Mac-Millan. Este diccionario enciclopédico, junto con el alemán *Musik in Geschichte und Gegenwart*, está considerado la mejor obra de referencia en música occidental

Que nosotros conozcamos y puesto que el archivo personal de Schindler, a día de hoy, permanece, en su mayor parte, inédito³, *The New Grove Dictionary of music and musician* es la única fuente escrita, con proyección internacional, en que se cita la obra musical de ese autor pero no en su totalidad. En las ediciones del Cancionero del músico alemán únicamente se recoge la música popular que Schindler recopiló a lo largo de sus viajes por España y Portugal y algunos de los arreglos que hizo de música española (Victoria, Morales, Guridi, Almandoz, Padre Donostia..., canciones antiguas catalanas, vascas, asturianas, etc.) publicados por Oliver Ditson Company y G. Riccordi & Co. En cuanto a las obras de referencia escritas en nuestro país, en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*⁴ también figura una entrada de Schindler, con una nota biográfica, así mismo debida a Katz, pero esta entrada tampoco incluye sus ediciones musicales, a excepción del Cancionero y los trabajos de campo llevados a cabo para su recopilación. Israel J. Katz también es el autor de la voz que aparece en el *Diccionario histórico de antropología española*⁵ con información biográfica y un resumen sobre la trayectoria profesional de Schindler. Si nos ceñimos a los diccionarios y enciclopedias alemanas, hemos de decir que ni siquiera la última edición digitalizada de *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*, aparecida en el año 2010, contiene noticia alguna sobre el músico alemán, siendo, actualmente, un desconocido en su país natal.

Del mismo modo, los artículos y noticias que sobre él escribieron coetáneos suyos como Federico de Onís, José Tudela, José Subirá, Blas de Taracena, etc., salvo el primero de ellos, que nos ofrece una semblanza biográfica del músico, en uno de los escritos introductorias que aparecen en la redicción facsímil del cancionero de música popular española compilado por Schindler, sin tratar sobre sus ediciones musicales, el resto de ellos escriben sobre el cancionero o glosan la figura de Schindler como etnomusicólogo; los musicólogos que hoy día se ocupan de su figura (Manzano Alonso, Cadafaz de Matos, Ortíz García, Olarte, etc.) no abordan tampoco ese tema de manera extensa, aportando sólo algún dato parcial sobre la creación musical del músico alemán. El mismo Israel J. Katz, considerado biógrafo oficial de Schindler, insistimos, presenta una muestra muy reducida de sus ediciones, resultando excesivamente “selecta”, como veremos, y ello a pesar de conocer bien el archivo personal del músico berlinés.

Nosotros hemos podido comprobar, después de haber investigado en otras

³ Véase Frontera Zunzunegui, M^a E. (2011). El archivo personal de Kurt Schindler: una propuesta de organización. *Etno-folk*, 16-17, 15-34.

⁴ Casares Rodicio, E. (coord.) (2002). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias musicales.

⁵ Ortíz García, C., Sánchez Gómez, L. A. (eds.) (1994). *Diccionario histórico de antropología española*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

fuentes primordiales, como son el archivo del propio músico, la documentación de Federico de Onís y catálogos de grandes bibliotecas, que la información dada por Katz⁶ es bastante incompleta y muy poco precisa, dada la vaguedad con que describe muchas de las obras, como vamos a exponer en este artículo, cuyo objeto es completar, todo lo posible, su listado “selectivo” y las ediciones de música que recoge, puesto que las creaciones de Schindler sobrepasan, con mucho, los documentos que él cita.

El motivo de la elección de esas fuentes para llevar a cabo esta investigación, se debe a que somos conscientes de que en la actual Sociedad de la Información, las bibliotecas, como servicios de información organizados, son auténticos centros de apoyo a la investigación, mediante la gestión y difusión de documentación e información; sabemos además que los archivos personales contienen la documentación generada o reunida por una persona en el marco de sus actividades privadas y públicas a lo largo de su ciclo vital, es lógico, pues, que busquemos en el archivo del propio Schindler y de uno de sus íntimos amigos, los datos sobre sus ediciones musicales.

THE NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS

La relación de obras de Schindler que Israel J. Katz menciona en esta fuente es la siguiente⁷:

WORKS (*selective list*)

- Stage:

- *The Mummer's revel and the masque of the Apple* (B. Talmud, after R. Harris) (1934)

- Songs:

- Waldmärchen (F. Freiligrath), op.2, 1901, unpubd
- Sommerliche Fahrt (D. von Liliencron, G. Falke, Freidrich), op.3, 4 songs (1901)
- Tanz und Andacht (Falke), op.4, 4 songs (1901)
- 5 songs (O.E. Hartleben, C. Busse, L.H.C. Hölty, C. Brentano), op.5
- Romance and 3 Satirical Songs (H. Heine), op.6

⁶ Nos referimos tanto a aquellas de creación propia, como en las que él interviene como arreglista, editor, etc.

⁷ Las citamos en el mismo orden y de la misma manera en que lo hace Israel J. Katz en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

- 3 Songs (P. Verlaine), op.7 (1905)
 - 3 Songs (C. Morgenstern, Hartleben), op.8 (1907)
 - Old Swiss Lays (after G. Keller), op.9
 - 3 Songs (J. Keats), op.11 (1908)
 - Paraphrase on 4 Folk-Song Themes as Sung in the Provinces of Novgorod and Voronesh, op.12 (1909)
 - Woman and Cat (Verlaine), op.13
 - 3 Sonnets of Mediaeval Italy (trans. D.G. Rossetti), op.14 (1912)
 - 3 English Songs (O. Wilde, A. Swinburne, G. Meredith), op.15 (1912)
 - 7 other pubd songs; 23 unpubd songs, 1889–1901
 - Other works, all unpubd: 14 chbr works, up to 1900; 10 pf works, 1890–97
- Principal publishers: Schirmer, Ditson, H.W. Gray

WRITINGS

- ed.: *The development of opera: from its earliest beginnings to the masterworks of Gluck* (New York, 1913)
- “Boris Godounoff” and the Life of Moussorgsky; ‘Boris Godounoff: a Drama of the Russian People’, *North American review*, cxcvii (1913), 1–12, 256–67
- “Introduction to A. Schoenberg: Quartet in D minor, op.7” (New York, 1913)
- ed.: *Masters of Russian song* (New York, 1917)
- ‘The Russian Jewish Folk-Song’, *Menorah journal*, iii/3 (New York, 1917), 146–55
- ‘Discurs presidencial’, *Revista musical catalana*, no.223 (1922), 139–51
- ‘Cradle and Cheder Songs of the Eastern Jew’, *The Reflex*, iv/2 (Chicago, 1929), 63–7
- *Folk music and poetry of Spain and Portugal* (New York, 1941) [folksong edition, incl. F. De Onis: ‘Kurt Schindler and his Spanish Work’, viii–xxvii]

FOLKSONG EDITIONS

- *A Centenary of Russian Song from Glinka to Rachmaninoff* (New York,

1911)

- *Songs of the Russian People* (Boston, 1915)
- *Sixty Russian Folk Songs for One Voice* (New York, 1918-1919)
- *Bayou Ballads: Twelve Folk Songs from Louisiana (Mind Monroe)* (New York, 1921)
- *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal* (New York, 1941): critical edn. By I. Katz and M. Manzano Alonso (Salamanca, 1991).

Respecto a las obras que aparecen en el epígrafe “WORKS” (*selective list*), hemos de decir que no hemos podido identificar con claridad a que obras en concreto se refiere Katz, dada la imprecisión con que éstas aparecen descritas en algunos casos, por ejemplo: “7 other publ songs; 23 unpubd songs, 1889–1901” ¿cuáles son exactamente esas canciones publicadas?, ¿qué canciones permanecen inéditas? Por otra parte, bajo el epígrafe “WRITINGS” aparecen algunas de las obras que también se citan en “FOLKSONG EDITIONS”, resultando así confusa e inexacta la relación aportada por el profesor norteamericano y de escasa ayuda para los investigadores.

LOS CATÁLOGOS DE GRANDES BIBLIOTECAS

Hoy día, gracias a las tecnologías de la información y comunicación (TIC's) podemos accederse a consultar fuentes imprescindibles en cualquier investigación, dando así respuesta a las necesidades de información que se nos plantean. Entre esas fuentes se encuentran los catálogos bibliográficos, ya que las bibliotecas, como servicios de información organizados, actúan como mediadores entre la información y los usuarios y son herramientas insustituibles que facilitan recursos a los investigadores en cualquier campo del saber humano, herramientas que, además, se han adaptado a los requerimientos de la nueva Sociedad de la Información, desarrollando recursos que posibilitan el trabajo a distancia.

Los catálogos de las bibliotecas son fuentes de información organizadas de acuerdo a estándares técnicos internacionales que unifican su gestión y el tratamiento normalizado de la información, para así facilitar la recuperación de ésta a los usuarios que los consultan. Estructuran las búsquedas de información por diferentes campos (autor, título, materia...). Actualmente todas las grandes bibliotecas tienen sus colecciones automatizadas y por tanto, son accesibles en línea y están disponibles en Internet.

Sabido es que uno de los objetivos principales de un catálogo bibliográfico es proporcionarnos información sobre cualquier obra de la que se conozca su autor o sea anónima, su título, colección, etc. y de todas las ediciones que de una determinada obra posee la biblioteca en cuestión. Además, los catálogos de algunas bibliotecas

nacionales también sirven de bibliografías de la nación en cuestión, ya que casi todas las publicaciones del país están contenidas en él. Otras bibliotecas, por su parte, han reunido sus colecciones en un mismo catálogo colectivo, simplificando, de esta manera, el proceso de consulta, facilitando, al mismo tiempo, la labor de recuperación de la información y aumentando las probabilidades de localización de las obras. De ahí que los catálogos, hoy por hoy, constituyan una excelente fuente de información bibliográfica y una herramienta indispensable para localizar documentos de o sobre un autor o un determinado tema.

Nosotros, como profesionales de servicios de información⁸, hemos consultado una serie de catálogos de bibliotecas nacionales (Biblioteca Nacional de España, Deutsche Nationalbibliothek, Library of Congress y Bibliothèque nationale de France) y de catálogos colectivos (Catàleg Col·lectiu de les Universitats de Catalunya, Catálogo Bibliográfico del CSIC, Catálogo Colectivo de la Red de Bibliotecas Universitarias (REBIUN) y Copac National, Academic, & Specialist), todos ellos significativos por la riqueza de sus fondos documentales, que nos han aportado resultados esclarecedores sobre las publicaciones musicales de Kurt Schindler. Además de los citados, también hemos consultado el catálogo online de la Columbia University Libraries (CLIO) y el de la Biblioteca del Orfeón Catalán, dado, en cuanto a la primera de estas instituciones, que parte del archivo de Schindler, o con él relacionado, se encuentra en la Columbia University y, en cuanto a la segunda, la vinculación que éste mantuvo a lo largo de su vida con el Orfeo y su director, Lluís Millet.

Veamos los resultados que nos muestran los catálogos enumerados⁹.

Catàleg Col·lectiu de les Universitats de Catalunya (CCUC)

<http://ccuc.cbuc.cat/>

Creado entre los años 1995 y 1996, este Catálogo, a día de hoy, cuenta con más de 4 millones de títulos, que proporcionan acceso a más de 10 millones de documentos físicos lo que le convierte en uno de los catálogos colectivos más importantes de nuestro país. Además, mantiene enlaces con otros recursos electrónicos de la Biblioteca Digital de Catalunya. Su consulta puede hacerse por Web y al mantener enlaces también con los catálogos locales, una vez que el investigador localiza un documento de su interés, puede desplazarse virtualmente a la biblioteca donde éste se encuentra y ver el número de ejemplares, disponibilidad de consulta, préstamo, etc. Este Catálogo está integrado en el Catálogo Colectivo de REBIUN.

⁸ La autora de esta investigación es bibliotecaria de profesión, Máster en Sistemas de Información Digital, desempeñando actualmente sus funciones como responsable de la Sección de Proceso Técnico del Servicio de Bibliotecas de la Universidad de Salamanca.

⁹ Los documentos recuperados en cada uno de los catálogos se citan tal y como aparecen descritos en ellos.

En nuestro caso la consulta de esta fuente está justificada por la estrecha relación de Kurt Schindler con el mundo musical catalán de la época, como ya dijimos.

Los documentos obtenidos en este Catálogo no son muchos, pero aún así difieren, como veremos a continuación, de los que señala Katz en el *New Grove Dictionary*.

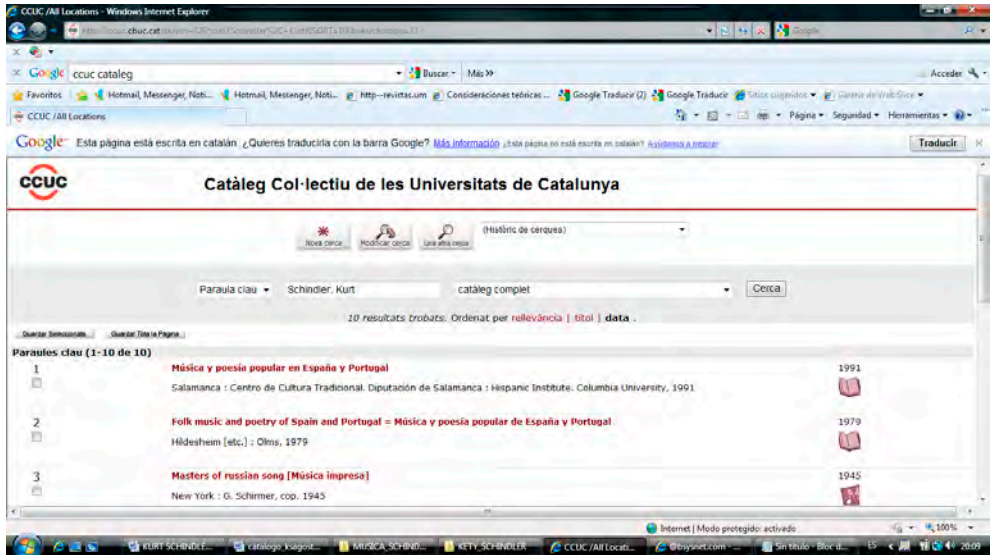


Figura 1

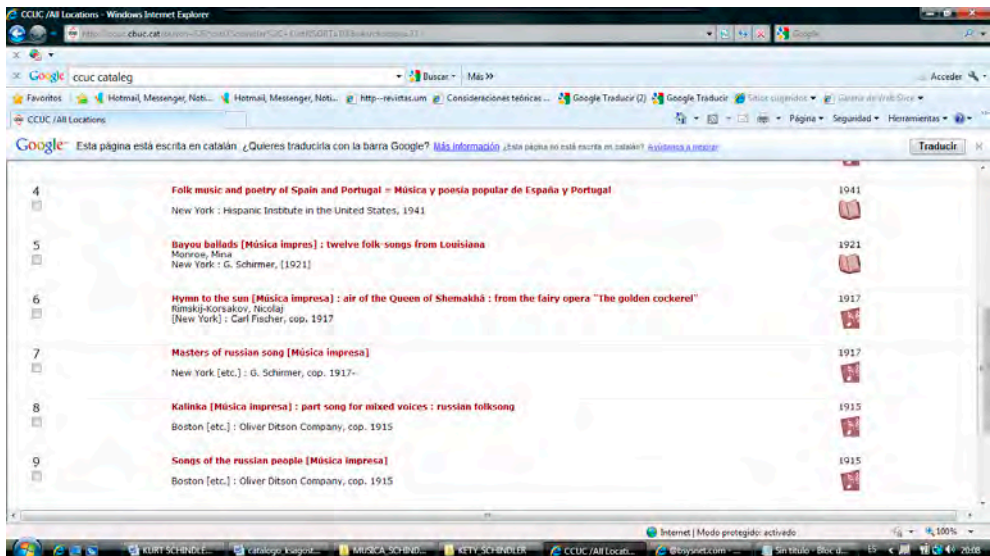


Figura 2

Son nueve los registros bibliográficos (como podemos ver en las *Figuras 1* y *2* en que se muestran los resultados de la búsqueda, ordenados por relevancia de fecha de publicación, de la más reciente a la más antigua) que aparecen en este Catálogo de Kurt Schindler y corresponden a seis obras, ya que algunos de estos títulos aparecen más de una vez por estar editados en distinta fecha o por distintos editores: caso de la obra *Folk music and poetry of Spain and Portugal = Música y poesía popular de España y Portugal*, editada por Olms en el año 1979 y por el Hispanic Institute in the United States en 1941, con una coedición facsímil hecha por la Diputación de Salamanca y el Hispanic Institute en 1991 y de *Masters of Russian Song*, editada en 1917 por G. Schirmer y reeditada en 1945 por el mismo editor. La relación de las obras y los centros donde éstas se encuentran depositadas es la siguiente:

Música y poesía popular en España y Portugal (coedición facsímil del Centro de Cultura Tradicional de la Diputación de Salamanca y el Hispanic Institute de la Columbia University, 1991): hay ejemplares en la Biblioteca de Catalunya, Universitat de Barcelona, Universitat Jaume I y Universitat Rovira y Virgili.

Folk music and poetry of Spain and Portugal = Música y poesía popular de España y Portugal (Hildesheim [etc.]: Olms, 1979): se encuentra en la Universitat de Girona.

Masters of Russian Song (New York: G. Schirmer, 1945): está en la Biblioteca de Catalunya.

Folk music and poetry of Spain and Portugal = Música y poesía popular de España y Portugal (New York: Hispanic Institute in the United States, 1941): también se encuentra en la Biblioteca de Catalunya.

Bayou Ballad: Twelve Folk-Songs from Louisiana (New York: G. Schirmer, 1921): se encuentra en el Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.

Hymn to the Sun: Air of the Queen of Shemakhá: from the fairy opera "The golden cockerel" (New York: Karl Fiscger, 1917): está en la Biblioteca de Catalunya.

Masters of russian song (New York: G. Schirmer, 1917-). Vol. I: también depositada en la Biblioteca de Catalunya.

Kalinka: part song for mixed voices: russian folksong (Boston [etc.]: Oliver Ditson Company, 1915): está en la Biblioteca de Catalunya.

Songs of the russian people (Boston [etc.]: Oliver Ditson Company, 1915): también está en la Biblioteca de Catalunya.

Del conjunto de documentos recuperados, las obras ***Hymn to the sun: air of the Queen of Shemakhá: from the fairy opera "The golden cockerel"*** y ***Kalinka*** no aparecen en la relación de Katz; la obra *Masters of russian song* aparece citada en una edición de 1917.

Catálogo bibliográfico del CSIC (Consejo Superior de Investigaciones Científicas)

http://aleph.csic.es/F?func=file&file_name=find-b

Es un catálogo colectivo (denominado CIRBIC) que contiene los fondos de la Red de Bibliotecas del Consejo Superior de Investigaciones Científicas formada por 78 bibliotecas especializadas, ubicadas en centros de investigación propios del Consejo o que este comparte con universidades, otros centros de investigación y fundaciones relacionadas con la investigación como la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, la Fundación Ortega y Gasset, la Fundación García Lorca y el Museo de Ciencias Naturales de la Ciudadella. Estas bibliotecas están diseminadas en 21 ciudades y su patrimonio bibliográfico, a día de hoy, asciende a casi 1.500.000 de monografías en papel, 70.000 colecciones de revistas en papel, más de 200.000 monografías electrónicas, cerca de 9.000 títulos de revistas electrónicas, y otros materiales bibliográficos como fotografías, partituras, mapas, manuscritos, etc. Es, pues, un catálogo que garantiza a una comunidad de investigadores multidisciplinar como la del CSIC (y a cualquier otro investigador) el acceso a la información que necesita para sus investigaciones.

Dado que el Consejo Superior de Investigaciones Científicas es, en cierta manera, heredero de la Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas y la relación que Kurt Schindler mantuvo con algunos de los miembros de ésta (Federico de Onís, Ángel del Río y Eduardo Martínez Tornes, entre otros), nos ha parecido pertinente su consulta, siendo escaso el resultado obtenido, como podemos apreciar en la *Figura 3*:

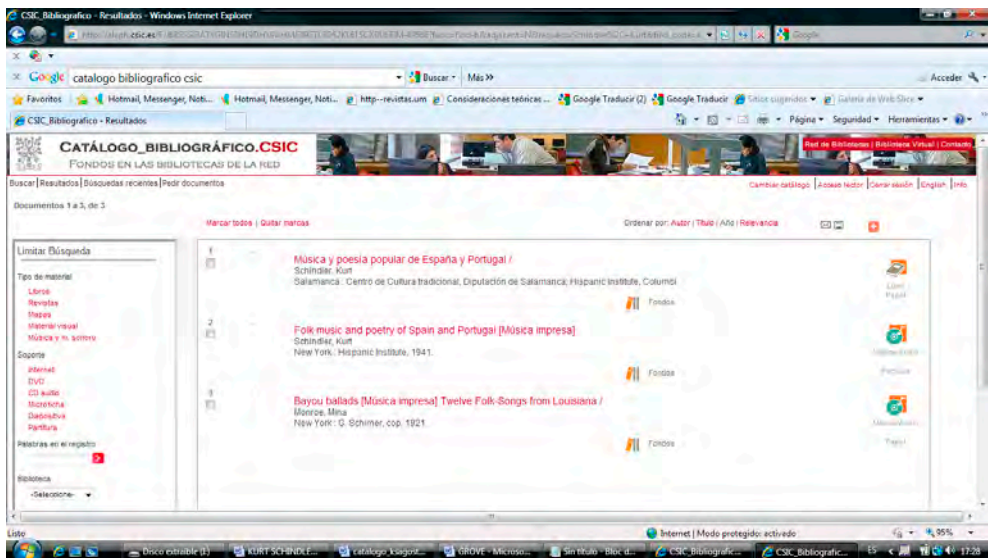


Figura 3

Son sólo tres las obras que hemos localizado en este Catálogo: *Bayou ballads: twelve folk-songs from Louisiana* (New York: G. Schirmer, 1921) depositada en la Residencia de Estudiantes (Madrid); *Folk music and poetry of Spain and Portugal* (New York: Hispanic Institute, 1941) con ejemplares depositados en la Institución Mila y Fontanals (Barcelona), Centro de Ciencias Humanas y Sociales. Biblioteca “Tomás Navarro Tomás” (Madrid) y en la Residencia de Estudiantes; y *Música y poesía popular en España y Portugal* (coedición facsímil de 1991), cuyos ejemplares se encuentran en el Centro de Ciencias Humanas y Sociales. Biblioteca “Tomás Navarro Tomás”, Fundación García Lorca y Residencia de Estudiantes.

Las tres obras son citadas por Israel J. Katz en el *New Grove Dictionary*.

Catálogo Colectivo de REBIUN (Red de Bibliotecas Universitarias)

<http://rebiun.crue.org/cgi-bin/rebiun/O7978/IDedb9c36d?ACC=101>

La Red de Bibliotecas Universitarias se creó por iniciativa de los directores de bibliotecas de las universidades españolas en 1988 incorporándose más tarde a la CRUE (Conferencia de Rectores de las Universidades Españolas) como una de sus diez comisiones sectoriales. Su objetivo básico es constituir un organismo estable en el que estén representadas todas las bibliotecas universitarias españolas.

El Catálogo permite la consulta a los fondos de 74 bibliotecas universitarias y de investigación. La consulta puede hacerse en las lenguas oficiales españolas, en inglés y en francés.

La búsqueda de documentos de Schindler en este Catálogo colectivo ha arrojado un resultado de nueve documentos, como podemos ver en la *Figura 4*

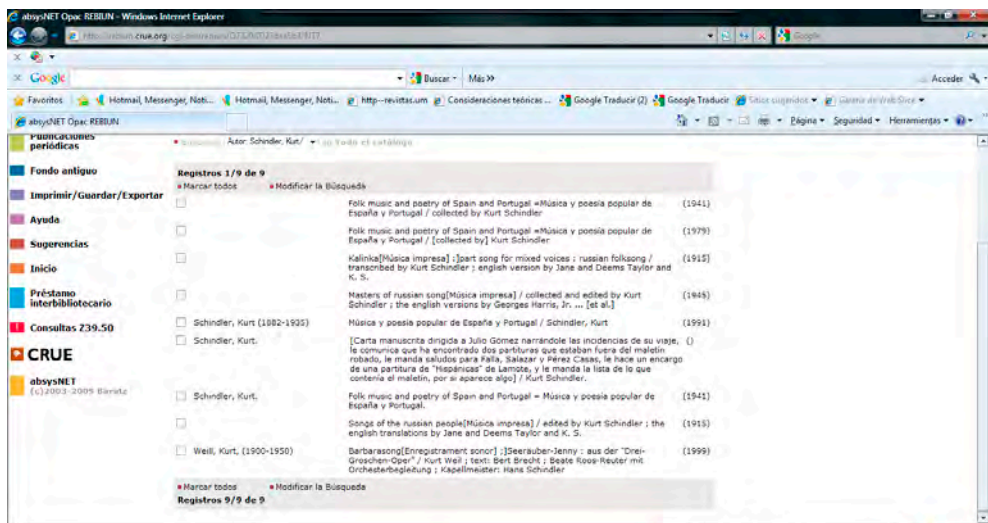


Figura 4

En realidad son siete los documentos recuperados, ya que una de las obras aparece con variantes de mención de responsabilidad y edición tres veces en el catálogo, y otro es una carta. Las obras recuperadas y centros donde éstas se encuentran, son los siguientes:

Folk music and poetry of Spain and Portugal = Música y poesía popular de España y Portugal / collected by Kurt Schindler (New York: Hispanic Institute in the United States, 1941). Ejemplares en el Instituto Cervantes, Universidad de Salamanca, Universidad de Sevilla y Biblioteca de Catalunya. Aparece de nuevo en el Catálogo con variantes en el área de título y mención de responsabilidad y otro ejemplar con distintos datos de edición: Hildesheim [etc.]: Olms, 1979. Ejemplares en Universitat de Girona, Universidad Complutense de Madrid, Universidad de Salamanca y Universidad de Navarra.

Kalinka [Música impresa]: part song for mixed voices: Russian folksong/ transcribed by Kurt Schindler; english version by Jane and Deems Taylor and K. S. (Boston [etc.]: Oliver Ditson Company, cop. 1915). Biblioteca de Catalunya

Masters of Russian Song [Música impresa]/ collected and edited by Kurt Schindler; the English versions by Georges Harris, Jr.... [et al.] (New York: G. Schirmer, cop. 1945). Biblioteca de Catalunya.

Música y poesía popular de España y Portugal/ Schindler, Kurt. (Salamanca: Diputación de Salamanca, 1991). Ejemplares en 20 bibliotecas.

Songs of the Russian people [Música impresa] / edited by Kurt Schindler; the English translations by Jane and Deems Taylor and K. S. (Boston [etc.]: Oliver Ditson Company, cop. 1915). Biblioteca de Catalunya.

Barbarasong [Enregistrament sonor]; Seeräuber-Jenny : aus der "Drei-Groschen-Oper" / Kurt Weil; text: Bert Brecht; Beate Roos-Reuter mit Orchesterbegleitung; Kapellmeister: Hans Schindler. ([Berlin]: Carl Lindström, [19--]). Biblioteca de Catalunya.

La carta mencionada aparece descrita en el Catálogo de la siguiente manera:

[Carta manuscrita dirigida a Julio Gómez narrándole las incidencias de su viaje, le comunica que ha encontrado dos partituras que estaban fuera del maletín robado, le manda saludos para Falla, Salazar y Pérez Casas, le hace un encargo de una partitura de "Hispánicas" de Lamote, y le manda la lista de lo que contenía el maletín, por si aparece algo] / Kurt Schindler. Depositada en la Fundación Instituto Juan March.

De estas obras citadas **no figuran en la relación de Katz Kalinka y Barbarasong [Enregistrament sonor]; Seeräuber-Jenny: aus der "Drei-Groschen-Oper"**.

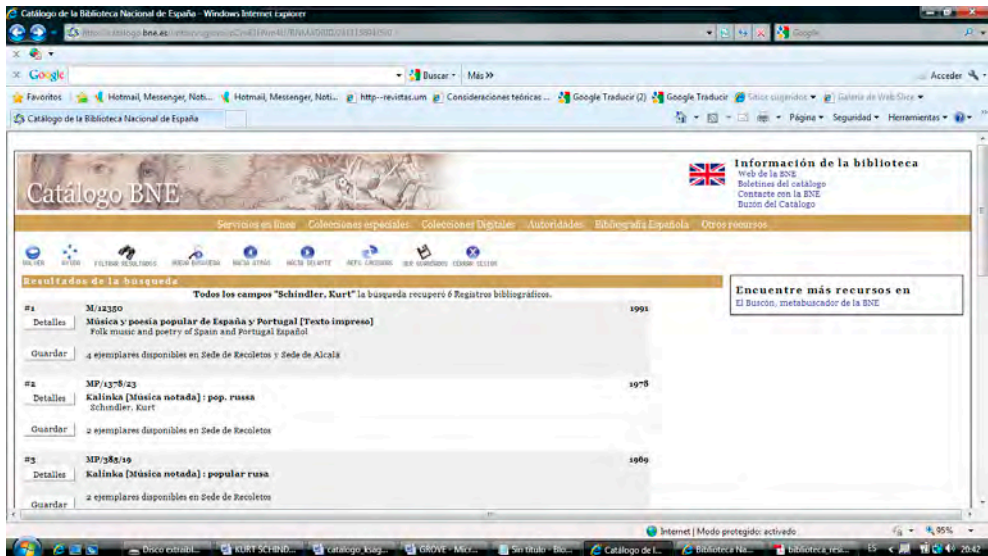
Catálogo de la Biblioteca Nacional de España (BNE)

<http://catalogo.bne.es/uhtbin/webcat>

Es mucho lo que podríamos escribir sobre nuestra Biblioteca Nacional dada la riqueza de sus fondos y su antigüedad, ya que fue fundada por Felipe V en el año 1711 como Real Biblioteca Pública, pasando a denominarse con el nombre actual en el año 1836. Sólo recordaremos que es la institución bibliotecaria superior de nuestro país y cabecera del Sistema Bibliotecario Español. Como biblioteca nacional es el centro responsable de la identificación, preservación, conservación y difusión del patrimonio documental español, constituido por las obras impresas en España que recibe en virtud de las leyes de Propiedad Intelectual y de la ley de Depósito Legal, así como aquellas que ingresa por compras, canjes y donativos, de acuerdo a los criterios establecidos para el desarrollo de las colecciones a través de su larga historia. Además, presta los servicios de asesoramiento y estudio que el Estado le encomienda, tanto en el campo de la biblioteconomía y bibliografía, como en el de la conservación, el acrecentamiento y difusión de nuestro Patrimonio Bibliográfico.

Sin duda es un centro de referencia fundamental para la investigación de la cultura hispánica, tanto dentro como fuera de nuestras fronteras y por ello, su consulta, en este caso, resulta imprescindible.

Como vamos a apreciar en la *Figura 5* y *Figura 6*, no son muchas las obras de Schindler que hemos encontrado entre sus fondos.



The screenshot shows a web browser window displaying the search results for 'Schindler, Kurt' on the BNE catalog. The search results are as follows:

Resultados de la búsqueda		
Todos los campos "Schindler, Kurt" la búsqueda recuperó 6 Registros bibliográficos.		
#1	M/12350 Música y poesía popular de España y Portugal [Texto impreso] Folk music and poetry of Spain and Portugal [Spainol] Guardar 4 ejemplares disponibles en Sede de Recoletos y Sede de Alcalá	1991
#2	MP/1378/23 Kalinka [Música notada] : pop. russa Schindler, Kurt Guardar 2 ejemplares disponibles en Sede de Recoletos	1978
#3	MP/286/19 Kalinka [Música notada] : popular russa Schindler, Kurt Guardar 2 ejemplares disponibles en Sede de Recoletos	1969

Figura 5

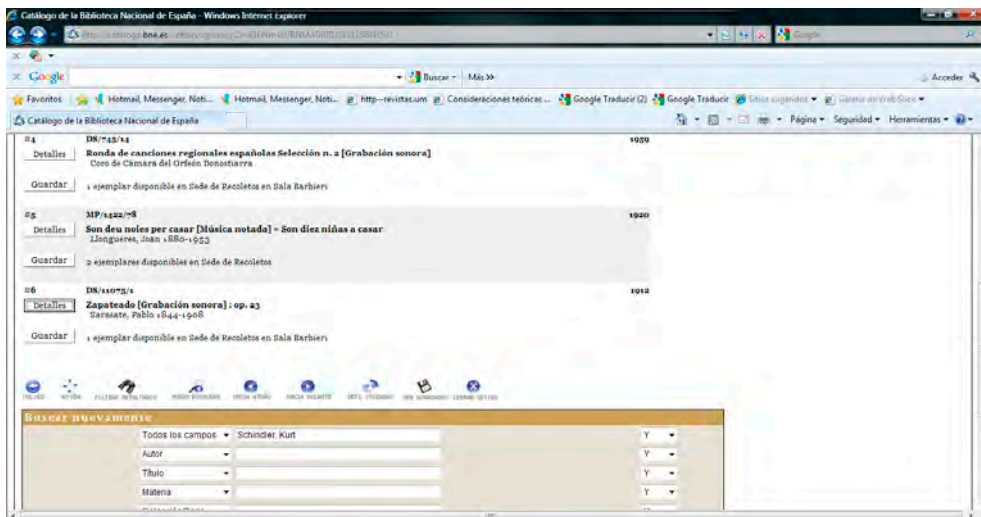


Figura 6

En realidad son cinco los documentos recuperados, ya que uno de ellos, *Kalinka*, aparece dos veces en el Catálogo, al tratarse de ediciones de distintos años (1978 y 1969) y otro, *Son deu noies per casar*, está dedicado por su autor¹⁰ a nuestro músico, según la nota que aparece en él (ver la Figura 7)

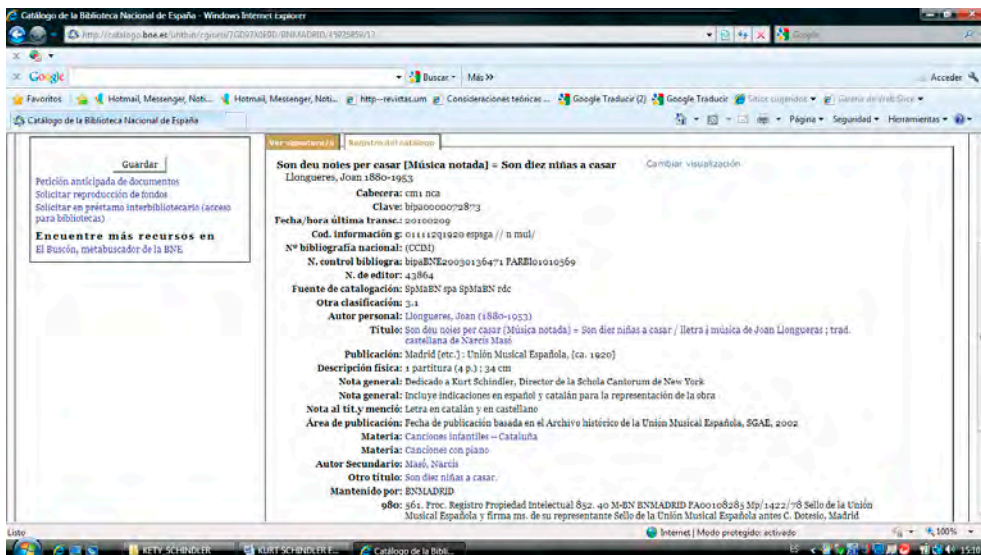


Figura 7

¹⁰ Joan Llongueras Badia (1880-1953) fue un músico y poeta catalán vinculado al círculo de Lluís Millet que Schindler seguramente trató en sus estancias en Barcelona.

El resto de los documentos son los siguientes:

Música y poesía popular de España y Portugal= Folk Music and Poetry of Spain and Portugal Español (coedición facsímil de 1991)

Murcia, la canción regional que aparece en la grabación sonora colectiva *Ronda de canciones regionales españolas. Selección n. 2* (San Sebastián: Columbia, 1959) (ver *Figura 8*)

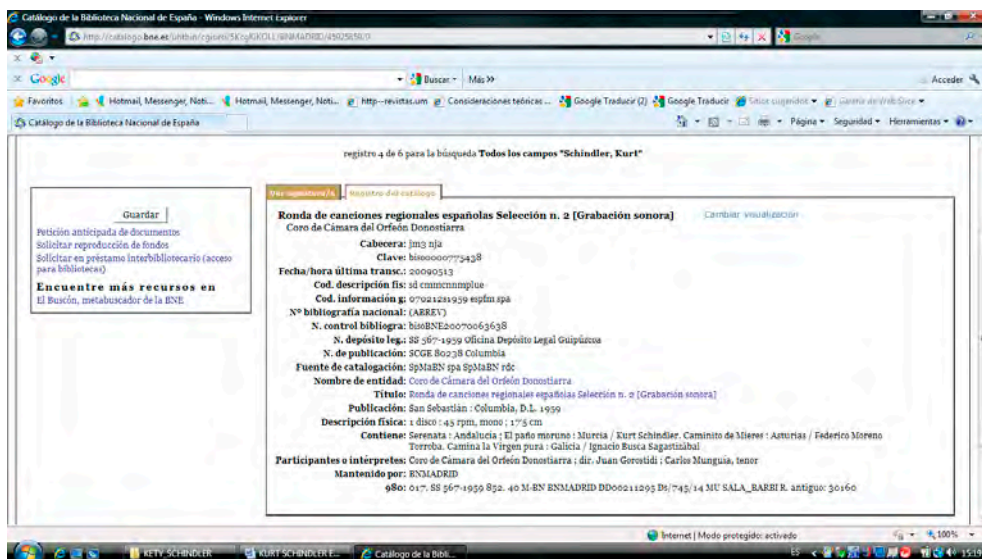


Figura 8

*Eli, Eli*¹¹ que aparece editada conjuntamente con el *Zapateado* de Palo de Sarasate (Orange, New Jersey: Thomas A. Edison, Inc., ca. 1912) (ver *Figura 9*)

¹¹ Entre la documentación que la New York Public Library conserva de Schindler hay constancia de una conferencia que el músico pronunció el día 14 de mayo de 1917 en el Horace Mann Auditorium de Nueva York sobre la canción “Eli, Eli”, conferencia que le fue abonada por la Columbia Menorat Society (en Series 7 Various). En otros catálogo y en el archivo del músico esta obra figura como Eili, Eili!

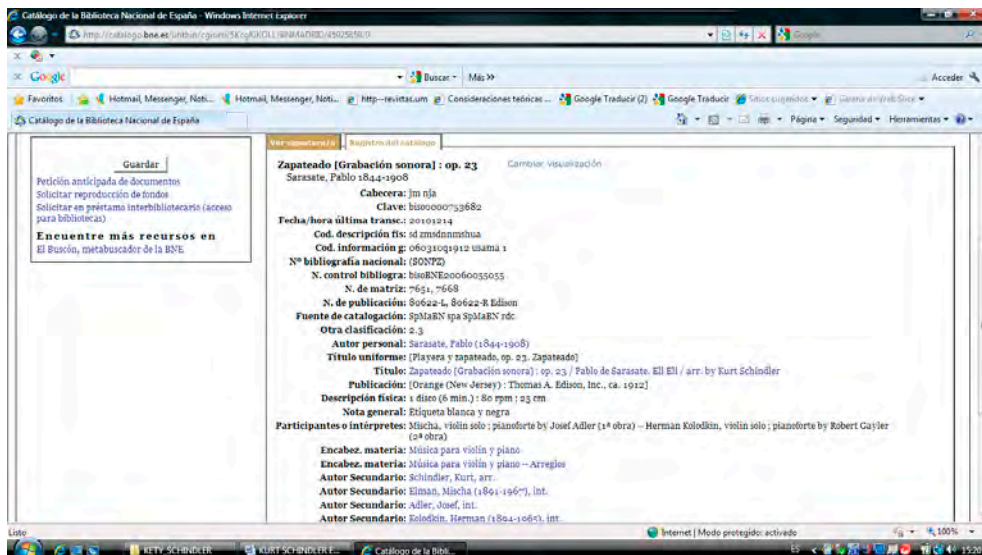


Figura 9

En *The New Grove Dictionary of music and musicians* **no aparecen citadas** tres de las obras que hemos encontrado en este Catálogo, nos referimos a ***Kalinka, Eli, Eli y Murcia***.

Katalog der Deutsche Nationalbibliothek

<http://www.d-nb.de/sammlungen/kataloge/opac.htm>

Esta institución, nacida en 1990, es el resultado de la unión de la Deutsche Bücherei Leipzig, fundada en 1912, la Deutsche Bibliothek Frankfurt, establecida en 1947 y el Deutsches Musikarchiv Berlin. Es la biblioteca más importante de la República Federal Alemana y se ocupa de recopilar, custodiar, clasificar y poner a disposición de los usuarios todas las obras escritas en alemán desde 1913, aquellas escritas en lengua alemana y traducidas a otras lenguas, así como las publicaciones extranjeras que traten sobre Alemania. Además coopera a nivel nacional e internacional con otras bibliotecas y también es la institución que se encarga del desarrollo y el mantenimiento de las reglas y normas bibliográficas en Alemania, colaborando con otras instituciones similares en el desarrollo de las normas bibliográficas internacionales. Sus dos sedes se encuentran en las ciudades de Frankfurt y Leipzig y albergan en su interior más de 27 millones y medio de documentos que pueden consultarse *online*.

La consulta de este Catálogo nos parece obligatoria, dada la nacionalidad alemana de Schindler y la precocidad de su trayectoria profesional que se inició en su país natal.

El resultado obtenido son tres documentos, los siguientes:

Un título en inglés, *After the batel: english versión*, en colaboración con Geo. Harris y Modeste P. Moussorgsky, editada por Gramophone, (Hayes, Reino Unido), sin fecha de publicación (*Figura 10*), **obra, ésta**, que se encuentra disponible en Leipzig y **que no cita Israel J. Katz**; la edición de 1941 de su Cancionero, *Folk music and poetry of Spain and Portugal= Música y poesía popular de España y Portugal* (editada por Georg Olms en Hildesheim y New York), también disponible en Leipzig (*Figura 11*); en una obra colectiva de piezas para instrumentos de arco, titulada [*Masters of the bow*] *Discopaedia presents masters of the bow* (años 1972, 1977), figura la obra de Schindler *Souvenir poetique*, como podemos ver en la *Figura 12*, que **tampoco aparece citada por Katz** (también está depositada en la sede de Leipzig)

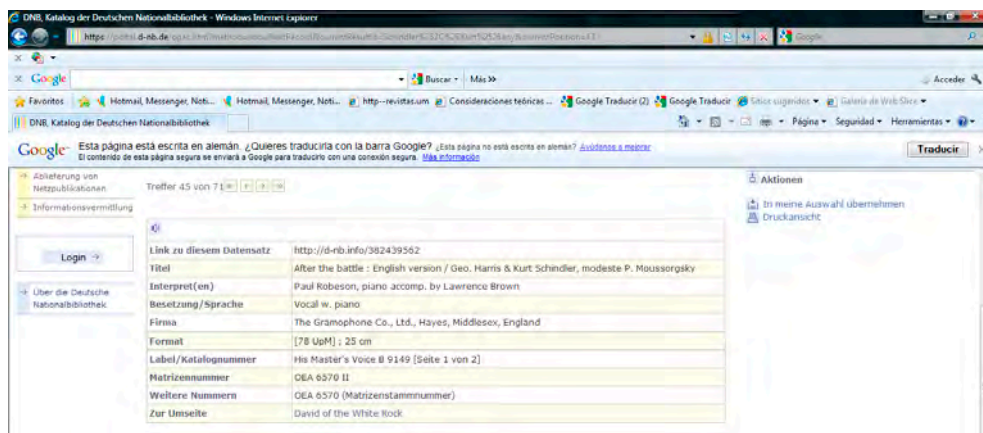


Figura 10

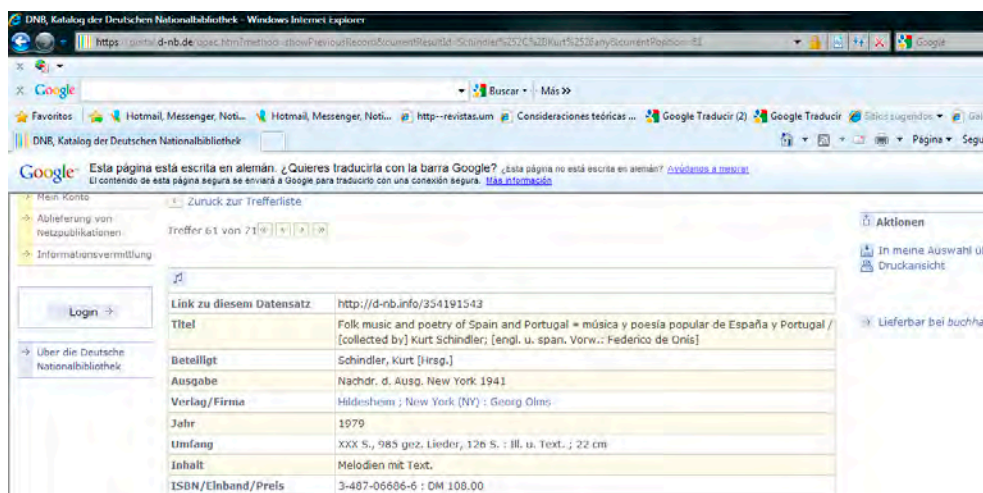


Figura 11

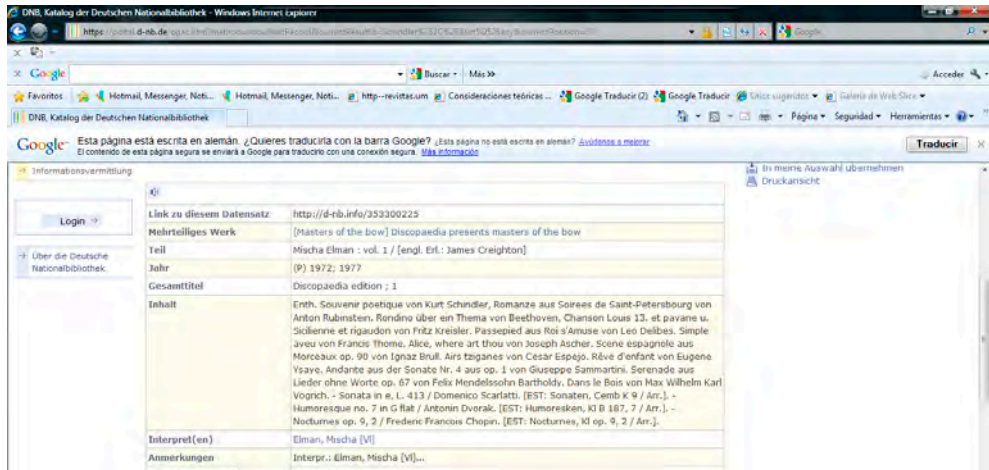


Figura 12

Copac National, Academic, & Specialist Library Catalogue

<http://copac.ac.uk/>

Es un catálogo colectivo que proporciona acceso a los catálogos de más de 70 bibliotecas especializadas (universitarias, académicas y de investigación) y nacionales del Reino Unido y de Irlanda. Como los anteriores el catálogo es accesible *online*, su consulta es gratuita y alguno de sus registros, además de proporcionar detalles de los documentos, incluye enlaces al texto completo de los mismos.

Según la última pantalla de resultados, que podemos ver en la *Figura 13*, son cincuenta y ocho documentos de Schindler los que aparecen en este Catálogo, aunque en realidad, como veremos a continuación, son algunos menos, en concreto treinta y siete obras, ya que en el catálogo figuran las distintas ediciones de un mismo título, o aparece el título más de una vez por estar descrito de forma diferente:

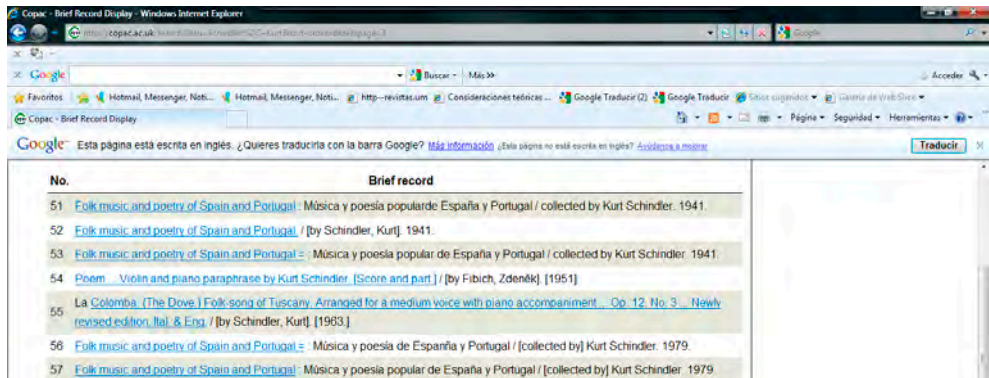


Figura 13

Los documentos recuperados (y los centros donde se encuentran) son los siguientes:

60 Russian folksongs: no consta ni la fecha ni el lugar de publicación, pero si el editor, Schirmer y lugar en que se encuentra depositada (en la Royal Academy of Music). Esta misma obra aparece de nuevo en el Catálogo en una edición, en tres volúmenes, también editada por G. Schirmer (New York, Boston, 1918-1919) bajo el título *Sixty Russian Folk-Songs for one voice. Compiled ... with piano accompaniment, introductory essay and notes by K. Schindler. The English versions by D. Taylor and K. Schindler.*

Kuckuck als Spottvogel. - Spring. - Aus W. Shakespeares "Verlorene Liebesmüh" ... Deutsche Übersetzung von Schlegel-Tieck, für eine mittlere Singstimme und Klavier, etc., (Berlín: A. Furstner, 1906). British Library.

"From a City Window". Song for a medium voice, with Piano accompaniment, poem by C. H. Towne. Op. 10 (New York: G. Schirmer, 1907). British Library (el registro aparece dos veces en el catálogo).

Fünf Lieder aus "Alte Weisen" von G. Keller - Old Swiss Lays - für eine Singstimme und Klavier. Op. 9. 1. Eine Legende - A Legend -... 2. Blaüglein -The Blue-eyed Maid-... 3. Das stolze Mädchen -The Haughty Maiden-... 4. Die Eigensinnige -The Wilful Maid-... 5. Das verschlossene Gärtlein -The Enclosed Garden (New York: G. Schirmer, 1907). British Library (también aparece dos veces en el Catálogo).

Drei Lieder nach Texten zeitgenössischer Dichter für eine Singstimme und Klavier. Op. 8. 1. Vöglein Schwermut - The Bird of Sorrow - ... Text von C. Morgenstern. 2. Das alte Bergmannslied - The Old Miner's Song - ... Text von C. Morgenstern. 3. Erfülltes Schweigen - Silence fulfilled (New York: G. Schirmer, 1907). Aparece dos veces en el Catálogo de la British Library.

Three Songs with Piano accompaniment, words by J. Keats. Op. 11. 1. The Daisy's Song. "The Sun with his great Eye" ... 2. Faery Song. "Shed no Tear" ... 3. Adoration. "Asleep! O sleep a little While, white Pearl," etc. (New York: G. Schirmer, 1908). Este título también figura dos veces en el Catálogo de la British Library.

Six old French Christmas Carols. Harmonized and edited by K. Schindler, English versions by H. G. Chapman... 1. Shepherds, leave your Flocks behind. 2. Naught is so sweet. 3. Good Neighbours all ... 4. Little Jacques. 5. Come Anthony, come Peter. 6. Noël of the Tarentaise Valley. 2 sets (New York: G. Schirmer, 1908). British Library.

Jenny kiss'd me. Waltz-Song for a high voice, with Piano accompaniment, poem by Leigh Hunt, etc. (New York: G. Schirmer, 1909). British Library.

La Colomba. The Dove. Folk-Song of Tuscany, arranged for a medium

voice with Piano accompaniment by K. Schindler. English version by A. Strettell, etc. (New York: G. Schirmer, 1910). Se encuentra en la British Library. Esta obra aparece varias veces en el Catálogo con variantes en el título, editor y año de edición: hay un ejemplar, en la Royal Academic of Music, con el siguiente título: *La colomba* (“*Colomba, che nel poggio*”) = *The dove* (“*O dove, that flying*”): *folk-song of Tuscany* (London: Schott, cop. 1910); otro ejemplar titulado *La Colomba... Arranged for Three-Part Chorus of women’s voices, with Piano accompaniment* (by) K. Schindler. *Op. 12. No. 3.* (New York: G. Schirmer, 1913), se encuentra en la British Library; otro ejemplar, con el mismo pie de imprenta, titulado *La Colomba ... Folk-Song of Tuscany arranged ... by K. Schindler. Op. 12. No. 3. English version by A. Strettell* se encuentra también en la British Library; y una coedición, en la British Library, de 1963 (London: Chappell & Co; New York: G. Schirmer) con el título *La Colomba. (The Dove.) Folk-song of Tuscany. Arranged for a medium voice with piano accompaniment... Op. 12. No. 3 ... Newly revised edition. Ital. & Eng.*

A Century of Russian Song from Glinka to Rachmaninoff, etc. (New York: G. Schirmer, 1911). Se encuentra en la British Library. Este título también aparece dos veces en el Catálogo con el mismo pie de imprenta pero una descripción más exhaustiva de su contenido (*A Century of Russian Song from Glinka to Rachmaninoff. Fifty Songs collected and edited by K. Schindler with a prefatory note by the Editor. English translations by H. G. Chapman and others... M. I. Glinka... A. S. Dargomijsky... A. Rubinstein... A. P. Borodine... C. A. Cui... M. P. Moussorgsky... M. A. Balakirew... P. I. Tchaikowsky... N. A. Rimsky-Korsakow... A. S. Arensky... A. Glazunoff... S. V. Rachmaninoff, etc.*) British Library.

Chant de Trouve`re... Sur une me`lodie originale du xiie sie`cle (the Estampida - Dance Song - “Kalendas Mayas” of the troubadour Raimbaut de Vaqueiras). Paroles et musique par K. Schindler, etc. (New York: G. Schirmer, 1911). British Library.

The Birchen Taper. Lootchinoushka. Song of the Russian Peasant Women. Paraphrase on four Folk-Song Themes... for one voice with Piano accompaniment. Op. 12. No. 5. (New York: G. Schirmer, 1912). British Library.

Three Sonnets of Mediaeval Italy, translated by D. G. Rossetti... for one voice and Piano... Op. 14. (No. 1.) The Lost Falcon. -Lo Sparviero fuggito- ... (No. 2.) The Fairest one of all the Stars. -Stella amoris- ... (No. 3.) Scorned Love. -Apparizione - , etc. (New York: G. Schirmer, 1912). British Library.

Prayer [I Gioielli della Madonna.-Benedicimi tu] / Transcribed for Piano by K. Schindler. (New York: G. Schirmer, 1912). British Library.

Three English Songs, to poems of O. Wilde, A. C. Swinburne and G. Mere-

dith ... for one voice and Piano... Op. 15. (No. 1.) Early Spring... O. Wilde. (No. 2.) Rondel... A. C. Swinburne. (No. 3.) Marian... G. Meredith. (New York: G. Schirmer, 1912). British Library.

Old French Folk-Songs... with piano accompaniment. English versions by H. G. Chapman... No. 2. La Plainte du Berger... New edition, etc. (New York: G. Schirmer, 1913). British Library.

Two Russian Folksongs for four-part mixed Chorus, arranged by A. T. Rubetz. 1. Volga Boat Song. 2. In the Fields, etc. (English version by S. Spaeth. Edited by K. Schindler). (New York, London: G. Schirmer, 1914). British Library.

Two Russian Folksongs for four-part mixed [Khovanyina. Batia, vyidi k nam] Chorus, arranged by A. T. Rubetz. 1. Volga Boat The Plaint of the People. For Chorus... and Baritone Solo. Edited by K. Schindler. (Translated by S. Spaeth.). (New York: G. Schirmer, 1914). British Library.

*Ten student songs of Finland. No. 1-5 / Selim Palmgren edited by Kurt Schindler; English version by Jane and Deems Taylor and K. S. (New York: H. W. Gray Co., 1915). Trinity Collegue de Dublin. Este título aparece otra vez en el Catálogo, con los mismos datos de edición pero con una variante en el título: *Ten Student Songs of Finland. [Part-songs.] Edited by K. Schindler. English version by J. and D. Taylor and K. Schindler. Male voices. British Library.**

Mother dearest -Matushka goloobushka- Russian Folksong with piano accompaniment, arranged and translated by K. Schindler. (New York, Boston: G. Schirmer, 1917). British Library.

Masters of Russian Song (New York: Schirmer, 1917). Ejemplar en Aberdeen.

Folk Songs of Russia in choral settings. [English version by K. Schindler and D. Taylor.] (New York, Boston: G. Schirmer, 1917). British Library.

Eili, Eili. Invocation. Traditional Yiddish melody of Russia & Poland, after the notation of Shalitt, etc. (New York, Boston: G. Schirmer, 1917). British Library.

*The Three Cavaliers... Arranged for women's chorus with solo soprano, etc. (No constan el lugar de edición, editor y fecha). British Library. Esta obra aparece con dos variantes de título en el Catálogo: *The Three Cavaliers... Russian Folksong. Arranged for soprano... solo with chorus a cappella, after the setting of A. Dargomyshsky, by K. Schindler, etc.* (también carece de datos de edición y fecha de publicación, se encuentra en la British Library) y, en la misma Bblioteca, *The Three Cavaliers (Russian Folksong)... Translated & arranged for soprano or medium voice by K. Schindler. (New York, Boston: G. Schirmer, 1918).**

Dunya. A Danube Song of Bessarabia... Opus 17. English version... by D.

Taylor & K. Schindler. (New York, Boston: G. Schirmer, 1918). British Library.

La Camargo... An eighteenth-century minuet set as a Duet... with accompaniment of piano... and translated by K. Schindler. (New York, Boston: G. Schirmer, 1918). British Library.

Bayou Ballads. Twelve Folk-Songs from Louisiana, texts and music collected by M. Monroe. Edited with the collaboration of K. Schindler. (New York: G. Schirmer, 1921). British Library. Este título aparece dos veces en el Catálogo con el mismo pie de imprenta.

Fum! fum! fum! : jolly Christmas march: Catalanian) : eight-part chorus of mixed voices : op. 22b/ choral setting by Kurt Schindler; words and melody recorded by Joaquim Pecanins. (Philadelphia: Oliver Ditson Company, 1922). London University.

Nightingale of France (= Rossinyol de Franca): song in A b (= high). (S.l.: Ditson, 1922). British Library.

Good Friday music in a Catalanian church= (Divenres sant): for four choruses in fourteen parts (a cappella)/ Antoni Nicolau; edited by Kurt Schindler. (Boston: O. Ditson, 1923). Ejemplar depositado en Oxford.

Love has come to my Heart... [Song.] English version from the Russian and arrangement by K. Schindler. (New York, etc.: G. Ricordi & Co., 1924). British Library.

Trois chansons russes pour orchestre et chœur [music]: Op. 41 / (English by Kurt Schindler, Français par M.D. Calvocoressi; Deutsch von H. Müller). (Paris: Tair, 1928). Manchester.

The Gipsy. Dance-Song for mixed voices. [Words by] A. Pushkin, English version by D. Taylor and K. S... Op. 20. No. 6. Edited by K. Schindler. (London: Hawkes & Son, 1930). British Library.

The Mummers' Revel and The Masque of the Apple. A Folk Play in two parts, compiled by B. Talmund from authentic folk material collected by R. Harris. (Boston: C. C. Birchard & Co, 1934). British Library.

In the Silence of the Night. Song ... <English version by Geo. Harris, Jr., and Deems Taylor.> Edited by Kurt Schindler. High voice, etc. (New York: G. Schirmer, ca. 1935). British Library.

Folk music and poetry of Spain and Portugal = Mu'sica y poesía popular de España y Portugal / collected by Kurt Schindler (New York : Hispanic Institute in the United States, 1941). Ejemplar en la National Library of Scotland. Esta obra, con el mismo pie de imprenta, aparece en el Catálogo otras cuatro veces con pequeñas variantes en el título o en la descripción del documento: *Folk Music*

and Poetry of Spain and Portugal. Mu'sica y poesi'a popular de Espan~a y Portugal. Collected by K. Schindler (ejemplar en la British Library); *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal: Mu'sica y poesi'a popular de Espan~a y Portugal / collected by Kurt Schindler* (ejemplar en Edinburgh); *Folk music and poetry of Spain and Portugal* (ejemplares en Aberdeen y Cardiff); *Folk music and poetry of Spain and Portugal= Mu'sica y poesi'a popular de Espan~a y Portugal/ collected by Kurt Schindler* (ejemplares en British Library, Cambridge, Leeds, Liverpool, Newcastle, Oxford y University of London -ULRLS). Existe dos registros bibliográficos de la edición de 1979: Hildesheim: Olms (*Folk music and poetry of Spain and Portugal = Mu'sica y poesi'a de Espan~a y Portugal / [collected by] Kurt Schindler*. Ejemplar en Glasgow) y Hildesheim; New York: G. Olms Verlag (*Folk music and poetry of Spain and Portugal: Mu'sica y poesi'a popular de Espan~a y Portugal / [collected by] Kurt Schindler*. Ejemplares en Bristol, British Library, Cardiff y Liverpool)

Música y poesía popular de España y Portugal / Kurt Schindler; edición y estudio Israel J. Katz, Miguel Manzano Alonso; con la colaboración de Samuel G. Armistead. (Salamanca: Centro de Cultura Tradicional, Diputación de Salamanca; New York: Hispanic Institute, Columbia University, cop. 1991). British Library.

Advirtiendo de la dificultad que entraña identificar alguna de las obras citadas por Israel J. Katz por la vaguedad de los términos que éste utiliza para describirlas, como ya hemos manifestado anteriormente, podemos afirmar que **bastantes de los documentos de Schindler que hemos localizado en este Catálogo no aparecen en la relación del *New Grove Dictionary*, son en concreto veintiseis, los siguientes:**

Kuckuck als Spottvogel. -Spring. -Aus W. Shakespeares "Verlorene Liebesmuh" ... Deutsche bersetzung von Schlegel-Tieck, für eine mittlere Singstimme und Klavier, etc., (Berlín: A. Furstner, 1906).

"From a City Window." Song for a medium voice, with Piano accompaniment, poem by C. H. Towne. Op. 10. (New York: G. Schirmer, 1907).

Fünf Lieder aus "Alte Weisen" von G. Keller - Old Swiss Lays - für eine Singstimme und Klavier. Op. 9. 1. Eine Legende -A Legend-... 2. Blauglein - The Blue-eyed Maid-... 3. Das stolze Mädchen -The Haughty Maiden-... 4. Die Eigensinnige -The Wilful Maid-... 5. Das verschlossene Gärtlein -The Enclosed Garden (New York: G. Schirmer, 1907).

Six old French Christmas Carols. Harmonized and edited by K. Schindler, English versions by H. G. Chapman... 1. Shepherds, leave your Flocks behind. 2. Naught is so sweet. 3. Good Neighbours all... 4. Little Jacques. 5. Come Anthony, come Peter. 6. Noel of the Tarentaise Valley. 2 sets (New York:

G. Schirmer, 1908).

Jenny kiss'd me. Waltz-Song for a high voice, with Piano accompaniment, poem by Leigh Hunt, etc. (New York: G. Schirmer, 1909).

La Colomba. - The Dove. - Folk-Song of Tuscany, arranged for a medium voice with Piano accompaniment by K. Schindler. English version by A. Strettell, etc. (New York: G. Schirmer, 1910).

Chant de Trouve`re ... Sur une me`lodie originale du xiiie sie`cle (the Estampida -Dance Song -"Kalendas Mayas" of the troubadour Raimbaut de Vaqueiras). Paroles et musique par K. Schindler, etc. (New York: G. Schirmer, 1911).

The Birchen Taper. -Lootchinoushka. -Song of the Russian Peasant Women. Paraphrase on four Folk-Song Themes ... for one voice with Piano accompaniment. Op. 12. No. 5. (New York: G. Schirmer, 1912).

Prayer. [I Gioielli della Madonna.-Benedicimi tu] / Transcribed for Piano by K. Schindler. (New York: G. Schirmer, 1912).

Old French Folk-Songs... with piano accompaniment. English versions by H. G. Chapman... No. 2. La Plainte du Berger... New edition, etc. (New York: G. Schirmer, 1913).

Two Russian Folksongs for four-part mixed Chorus, arranged by A. T. Rubetz. 1. Volga Boat Song. 2. In the Fields, etc. (English version by S. Spaeth. Edited by K. Schindler.). (New York, London: G. Schirmer, 1914).

Two Russian Folksongs for four-part mixed [Khovanyina. Batia, vyidi k nam] Chorus, arranged by A. T. Rubetz. 1. Volga Boat The Plaint of the People. For Chorus... and Baritone Solo. Edited by K. Schindler. (Translated by S. Spaeth.). (New York: G. Schirmer, 1914).

Ten student songs of Finland. No. 1-5 / Selim Palmgren; edited by Kurt Schindler; English version by Jane and Deems Taylor and K. S. (New York: H. W. Gray Co., 1915).

Mother dearest -Matushka goloobushka. -Russian Folksong with piano accompaniment, arranged and translated by K. Schindler. (New York, Boston: G. Schirmer, 1917).

Folk Songs of Russia in choral settings. [English version by K. Schindler and D. Taylor.] (New York, Boston: G. Schirmer, 1917).

Eili, Eili. Invocation. Traditional Yiddish melody of Russia & Poland, after the notation of Shalitt, etc. (New York, Boston: G. Schirmer, 1917).

The Three Cavaliers... Arranged for women's chorus with solo soprano, etc. (No constan ni el lugar de edición, editor o fecha). Esta obra aparece con dos

variantes de título en el Catálogo

Dunya. A Danube Song of Bessarabia... Opus 17. English version... by D. Taylor & K. Schindler. (New York, Boston: G. Schirmer, 1918).

La Camargo... An eighteenth-century minuet set as a Duet... with accompaniment of piano... and translated by K. Schindler. (New York, Boston: G. Schirmer, 1918).

Fum! fum! fum! : jolly Christmas march: Catalonia): eight-part chorus of mixed voices: op.22b / choral setting by Kurt Schindler ; words and melody recorded by Joaquim Pecanins. (Philadelphia: Oliver Ditson Company, 1922).

Nightingale of France (= Rossinyol de Franca): song in A b (= high). (S.l.: Ditson, 1922).

Good Friday music in a Catalonian church= (Divenres sant): for four choruses in fourteen parts (a cappella) / Antoni Nicolau ; edited by Kurt Schindler. (Boston: O. Ditson, 1923).

Love has come to my Heart... [Song.] English version from the Russian and arrangement by K. Schindler. (New York, etc.: G. Ricordi & Co., 1924).

Trois chansons russes pour orchestre et choeur [music]: Op. 41 / (English by Kurt Schindler, Français par M.D. Calvocoressi; Deutsch von H. Müller). (Paris: Tair, 1928).

The Gipsy. Dance-Song for mixed voices. [Words by] A. Pushkin, English version by D. Taylor and K. S... Op. 20. No. 6. Edited by K. Schindler. (London: Hawkes & Son, 1930).

In the Silence of the Night. Song ... <English version by Geo. Harris, Jr., and Deems Taylor.> Edited by Kurt Schindler. High voice, etc. (New York: G. Schirmer, ca. 1935).

En este Catálogo figuran dos obras de Schindler que aparecen citados en el *New Grove Dictionary* por Katz de forma muy confusa:

“3 Songs (J. Keats), op. 11 (1908)”, pensamos que puede tratarse de *Three Songs with Piano accompaniment, words by J. Keats. Op. 11. 1. The Daisy’s Song. “The Sun with his great Eye” ... 2. Faery Song. “Shed no Tear” ... 3. Adoration. “Asleep! O sleep a little While, white Pearl,” etc.* (New York; G. Schirmer, 1908) y **“3 Sonnets of Medieval Italy (trans. D.G. Rossetti), op. 14 (1912)”**, que puede ser la obra *Three Sonnets of Mediaeval Italy, translated by D. G. Rossetti ... for one voice and Piano ... Op. 14. (No. 1.) The Lost Falcon. - Lo Sparviero fuggito -... (No. 2.) The Fairest one of all the Stars. -Stella amoris -... (No. 3.) Scorned Love. - Apparizione - , etc.* (New York: G. Schirmer, 1912).

Library of Congress Online Catalog

<http://www.loc.gov/index.html>

Es la biblioteca más antigua de los Estados Unidos como nación federal, ya que se creó mediante una ley en 1800, siendo presidente John Adams, como biblioteca del Congreso de la nación. Fue destruida en 1814 cuando las tropas inglesas saquearon y quemaron el edificio del Congreso y se reorganizó de nuevo en 1815 con la donación del presidente Thomas Jefferson que ofreció a la nación su biblioteca particular, sentándose, entonces, las bases para la creación de una gran biblioteca nacional.

Actualmente se ha convertido en la biblioteca más grande del mundo, con una colección de más de 155 millones de documentos, en 460 idiomas, que abarca la mayor colección de libros raros de América del Norte y la mayor colección mundial de documentos legales, mapas, películas, partituras y grabaciones sonoras.

Sus fondos están digitalizados y su catálogo se consulta online en la Web.

Puesto que Schindler “vivió”¹² en los Estados Unidos desde 1905 hasta su muerte, acaecida en 1935 y dado el volumen de las colecciones de esta Biblioteca, la consulta de su Catálogo está más que justificada

Introduciendo como término de búsqueda “Schindler, Kurt” hemos recuperado veintisiete documentos como podemos ver en la pantalla de resultados que mostramos en la *Figura 14*:

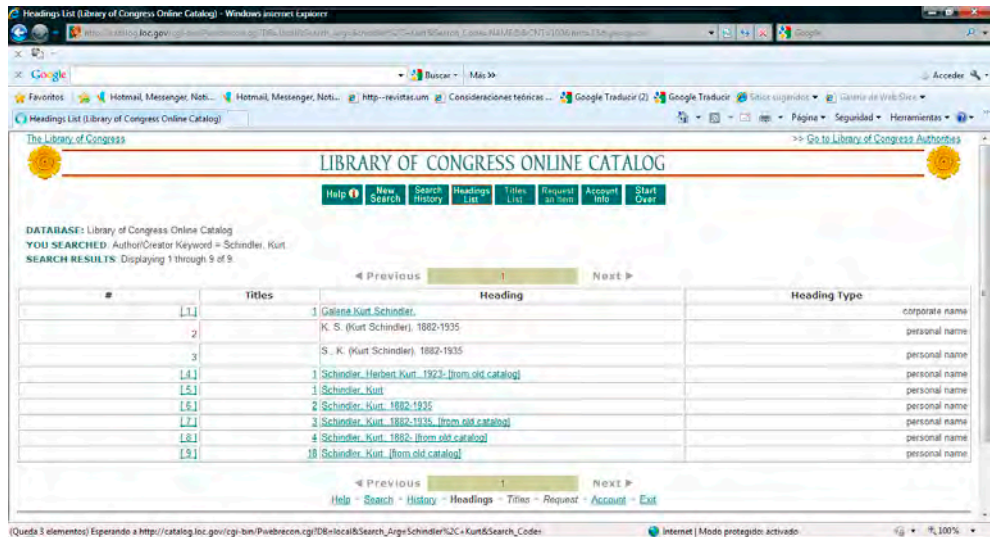


Figura 14

¹² En él podemos decir que se cumple la leyenda del judío errante, nunca mejor dicho dado sus orígenes, pues no tuvo un domicilio fijo en el país americano y fueron numerosísimos los viajes que emprendió (España, Portugal, Rusia, Marruecos, Francia...) entre 1905 y 1935.

Oliver Ditson Co., 1919, 1921, 1922)

A capella choruses from the Russian Liturgy ... (New York: H. W. Gray co., [s.a.]

A century of Russian song from Glinka to Rachmaninoff. (New York: G. Schirmer, [etc], 1911)

A day in merry old England (Anno 1800). ([S.l.: s.n., s.a])

The development of opera from its earliest beginnings to the masterworks of Gluck. A practical and entertaining demonstration of musical history in the form of a continuous and diversified concert-program. (New York: G. Schirmer, [etc.], c1913)

Dunja. A Bessarabian song of the Danube for mixt chorus and alto-solo. ([S.l.: s.n., 1917)

The dying barber. (David of the whit rock). ([S.l.: s.n., s.d.]

Eili, Eili. Invocation. Traditional Yiddish melody of Russia and Poland after the notation of Shalitt by Kurt Schindler. (New York [etc.]: G. Schirmers, 1917)

El Paño. Spanish folksong from Andalusia. (S.l.: [s.n.], 1917)

The goldfinch's wedding. Humorous part-song of little Russia after the setting by A. Koshitz for mixt chorus a cappella. ([S.l.: s.n.], [1915?])

The home of liberty - Cariwyd y dydd. ([S.l.: s.n.], 1917)

The prisoner in the Caucasus. ([S.l.: s.a.], [1917])

El rossinyol. Catalan folk song. ([S.l.: s.n, s.a.]

Serenade de Murcia. ([S.l.]: Kurt Schindler, 1917)

Ten student songs of Finland edited by Kurt Schindler. (New York: Gray co., 1915)

Ten translations from the Russian. (New York: [s.n.], 1920)

The three cavaliers. ([S.l.: s.n.], 1917), de esta obra hay otra versión en el Catálogo:

The three cavaliers. (Do`o`nhetchka Djevitza)) Translated and arranged after the setting of Alex. Dargomyzhsky. For soprano or medium voice by Kurt Schindler. (New York [etc.]: G. Schirmer, 1918)

The three kings. (Canco` de Nadal). A Catalonian Christmas song (XV century) after the choral version of the Rev. Lluís Romeu. For high voice. (Boston: Oliver Ditson Co., [etc], 1918)

En el *New Grove Dictionary* **no aparecen reflejados por Katz los siguientes títulos:**

Souvenir poétique, incluido, como señalamos, en *The solo Victor recordings (1921-24)*. (London: Biddulph Recordings, 1990).

Rehearsal materials for the Beethoven 9th and the Mahler 2d symphonies. ([S.l.: s.n.], 1908-).

Songs of the Spanish provinces, edited and with piano accompaniment. (Boston: Oliver Ditson Co., 1922).

Spanish sacred motets by the great masters of the XVI century. (Boston: Oliver Ditson Co., 1919, 1921, 1922).

A capella choruses from the Russian Liturgy ... (New York: H. W. Gray Co., [s.a.]).

A day in merry old England (Anno 1800). ([S.l.: s.n., s.a.]).

The development of opera from its earliest beginnings to the masterworks of Gluck. A practical and entertaining demonstration of musical history in the form of a continuous and diversified concert-program. (New York: G. Schirmer, [etc.], 1913.)

Dunja. A Bessarabian song of the Danube for mixt chorus and alto-solo. ([S.l.: s. n.], 1917).

The dying barber. (David of the whit rock). ([S.l.: s.n., s.a.]).

Eili, Eili. Invocation. Traditional Yiddish melody of Russia and Poland after the notation of Shalitt by Kurt Schindler. (New York [etc.]: G. Schirmer, 1917).

El Paño. Spanish folksong from Andalusia. ([S.l.: s.n.], 1917).

The goldfinch's wedding. Humorous part-song of little Russia after the setting by A. Koshitz, for mixt chorus a cappella. ([S.l.: s.n.], 1915)

The home of liberty - Cariwyd y dydd. ([S.l.: s.n.], 1917)

The prisoner in the Caucasus. ([S.l.: s.n.], 1917)

El rossinyol. Catalan folk song. ([S.l.: s.n., s.a.])

Serenade de Murcia. ([S.l.]: Kurt Schindler, 1917)

Ten student songs of Finland edited by Kurt Schindler. (New York: Gray Co., 1915)

Ten translations from the Russian. (New York, [s.n.], 1920).

The three cavaliers. (en ninguna de sus dos versiones).

The three kings. (Canco´ de Nadal). A Catalonian Christmas song (XV century) after the choral version of the Rev. Lluís Romeu. For high voice. (Boston, Oliver Ditson Co., [etc], 1918)

Catalogue général Bibliothèque nationale de France (BnF)

http://catalogue.bnf.fr/jsp/recherchemots_simple.jsp?host=catalogue

El origen de esta biblioteca, ligada a las colecciones bibliográficas de los reyes de Francia, podemos fijarlo en el siglo XIV, pudiendo considerarse su creador al rey Luis XI a mediados del siglo XV. La actual Biblioteca nació de la fusión entre la antigua Bibliothèque Nationale y el l'Établissement public de la Bibliothèque de France, es, pues, heredera de siete siglos de coleccionismo. Alberga sus fondos y realiza sus funciones en distintas sedes: Site François-Mitterrand, donde se encuentran las colecciones impresas, publicaciones periódicas, documentos audiovisuales y documentos electrónicos; Site Richelieu-Louvois, contiene los departamentos de manuscritos, grabados y fotografías, mapas y planos, monedas, medallas y antigüedades, música y artes escénicas; Bibliothèque de l'Arsenal; Bibliothèque Musée de l'Opéra, dedicada a las obras sobre Música; la Maison Jean Vilar en Aviñón, alberga los fondos sobre teatro; el Centre technique de Bussy Saint-Georges, donde se llevan a cabo las tareas de conservación y el Centre Technique de conservation Joel-Theule en Sable.

Su Catálogo, consultable online, ha dada como resultado cuatro documentos de Kurt Schindler, como podemos ver en la *Figura 16*:

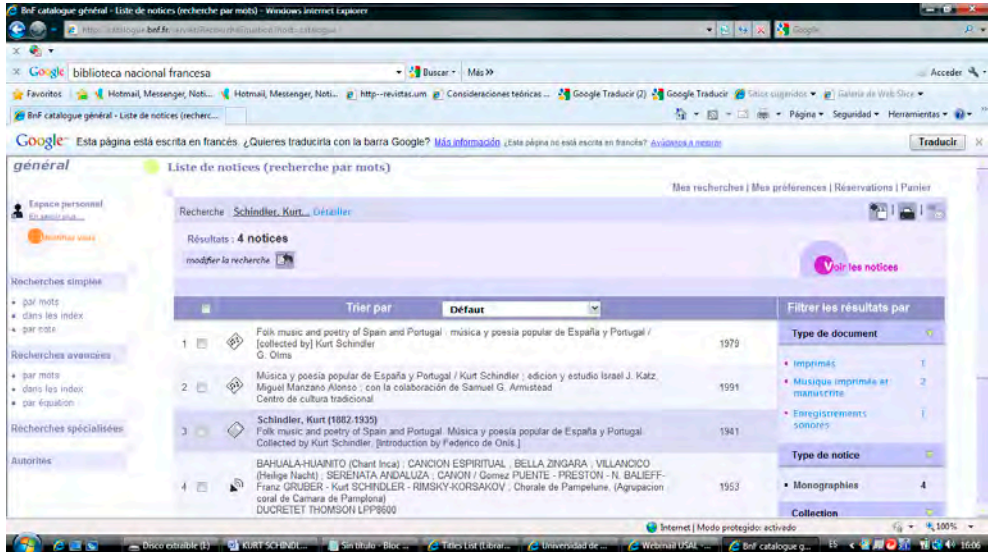


Figura 16

Son los siguientes:

Folk Music and Poetry of Spain and Portugal [Musique imprimée] : musi-

ca y poesía popular de España y Portugal / [collected by] Kurt Schindler. (Hildesheim; New York: G. Olms, 1979)

Música y poesía popular de España y Portugal [Musique imprimée] / Kurt Schindler; edición y estudio Israel J. Katz, Miguel Manzano Alonso; con la colaboración de Samuel G. Armistead. (Salamanca: Centro de cultura tradicional; New York: Hispanic Institute, Columbia University, 1991)

Folk music and poetry of Spain and Portugal [Texte imprimé]. Música y poesía popular de España y Portugal. Collected by Kurt Schindler. [Introduction by Federico de Onís.]. (New York, Hispanic institute in the United States ; (Lancaster, Pa.: printed by the Lancaster press, 1941)

BAHUALA-HUAINITO (Chant Inca) [Enregistrement sonore] ; CANCION ESPIRITUAL ; BELLA ZINGARA ; VILLANCICO (Heilige Nacht) ; SERENATA ANDALUZA ; CANON / Gomez PUENTE - PRESTON - N. BALIEFF-Franz GRUBER - Kurt SCHINDLER - RIMSKY-KORSAKOV ; Chorale de Pampelune, (Agrupacion coral de Camara de Pamplona). ([S.l. : s.n.], 1953). Se trata de un disco grabado por la Agrupacion coral de Camara de Pamplona. **Este es el único documento que no aparece citado en la relación de Israel J. Katz en el *New Grove Dictionary*.**

Columbia University Libraries online catalog (CLIO)

<http://clio.cul.columbia.edu:7018/index.html>

La Universidad de Columbia fue fundada en el año 1754 por el rey Jorge II de Inglaterra y es el centro académico más antiguo del Estado de Nueva York. Desde su fundación su expansión ha sido continua, resultando pionera en algunos aspectos de sus estudios, así, en el campo de la Medicina, fue la primera universidad en combinar la enseñanza, la investigación y la atención al paciente, cosa que empezó a hacer en 1928 en el Columbia-Presbyterian Medical Center; sin olvidarnos de citar las investigaciones emprendidas sobre el átomo, en la década de los años 40, que dieron fama internacional a los miembros de su Departamento de Física o la creación en 1946 de la hoy llamada School of International and Public Affairs, conocida internacionalmente. Fue en esta Institución donde Federico de Onís, comisionado por la Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, organizó los estudios hispánicos por primera vez en América, creando, en 1920, a estos efectos, la Casa de las Españas (hoy llamada The Hispanic Institute).

Si bien esta Institución vivió una fuerte crisis en los años 60, debida, entre otras cosas, a las protestas por la Guerra de Vietnam y la reivindicación los derechos civiles, salió de ella muy reforzada, hasta el punto de que actualmente es una de las mejores universidades del mundo y pionera en estudios sobre Biotecnología.

Sus bibliotecas, repartidas por su extenso campus, y las colecciones que las

forman que sobrepasan los 10 millones de volúmenes, más de 100.000 revistas especializadas y publicaciones periódicas, así como una amplia colección de recursos electrónicos, manuscritos, libros raros, microformas y otros formatos no impresos, la han convertido en una de los mejores servicios bibliotecarios académicos de los Estados Unidos y en uno de los principales centros de investigación a nivel mundial.

Nosotros hemos consultado el Catálogo online de esta Universidad (CLIO) para ver los documentos de Schindler que contiene, pues no es descabellado pensar que Federico de Onís, bibliotecario y archivero de formación, se encargaría personalmente de que ingresaran en sus bibliotecas las publicaciones del músico berlinés. La búsqueda ha dado como resultado sesenta y dos documentos como podemos ver en la *Figura 17*, que en realidad corresponden a cincuenta obras, ya que doce de ellas aparecen duplicadas o triplicadas con variantes en el área de título y mención de responsabilidad o/y en el área de edición:

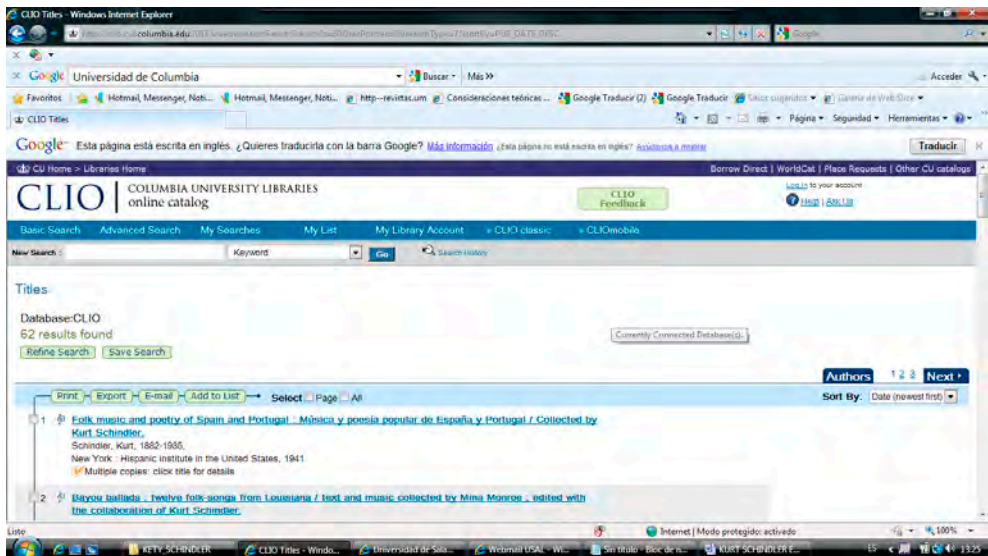


Figura 17

Los documentos encontrados (ordenados alfabéticamente) son los siguientes

Amongst the berries [electronic resource] = “Po maleenoo, po smoro´dinoo”: roundelay : free setting for mixed chorus with flute, clarinet and harp obligato : after a Russian folksong from the opera “Pskovitia´nka” of Rimsky-Korsakoff/ by Kurt Schindler (New York: G. Schirmer, cop. 1917)

Amongst the berries [electronic resource]: roundelay: free setting for mixed chorus with flute, clarinet and harp obligato : after a Russian folksong contained in the opera “Pskovitianka” of Rimsky-Korsakoff / by Kurt Schindler; English

version by Deem. ([S.l.: s.n., 191-?]). De este título hay otro ejemplar con distinto pie editorial: *Amongst the berries [electronic resource]: roundelay: free setting for mixed chorus with flute, clarinet and harp obligato: after a Russian folksong contained in the opera "Pskovitianka" of Rimsky-Korsakoff* by Kurt Schindler; English version by Deem. ([S.l.: s.n., 191-?])

A'vrahm, A'vrahm! [electronic resource]: the prayer to the Patriarch : Yiddish folksong / free setting for mixed chorus from the notation by J. Engel by Kurt Schindler. ([S.l.: s.n., 191-?]). También existe otro ejemplar con los datos de edición distintos: *Avrahm, Avrahm! [electronic resource] : the prayer to the Patriarchs: Yiddish folksong/ free setting for mixed chorus from the notation of J. Engel (Moscow) by Kurt Schindler ; traditional poem from White Russia.* (New York: G. Schirmer, cop. 1917)

Bayou ballads [electronic resource]: twelve folk-songs from Louisiana/ text and music collected by Mina Monroe; edited with the collaboration of Kurt Schindler. (New York: G. Schirmer, cop. 1921). De este título hay otro ejemplar en formato libro (con VII, 55 páginas): *Bayou ballads: twelve folk-songs from Louisiana/ text and music collected by Mina Monroe; edited with the collaboration of Kurt Schindler.* (New York: G. Schirmer, cop. 1921)

Birchen taper [electronic resource]= Lootchinoushka: Russian peasant song, folksong paraphrases, op. 12, no. 5/ Kurt Schindler. (New York: G. Schirmer, cop. 1912.)

"Boris Godounoff", and the life of Moussorgsky, by Kurt Schindler. Extract from a lecture delivered before by Schola cantorum of New York, November 8th, 1912... (New York: The North American review publishing co., [cop. 1913])

Cant de la Verge [electronic resource]: from the mystery-play of Elx : for solo & chorus / after F. Pedrell, by Kurt Schindler. ([S.l.: s.n., 191-?])

Century of Russian song, from Glinka to Rachmaninoff [electronic resource]: fifty song / collected and edited by Kurt Schindler. (New York: G. Schirmer, cop. 1911). Hay otro registro bibliográfico para éste título con otros datos de edición: *Century of Russian song, from Glinka to Rachmaninoff: fifty songs/ collected and edited by Kurt Schindler.* (New York: G. Schirmer; Boston: The Boston Music Co., [c1911])

Child's song [electronic resource]= Die'tskaia pie'senka= Chanson d'enfant / [music by] Modest P. Moussorgsky; arr. for women's chorus a cappella by Kurt Schindler; poem by L. Mey; English version by Deems Taylor and Kurt Schindler; French transla. (New York: G. Schirmer, cop. 1919)

Clair de lune [electronic resource]= (Mondschein): nach dem Gedicht von Paul Verlaine, übersetzt von Otto Hauser / Composition von Kurt Schindler. ([S. l.: s.n., 190-?])

Comte Arnau, o, L'anima condemnada [electronic resource]: (Catalan folksong): setting for 8 part chorus, op. 20 / by Kurt Schindler. (New York: [s. n.], cop. 1918)

Drei Gesänge [electronic resource]= (Trois me'lodies): für eine Singstimme und Klavier: Op. 7/ Dichtungen von Paul Verlaine ; komponiert von Kurt Schindler. (Berlin: A. Fürstner, cop. 1906)

Drei Lieder nach Texten zeitgenössischer Dichter für eine Singstimme und Klavier. Op. 8 [electronic resource]. (New York: G. Schirmer [cop. 1907])

*Dunja [electronic resource]: a Bessarabian song of the Danube: for mixed chorus and alto solo/ by Kurt Schindler; English version from the Little Russian by Deems Taylor and Kurt Schindler. ([S.l.: s.n.], cop. 1917). Existe en el Catálogo otro registro con variants en el título y datos de edición: *Dunya [electronic resource]: a Danube song of Bessarabia: for mezzo-soprano or baritone: op. 17/ after the notation of Lissenko; setting by Kurt Schindler; English version from the Little-Russian by Deems Taylor and Kurt Schindler. (New York: G. Schirmer, cop. 1918)**

*Eili, eili [electronic resource]= Invocation: Yiddish folksong: free setting for mezzo-soprano solo and mixed chorus/ after the notation of Shalitt (Petrograd) by Kurt Schindler; traditional poem of Russia and Poland. (New York: G. Schirmer, cop. 1917). Otro registro con variants en los datos de edición: *Eili, eili [electronic resource]: traditional Yiddish melody of Russia and Poland: free setting for mezzo-soprano solo and mixed chorus / after the notation by Schalitt; by Kurt Schindler. ([S.l.: s.n.], cop. 1917)**

Farewell, carnival! [electronic resource]= "Prosh'tcha'í ma'slyanitza": (villagers' procession during the Russian Butter-Week: after a scene from Rimsky-Korsakoff's opera "Snyegou'rotchka")/ set for unaccompanied eight-part mixed chorus by Kurt Schindler. (New York: G. Schirmer, cop. 1917)

Femme et chatte [electronic resource] = Woman and cat: op. 13/ Kurt Schindler; words by Paul Verlaine; English version by Henry G. Chapman. (New York: G. Schirmer, cop. 1909)

Folk music and poetry of Spain and Portugal: Mu'sica y poesía popular de España y Portugal / Collected by Kurt Schindler. (New York: Hispanic institute in the United States, 1941)

Fum! Fum! Fum! [electronic resource]: jolly Christmas march (Catalonian): eight-part chorus of mixed voices/ words and melody recorded by Joaquim

Pecanins; choral setting by Kurt Schindler. ([Boston]: O. Ditson; Philadelphia: T. Presser, distributors, cop. 1922)

Fünf Lieder aus Atte Weisen von G. Keller, für eine Singstimme und Klavier. Op. 9 [electronic resource]. (New York: G. Schirmer [cop. 1907])

Fünf Lieder nach Texten von Hartleben, Busse, Hölty u. Clemens Brentano [electronic resource]: Op. 5 ... / Kurt Schindler. (Leipzig: Lauterbach & Kuhn, [190-?])

Glory to the trinity [electronic resource]: from the Russian liturgy of S. John Chrysostom/ C. Rachmaninoff, op. 31; the words translated and adjusted to the music by Charles Winfred Douglas. (New York: H.W. Gray, cop. 1941)

Goldfinch's wedding [electronic resource]: humorous partsong of Little Russia/ after the setting by A. Koshitz; for mixt chorus a cappella by Kurt Schindler; English version by Deems Taylor and Kurt Schindler. ([S.l.: s.n.], cop. 1917)

*Hymn of Free Russia*¹³ [electronic resource] = *Gimn svobodnoi Rossii: March, 1917* / music by Alexandre Gretchaninoff; arranged and edited by Kurt Schindler; poem by Konstantin Balmont; English version by Vera and Kurt Schindler. (New York: G. Schirmer, March, cop. 1917). Hay otros dos registros de este título con variantes en el título: *Hymn of Free Russia [electronic resource] = Gimn svobodnoi Rossii: March, 1917* / [music] by Alexandre Gretchaninoff ; poem by Konstantin Balmont ; English version by Vera and Kurt Schindler; arranged fo[r] chorus of men's voices with piano accompanime. (New York: G. Schirmer, cop. 1917); *Hymn of Free Russia [electronic resource] = Gimn svobodnoi Rossi: March, 1917* / [music] by Alexandre Gretchaninoff; poem by Konstantin Balmont; English version by Vera and Kurt Schindler; arranged for chorus of mixed voices with piano accompaniment. (New York: G. Schirmer, cop.1917)

In the monastery of Montserrat [electronic resource] = (La mort del escola): a choral ballad for six-part chorus of mixed voices with soprano solo/ Antoni Nicolau; [words by] J. Verdaguer; English version by Deems Taylor and Kurt Schindler. (Boston: O. Ditson, cop. 1918)

Klein Aennchen [electronic resource] = (La petite Anne): albretonisches Volkslied: [Op. 12, No. 1]/ Deutsch von Hans Schmidt; arrangiert von Kurt Schindler. (Berlin: Ed. Bote & G. Bock ; New York: G. Schirmer, cop. 1909)

Little duck in the meadow [electronic resource]: Russian folkdance/ arr. by A. Nikolsky ; English version by Deems Taylor and Kurt Schindler. ([S.l.: s.n., 191-?])

¹³ Única obra que Schindler publica con su mujer, la cantante de ópera odesita Vera Androuchevitch a quién conoció durante su estancia en Rusia y con la que se había desposado en el año 1916, cuyo fallecimiento, en el año 1918, le dejó profundamente abatido.

Masters of Russian song/ collected and edited by Kurt Schindler; the English versions by George Harris, Jr., Deems Taylor, Sigmund Spaeth and Kurt Schindler. (New York: G. Schirmer, cop. 1917)

Moravian love-song [electronic resource]: for mixed voices: folksong / English version by Jane and Deems Taylor and K.S.; arranged by Kurt Schindler. (Boston: O. Ditson, cop. 1915)

Mother dearest [electronic resource]= Ma´tushka golo´obushka: Russian folksong/ with piano accompaniment, arranged and translated by Kurt Schindler. (New York: G. Schirmer, cop. 1917)

Música y poesía popular de España y Portugal / Kurt Schindler; edición y estudio, Israel J. Katz, Miguel Manzano Alonso con la colaboración de Samuel G. Armistead. (Salamanca: Centro de Cultura Tradicional, Diputación de Salamanca; [New York]: Hispanic Institute, Columbia University, 1991)

Nightingale of France [electronic resource]= (Rossinyol de Franc₃a): Catalan folksong for mixed voices : op. 22, no. 1/ Kurt Schindler; English version by Mary Ellis Opdycke and Kurt Schindler. (Boston: O. Ditson, cop. 1922)

Prisoner in the Caucasus [electronic resource]: Cossack lament: chorus of men’s voices / “Zakoova ‘la tai seeva zozoolya”, Little-Russian folksong, setting by Kurt Schindler; English version by Deems Taylor and Kurt Schindler. (New York: G. Schirmer, cop. 1917). Hay otro registro con distinto pie editorial: *Prisoner in the Caucasus [electronic resource]: Cossack lament: male chorus* / Little Russian folksong, setting by Kurt Schindler; English version by Deems Taylor and Kurt Schindler. ([S.l.: s.n.], cop. 1917)

Rossinyol [electronic resource]: Catalan folk song / harmonized for mixed voices by Kurt Schindler. ([S.l.: s.n.], 1919)

Sommerliche Fahrt [electronic resource]: vier Lieder nach Texten von Detelev von Liliencron: Op. 3 / componirt von Kurt Schindler. (Berlin: A. Deneke, [1901?]). Este título también aparece dos veces en el Catálogo

Songs of the Spanish provinces [electronic resource]/ edited and with piano accompaniments [by Kurt Schindler]. (Boston: O. Ditson Co., [cop. 1922])

Spanish sacred & secular songs [electronic resource]: in novel settings / by Kurt Schindler. (Boston: O. Diston Co., cop. 1918)

Spell of the forest [electronic resource] = (Dubrava) : free setting for mixed chorus after a Russian folksong contained in the opera “Pskovitia´nka” by Rimsky-Korsakof / by Kurt Schindler ; English version by Deems Taylor and Kurt Schindler. ([S.l.: s.n.], cop. 1917). Aparece dos veces en el catálogo con variantes en el título y datos de edición: *Spell of the forest [electronic resource]: free*

setting for mixed chorus after a Russian folksong from the opera Pskovitia´nka (Ivan the Terrible) of Rimsky-Korsakoff / Rimsky-Korsakoff; by Kurt Schindler; English version by Deems Taylor and Kurt Schindler . (New York: G. Schirmer, cop. 1917)

Tanz und Andacht [electronic resource]: vier Lieder nach Texten von Gustav Falke: Opus 4/ komponirt von Kurt Schindler. (Berlin: A. Deneke, [1901?])

Three English songs [electronic resource]: to poems of Oscar Wilde, Algernon Charles Swinburne, and George Meredith : composed for one voice and piano, op. 15 by Kurt Schindler. (New York: G. Schirmer, cop. 1912). También aparece otro registro con una variante en el título: Three English songs to poems of O. Wilde, A.C. Swinburne and G. Meredith, composed for one voice and piano. Op. 15 [electronic resource]. (New York: G. Schirmer [cop. 1912])

Three kings [electronic resource]: (Canço de Nadal): five-part song for mixed voices/ Old Catalan Nativity song harmonized by the Rev. Lluís Romeu (Barcelona); English version by Deems Taylor and Kurt Schindler. (Boston: O. Ditson, cop. 1918)

Three old Welsh folk- and fighting-songs [electronic resource]: (Set 1) : after the versions for song and piano of Arthur Somervell for mixed chorus a cappella / by Kurt Schindler ; the English words by A.P. Graves. ([S.l.: s.n.], cop. 1917)

Three songs with piano accompaniment [electronic resource]: op. III/ Kurt Schindler ; words by John Keats. (New York: G. Schirmer, cop. 1908)

Three sonnets of mediaeval Italy, op. 14 [electronic resource]/ translated by Dante Gabriel Rossetti; set to music for one voice and piano by Kurt Schindler. (New York: G. Schirmer, [cop. 1912])

To lovely groves [electronic resource] = (Au joli bois) : chanson / by Charles Tessier (comp. 1603), court composer to Henry IV of France (Musicien de la chambre du Roy) ; edited by Kurt Schindler ; English version by Arthur Watson.

Tessier, Charles b. ca. 1550. (New York: G. Schirmer, cop. 1916)

Troubadour Lied [electronic resource]= (Chant de trouve`re) : nach einer Original-Melodie aus dem XII. Jahrhundert / arrangiert von Kurt Schindler; [Deutsch von Hans Schmidt]. (Berlin: Ed. Bote & G. Bock ; New York: G. Schirmer, cop. 1911)

Two miracles and three Nativity songs of mediaeval Spain [electronic resource]: for mixed voices. ([S.l.: s.n., 1917?])

Two old Welsh songs [electronic resource]: Song of welcome and Men of Harlech : for mixed chorus a cappella / arranged by Kurt Schindler; after the solo

arrangement of Arthur Somervell. (New York: Boosey & Co., cop. 1917)

Vasilissa the fair, or The prince and the maiden; [electronic resource] a choral ballad. For four-part chorus of women's voices with a solo soprano. Musical setting with free use of four Ukrainian folk-melodies by Kurt Schindler, Op. 16, no. 2. Poem by. (New York: G. Schirmer, [cop. 1917])

Vasilissa the fair, or, The prince and the maiden [electronic resource]: (musical fairy tale) : a garland of Ukrainian folk-melodies transcribed for eight-part chorus of mixed voices a cappella with soprano solo, op. 16, no. 1/ by Kurt Schindler ; [poem. (New York: G. Schirmer, cop. 1917)

De todos estos títulos, **Israel J. Katz solamente recoge en *The New Grove Dictionary* ocho**, los siguientes:

Bayou ballads [electronic resource]: twelve folk-songs from Louisiana / text and music collected by Mina Monroe; edited with the collaboration of Kurt Schindler. (New York: G. Schirmer, cop. 1921).

“Boris Godounoff”, and the life of Moussorgsky, by Kurt Schindler. Extract from a lecture delivered before by Schola cantorum of New York, November 8th, 1912 ... (New York: The North American review publishing co., [cop. 1913])

Century of Russian song, from Glinka to Rachmaninoff [electronic resource]: fifty songs / collected and edited by Kurt Schindler. (New York: G. Schirmer, cop. 1911).

Femme et chatte [electronic resource] = Woman and cat: op. 13/ Kurt Schindler; words by Paul Verlaine; English version by Henry G. Chapman. (New York: G. Schirmer, cop. 1909)

Tanz und Andacht [electronic resource] : vier Lieder nach Texten von Gustav Falke: Opus 4 / componirt von Kurt Schindler. (Berlin: A. Deneke, [1901?])

Three English songs [electronic resource]: to poems of Oscar Wilde, Algernon Charles Swinburne, and George Meredith : composed for one voice and piano, op. 15 / by Kurt Schindler. (New York: G. Schirmer, cop. 1912).

La obra ***Three songs with piano accompaniment [electronic resource]: op. 11 / Kurt Schindler*** ; words by John Keats. (New York: G. Schirmer, cop. 1908) pensamos que es la denominada por él escuetamente “3 Song (J. Keats), op. 11 (1908)”

Three sonnets of mediaeval Italy, op. 14 [electronic resource] / translated by Dante Gabriel Rossetti ; set to music for one voice and piano by Kurt Schindler. (New York: G. Schirmer, [cop. 1912]).

Además de los catálogos de las Bibliotecas que acabamos de ver, también hemos consultado el catálogo de la Biblioteca del Orfeón Catalán dada la especial vinculación que con esta agrupación musical mantuvo Kurt Schindler a lo largo de su vida, como ya dijimos.

Biblioteca de l'Orfeó Català (BOC). Col.leccions digital

<http://bibliotecadigital.palaumusica.org/>

La Biblioteca de l'Orfeó Català (BOC) es una biblioteca especializada en música y en la historia del Orfeó y del Palau de la Música Catalana, donde tiene su sede. Data del año 1891, fecha en que fue fundado el Orfeó, por Amadeu Vives y Lluís Millet, y desde entonces se ha ido enriqueciendo con numerosos fondos procedentes de legados y donaciones (Francesc Pujol, Vicenç M. de Gibert, Gallardo-Matheu, Josep Rodoreda, Amadeu Vives, y un largo etc.) y compras a librerías y bibliófilos especializados, constituyendo, hoy día, no solo una de las principales bibliotecas musicales del país, si no también de gran interés para la comunidad musicológica internacional por su notable colección de música manuscrita de los siglos XI al XX y de copias manuscritas de música instrumental y litúrgica del siglo XVIII y comienzos del XIX, lo que hace su consulta obligada para cualquier investigador, no solamente de la historia de la música catalana, también en el campo de la musicología.

Esta Biblioteca inició en el año 2004 la automatización de su Catálogo que aún no ha finalizado, al igual que la digitalización de sus fondos, iniciada en el año 2007, ya que pretende ser una biblioteca híbrida, donde los recursos electrónicos convivan con los servicios bibliotecarios tradicionales.

Actualmente la consulta de su catálogo (Col.leccions digitals) no arroja ningún documento impreso de Kurt Schindler, ya que *La Núvia malhaurada* que es uno de los 29 documentos digitalizados que se recuperan en la búsqueda, es una partitura manuscrita de Schindler y en el *Libre d'or de l'Orfeó Català*, también recuperado, sólo aparece la dedicatoria del músico a esa agrupación coral. El resto de documentos son programas de conciertos del Orfeó e invitaciones a los mismos, como puede observarse si se consulta su catálogo, ello viene a corroborar y complementar nuestra anterior investigación sobre Schindler en las hemerotecas digitales de los diarios *La Vanguardia* y *ABC*¹⁴ dónde se recogen, sobre todo en el primer periódico, los ecos de las estancias del músico en Barcelona y su activa participación en la vida musical de la ciudad, así como su actividad en Nueva York al frente de la Schola Cantorum, cuando en el repertorio de esa agrupación musical figuraba música popular catalana.

Finalmente hemos de decir que dado que esta Biblioteca tiene aún parte de sus fondos sin catalogar (entre ellos, colecciones de trabajos populares procedentes

¹⁴ Véase Frontera Zunzunegui, M^a E. (2011). *Un sabueso digital tras los pasos de Kurt Schindler en España: cómo rastrear información en archivos digitalizados de prensa*.

de trabajos de campo y composiciones premiadas en certámenes promovidos por el Orfeo) el resultado negativo que ha arrojado la búsqueda de ediciones musicales de Schindler en ella no es definitivo y deberá realizarse de nuevo en el futuro, cuando el fondo esté completamente catalogado y digitalizado.

EL ARCHIVO DE KURT SCHINDLER

Podemos definir un archivo personal como el conjunto de documentos acumulados en un proceso natural por una persona física en el ejercicio de las actividades que le son propias.

Del ciclo vital de Kurt Schindler ha quedado una copiosa y heterogénea documentación, fruto de sus múltiples actividades, consistente en composiciones propias y de otros músicos, arreglos musicales, correspondencia, programas de conciertos, recortes de periódicos, una valiosísima colección de 3.305 fotografías con sus correspondientes negativos de los viajes que realizó por Europa, África y Oriente Medio entre 1928 y 1935, documentación administrativa de diversa índole (recibos bancarios, últimas voluntades, testamento...), escritos sobre música, cuadernos de campo y una multitud de publicaciones, como acabamos de ver en los catálogos de las bibliotecas que hemos consultado, que dan fe de la intensa actividad musical que desarrolló en su etapa americana y en su país de origen y que también nos sirven para constatar la variedad de géneros musicales que cultivó: música religiosa (Tomás Luis de Victoria, Cristóbal Morales...), de grandes compositores como Beethoven, Mahler etc., maestros rusos (entre otros, Rachmaninoff y Rimsky-Korsakof), música popular rusa, sefardí, española, portuguesa, finlandesa, italiana, baladas de Lousiana, etc. y las fechas tan tempranas en que lo hizo, ya que la primera publicación que de él hemos encontrado data de 1901.

El grueso de esta documentación se encuentra depositada en tres instituciones, norteamericanas: New York Public Library, The Hispanic Institute de la Columbia University e Hispanic Society of America y una parte residual en alguna española (Fundación Juan March, Archivo Manuel de Falla, Biblioteca Valenciana) que conserva correspondencia de algunos de los corresponsales de Schindler. Debido a su dispersión y condiciones de almacenamiento, este fondo no puede consultarse fácilmente, hecho que resulta paradójico si pensamos que hoy día las nuevas tecnologías de la información y comunicación permiten la consulta desde el propio domicilio a cantidad de archivos y bibliotecas, por no hablar de lo que le supone a cualquier investigador, en términos de tiempo y coste económico, el hecho de tener que desplazarse a lugares geográficos tan distantes entre sí como España y Estados Unidos para consultar la totalidad de este fondo.

La música de Schindler, entendiéndolo por tal, tanto la compuesta por él, como sus arreglos musicales y las recopilaciones folclóricas de diversos países que llevó a cabo, se encuentra depositada en gran parte en la New York Public Library. En el

Hispanic Institute se hallan algunas cartas escritas por Schindler y notas que éste escribió sobre los informantes de los discos de aluminio que grabó durante sus trabajos de campo. En esta última Institución, también se encuentra la documentación de Federico de Onís¹⁵, personaje clave en la vida de Schindler (al que facilitó sobremanera tanto sus trabajos de campo en España, como su inclusión en ciertos círculos de la intelectualidad neoyorquina de esa época y al que nuestro músico debe, en gran parte, la edición, póstuma, de su cancionero) y entre esos documentos, unas anotaciones que, como expondremos más adelante, han resultado ser muy valiosas para esta investigación.

New York Public Library

La documentación de Schindler que posee esta Institución está depositada en su Music Division, sita en Lincon Center Plaza, es muy variada en cuanto a su tipología. Fue donada en 1982 por Liljan Espenak y está catalogada con el epígrafe *The Kurt Schindler Papers, 1882-1946* (fechas que abarca la colección) y la signatura JPB 93-1. Son un total de 21 cajas, ordenadas en 8 grandes series y éstas, a su vez, en carpetas. La serie 8 está dedicada a Música. Este catálogo puede consultarse *online*¹⁶. La serie que agrupa la música está organizada de la siguiente manera¹⁷:

Series 8: Music:

Instrumental Music

Songs

Incidental Music

Folk Music

¹⁵ Federico de Onís (1885-1966), natural de Salamanca y discípulo de Unamuno, fue miembro del Centro de Estudios Históricos, creado por la Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas en 1907 de con el fin de promover las investigaciones científicas de nuestra historia en todas las esferas de la cultura. En 1916 partió hacia Nueva York, comisionado por la Junta, para organizar los estudios hispánicos en América, creando, en 1920, la Casa de las Españas (hoy The Hispanic Institute) en la Columbia University, Institución al frente de la cual permaneció hasta su jubilación en 1954, realizando una extraordinaria labor de difusión de la cultura hispánica por todo el continente americano. En 1954, ya jubilado, marchó a Puerto Rico como director de Estudios Hispánicos de su Universidad, fundada por él mismo en 1928, continuando, de esa manera, la tarea emprendida en Columbia University falleciendo allí en 1966.

¹⁶ <http://www.nypl.org/ead/2596?iameselector=/support#id4796979>
[Consultado el doce de septiembre de 2011].

¹⁷ Se transcribe tal y como aparece en el Catálogo

Works By Various Composers

Bound Collection of Songs By Kurt Schindler

Casi todas las obras que contiene esta Serie son manuscritas, no obstante hemos encontrado las siguientes ediciones que transcribimos tal y como aparecen en el Catálogo y bajo su clasificación correspondiente:

Songs:

Schindler, Kurt. [Songs, op 11, no. 1. Daisy's song]

The daisy's song: op. 11, no. 1. [New York]: G. Schirmer, 1907. 3 scores.[MAI-12535] Holograph and fair copy in ink; page proofs. For voice and piano. Words by John Keats. Creemos que esta obra aparece en el *New Grove Dictionary* descrita como *3 Songs (J. Keats), op. 11 (1908)*

Schindler, Kurt. *Femme et chatte = Woman and cat.* New York: G. Schirmer, [n.d.]. 1 item.[MAI-12560] Illustrated cover only. Sin duda se trata de la llamada por Israel J. Katz *Woman and Cat (Verlaine), op. 13* en el *New Grove Dictionary*.

Schindler, Kurt. *Jenny kiss'd me: waltz-song.* New York: G. Schirmer, c. 1909. 1 score (5 [i.e. 3] leaves. [MAI-12600] Page proofs with pencil corrections; illustrated cover. For voice and piano. Words by Leigh Hunt.

Schindler, Kurt. *Nach Jahren: op. 4, no. 4.* Leipzig: C.G. Röder, 1901. 2 scores. [MAI-12757] Holograph in ink and page proofs with corrections in red pencil. For voice and piano. Words by Gustav Falke. Pensamos que pueda tratarse de la misma obra que aparece citada como *Tanz und Andacht (Falke), op.4, 4 songs (1901)* por Katz en el *New Grove Dictionary*.

Según las anotaciones que aparecen en los propios documentos, fueron publicadas también las dos obras siguientes aunque no constan los datos de edición:

Schindler, Kurt. [*Sonnets of mediaeval Italy, op. 14, no. 2. Stella amoris*]

Stella amoris: One speaks of the beginning of his love. 1912 June 15. 2 ms. scores. [MAI-12776] Holographs in ink. For voice and piano. Words by anonymous Italian poet XIII century (before Dante); English translation by D.G. Rossetti. In English and Italian. Caption title on one score (crossed off): *The beginning of love = Il cominciamento d'amore.* Published as: *This fairest one of all the stars.* Sin duda se trata de la obra que aparece en el *New Grove Dictionary* como *3 Sonnets of Medieval Italy (trans. D.G. Rossetti), op. 14 (1912).*

Schindler, Kurt. [*Lieder, op. 9, no. 3. Stolze Mädchen*]

Das Stolze Mädchen. 1906. 2 ms. scores.[MAI-12777] Holographs in ink; holograph sketches. For voice and piano. Words by Gottfried Keller. Caption titles: *Singt mein Schatz wie ein Fink.* In caption of 1 score: The proud maid. Pu-

blished as: *Das stolze Mädchen = The haughty maiden. In German with English words added to 1 score.* ¿Podría tratarse de la obra llamada por Israel J. Katz *Old Swiss Lays* (alter G. Keller), op. 9?

Folk Music:

Según la descripción de los documentos, parece ser que fueron publicadas estas tres obras:

[*Bayou ballads*]: *Clémentine; Suzanne Suzanne jolie femme; Suzanne Suzanne pretty girl; Tan patate-l'a tchuite; When your potato's done; Pauv' piti Mom'zelle Zizi; Pity poor Mam'zelle Zizi -- Qué-qué solingale -- Z'amours Marianne -- Marianne's loves -- En avant, grenadiers -- Forward march, Grenadiers -- Michié Préval-- The ball of Monsieur Préval.* [n.d.] 8 ms. Scores [MAI-12946] In ink probably in the hand of Kurt Schindler. For voice and piano. In French and English. Includes eight songs later published as / text and music collected by Mina Monroe; edited with the collaboration of Kurt Schindler.

Schindler, Kurt. [*Folk-song paraphrases, op. 12, no. 1. Petite Anne*]

La petite Anne = Little Annette. [New York]: G. Schirmer, 1907. 1 score (5 [i.e. 4] leaves).[MAI-12919] Page proofs with corrections in ink and pencil. For voice and piano. Also published as: *Old French folk songs, op. 12, no. 1.* English version by Henry G. Chapman. French and English words.

Schindler, Kurt. [*Folk-song paraphrases, op. 12, no. 2. Plainte du berger*]

La plainte du berger = The shepherd's plaint. [New York]: G. Schirmer, 1909. 2 scores.[MAI-12920] Holograph in ink and page proofs with corrections in ink and pencil. For voice and piano. Also published as: *Old French folk songs, op. 12, no. 2.* English version by Henry G. Chapman. French and English words. On holograph: French folksongs.

Las tres obras figuran en el *New Grove Dictionary* pero descritas de forma mucho más imprecisa.

Bound Collection of Songs By Kurt Schindler:

Schindler, Kurt. [*Songs. Selections*] *Songs: op. 8-15: high voice.* New York: G. Schirmer, cop. 1907-1912. 1 score (ca. 250 p. in various pagings). [MAI-13855] Title from cover. All songs are in English; some songs are also in German, French, Italian, or Russian. Also includes Schindler's adaptation of Bohemian cradle-song [Hubicka. Ukol'ebavka] by Bedrich Smetana. Signed in ink: Kurti¹⁸.

¹⁸ Kurti es el apelativo familiar con que llamaban a Schindler sus padres y hermano y que conocemos gracias a la gran cantidad de cartas que se conservan de ellos en la Public Library

No sabemos si esta última obra es la misma que aparece en el *New Grove Dictionary* descrita como *3 Songs (C. Morgenstern, Hartleben), op. 8 (1907)*.

Columbia University. The Hispanic Institute (New York)

En el archivo de la antigua Casa de la Españas se encuentran diversos documentos referentes a Kurt Schindler y documentación diversa perteneciente a Federico de Onís, entre ella, Matilde Olarte encontró¹⁹ los datos que Onís pidió, a través de su secretaria, a diversas editoriales con la relación de obras que éstas habían publicado de Kurt Schindler, datos que necesitaba para editar el Cancionero. Estos datos, en su totalidad, no se incluyeron en *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal. Música y poesía popular de España y Portugal*, ignorándose la razón de tal omisión. A nosotros nos lo ha proporcionado gentilmente la profesora Olarte, a quién agradecemos su generosidad y los citamos a continuación tal y como aparecen en las anotaciones en poder de Federico de Onís.

Dadas las penosas condiciones de almacenamiento de esta documentación, algunas de las notas hoy día son casi ilegibles, de ahí que aprovechemos la oportunidad que esta investigación nos brinda para recordar nuevamente²⁰ la necesidad de acometer las tareas pertinentes para preservar el archivo personal de Kurt Schindler y toda aquella documentación, como es el caso, con él relacionada.

Estas relaciones de obras, sin duda alguna, también son conocidas por Israel J. Katz, aún así, son muy pocas las obras que en ellas aparecen incluidas en el *New Grove Dictionary of Music and Musicians* como podemos comprobar, limitándose a señalar a Gustav Schirmer, Oliver Ditson y H. W. Gray como principales editores de nuestro músico.

Arrangemets of Spanic Music by Kurt Schindler. Published by Oliver Ditson Company:

- *Adoration of the Shepherds, The* (Nit de vetlla) Medieval Catalanian
- *All Ye that Pass by o* (Vos Omnes) T. L. Victoria (1572)
- *Are Ye Come ont as Against a Thief* (Tanquam ad Latronem) T. L. Victoria (1572)
- *Bird in His Cage, The* (Txorinuak Kaloian) Basque Folsong (setting by N. Almandoz)

of Nwe York.

¹⁹ Estos datos aparecieron en una carpeta a nombre de Federico de Onís en uno de los sótanos de esa Institución, en pésimas condiciones de salubridad.

²⁰ Véase Frontera Zunzunegui, M^a E. (2010). El archivo personal de Kurt Schindler: una propuesta de organización. *Etno-folk: Revista de etnomusicología*, 16-17, p. 15-34

- *Birds Praise the Advent of the Saviour, The* (El cant des aucells) XV Century Catalan (setting by Don Lluís Millet)
- *Cat and Dog* (La gata i en belitre) Catalan Folksong (setting by Francesc Pujol)
- *Don Gallardo's Son* (El fill de Don Gallardo) Josep Sancho-Marraco
- *Fum! Fum! Fum!* (Jolly Christman March) Joaquim Pecanina
- *Dood Friday Music in a Catalonian Church* (Divendres Sant) Antoni Nicolau
- *Hail, Virgin Most Holy* (Ave Virgo Sanctissima) Francisco Guerrero (1527-99)
- *How Glorious, O* (O Quam Gloriosum) T. L. Victoria (1572)
- *In the Monastery of Montserrat* (La mort del escola) Antoni Nicolau
- *Jacob Lamented* (Lamentatur Jacob) Christophorus Morales (circa 1540)
- *Jolly Bachelors, The* (Els fadrinets de Sant Boi) Antoni Perez-Moya
- *Let Us Thoroughly Amend* (Emendemus in Melius, et Memento Homo) Christophorus Morales (circa 1540)
- *Lo, Two Seraphim* (Duo Seraphim) T. L. Victoria 1583
- *Melancholy* (Itiuna) Basque Love Song Norberto Almandoz
- *Miracle of Saint Raymond, The* (Un miracle de San Ramon) Enric Morera
- *Miracle of the Virgin Mary, A* (Un miragre de la Virgen Maria) 14th Century, Francesc Pujol
- *Nightingale of France* (Rossinyol de França) Catalan Folksong
- *Nightingale's Message, The* (Txori Urretxindorra) (Basque) Setting by Jesus Guridi (Bilbao)
- *On the Mountains Tops* (Goico Mendiyan) Basque Folksong Jesus Guridi
- *Reproches ou Good Friday, The* (Improperia Popule Meus) T. L. Victoria
- *Serenade de Murcia* Spanish Folksong
- *Silversmith, The* (El paño) Folk-Dance of Murcia and Andalusia
- *Song of the Cider, The* (Goixien Ou) Basque Drinking Song, Norberto Almandoz
- *Surely He Hath Borne our Grievs* (Vere Languores) T. L. Victoria 1572
- *There was Darkness* (Tenebras Factas Sunt) T. L. Victoria 1583

- *Three Drummers, The* (Els tres tambors) Catalan Folksong Harmonized by Joan B. Lambert
- *Three Kings, The* (Canço de Nadal) Old Catalan Nativity song Harmonized by Rev. Lluís Romeu
- *Vagabond's Song, The* (Canço del llandre) Catalan Folksong, Josep Sancho-Marraco
- *Virgin's Plaint, The* (Cant de la Verge) Notation of Felip Pedrell
- *Pascue Love Song* (Nik Baditut) Padre José Antonio de San Sebastián
- *Birds Praise the Advent of the Saviour, The* (El Cant des aucells) 15th Century, Coral Don Lluís Millet
- *Dark Shadow, The* (Negre sombra) Juan Montes (Lugo)
- *Donkey's Burial, The* (La Canción del burro) Folksong Collected by Don Dámaso Ledesma
- *Little Siren, The* (La resalada) Baldomero Fernández
- *Look at Her well* (Mira-la-bien) Collected by Felipe Pedrell 1906
- *Love's Martyrdom* (Martirio d'amor) Asturian Folksong, Baldomero Fernández
- *Maidens of Malaga* (La malagueña) Ditties from Malaga Folksong
- *Merry Bagpipe, The* (La gaita alegre) Asturian Folksong (Jota) Baldomero Fernández
- *Shepherdess, The* (La pastoreta) Catalan Bergerette
- *Shepherders of the Mountains, The* (Los pastores de la sierra) Folksong collected by Inzaga.

Published by G. Ricordi & Co. Italia

- Padre Donostia *Flowery Easter* (Pascua Florida)
- Padre Donostia *Happy Bethlehem* (Old Bethlehem)

Published by Sasseti & Co. Lisboa, Portugal

- *A voda da Machadinha* Canção popular de Porto (Portugal)

Compositions by Kurt Schindler published by G. Schirmer, Inc.

- *Adoration. Asleepi o sleep a little whil*

- *The birchen taper*. Russian peasant song (Arr.)
- *The bird of sorrow*. Vöglein Schwermunt
- *The blue-eyed maid*. Blauhuglein
- *The daisy's song*
- *The dove*. La colomba. Folk-song of Tuscany (Arr.)
- *Dunya*. A Danube song of Bessarabia
- *Early spring*. VorfUhling
- *Eili, Eili!* Invocation. Yiddish (Arr.)
- *The enclosed garden*. Das verschlossene Cärtltsin
- *Faery song*
- *Five folksong paraphrases* (Arr.)
 1. *The birchen taper*. Lootchinoushka
 2. *The dove*. La colomba
 3. *Little Annette*. La petite Anne
 4. *The shepherd's plaint*. La plainte du berger
 5. *Troubadour song*. Chant de trovère
- *From a city window*
- *The haughty maiden*. Das stolze Mädchen
- *A legend*
- *The lost falcon*. Lo sparviero fuggito
- *Marian*. Ein Mädchenbild
- *Mother dearest*. Russian folk-song (Arr.)
- *The old miner's-song*. Das alte Bergmannstied
- *Rondel*. Kuss'ich ihr Haar
- *Scorned love*. Apparizione
- *The shepherd's plaint*. La plainte du berger
- *Silence fulfilled*. Erfülltes Schweigen
- *This fairest one of all the stars*. Stella amoris
- *The three cavaliers*. Russian folk-son (Arr.)
- *Troubadore song*. Chant de trouvère

- *The wilfulmaid. Die Bigensinnige*
- *Woman and cat*
- *Hymn of Free Russia* (Music by Alexandre T. Gretchninoff, arranged by Kurt Schindler)

DUETS

- *La Camargo. 18th century minuet* (For soprano and baritone)

SONG COLLECTIONS edited by Kurt Schindler

- *A century of Russian song. From Glinka to Rachmaninof*
- *Masters of Russian song. Volumes I and II*
- *Sixty Russian Folk-songs. Volumes I, II and III*

CHORUSES

- *Avrahm, Avrahm!* (Arr.) For mixed voices
- *Dunya. A Danube song of Bessarabia* (Arr.) For mixed voices
- *Eili, Eili!* (Arr.) For mixed voices

Compositions by Kurt Schindler (Cont.). Published by G. Schirmer
(Cont.)

CHORUSES (Cont.)

- *Farewell. Carnivali* (Arr.) For mixed voices
- *The Golfinch's wedding. Rumorous song of little Russia* (Arr.) For mixed voices
- *Little Duck in the Meadow. Russia Folk Dance* (Arr.) For mixed voices
- *The prisoner in the Caucasus. Cossack lament* (Arr.) For men's voices
- *Six old French Christmas carols*

Set 1:

Shepherds, leave your flock behind
Naught is so sweet
Good neighbors all

Set 2:

Little Jacques

Come Anthony, come Peter
Let a song in a sweet accord

- *The three cavaliers* (Arr.) For women's voices
- *Vasilissa, the Fair, or the Prince and the Maiden* (Arr.). For mixed voices
- *Vasilissa, the Fair, or the Prince and the Maiden* (Arr.). For women's voices
- *Volga boat-song* (Arr.) For mixed voices

BOOK

- *The development of Opera*. From the Madrigal-Comedy to Gluck. Edited by Kurt Schindler

SONGS (cont'd.)

- *Gohemian Cradle song* (Adapted for concert-use from the opera "Hubicka" by Smetana)
- Two old French songs for voices and orchestra:

Chanson à boire
Chanson à manger
Jennie kissed me

Compositions of KURT SCHINDLER

Published by Bots & Bock. Berlin:

- Op. 2 No.1 *Pierrette*
 - 2 *Ich hat Sinhal sin Schätzchen zu Hans*
 - 3 *Jeannette*
 - 4 *Gigarlette*

Published by Eisoldt & Rohkramer. Berlin:

- Op. 3 No. 1 *Einen, Sonner lang*
 - 2 *Zu spät*
 - 3 *Eliinekens*
 - 4 *Auf einen grünen Wiese*
- Op. 4 No. 1 *Hintern Daich teisst du Schatz*
 - 2 *Singe Madchen dein Gesang*
 - 3 *Frühlinglied*
 - 4 *Nach Jahren*

Published by Bots & Bock. Berlin:

- Op. 5 No. 1 *Süss duftende Lindenflüte*
 2 *Ueber den Bergen weit zu wandern*
 3 *Auf der Heide*
 4 *Fruhes Liedchen*
 5 *Abendständehen*

- Op. 6A *Seltsame Begegnung*

- 6B *Drei satirische Liedchen*
 1 *Vergebliche Frage*
 2 *Kusaweisheit*
 3 *An der Strasseneck*

Published by A. Furstner. Berlin:

- Op. 7 No.1 *Stunde der Schäfers*
 2 *Sommer Hymnus*
 3 *Die Landschaft der Saele*

Published by G. Schirmer. New York, NY:

- Op. 8 No. 1 *Voglein Schwertut*
 2 *Der alte Dergmanslied*
 3 *Erfülltee Schweigen*

- Op. 9 No. 1 *Eine legende*
 2 *Blaugenglein*
 3 *Das stolze Mädchen*
 4 *Das verschlossens Gärtlein*

Publisehd by A. Furtsner. Berlin:

- *Kuckuck als Spottvegel*

Published by Sulzer-Machf. Berlin:

- *Mäimunder*

Published by G.G. Birchard. Boston:

- *The Mungerg revel and The masque of App*

Published by Sassetti & Co. Lisboa, Portugal:

- *A Roda da Machadinha* Canção popular do Porto:

The following numbers of the above Opuses are published by G. Schirmer, New York, NY as well as in Germany:

- Op. 8 No. 2

3

- Op. 9 No. 2

4

Arrangements of Spanish Music
By Kurt Schindler
Published by Oliver Ditson Company

de la ...
estable ...

Title (English)	(Spanish)	Original Composer	Voices
Adoration of the Shepherds, (The)	(Nit de Vetlla)	Mediaeval Catalan	Soprano, Alto, Tenor, Bass
All Ye that Pass by, (O)	(O Vos Omnes)	T. L. Victoria (1572)	Soprano, Alto, Tenor, Bass
Are Ye Come Out as Against a Thief	(Tamquam ad Latronem)	T. L. Victoria (1572)	Soprano, Alto, Tenor, Bass
Bird in His Cage, (The)	(Ixorinuak Kaloian)	Basque Folksong (Setting by Norberto Almandoz)	Soprano
Birds Praise the Advent of the Saviour, (The)	(El Cant des Aucells)	XV Century Catalan (Setting by Don Lluís Millet)	Soprano, Alto, Tenor, Bass
Cat and Dog	(La gata i en belitre)	Catalan Folksong (Setting by Francesc Pujol)	Soprano, Alto, Tenor, Bass
Don Galliaro's Son	(El fill de Don Gallardo)	Josep Sancho-Marraco	Soprano, Alto, Tenor, Bass
Fum! Fum! Fum! (Jolly Christmas March)		Joaquin Peces	Soprano, Alto, Tenor, Bass
Good Friday Music in a Catalonian Church	(Divendres Sant)	Antoni Nicolau	4-Chorus, 14 parts
Hail, Virgin Most Holy	(Ave Virgo Sanctissima)	Francisco Guerrero (1527-99)	Soprano
How Glorious, (O)	(O Quam Gloriosum)	Thomas Ludovicus Victoria (1572)	Soprano, Alto, Tenor, Bass
In the Monastery of Montserrat	(La Mort del Escola)	Antoni Nicolau	Soprano, Alto, Tenor, Bass
Jacob Larented	(Larentabatur Jacob)	Christophorus Morales (Circa 1540)	Soprano
Jolly Bachelors, (The)	(Els Fadrinets de Sant Boi)	Antoni Perez-Moya	Soprano, Alto, Tenor, Bass
Let Us Thoroughly Amend	(Exandemus in Mellius, Et Vemento Homo)	Christophorus Morales (Circa 1540)	Soprano, Alto, Tenor, Bass
Lo, Two Seraphim	(Duo Seraphim)	Thomas Ludovicus Victoria (1533)	Soprano, Alto, Tenor, Bass
Melancholy	(Itiuna) Basque Love Song	Norberto Almandoz	Soprano
Miracle of Saint Raymond, (The)	(Un Miracle de Sant Ramon)	Enric Morera	Soprano, Alto, Tenor, Bass
Miracle of the Virgin Mary, (A)	(Un Miragre de La Virgen Maria)	XIV Century, Francesc Pujol	Soprano, Alto, Tenor, Bass
Nightingale of France	(Rossinyol de França)	Catalan Folksong	Soprano, Alto, Tenor, Bass
Nightingale's Message, (The)	(Txori Urrerindorra)	Basque (Setting by Jesus Guridi (Eitbae))	Soprano, Alto, Tenor, Bass
On the Mountain Tops	(Goico Mendiyan)	Basque Folksong (Jesus Guridi)	Soprano
Reproaches on Good Friday, (The)	(Inproperia (Ponule Meus))	Thomas Ludovicus Victoria	Soprano, Alto, Tenor, Bass
Serenade de Murcia		Spanish Folksong	Soprano, Alto, Tenor, Bass (Solo)

Notas con las ediciones de Kurt Schindler para Federico de Onís
(The Hispanic Institute)

CONCLUSIÓN

Es mucho lo que nos queda por saber de Kurt Schindler, pues a día de hoy no hay un estudio completo sobre su figura que responda a interrogantes tales como cuáles fueron los motivos reales que le llevaron a abandonar su país natal, Alemania, dejando atrás una precoz y brillante trayectoria profesional, para emprender una nueva existencia en Estados Unidos, vida marcada por el signo de lo errante, tan vinculado tradicionalmente a la raza judía de la que él procedía: ¿fue la ruina de la banca familiar que originó el suicidio de sus progenitores y el temor al rechazo social que ello pudo ocasionar?, ¿acaso fueron sus orígenes judíos en una sociedad cada vez más antisemita²¹ lo que le llevo a abandonar su patria?, ¿tuvo algo que ver en ello su más que probable homosexualidad, considerada en aquel tiempo por muchos psiquiatras una “alteración de la conducta”²², esperamos aportar luz sobre estos asuntos en nuestra tesis doctoral.

Tampoco existe un estudio completo sobre la totalidad de su obra, ya que sus coetáneos se fijaron sobre todo en su labor de folclorista, ignorando otros aspectos, no menos importantes, de su polidrica y a la vez sugestiva personalidad (fotógrafo, viajero, corresponsal, artista). Es cierto que en los últimos años, una serie de investigadores, entre los que nos contamos, en torno a la musicóloga Matilde Olarte va descubriendo la importancia de sus otras actividades, viéndose obstaculizados en esta tarea por la dispersión y condiciones en que nos ha llegado su legado personal. Así, poco a poco, van viendo la luz estudios sobre la importancia de su colección de fotografías, casi todas ellas inéditas y por organizar, que constituye una inestimable fuente de información sobre la época, ya que las imágenes tomadas en España nos permiten no solo describir la sociedad rural de la época a través de la mirada de unos visitantes extranjeros que con ella se interaccionaron, sino también constituyen un documento precioso para el estudio del hábitat, utillaje e indumentaria rural. Otra serie de trabajos que estudian su correspondencia y a sus corresponsales, nos muestran la importancia de ese epistolario para conocer tanto su personalidad íntima y su vertiente musical (¿en qué momento dejó la composición clásica y se volcó en el estudio de la música popular?), como la actividad musical y otros aspectos de la vida cultural de la época en que vivió, y también nos permite asomarnos al flujo de intercambios culturales y de relaciones interpersonales que en ella se dieron.

La presente investigación, abordada desde nuestro quehacer profesional como

²¹ El mismo Gustav Malher a quién unían lazos de parentesco con Schindler, pues su esposa, Alma, era prima hermana del músico berlinés, recibió el bautismo para no ver obstaculizada su carrera profesional por sus orígenes judíos.

²² Podemos aventurar la hipótesis de la homosexualidad de Schindler por el contenido de algunas de sus cartas que actualmente está traduciendo del alemán la investigadora alemana Dra. Cornelia Leibrock

ya dijimos, tiene un doble objeto: por una parte, presentar una nueva visión, lo más completa posible, de las ediciones musicales de nuestro personaje, revisando su archivo e investigando en los catálogos automatizados de una serie de grandes bibliotecas, completando, en cierto modo, la información contenida tanto en *The New Grove Dictionary of music and musicians* como en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, ya que ambas obras son insuficientes en cuanto a la información que suministran sobre las creaciones de Schindler, contribuyendo, de esta manera, a un mayor conocimiento y difusión de su obra, que, como bien hemos podido ver a lo largo de estas páginas, no se limitó solamente a recopilar música popular de diversos países, también dejó numerosas creaciones propias y arreglos de otros músicos, siendo muy amplios tanto sus gustos musicales como los géneros que cultivó.

Por otra parte, tratamos de presentar los catálogos bibliográficos automatizados como herramientas muy útiles, que permiten al investigador una mayor eficacia y rapidez en la obtención de la información y que les proporcionan unas prestaciones de gran utilidad en su trabajo, como seleccionar los resultados obtenidos en las búsquedas, editarlos, guardarlos y exportarlos a una cuenta de correo electrónico, a gestores bibliográficos (EndNote, Ref Works...) que permiten organizar e integrar referencias bibliográficas, así como crear notas a pie de página, citas, etc.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOTECA DE L'ORFEÓ CATALÀ (BOC). Col.leccions digital <<http://bibliotecadigital.palaumusica.org/>> [Consultado el 12 de septiembre de 2011]

CATÁLOGO COLECTIVO DE REBIUN (RED DE BIBLIOTECAS UNIVERSITARIAS) <<http://rebiun.crue.org/cgi-bin/rebiun/O7039/ID2ec3d766?ACC=101>> [Consultado el doce de septiembre de 2011]

CATÀLEG COL·LECTIU DE LES UNIVERSITATS DE CATALUNYA (CCUC) <<http://ccuc.cbuc.cat/>> [Consultado el 12 de septiembre de 2011]

CATÁLOGO BIBLIOGRAFICO DEL CONSEJOSUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS <http://aleph.csic.es/F?func=file&file_name=find-b> [Consultado el 12 de septiembre de 2011]

CATÁLOGO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA (BNE) <<http://catalogo.bne.es/uhtbin/webcat>> [Consultado el 12 de septiembre de 2011]

CATALOGUE GÉNÉRAL BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE (BNF) <http://catalogue.bnf.fr/jsp/recherchemots_simple.jsp?host=catalogue> [Consultado el 13 de septiembre de 2011]

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES ONLINE CATALOG (CLIO) <<http://clio.cul.columbia.edu:7018/index.html>> [Consultado el 13 de septiembre de 2011]

- COPAC NATIONAL, ACADEMIC, & SPECIALIST LIBRARY CATALOGUE
<<http://copac.ac.uk/>> [Consultado el 13 de septiembre de 2001]
- KATALOG DER DEUTSCHE NATIONALBIBLIOTHEK_<<http://www.d-nb.de/sammlungen/kataloge/opac.htm>> [Consultado el 14 de septiembre de 2001]
- MUSIC DIVISION. NEW YORK PUBLIC LIBRARY. Kurt Schindler Papers, 1882-1946. <<http://www.nypl.org/ead/2596?iamaselector=/node/54754>> [Consultado el 14 de septiembre de 2011]
- LIBRARY OF CONGRESS ONLINE CATALOG <<http://www.loc.gov/index.html>> [Consultado el 15 de septiembre de 2001]
- CASARES RODICIO, E. (coord.) (2002). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- FRONTERA ZUNZUNEGUI, M^a E. (2010). *El archivo personal de Kurt Schindler: una propuesta de organización*. Etno-folk, 16-17, 15-34
- ORTIZ GARCÍA, C., SÁNCHEZ GÓMEZ, L. A. (eds.) (1994). *Diccionario histórico de antropología española*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- SADIE, S. (ed.) (2002). *The New Grove dictionary of music and musicians*. London: MacMillan.

**LA RELACIÓN DE LOS HERMANOS
KURT Y EWALD SCHINDLER CON LA DANZATERAPIA:
UNA REVISIÓN DE LA TRAYECTORIA
DE LILJAN ESPENAK**

Judith HELVIA GARCÍA MARTÍN
Universidad Pontifica de Salamanca

Resumen: En este breve artículo pretendemos poner de relieve a una figura normalmente destacada en otro campo, como es la Danzaterapia. Hablamos de la noruega Liljan Espenak. Su nombre aparece relacionado con el apellido Schindler, principalmente con el hermano menor, Ewald. Actor él, y bailarina ella, llevaron a cabo una colaboración profesional mientras residieron en Nueva York. La naturaleza de dicha cooperación aún nos es desconocida, a la espera de la traducción y lectura de las fuentes epistolares relativas a estos dos personajes. De momento, conozcamos un poco más a estas dos figuras y su trayectoria.

Palabras clave: música, composiciones, Kurt Schindler, Ewald Schindler

Abstract: In this short article we try to highlight a figure that usually appears in a prominent way in another field, such as Dance Therapy. We are talking about the Norwegian Liljan Espenak. Her name is associated with the surname Schindler, mainly with younger brother, Ewald. He actor, and she dancer, they carried out a professional collaboration while they resided in New York. The nature of such cooperation is unknown to us yet, waiting for the translation and reading of the epistolary sources concerning to these two characters. For now, let's know a little bit more about them and their story.

Key Words: music, compositions, Kurt Schindler, Ewald Schindler

Podríamos comenzar este breve artículo como si fuera un chiste trasnochado: “Un músico, un actor y una bailarina entran en un bar... de Nueva York...”. Porque así pudo ser como se conocieron estos tres personajes, o al menos dos de ellos: Kurt Schindler, Ewald Schindler y Liljan Espenak. Porque, ¿qué tienen en común dos hermanos de familia judía nacidos en el Berlín de finales del siglo XIX con una intrépida mujer apasionada por la danza proveniente de Bergen (Noruega)? Podríamos señalar al menos tres aspectos que compartían: la dedicación al arte (cada uno

el suyo), el gusto por la observación de los procesos emocionales y sociales del ser humano, y la ciudad de Nueva York.

Al presentar a estos tres personajes, no queremos detenernos en la figura de Kurt Schindler (en la imagen¹) nacido en Berlín en 1883, pues en este volumen ya se han recogido abundantes datos sobre su persona y obra en otros artículos². Por otro lado, su papel en esta historia es más pasivo que activo, por lo que nos interesa centrarnos más en los dos personajes que restan. Aún así, queremos resaltar su versatilidad dentro del campo de la música. En su vertiente de músico práctico colaboró con figuras tan destacadas como Gustav Mahler o Richard Strauss, pero también fue compositor, director de las óperas de Stuttgart y Würzburg y fundador y director de la *Schola Cantorum* de Nueva



York. Sin embargo, la faceta que más nos interesa de esta figura es la de folklorista. Se interesó por las tradiciones rusa, sefardita, americana y española, ésta última tratada con gran amplitud y no ciñéndose exclusivamente al “andalucismo”. Además, está registrada en un cancionero que fue posible gracias al apoyo económico del Departamento de Español de la Universidad de Columbia y a la financiación del presidente de la Hispanic Society of America, Archer Milton Huntington, quien le pagaba por recopilar y comprar bibliografía y ediciones de música española y fotografías de sus trabajos de campo en España³. Puesto que murió de un cáncer en Vermont (junto al estado de Nueva York) en 1935, su camino y el de Liljan Espenak no pudieron encontrarse, ya que ella no llegaría a los Estados Unidos hasta el comienzo de la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, y por razones que especificaremos en su momento, sí creemos posible que el trabajo de campo de Kurt Schindler impactara de alguna manera en el método y la técnica de esta mujer.

¹ <http://piquera.sanesteban.com/monografias/schindler.htm> [Consultada el 6 de octubre de 2011].

² *Cfr.*, en este libro, entre otros, los artículos de Laborda, José M^a. Composiciones de Kurt Schindler basadas en el folclore español; Olarte, Matilde. La trayectoria musical de Kurt Schindler a través de sus corresponsales mundiales: fuentes de primer orden; Frontera Zunzunegui, M^a Enriqueta. Un sabueso digital tras los pasos de Kurt Schindler en España: cómo rastrear información en archivos digitalizados de prensa

³ Olarte Martínez, Matilde (2007). Apuntes de Sevilla a través de intrépidas jovencitas americanas de los años 30: *Bienvenido Mr. Schindler*. En Miguel Á. Berlanga Fernández (coord.). *Lo Andaluz Popular, Símbolo de lo Nacional* (p. 98), Granada: Universidad de Granada / CDMA.



Menos conocido fue su hermano menor, Ewald Schindler (en la imagen⁴), de quien apenas tenemos datos biográficos, y a quien queremos dar a conocer a través de determinadas fuentes que especificaremos más adelante. Nació en 1891, y aunque no tenemos datos al respecto, es muy posible que, al igual que su hermano, lo hiciera en Berlín. Tuvo que abrirse camino él solo cuando, tras el suicidio de sus padres, Kurt decidió emigrar a Estados Unidos en 1905⁵. Si éste eligió orientar su vocación hacia la música, Ewald lo hizo hacia la actuación en el teatro y el cine, si bien su trayectoria en el séptimo arte apenas llega a las cuatro películas⁶, tres de ellas mudas. Tuvo la oportunidad de trabajar como ayudante de Bruno Walter⁷, a quien quizás conoció a través de las colaboraciones de su hermano con Mahler y Strauss⁸. La carrera de Ewald parecía prometedora cuando el compositor y director alemán propuso que fuera el director de escena de la ópera de Düsseldorf⁹. Sin embargo, cuando Hitler alcanzó el poder en Alemania, comenzaría su periplo, teniendo que emigrar junto con su mujer primero

⁴ Imagen tomada de <<http://www.cyranos.ch/smschi-e.htm>> [Consultada el 1 de octubre de 2011].

⁵ Olarte Martínez, Matilde (2007). *Op. Cit.*, (p. 98).

⁶ Filmografía de Ewald Schindler en <<http://www.citwf.com/person376080.htm>> [Consultada el 1 de octubre de 2011]: *Vergebens* (1911), de Walter Schmidthassler; *Die Weisse Sklavin III* (1911), de Viggo Larsen; *Die Teppichknupferin von Bagdad* (1920), de Edmund Linke; *August der Stark* (1936), de Paul Wegener [recordemos que, para entonces, Paul Wegener ya había realizado sus tres versiones de *El Golem* y era ya un director consagrado].

⁷ Bruno [Schlesinger] Walter (Berlín 1876- Beverly Hills 1962) fue un director y compositor nacido en una familia judía de clase media. Trabajó a las órdenes de Gustav Mahler desde 1894 hasta 1896 en Hamburgo, y a partir de 1901 en Viena. Éste impulsó su carrera al otorgarle el puesto de director de la ópera de Breslau. Dado que se le considera un pionero en la difusión de la obra de Mahler, es lógico encontrar una profunda influencia del músico bohemio- austríaco en la obra de Walter. *Cfr.* Ryding, Erik. Pechefsky, Rebecca (2001). Walter (Schlesinger) Bruno. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 27 (pp. 52-53). London: Macmillan Publishers Limited.

⁸ Podemos establecer la conexión entre Bruno Walter y Ewald Schindler a través de su hermano, pues tanto Kurt Schindler como Bruno Walter trabajaron con Mahler, y es posible que se conocieran en una de sus muchas colaboraciones.

⁹ <<http://www.cyranos.ch/smschi-e.htm>> [Consultada el 1 de octubre de 2011].

a la antigua Checoslovaquia, donde sería el director de ópera del Teatro Alemán de Praga; y más tarde a Italia, donde en 1940 acabaría siendo recluido en un campo de concentración durante casi un año. Tras esta amarga experiencia, decidió emigrar a Nueva York, donde quizá ya tenía contactos gracias a su hermano, y allí permaneció hasta su muerte en 1955. Y es precisamente en el ínterin de estos catorce años en el que posiblemente las vidas de uno de los hermanos Schindler y de Liljan Espenak se cruzaron.



Pero antes de buscar algo que les relacione, pasemos a presentar a nuestro personaje principal, Liljan Espenak (en la imagen¹⁰), quien ha dado numerosos datos autobiográficos en una entrevista personal de la que recogemos aquí un breve resumen¹¹. Como decíamos antes, nació en Bergen (Noruega) en 1905. Allí comenzó temprano y como un pasatiempo la práctica de la danza, que continuó, ya de forma profesional, cuando a los dieciséis años decidió irse a estudiar a Dresde (Alemania). Allí se descubrió independiente y resuelta a continuar sus estudios artísticos, y asistió a las clases de Mary Wigman¹². Gracias a una beca concedida por su profesora, a sus tareas

como coreógrafa y a su trabajo como costurera de la compañía de danza que aquella dirigía, pudo quedarse en Alemania a pesar de la oposición de sus padres. Con este grupo de bailarines realizó giras por Alemania, Suiza e Italia durante cuatro años, tras los cuales alcanzó el grado de ayudante y se trasladó a Berlín para hacerse cargo de algunas clases en la escuela que Mary Wigman abrió allí en 1930.

¹⁰ Sternfeld Mertz, Judith (1989). A memorial tribute to the life and Vision of Liljan Espenak. January 25 1905- December 18, 1988. *American Journal of Dance Therapy*, 11, 73.

¹¹ Koch, Nana Sue (1981). An interview with Liljan Espenak. *American Journal of Dance Therapy*, 4, 4-20.

¹² Mary Wigman (o Karoline Sophie Marie Wiegmann, Hannover 1886-Berlín 1973) fue una de las máximas exponentes de la danza expresionista. Tuvo contactos con el grupo *Die Brücke* en Dresde, donde abrió en 1920 la escuela de danza a la que asistió Liljan Espenak. Sus ideas sobre una danza totalmente liberada de todo soporte musical despertaron un gran interés por todo el mundo. Durante dos décadas formó una compañía de bailarines que realizó numerosas giras por Europa. Sin embargo, la situación política no permitió que prosperaran, y su escuela fue clausurada por el gobierno nazi de 1940. Prosiguió con su actividad pedagógica a partir de 1949 en Dahlem, y más tarde en Berlín Oeste. Cfr. VV. AA. (1992). "Wigman, Mary". *Gran Enciclopedia Larousse* (p. 11648), 24; <<http://www.danzaballet.com/modules.php?name=News&file=article&sid=659>> [Consultada el 6 de octubre de 2011].

Durante un tiempo permaneció en dicha ciudad, pero abandonó la escuela para abrir su propio estudio¹³, en el que enseñaba su arte al tiempo que estudiaba Psicología en la *Deutsche Hochschule für Leibesübungen*¹⁴ de Berlín. Sin embargo, la situación política en Alemania durante los años 30 fue cada vez más tensa, y decidió abandonar Berlín durante un año para volver a su Bergen natal. Desde allí vio cómo el gobierno nazi cerraba su escuela por su relación con estudiantes y amigos judíos, y por considerar que la posesión de libros en lengua rusa hacía de ella una espía que servía a aquel país.

Una vez que Espenak se dio cuenta de que no podría volver a Alemania durante un largo período de tiempo, decidió probar suerte en el Reino Unido, y trasladó su residencia a Londres. Esperaba encontrar en la capital la oportunidad de afianzarse en las dos facetas de la danza que más le gustaban y que consideraba imprescindible practicar conjuntamente: la enseñanza y la interpretación. Sin embargo no encontró plena satisfacción en ninguna de las dos, pues no pudo obtener un permiso de trabajo que le permitiera enseñar; en cuanto a la segunda, su visión de la danza resultó demasiado moderna y expresionista para el público londinense que, según las propias palabras de la bailarina, prefería el ballet, y por lo tanto su lado interpretativo tampoco obtuvo mucho éxito. Cuando la guerra comenzó, Espenak no se resignó a permanecer inactiva durante los años que aquélla durara, y aprovechó la oportunidad que le brindaba un buen amigo: el director de la prestigiosa revista de fotografías *Picture Post* emigraba a Estados Unidos y se ofreció a ayudarla escribiendo una declaración jurada en su favor para ser admitida en el país con buenas referencias.

Una vez allí, volvieron a ponerse en contacto, y el editor de la citada revista, que trabajaba escribiendo un libro en el Lincoln Center de Nueva York, le procuró un trabajo de ayudante durante algunas horas al día. Esto le dio la oportunidad de buscar otros trabajos. Se unió al programa de campamentos de la YWCA (Young Women Christian Association), tras el cual volvió a Nueva York con alumnas deseosas de aprender con ella.

Su estilo evolucionó, ya que comenzó a formarse en diferentes técnicas y enfoques. Exploró los métodos Dalcroze, Medau y Mensendieck¹⁵. Aprovechó cada oportu-

¹³ Aunque en su entrevista Liljan Espenak insiste en que su marcha de esta escuela fue amistosa, deja entrever que una posible causa de tal decisión fue la simpatía de Mary Wigman hacia el partido nazi en lo que al ensalzamiento del pueblo alemán se refiere, mientras que Liljan no compartía el cada vez más proclamado antisemitismo. Wigman creía que con semejante filosofía, el gobierno la convertiría en un icono de la danza alemana, lo que nunca ocurrió dado su comportamiento demasiado independiente. *Cfr.* Koch, Nana Sue (1981). *Op. Cit.* (pp. 6-7).

¹⁴ Escuela Superior de Educación Física de Berlín.

¹⁵ Emile Jacques-Dalcroze (Viena 1865-Ginebra 1950) fue un músico, compositor y pedagogo

tunidad que se le presentó para conocer diferentes tipos de danza, como los talleres que ofrecían las compañías de otros países que acudían a Nueva York para actuar (Rusia, Japón...). De esta manera, su mente y su formación ya eran muy amplias y educadas en la variedad cuando llegó su primer contacto con la danzaterapia en la escuela de Marian Chace¹⁶. Si ésta se había formado en la tradición junguiana, Espenak afianzó sus estudios en Psicología en el Instituto Adler¹⁷, dirigido por la hija del psicoterapeuta. Por lo tanto adquirió una amplia formación dentro de la corriente humanista, en la que se anteponía la naturaleza bondadosa del ser humano, así como su tendencia a la autorealización, y se valoraban por encima de todo los aspectos emocional y comunicativo.

De este modo, comenzó a restar protagonismo en su jornada laboral a la enseñanza de la danza, y a concedérselo al diagnóstico de pacientes con diversas discapacidades mediante el movimiento y a su rehabilitación a través del mismo.

Cuando las noticias de sus actividades se extendieron en la comunidad médica que desarrolló un método para enseñar solfeo de una forma más eficaz llamado Euritmia, que se basaba en resaltar el factor rítmico a través de movimientos corporales naturales, sobre todo desde la etapa preescolar y los primeros niveles de la enseñanza primaria. *Cfr.* Dalcroze, Emile (1907). *Método para el desarrollo del instinto rítmico, del sentido auditivo y del sentido tonal*. París: Sanzo.

Heinrich Medau (Berlín 1890-Coburgo 1974) era profesor de educación física, y sus ideas de combinar el movimiento corporal con la música inspiraron a los fundadores de la gimnasia rítmica.

Cfr. <http://www.zanshin.es/index.php?option=com_content&view=article&id=51:hisgimritdep&catid=48:catrevzan3&Itemid=27> [Consultada el 11 de octubre de 2011].

Bess Mensendieck (1864-1957) fue una médica holandesa-estadounidense que desarrolló un método de gimnasia que curaba o mejoraba ciertas discapacidades, afrontándolas desde el punto de vista anatómico y psicológico. *Cfr.* Koch, Nana Sue (1981). *Op. Cit.* (p. 9).

La combinación de todos estos enfoques hizo que Espenak comprendiera el potencial de la danza fuera de la interpretación, aplicándola para mejorar la calidad de vida de los participantes en sus sesiones.

¹⁶ Marian Chace (1896-1970) comenzó como bailarina de danza moderna, pero al comprobar que sus alumnos estaban más interesados en la expresión de sus emociones a través del movimiento que en el aprendizaje de la técnica, orientó su carrera hacia la terapia, siendo una de las primeras danzaterapeutas e incluyéndose dentro de la corriente junguiana.

¹⁷ Alfred Adler (1879-1937) fue un psicoterapeuta austríaco que, junto con otros nombres antes adheridos a la corriente freudiana (Erik Erikson, Carl Jung, Erich Fromm...) influyó en la formulación de las teorías humanistas con ideas como la búsqueda existencial de los seres humanos, la concepción sociocultural del ser humano y su lucha por autodesarrollarse, en contraposición a las teorías conductista y freudiana. *Cfr.* Ruud, E. (1990). *Los caminos de la Musicoterapia. La musicoterapia y su relación con las teorías terapéuticas actuales*, Bonum: Buenos Aires.

ca, fue invitada como voluntaria al Flower Hospital de Nueva York¹⁸, donde realizaba sesiones dos horas por semana. Puesto que dicho hospital era la rama especializada en cirugía del New York Medical College¹⁹, Espenak recibió pronto la oferta por parte de esta institución de impartir cursos de danzaterapia aplicada a grupos de personas con discapacidades, aunque su especialidad y su método se habían centrado hasta el momento en el trabajo individual. Durante los cinco años en los que estos cursos se celebraron, pasaron de tener una extensión de dos a veinte horas semanales, lo que nos da una idea de la acogida que tuvieron entre los estudiantes de medicina. Nació así a manos de nuestra protagonista el primer curso de postgrado en danza-movimiento terapia, coincidiendo con una época en la que la danza moderna y su énfasis en la creatividad y expresión individual había alcanzado su cénit, apoyada por el movimiento de la Psicología Humanística, que en aquél momento defendía el gran valor que tiene la adquisición de la auto conciencia a través de la experiencia y expresión corporal²⁰.

Dicho postgrado no sólo estaba dirigido a profesionales de la danza, pues en el anuncio que de él se hace en 1969 en el *Journal of Music Therapy* se presenta como un programa de un año a tiempo parcial (recordemos que eran 20 horas semanales) en el que se enseña a los alumnos a “utilizar la danza como herramienta para el tratamiento de la discapacidad mental. El curso se imparte en un contexto interdisciplinario, con la participación en el programa de la división de Pediatría, Psiquiatría, Psicología, Trabajo social y Arte Terapia del *New York Medical College*”²¹.

Consideramos oportuno resaltar las últimas palabras, pues demuestran el buen momento que vivían las terapias creativas al ser aceptadas entre un colectivo, tan reacio a las mismas, como es el médico.

A pesar de que los programas de cursos que Liljan impartía tanto en el *New York Medical College* como en su propio estudio tenían un gran éxito y afluencia, se vio obligada a dejar de ofrecerlos. El motivo que la impulsó a tomar esta decisión fue la demolición de su estudio para la construcción el Lincoln Center, que se inauguraría en 1959. La desaparición del principal escenario para sus clases de improvisación hizo que trasladara la celebración del curso al Carnegie Hall, un lugar que resultó ser

¹⁸ Hospital abierto en 1890, situado en el cruce del Eastern Boulevard con las calles 63 y 64, según el artículo publicado el 8 de enero de 1890 en el *New York Times*, “All ready for patients. The New Flower Hospital fully equipped”.

<<http://query.nytimes.com/mem/archivefree/pdf?res=F20E17FD3F5F10738DDDA10894D9405B8085F0D3>> [Consultada el 8 de octubre de 2011].

¹⁹ <<http://www.nymc.edu/AboutNYMC/History.html>> [Consultada el 8 de octubre de 2011].

²⁰ Dosamantes Beaudry, Irma (1997). “Revisioning Dance /Movement Therapy”. *American Journal of Dance Therapy*, 19, 17.

²¹ VV. AA. “Association News”, *Journal of Music Therapy*, 6, 1 (1969), p. 33.

demasiado amplio y frío para tratar asuntos tan delicados como la emoción a través del movimiento.

Sin embargo, abandonar esta actividad fue una afortunada decisión, tanto para ella como para los posteriores danzaterapeutas, ya que encontró el tiempo necesario para transmitir sus conocimientos a generaciones posteriores no sólo a través de sus clases, sino también de conferencias por todo el mundo y de dos monografías. Gracias a la donación de su colección personal de libros en 1982, se conserva en la biblioteca del Lincoln Center una amplia bibliografía acerca de la danzaterapia. Es calificada por muchos autores como una de las pioneras en esta disciplina y una de las principales representantes de la misma en la costa este de Estados Unidos, junto con muchos otros nombres de origen alemán o que habían estudiado y trabajado en este país, como Elaine Siegel, Judith Kestenberg²²... Y sin embargo, siempre huyó del academicismo, pues creía que anulaba la intuición propia²³.

Consciente del poder de las terapias creativas sobre la mente, apoyó además a la musicoterapia, registrándose como socia en la *National Association for Music Therapy*, en cuya lista de afiliados aparecen, desde 1964 hasta 1969²⁴, tanto su nombre como su lugar de residencia²⁵ y el estudio en el que impartía los cursos y realizaba sus sesiones.

A estas alturas, el lector podría estar preguntándose “Pero al final ¿cuándo entraron Liljan Espenak y los hermanos Schindler en ese bar y se conocieron por fin?”. Llegados a este punto, debo sin embargo decepcionar a los curiosos, pues hasta aho-

²² Para algunos autores, la historia de la danzaterapia habría tenido un rumbo muy diferente, en el cual Alemania habría tenido un papel mucho más destacado, de no haber sido por los devastadores efectos de la Segunda Guerra Mundial, que obligó a todos estos personajes a abandonar el país para desarrollar sus teorías en Estados Unidos. *Cfr.* Capello, Patricia P. (2007). *Dance as our source in Dance / Movement Therapy Education and Practice. American Journal of Dance Therapy*, 29, 41.

²³ Chaiklin, Sharon. Siegel, Elaine (1997). Two old timers have their first conversation. *American Journal of Dance Therapy*, 19, 107.

²⁴ VV.AA. (1964). Membership Directory. 1963-1964. *Journal of Music Therapy*, 1, 21

VV.AA. (1965). Membership Directory. 1964-1965. *Journal of Music Therapy* 2, 27.

VV.AA. (1966). Supplement to the Membership Directory. 1965-1966. *Journal of Music Therapy*, 3, 72.

VV.AA. (1967) Membership Directory. 1966- 1967. *Journal of Music Therapy*, 4, 33.

VV.AA. (1968). National Association for Music Therapy, INC. Membership Directory. 1967-1968. *Journal of Music Therapy*, 5, 20.

VV.AA. (1969). National Association for Music Therapy, INC. Membership Directory. 1968-1969. *Journal of Music Therapy*, 6, 55.

²⁵ Si tenemos en cuenta los datos que aporta esta lista de socios, durante estos años cambió al menos tres veces de residencia, pasando por la Calle 72, Broadway y Long Island.

ra no se conocen datos concretos acerca del momento en el que entraron en contacto. Evidentemente, Kurt Schindler no pudo conocer a la protagonista de nuestro artículo en persona, pues murió antes de que ella llegara a Nueva York aunque, por razones que expondremos a continuación, sí es posible que Espenak tuviera contacto con su obra. Por otro lado, y hasta ahora este hecho es el único punto de conexión entre estos personajes, sabemos que el año de la llegada de Ewald Schindler a Nueva York, 1941, fundó junto a Liljan una escuela llamada *The Playhouse Studio*. Desconocemos si se trata de aquél estudio que la bailarina alquiló en Lincoln Center, o de otro diferente. Lo cierto es que ambos mantuvieron una estrecha relación profesional, uniendo sus fuerzas en el arte que cada uno dominaba: la interpretación y la danza.

Dicha conexión está siendo investigada por la autora del presente artículo a través de la abundante correspondencia que mantuvieron entre 1942 y 1951²⁶, ilustrada con varias fotografías.

Toda esta documentación forma parte del vastísimo fondo documental de la *New York Public Library*, y una exploración más detallada de la misma nos revelará en un futuro próximo en qué consistía exactamente la colaboración entre Liljan Espenak y Ewald Schindler, y si la labor recopilatoria de su hermano Kurt tuvo algún papel en las clases o las sesiones impartidas por Liljan. Recordemos que, en su faceta de folklorista, el también musicólogo realizó numerosos trabajos de campo en España entre 1920 y 1934²⁷ recogiendo, además de melodías, coreografías de danzas populares. Y tengamos en cuenta también que Liljan fue siempre una artista abierta a toda clase de influencias provenientes cualquier cultura, lo que hizo que al final su estilo fuera tan ecléctico, en el que llegaban a mezclarse la danza folklórica y el movimiento de Dalcroze. De hecho, en sus estudios se recoge la importancia que concedía al estudio del folklore, que calificaba de “vital”, para la formación del danzaterapeuta, ya que el proceso de este tratamiento “busca, al igual que lo hacían las danzas antiguas, normalizar la experiencia humana así como elevar la expresión”²⁸. Por lo tanto, es razonable pensar que la bailarina conociera a través de Ewald la obra de Kurt, y que quizás la utilizara en sus cursos o incluso coreografías.

Por lo tanto, hemos conocido aquí a tres personajes que, como decíamos al

²⁶ <<http://www.nypl.org/sites/default/files/archivalcollections/pdf/schindlerewald.pdf>> [Consultada el 8 de octubre de 2011].

²⁷ Olarte Martínez, Matilde (2010). Las anotaciones de campo de Kurt Schindler durante sus grabaciones en España. *Etno-folk. Revista de etnomusicología*, 16-17, 35.

²⁸ Nemetz, Laurice D. (2006). Moving with meaning: the historical progression of Dance /Movement Therapy. En Stephanie L. Brook (ed.). *Creative Arts Therapies manual. A Guide to the History, Theoretical Approaches, Assessment, and Work with Special Populations or Art, Play, Dance, Music, Drama and Poetry Therapies* (pp. 103-104). Springfield, Illinois: Charles C Thomas.

principio, tienen tres aspectos en común: la ciudad de Nueva York, el arte, y la pasión por los procesos emocionales y sociales del ser humano. Y es que, en definitiva, no es tan diferente observar el modo en el que los integrantes de un pueblo se comunican y relacionan entre sí a través de la música y de la danza, análisis de la expresión emocional a través del movimiento. En ambos casos, lo que importa no es el resultado final, sino que lo verdaderamente interesante, la comunicación, ocurre durante el camino.

A la espera de un conocimiento más detallado de las citadas fuentes, queremos dejar en el aire una serie de preguntas: ¿en qué contexto pudieron contactar Ewald Schindler y Liljan Espenak? ¿Tuvo Ewald algún papel como docente en el estudio que abrieron juntos?; y si fue así ¿orientó su carrera hacia la dramaterapia? ¿compararon ambos el enfoque adleriano de la psicoterapia?; y por fin, ¿utilizaron material del legado de Kurt Schindler para sus cursos? El estudio de la correspondencia que intercambiaron nos ayudará no sólo a contestar estas preguntas, sino también a conocer mejor al hermano menor y el menos célebre de los Schindler.

BIBLIOGRAFÍA

- CAPELLO, Patricia P. (2007). Dance as our source in Dance /Movement Therapy Education and Practice. *American Journal of Dance Therapy*, 29, 37- 50.
- CHAIKLIN, Sharon & SIEGEL, Elaine (1997). Two old timers have their first conversation. *American Journal of Dance Therapy*, 19, 105-25.
- DALCROZE, Emile (1907). *Método para el desarrollo del instinto rítmico, del sentido auditivo y del sentido tonal*. París: Sanzo.
- DOSAMANTES BEAUDRY, Irma (1997). Revisioning Dance /Movement Therapy. *American Journal of Dance Therapy*, 19, 16-23.
- ESPENAK, Liljan. (1989). Movement Diagnosis tests and the inherent laws governing their use in treatment: an aid in detecting the lifestyle. *American Journal of Dance Therapy*, 11, 77- 83.
- HALPRIN, Daria (2003). *Expressive Body in Life, Art and Therapy. Working with Movement, Metaphor, and Meaning*. Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers.
- KOCH, Nana Sue (1981). An interview with Liljan Espenak. *American Journal of Dance Therapy*, 4, 2, 4-20.
- NEMETZ, Laurice D. (2006). Moving with meaning: the historical progression of Dance /movement Therapy. En Stephanie L. Brook (ed.): *Creative Arts Therapies manual. A Guide to the History, Theoretical Approaches, Assessment, and Work with Special Populations or Art, Play, Dance, Music, Drama and Poetry*

- Therapies* (pp. 95-108). Springfield, Illinois: Charles C Thomas.
- OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (2007). Apuntes de Sevilla a través de intrépidas jovencitas americanas de los años 30: *Bienvenido Mr. Schindler*. En Miguel Á. Berlanga Fernández (coord.). *Lo Andaluz Popular, Símbolo de lo Nacional* (pp. 95-111). Granada: Universidad de Granada /CDMA.
- OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (2010). Las anotaciones de campo de Kurt Schindler durante sus grabaciones en España. *Etno- folk. Revista de etnomusicología*, 16-17, 35-74.
- RUUD, E. (1990). *Los caminos de la Musicoterapia. La musicoterapia y su relación con las teorías terapéuticas actuales*. Bonum: Buenos Aires.
- RYDING, Erik. & PECHEFSKY, Rebecca (2001). “Walter (Schlesinger) Bruno”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 27 (pp. 52-53). Londres: Macmillan Publishers Limited.
- STERNFELD MERTZ, Judith (1989). A memorial tribute to the life and Vision of Liljan Espenak. January 25, 1905-December 18, 1988. *American Journal of Dance Therapy*, 11, 2, 73.
- VV.AA. (1964). Membership Directory. 1963- 1964. *Journal of Music Therapy*, 1, 1, 21.
- VV.AA. (1965). Membership Directory. 1964- 1965. *Journal of Music Therapy*, 2, 1, 27.
- VV.AA. (1966). Suplement to the Membership Directory. 1965- 1966. *Journal of Music Therapy*, 3, 2, 72.
- VV.AA. (1967). Membership Directory. 1966- 1967. *Journal of Music Therapy*, 4, 1, 33.
- VV.AA. (1968). National Association for Music Therapy, INC. Membership Directory. 1967- 1968. *Journal of Music Therapy*, 5, 1, 20.
- VV.AA. (1969). National Association for Music Therapy, INC. Membership Directory. 1968- 1969. *Journal of Music Therapy*, 6, 2, 55.
- VV. AA. (1969). Association News. *Journal of Music Therapy*, 6,1, 33.
- VV. AA. (1992). Wigman, Mary. *Gran Enciclopedia Larousse*, 24 (p. 11648). Barcelona: Planeta.

PÁGINAS WEB

<<http://www.cyranos.ch/smschi-e.htm>> [Consultada el 1-10-2011].

<<http://www.citwf.com/person376080.htm>> [Consultada el 1-10-2011].

<<http://www.danzaballet.com/modules.php?name=News&file=article&sid=659>> [Consultada el 6-10-2011].

<<http://piguera.sanesteban.com/monografias/schindler.htm>> [Consultada el 6-10-2011].

<<http://query.nytimes.com/mem/archivefree/pdf?res=F20E17FD3F5F10738DDDA10894D9405B8085F0D3>> [Consultada el 8-10-2011].

<<http://www.nymc.edu/AboutNYMC/History.html> > [Consultada el 8-10-2011]

<<http://www.nypl.org/sites/default/files/archivalcollections/pdf/schindlerewald.pdf>> [Consultada el 8-10 -2011].

<http://www.zanshin.es/index.php?option=com_content&view=article&id=51:hisgimritdep&catid=48:catrevzan3&Itemid=27> [Consultada el 11-10-2011].

CONTEXTO SOCIOECONÓMICO DE LA ESPAÑA QUE SE ENCUENTRA KURT SCHINDLER (1884-1935)

Inés MEZO BALACA
Universidad de A Coruña

Resumen: El objetivo de este trabajo es dar un contexto social y económico a la época en que Schindler realizó su trabajo de campo en España. Comenzamos con una visión general de lo que se ha llamado la primera globalización, un periodo de rápidos cambios y cambios espectaculares en el contexto internacional. En la segunda parte utilizamos data para entender la vida en la España rural en los años anteriores a la Guerra Civil.

Palabras clave: economía, músico, composiciones, Kurt Schindler

Abstract: The purpose of this paper is to give a social and economic context to the period in which Schindler realized his fieldwork in Spain. We begin with an overview of what has been known as the first globalization, a period of rapid changes and dramatic improvements in the international environment. In the second part we used some data to understand the way of living in rural Spain before the Civil War.

Key Words: economy, musician, compositions, Kurt Schindler

EL CONTEXTO SOCIOECONÓMICO DE ESPAÑA EN EL PERIODO DE ENTREGUERRAS

Kurt Schindler es conocido como investigador de la música de tradición oral, principalmente por su cancionero popular de España y Portugal. Comenzó su trabajo de campo en España en 1920 y realizó estancias casi anuales en nuestro país hasta su muerte en 1935. En sus viajes por España recorrió prácticamente todas las regiones recopilando la música popular. Otra de sus grandes aficiones era la fotografía, fotografió la vida rural española de sus informantes. Su interés por nuestro país trascendía la música y se ampliaba a la vida cotidiana y costumbres de sus informantes que eran los temas principales de las canciones populares.

En este artículo queremos dar un contexto socioeconómico al trabajo que Schindler realizó en España. Para ello, partimos de lo más general para llegar a lo más concreto. La primera parte está dedicada al entorno macroeconómico de la

época. La segunda, a conocer como era la España y la vida de los informantes que Schindler conoció en sus numerosos viajes.

EL ENTORNO ECONÓMICO

Globalización es el término para describir el entorno económico de la infancia, juventud y primera madurez de Schindler. La globalización puede parecer un fenómeno contemporáneo por ser uno de los términos más utilizados para describir la economía internacional actual, pero no es algo nuevo. Los años anteriores a la Primera Guerra Mundial, entre 1890 y 1913, estuvieron marcados por la globalización. A esta primera globalización le sucedió el periodo comprendido entre las dos guerras mundiales que constituyó un “parón” en el proceso de globalización. Posteriormente tras la Segunda Guerra Mundial se retomó el proceso de globalización económica. Schindler tenía treinta y dos años cuando estalló la Primera Guerra Mundial y el mundo en que había vivido hasta entonces cambió bruscamente.

La globalización económica es un proceso que supone el incremento de las relaciones económicas entre los diferentes países. Por relaciones económicas entendemos el comercio de bienes y servicios y los flujos de capital. Al hablar de globalización también incluimos los movimientos de personas ya que afectan a las relaciones económicas en cuanto son un factor de producción al igual que el capital. El proceso de globalización va unido a un proceso de integración. La integración es la reducción o eliminación de las barreras que dificultan o impiden las relaciones económicas entre los países. Así, podemos hablar de integración comercial, referida a la disminución de las barreras al libre comercio, y de integración financiera, referida a la disminución de las barreras a los movimientos de capital.

La globalización puede medirse cuantitativamente. Para hacernos una idea de lo que significó la globalización en la época de Schindler y compararla con la actual partimos de la desagregación entre integración comercial y financiera. Una manera sencilla de medir la integración comercial es calcular el porcentaje de los bienes y servicios producidos en un país que se comercian internacionalmente, es decir, el comercio respecto al Producto Interior Bruto (PIB).

Antes de la Primera Guerra Mundial algunos países europeos tenían una apertura comercial, exportaciones más importaciones como porcentaje del PIB, que no volvieron a recuperar hasta después de la crisis del petróleo de los años setenta y en algunos casos incluso con posterioridad. Así, tras la Primera Guerra Mundial el comercio como porcentaje de PIB en los países europeos continuo decreciendo, con mayor intensidad durante la Gran Depresión, hasta finalizada la Segunda Guerra Mundial. Tomemos como ejemplo Gran Bretaña por ser el país más abierto al comercio internacional y el líder económico en el periodo previo a la Primera Guerra Mundial. Cuando estalla la guerra, el 30 por ciento de su PIB son exportaciones o importaciones. No alcanza un porcentaje similar de apertura comercial hasta los años

2000. En el periodo entre las dos guerras mundiales este porcentaje es inferior al 13 por ciento.

Hay que tener en cuenta los factores que influyen para que un país tenga mayor o menor apertura comercial son el tamaño del país, las barreras al comercio y los costes de transporte. En los países grandes el comercio internacional suele ser un porcentaje menor de su PIB si lo comparamos con países más pequeños ya que tienen un mercado interior mayor. Las barreras al comercio son los aranceles (impuestos a la importación de bienes) cuotas de importación (límites a la cantidad que un país puede importar) y otro tipo de leyes que restringen la libre circulación de bienes. Los costes de transporte también son una barrera al comercio porque incrementan el precio de los bienes importados.

La integración financiera puede calcularse también de manera sencilla como los flujos de capital relativos al PIB, es decir, comparar los flujos de capital de un país, tanto de entrada y salida, con la producción. Durante la primera globalización los movimientos de capital eran muy elevados, habitualmente de la metrópoli a las colonias. Desde 1866 no existían controles a los movimientos de capital. Estados Unidos y Europa estaban conectados por cable y las crisis financieras se transmitían rápidamente entre Nueva York, Londres y París.

Los movimientos de personas pueden medirse como los flujos de personas entre los países relativos a la población. El periodo anterior a la Primera Guerra Mundial fue de grandes migraciones, los países no exigían pasaportes para viajar, excepto en periodos de guerra, los emigrantes llegaban a EEUU sin visas.

La principal diferencia entre la globalización en tiempos de Schindler y la actual es el número de países y personas afectadas por el proceso. Para comparar los dos procesos de globalización podemos utilizar dos parámetros: la intensidad y el ámbito de influencia. En primer lugar, la intensidad del proceso, si comparamos el volumen del comercio y de los flujos de capital con respecto a la producción y los movimientos de personas con respecto a la población, la globalización de finales del siglo XIX y principios del XX fue de una intensidad similar a la actual.

En segundo lugar, el número de países y personas afectadas por el proceso. Aquí si nos encontramos con una gran diferencia entre las dos periodos. Antes de la Primera Guerra Mundial solo un número pequeño de países formaba parte del mundo globalizado y sólo una parte de la población de ese pequeño grupo de países. Es el porcentaje de la población mundial afectada por el proceso de integración económica y no la intensidad del proceso la principal diferencia entre los dos periodos de tiempo.

Existen muchas otras diferencias entre las dos globalizaciones. Uno de los principales motores de la primera globalización fue la caída de los costes de transporte. La invención del ferrocarril, el barco de vapor y el automóvil permitieron

comerciar con más países, más rápido y más barato. Actualmente, la globalización tiene más que ver con las nuevas tecnologías que permiten las comunicaciones más lejanas, más rápidas y más baratas. Según *The Economist*, en el año 1930 una llamada de tres minutos entre Nueva York y Londres costaba 300 \$ (\$ de 1996), a través de internet la comunicación entre ambas ciudades es prácticamente gratis.

A pesar de las diferencias, lo que sin duda es común en todo proceso de reducción a las barreras al comercio y a los movimientos de capitales son las preocupaciones sobre las posibles consecuencias negativas. Así, si leemos que entre los temas a debatir en el primer *Trade Union Congress* celebrado en Manchester en 1868, estaban la necesidad de tratar la competencia de las colonias asiáticas y la necesidad de igualar los estándares de educación y de preparación laboral entre EEUU y Alemania¹ no nos resultan temas extraños.

LA ESPAÑA QUE CONOCIÓ KURT SCHINDLER

El primer verano que Kurt Schindler vino a España a realizar su trabajo de campo fue en 1920, volvió los veranos de 1922, 1923 y 1925. Desde 1927 hasta su muerte en 1935, las estancias en España fueron prácticamente anuales. En esta parte queremos acercarnos a la España que conoció Schindler. A través de varios indicadores vamos a ver los niveles y condiciones de vida de la población española.

Para conocer el nivel de vida de un país lo más habitual es utilizar el PIB per cápita. El PIB (Producto Interior Bruto) es el valor de la producción de un país o lo que es lo mismo la renta total de un país (salarios, alquileres, intereses y beneficios). Si dividimos el valor de la producción generado en un país en un año entre su población obtenemos el PIB per cápita. El PIB per cápita es una medida rápida y aproximada del nivel de vida. Nos permite comparaciones en el tiempo y en el espacio, ver la evolución del nivel de vida de un país a lo largo de un periodo de tiempo y hacer comparaciones entre países.

El PIB per cápita de España en 1920, era nueve veces inferior al de España en 2008. Esto puede no llamar la atención ya que los niveles de vida han experimentado un aumento sin precedentes durante los últimos cincuenta años en la mayor parte del mundo. Quizá más interesante sería ver la diferencia en el nivel de vida entre España y EEUU que era el país donde Schindler vivía y por tanto su referencia. Las diferencias de nivel de vida entre España y EEUU en la época de Schindler eran significativas. El PIB per cápita de EEUU en los primeros años veinte era aproximadamente alrededor de 2,5 veces superior al de España. En los primeros años treinta la diferencia en PIB per cápita fue mucho menor debido a la crisis del 29 que provocó una fuerte caída del PIB per cápita en EEUU.

En cuanto a la evolución del PIB per cápita de España en el tiempo, desde

¹ Friedman, Thomas L. (2000). *The Lexus and the Olive Tree*. New York: Anchor Books

final de la Primera Guerra Mundial hasta la crisis de los años treinta, se observa un modesto y sostenido incremento. En los años posteriores y hasta el comienzo de la Guerra Civil, el PIB per cápita prácticamente se estanca (Fig. 1).

El PIB per cápita es el nivel medio por persona de la renta del país. Es lo que correspondería a cada uno de los habitantes si la renta estuviese igualmente distribuida. Pero las diferencias de renta dentro del país son importantes, dentro del país algunas personas se encuentran en una situación mejor que la media y otros en una situación peor que la media.

La desigualdad de renta puede dividirse en dos tipos de desigualdad, la desigualdad entre países y la desigualdad dentro del país. Aunque no tenemos datos sobre la desigualdad de la renta dentro de España para estos años, a la vista de los datos a nivel mundial podemos pensar que la desigualdad de renta entre los habitantes dentro de España era mayor que en la actualidad. A nivel mundial, en 1920, existía mayor desigualdad de renta entre los habitantes del mismo país que entre países.

La desigualdad entre los habitantes del país era de cincuenta y seis por ciento sobre la desigualdad total y la desigualdad entre países era de cuarenta y cuatro por ciento. Actualmente, por el contrario, la desigualdad de renta es mayor entre países que entre los habitantes de un mismo país.

En cuanto al número de habitantes en época de Schindler, la población española era aproximadamente la mitad de la actual (Fig. 2). Entre 1882 y 1935 el número de habitantes en España creció de diecisiete a veinticuatro millones de habitantes. El crecimiento de la población depende del crecimiento natural de la población y del crecimiento migratorio. El crecimiento natural de la población es la diferencia de los nacimientos y defunciones y el crecimiento migratorio es la diferencia entre el número de inmigrantes y emigrantes. Existen datos de nacimientos y defunciones para España desde finales del siglo XIX. Sin embargo, los movimientos migratorios se empezaron a registrar con bastante posterioridad e incluso en la actualidad son bastante deficientes². El crecimiento de la población en estos años se debió a la reducción de la mortalidad ya que el número de nacimientos se mantuvo relativamente estable y el saldo migratorio era negativo.

Efectivamente el número de nacimientos anuales se mantuvo bastante estable en España en estos años, cada año nacían entre 600.000 y 670.000 niños. Esta estabilidad en el número de nacimientos se mantuvo desde mediados del siglo XIX hasta la década de 1970, exceptuando los años de la Guerra Civil y los primeros de la postguerra.

² Para cuantificar los movimientos migratorios desde finales del siglo XIX se utilizan fuentes indirectas y parciales, como los registros de pasajeros embarcados en los puertos españoles y los registros de los trámites administrativos que parte de los emigrantes realizaban en el Instituto Español de Emigración.

En España la reducción del número de hijos por mujer se inició en la generación de Schindler. Las españolas nacidas entre 1871-1875 tuvieron una descendencia final de 4.6 hijos por mujer (Fig. 3). A partir de esta generación la fecundidad muestra una tendencia descendente, así las generaciones nacidas entre 1921-1925 tuvieron una media de 2,5 hijos por mujer. En otros países, como Gran Bretaña y los países escandinavos, el descenso de la fecundidad comenzó antes, alrededor de 1850-1860.

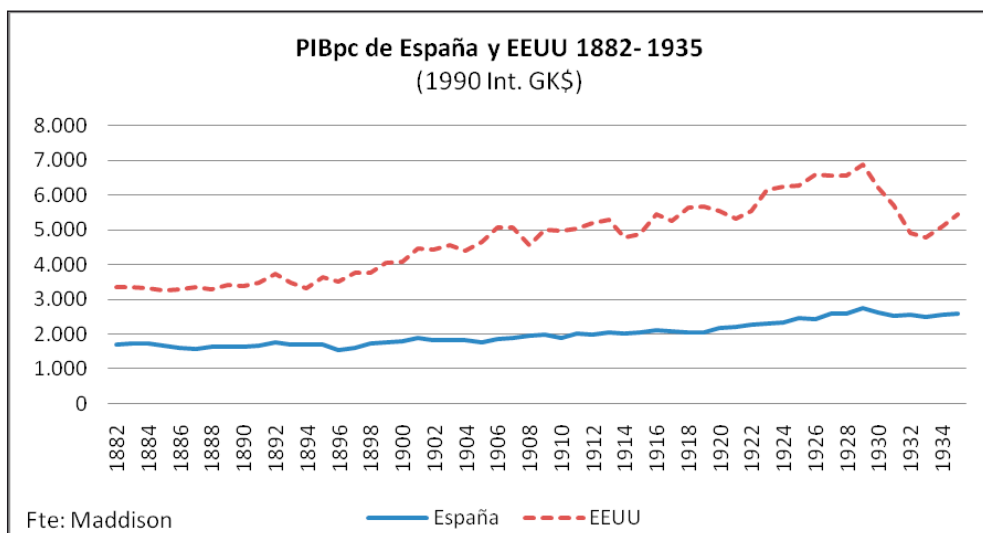


Fig. 1

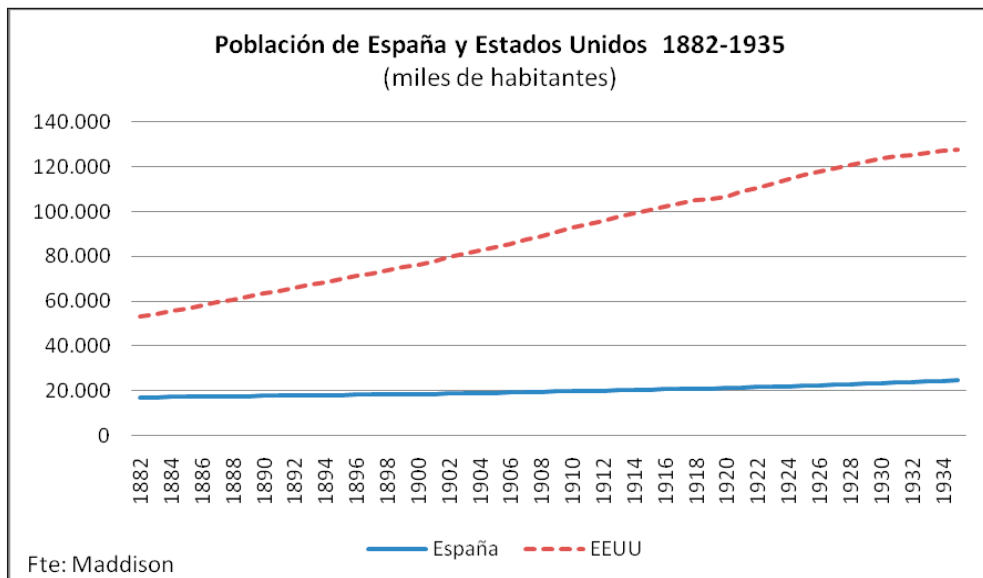


Fig. 2

Las generaciones femeninas nacidas en España entre 1870 y 1930 no solo redujeron progresivamente su descendencia si no que también retrasaron la edad en que contraían matrimonio. La edad media del primer matrimonio de las mujeres se retrasó desde finales del siglo XIX y durante la primera mitad del siglo XX. Así, la proporción de mujeres solteras entre los 21 y 25 años en la generación de las mujeres nacidas entre 1862-1866 era de 52 por ciento. En la generación nacidas entre 1925-1929 este porcentaje era de 71 por ciento. Sin embargo, la proporción de solteras a los 45-50 años se mantuvo estable alrededor del 10 por ciento entre 1862 y 1929. La proporción de nacimientos en mujeres no casadas o fuera del matrimonio se mantuvo muy baja, entre un 4-6 por ciento hasta la década de 1950, como en los otros países europeos.

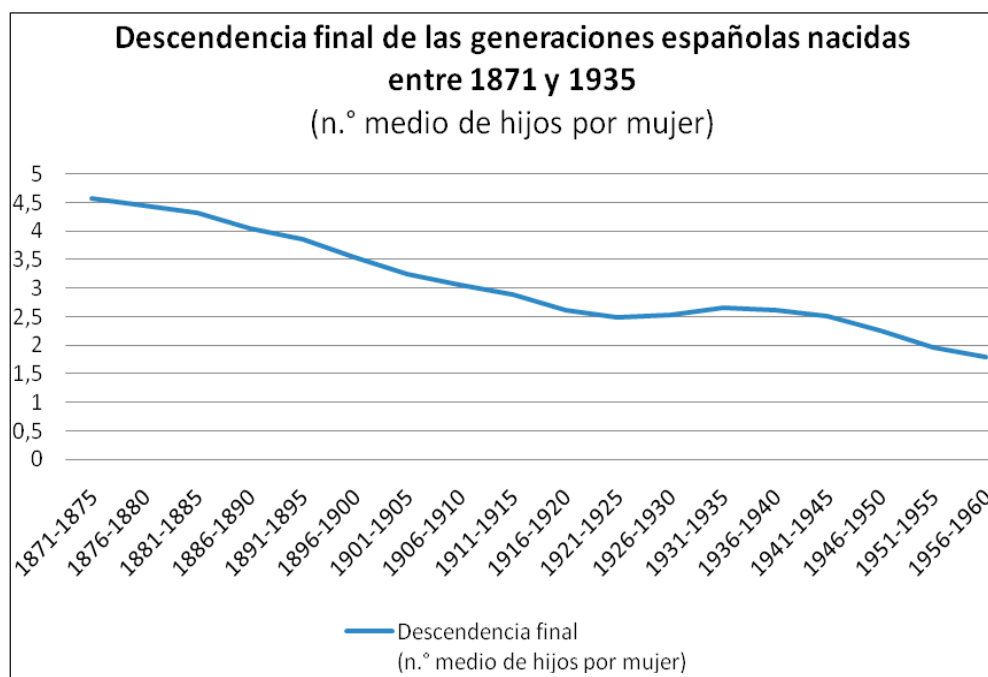


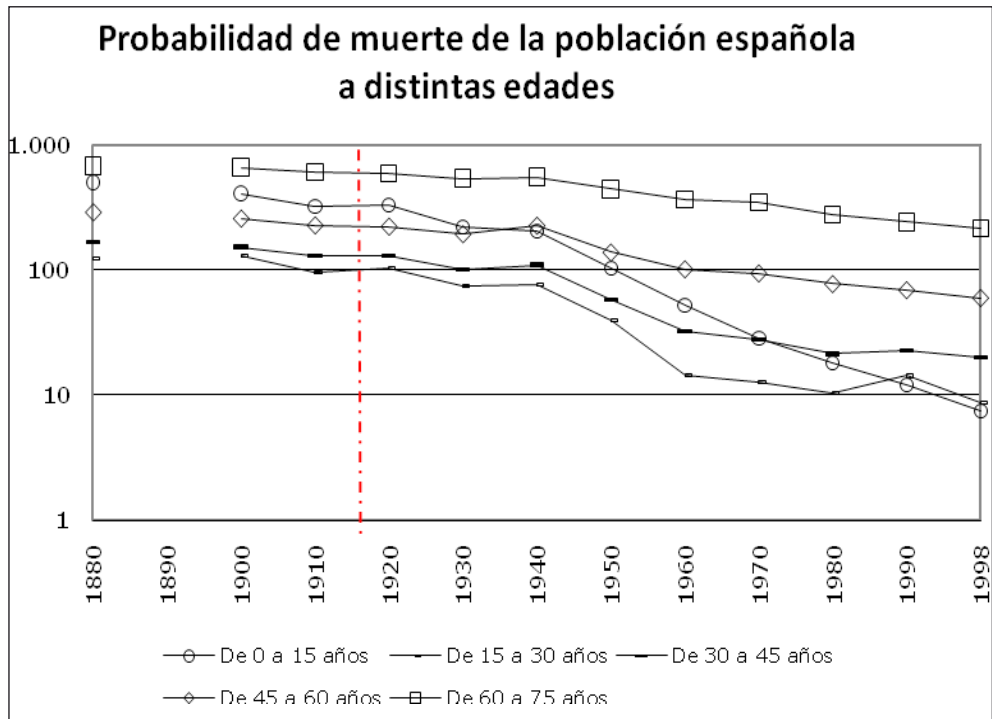
Fig. 3.

Fte: Carreras, A. y Xavier Tafunell *Estadísticas Históricas de España Siglos XIX-XX*.

La disminución de la mortalidad en los últimos doscientos años es una de las más notables transformaciones en la historia de la humanidad. Actualmente vivimos en una sociedad en la que la mayoría de los niños viven muchos años y nos resulta difícil comprender lo precaria que era la vida hace un siglo. Una manera de ver la espectacular disminución de la mortalidad es a través de la evolución de la Esperanza de Vida al Nacer (EVN) que es el número de años que puede esperarse que viva un recién nacido. La esperanza de vida en España se incrementó con retraso en com-

paración con otros países de Europa occidental. Durante el tercer cuarto del siglo XIX era inferior a los 30 años y en 1900 se había incrementado a casi 35 años. En la mayoría de los países de Europa occidental era ya cercana a los 40 años en el tercer cuarto del siglo XIX.

En España, la rápida e intensa caída de la mortalidad se produjo en la primera mitad del siglo XX. Durante estos años la esperanza de vida se incrementó en casi 30 años, entre 1900 y 1910 en siete años, en la década de los veinte 8,8 años y en la década de los treinta 12 años (Fig. 4).



Fte: Carreras, A. y Xavier Tafunell *Estadísticas Históricas de España Siglos XIX-XX*.

Estatura media de los reclutas	
Nacidos en	Estatura Media
1875	162,8
1882	163,6
1890	163,1
1900	163,8
1910	164,5
1920	164,9
1930	165,3
1980	175,1

Fte: Carreras, A. y Xavier Tafunell *Estadísticas Históricas de España Siglos XIX-XX*.

Otro indicador que nos permite conocer el nivel de vida es la estatura de la población. La estatura de la población está estrechamente relacionada con el desarrollo del país ya que a medida que los países se desarrollan, la estatura de los habitantes aumenta. La estatura es un buen indicador de la desnutrición, especialmente de la desnutrición en el periodo de vida antes del nacimiento, durante el embarazo y los primeros años de vida. Una baja estatura es una adaptación biológica a una carencia de alimentos, ya que las personas bajas necesitan menos calorías para sobrevivir. La relación entre el incremento del nivel de renta y la mejora de la nutrición es una relación en ambos sentidos. Por un lado, la mejora de la nutrición es resultado del aumento de la renta, y al mismo tiempo la mejora de la nutrición contribuye a un crecimiento de la renta. Existen numerosos estudios que vinculan la contribución de la mejora de la nutrición al crecimiento económico³.

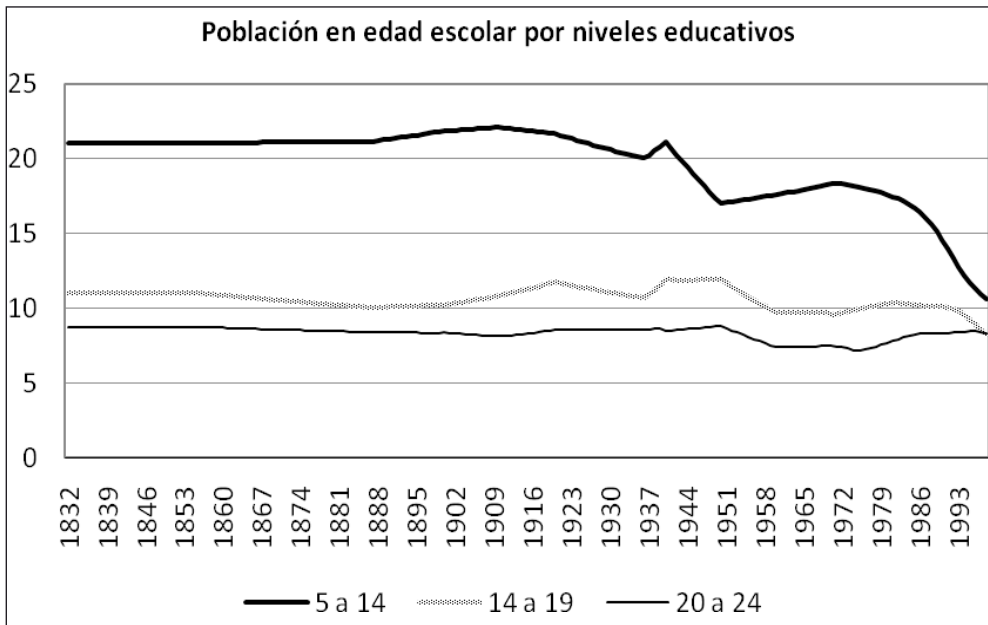


Fig. 6.

Fte: Carreras, A. y Xavier Tafunell *Estadísticas Históricas de España Siglos XIX-XX*.

³ En un estudio sobre la relación entre la mejora de la nutrición y el crecimiento económico para el Reino Unido entre 1780 y 1980 realizado por el historiador económico Robert Fogel, se muestra que la mejora de la nutrición aumentó la producción de dos maneras: al permitir trabajar a personas que, de lo contrario, habrían estado demasiado débiles para trabajar y en segundo lugar, permitió a las personas que estaban trabajando realizar un esfuerzo mayor y ser más productivas.

En cuanto a la educación, más de la mitad de la población española no tenía estudios. El nivel de estudios está estrechamente relacionado con el desarrollo económico. Así, durante el estancamiento económico de final del siglo XIX el nivel de estudios de la población española disminuye y a partir de la década de 1910 con la mejora de la economía también el nivel de estudios experimenta un fuerte crecimiento. De la generación nacida en 1876 el 51 por ciento no tenía estudios, de la generación nacida en 1907 el nivel de estudios disminuye al 58 por ciento y la generación nacida en 1915 vuelve a superar el nivel de estudios de la de 1876 (Fig. 5).

Las diferencias regionales en el acceso a la educación eran importantes. Durante el siglo XIX la financiación de la escuela primaria era responsabilidad de los municipios y de las familias, la secundaria empezó a depender del Estado en 1887 y la enseñanza universitaria ya dependía del Estado. El nivel de estudios dependía de la capacidad de financiación de los organismos locales lo que hacía que las diferencias regionales fuesen considerables ya que la implantación de un sistema educativo moderno con mayor dependencia del Estado no fue uniforme en todo el país (Fig. 6).

Volvamos al nivel de vida en la España que conoció Schindler. Probablemente el mejor indicador de la evolución del nivel de vida material de la sociedad es el consumo privado real por habitante. El consumo privado real es el valor de la producción (sin tener en cuenta la inflación) que se destina directamente a la satisfacción de las necesidades humanas en un país. El porcentaje de PIB que un país destina a consumo privado está relacionado con su nivel de vida. En términos generales, ya que hay que tener en cuenta otros factores como por ejemplo los culturales, un país poco desarrollado destina un porcentaje elevado de su PIB al consumo final y le “sobra” poco para destinar al ahorro y por tanto a la inversión. A pesar de que no existen datos de Contabilidad Nacional anteriores a 1954, año en que comenzaron a elaborarse las Cuentas Nacionales, existen estimaciones (Carreras y Prados de la Escosura) que permiten disponer de series completas homogeneizadas desde 1850.

Según estas estimaciones, desde la segunda mitad del s XIX y hasta la SGM, el consumo privado evolucionó paralelamente al PIB. A medida que se incrementaba el PIB, el porcentaje destinado a consumo privado creció a la misma tasa. El consumo final privado se mantuvo durante estos años en un porcentaje superior al 75 por ciento del PIB. Así durante la crisis agraria de fin de siglo el consumo privado por habitante se estanca.

Desde entonces y hasta la Guerra Civil el consumo privado por habitante experimentó un significativo crecimiento. Posteriormente durante la Guerra Civil se reduce a la mitad, a niveles de la década de 1870. Los valores previos a la guerra civil no se alcanzarán hasta la segunda mitad de la década de los cincuenta (Fig. 7).



Fig. 7.

Fte: Carreras, A. y Xavier Tafunell *Estadísticas Históricas de España Siglos XIX-XX*.

Con el aumento de la renta per cápita aumenta el valor de bienes y servicios consumidos por habitante y también varía su composición. En las sociedades menos desarrolladas la renta familiar está destinada a cubrir las necesidades básicas. A medida que se incrementa la renta per cápita y las necesidades básicas se encuentran cubiertas, los artículos de primera necesidad van siendo sustituidos por otros bienes y servicios considerados “superiores” (según explica la ley de Engel). Este cambio en la demanda va acompañado de un cambio en la oferta. La estructura productiva se transforma, cambia la composición de los bienes y servicios producidos.

Los años en que Schindler viajó por España fue un periodo de crecimiento económico. El consumo privado por habitante aumenta y su composición varía, disminuye el consumo de bienes de alimentación como porcentaje del gasto total y aumenta el consumo de “otros gastos diversos”. Durante el primer tercio del siglo XX es muy significativo dentro de estos “otros gastos diversos” el consumo de bienes de consumo duradero en la cesta de la compra de las familias. Estos bienes son máquinas de coser, máquinas de fotografía, bicicletas, automóviles, receptores de radio, teléfono.

La mejora del nivel de vida va unida a un desplazamiento de la población del campo a la ciudad. El incremento de la población urbana continúa debido a las mayores oportunidades en zonas urbanas y al empobrecimiento del campo. Entre la Primera Guerra Mundial y la Guerra Civil el desplazamiento de la población es mayor hacia las ciudades grandes, de más de 100.000 habitantes, y el crecimiento

de muchas de las ciudades más pequeñas del interior, que habían experimentado un crecimiento en la segunda mitad del siglo XIX, se ralentiza o estanca.

Los medios de transporte experimentan un importante cambio y se incrementa el movimiento de personas y de mercancías. La red ferroviaria se había empezado a construir en España en 1855 y en el cambio de siglo existían alrededor de 11.000 kilómetros de vías, al comienzo de la Guerra Civil aproximadamente 12.000 kilómetros. Los automóviles se empiezan a popularizar en el primer tercio del siglo XX y durante estos años la red viaria principal experimenta una gran expansión incrementándose el número de kilómetros de carreteras y su calidad. Durante la segunda mitad del siglo XIX ya se habían construido 27.000 kilómetros de carreteras y en los años veinte del siglo XX tiene lugar un importante desarrollo de las carreteras. Uno de los objetivos era acabar con el aislamiento de muchas provincias por los que se construyeron muchas carreteras secundarias. En los gobiernos de Primo de Rivera se mejoró la calidad con firmes especiales.

CONCLUSIONES

Los años en que Kurt Schindler desarrolló su trabajo de campo en España son unos años de crecimiento económico en el país, modesto pero sostenido, con importantes cambios socioeconómicos que suponen, en términos generales, una mejora del nivel de vida de los españoles. La Esperanza de Vida continua aumentando, los españoles tienen mayor acceso a bienes y servicios, se consumen bienes nuevos que mejoran la calidad de vida, se intensifica el proceso de urbanización de la población. A pesar de las mejoras España sigue siendo un país más atrasado que sus vecinos.

Schindler fue un hombre de mundo, con una alta formación cultural y musical, viajero, con una vida acorde con el contexto del proceso de globalización de finales del siglo XIX y principios del XX. En España conoció prácticamente todas las regiones y ambientes muy diferentes. El interés del trabajo realizado por Schindler en España trasciende lo musical. Su recopilación de las canciones populares recoge la vida cotidiana de sus informantes y contribuye a un mejor conocimiento de la realidad socioeconómica del periodo de entreguerras.

BIBLIOGRAFÍA

CARRERAS, A. y TAFUNELL, Xavier (2005). *Estadísticas Históricas de España Siglos XIX-XX. Vol. I,II y III* (Segunda ed. rev. y aum). Madrid: Fundación BBVA.

COLL, Sebastián y FORTEA, J.I. (1995 y 2002). *Guía de fuentes cuantitativas para la historia económica de España*, 2 vols. Madrid: Banco de España.

FRIEDMAN, Thomas L. (2000). *The Lexus and the Olive Tree*. New York: Anchor Books.

MADDISON, A. <http://www.ggd.net/maddison/test/> [Consultada el 26 de junio de 2011].

UN PAÍS EN LA MOCHILA: LA ORGANIZACIÓN DEL MATERIAL FOTOGRÁFICO DE KURT SCHINDLER¹.

Juan Carlos MONTOYA RUBIO
Universidad Miguel Hernández de Elche

Matilde OLARTE MARTÍNEZ
Universidad de Salamanca

Resumen: Los desplazamientos de Kurt Schindler a lo largo de la geografía española son innumerables. Especialmente, durante los años que van de 1928 a 1935, se abre un periodo de gran intensidad, documentado –entre otras fuentes– por las fotografías que él mismo tomó en cada uno de los lugares que iba visitando. Asombrados por la cantidad de lugares y con el ánimo de organizar el material fotográfico aludido, el presente artículo se sirve de las acotaciones espaciales y temporales que Schindler hacía al dorso de las imágenes para señalar los itinerarios que realizó. El resultado de la investigación nos informa sobre la concentración espacial en determinados periodos de tiempo y la constante movilidad del músico de origen alemán no sólo por la península sino también con salidas al extranjero. Por todo ello, como complemento a otras investigaciones, ésta sirve para datar con cierta exactitud las estancias de Schindler a uno y otro lado del Atlántico.

Palabras clave: folklore, música, fotografía, Kurt Schindler

¹ Este artículo se encuadra dentro del Proyecto I+D “La canción popular en los trabajos de campo, fuente de inspiración para la composición musical”. Entidad financiadora: Ministerio de Ciencia e Innovación. Referencia HAR2010-15165 (2010-2013). Proyectos de Investigación I+D+i (Programa Nacional de Proyectos de Investigación Fundamental).

La plasmación de los desplazamientos y el cruce de informaciones epistolares y fotográficas ha sido labor de Juan Carlos Montoya Rubio. Los datos utilizados para este análisis fueron obtenidos por Matilde Olarte Martínez, quien, entre otras investigaciones, llevó a cabo un vaciado del epistolario conservado de Kurt Schindler en el Lincoln Center. Las referencias a todas estas cartas, postales y tarjetas de visita que se ofrecerán en lo sucesivo se harán respetando la catalogación de archivo de dicho lugar [signatura JPB93-1, cajas 1 a 5, carpetas [FOLDER] 1 a 200]; hemos añadido además datos específicos de nuestra personal catalogación para facilitar la consulta posterior a todo investigador interesado en este material.

Abstract: Kurt Schindler journeys along the Spanish geography are innumerable. Especially, during stage from 1928 until 1935, a period of great intensity is opened, which is documented –among other sources– for the photographs he took in each place he was visiting. Amazed by the amount of places visited and trying to organizing the photographs mentioned, this paper uses the spatial and temporal notes made by Schindler, which were written on the back of the pictures. The result of the research reports us about the spatial concentration in particular periods of time and it also shows a constant mobility of the German-born musician, not only inside the peninsula but also abroad. Therefore, together with other researches, this one is useful to date with some accuracy Schindler stays on either side of the Atlantic.

Key Words: folklore, music, compositions, photography, Kurt Schindler

1. INTRODUCCIÓN

Los registros fotográficos de Kurt Schindler son un conjunto muy válido para mostrar algunas de las tradiciones y costumbres relacionadas con aspectos musicales de las décadas de los años 20 y 30 en España². En todo caso, la complejidad del conjunto de imágenes a que nos referimos es evidente, ya que el musicólogo no se limitó a recoger instantáneas costumbristas sino que también reflejó paisajes ahora diferentes y personalidades de la época, junto con gentes anónimas u otras que jugaron un papel más o menos relevante en ese momento para él pero que no dejan de ser personajes incidentales que el paso del tiempo ha hecho olvidar. Dentro de la dificultad que entraña dotar de unidad a una serie de imágenes que eran hiladas sin criterio lineal, optamos por presentar varios apartados que organicen el material fotográfico de Schindler como se describe en las siguientes líneas.

En primer lugar, accedemos a la descripción de los itinerarios que el musicólogo de origen alemán siguió durante su estancia en España a partir de mapas que hemos realizado y que tratan de recoger dichos desplazamientos. Es preciso resaltar que no resulta tan relevante la exactitud total en la plasmación de una u otra localidad dentro del diagrama que ilustra cada recorrido como la indicación de los diversos lugares ordenados cronológicamente según el registro del propio Schindler, el cual, como veremos, puede esconder determinadas falacias que trataremos de desentrañar. Por tanto, esta datación es, en muchos casos, estimativa, ya que las referencias que poseemos en ocasiones son poco clarificadoras. Metodológicamente, hemos optado por agrupar los desplazamientos en determinadas franjas temporales, también con un amplio rango, cuando la concentración espacial era muy evidente. Así, en ocasiones se presentan los movimientos de Schindler en un mapa u otro (de la península ibéri-

² *Cfr.* OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (2009): “Kurt Schindler y Ruth Anderson como informantes de la actividad musical en la España rural de los años 20”. En *Revista de Musicología* XXXII (2), 105–116. En esta investigación queda patente el papel crucial de fuentes extra-musicales en el análisis musicológico.

ca, con la distribución territorial de alguna Comunidad Autónoma, etc.) tratando de mostrar una visión más completa y detallada.

El índice toponímico que continua en el primero de los anexos no tiene mayor intención que la de listar todas las localidades que aparecen referenciadas en las fotografías tomadas por Kurt Schindler. Se constata, a través de ello, la gran movilidad que durante esos años tuvo el musicólogo. Como será aclarado con posterioridad, se distinguen las poblaciones del modo que Schindler las identifica en las fotografías, pero se las ubica dentro de la distribución territorial actual en Comunidades Autónomas, con el fin de poder concretar más la ubicación exacta, ya que siguiendo las indicaciones originales de Kurt Schindler algunas localidades quedarían bajo circunscripciones territoriales que inducirían a confusión al lector actual.

En última instancia, se adjunta un índice onomástico tomando como referencia los nombres que el propio Schindler refleja al dorso de las fotografías o en su correspondencia. Teniendo en cuenta que muchas de estas imágenes no tienen una referencia inequívoca, y que en ocasiones simplemente se alude a las personas que aparecen en las fotografías con iniciales, nombre o apodo, se ha optado por incluir alguna orientación más cuando ello sirve para correlacionar las fotografías. Con esa misma intención se incluye el número de registro con el que aparece cada una de las personas fotografiadas. Con ello, se constata la mayor o menor aparición de los compañeros de viaje de Kurt Schindler o de los residentes de las zonas visitadas.

En suma, el acercamiento a la figura de Kurt Schindler desde los desplazamientos que describen las imágenes tomadas por él mismo puede entenderse como un prisma más para el conocimiento de su vida y obra, de suma importancia para enmarcar los resultados de sus trabajos.

2. LOS DESPLAZAMIENTOS DE KURT SCHINDLER A TRAVÉS DE SUS REGISTROS FOTOGRÁFICOS

Las fotografías realizadas por Kurt Schindler entre 1928 y 1935 documentan una serie de desplazamientos, especialmente pero no exclusivamente dentro de España. Agrupados de manera flexible por su temporalidad y distancia espacial, se presentan los movimientos más significativos del músico reseñando en diversos mapas las localidades que sirven de marco y huella de su andadura. El criterio seguido para realizar cada uno de los agrupamientos es la proximidad espacial en periodos de tiempo cercanos, teniendo en cuenta que, a veces, las referencias que el propio Schindler hace no son todo lo concretas que desearíamos³, de modo que el margen temporal, en ocasiones, tiende a ser mayor o levemente difuso. En este sentido, las

³ Ejemplos de las notas tomadas por Schindler, en este caso en sus cancioneros, pueden consultarse en OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (2010): “Las anotaciones de campo de Kurt Schindler durante sus grabaciones en España”. En *Etno-folk* 16–17, 35–74.

fechas de referencia que se ofrecen son las marcadas por las fotografías tomadas por el musicólogo, a sabiendas de que no siempre la acotación puede responder a un criterio totalmente fidedigno. Por este motivo, al no poder precisarse por completo la disposición de los desplazamientos solamente con la referencia tomada al dorso por el propio Schindler, se incluyen datos venidos de la correspondencia inédita del musicólogo, que informan sobre su estancia en algunos de estos lugares. Con ello se lleva a cabo un breve análisis de las rutas que siguió.

Fechas de referencia: Octubre 1928 – Principios 1929	
<p>Localidades:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Sevilla 2. Alcalá de Guadaíra 3. Carmona 4. Écija 5. Marchena 6. Osuna 7. Arahal (6) Osuna (2) Alcalá de Guadaíra (1) Sevilla 8. Vitoria 9. Fuenmayor 10. Tudela 11. Sigüenza 12. Madrid 	

Observaciones a este periodo:

La llegada de Kurt Schindler a España en 1928 habrá de esperar al otoño⁴. Si nos servimos del epistolario ya comentado, existen testimonios que constatan la presencia del musicólogo en Nueva York durante el verano. Uno de los más destacados es la afectuosa carta que le envía la soprano Marie Montana desde Minneapolis⁵. Ya en España, los registros fotográficos de este periodo se centran en Andalucía, Madrid y esporádicamente las provincias situadas al norte de la capital reseñadas en el mapa.

⁴ La cronología de las estancias de Kurt Schindler en España es todavía hoy un hecho discutido. Una pequeña síntesis de las posibilidades se encuentra en FRONTERA ZUNZUNEGUI, María Enriqueta (2010): “El archivo personal de Kurt Schindler: Una propuesta de organización”. En *Etno-folk* 16-17, 21ss. De las diversas posibilidades, los estudios de Matilde Olarte, que amplían los periodos de estancia en España con respecto a otras investigaciones, son los que más fidedignamente encajan con el análisis que presentamos.

⁵ FOLDER 89: Montana, Marie. Letters, 1928-1931 [MAI-5564]. b2-f89a: Montanos.

Entre los materiales epistolares se encuentran referencias a estancias en Sevilla, muy probablemente durante este periodo⁶ y, del mismo modo, se puede comprobar cómo tras su paso por Andalucía fijó la capital de España como cordón umbilical para sus trabajos. Así se deduce de la carta de Janet Mabon Bunnell, matasellada el 10 de enero de 1929 en Madrid⁷. Otros documentos similares fechados en ese tiempo no precisan, no obstante, el lugar al que se destinaron⁸.

Fechas de referencia: Enero de 1929	
<p>Localidades:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Cuenca 2. Alarcón 3. Cartagena 4. Murcia 5. Lorca 6. Almertricos 7. Cuevas de Vera 8. Berja 9. Ugíjar 10. Yegen 11. El Haza del Lino 12. Orjiva 13. Lanjarón 14. Granada 15. Navacerrada 16. Alcalá de Henares 17. Madrid 	

⁶ FOLDER 53: Goya, Carola. Letter, 1932 [MAI-5500]. b1-f53a: Carola Goya.

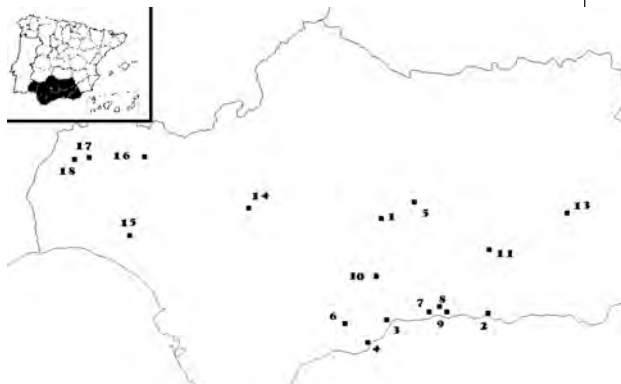
⁷ FOLDER 27: Bunnell, Janet [and Sterling]. Letters, 1928-1930 [MAI-5391]. b1-f27a: Janet Mabon Bunnell.

⁸ FOLDER 15: Bagger, Henriette. Letters, 1928-1931 [MAI-5373]. b1-f15a: Henriette Bagger.

Fechas de referencia: Marzo de 1929

Localidades:

1. Lucena
2. La Caleta
3. Málaga
4. Torremolinos
5. La Concepción
- (3) Málaga
6. Coín
7. Torre del Mar
8. Torrox
9. Nerja
10. Antequera
11. Granada
12. La Perullena
13. Guadix
14. Carmona
15. Niebla
16. Aracena
17. Cortegana
18. Aroche



Fechas de referencia: Marzo de 1929

Localidades:

1. Fregenal de la Sierra
2. Jerez de los Caballeros
3. Barcarrosa
4. Zafra
5. Mérida
6. Badajoz
- (5) Mérida
7. Magacela
8. Medellín
9. Don Benito
10. Villanueva de la Serena
11. Miajadas
12. Trujillo
13. Logrosán
14. Cañamero
15. Guadalupe
16. Cáceres
17. Plasencia



Observaciones a este periodo:

Según se muestra en los registros fotográficos de Kurt Schindler hay tres pasos esenciales en la recopilación folklórica de este periodo, el que se ciñe a la zona centro y el sureste de la península (Murcia y Almería), el recorrido por toda Andalucía y el periplo extremeño. Con la correspondencia de Schindler, se puede observar que durante este tiempo de nuevo fue Madrid el nexo de las expediciones que realizó. Lelia R. Kelly trata de contactar con él dos veces (16 y 22 de marzo⁹) en la capital española y, aunque su plan de encontrarse con él se frustró por los deseos de ésta de permanecer en Sevilla durante la Semana Santa (y el poco interés de él por encontrarse con ella), los datos referidos a estas fechas sirven para apuntalar las acotaciones de Schindler en las fotografías que tomó. Se encuentra también una breve carta registrada en Málaga de la misma persona¹⁰. Además, el rastro hasta Extremadura (Cáceres) es seguido por la tarjeta postal que desde Cuba le envía Rita W. Wolf¹¹.

Observaciones a este periodo:

Entre abril y junio de 1929 las instantáneas tomadas por Schindler son muchas y reflejan igualmente una gran cantidad de visitas a diferentes localidades. En un primer momento, las fotografías se agrupan en torno a la zona centro del país. La fuente que desde sus contactos epistolarios nos informa de las estancias del musicólogo durante este periodo sigue siendo Lelia R. Kelly. Así por ejemplo el 8 de abril se dirige a él a Madrid desde Barcelona, en ruta hacia Mallorca e Italia¹², desde donde continúa con sus contactos¹³. La salida de ella de Europa –vía Reino Unido (mayo)– y su llegada a Estados Unidos (junio)¹⁴ sirven también para certificar que el contacto con Schindler era, preferentemente, hacia la ciudad de Madrid, punto de referencia del folklorista. En este sentido, si nos acercamos a su correspondencia con Manuel de Falla, hallamos documentos acerca de su presencia madrileña a finales de abril de ese año¹⁵.

⁹ FOLDER 61: Kelly, Lelia R. Letters, 1929 [MAI-5507]. b1-f61a: Lelia R. Kelly; b1-f61b: Lelia R. Kelly.

¹⁰ FOLDER 61: Kelly, Lelia R. Letters, 1929 [MAI-5507]. b1-f62e: Lelia R. Kelly.

¹¹ FOLDER 167: Wolf, Rita. Letters, 1929-1931 [MAI-5901]. b4-f167b: Rita W. Wolf.

¹² FOLDER 61: Kelly, Lelia R. Letters, 1929 [MAI-5507]. b1-f61d: Lelia R. Kelly.

¹³ FOLDER 61: Kelly, Lelia R. Letters, 1929 [MAI-5507]. b1-f61e: Lelia R. Kelly.

¹⁴ FOLDER 62: Kelly, Lelia R. Letters, 1929-1930 [MAI-5509]. b1-f62b: Lelia R. Kelly; b1-f62c: Lelia R. Kelly

¹⁵ Se rescata en esta ocasión, del archivo “Manuel de Falla” en Granada (Signatura 7605-006) esta carta del 29 de abril de 1929, enviada por Schindler al músico andaluz.

Fechas de referencia: Finales de Mayo – Principios de Junio de 1929

Localidades:

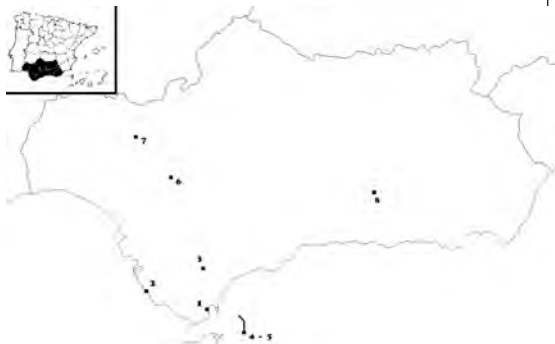
1. Santillana del Mar
2. San Vicente de la Barquera
3. Polanco
4. Logroño
5. Nájera
6. Entrena
7. Islallana
8. Torrecilla en Cameros
9. Soto de Cameros
10. Madrid
11. San Martín de Valdeiglesias
12. Ramacastañas



Fechas de referencia: 7 de Junio – 17 de Junio de 1929

Localidades:

1. Algeciras
2. Rota
3. Alcalá de los Gazules
4. Tetuán
5. Xanen
6. Alcalá de Guadaira
7. Archidona
8. Granada



Fechas de referencia: Finales de Junio de 1929

Localidades:

1. Navalcán
2. Maqueda
3. Navalcarnero
4. Batres
5. Ávila
6. Tordesillas
7. Medina del Campo
8. Montuenga



Fechas de referencia: Verano de 1929

Localidades:

1. Madrid
2. Vic
3. Font- Romeu
4. Puigcerdà
5. Sargasonne
6. Les Bouillouses
7. Llevia
8. Cerdaña



Observaciones a este periodo:

Las fotografías de Schindler muestran una gran disparidad geográfica. La movilidad hubo de ser grande y ello, sin duda, no facilitó que mantuviera contactos por carta debido a la dificultad de permanecer mucho tiempo en los mismos lugares. Entre las referencias de este periodo (que no obstante no nos llegan a informar acerca de la ruta seguida por Schindler) encontramos la elaborada carta de Henriette Bagger¹⁶ desde Alemania, quien hace referencia a innumerables aspectos musicales y que, en todo caso, atestigua su desconocimiento por el lugar concreto en que Schindler se hallaba.

¹⁶ FOLDER 15: Bagger, Henriette. Letters, 1928-1931 [MAI-5373]. b1-f15b: Henriette Bagger.

Fechas de referencia: 1 de Septiembre – 23 de Septiembre de 1929

Localidades:

1. Igeldo
2. Zumaya
3. Hendaya
4. San Juan de Luz
- (3) Hendaya
- (4) San Juan de Luz
5. Zaldivia
6. Biarritz
- (4) San Juan de Luz
7. San Sebastián
8. S. Jean de Port
9. Capbreton – Landes
10. Hossegar
- (5) Zaldivia
11. Navacerrada
12. Puerto del Pico
13. Cuevas del Valle
14. Mombeltrán
- (4) San Juan de Luz
15. Socoa
- (4) San Juan de Luz
- (3) Hendaya



Fechas de referencia: 26 de Septiembre – 16 de Octubre de 1929

Localidades:

1. Pancorvo
2. Madrid
3. León
4. Lorenzana
5. Camposagrado
6. Los Barrios de Luna
7. Láncara de Luna
8. Villafeliz
9. Torre de Babia
10. San Emiliano
11. Las Huergas de Babia
12. Piedrafita de Babia
13. Puente de las Palomas



Fechas de referencia: 16 de Octubre – 1 de Diciembre de 1929

Localidades:

1. Leitariegos
2. Brañas de Arrieba
3. Cangas de Narcea
4. Vallado
5. Lacedana
6. Villablino
7. Lumago
8. Villasecino
9. El Villar de Santiago
10. Oseja de Sajambre
11. Riaño
12. Portillo de la Reina
(11)Riaño
13. León
14. Villafranca del Bierzo
15. Puerto de Piedrafita
16. Puentedeume
17. Betanzos
18. Santiago de Compostela
19. Braga
20. Oporto
(13)León
21. Palencia
(13)León



Observaciones a este periodo:

Organizamos ahora un grupo de fotografías tomadas, según las propias referencias, desde el inicio de septiembre hasta antes de las navidades de 1929. El criterio espacial para la generación de este conjunto es el trasiego del musicólogo por el norte, especialmente aunque no exclusivamente por el cuadrante noroeste español (con alguna esporádica incursión a Portugal). De este periplo se encuentran pocas noticias al cruzar las imágenes tomadas por Schindler con las cartas recibidas. Como reseñamos, los contactos más significativos siguen siendo los referidos anteriormente por parte de Lelia R. Kelly.

Fechas de referencia: 8 de Diciembre – 18 de Diciembre de 1929

Localidades:

1. Naranco
2. Sta María del Naranco
3. Salas
4. Luarca
5. Cudillero
6. Valdediós
7. San Juan de Amandi
8. Villaviciosa
9. S. Salvador de Priesca
10. Lastres
11. Gijón
12. Mieres
13. Sta. Cristina de Lena
14. Puerto de Pajares



Fechas de referencia: Finales de 1929 – Junio de 1929

Localidades:

1. Astorga
2. Morales de Arcediano
3. Destriana
4. León
5. Chinchón
6. Toledo
7. Olías del Rey
- (6) Toledo
8. Madrid
9. Guadalajara
10. Tendilla
11. Auñón
- (8) Madrid
12. Sagunto
13. Barcelona
14. Garraf
15. Poblet
16. Santes Creus
17. Granada
18. Aranjuez
- (8) Madrid
- (6) Toledo



Observaciones a este periodo:

Más nutridas son las referencias que constatan la movilidad de Schindler en el medio año que va desde diciembre de 1929 hasta junio de 1930. Como se observa en los dos mapas presentados, se opta por dividir este tránsito en dos fases, la primera de las cuales se centra en el Principado de Asturias y la segunda de ellas, mucho más expansiva, se caracteriza por señalar desplazamientos por toda la geografía española. Vuelve a ser habitual que los contactos que documentamos vía carta de Schindler tengan como referencia Madrid, de modo que sus corresponsales, en este tramo temporal, se vinculen con él a través de este destino (el cual, como se observa en el segundo de los mapas es recurrente). Es el caso de la postal navideña de Henriette Bagger envía desde Ostrup el 17 de diciembre de 1929 y que al parecer se hace llegar a Madrid¹⁷. Poco después, el 4 de enero, William R. Sheperd¹⁸ intenta encontrarse con él en el Hotel Palace de la capital, lo cual delata su presencia allí. En busca de datos sobre Schindler de nuevo Lelia R. Kelly escribe (llegando la carta a Madrid) ahora desde Nueva York¹⁹ y, en respuesta a una misiva del propio Schindler lo hace en marzo (también con contacto madrileño) Janet Mabon Bunnell desde Berlín²⁰. Por último, del periodo reseñado es destacable la postal a la capital de España franqueada en Bayreuth por Edna L. Sherman²¹.

¹⁷ FOLDER 15: Bagger, Henriette. Letters, 1928-1931 [MAI-5373]. b1-f15c: Henriette Bagger.

¹⁸ FOLDER 155: Shepard, Miriam R. Letters, 1930-1931 [MAI-5867]. b4-f155a: William R. Sheperd.

¹⁹ FOLDER 62: Kelly, Lelia R. Letters, 1929-1930 [MAI-5509]. b1-f62d: Lelia R. Kelly.

²⁰ FOLDER 27: Bunnell, Janet [and Sterling]. Letters, 1928-1930 [MAI-5391]. b1-f27b: Janet Mabon Bunnell.

²¹ FOLDER 174: Unidentified. Letters, 1928-1932 [MAI-6021]. b4-f174c: Edna L. Sherman.

Fechas de referencia: 23 de Junio – 2 de Julio de 1930

Localidades:

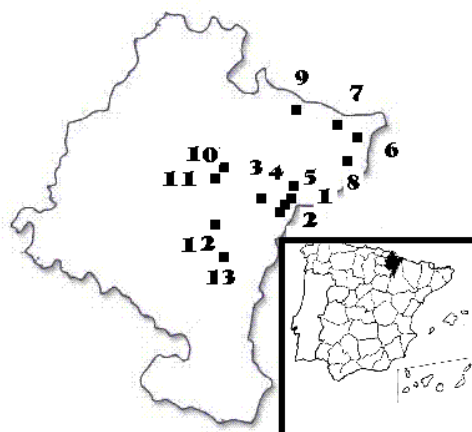
1. Riglos
2. Jaca
3. Huesca
4. Santa Cruz de la Serós
5. San Juan de la Peña
(3) Jaca
6. Ansó
7. Ayerbe
8. Loarre



Fechas de referencia: 7 de Julio – 12 de Julio de 1930

Localidades:

1. Leyre
2. Sangüesa
3. Javier
4. Aibar
(2) Sangüesa
5. Rocafort
6. Roncal
7. Ustárriz
8. Puerto de las Coronas
9. Ochagavía
10. Pamplona
(10) Pamplona
(11) Gazólaz
(10) Pamplona
12. Tafalla
13. Olite
(10) Pamplona



Fechas de referencia: 15 de Julio – 21 de Julio de 1930

Localidades:

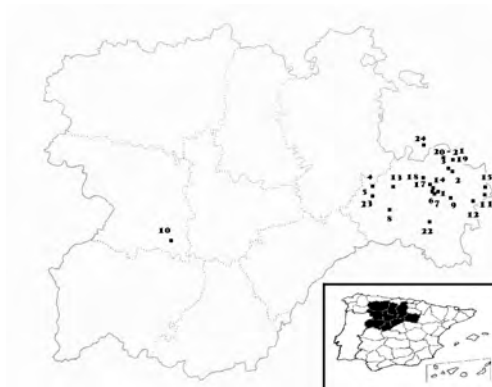
1. Teruel
2. Albaracín
3. Bronchales
4. Orihuela del Tremedal



Fechas de referencia: 25 de Julio – 31 de Agosto de 1930

Localidades:

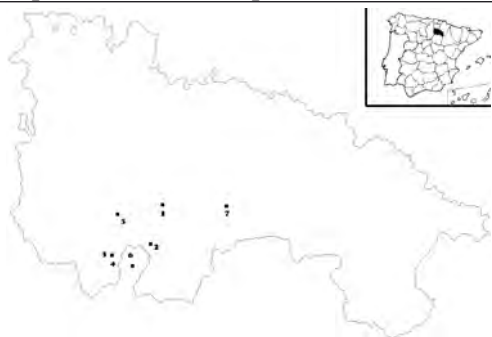
1. Soria
2. Castilfrío
3. Torrearévalo
4. S. Leonardo de Yagüe
5. Utero
6. Villaciervos
7. Golmayo
8. La Cuenca
9. Hinojosa
(1) Soria
10. Fuentesauco
11. Cueva de Ágreda
12. Olvega
13. Ocenilla
14. Cidones
(1) Soria
15. Reznos
16. Peñalcázar
17. Vinuesa
18. Duruelo de la Sierra
19. San Pedro Manrique
20. Villar del Río
21. Yanguas
22. Bellosillo
(1) Soria
23. Mirador de la Cuesta de la Galiana
(5) Utero
(1) Soria
24. San Andrés de Soria



Fechas de referencia: 1 de Septiembre – 3 de Septiembre de 1930

Localidades:

1. Ortigosa de Cameros
2. Villoslada de Cameros
(1) Ortigosa de Cameros
3. Viniegra de Arriba
4. Desfiladero de Las Goteras
5. Viniegra de Abajo
6. Montenegro de Cameros
7. Rabanera



Fechas de referencia: 5 de Septiembre – 22 de Septiembre de 1930

Localidades:

1. Villar del Campo
2. Masegoso
3. Blacos
4. Torreblacos
5. Soria
6. Almazán
7. S. Esteban de Gormaz
8. Peñaranda de Duero
9. Coruña del Conde
10. Aranda de Duero
11. Fuentecambrón
12. Cenegro
13. Villálvaro
14. Fuentearmegil
15. Alcubilla de Avellaneda
16. Zayuelas
- (14) Fuentearmegil
17. Santervás del Burgo
18. Zayas de Torre
19. Bocigas de Perales
20. Berlanga de Duero
21. San Pedro Manrique
22. Ucero
23. Barbadillo del Pez
24. Sotillo del Rincón
- (5) Soria
25. Ágreda



Observaciones a este periodo:

Como se aprecia, la franja temporal que abarca ampliamente el verano permite, a tenor de los registros fotográficos, generar varias rutas con rasgos característicos. Así, en primera instancia las fotografías nos conducen al Alto Aragón, siendo Jaca la localidad de referencia en ese momento. Ello se constata con la correspondencia recibida. Así, el 8 de junio sale con ese destino final una carta de Henriette Bagger²² quien la envía a Nueva York, aunque como se observa en el texto ésta intuye que él podría estar en Europa. Por su parte, Merle Proctor²³ nos informa sobre este final de junio (y julio) en la provincia de Huesca con repetidos envíos al Hotel La Paz de la

²² FOLDER 15: Bagger, Henriette. Letters, 1928-1931 [MAI-5373]. b1-f15d: Henriette Bagger.

²³ FOLDER 102: Proctor, Merle. Letters, 1930 [MAI-5577]. b2-f102a: Merle Proctor.

localidad jacetana. Durante sus pasos por Navarra y el Bajo Aragón las postas a Madrid con el ánimo de saber de Schindler, en todo caso, continuaban siendo comunes (por ejemplo a la residencia madrileña de Pepe Weissberger²⁴, por parte de Marion Kahn Berkeley²⁵).

La provincia de Soria y las incursiones a la vecina comunidad riojana completan el periodo, del cual destacamos cómo las cartas siguen a sus contactos en Soria y alguna localidad cercana de las visitadas. En éste último caso, es de reseñar la amistad con personalidades como el director del Museo Numantino de Soria, Blas de Taracena²⁶, con quien planeaba el desarrollo de la publicación de un cancionero soriano y que, además, en una de las misivas plasma los desplazamientos de Schindler al mostrarse dispuesto a facilitarle vehículo para ir a Oceanilla. Por otro lado, los escritos de las personas que desconocían el paradero de Schindler han dejado el rastro de su presencia soriana a través de la redirección postal a dicho Museo Numantino. Es el caso de Agatha Saulmann²⁷ desde Bayreuth y, de nuevo, Henriette Bagger²⁸ desde Nueva York.

Fechas de referencia: 23 de Septiembre – 30 de Septiembre de 1930	
<p>Localidades:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Tarazona 2. Ágreda 3. Borobia 4. Calatañazor 5. Burgo de Osma 6. Madrid (8) Calatañazor 	


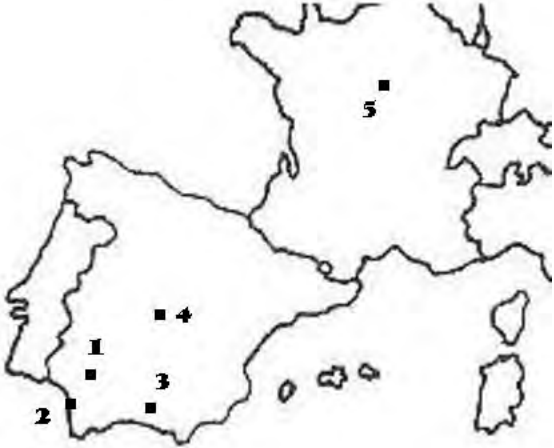
²⁴ El nombre completo de este anticuario y marchante de arte austríaco, gran amigo de Schindler y su fiel acompañante en los trabajos de campo, es Josef Arnold, y así es conocido en EEUU; aunque él utilice, para sus negocios en España, papel con su membrete “José A. Weissberger”, respetamos su nombre original con que se le ha conocido en el mundo del arte.

²⁵ FOLDER 60: Kahn, Marion. Letters, 1930 [MAI-5506]. b1-f60d: Marion Kahn Berkeley.

²⁶ FOLDER 161: Taracena, Blas. Letters, 1930-n.d. [MAI-5882]. b4-f161a: Blas Tarracena; b4-f161b: Blas Tarracena.

²⁷ FOLDER 116: Saulmann, Agatha. Letter, 1930 [MAI-5600]. b2-f116: vvaa.

²⁸ FOLDER 15: Bagger, Henriette. Letters, 1928-1931 [MAI-5373]. b1-f15e: Henriette Bagger.

Fechas de referencia: 1931 (sin determinar meses)	
<p>Localidades:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Rabat 2. Marrakech 3. Tanger 4. Tetuán 	
Fechas de referencia: 1931 (sin determinar meses)	
<p>Localidades:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Sevilla 2. Puerto de Santa María 3. Granada 4. Madrid 5. París 	

Observaciones a este periodo:

La última semana de septiembre de 1930 Schindler toma fotografías que se ciñen a Madrid y las provincias situadas a su noreste. Ángel del Río²⁹ le escribe desde Nueva York a la capital de España aludiendo a las recopilaciones inmediatamente

²⁹ FOLDER 110: Río, Ángel del. Letters, 1930-1932 [MAI-5585]. b2-f110a: Angel del Río.

anteriores llevadas a cabo en Soria. En esa misma carta se habla sobre las andanzas presentes del musicólogo, haciéndose referencia explícita al Burgo [de Osma] y esta primera parte en que estructuramos el conjunto de fotografías. Como constatamos, quedó patente en imágenes su paso por tierras africanas y su nueva estancia en la península. Cartas recibidas como la de Margo Palmer³⁰ o de William R. Sheperd³¹ indican su presencia en Madrid en febrero y marzo de 1931. Por otro lado, las fotografías tomadas en París y su cotejo con las cartas de Walter Pach³² plasman muy notoriamente la importancia de las relaciones que estableció en la capital francesa.

Tras todo ello el retorno de Schindler a Nueva York, obviamente, está mucho más documentado en su epistolario. Al margen de las cartas escritas por el propio Schindler desde Nueva York (a Wolf Wolfinsohn³³ y Federico de Onís³⁴), esta horquilla temporal entre ambas estancias en España se atestigua en referencias como las siguientes, ordenadas cronológicamente:

- M. Kendal Ealernocho³⁵. Ermine Kahn³⁶. Ambas del 5 de diciembre de 1931. Con el fin de quedar con él, en el cuerpo de ambos textos que escriben a Schindler dan por hecha su estancia en Nueva York.

- Marion Kahn Berkeley³⁷. 9 de diciembre de 1931. Quien le telefoneó.

- Henriette Bagger³⁸. 12 de diciembre y 28 de diciembre de 1931. Para pedirle que le acompañara en un recital.

- Marie Montana³⁹. 21 de diciembre de 1931. Con deseos de buenos propósitos para el año que iba a comenzar.

- Pilar de Madariaga⁴⁰. 22 de diciembre de 1931. Invitación para pasar el último día del año entre españoles en Nueva York⁴¹.

³⁰ FOLDER 97: Palmer, Margo. Letter, 1931 [MAI-5573]. b2-f97: Margo Palmer.

³¹ FOLDER 155: Shepard, Miriam R. Letters, 1930-1931 [MAI-5867]. b4-f155c: William R. Sheperd.

³² FOLDER 96: Pach, Walter. Letters, 1931 [MAI-5152]. b2-f96a: Walter Pach; b2-f96b: Walter Pach.

³³ FOLDER 177 [MAI 6031]. b4-f177d: De KS a [Wolf] Wolfinsohn.

³⁴ FOLDER 177 [MAI 6031]. b4-f177f: De KS a Federico de Onís.

³⁵ FOLDER 39: Ealanocho, M. Letter, n.d. [MAI-5465]. b1-f39: M. Kendal Ealernocho.

³⁶ FOLDER 59. Kahn, Ermine. Letter, n.d. [MAI-5505]. b1-f59: Ermine Kahn.

³⁷ FOLDER 60: Kahn, Marion. Letters, 1930 [MAI-5506]. b1-f60c: Marion Kahn Berkeley.

³⁸ FOLDER 15: Bagger, Henriette. Letters, 1928-1931 [MAI-5373]. b1-f15f: Henriette Bagger; b1-f15g: Henriette Bagger.

³⁹ FOLDER 89: Montana, Marie. Letters, 1928-1931 [MAI-5564]. b2-f89b: Montanos.

⁴⁰ FOLDER 76: Madariaga, Pilas de. Letter, 1931 [MAI-5546]. b2-f76: Pilar de Madariaga.

⁴¹ Existen algunas aportaciones que nos informan sobre los contactos institucionales y per-

- Rita W. Wolf⁴². 29 de diciembre de 1931. Comentando algunas visitas y felicitando el año nuevo.
- Merle Proctor⁴³. 13 de enero de 1932. Para un encuentro informal.
- Göta Gundhild Grape⁴⁴. 16 de enero de 1932. Informando sobre eventos musicales contemporáneos.
- Hulda Lashanska⁴⁵. 16 de enero de 1932. Nota de agradecimiento.
- Frederica R. Landon⁴⁶. 19 de enero de 1932. Tratando de verse con Schindler.
- Federico de Onís⁴⁷. 29 de enero de 1932 y 15 de febrero de 1932. En la primera carta se hace referencia a las fotografías tomadas por Schindler en España y en la segunda se tratan temas de sus investigaciones conjuntas.
- Ángel del Río⁴⁸. 9 de febrero de 1932. Para asistir a un concierto.
- Elbridge L. Adams⁴⁹. 10 de febrero de 1932. Tratando cuestiones varias.
- Caridad Rodríguez Castellanos⁵⁰. 11 de febrero de 1932. Solicitándole una partitura.

sonales de Schindler: OLARTE MARTÍNEZ, M. (2009): “Apuntes de Sevilla a través de intrépidas jovencitas americanas de los años 30: Bienvenido Mr. Schindler”. En Berlanga Fernández, Miguel Ángel (coord.). *Lo Andaluz Popular, Símbolo de lo Nacional* (pp. 95–111). Granada: Universidad de Granada / CDMA.

ORTIZ GARCÍA, Carmen (2007): “Raíces hispánicas y culturas americanas. Folcloristas de Norteamérica en el Centro de Estudios Históricos”. En *Revista de Indias* 239, pp. 125–162.

⁴² FOLDER 167: Wolf, Rita. Letters, 1929-1931 [MAI-5901]. b4-f167c: Rita W. Wolf.

⁴³ FOLDER 102: Proctor, Merle. Letters, 1930 [MAI-5577]. b2-f102d: Merle Proctor.

⁴⁴ FOLDER 55: Grape, Göta Gunhild. Letters, 1932 [MAI-5152]. b1-f55a: Göta Grape.

⁴⁵ FOLDER 66: Lashanska, Hulda. Letter, 1932 [MAI-5516]. b2-f66: Lasbousbea, Hulda.

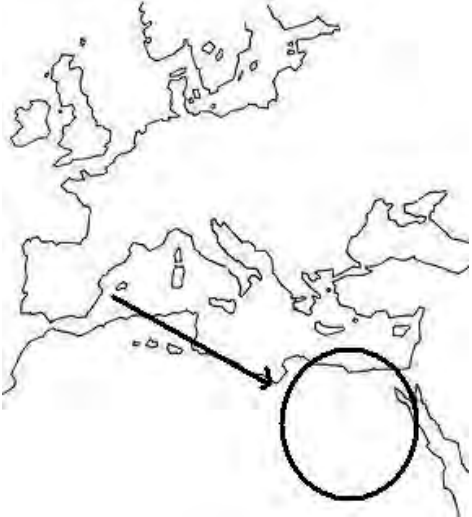

⁴⁶ FOLDER 65: Landov, Frederica R. Letter, 1932 [MAI-5515]. b2-f65: Frederica R. Landon.

⁴⁷ FOLDER 94: Oris, Federico de. Letters, 1932 [MAI-5569]. b2-f94a: Federico de Onís; b2-f94b: Federico de Onís.

⁴⁸ FOLDER 110: Río, Ángel del. Letters, 1930-1932 [MAI-5585]. b2-f110a: Angel del Río.

⁴⁹ FOLDER 1: Adams, Elbridge L. Letters, 1932-33 [MAI-5136]. b1-f1a: Elbridge L. Adams.

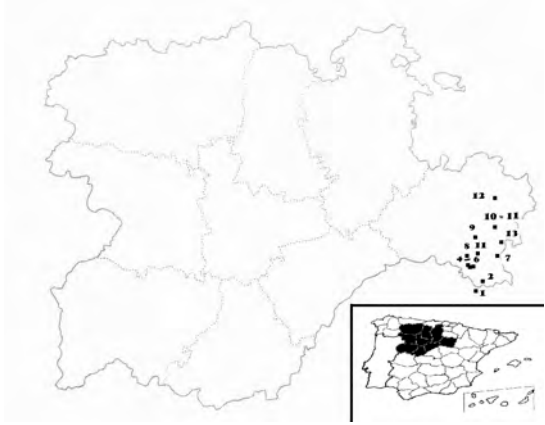
⁵⁰ FOLDER 30: Castellano, Caridad R. Letter, 1932 [MAI-5394]. b1-f30: Caridad R. Castellano.

Fechas de referencia: 30 de Marzo – 4 de Abril de 1932	
<p>Localidades: Sakkara Giza Viejo Cairo El Cairo Barrage (Al-Kanater, Cairo) Luxor Karnak Teves, Luxor El Cairo</p>	
Fechas de referencia: Abril – Junio de 1932	
<p>Localidades: Jerusalén Tel Aviv Belén Jericó Jerusalén Rishon Lezion Tel Aviv Kalkrillieh Kakun Haifa Nahariya El Kunetra Damasco Antilebanon Beirut Alejandría París</p>	

Observaciones a este periodo:

Especialmente en el mes de abril Schindler realiza fotografías de lugares más allá de las fronteras españolas. Durante este periodo, sus contactos se llevan a cabo en torno a París. Las fotografías de estos días quedan cotejadas con testimonios como

los de Carola Goya⁵¹, quien sabe de su presencia en la capital francesa y de su paso por tierras egipcias, o Beatrice Crosby de Menocal⁵², quien trata de verse con él en París. El propio Schindler escribe una nota a Federico de Onís (4 de junio de 1932) dejando su domicilio en París como referencia⁵³, en respuesta a un telegrama del día anterior por parte de éste⁵⁴. Además, otros documentos que nos informan sobre estas rutas son los de Gwendolyn Gibbons (remitidas el 14 de mayo de 1932⁵⁵ y el 24 de junio de 1932⁵⁶) y Henriette Bagger (remitida el 2 de junio de 1932⁵⁷)

Fecha de referencia: 1932	
<p>Localidades:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Alcolea del Pinar 2. Layna 3. Urex de Medinaceli 4. Medinaceli 5. Salinas de Medinaceli 6. Arbujuelo 7. Santa María de la Huerta 8. Yelo 9. Almarail 10. Serón de Nágima (4) Medinaceli (8) Arbujuelo (1) Alcolea del Pinar (4) Medinaceli (5) Salinas (6) Arbujuelo (7) Santa María de la Huerta (8) Yelo 11. Morón de Almazán (9) Almarail 12. Gómara 13. Monteagudo de las Vicarías 	

⁵¹ FOLDER 53: Goya, Carola. Letter, 1932 [MAI-5500]. b1-f53b: Carola Goya.

⁵² FOLDER 84 [MAI-5159]. b2-f84: Beatrice Crosby de Menocal.

⁵³ FOLDER 177 [MAI 6031]. b4-f177f: De KS a Federico de Onís.

⁵⁴ FOLDER 175: Unidentified. Letters, 1933-1935 [MAI-6022]. b4-f175h: Federico de Onís.

⁵⁵ FOLDER 51: Gibbons, Gwendolyn. Letters, 1932 [MAI-5490]. b1-f51a: Gwendolyn Gibbons.

⁵⁶ FOLDER 51: Gibbons, Gwendolyn. Letters, 1932 [MAI-5490]. b1-f51b: Gwendolyn Gibbons.

⁵⁷ FOLDER 16: Bagger, Henriette. Letters, 1932 [MAI-5377]. b1-f16b: Henriette Bagger.

Fecha de referencia: 11 de Agosto – 14 de Agosto de 1932

Localidades:

1. Martín del Río
2. Villaflores
3. Torquemada
4. Villarcayo




Fecha de referencia: Agosto y Septiembre de 1932

Localidades:

1. Cabezón de la Sal
 2. Portugalete
 3. Castro Urdiales
 4. Laredo
 5. Escalante
 6. Torrelavega
 7. Llanes
 - (6) Torrelavega
 - (1) Cabezón de la Sal
 8. Ruiloba
 9. Arenas de Cabrales
 - (7) Llanes
 10. Ribadesella
 11. Villaviciosa
 12. San Vicente de la Barquera
 13. Santander
 14. Santorcaz
 15. Somaen
 16. Medinaceli
 17. Burgos
 18. Lerma
 19. La Aguilera
 20. Sepúlveda
 21. Turégano
- ...



<p>•••</p> <p>22. Pedraza (20) Sepúlveda</p> <p>23. Buitrago</p> <p>24. El Paular</p> <p>25. Pedralabes</p> <p>26. Guisando</p> <p>27. Arenas de San Pedro</p> <p>28. Santa Cruz del Valle</p> <p>29. Navalcán (27) Arenas de San Pedro</p> <p>30. Oropesa</p> <p>31. Toledo</p> <p>32. Herrera del Duque</p>	
<p>Fecha de referencia: 13 de Septiembre – 25 de Septiembre de 1932</p>	
<p>Localidades:</p> <p>1. Ávila</p> <p>2. Navalosa</p> <p>3. Pedro Bernardo</p> <p>4. Candelada</p> <p>5. Arenas de San Pedro</p> <p>6. Mombeltrán</p> <p>7. San Martín de Pimpollar</p> <p>8. Parador de Gredos</p> <p>9. Hoyacasero</p> <p>10. Navarrevisca (8) Parador de Gredos</p> <p>11. Solana</p> <p>12. Barco de Ávila</p> <p>13. Navalanguilla (12) Barco de Ávila</p>	 <p>The figure consists of two maps. The main map is a detailed outline of the province of Ávila, showing its internal municipal boundaries. Numerous small black squares are scattered across the province, each accompanied by a number corresponding to the list of localities. The numbers 1 through 13 are clearly visible, marking the locations of the study sites. The inset map in the bottom right corner shows the entire Iberian Peninsula with the province of Ávila highlighted in black, indicating its geographical context within Spain.</p>

Fecha de referencia: 26 de Septiembre – 1 de Octubre de 1932

Localidades:

1. Plasencia
2. Cuacos
3. Garganta de la Olla
4. La Alberca
5. Salamanca
6. Sejas de Aliste
7. San Martín del Pedroso



Fecha de referencia: 2 de Octubre de 1932 – Primeros meses 1933

Localidades:

1. Miranda do Douro
2. Braganza
3. Coimbra
4. Batalha
- (2) Braganza
5. Mirandela
6. Valpaços
7. Chaves
8. Vinhais
9. Tuizelo
- (2) Braganza
10. Los Alcañices
11. Requejo
12. Fermoselle
13. Trabanca
14. Cabeza de Framontanos
15. Villarino
16. Ledesma
17. Salamanca
18. Madrid
19. Jarandilla
20. Garganta la Olla
21. Piornal
22. Coria



•••

<p>•••</p> <p>23. San Martín de Trevejo (23) Coria</p> <p>24. Alcántara</p> <p>25. Cáceres</p> <p>26. Arroyo de Puerco</p> <p>27. Olivenza</p> <p>28. Badajoz</p> <p>29. Trujillo</p> <p>30. Talavera de la Reina</p> <p>31. Maqueda (19) Madrid</p>	
--	--

Observaciones a este periodo:

Estamos ante el último tramo de fotografías hechas por Schindler en las que se describe un trabajo de campo por España. En muchas de ellas es difícil precisar la fecha por lo que, siguiendo el criterio de coherencia que se ha desarrollado para todo el texto, se ha optado por realizar agrupamientos flexibles en función de la película en que se han conservado las imágenes. Ello sigue aportando datos de los desplazamientos, así como las cartas estudiadas de esta franja temporal. Así, es sabido que a principios del año 1932 Schindler se hallaba todavía en Nueva York (por ejemplo lo corrobora una carta de Merle Proctor⁵⁸, el 13 de enero) y que a partir del verano se complica su localización (dicho desconcierto queda patente en una carta de Henriette Bagger⁵⁹ con varias direcciones postales tachadas de España y Francia). Al margen de ello, de nuevo en España lo más significativo de los datos que podemos extraer de su epistolario son algunos contactos en la zona centro, documentados entre julio y agosto de 1932 en Arenas de San Pedro a través de dos cartas de Gwendolyn Gibbons⁶⁰. El rastro puede ser seguido a finales de agosto del mismo año, cuando Aurelio del Llano⁶¹ comenta en el texto de una breve nota dirigida a Schindler que tras la estancia de éste en Santillana [del Mar, Cantabria] intuye que volverá a Madrid. Será a ese lugar al que traslade sus impresiones sobre sus viajes por Italia y Francia en septiembre, una vez más, Gwendolyn Gibbons⁶².

⁵⁸ FOLDER 102: Proctor, Merle. Letters, 1930 [MAI-5577]. b2-f102d: Merle Proctor.

⁵⁹ FOLDER 16: Bagger, Henriette. Letters, 1932 [MAI-5377]. b1-f16c: Henriette Bagger.

⁶⁰ FOLDER 51: Gibbons, Gwendolyn. Letters, 1932 [MAI-5490]. b1-f51c: Gwendolyn Gibbons; b1-f51d: Gwendolyn Gibbons.

⁶¹ FOLDER 70: Llano, Aurelio de. Letter, 1932 [MAI-5526]. b2-f70: Aurelio de Llano.

⁶² FOLDER 51: Gibbons, Gwendolyn. Letters, 1932 [MAI-5490]. b1-f51d: Gwendolyn Gibbons.

En torno a esas fechas Kurt Schindler regresa a Estados Unidos. Algunas referencias postales del tiempo que estuvo al otro lado del Atlántico son las siguientes:

- Alice Berthimer⁶³. 20 de febrero de 1933. Dirigida al Bennington College.
- George Peabody⁶⁴. 16 de abril de 1933. Dirigida al Bennington College.
- Hugo Hortschak⁶⁵. 2 de mayo de 1933. Sobre asuntos entre ambos en la ciudad de Nueva York.
- Paul H. Schmidt⁶⁶. 20 de junio de 1933. Enviada al Bennington College.
- Howard Brockway⁶⁷. 21 de junio de 1933. Posiblemente desde New Haven.
- Elbridge L. Adams⁶⁸. 13 de septiembre de 1933. Cita en Pittsfield.
- Marion Kahn Berkeley⁶⁹. 4 de octubre de 1933. Para una cita en Nueva York.
- George Leyden Colledge⁷⁰. 31 de octubre de 1933. Dirigida al Bennington College.
- Wolf⁷¹ (sin precisarse más del remitente). Enviada desde París a Nueva York.
- Harriet Deckelman⁷². 7 de enero de 1934. Invitación a su casa, en Nueva York.
- Josef A. Weissberger⁷³. 25 de enero de 1934 (remitida desde París) y 3 de febrero de 1934 (remitida desde Madrid).

⁶³ FOLDER 175: Unidentified. Letters, 1933-1935 [MAI-6022]. b4-f175c: Alice Berthimer.

⁶⁴ Se indica que puede tratarse de esta persona, aunque en el archivo de referencia consta como una invitación anónima. FOLDER 98: Peabody, George?. Letter, 1933 [MAI-5572]. b2-f98: anon.

⁶⁵ FOLDER 64: Hortschak, Hugo. Letter, 1932 [MAI-5513]. b1-f64: Hugo, Kortschak.

⁶⁶ FOLDER 154: Schmidt, Paul. Letters, 1933 [MAI-5853]. b4-f154: Steinway.

⁶⁷ FOLDER 23: Brockway, Howard. Letter, 1903 [MAI-5387]. b1-f23: Howard Brockway.

⁶⁸ FOLDER 1: Adams, Elbridge L. Letters, 1932-33 [MAI-5136]. b1-f1c: Elbridge L. Adams.

⁶⁹ FOLDER 60: Kahn, Marion. Letters, 1930 [MAI-5506]. b1-f60b: Marion Kahn Berkeley.

⁷⁰ FOLDER 32: Colledge, George Leyden. Letter, 1933 [MAI-5396]. b1-f32: George Leyden Colledge.

⁷¹ FOLDER 175: Unidentified. Letters, 1933-1935 [MAI-6022]. b4-f175b: Wolf.

⁷² FOLDER 36: Deckelman, Carol [and Walton]. Letters, 1934 [MAI-5400]. b1-f36a: Harriet Deckelman.

⁷³ FOLDER 165: Weissberger, Josef A. Letters, 1934-1935 [MAI-5892]. b4-f165a: José [lóbrito] Wolf; b4-f165b: Josef A. Weissberger.

Fecha de referencia: Agosto de 1934 – 1935

Localidades:

1. Eisenerz
2. Budapest
3. Mohacs
- (2) Budapest
4. Sinaia
5. Brazov
6. Curtea de Arges
7. Bucarest
8. Radanti – Soreivita
9. Ploesti
10. Onsora
- (2) Budapest
11. Praga
12. Viena
13. Gibraltar



Fecha de referencia: Finales de 1934 – 1935

Localidades:

1. Lisboa
2. Estoril
3. Cascaes
4. Cintra
- (3) Cascaes
5. Madrid
6. Toledo
- (5) Madrid
7. Estoril
- (4) Cintra
8. Chaves
9. Montalegre
10. Tuizelo
11. Braganza
12. Mirandela
13. Lamego
14. Visen
15. Tomar
16. Batalha
17. Alcobaça
18. Sevilla



Observaciones a este periodo:

El último conjunto de desplazamientos por Europa antes de su muerte se produce, siguiendo sus fotografías, en dos tiempos: un primer paso por localidades europeas muy significativas y un recorrido por Portugal con referencias puntuales a ciudades españolas. De la primera parte se pueden destacar las breves notas de Wolf Donnsdorf⁷⁴, encaminadas a Praga y Budapest, y las referencias a la estancia del musicólogo en Viena, hechas por Josef A. Weissberger⁷⁵ el 17 de enero y el 4 de febrero de 1935. De la segunda parte, recogida en el último de los mapas, queda constancia, especialmente, de dos ciudades: Lisboa y Estoril, aunque también se halla alguna referencia a Oporto y Sevilla en una factura del 23 de abril de 1935⁷⁶. El paso por la capital portuguesa quedó apuntado en las cartas anteriormente citadas de Weissberger⁷⁷. Es el propio anticuario el que aporta datos sobre la estancia de Schindler en Estoril vía telegrama (18 de febrero de 1935⁷⁸) y carta (9 de abril de 1935⁷⁹). El epílogo a su última estancia en Europa queda reflejada en la carta de Wolf Donnsdorf⁸⁰ a Schindler, a finales de enero de 1935, donde consta ya como pasajero del S. S. Saturnia rumbo a Nueva York, el cual zarpó el 31 de enero de 1935, como se ratifica en la correspondencia atrasada remitida el 2 de febrero del mismo año⁸¹.

3. REFLEXIONES FINALES

En los últimos tiempos se está revitalizando el interés por la labor en torno al folklore musical en España llevada a cabo por Kurt Schindler antes de la Guerra Civil. El acercamiento a sus recopilaciones desde el plano estrictamente musical es una labor enriquecedora y de justicia con los ideales de preservación de materiales en peligro de extinción promulgados por los folkloristas de la época.

Sin embargo, este trabajo, si pretende ciertas intenciones holistas, ha de complementarse con todo aquello que nos acerque no sólo a su obra sino también a su figura e intenciones. Seguramente, ambas esferas son las dos caras de una misma moneda que solamente podemos aspirar a comprender en total sintonía cuando sea-

⁷⁴ FOLDER 37: Donnsdorf, Wolf. Letters, 1934-35 [MAI-5402]. b1-f37a: Wolf Donnsdorf.

⁷⁵ FOLDER 165: Weissberger, Josef A. Letters, 1934-1935 [MAI-5892]. b4-f165d: Josef A. Weissberger; b4-f165e: Josef A. Weissberger.

⁷⁶ FOLDER 175: Unidentified. Letters, 1933-1935 [MAI-6022]. b4-f175d: Espasa Calpe.

⁷⁷ FOLDER 165: Weissberger, Josef A. Letters, 1934-1935 [MAI-5892]. b4-f165d: Josef A. Weissberger; b4-f165e: José A. Weissberger.

⁷⁸ FOLDER 175: Unidentified. Letters, 1933-1935 [MAI-6022]. b4-f175a: Josef A. Weissberger.

⁷⁹ FOLDER 166: Weissberger, Josef A. Letters, 1935-1936 [MAI-5893]. b4-f166b: Josef A. Weissberger.

⁸⁰ FOLDER 37: Donnsdorf, Wolf. Letters, 1934-35 [MAI-5402]. b1-f37b: Wolf Donnsdorf.

⁸¹ FOLDER 37: Donnsdorf, Wolf. Letters, 1934-35 [MAI-5402]. b1-f37c: Cosulich.

mos capaces de imbricar lo uno con lo otro. Por todo ello, hacer encajar las piezas que llevaron a Schindler a España y explorar sus pasos a través de sus propios ojos –lo más cercano que tenemos son las fotografías que tomó– no deja de ser el componente perfecto que trate de interpretar el porqué de algunos de sus trabajos, la incidencia de las recopilaciones en una u otra provincia o el mayor o menor rigor en la búsqueda de elementos musicales escondidos en la sabiduría popular española.

En esa dirección, listar las localidades fotografiadas por Schindler, agruparlas en función de criterios temporales y espaciales y cruzarlas con algunos de sus correspondientes tiene la intención de sumar en la tarea de acercarnos a la globalidad de las estancias del musicólogo en España. Teniendo presente que aún hay materiales por analizar en profundidad y que la importancia del trabajo de Schindler queda fuera de duda, será interesante atender a cómo, en los próximos años, se va hilando la comprensión de este fenómeno singular que fue el hecho de que alguien venido de fuera se ocupara con tanto ahínco de rescatar el folklore musical español.

4. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FRONTERA ZUNZUNEGUI, María Enriqueta (2010): “El archivo personal de Kurt Schindler: Una propuesta de organización”. En *Etno-folk* 16–17, 15–34.

OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (2010): “Las anotaciones de campo de Kurt Schindler durante sus grabaciones en España”. En *Etno-folk* 16–17, 35–74.

OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (2009): “Kurt Schindler y Ruth Anderson como informantes de la actividad musical en la España rural de los años 20”. En *Revista de Musicología* XXXII (2), 105–116.

OLARTE MARTÍNEZ, M. (2009): “Apuntes de Sevilla a través de intrépidas jovencitas americanas de los años 30: *Bienvenido Mr. Schindler*”. En Berlanga Fernández, Miguel Ángel (coord.). *Lo Andaluz Popular, Símbolo de lo Nacional* (pp. 95–111). Granada: Universidad de Granada / CDMA.

ORTIZ GARCÍA, Carmen (2007): “Raíces hispánicas y culturas americanas. Folcloristas de Norteamérica en el Centro de Estudios Históricos”. En *Revista de Indias* 239, 125–162.

ANEXO I. ÍNDICE ONOMÁSTICO.

El siguiente índice onomástico detalla a aquellos que fueron fotografiados por Kurt Schindler según su propio registro⁸². Para una mayor concreción, se indica el número de diapositiva de película fotográfica en el que aparecen las distintas personas, así como el lugar en que fue tomada la fotografía. Asimismo, en algunos casos se incluyen acotaciones que fueron anotadas por el propio musicólogo.

Abdul (El Cairo: 42195, 42201, 42252)

Abdullah, Abu [también hijastra y niños] (Jerusalén: 42261, 42266, 42267)

Alat (París: 42150, 42151, 42153)

Alcalde, Cuca [y niñas pequeñas] (Torrelavega: 42450)

Alcalde, Rosita (Torrelavega: 42434, 42435, 42436, 42438, 42439; Madrid, 43192, 43193, 43195, 43196, 43197)

Allison, Frances (Barcelona: 41511, 41512, 41513, 41515)

Alver, Manuel (Braganza: 42903, 42904)

Antonio, Tío (Viniegra de Arriba: 41863)

Arcades (Salamanca: 42944. Olite: 41688, 41669)

Arbós, Carmen (Igueldo: 41057, 41058)

Arnús, Manuel (En ruta, barco de vapor: 40001, 40002, 40003, 40004, 40005, 40006, 40007, 40008, 40009, 40010, 40011, 40012, 40013, 40014, 40015, 40016, 40017, 40018, 40019, 40020)

Amelia [de Manresa] (León: 41396)

Argentina, Srta. (León: 41257)

Aurelia [de Mediana de Río Seco, y hermana Ángeles] (León: 41398)

Balmes, Jaime (Vich: 40925)

Ballow (o Ballou), Baby [también su niñera] (En ruta, barco de vapor: 40016, 40017, 40018)

Bane, Olla (Eisenerz: 43065)

Bártok, Béla [músico] (Sakkara: 42156, 42160, 42161, 42162; Viejo Cairo: 42167; El Cairo: 42195)

⁸² Las fotos se encuentran en el Department of Prints and Photos de la Hispanic Society of America (New York).

Baruch (Jerusalén: 42261, 42262)

Barral, Emiliano (Calatañazor: 42022, 42023; Medinaceli: 42564)

Bauer, Olga (Canillejas: 40695, 40697)

Bay, Emanuel (San Juan de Luz: 41091)

Bederkhan, Leila (San Juan de Luz: 41097, 41098, 41099, 41101, 41102, 41103, 41104; Hendaia: 41105, 41107)

Beer, Alice Baldwin (En ruta, barco de vapor: 40012, 40014; Alarcón: 40123; Navacerrada: 40217; Puerto del Pico: 40831)

Benjamin [y niños] (Jerusalén: 42261, 42263, 42264)

Beltrán de Heredia, Pablo [y niños] (Martín del Río: 42390; Villaflores: 42417)

Berin (Viejo Cairo: 42165; El Cairo: 42202, 42252)

Bernabé (Medinaceli: 42570, 42571, 42572)

Bernabé [cantante] (Santorcaz: 42551)

Bertran, Joaquín (Cerdaña: 40971)

Bertran, Joaw F. [también José F.] (Cerdaña: 40966, 40969, 40970, 40971, 40972)

Bertran, S. (Cerdaña: 40694, 40695, 40967, 40968, 40969)

Bilbaína de Vitoria, La (Tafalla: 41658)

Bob (Toledo: 40769, 40770)

Bore, José (Vich: 40935)

Bouton, Renee (Biarritz: 41134, 41135)

Blumenfeld, Sra. (Layos: 40724)

Britt, Horace (San Juan de Luz: 41075, 41083, 41084, 41085)

Britt, Mlle. (San Juan de Luz: 41076, 41077, 41078, 41079, 41080, 41081, 41082, 41085, 41086, 41087, 41088, 41091)

Britt, Mme. (San Juan de Luz: 41091)

Brossler, Hortense (Budapest: 43115)

Buenaventura, Sr. (Toledo: 41437, 41463)

Bueno, Lino (Alcolea del Pilar: 42311)

Bueno, Lucas [también esposa] (Tudela: 40082)

Bull, Mr. (Madrid: 40507)

Burgalesa [esposa del juez e hija] (Bocigas de Perales: 41947, 41948)

Caballero Villalobo, Isabel (Cáceres: 40542)

Cadier, Suzanne (Cerdeña: 40983, 40984, 40985, 40986, 40987, 40988, 40989, 40990, 40991, 40992)

Cajigas, Isidro de las (Tetuán: 42108)

Carmen [niña 1] (Villaflora: 42418)

Carmen [niña 2] (Villaflora: 42418)

Casado, Sr. (Soria: 41728, 41729)

Castillón de Pereda, Lili [también Castellón] (Cerdeña: 40946, 40947, 40948, 40949, 40950)

Celestina (Mirandela: 42846, 42847, 42848, 42849)

Cicurel, Mme. [también segundo hijo y cuidadora] (Cerdeña: 40977, 40978)

Cicurel, Sylvain (Cerdeña: 40973, 40974, 40975, 40976, 40977, 40978, 40980, 40981, 40982)

Clement (El Cairo: 42196)

Colas, Maruja de [también primas] (Madrid: 40815, 40816, 40817, 40818)

Collado, Manolita (San Juan de Luz: 41109, 41110)

Conchita [niña] (Martín del Río: 42412, 42413, 42415)

Cordero, Leonarda [y familia] (Morales de Arcediano: 41381, 41282, 41283, 41284)

Cuevas, Manuel de las [Manolo] (Torrebarrio de Babia: 41203, 41204; Lacedana: 41226; Oseja de Sajambre: 41230; Riaño: 41253)

Chantavonne, Mr. (El Cairo: 42205)

Chatterton, Frank (Hendaya: 41107)

Chiquita [y hermana] (Estoril: 43208, 43209, 43210)

D'Arcy, Baron (Cerdeña: 40962, 40995)

Delamain, Mme. Luiz (Cerdeña: 41028, 41029, 41030)

Delamain?, Schward

Delamain, Verinha [llamada Amaral] (Cerdeña: 40997, 41027, 41030, 41026)

Denisse (Budapest: 43115)

Dessauer, Stephane (Cerdaña: 41032)

Dessauer, Mr. (Cerdaña: 41033, 41034)

Deyhambroure, Paullete (Zaldivia: 41128)

Djemil, Mesut [o Mesat] (Viejo Cairo: 42165, 42166; El Cairo: 42202)

Díaz, Carmen (San Vicente de la Barquera: 40723, 40724)

Díaz, Herminia (Villafranca del Bierzo: 41269)

Díez, Sr. (Madrid: 41481, 41482)

Diosy, Evan von (Budapest: 43107, 43110)

Domicia (León: 41405)

Donndorf, Wolf [su amigo “Lobito”] (Madrid: 40626; Patones: 40732; Tebes: 42236, 42237, 42238)

[Donostia], Padre José Antonio [de] (Zaldivia: 41163, 41164)

Dracy, Mll. von (Toledo: 40773)

Duna–Quai (Budapest: 43106)

Elena [limpiadora y camarera del Parador de Gredos] (Parador de Gredos: 42705, 42706, 42707, 42708, 42709, 42710, 42711, 42713, 42718, 42719, 42720)

Elman, Mischa (San Juan de Luz: 41071, 41075, 41073, 41174)

Elman, Nadia (San Juan de Luz: 41071, 41072, 41073, 41074, 41087, 41089, 41090)

Elvirín [niño] (Soria: 41879)

Emereito, Tío (Viniegra de Arriba: 41860, 41861, 41862)

Enid, Gustavo (Toledo: 40773, 40774)

Eripenbey, Mr. (Madrid: 40507)

Eripenbey, Mrs. Peggy (Madrid: 40507)

Esplá, Óscar (Madrid: 41474, 41475, 41494, 41495)

Esquida, Nati (Madrid: 40782, 40783, 40784, 40785)

Eva [chica] (Budapest: 43108, 43109, 43111, 43112)

Fabriciana [limpiadora y camarera del Parador de Gredos] (Parador de Gredos:

42704, 42705, 42706, 42729)
Felipe, Guillermo (43143, 43144, 43145, 43146, 43147, 43148, 43150, 43151, 43152, 43203, 43204, 43205, 43206, 43207, 43208, 43219)
Fernandito (Medinaceli: 42579)
Fernández, Luisa (Ribadesella: 42498, 42499)
Fernández Flores, Wenceslao [escritor] (Parador de Gredos: 42721, 42722)
Fidalgo de Trabazos, Tío [e hija] (Sejas de Aliste: 42799)
Figuroa Alonso Martínez, Eduardo [Conde de Yebes] (En ruta, barco de vapor: 40006, 40007, 40008, 40009, 40010; Madrid: 43190)
Figuroa, Carmen [y Mercedes] (Madrid: 43183, 43184, 43185, 43186, 43187, 43188, 43189)
Flecha, Mr. (Lerma: 42523; Santorcaz: 42551; Candelada: 42692; Parador de Gredos: 42714; Toledo: 43033)
Fleury, Robert (Zaldivia: 41131, 41156)
Flores, Benita (Navarredonda: 40828, 40829)
Fresno, Saturnino del [músico] (Ribadesella: 42498)
Garbousova, Raya (San Juan de Luz: 41093)
García, Ernestina (León: 41400, 41401, 41402, 41403)
García, Francisco (León: 41326)
García, José A. (Martín del Río: 42380)
García, Juan [y familia] (Soria: 42314)
Garvenu, Luzie (Budapest: 43069, 43070, 43071, 43072, 43073, 43074, 43075)
Gervasio [niño] (Martín del Río: 42412, 42413, 42415)
Gloria [y hermana y sobrinos] (Medinaceli: 42325, 42326, 42327, 42328, 42565, 42566, 42567, 42568, 42569, 42570, 42571, 42572, 42563, 42580)
Gómez Manrique [y dos niñas] (Villaciervitos: 41727)
González, Eduardo (Oseja de Sajambre: 41230)
González, Engracia (Gijón: 41364, 41365)
[González de Gregorio y Martínez de Azagra, Aurelio] Conde de la Puebla de Valverde, (Hinojosa de la Sierra: 41747 [casa], 41758, 41759, 41760)

Gordon, Mr. (Haifa: 42294)

Gracioso, El (Hoyacasero: 42724, 42725)

Granados, Baby [con doncella] (San Vicente de la Barquera: 42503, 42504, 42505, 42506, 42507, 42508)

Granados, Félix (Ucero: 41837)

Granados, Lili (Soria: 41768, 41769)

Granados, Mariano (Torrearevalo: 41727; Hinojosa de la Sierra: 41751, 41759, 41760; Soria: 41768, 41769; Vinuesa: 41819)

Grau, P. (Cerdaña: 40995)

Gregorio, Tío (Viniegra de Arriba: 41863)

Güell [niños] (Cerdaña: 40964, 40965, 40967)

Güell, E. [y niños] (Cerdaña: 40969)

Guerra d'Andrade, Alberto (Oporto: 41304)

Guiboung, Echmundo [también Mme. Guibourg e hijo] (San Juan de Luz: 41074, 41075, 41080, 41081, 41082, 41089, 41173, 41174, 41175, 41176, 41177, 41178, 41179, 41180)

Guridi, Jesús (Vitoria: 40072, 40073)

Gutiérrez, Eduardo [Guti] (Torrebarrio de Babia: 41203, 41204; Vallaseca: 41227)

Gutiérrez Ruiz (Santorcaz: 42552)

Gurtubay, María del Carmen (Cerdaña: 41041, 41042, 41046, 41047, 41048, 41049)

Halffter, Rodolfo [músico] (Aranjuez: 41531; Puerto de Santamaría: 42012, 42013)

Hanah, Miss Tome (Haifa: 42294)

Herbert (Madrid: 40636, 40637, 40638, 40639; Manzanares del Real: 40642)

Heredia, D. (Martín del Río: 42390; Villaflores: 42418, 42419)

Hernández, Fernando (Martín del Río: 42416)

Hernández, Flora (Madrid: 41486)

Herscher, Mme. [o Hersche] (El Cairo: 42196, 42205, 42212)

Herrera d'Avila, Carmen (Cerdaña: 40996)

Herrero (Medinaceli: 42564)

Herrero, Goyita (Madrid: 42063, 42064, 42065)
Heilbronmer, Mlle. (Cerdaña: 40985)
Heinz, Janine? (El Cairo: 42201)
Hid, Erzsebet (Budapest: 43106)
Hindemith, Paul [músico] (Sakkara: 42156, 42157, 42162; Luxor: 42217)
Hornbostel, Erich von [musicólogo] (Sakkara: 42157, 42158, 42159, 42160, 42162;
Viejo Cairo: 42166, 42167, 42168; Barrage: 42212; Tebes: 42237)
Hoyo, Ignacio (La Alberca: 42791)
Huarte, José Antonio (Gazólaz: 41640, 41641)
Huarte, José María [músico] (Gazólaz: 41640)
Irene [con amigos] (Guisando: 42595, 42596; Levia: 42821)
Isabel [niña] (Villaflores: 42418)
Italianas, Las [informantes] (Garganta la Olla: 42784, 42785, 42786, 42787,
42788)
Itzultgea, Nere (Biarritz: 41135)
Jeanbrau, Helene [o Pouponne, o Poupomme] (Cerdaña: 41001, 41002, 41003,
41012)
Jaanbrau, Lydie [también cuidadora] (Cerdagne : 41004, 41005, 41007, 41008,
41009, 41010, 41011, 41012, 41013, 41014, 41015)
Jeanbrau, Marianne [o Calon] (Cerdagne : 41003, 41017, 41018, 41019, 41020)
Jeanbrau, Paulette (Cerdagne : 41004, 41005, 41006, 41013, 41016) [Poupomme?:
41017, 41018, 41019]
Jesus, Adelaide (Oporto: 41302)
Jesus, Teresa de (Oporto: 41304, 41306)
Jolmam, Mr. Mack [también Mrs.] (Madrid: 42069)
Joseh, Dr.? (Jerusalén: 42264)
Juaco, [don Joquín] (Mieres: 41364)
Juan (Parador de Gredos: 42718, 42719, 42720)
Juana, Tía (Torrearévalo: 41727)
Juli (Madrid: 41482, 41488)

Julia (Navalcán: 40848, 40849, 40853,
Julia [cantante] (Guisando: 42598)
Kellmann, Mme. (Toledo: 43175, 43176, 43177, 43178)
Kelly, Leila R. [también su chófer] (Torre del Mar: 40301, 40302; Morche: 40311;
El Chorro: 40321; Granada: 40353; Perullena: 40361; Guadix: 40369, 40361;
Jerez de los Caballeros: 40435; Zafra: 40448)
Kerratry, Condesa Odette de (Zaldivia: 41129)
Kahn, Gertrud [también Mohr] (Madrid: 40233; Toledo: 40709, 40710, 40711)
Kahn, Maxim José [también Golem y Kan] (Madrid: 40233; Toledo: 40709, 40710,
40711)
Kloty [y primo] (Cerdaña: 40983, 40984, 40985, 40986, 40987, 40988, 40989,
40990, 40991, 40992)
Koch, Hern von. (Guadalajara: 41476)
Lachman (Viejo Cairo: 42167)
Lama (Estoril: 43143, 43144, 43148)
Larbi ben Seri, Sheikh (El Cairo: 42187)
Laroche, Mme. J. Lydie (Cerdaña: 40998, 40999, 41000)
Larriva, Diodoro (Cueva de Ágrede: 41775)
[Lasso de la Vega y López de Tejada, Miguel] Marqués de Saltillo (Hinojosa de la
Sierra: 41751, 41759, 41760)
Laura (Cascaes: 43155, 43156, 43157)
Laurens, Robert (Cerdagne: 41021, 41022, 41023, 41024, 41025)
Lavergne, Mme. (El Cairo: 42195, 42196, 42197, 42201)
Le Copte, Mme. (Viejo Cairo: 42166)
Lehrner, José (Madrid: 42066, 42067, 42068, 42070)
Lévèque (Cerdaña: 41034)
Levigne (Cerdaña: 41033)
Lewisohn, Irene (Zumaya: 41060, 41061)
López, Luisa (San Esteban de Gormaz: 41892)
López Mezquita, José M. [pintor] (Madrid: 43065, 43066, 43191)

Lorenzana, Elias [hijas de] (San Emiliano: 41208)

Luz, María (Estoril: 43211)

Luz Gallego, Delia (Alcañices: 42905, 42906, 42907, 42908, 42909)

Llano, Aurelio de [investigador] (Llanes: 42494)

Llansó, Srta.(En ruta, barco de vapor: 40019, 40020)

Llorente, Benito [también hijas] (Vinuesa: 41818, 41819)

Maftah, Ragheb [o Maftah] (Viejo Cairo: 42167; Barrage: 42211)

Madreira, Sr. (Estoril: 43218)

Madrid, Francisco de [esposa y suegra] (Curtea de Arges: 43090; Ploesti: 43098, 43099, 43100)

Manaskerra, Padre Corneliu [o Manaskirra] (Sinaia: 43079, 43080)

Manrique, Gervasio (La Cuenca: 41745; Soria: 42020)

María la gitana (Granada: 40906)

María Pepa [señora joven madrileña] (La Caleta: 40250)

Marin, Al [capitán] (Sinaia: 43069)

Mario (Hendaya: 41065, 41067)

Martínez, Concha [criada, también hijas] (Madrid: 40099, 40100, 40101, 40102)

Martis, Padre Firnaino [investigador] (Tuzelo?: 43258, 43259, 43260, 43261)

Maruja, La (Villaseca: 41227, 41228; Madrid: 42033, 42034, 42035, 42039, 42040, 42041, 42044, 43193, 43194, 43196)

Matheus, Bernardo [y cantantes] (Villaflores: 42420, 42421)

Maya Rosales, Rosario [también amigo] (Granada: 42137, 42138, 42139, 42140)

Melibea (Madrid: 42945)

Melussi, Ahmed el (Tetuán: 40879)

Menegildo, Tío (Torreblancos: 41877)

Menéndez Pidal, Gonzalo [investigador] (Llanes: 42494)

Menéndez Pidal, Ramón [catedrático e investigador] [e hija] (Ruiloba: 42466, 42473; Arenas de Cabrales: 42488)

Menocal, Beatrice Crosby de (París: 42309)

Merced, Baby (Arenas de San Pedro: 42645, 42646, 42647, 42648)
Merriam Peck, Anne (Garraf: 41512)
Meurice, Vicontesse de (Cerdaña: 40995)
Maeztu, María de [pedagoga] (Madrid: 43190)
Migo, Dr. de [y dos hijas] (Arbujuelo: 42337)
Moldavan, Nicolai Seminous [también Moldy] (San Juan de Luz: 41086, 41087, 41088, 41091, 41092, 41093, 41094)
Morche, Alcalde de (Morche: 40308)
Muguiró, María Teresa de (Cerdaña: 41038, 41039, 41040, 41042)
Muntadas, María Luisa de (Cerdaña: 41042, 41044, 41045, 41046, 41047, 41048, 41049, 41050, 41051, 41052)
Muñoz, Arsenia (Villafranca del Bierzo: 41269)
Muñoz, Demetrio (Martín del Río: 42387, 42389)
Muñoz, Matías [Tío Machuco] (Montenegro de Cameros: 41867)
Muñoz y Roca–Tallada, Carmen [Condesa de Yebes] (En ruta, barco de vapor: 40003, 40004, 40005, 40006, 40009; Madrid: 43190)
Mur, Sr. (Jaca: 41558)
Navarra, Srta. (Madrid: 42149)
Nicolette (Madrid: 43198, 43199, 43200, 43201, 43202)
Núñez, Arsemia (Villafranca del Bierzo: 41269)
Onis, Federico de [catedrático e hispanista] (Villaflores: 42418, 42419)
Ophiils, Max [y esposa] (Cerdagne: 40993)
Ortego, Teógeno [y amigo] (San Esteban de Gormaz: 41892)
Orueta, Antonio (Zumaya: 41060)
Osuna, Anita (Aranjuez: 41529, 41530, 41431)
Palomo Martín, Luis (Martín del Río: 42412, 42413, 42415)
Pelotas, Tío (Guisando: 42592, 42593, 42594)
Peña, Gonzalo (Madrid: 43190)
Peña, Pilar [su tío y cuatro amigos] (Vinuesa: 41788, 41789, 41805)

Pepita [niña] (Soria: 41879)

Pereyra, Diomedes [boliviano] (En ruta, barco de vapor: 40008, 40010, 40013; Alcalá de Guadaíra: 40034)

Pérez, Carmen (Soria: 41827, 41828, 41829, 41830)

Pérez de Villegas, Carmen (Sevilla: 40033)

Philips, M. (Cerdeña: 40962)

Pili (Madrid: 41482, 41487, 41487)

Pio, Oficial de (Oseja de Sajambre: 41230)

Pirnie, Donald [o Pirnei, Donald] (Hendaya: 41106, 41107, 41108)

Pittaluga, Gustavo [músico] (Toledo: 40771?; Hendaya: 41065, 41066, 41067; Madrid: 41187)

Pleistykina (París: 42150, 42151)

Ponikwicka, Leonilla (Ploesti: 43097)

Proctos, Jules (Zaragoza: 41541, 41547, 41548)

Proctos, Merle (Zaragoza: 41541, 41542, 41547)

Portal, Jules (Cerdeña: 41053; Igueldo: 41054, 41055)

Portal, Mme. (Cerdeña: 41053; Igueldo: 41054, 41055)

Portal, Pierre (Cerdeña: 41021, 41022, 41023, 41025, 41034)

Prieto, Manuel [casa] (Morales de Arcediano: 41385, 41386, 41387, 41388)

Puente [de Castro], Araceli [y padrinos y “primita”] (León: 41254, 41255, 41256, 41257, 41393, 41394, 41395, 41396, 41397, 41398, 41405, 41406)

Puente [de Castro], José (León: 41395)

Puente [de Castro], Pedro (León: 41393, 41399, 41404)

Puente [de Castro], Luis (León: 41324, 41325, 41328, 41395)

Puente [de Castro], Sra. (León: 41256, 41257)

Pulgar, Asunción (Madrid: 40928, 40929)

Rodes, Felipe (Cerdeña: 40940, 40941, 40942, 40944, 40955, 40956, 40957, 40958)

Rodes, Lolita [también su madre] (Cerdeña: 40940, 40941, 40942, 40945, 40946, 40947, 40948, 40949, 40950, 40953, 40954, 40957, 40959, 40968)

Romero, Pablo (Algeciras: 40864, 40865, 40866, 40867)
Teschke, Ernst (En ruta, barco de vapor: 40008)
Thibaud, Jacques [violinista] (Torremolinos: 40268; San Juan de Luz: 41126, 41127)
Torres Pérez, Eduardo [maestro de capilla] (Sevilla: 40032)
R., Dolores (Martín del Río: Martín del Río: 42416)
Ricard, Prosper (Viejo Cairo: 42166, 42167; El Cairo: 42173)
Richi, Srta. María Josefa [también M^a Pepa] (La Caleta: 40260; Madrid: 40813, 40814, 40815, 40816, 40817, 40818)
Ricti (Sakkara: 42162)
Río, Ángel del [también hermano] (Ucero: 41837, 41845)
Riva, Sra. De [con niños] (El Paular: 42586, 42587, 42588)
Rivas, Antonio (Martín del Río: 42416)
Rivas Cherif, Cipriano [dramaturgo] (Puerto de Santa María: 42112, 42113)
Rodríguez, Sr. [e hijo] (Braganza: 42900 [hijo], 42901, 42902)
Roldán Cobos, José (Granada: 41522, 41526)
Rosa [niña] (Soria: 41879)
Rosa (Martín del Río: 42388)
Rosete Pendás, Francisco (Valdediós: 41353)
Rosita (Arenas de San Pedro: 42645, 42646, 42647, 42652, 42653, 42654)
Roswa, L. (Cerdaña: 40966)
Rubio Egus, Manuel (Curtea de Arges: 43090)
Ruhemann (Madrid: 42068, 42070)
Rulf, W. [toma la fotografía] (Cintra: 43233)
Salenger (Parador de Gredos: 42721, 42722)
Sánchez, Julián [El Demonio] (La Alberca: 42792, 42793)
Sánchez, Rafaela (Martín del Río: 42416)
Sánchez, V. (Martín del Río: 42388)
Sánchez Cuevas, María Luisa (Oviedo: 41366)

Santiago, Julia (Alcañices: 42905, 42910)

Sarraillé, Mme. [también tres hijos y una hija] (San Juan de Luz: 41119, 41120, 41121, 41122, 41123, 41124, 41125, 41126)

Saso, Santiago (Tudela: 40080, 40081)

Sayé, Louis [también familiares] (Cerdaña: 40940, 40941, 40942)

Sayé, Mercedes (Cerdaña: 40940, 40941, 40942, 40943)

Schepira, Pola (Toledo: 43175, 43176, 43177, 43178, 43179)

Schindler, Kurt (En ruta, barco de vapor: 40012; Sevilla: 40029, 40030, 40031; Berja: 40184; El chorro: 40322, 40323; Granada: 40352; Guadix: 40370; Jerez de los Caballeros: 40437; Mérida: 40457; Madrid: 40639; Puerto del Pico: 40832; Igueldo: 41056; San Juan de Luz: 41104; Hendaya: 41105, 41106, 41108; Zaldivia: 41130; Lacedana: 41221; Madrid: 41483, 41484, 41492, 41493; Toledo: 41540, 41542; Pamplona: 41634; Gazólaz: 41641; Soria: 41719, 41720, 41721, 41728, 41729; Zayas de Torre: 41940; Aravano: 42021; Sakkara: 42158; Tebes: 42235, 42237; Medinaceli: 42330, 42574; Parador de Gredos: 42711, 42712; Levia: 42817, 42818, 42819; Talavera de la Reina: 43033; Budapest: 43053; Ploesti: 43101, 43102; Praga: 43117, 43118; Saturnia: 43129; Estoril: 43208; Cintra: 43233)

Schulz, Mr. [también hija casada y bebé] (Budapest: 43107, 43113, 43114)

Schulz, Olga (Budapest: 43113)

Schwab, Marcel [también dos hijas] (Cerdaña: 41033, 41034, 41035, 41036, 41037)

Schward (Cerdaña: 41031)

Schwartz–Mardl, Eleonore (Madrid: 43198, 43199, 43200)

Seguí, Sr. (En ruta, barco de vapor: 40015)

Sender Garcés, Manuel (Saturnia: 43025, 43026)

Sevillano Villar, Eladio (León: 41323, 41324)

Shaocra, Sami (El Cairo: 42201)

Shelp, Mr. (En ruta, barco de vapor: 40007, 40011, 40012)

Shepherd, Mrs. (Toledo: 41413, 41414)

Shepherd, Prof. William R. [historiador] (Toledo: 41415, Almarail: 42346, 42377; Coria: 42965)

Sheridan, Miss (San Juan de Luz: 41104; Hendaya: 41105, 41107)

Sherman, Mrs. Edna L. [mujer del magistrado Sherman] (Toledo: 41537, 41538, 41539)

Sincona, Tía (Guisando: 42592, 42593, 42594)

Smith, Mr. (Madrid: 40636, 40637, 40638; Manzanares el Real: 40642)

Soares de Jesus, Ana (Douro: 41299)

Sobrado, Carmen (Madrid: 42042, 42045, 42046, 42047, 42049, 42053, 42053, 42057)

Sobrado, Isabel [también Isabelita] (Madrid: 42037, 42042, 42045, 42048, 42050, 42051, 42052, 42053, 42054, 42057)

Solita [niña] (Soria: 41879)

Soltero Rico de Camponaraya, [soltero rico es el apodo, no el nombre, Camponaraya el pueblo] (Oseja de Sajambre: 41230; León: 41243; Riaño: 41253)

Soria, Gervasio (La Cuenca: 41745)

Soria, Tío Vicente (La Cuenca: 41744, 41745)

Stanescu, Lelia (San Juan de Luz: 41112, 41113, 41114, 41115, 41116, 41117, 41118)

Stern, Prof. (Viejo Cairo: 42167, 42168)

Stiege (Praga: 43116)

Stoutz, Embajador de Suiza (Madrid: 41535, 41536)

Stoutz, Mme. [y su hija y amigo] (Madrid: 41532, 41534, 41535)

Suárez y Pérez, Carmen (Madrid: 40926, 40927, 40929)

Tafalla, Conchita de [La Tafallesa] (Pamplona: 41654)

Tacacs [también Mrs.], (Sakkara: 42156, 42160, 42162)

Tangeriana, La [empleada Casa de los Tiros] (Granada: 42141, 42142)

Taracena Aguirre, Blas [investigador] (Gazólaz, 41640, 41641; Calatañazor: 42022, 42023)

Teixera, Dr. Raul (Vinhais: 42876; Braganza: 42903, 42904)

Teresa [niña] (Martín del Río: 42412, 42413, 42414, 42415)

Teresa [niña] (Villaflores: 42418)

Terrazadas, Escoriaga (Madrid: 42033)

Terre Fria, Ermelinda de (Montalegre: 43248, 43249)

Tiburcio, Tío (Ucero: 41837; Viniestra de Arriba: 41860, 41861)

Martínez Torner, Eduardo [musicólogo] (Medinaceli: 42325; Villaflores: 42418, 42419; Arenas de Cabrales: 42488; Santorcaz: 42551, 42552)

Torrens, Erminia (Martín del Río: 42411)

Torroba, Juan Manuel (Vinuesa: 41819)

Tovalo, El (Martín del Río: 42380, 42384, 42385, 42386, 42387, 42399, 42400, 42401, 42407, 42409)

Trisarri, Nikanora (Madrid: 41184, 41185)

Trudi (Toledo: 41422)

Trotzki (Igueldo: 41047, 41048)

Tudela, José [investigador] (Hinojosa de la Sierra: 41751; Ágreda: 41997)

Ullman, Sra. (Guadalajara: 41476)

Unamuno, Miguel de (Hendaya: 41066, 41067)

Valderrey, Trinidad (Destriana: 41390, 41391, 41392)

Valgoma, Don Pepito (Villafranca del Bierzo: 41268)

Valkiria, La (Vinuesa: 41806, 41807, 41808, 41809)

Vellez, Tío (La Alberca: 42790)

Ventosa, Ignacio (Cerdaña: 40946)

Ventosa, José María (Cerdaña: 40959, 40961, 40962)

Ventosa, Rosa María (Cerdaña: 40960, 41001, 41002)

Verotchka, Mm. [y alumno] (San Juan de Luz: 41095, 41096)

Victoriano (Ucero: 41837)

[Villar y Sanz, Juan] Obispo de Jaca (Jaca: 41575)

Vistaflorida, Fortunata [también cuidadora con ella] (La Caleta: 40257)

Vistaflorida, Domingo (La Caleta: 40256)

Wechsler, Hans (Cerdaña: 40957)

Weisbach, Prof. Dr. Werner [catedrático de arte] (Salamanca: 40745)

Weissberger, Josef Arnold [Pepe] [anticuario] (Navacerrada: 40218; Madrid: 40507, 40623, 43190; Zumaya: 41062, 41063; Toledo: 43177, 43178, 43179)

Welezah, María Luisa de (Estoril: 43212, 43213, 43214, 43215, 43216, 43217, 43218, 43219, 43220, 43221)

Wellecz [o Wellesz] (Sakkara: 42157, 42158; Viejo Cairo: 42166, 42167, 42168, 42169; Barrage: 42211; Tebes:42234, 42236, 42237)

X, Miss (Aranjuez: 41531)

Zierat (Madrid: 42066, 42067, 42068, 42070)

ANEXO II. ÍNDICE TOPONÍMICO

A continuación se presentan las localidades, ordenadas alfabéticamente, en las que se realizaron las fotografías de este archivo de Kurt Schindler, según queda indicado en sus propios registros. Con el fin de evidenciar con mayor claridad el lugar exacto al que se refiere, se sustituye la indicación provincial que en su día y sin sistematicidad total el musicólogo incluyó, la cual podía resultar confusa por no corresponderse con la distribución actual, por la Comunidad Autónoma (región o país para ubicaciones fuera de España) donde se sitúan en la actualidad.

Ágreda (Castilla y León, España)
Aibar (Navarra, España)
Ajofrín (Castilla – La Mancha, España)
Alarcón (Castilla – La Mancha, España)
Albarracín (Aragón, España)
Alcalá de Guadaira (Andalucía, España)
Alcalá de Henares (Madrid, España)
Alcalá de los Gazules (Castilla y León, España)
Alcántara (Extremadura, España)
Alcobaça (Portugal)
Alcolea del Pinar (Castilla – La Mancha)
Alcubilla de Avellaneda (Castilla y León, España)
Alejandría (Egipto)
Algeciras (Andalucía, España)
Alhóndiga (Castilla – La Mancha, España)
Almarail (Castilla y León, España)
Almazán (Castilla y León, España)
Almendricos (Murcia, España)
Ansó (Aragón, España)
Antequera (Andalucía, España)

Anti-Lebanon (Líbano)
Aracena (Castilla y León, España)
Arahal (Andalucía, España)
Aranda de Duero (Castilla y León, España)
Aranjuez (Madrid, España)
Arbujuelo (Castilla y León, España)
Archidona (Andalucía, España)
Arenas de Cabrales (Asturias, España)
Arenas de San Pedro (Castilla y León, España)
Argamasilla de Alba (Castilla – La Mancha, España)
Aroche (Andalucía, España)
Arroyo de Puerco (Extremadura, España)
Astorga (Castilla y León, España)
Auñón (Castilla – La Mancha, España)
Ávila (Castilla y León, España)
Ayerbe (Aragón, España)
Badajoz (Extremadura, España)
Barbadillo del Pez (Castilla y León, España)
Barcarrosa (Extremadura, España)
Barcelona (Cataluña, España)
Barrage (Egipto)
Batalha (Portugal)
Batres (Madrid, España)
Beirut (Líbano)
Béjar (Castilla y León, España)
Belén (Palestina)
Bellosillo (Castilla y León, España)
Belmonte (Castilla – La Mancha, España)
Berja (Andalucía, España)
Berlanga de Duero (Castilla y León, España)
Betanzos (Galicia, España)
Biarritz (Francia)
Blacos (Castilla y León, España)
Bocigas de Perales (Castilla y León, España)
Borobia (Castilla y León, España)
Braga (Portugal)
Braganza (Portugal)
Brañas de Arrieba (Asturias, España)
Brazov (Rumanía)

Bronchales (Aragón, España)
Bucarest (Rumanía)
Budapest (Hungría)
Buendía (Castilla – La Mancha, España)
Buitrago (Castilla y León, España)
Burgos (Castilla y León, España)
Cabeza de Framontanos (Castilla y León, España)
Cabezón de la Sal (Cantabria, España)
Cáceres (Extremadura, España)
Calatañazor (Castilla y León, España)
Campillo (Castilla y León, España)
Camposagrado (Castilla y León, España)
Campos (Castilla y León, España)
Candelada (Castilla y León, España)
Candelario (Castilla y León, España)
Cangas de Narcea (Asturias, España)
Canillejas (Madrid, España)
Cañamero (Extremadura, España)
Capbreton – Landes (Francia)
Carmona (Andalucía, España)
Carrasposa del Campo
Cartagena (Murcia, España)
Cascaes (Portugal)
Castilfrío (Castilla y León, España)
Castro Urdiales (Cantabria, España)
Cenegro (Castilla y León, España)
Cerdagne (Francia)
Chaves (Portugal)
Chinchón (Madrid, España)
Cídones (Castilla y León, España)
Cintra (Portugal)
Coimbra (Portugal)
Coín (Castilla y León, España)
Coria (Extremadura, España)
Cortegana (Andalucía, España)
Coruña del Conde (Castilla y León, España)
Cuacos (Extremadura, España)
Cudillero (Asturias, España)
Cuenca (Castilla – La Mancha, España)

Cuesta de la Galiana (Castilla y León, España)
Cueva de Ágreda (Castilla y León, España)
Cuevas de Vera (Andalucía, España)
Cuevas del Valle (Castilla y León, España)
Curtea de Arges (Rumanía)
Damasco (Siria)
Destriana (Castilla y León, España)
Don Benito (Extremadura, España)
Duruelo de la Sierra (Castilla y León, España)
Écija (Andalucía, España)
Eisenerz (Austria)
El Barco de Ávila (Castilla y León, España)
El Burgo de Osma (Castilla y León, España)
El Cairo (Egipto)
El Escorial (Madrid, España)
El Haza del Lino (Andalucía, España)
El Kunetra (Siria)
El Poular (Madrid, España)
El Toboso (Castilla – La Mancha, España)
El Villar de Santiago (Castilla y León, España)
Entrena (La Rioja, España)
Escalante (Cantabria, España)
Estoril (Portugal)
Fermoselle (Castilla y León, España)
Font – Romeu (Francia)
Fregenal de la Sierra (Extremadura, España)
Fuenmayor (La Rioja, España)
Fuentearmegil (Castilla y León, España)
Fuentecambrón (Castilla y León, España)
Fuentesauco (Castilla y León, España)
Garganta de la Olla (Extremadura, España)
Garraf (Cataluña, España)
Gazólaz (Navarra, España)
Gibraltar (Reino Unido)
Gijón (Asturias, España)
Giza (Egipto)
Golmayo (Castilla y León, España)
Gómara (Castilla y León, España)
Granada (Andalucía, España)

Guadalajara (Castilla – La Mancha, España)
Guadalupe (Extremadura, España)
Guadix (Andalucía, España)
Guisando (Castilla y León, España)
Haifa (Israel)
Hendaya (Francia)
Herrera del Duque (Extremadura, España)
Hinojosa (Castilla y León, España)
Hossegar (Francia)
Hoyacasero (Castilla y León, España)
Huesca (Aragón, España)
Huete (Castilla – La Mancha, España)
Igeldo (País Vasco, España)
Islallana (La Rioja, España)
Jaca (Aragón, España)
Jarandilla (Extremadura, España)
Javier (Navarra, España)
Jerez de los Caballeros (Extremadura, España)
Jericó (Palestina)
Jerusalén (Israel)
Kakun (Israel)
Kalkrillieh (Palestina)
Karnak (Egipto)
La Aguilera (Castilla y León, España)
La Alberca (Castilla y León, España)
La Caleta (Andalucía, España)
La Concepción (Andalucía, España)
La Cuenca (Castilla y León, España)
La Granja [de San Ildefonso] (Castilla y León, España)
La Perullena (Andalucía, España)
Laceana (Castilla y León, España)
Lamego (Portugal)
Láncara de Luna (Castilla y León, España)
Lanjarón (Andalucía, España)
Laredo (Cantabria, España)
Las Goteras [desfiladero] (La Rioja, España)
Las Hurgas de Babia (Castilla y León, España)
Lastres (Asturias, España)
Layna (Castilla y León, España)

Layos (Castilla – La Mancha, España)
Ledesma (Castilla y León, España)
Leitariegos (Asturias, España)
León (Castilla y León, España)
Lerma (Castilla y León, España)
Les Bouillouses (Francia)
Leyre (Navarra, España)
Lisboa (Portugal)
Llanes (Asturias, España)
Llevia (Cataluña, España)
Loarre (Aragón, España)
Logroño (La Rioja, España)
Logrosán (Extremadura, España)
Lorca (Murcia, España)
Lorenzana (Castilla y León, España)
Los Alcañices (Castilla y León, España)
Los Barrios de Luna (Castilla y León, España)
Luarca (Asturias, España)
Lucena (Andalucía, España)
Lumago (Castilla y León, España)
Luxor (Egipto)
Madrid (Madrid, España)
Magacela (Extremadura, España)
Málaga (Andalucía, España)
Manzanares el Real (Madrid, España)
Maqueda (Castilla – La Mancha, España)
Marchena (Andalucía, España)
Marrakech (Marruecos)
Martín del Río (Aragón, España)
Masegoso (Castilla y León, España)
Medellín (Extremadura, España)
Medina del Campo (Castilla y León, España)
Medinaceli (Castilla y León, España)
Mérida (Extremadura, España)
Miajadas (Extremadura, España)
Mieres (Asturias, España)
Miranda do Douro (Portugal)
Mirandela (Portugal)
Mohacs (Hungría)

Mombeltrán (Castilla y León, España)
Mondéjar (Castilla – La Mancha, España)
Montalegre (Portugal)
Monteagudo de las Vicarías (Castilla y León, España)
Montenegro de Cameros (Castilla y León, España)
Montuenga (Castilla y León, España)
Morales de Arcediano (Castilla y León, España)
Morón de Almazán (Castilla y León, España)
Muelas del Pan (Castilla y León, España)
Murcia (Murcia, España)
Nahariya (Israel)
Nájera (La Rioja, España)
Naranco (Asturias, España)
Navacerrada (Madrid, España)
Navalcán (Castilla y León, España)
Navalcarnero (Madrid, España)
Navalonguilla (Castilla y León, España)
Navalosa (Castilla y León, España)
Navarrevisca (Castilla y León, España)
Nerja (Andalucía, España)
Niebla (Castilla y León, España)
Ocenilla (Castilla y León, España)
Ochagavía (Navarra, España)
Olías del Rey (Castilla – La Mancha, España)
Olite (Navarra, España)
Olivenza (Extremadura, España)
Olmeda de las Cebolla (Madrid, España)
Ólvega (Castilla y León, España)
Onsora (Rumanía)
Oporto (Portugal)
Orihuela del Tremedal (Aragón, España)
Orjiva (Andalucía, España)
Oropesa (Castilla – La Mancha, España)
Ortigosa de Cameros (La Rioja, España)
Oseja de Sajambre (Castilla y León, España)
Osuna (Andalucía, España)
Palencia (Castilla y León, España)
Pamplona (Navarra, España)
Pancorvo (Castilla y León, España)

Parador de Gredos (Castilla y León, España)
París (Francia)
Pastrana (Castilla – La Mancha, España)
Patones (Madrid, España)
Piedralaves (Castilla y León, España)
Pedraza (Castilla y León, España)
Pedro Bernardo (Castilla y León, España)
Pedro Muñoz (Castilla – La Mancha, España)
Peñalcázar (Castilla y León, España)
Peñaranda de Duero (Castilla y León, España)
Piedrafita de Babia (Castilla y León, España)
Piornal (Extramadura, España)
Plasencia (Extremadura, España)
Ploesti (Rumanía)
Poblet (Cataluña, España)
Polanco (Cantabria, España)
Portilla de la Reina (Castilla y León, España)
Portugalete (País Vasco, España)
Praga (República Checa)
Puente de las Palomas (Castilla y León, España)
Puentedeume (Galicia, España)
Puerto de las Coronas (Navarra, España)
Puerto de Pajares (Asturias, España)
Puerto de Piedrafita (Castilla y León, España)
Puerto de Santa María (Andalucía, España)
Puerto del Pico (Castilla y León, España)
Puigcerdà (Cataluña, España)
Rabanera (Castilla y León, España)
Rabat (Marruecos)
Radanti – Suceivita? (Rumanía)
Ramacastañas (Castilla y León, España)
Requejo (Castilla y León, España)
Reznos (Castilla y León, España)
Riaño (Castilla y León, España)
Ribadesella (Asturias, España)
Riglos (Aragón, España)
Rishon Lezion (Israel)
Rocaforte (Navarra, España)
Roncal (Navarra, España)

Rota (Castilla y León, España)
Ruiloba (Cantabria, España)
S. Jean de Port (Francia)
Sacedón (Castilla – La Mancha, España)
Sagunto (Comunidad Valenciana, España)
Sakkara (Egipto)
Salamanca (Castilla y León, España)
Salas (Asturias, España)
Salinas de Medinaceli (Castilla y León, España)
San Andrés de Soria (Castilla y León, España)
San Emiliano (Castilla y León, España)
San Esteban de Gormaz (Castilla y León, España)
San Juan de Amandi (Asturias, España)
San Juan de la Peña (Aragón, España)
San Juan de Luz (Francia)
San Leonardo de Yagüe (Castilla y León, España)
San Martín de Pimpollar (Castilla y León, España)
San Martín de Trevejo (Extremadura, España)
San Martín de Valdeiglesias (Madrid, España)
San Martín del Pedroso (Castilla y León, España)
San Pedro de la Nave (Castilla y León, España)
San Pedro Manrique (Castilla y León, España)
San Salvador de Priesca (Asturias, España)
San Sebastián (País Vasco, España)
San Vicente de la Barquera (Cantabria, España)
Sangüesa (Navarra, España)
Santes Creus (Cataluña, España)
Santa Cristina de Lena (Asturias, España)
Santa Cruz de la Serós (Aragón, España)
Santa Cruz del Valle (Castilla y León, España)
Santa María de la Huerta (Castilla y León, España)
Santa María del Naranco (Asturias, España)
Santander (Cantabria, España)
Santervás del Burgo (Castilla y León, España)
Santiago de Compostela (Galicia, España)
Santillana del Mar (Cantabria, España)
Santorcaz (Madrid, España)
Sargassonne (Francia)
Segovia (Castilla y León, España)

Sejas de Aliste (Castilla y León, España)
Sepúlveda (Castilla y León, España)
Serón de Nágima (Castilla y León, España)
Sevilla (Andalucía, España)
Sigüenza (Castilla y León, España)
Sinaia (Rumanía)
Socoa (Francia)
Solana (Castilla y León, España)
Somaen (Castilla y León, España)
Soria (Castilla y León, España)
Sotillo del Rincón (Castilla y León, España)
Soto de Cameros (La Rioja, España)
Tafalla (Navarra, España)
Talavera de la Reina (Castilla – La Mancha, España)
Tanger (Marruecos)
Tarazona (Aragón, España)
Tel Aviv (Israel)
Tendilla (Castilla – La Mancha, España)
Teruel (Aragón, España)
Tetuán (Marruecos)
Teves (Egipto)
Toledo (Castilla – La Mancha, España)
Tomar (Portugal)
Tomelloso (Castilla – La Mancha, España)
Tordesillas (Castilla y León, España)
Toro (Castilla y León, España)
Torquemada (Castilla y León, España)
Torre de Babia (Castilla y León, España)
Torre del Mar (Andalucía, España)
Torrearévalo (Castilla y León, España)
Torreblacos (Castilla y León, España)
Torrecilla en Cameros (La Rioja, España)
Torrelavega (Cantabria, España)
Torremolinos (Andalucía, España)
Torrox (Andalucía, España)
Trabanca (Castilla y León, España)
Trujillo (Extremadura, España)
Tudela (Navarra, España)
Tuizelo (Portugal)

Turégano (Castilla y León, España)
Tuzelo (Portugal)
Ucero (Castilla y León, España)
Ugíjar (Andalucía, España)
Urex de Medinaceli (Castilla y León, España)
Ustároz (Navarra, España)
Valdediós (Asturias, España)
Vallado (Asturias, España)
Valladolid (Castilla y León, España)
Valpaços (Portugal)
Vic (Cataluña, España)
Viejo Cairo (Egipto)
Viena (Austria)
Villablino (Castilla y León, España)
Villaciervos (Castilla y León, España)
Villaescusa de Haro (Castilla – La Mancha, España)
Villafeliz (Castilla y León, España)
Villaflores (Castilla y León, España)
Villafranca del Bierzo (Castilla y León, España)
Villálvaro (Castilla y León, España)
Villanueva de la Serena (Extremadura, España)
Villar de Santiago (Castilla y León, España)
Villar del Campo (Castilla y León, España)
Villar del Río (Castilla y León, España)
Villarcayo (Castilla y León, España)
Villarino (Castilla y León, España)
Villasecino (Castilla y León, España)
Villaviciosa (Asturias, España)
Villoslada de Cameros (La Rioja, España)
Vinhais (Portugal)
Viniestra de Abajo (Castilla y León, España)
Viniestra de Arriba (Castilla y León, España)
Vinesa (Castilla y León, España)
Viseu (Portugal)
Vitoria (País Vasco, España)
Xanen (Marruecos)
Yanguas (Castilla y León, España)
Yebrá (Extremadura, España)
Yegen (Andalucía, España)

Yelo (Castilla y León, España)
Zafra (Extremadura, España)
Zaldivia (País Vasco, España)
Zamora (Castilla y León, España)
Zayas de la Torre (Castilla y León, España)
Zayuelas (Castilla y León, España)
Zumaya (País Vasco, España)

LA CORRESPONDENCIA INÉDITA DE KURT SCHINDLER COMO UNA FUENTE DIRECTA PARA CONTEXTUALIZAR LA VIDA MUSICAL DEL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XX¹

Matilde OLARTE MARTÍNEZ
Universidad de Salamanca

Resumen: En este artículo se presenta, por primera vez, el *corpus* de la correspondencia del compositor Kurt Schindler con distintas personalidades musicales y artísticas, desde la primera década del siglo XX hasta semanas antes de su muerte en 1935. Son un total de 669, repartidas entre la Biblioteca Pública de Nueva York, el Instituto Hispánico de la Universidad de Columbia, la Hispanic Society of America, la Fundación Juan March, el Archivo Manuel de Falla, el Archivo del Orfeó Catalá, la Biblioteca de Catalunya o la Biblioteca Valenciana. Este epistolario nos da una idea de los muchos intereses personales y musicales que motivaron a Schindler y de la variedad de ambientes culturales y sociales que frecuentó, dejando una huella profunda en muchas de las personas que le trataron y le escribieron, mostrándole una gran estima, aunque también se trasluce en esas cartas su personalidad enigmática que no se dejaba conocer fácilmente. Esto nos lleva a hablar de él como de una persona compleja, con muchas posibles lecturas, lo que le pudo ocasionar que a la hora de su muerte contara con pocos amigos, y que su memoria haya quedado sólo en la mente de esas personas. La variedad de los corresponsales que encontramos convierte este epistolario en una fuente musical realmente interesante e interdisciplinar.

Palabras clave: folklore, música, composiciones, epistolario, Kurt Schindler

Abstract: In this paper we can see, for the first time, the *corpus* of Kurt Schindler's letters with different musical and artistic personalities, since the first decade of the twentieth century until weeks before his death in 1935. There are 669 letters, distributed between the New York Public Library, the Hispanic Institute at Columbia University, the Hispanic Society of America, Fundación Juan March, the Archivo Manuel de Falla, the Orfeó Catalá Archive, the Biblioteca de Catalunya or the Biblioteca Valenciana. This correspondence gives us an idea of the many

¹ Este artículo se encuadra dentro del Proyecto I+D “La canción popular en los trabajos de campo, fuente de inspiración para la composición musical”. Entidad financiadora: Ministerio de Ciencia e Innovación. Referencia HAR2010-15165 (2010-2013). Proyectos de Investigación I+D+i (Programa Nacional de Proyectos de Investigación Fundamental).

personal and musical interests that motivated Schindler for his artistic life, as far as the variety of cultural and social environments he used to frequent, leaving a deep impression on many of the people who dealt him and wrote to him, showing him in high esteem; in these letters we can also see his enigmatic personality as as a complex person with many possible readings, which could cause the time of his death count with few friends, and that his memory has been only in the minds of those close friends. The variety of the correspondents who find this correspondence becomes a really interesting and interdisciplinary musical source.

Key Words: folklore, music, compositions, epistolary, Kurt Schindler

El músico alemán Kurt Schindler, nacido en Berlín en 1882 y muerto en Manhattan en 1935, es una personalidad enigmática y cosmopolita, como se desprende de su correspondencia que trataremos de relacionar cronológicamente en este artículo. Gracias a los testimonios que nos ofrecen estas cartas, podemos dibujar un perfil biográfico más completo de su persona, conocer la actividad musical que desarrolló durante sus primeros años de residencia en Estados Unidos, sus trabajos de campo primero en Odesa y más tarde, entre 1920 y 1930, en la España rural de esas dos décadas, sus continuos viajes a Europa en esas fechas y finalmente, sus relaciones con otros músicos y artistas contemporáneos.

Con toda esta información, pretendemos rescatar su figura del olvido, ya que la alta estima que tienen de él sus contemporáneos nos hacen replantearnos cuáles fueron las circunstancias personales que le llevaron a esa especie de ostracismo en nuestros días: ¿un niño prodigio que ve truncada su carrera musical en Alemania por el suicidio dramático de sus padres?, ¿un músico alemán y judío errante por Europa en el periodo de entreguerras?, ¿un músico de alta formación cultural y nivel social que no encuentra acomodo en la sociedad neoyorquina de comienzos del siglo XX?

El deterioro en que se encuentra hoy parte del archivo personal de Kurt Schindler por la desidia de algunas instituciones que lo custodian, ha sido puesto de manifiesto con un análisis muy certero por M^a Enriqueta Frontera en un reciente artículo². Las cartas depositadas en alguno de los archivos y/o bibliotecas de esas instituciones, se encuentran en muy malas condiciones, además de ser muy difícil su consulta por las trabas que ponen para ello. Por este motivo, presentamos una visión general de este material en cada una de las instituciones donde se conserva, pensando que ello puede servir de ayuda y orientación a muchos investigadores interesados por estos fondos.

² Cfr. los datos que esta investigadora da en su excelente trabajo: Frontera Zunzunegui, M^a Enriqueta (2010). El archivo personal de Kurt Schindler: una propuesta de organización. *Etno-folk*, 16-17, 15-34.

CARACTERÍSTICAS DE LA CORRESPONDENCIA DE KURT SCHINDLER

Como es frecuente al utilizar como fuente documental la correspondencia entre un músico y sus contemporáneos, la dispersión del material es uno de los principales obstáculos a que nos enfrentamos, como acabamos de exponer. En nuestro caso, no hemos tenido la suerte de encontrarnos con un epistolario³ organizado y centralizado, como sucedió con el músico Miguel de Irizar, al contrario, la correspondencia de Schindler está dispersa en varias instituciones norteamericanas y españolas, sin embargo esta dispersión no reduce el gran interés que estas cartas tienen para la investigación musicológica.

Otra característica a señalar de este epistolario es su carácter inédito y desconocido por parte de la comunidad científica, a pesar de constituir una fuente de primerísima magnitud para conocer la actividad musical de esos años, lo cual le confiere gran atractivo a la hora de emprender el trabajo de su recopilación y estudio. Solo aparece citada alguna carta, de forma esporádica, en la introducción de Israel Katz a la reedición del cancionero de Kurt Schindler, y en nuestros artículos sobre este músico⁴.

También caracteriza y enriquece esta correspondencia la variedad de los corresponsales que en ella encontramos, lo que la convierte en una fuente realmente interesante e interdisciplinar. Schindler no se limitó a escribir sólo a músicos, o a su familia, sino que su epistolario abarca el gran espectro que irradia de su personalidad, así, sus cartas van dirigidas a su familia, sus amigos y colegas europeos y norteamericanos, sus antiguas alumnas, admiradoras y amigas de Manhattan, su secretaria personal, los representantes y comerciales que trabajan para él o que con él se relacionaron, etc. Ello nos da una idea de los muchos intereses personales y musicales que le motivaron y de la variedad de ambientes culturales y sociales que frecuentó, dejando una huella profunda en muchas de las personas que le trataron y le escribieron, mostrándole una gran estima, aunque también se transluce en esas cartas su personalidad enigmática que no se dejaba conocer fácilmente. Esto nos lleva a hablar de él como de una persona compleja, con muchas posibles lecturas, lo que le pudo ocasionar que a la hora de su muerte contara con pocos amigos, y que su memoria haya quedado sólo en la mente de esas personas.

Las cartas en su gran mayoría son manuscritas y están escritas en las diferentes lenguas que Schindler, gran políglota, llegó a dominar: alemán, inglés, español, ruso, italiano, francés...

³ Según la definición de la RAE, epistolario es el “Libro o cuaderno en que se hallan recogidas varias cartas o epístolas de un autor o de varios, escritas a diferentes personas sobre diversas materias”.

⁴ *Cfr.* la bibliografía final sobre Kurt Schindler en el presente trabajo.

UBICACIÓN DE LAS CARTAS

Como ya hemos apuntado, son varias las localizaciones de las cartas sobre las que tenemos conocimiento. La mayor parte de ellas están en Manhattan⁵, repartidas entre la Biblioteca Pública de Nueva York, el Instituto Hispánico de la Universidad de Columbia y la Hispanic Society of America. Una pequeña parte está en España en diversos archivos donde se encuentran las misivas que se han conservado de algunos de sus corresponsales, como es el caso de la Fundación Juan March, del Archivo Manuel de Falla, del Archivo del Orfeo Catalá, de la Biblioteca de Catalunya o de la Biblioteca Valenciana.

Lógicamente, sólo podemos hablar de las 669 cartas que, desde 2003 hasta la actualidad, hemos comprobado que existen. Por eso no vamos a hacer referencia al tercer grupo. Somos conscientes de que el *corpus* de las cartas que están en los legados de los corresponsales de Kurt Schindler está abierto, y en la medida en que vayamos conociendo los contenidos de la correspondencia de dichos autores, podremos ir completando la trayectoria personal de este músico. Ninguna de estas epístolas está digitalizada; la consulta de algunas de ellas es muy difícil, por eso queremos presentar, en este artículo, las que consideramos suponen un *corpus* de muy difícil acceso y aportan datos interesantes para la vida musical en la Europa del primer tercio del siglo XX.

Vamos a presentar las cartas, de cuya existencia tenemos constancia, en cada una de las instituciones que las albergan, ordenadas cronológicamente por fecha ascendente, con el nombre del remitente y destinatario (ejemplo: De KS a Federico de Onís), con la signatura de la biblioteca o archivo correspondiente (en el caso de que la tuvieran) y, si es posible, con las primeras letras del texto.

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY (NYPL)⁶

El gran bloque de la correspondencia de Kurt Schindler se encuentra en la ciudad de Manhattan, donde falleció en noviembre de 1935, aunque esta ciudad no fue su residencia de forma permanente a partir del fallecimiento de su mujer, Vera Androuchevitch, en 1918⁷. Por causas que todavía no están claras, el grueso de las cartas

⁵ El investigador norteamericano Israel Katz utiliza una serie de cartas, en su estudio introductorio antes citado, sin darle su ubicación precisa, por eso no hemos podido consultarlas para este artículo.

⁶ Queremos agradecer el gran trabajo realizado por la Dra. Cornelia Leibrock y por su madre Constanze Leibrock en las traducciones e interpretaciones de las cartas en alemán y en francés, ya que sin su ayuda este catálogo no hubiera salido a la luz. Ambas son colaboradoras del proyecto I+D HAR2010-15165.

⁷ *Cfr.* al respecto nuestros artículos ya citados donde damos más datos de sus residencias itinerantes a lo largo de esas tres décadas en diversas ciudades europeas.

de Schindler se encuentra depositado en The New York Public Library, en concreto en la Sección Arts Division del Lincoln Center, en los fondos denominados “Kurt Schindler’s Papers”, donde también están sus partituras, recortes de periódicos, fotografías y papeles personales. Según se indica en la catalogación de dichos fondos, la colección fue donada a la Biblioteca en 1982 por la profesora del New York Medical Center y pionera en danzaterapia⁸ Liljan Espenak (1905-1988). La pregunta sobre por qué esta persona tenía lo que parece ser el fondo personal de Kurt Schindler y por qué lo donó antes de morir a la biblioteca, aún no tiene una respuesta clara. Una conjetura nos hace pensar que el único hermano del músico, el artista Ewald Schindler (1891-1948), fue amigo de Liljan Espenak y que éste le pudo dar todos los papeles que heredó de su hermano; si bien esta hipótesis es aventurada, pues no deja de resultar extraño que teniendo esposa e hijos no les dejase a ellos dicho fondo y se los diese a una persona que no formaba parte de la familia; el caso es que en 1989 se donó, de nuevo a la NYPL, un fondo de cartas, recortes de periódicos y fotografías de Ewald Schindler, constituyendo el registro “Ewald Schindler’s Papers”. Por lo que hemos podido comprobar, la donación fue hecha por el hijo de Kendra Weissmuller, pariente de la citada Liljan Espenak.

Las cartas que se encuentran en el fondo “The Kurt Schindler’s Papers 1882-1946” comprenden tanto las escritas por él como las a él remitidas por diferentes corresponsales (músicos, amigos, familia, etc.⁹), son un total del 694 documentos. Como hemos podido comprobar *in situ*¹⁰, las cartas personales del compositor (la mayoría borradores) se encuentran principalmente en la caja 4 y algunas en la caja 5 de dicho fondo. Las cartas escritas por sus remitentes comprenden las cajas 1, 2 y 3, parte de las cajas 4 y 5 de la colección. En el catálogo provisional que se encuentra a disposición del usuario en dicha biblioteca (bajo la signatura [JPB93-1]) hay nume-

⁸ Método psicoterapéutico que surgió en los Estados Unidos en los años 40 del pasado siglo. Es una vertiente terapéutica de la danza, según la cual la mente, el cuerpo y el alma forman una unidad psicofísica e interactúan constantemente unas con otras. El movimiento y la postura influyen en el pensamiento y los sentimientos. *Cfr.* para más datos sobre Espenak, el artículo de Judith Helvia García Martín en la presente monografía.

⁹ Sobre los corresponsales *Cfr.* el artículo de Montoya y Olarte al respecto en este libro.

¹⁰ Existe un Catálogo de la New York Public Library [NYPL], Music Division (Lincoln Center Plaza) consultable *on-line* en el que aparece relacionado el epistolario que esta institución posee de Schindler y que nosotros consultamos *in situ* a lo largo de varias visitas entre los años 2004-2010. Al advertir numerosos errores, tanto en los nombres propios de algunos de los corresponsales de Schindler, como en las fechas, autorías de algunas cartas y ubicación de otras en papeles varios, dejamos, en el año 2008, un *memorandum* en la sección Rare Books, con las correcciones de los errores advertidos que a día de hoy no ha sido tenido en cuenta para su enmienda. Por ello, nosotros vamos a indexar las cartas tal y como aparecen en la institución, es decir, con los errores detectados.

rosos errores, por lo que hemos tenido que realizar una catalogación individual de nuevo de cada documento, cotejando las fechas correctas con los sobres que se conservan y el contenido de las cartas, así como los remitentes comprobando las caligrafías de otros documentos y resolviendo los diminutivos que muchas veces utilizan los corresponsales entre ellos: Pepe por Josef Arnold Weissberger, Lobito por Wolf Donndorf, Maya por Marie Schindler, Berty por Herbert P. Weissberger, Gwen por Gwendolyn Gibbons, etc. Así presentamos la catalogación completa (menos algunos anónimos) del contenido de las cuatro carpetas 172, 173, 174 y 175 de la caja nº 4.

A. CARTAS ESCRITAS POR KURT SCHINDLER [KS]

En esta biblioteca se encuentran veinticuatro cartas escritas por Schindler; la mayoría son los borradores de las cartas que él posiblemente envió. Las fechas y los destinatarios son los siguientes:

1902. 1 de junio. Berlín. De Kurt Schindler [KS] a **Marie Schindler**. b4-f176a

[*München 1 Juni 1902/ Geliebte Mamma! Da has Euch ja Professor Bie was notter eingereicht, dass Ihr mich ... zum Journalisten ... wollt; lasst dar ... bleiben, denn Ihr ... nicht übersehn ire. Ich mir*] [carta en borrador a su madre, contándole sus planes de estudio y dándole noticias de profesores suyos a los que ella conoce como en el caso del Dr. Bie].

1903. 23 de octubre. Würzburg. De KS a un **catedrático**. b4-f176b

[*Sehr verehrter Herr Professor! Sie werden meine Grüsse durch Reichenberger erhalten haben, er was mir unmöglich zu schreiben, da meine Arbeit... hier argeheuer gross ist und mir kaum einige Stunden zur Nachtruhe*] [carta en borrador contándole sus actividades y sus proyectos musicales como responsable de la Spieloper, la Opereta y el Coro; tiene mucho trabajo (todo el día incluso por la noche) ya que también tiene que mantener a su hermano [en estas fechas sus padres ya habían muerto]; le consuela el tener buenas opiniones del público y de los críticos; se disculpa por no poder hacer lo que le ha pedido; hablan del compositor alemán Reichenberger, gran amigo de Schindler en aquellos momentos]; se despide ya que se quiere ir la semana siguiente de vacaciones a Heidelberg.

1903. 9 de noviembre. Würzburg. De KS a un **catedrático**. b4-f176c

[*Sehr verehrter Herr Professor! Durch die Zeitungen erfahre ich, dass Sie morgen wieder zur Schiller-Feier in Stuttgart weilen, und im ... daran, dass ich Sie heut vor einen Jahre dort persôulich aufsuchen durfte, möchte ich Sie diesmal wenigstens im Briefe begrussen*] [carta larga en borrador para hablar de la cita que quiere tener con él, ya que se ha enterado por los periódicos de que va a ir a Stuttgart

a la Schillerfest; le cuenta sus planes y sus preocupaciones con banqueros y especuladores [a raíz de la quiebra del banco de sus padres y su muerte posterior]; tiene la intención de pedirle a Strauss una recomendación para solicitar una plaza „temporal“ en América].

1904. 14 de septiembre. Munich- De KS a Jane **Marcy [Trousselle]**¹¹. b4-f176e

[*Mme. Janc Marcy de Trousselle/ p.a. Roger (c) Trousselle/ Avenue de Malakoff 17/ München, Gallerierstr. 18/ Très honoré madame! Après avoir réfléchi hier sur les proposition que vous me laissict faire par mon ami Mr Reichenberger, je me suis dévidé maintenant d'accepter el de venir à Paris, si Vou voulez, des de 27 ieme Septembre*] [carta en borrador a Jane Marcy, recogiendo su invitación de viajar a París para darle clases particulares; el intermediario es el amigo común Reichenberger, compositor y director de orquesta alemán; *Cfr.* las cartas de ella b2-f78].

1905. 27 de junio. Berlín. De KS a Herr **Hofkapellmeister**. b4-172h¹²

[*Sehr geehrter Herr Hofkapellmeister! Ihr soeben erhaltener Brief hat mich sehr betrübt, da ich sehen musste, dass Sie von einer falschen unrichtigen Voraussetzung ausgehend mich so falsch beurteilt haben, wie ich dies von jemandem, der mich jahrelang kennt, für unmöglich gehalten*] [borrador de una carta larga de 5 hojas que Schindler le escribe a este músico disculpándose por haberse ido sin pagar su deuda de 110 marcos, se excusa porque su estancia en París se ha excedido de la cantidad que su tío le prestó y no quería pedirle a él más dinero para pagar esta deuda; pone como aval su próxima publicación utiliza un lenguaje complicado porque no quiere que esa persona interprete mal su huida sin haberle pagado].

1908. 30 de junio. París. De KS a Andreas **Dippel**. b4-f176f

[*Sehr geehrter Herr Dippel/ Es was mir nicht möglich Sie noch vor Ihrer Abreite von America zu sehn, wert mich eine Appendicitis attacke aus Haus fessel-*

¹¹ Aunque en el catálogo de los Kurt Schindler's Papers del Lincoln Center se clasifica como carta recibida por Schindler de autor desconocido, el encabezamiento de la carta nos permite ver a quién va dirigida.

Por el contenido de la carta deducimos que es la misma correspondencia de las cartas depositadas en b2-f78a y que presentamos en el apartado siguiente del presente estudio. Aunque en las cartas firma como Jane, se la conoce como Jeanne, fue la mujer del escritor Roger Trousselle, parece ser que no tuvieron descendientes. *Cfr.* <http://mes-arbres.net/genealogie/gserrie/famille-serrie/TROUSSELLE_Roger_410560947;jsessionid=612B1917D3E7FCEB49FC87C912D165F1> [Consultado el 15 de abril de 2011].

¹² En el citado catálogo de los Kurt Schindler's Papers del Lincoln Center se clasifica como carta recibida por Schindler de autor desconocido, por la caligrafía y por el contenido de la carta se deduce que la autoría es del propio Schindler.

te; bin auch ... erst später nach Europa... Wollen Sie mir bitte meinen Contract mit der von uns besprochenen Zusagen versehen nach Paris American Express] [carta en borrador al tenor y posterior empresario Dippel (1866-1932); Schindler acababa de verle actuar en su última representación como Froh en *Das Rheingold* el 13/04/1908; como Dippel era *joint manager* del Metropolitan Opera (junto con Giulio Gatti-Casazza), Schindler le escribe sobre su trabajo en música escénica, empezando por su propio contrato con este teatro de ópera hasta las críticas de los periódicos que no son de su agrado. En cuanto a cuestiones teóricas¹³, Schindler especifica que para la creación de la tensión dramática la música no es necesaria, o incluso a veces puede llegar a ser molesta. Schindler está en contra del concepto “Musikdrama“, porque la música siempre es lírica de por sí (digamos que resta a lo visual la capacidad de ser dramático por sí solo); gracias al ritmo la música puede ser dramática al mismo tiempo; mediante el crecimiento [del volumen sonoro] y los elementos líricos, la música puede crear un efecto dramático; no la música por sí sola, sino la utilización de elementos contrastantes, creando con este crecimiento el dramatismo; considera al *Musikdrama* una cuestión superflua, ya que aunque para muchos la música es un “éxtasis narcotizante“, él piensa que debemos ser conscientes del resultado del montaje con la música por separado. El membrete del papel de esta carta es la Visitors Writing Room de la American Express Co.].

1908. 28 de julio. Chamonix (Francia). De KS a **Ledner**. b4-f176g

[*Chamonix 28 Juli 08/ Sehr geehelter Herr Ledner! Ihre beiden ... zuschriften vom 23 resp 18 erreichen mich durch dir ... erzt heute*] [carta-postal de negocios¹⁴, hablando de las propuestas de Andreas Dippel y el empresario Otto Kahn; exige con vehemencia otro contrato con las condiciones que él marque (salario semanal de 75 dólares y de 100 dólares en temporada de invierno porque es más corta y disponer de una mayor libertad a la hora de organizar su trabajo, (da la impresión que le gustaría tener más tiempo para cumplir con lo que se le pide en el contrato); deja bien claro que o se le envía un contrato nuevo con las condiciones que él ha escrito o no trabajará en el proyecto que le proponen; si esas condiciones se acepten, Schindler estaría dispuesto a pagar su deuda pendiente; hasta 6 de agosto va a estar en Ginebra. La carta tiene grabado del pueblo de Chamonix y el Mont-Blanc].

ca. 1912. ca. octubre. Nueva York¹⁵. De KS a John Alden **Carpenter**, b4-f177a

¹³ Le agradezco a la Dra. Judith Helvia García Martín su traducción de esta carta.

¹⁴ Le agradezco a Dña. Ana Caramanzana Santamarta su traducción de esta carta.

¹⁵ Las fechas aproximadas y el lugar de procedencia se consiguen cotejando las cartas b1-f29a y f1f29b de esta colección.

[*Elmans prize unchanged eight hundred Dollars. Schrimmer will pay 200 toward (sic). If you care to subscribe guarantee of one hundred (this sum will be returned to you if concert ebds with surplus over total expenses. I believe that I can induce my directors at meeting Monday morning to engage Elman*] [borrador de un telegrama al compositor norteamericano Carpenter (1876-1951) para cerrar el trato del estreno de una sonata de Carpenter por el violinista ucraniano Elman (1891-1967); Schrimmer también colabora económicamente en el concierto].

ca. 1912. ca. octubre. Nueva York. De KS a John Alden Carpenter. b4-f177b
[*Thank you for telegram. I saw Mischa Elman this afternoon and he played your sonata, it sounded beautiful and he became most interested. He will let me know through his manager tomorrow about redaction of prize*] [borrador del telegrama, continuación de b4-f177a, para reducir el caché de Elman y facilitarle el ensayo con Carpenter].

ca. 1912. ca. octubre-noviembre. Nueva York. De KS a John Alden Carpenter. b4-f177c

[*Dear friend! Your wish regarding the position of the songs before the sonata will of course be carried out, but the French song would not suit an all English programme, so let us keep to the original choice*] [telegrama rechazando tanto al repertorio como a la solista propuesta por Carpenter].

1922. 23 de agosto. Constantinopla¹⁶. De KS a Zinaide **Androuchevitch**. b4-f179a

[*Ma chere Madame Androuchevitch! Avec la plus grande douleur j'ai su par les lettres de M. von Riegen et M. Morozoff de la triste mort du cher Docteur Zeliensky, et je vous prie d'accepter mes condolences les plus sincères*] [borrador de la carta que Schindler escribe a su suegra –directora del Teatro Municipal de Odesa– con todos los trámites que él hace para sacarla a ella y a su hija Valentine de Odesa; seguramente a causa de la censura del país, él habla de buscarle un sanatorio a Valentina en Constantinopla y le pide a su madre que le acompañe; le habla de las personas que van a ayudarle a sacarlas del país como si fueran amigos comunes].

1922. 23 de agosto. Constantinopla. De KS a Zinaide Androuchevitch. b4-

¹⁶ Aunque la carta está encabezada en Constantinopla, al *Cfr.* las cartas de la b1-f7 de esta colección vemos que Scindler estaba en ese momento en Nueva York. Posiblemente tanto escribir ese lugar como los contenidos de la carta se deban a la censura que toda la correspondencia a Rusia debían pasar, más en este caso que se trata de sacar a dos ciudadanas del país.

f179b

[*Chere Madame Androuchevitch! Depuis trois semaines je suis a Constantinople pour essayer d'arranger vos affaires pour vous et madame votre fille; vous n'avez probablement ... idee avec quelle difficultes j'ai rencontré ici*] [otro borrador en la misma fecha que la carta anterior pero en un tono muy distinto, directo, dándole todos los detalles del viaje señalado en b4-f179a; él ya les ha comprado los billetes del barco Odesa-Constantinopla, sólo tienen que recogerlos en el Lloyd Triestino de Odesa; ha contactado con Charles Clafin Davies, director de la base de la Cruz Roja Americana en los países surestes, para que se presenten en la sede de de la Cruz Roja en Constantinopla [que en esos años se dedicaban, como tarea humanitaria específica, a ayudar a los refugiados que huían de la revolución rusa]; le ha mandado 500 libras turcas a su nombre para sus gastos; le pide que al llegar mande un telegrama a Teets confirmando que han llegado bien (Cfr. b1-f8b); ellas no llegarán a Constantinopla hasta el 11 de febrero de 1923].

1922. ca. septiembre. Lyon De KS a Georges **Morozoff**. b4-f177e

[*Desireux vous voir Samedi retournant de Constantinople ou essayais arranger affaires votre tante. Telegraphiez Lyon Hotel Globe si convenible. Logerai Marseille Terminus*] [telegrama breve a este intermediario a quien le ha encargado sacar de Odesa a su suegra Zinaide Androuchevitch y a su cuñada Valentina, en concreto se refiere al próximo viaje de ellas de Constantinopla a Marsella, Cfr. sus cartas b2-f90 de esta colección; Schindler añadió la fecha 1922].

1924. 6 de octubre. Nueva York. KS a Zinaide **Androuchevitch**. b1-f14c

[*Payee credit you with \$30 pay Zinaida Androuchevitch, 19 Rue de Naples, by order of Schindler Paris Office*] [recibo de haber pagado un cheque, certifica que se ha pagado a Zinaide Androuchevitch: \$30

1924. 8 de octubre. Nueva York. KS a Zinaide Androuchevitch. b1-f14a

[*Cost of cable to Paris credit you with \$30. Pay to Zinaide Androuchevitch, Rue de Naples 19: \$2.64*] [otro recibo de haber enviado un cable con la certificación del cheque anterior]

1925. 1 de enero. Nueva York. KS a Zinaide Androuchevitch. b1-f14b

[*Mme. Zinaida A. Androuchevitch, Mame. Valentina M. B. [Androuchevitch], Rue Ventimille 4 Paris. Payment made on delivery of draft*] [recibo de haber hecho una transferencia a Zinaide Androuchevitch: \$30, coste total 30'50 \$].

1925. 12 de febrero. Nueva York. De KS a Mrs. **Harkness**. b4-f178e

[*My dear Mrs. Harkeness:!* It has been suggested to me by several people who have watched the artistic and educational growth of the Schola Cantorum that I bring to your attention my tentative plans for our future development after the expiration of my present contract] [carta en borrador, donde Schindler expone a la filántropa Mary Stillman Harkeness (1874-1940) sus planes futuros para la Schola Cantorum, al terminar ya su contrato, con conciertos en Boston y otras ciudades; detalla que cuentan con un dinero fundacional de 10000 \$ (gracias a otros seis benefactores) mas lo que se vaya obteniendo de las distintas ciudades donde se den los conciertos; Schindler escribe en ese borrador varios nombres de personalidades del Manhattan del momento, como George Blumenthal, Mrs. Carnegie, Arthur Sachs o Julios Rosenwalk, seguramente otros posibles benefactores. Por los hechos que le acontecieron después, se deduce que Mary Harkeness no aprobó su proyecto. El papel de la carta tiene el membrete de “The Roosevelt/ The United System/ New York].

1925. 1 de junio. Nueva York. Kurt Schindler a Zinaide **Androuchevitch**. b1-f14b

[recibo de haber pagado un cheque, dice que se ha pagado a Zinaide Androuchevitch, Rue Ventimilla 4/ Paris, 1/6/25: \$30.50]

1925. ca. 23 de junio. París. De KS a Zinaide Androuchevitch. b4-f179d

[*Ma chere Zinaide Alexandrovua! Hier soir au Ballet Russe j'ai vu Mr Povolozki, qui m'a ... que vous lui avez telephone. Je m'empresse de vous envouyes ce mot pour vous dire*] [texto corto en una tarjeta de visita de Schindler, para que su suegra vaya a verle a su habitación del Hotel Chatham de París y hablen de los ballets rusos que se han representado; el programa de dicha representación se conserva en la carta b1-f14e; el vestuario del ballet iba firmado por Androuchevitch].

1925¹⁷. 1 de marzo. Nueva York. De KS a Federico de **Onís**. b4-f177f

[*Dear Professor de Onis!! This is to confirm to you that I have received your letter and the general plan for the study of Spanish Folklore to be carried out by the Spanish Department of Columbia in collaboration with the Department of Anthropology and Philosophy*] [borrador, con varias enmiendas, de la importante carta donde Schindler confirma a Onís la aceptación de las condiciones de su investigación sobre folklore español subvencionada por el Centro de Estudios Históricos en Madrid y la Casa de las Españas, cerrando las fechas de recopilación en España de 1-VI-1932 a 1-I-1933, y de ordenación posterior en EEUU de marzo a junio de 1933. Se ofrece

¹⁷ Aunque la fecha que encabeza la carta escrita por Schindler sea 1925, los contenidos coinciden con los planes que él hizo en 1932 para sus trabajos de campo en España.

a viajar en abril o mayo a Alemania para comprar un buen grabador a expensas de ellos; el papel tiene el membrete de “New York”].

ca 1926. ca. septiembre¹⁸. París. De KS a Agnes M. **Lynch**. b4-f178c
[*Remaining further two weeks Paris awaiting Roxy. Appreciate your efforts as certain which cities visits*] [telegrama, en borrador, en respuesta a las cartas de su secretaria Agnes M. Lynch].

1932. ad 21 de enero¹⁹. Nueva York. De KS a **Wolfensohn**. b4-f177d
[*Cordial congratulations to my dear fiddler and his happy bride*] [borrador de un telegrama felicitando al flautista Wolfe Wolfensohn por su boda con Sara Adler (hija del especialista en semíticas Cyrus Adler, fundador de la Jewish Welfare Board); Schindler tachó la frase “May the greatest happiness come?”; la dirección es “Wolfinsohn % Professor Cyrus Adler/ 2041 North Broad Street/ Philadelphia Pa”].

1932. 4 de junio. París. De KS a Federico de **Onís**²⁰. b4-f178d
[*Mi distinguido amigo/ Por una concatenación de circunstancias que el explicaré más tarde, su telegrama no ha llegado a mis manos sino ahora a las 4 ½ de la tarde*] [nota en respuesta al telegrama de Onís b2-f93 para verse en París].

sf. Washington. De KS a Mrs. Elbridge Gerry **Chadwick**. b4-f178b
[*Leaving Washington upon arrival after morning train will telephone one thirty hoping you may allow me to attend unique negro concert*] [telegrama, en borrador, pidiéndole asistir a un concierto].

B. CARTAS DIRIGIDAS A KURT SCHINDLER

Hemos de decir, acerca de este fondo, que de las 631 cartas que se conservan en este fondo, hemos podido determinar la procedencia de todos los remitentes de 626, sólo nos han quedado cinco que hasta el momento no podemos aportar quiénes son. De estas 631 cartas, 218 están remitidas sólo por sus padres en un periodo muy corto de tres años, entre mediados de 1899 y 1902; por tanto, el 34% se corresponden con estas cartas familiares que nos aportan información muy interesante sobre los primeros trabajos de Schindler y los estrenos de sus composiciones; parte de esta correspondencia conservada está escrita en alemán de caracteres antiguos y toda

¹⁸ Fecha aproximada por la dirección postal de KS y por las otras cartas de la misma remitente, b2-f171 a b2-f174.

¹⁹ Fecha aproximada por la invitación de boda que se conserva (cfr. b4-169b).

²⁰ El destinatario de la carta y la fecha se deduce del telegrama b4-f175-h, es contestación al que el envía Onís a KS.

manuscrita, lo que dificulta resumir los contenidos; otro acervo importante son las cartas manuscritas remitidas por su suegra en ruso, donde la dificultad de transcripción es grande; por eso, en estos dos grandes grupos, solamente vamos a indicar los destinatarios y remitentes de dicha correspondencia²¹.

Dada la gran cantidad de correspondencia que se conserva, la presentamos agrupada por remitentes y luego cronológicamente. La datación y descripción de las 675 cartas que se encuentran allí son las siguientes:

1932. 10 de febrero. Nueva York. De Elbridge L. Adams a KS. b1-f1a

[*Mr. Kurt Schindler/ Hotel Chatham/East 48/ New York City/ Dear Mr. Schindler/ I thought of the same of the SS as soon as we had left last night*²²] [respuesta del abogado y fundador de la editorial Fountain Press a unas cuestiones de léxico que Schindler le ha planteado; quedan para verse en Bennigton].

1933. 13 de septiembre. Pittsfield. De Elbridge L. Adams a KS. b1-f1c

[*Dear Schindler/ I am expecting you on Saturday –what time shall I meet you in Pittsfield and where?*] [invitación de Adams a pasar el día en su finca. Le pregunta si Spalding va a tocar en el concierto del sábado].

s.f. Nueva York. De Elbridge L. Adams a KS. b1-f1b

[tarjeta de visita, sin sobre y sin fecha, de *Mrs. William H. Adams/ Bellinger, Davis and Co., Inc./ Travel Bureau/ 509 Madison Ave./ New York/ Wickersham: 2-3833*].

1932. ca. 21 de enero. Philadelphia. De **Cyrus Adler** a KS. b4-f169b

[en letras de imprenta: *Mr. and Mrs. Cyrus Adler announce the marriage of their daughter Sarah to Mr. Wolfe Wolfensohn on Thursday January the 21st 1932 /Philadelphia*] [en respuesta a esta invitación es la carta de Schindler b4-f177d].

1904. 1 de octubre. Dresden. De **Felix Adler** a KS. b1-f2a

[*Herrn Kapellmeister/ Kurt Schindler/ München/ Galleriestrasse 18*] [tarjeta-postal breve del filósofo judío Adler, catedrático de Ética Social y Política en la Universidad de Columbia desde 1902].

1904. 9 de noviembre²³. Dresden. De Felix Adler a KS. b1-f2b

[*Mr. Kurt Schindler/ Knesebeck str. 56/57 III/ Berlin/ Allemagne*] [carta, en el

²¹ Cuando esta correspondencia es numerosa la agrupamos por cada año natural.

²² Ver documento b1-f1b.

²³ En el catálogo del Lincoln Center se fecha como 2/24/1904, pero en el matasellos se lee “Dresden 9.1.04”.

sobre aparece tachada la dirección de Schindler y corregida “Paris/ Hotel Ferras/ Rue Hamelin n. 32”].

1935. 7 de marzo. Lisboa. De Melchor de **Almagro** a KS. b1-f3

[*Mr. Kurt Schindler esq./ Hotel do Parque/ Estoril/ Portugal/ En esta escala, rumbo a Nueva York, recibo su amable carta y fotografía de Mezquita*] [breve postal del barco Marqués de Comillas donde le agradece la foto que le ha mandado suya con el pintor José M^a López Mezquita, que había hecho numerosos retratos a la alta sociedad neoyorquina en los años 30].

1920. 14 de abril²⁴. Sevilla. De Norberto **Almandoz** Mendizábal a KS. b1-f4

[*Muy respetable y estimado Sr. Schindler/ Dispenseme V. que le haya contestado antes, ha sido esta temporada de mucho trabajo para mí*] [Cariñosa respuesta a un telegrama de Schindler que le felicitaba por el estreno de obras suyas en Nueva York en un concierto de la Schola Cantorum. Se intercambian música coral rusa y vasca, y queda en mandarle lo último suyo estrenado por Esnaola en el Orfeón Donostiarra].

1921. ca. marzo²⁵. Nueva York. De Marguerite **D'Alvarez** [Álvarez de Rocafuerte] a KS. b1-f5

[*Muy querido amigo:/ siento tanto irme sin decirle adiós. Pero yo pienso en Vd. y lo quiero de todo corazón, no sea triste, le ruego que soy su amiga sincera y cariñosa siempre*] [carta muy breve de la contralto, especializada en repertorio de canciones francesas y españolas; le agradece a Schindler que le acompañara al piano. Es un papel de cartas muy elegante, personalizado con sus iniciales [MDA] grabadas en estilo art decó].

ca 1919. Odesa. De **Valentina Androuchevitch**²⁶ a KS. b1-f6a

²⁴ En el catálogo del Lincoln Center se fecha como 4/1/1920, pero en el matasellos del sobre se lee “New York MAY 6 1920”.

²⁵ Le han quitado el sello, pero la fecha aproximada es tanto por la dirección postal de Schindler, como por la indicación, en la HSA, del concierto de esta cantante en la Schola Cantorum de Nueva York. Aunque en el catálogo de la NYPL viene como D'Alvarez Martinez, al co-tejar los contenidos y otros documentos observamos que se trata de la contralto inglesa Marguerite D'Alvarez [Álvarez de Rocafuerte] (Liverpool 1886-1953), que comenzó su carrera en el Covent Garden de Londres y fue famosa por sus grabaciones de *Sansón y Dalila*.

²⁶ Valentina era hermana de Vera Schindler, le escribe en nombre de su familia; Vera M. Schindler Androuchevitch, hija de Zinaide, había fallecido el martes 28 de enero de 1919, según consta en la nota necrológica de *The New York Times*. La carta, aunque aparece en el

[*Cher monsieur Kurt, avec grande douleur nous avons lu vos lettres que nous annonçait la terrible nouvelle de la mort*] [carta de su cuñada al recibir la noticia de la muerte de su hermana en Nueva York].

1923. 14 de enero. Constantinopla. De Valentina Androuchevitch a KS. b1-f6b

[*Cher M. Kurt en fin j'ai la... mais ja la ... par tout mon etre, par tout mon coeur*] [carta de su cuñada notificándole que han viajado de Odesa a Constantinopla en el barco y que van a salir de allí rumbo a Marsella; le agradece toda su ayuda prestada para salir del país]

ca. 1913. 26 de abril. Odesa. De Vera [Schindler] Androuchevitch²⁷ a KS. b4-f173c

ca. 1913. 26 de septiembre. Odesa. De Vera [Schindler] Androuchevitch a KS. b4-f173a

1919. 13-26 de septiembre. Odesa. De Zinaide Androuchevitch²⁸ a KS. b4-f173a

[tarjeta postal, en ruso; Schindler escribió "Sep 13/26"].

1920. 26 de febrero²⁹. Odesa. De Zinaide Androuchevitch a KS. b1-f7a³⁰

catálogo del Lincoln Center con fecha ca. 1918, no puede ser hasta 1919 ya que se hacen eco de la muerte de su hermana Vera.

²⁷ Según el registro de pasajeros del barco Kristianiafjord, Vera Androuchevitch llegó a Nueva York el 11/11/1916 procedente de Bergen (Noruega).

Cfr. <<http://www.ellisland.org/search/FormatPassRec.asp?ID=103079010044&BN=P00307-9&sship=Kristianiafjord&lineshipid=461>>

²⁸ Aunque en el catálogo del Lincoln Center se clasifica como de autor anónimo, la caligrafía es la misma que la usada por la suegra de Schindler.

²⁹ En el catálogo del Lincoln Center se fecha como 2/20/1920, pero en el matasellos se lee Constantinopla 26 Feb 20.

³⁰ Todas las cartas de la carpeta 7 [f7] que están dirigidas a Schindler están escritas en ruso, en papel de luto con borde negro ancho y su correspondiente sobre; como ya hemos indicado al comienzo de este capítulo, dada la dificultad de la lengua y la difícil caligrafía nos ha sido imposible fechar exactamente todas las cartas rusas y presentar aquí el *incipit*. Las que van escritas a otra persona, seguramente Teets, están en francés (Cfr. b4-f163). Las 51 cartas totales enviadas por la suegra de Schindler se refieren, exceptuando la primera, a la ayuda que él les presta (ya viudo de su hija) para facilitarles ayuda económica para salir de Rusia y

[Schindler escribió a lápiz en la carta y en el sobre “Frbr 1920”]

1921. 22 de marzo. Odesa. De Zinaide Androuchevitch [a Herbert M. Teets]. b1-f7b

[Monsieur! *Faites ... ou se trouve en ce momento M. Kourt (sic) Schindler? Depuis una annee nous n'avons pa de ses nouvelles*] [carta de Zinaide Androuchevitch en francés dirigida a una tercera persona, haciendo continua referencia a Schindler como protector de ellos; él escribió a lápiz en la carta “March 3.21” y en el sobre “March 1921”].

1921. 18 de octubre³¹. Odesa. De Zinaide Androuchevitch a KS. b1-f7c

[*Mon che ami, en fin nous avons recu de vous une lettre que nous attendions avec tout dîmpatience pedant deux annees*] [carta larga a su yerno dándole noticias de su familia y agradeciéndole todo lo que hace por la memoria de su hija Vera; hay dos sobres, un sobre en ruso con la indicación de Schindler “Nov.Dec 1921 Delayed” y otro franqueado con la anotación de Schindler Oct. 20, 1921].

1921. ca. diciembre³². Odesa. De Zinaide Androuchevitch a KS. b1-f7d

1922. 4 de marzo³³. Constantinopla. De Zinaide Androuchevitch a KS. b1-f7e [los franqueos del sobre son del 20 de marzo en Nueva York].

1923. 9 de enero. Constantinopla. De Zinaide Androuchevitch a KS. b1-f8a

[*Constantinople 13/ Herbert Teeth (sic) Schindler Fifty Avenue Bank NY/ Ar-rivons Constantinople telegrafiez Poste Restante/ Androuchevitch*] [telegrama en el que Schindler añadió a mano, “Five hundred Turkish pounds are transferred from Gaaranz Trust to Jonian Bank, whom I notified by cable. Call there immediately. Advise take ship for Marseille”].

1923. 11 de enero. Constantinopla. De Zinaide Androuchevitch a KS. b1-f8b

[*Constantinople 14/ Kurt Schindler care Teets lawyer Fiftavbank NY/ Arrived safely address care Ionian Constantinople/ Androuchevitch*] [breve telegrama con-

establecerse en Francia.

³¹ En el catálogo del Lincoln Center se fecha como 3/22/1921, pero la carta está fechada el 18 de octubre; en el sobre franqueado los matasellos dicen: “Odesa 20.0.1, New York 12..921/ DEC 2 1921”.

³² En el catálogo del Lincoln Center se fecha como 10/18/1921

³³ En el catálogo del Lincoln Center se fecha como 1/3/1922. Aparecen otras dos cartas, con fechas aproximadas 12/?/1921 y 2/22/1922?

firmando que han salido de Odesa y han llegado sanas y salvas a Constantinopla].

1923. 7 de febrero. Marsella. De Zinaide Androuchevitch a KS. b1-f8c
[*Marseille 13/ Schindler 33 West 54 Street NY/ Avant Riviera francaise restorons dizaine Marseille/ Androuchevitch*] [telegrama notificando que ya se han trasladado de Constantinopla a Marsella].

1923. 17 de febrero. Marsella. De Zinaide Androuchevitch a KS. b1-f8d
[carta muy larga en ruso, son 4 bifolios con varias cuentas y detalles de las sumas; la mandan a través de Herbert Teets; Schindler añadió, a mano, 17 fevrué 1923; el remite es Z. *Androuchevitch, Marseille/ rue St. Jacques N2*].

1923. 26 de febrero. Marsella. De Zinaide Androuchevitch a KS. b1-f8e
[*Marseille Feb 26/ Schindler 33 West 54 Street NY/Priere Envoyer Argent Marseille / Androuchevitch*] [telegrama breve pidiéndole dinero].

1923. 6 de marzo. Marsella. De Zinaide Androuchevitch a KS. b1-f8f

1923. 17 de marzo. Florencia. De Zinaide Androuchevitch a KS. b1-f8g
[*Arrivees avec Lina vous attendons avec impatience/ Androuchevitch*] [telegrama confirmando su llegada a Florencia, él está en Roma en el Hotel Russie; *Cfr.* b1-f9a].

1923. 19 de marzo. Marsella. De Zinaide Androuchevitch a KS. b1-f9b

1923. 4 de abril. Marsella. De Zinaide Androuchevitch a KS. b1-f9c
[*Marseille 10/ Teets Schindler 530 Fifth Ave NY/ Pas nouvelles inquiette/ Androuchevitch*].

1923. 30 de abril. Marsella. De Zinaide Androuchevitch a KS. b1-f9e
[*Cher Kurt, je vous remercie... Votre gentile carte*] [en la carta en ruso de su suegra le escribe su cuñada Valentina en francés, firma Lina, y se refiere a su viaje a Florencia, *Cfr.* b1-f9a; Schindler está todavía en Roma en el Hotel de Russie].

1923. 4 de junio. Fiesole. De Zinaide Androuchevitch a KS. b1-f9f

1923. 17 de julio. Marsella. De Zinaide Androuchevitch a KS³⁴. b1-f9g

1924. 26 de marzo. París³⁵. De Zinaide Androuchevitch a KS. b1-f9i

25 de julio. París. De Zinaide Androuchevitch a KS³⁶. b1-f10a

19 de septiembre. París. De Zinaide Androuchevitch a KS. b1-f10b

1925. 1 de febrero. París. De Zinaide Androuchevitch a KS. b1-f10e

9 de marzo. París. De Zinaide Androuchevitch a KS. b1-f10c

20 de marzo. París. De Zinaide Androuchevitch a KS. b1-f12d

23 de junio. París. De Zinaide Androuchevitch a KS. b1-f14e

[carta con un programa del Le Theatre de Contes Russes “Gamayoune” presentando la obra *Ivan Tzarevitch*, que actúa en el teatro Alhambra de París, ‘Vendredi 23 Janvier 1925’; el vestuario es de Ateliers Androuchevitch].

1926. 10 de febrero. Bellevue³⁷. De Zinaide Androuchevitch a KS. b1-f10f

25 de febrero. Bellevue. De Zinaide Androuchevitch a KS. b1-f11a

1 de marzo. Bellevue. De Zinaide Androuchevitch a KS. b1-f11b

ca junio³⁸. Bellevue. De Zinaide Androuchevitch a KS. b1-f13b

ca julio³⁹. Bellevue. De Zinaide Androuchevitch a KS. b1-f13c

5 de septiembre. Bellevue⁴⁰. De Zinaide Androuchevitch a KS. b1-f11c

sf⁴¹]. Bellevue. De Zinaide Androuchevitch a KS. b1-f14f

1927. 1 de enero. Bellevue. De Zinaide Androuchevitch a KS. b1-f12d

3 de mayo. Bellevue. De Zinaide Androuchevitch a KS. b1-f11e

7 de septiembre. Bellevue. De Zinaide Androuchevitch a KS. b1-f12b

³⁴ En el sobre, dirigido a Mr. Kurt Schindler, el cartero ha tachado “c/o Mogan, Harjes Ca/ 14 place Vendôme, Paris” y ha escrito “Calle Oquendo n° 1/ pensión Loki-Eden/ San Sebastián”; esta carta es la única fuente para confirmar una primera estancia del compositor en San Sebastián; además, el matasellos indica “17. Ivones 23/ 18-7./ S. Sebastián 25 AGO-23”.

³⁵ La nueva dirección de su suegra es 8 rue St. Benoit/ Paris (VI^a)”.

³⁶ Schindler está en ese momento en Austria, en Villa Astoria, Bad Gastein.

³⁷ Se ha trasladado a 6 Rue Albert de Mun, Bellevue.

³⁸ Aunque en el catálogo del Lincoln Center aparece sin fecha, al comienzo de la carta se escribe la dirección de Bellevue, que cambia en septiembre de ese año.

³⁹ Aunque en el catálogo del Lincoln Center también aparece sin fecha, al final de la carta le escribe la nueva dirección de Bellevue, a la que se cambia en septiembre.

⁴⁰ Se ha trasladado a 4 Allee des Tilleuls, Bellevue.

⁴¹ Cfr. b1-f11b.

10 de noviembre. Bellevue. De Zinaide Androuchevitch a KS. b1-f12c

sf. Odesa. De Zinaide Androuchevitch a KS. b1-f9h

sf. sl. De Zinaide Androuchevitch a KS. b1-f12a

sf. sl. De Zinaide Androuchevitch a KS. b1-f13a

[hace referencia, al final de la carta, a M. Georges Morozoff, 8 Rue St. Benoit, Hotel des deux angel, Paris; es un corresponsal de Schindler en 1922, *Cfr.* b2-f90a].

sf. sl. De Zinaide Androuchevitch a KS. b1-f13d

sf. sl. De Zinaide Androuchevitch a KS. b1-f13e

sf. sl. De Zinaide Androuchevitch a KS. b1-f13f

sf. sl. De Zinaide Androuchevitch a KS. b1-f13g

sf. sl. De Zinaide Androuchevitch a KS. b1-f13h

sf. sl. De Zinaide Androuchevitch a KS. b1-f14d

[tarjeta de visita: Zinaide Androuchevitch/ Rue Gustave Ricard 5/ Hotel Pearl].

1928. 7 de diciembre. Golstrup. De Henriette **Bagger** a KS. b1-f15a

[*Dear Mr Schindler/ Then, alter all you did not come to Denmark this summer! And I am still here! When I received word that the "Henchman" was not going on its tour as planned*] [carta larga y cariñosa de esta amiga danesa, famosa *mezzo-soprano*, que aunque estudió desde los 10 años en Nueva York, volvió a Copenhague a estudiar con la soprano y cantante de ópera Tenna Frederiksen (1885-1954); era hija del Dr. Weis y de la escritora Pauline Bagger; le comenta sus impresiones de volver a su país después de trece años de ausencia, le agradece sus enseñanzas y le invita a pasar una temporada con su familia en Slostrup, le manda recuerdos del famoso editor escandinavo Wilhelm Hausen. Le llama cariñosamente "Dear Spillermaud", y le pide que le escriba].

1929. 4 de junio⁴². Bremen. De Henriette Bagger a KS. b1-f15b

[*Dear lovely Mr Schindler,/ It was just about a year ago, that I had my last luch in your studio. Do you remember you played so superbly seven waltzes for me and sent me off to Denmark with so much encouragement?*] [carta muy elogiosa a Schindler describiendo su persona y agradeciéndole sus visitas cortas, dice explícitamente "I am not trying to write a love letter, but I do want you to know how much it has meant to me to know you" y le describe como "all the whirl of movement and color, a personally such as yours, emboying a wonderful intelligence, talent, border-

⁴² En el catálogo del Lincoln Center se fecha como 6/8/1930, pero en el encabezamiento de la carta se consigna "June 4, 1929".

ing on genius (perhaps more), combined with a tremendously sensitive and deep emotional capacity is a rare treasure, a sort of heaven”].

1929. 17 de diciembre. Golstrup. De Henriette Bagger a KS. b1-f15c⁴³

[*Merry Xmas and happy New Year. I hope you are well! Once more, I am in Denmark, studying and doing concert work and in May I am enturiously to N. Y., “Pax Senagm”*] [postal de navidad, que recoge las distintas direcciones de Schindler⁴⁴].

1930. 8 de junio. Golstrup. De Henriette Bagger a KS. b1-f15d⁴⁵

[*Dear Mr. Schindler/ At two recent recitals in Hague and Berlin, respectively, I have used your “From a City Window”, I love it!*] [carta cariñosa de esta amiga donde le echa en cara que nunca contesta a sus cartas, le pregunta si se ha casado y si sigue teniendo su piso de soltero; le dice que ha estrenado en la Haya y en Berlín su obra “From a City Window”; lleva ya dos años estudiando con Tenna Frederiksen de la Copenhagen Opera, pero quiere volver a los EEUU;le invita a pasar el verano con su familia⁴⁶].

1930. 29 de agosto. Golstrup. De Henriette Bagger a KS. b1-f15e

[*Dear Mr Schindler/ dept. 20th I am returning to N. Y. to try to get songs professionally –almost anything*] [su antigua alumna, que le llama cariñosamente “dear Spillermand”, va a volver a Nueva York y le pide consejo para un manager⁴⁷].

1931. 12 de diciembre. Nueva York. De Henriette Bagger a KS. b1-f15e

[*Dear friend/ I called you yesterday because I wanted to suggest that you come here Sunday evening, of you have nothing better to do*] [carta breve para invitarle a visitarle].

1931. 28 de diciembre. Nueva York. De Henriette Bagger a KS. b1-f15f

[*Schindler, dear-/ Will you accompany me for my recital at the Salon de Musique at the Barbigon –Plaza on Tuesday Night, January 12th?*] [carta breve, en estilo inquisitivo, para que le acompañe al piano en un recital suyo de canciones

⁴³ Esta carta no aparece en el catálogo del Lincoln Center.

⁴⁴ Las direcciones que recoge el sobre son: “125 East 40 St./ New York City/ [tachado] Anglo Ammerican Bk. Madrid/ Spain/ [tachado] Hotel Nacional”.

⁴⁵ Esta carta no aparece en el catálogo del Lincoln Center.

⁴⁶ Las direcciones de Schindler son: “125 East 40 Street/ New York City/ [tachado] Anglo American Bk/ New York/ [tachado] Hotel La Paz/ Jaca (Huesca)”.

⁴⁷ Las diferentes direcciones de KS son: “125 East 40 Street/ New York City/ [tachado] Anglo American Bk/ Madrid/ Spain/ [tachado] Museo Numantino/ Soria”.

alemanas y escandinavas, el precio puede ser \$200].

1931⁴⁸. Venezuela. De Henriette Bagger a KS. b1-f16a

[I am so sorry you are not along. It is quite a heavenly trip and you really would have enjoyed life. I trust I may see you a bit before you leave. Keling Hilseen] [postal breve de su estancia en Venezuela].

1932. 2 de junio. Glostrup. De Henriette Bagger a KS. b1-f16b

[I am here and so happy! Are you visiting truly Copenhagen this year? I wish you would! At 3.45 p. m. on June 7th I am broadcasting from Copenhagen. Can you hear me] [postal breve desde Copenhague, su antigua alumna le felicita por su puesto en Bennington; quiere que escuche su recital en la radio danesa].

1932. 1 de julio. Glostrup. De Henriette Bagger a KS. b1-f16c

[Dear Schindler- I am so happy for you, that you are to be at Bennington next year. Had you not wanted it, I assume you would not have accepted it] [carta muy cariñosa de su antigua alumna, invitándole a pasar el verano con su familia; le agradece toda su ayuda en Nueva York: “you are wise, and good besides, and therefore your judgment is of such great value”⁴⁹].

1923. 7 de marzo. Florencia. De **Berchielli** a KS. b1-f9a⁵⁰

[Firenze 6700/ Solo signore Andrushevich (sic) arrivato/ Berchielli] [telegrama de Florencia notificándole a Schindler que sólo ha llegado su suegro (o su cuñado) de Marsella, él está en Roma en el Hotel Russie].

1933. 20 de febrero. Zurich. De Alice **Berthimer** a KS. b4-f175c⁵¹

[Her's a lady to add to your collection of sirens! Thanks for the 28 list of names. I may look into them gradually. Hope you are having a good holiday. /Greetings from Alice Berthimer] [tarjeta postal de esta amiga, se la envía al Bennington College/ Bennington/ Vermont].

1902. 10 de julio. Düsseldorf. De Helene von **Besser** a KS. b1-f17

[Geehrter Herr Schindler. Wir haben zuvor immer] [tarjeta en alemán, cartuli-

⁴⁸ Fecha aproximada por la dirección postal de KS en ese momento.

⁴⁹ Las direcciones sucesivas de Schindler en aquel momento son: Morgan and CO/ Place Vendome/ Paris/ [tachado] 18 Equa Berrebbon 65/ 2 Etage/ [tachado] c/o Weissberger/ 25 Calle Almagro/ Madrid/ Espagne.

⁵⁰ Esta carta no aparece en el catálogo del Lincoln Center.

⁵¹ Esta carta tampoco aparece en el catálogo del Lincoln Center.

na personalizada con el anagrama **HB** y una corona de casa nobiliaria].

sf. Nueva York. De Giuseppe **Bico** a KS. b4-f169c⁵²

[carta de este profesor de la Universidad de Roma, coeditor de un diccionario italiano-inglés en 1901; con la carta va su tarjeta de visita adjuntándole un bifolio con el texto de un polímetro; todo en italiano]

1914. 5 de octubre. Charlottenburg. De **Grete Bie** a KS. b1-f18

[*Lieber Schindler. Wir würden uns sehr freuen, wenn sie Mittwoch Abend pünktlich um 8 Uhr mit uns essen wollten*] [tarjeta postal de la mujer de Oscar Bie invitándole a cenar. La dirección de Schindler es “Berlin W/ Hotel am Zoo/ Kurfürsten Yamm].

1901. 26 de junio⁵³. Berlín. De **Oscar Bie** a KS. b1-f19f

[*L[ieber] S[chindler]* Wir erwarten Sie noch zum Mittwoch Mittag 2 Uhr zum Essen! Auf Wiedersehen Ihr Bie.] [tarjeta postal recordándole su invitación para comer, la dirección de Schindler en Berlín es Königgrätzerstr. 104].

1902. 17 de mayo. Italia. De Oscar Bie a KS. b1-f19a

[*L[ieber] S[chindler]* Herzlichen Dank für Ihren Brief. Ich bin zu schreibfaul. Aber dafür bleiben wir am nächsten Mittwoch... in München... Bitten Sie Mittwoch gegen 5, nicht früher, im Hotel Grün] [tarjeta postal del musicólogo y crítico musical de Berlín, agradeciéndole su carta y confirmándole verse en Munich⁵⁴].

1902. 6 de julio. Berlín. De Oscar Bie a KS. b1-f19b

[*Lieber Schindler... Herzlichst*] [tarjeta postal, le habla de una futura publicación].

1902. 4 de septiembre. Berlín. De Oscar Bie a KS. b1-f20b

[*Sind Sie hier?*] [tarjeta muy breve para que le ponga al día de sus actividades]

1902. 7 de septiembre. Berlín. De Oscar Bie a Mrs. Schindler. b1-f19c

[*Liebe Frau Schindler, vielen Dank für Ihre*] [tarjeta postal para la madre de

⁵² Esta carta no aparece en el catálogo del Lincoln Center.

⁵³ La fecha, escrita a lápiz, detrás, y ‘Strauss Fernersnot, 26 Juny 04’. En el catálogo del Lincoln Center no se fecha.

⁵⁴ Las direcciones de KS en ese año son dos: “69 Kaulerthrs/ München” y “Berlin/ Köni-ggrangestr. 104”.

Schindler].

1902. 19 de octubre. Berlín? De Oscar Bie a KS. b1-f19d
[*Lieber Schindler*] [él está viviendo en Stuttgart]

1902. 29 de diciembre. Berlín?. De Oscar Bie a KS. b1-f19e
[*Lieber Schindler. Das war aber Glück! Kommen Sie doch morgen*] [invitación para verse al día siguiente; Schindler escribió a mano 29/12.02]

1903. 6 de mayo. Berlín. De Oscar Bie a KS. b1-f19h
[tarjeta de visita con caligrafía indescifrable; en letras de molde está impreso “Professor Dr. Oscar Bie/ Berlin W. Postdamerstrasse 39”].

1904⁵⁵. 29 de junio. Viena. De Oscar Bie a KS. b1-f20c
[*Liebe Kurt*] [carta larga con muchas noticias, le invita a quedar para verse en Viena, donde está Bie de paso].

sf. Berlín. De Oscar Bie a KS. b1-f19g
[otra tarjeta de visita con caligrafía indescifrable; anterior a la b1-f19h, ya que en letras de molde está impreso “Dr. Oscar Bie/ Berlin W. Postdamerstrasse 39”].

sf. Berlín. De Oscar Bie a KS. b1-f20a
[*Lieber Kurt, ... ich bitte Sie mir sofort Nachricht zu geben, wie ich Sie erreichen kann. Ich weiss nicht, wo Sie sind*] [tarjeta pidiéndole la respuesta a una pregunta hecha con anterioridad].

sf. Diciembre. Washington. De George y Ethel Martien **Blackwell** a KS. b1-f21
[*We have thought of you so often since the evening we spent in New York with you last spring. Was your trip to Spain a great rest for you, and are you feeling much better again?*] [tarjeta de felicitación de navidad y año nuevo del matrimonio Blackwell, músicos, quienes le invitan a visitarles y le adjuntan su dirección de casa].

1926. 28 de enero. París. De Alexander **Borovsky** a KS. b1-f22
[*My dear friend./ Quite often I think of how you consoled me in my hard moments in New York telling that the material side of life goes up and down and I must*

⁵⁵ Fecha aproximada por el contenido de la carta b4-f170. En el catálogo del Lincoln Center aparece sin fecha.

hope only the best, only, up!!] [carta muy agradecida y afectuosa del pianista ruso⁵⁶, luego profesor de piano en la Universidad de Boston, por sus consejos sobre conciertos en Europa y EEUU, “you always gave me courage and faith in my future material success”; le da noticias de su familia y le invita a visitarles].

ca. 1919⁵⁷. Nueva York. De **Breuer** a KS. b4-f175f⁵⁸

[*Dear Mr. Schindler: /Mr Geo F. Lindsay of Minneapolis, who has been interesting himself in musical matters in the North West is visiting New York to be present at the violin recital of Richard Czerwonky. A dinner in honor of Mr. Czerwonky is being given at the Biltmore at 7 P. M. on Tuesday evening November 12th at which most of the distinguished musicians now of New York, whom I count as my friends, will be present*] [carta de invitación de la la American Piano Company a una cena en honor del violinista Czerwonky, que fue *concertmaster* de la Minneapolis Symphonic Orchestra durante los años 1910-1919; le consideran un músico distinguido en el Nueva York del momento (recordemos que en esos años dirigía la Schola Cantorum de NY que él mismo había fundado); Breuer quiere que conozca a Mr. Lindsay, gran benefactor de la Minneapolis Symphonic Orchestra; el papel tiene el membrete de la empresa, “Office of Gen’l. Mgr. Knabe and Co. New York Retail /439 Fifth Avenue].

1933. 21 de junio. Littleton New Hampshire. De Howard **Brockway** a KS. b1-f23

[*My dear Kurt:/ Our plans have had to be altered and we are going, on Friday, directly to Newport, R. I. by the most direct route. I am sorry that we can’t stop for a visit. It was jolly seeing you!*] [carta breve del compositor americano Brockway, entonces profesor en el Institute of Musical Art, notificándole que no pueden verse].

1903. 13 de noviembre⁵⁹. Milán. De Alfred **Brüggemann** a KS. b1-f24

[*Mailand, 19-11-03, Mein lieber Freund. Haben Sie meine Postkarte von hier*

⁵⁶ Su dirección: c/o Mr P. Lublinsky/ 5 Square de Châtillon/Paris, XIV.

⁵⁷ Aunque en el catálogo del Lincoln Center aparece sin fecha, la datamos en 1919 por tres cosas: por las fechas en que Czerwonky trabajaba para la Minneapolis Symphonic Orchestra; porque sólo en 1919 y 1929 el 12 de noviembre es martes; porque en esos años Schindler trabajaba para la la American Piano Company, ya que él protagonizó la publicidad de Ampico (de la American Piano Company) en navidades de 1922 [*Cfr. The New York Times* 20/12/1922, p. 11].

⁵⁸ Esta carta no aparece en el catálogo del Lincoln Center.

⁵⁹ En el catálogo del Lincoln Center se fecha como 11/19/1903, pero está firmada en “Mails, 19-11-03”; la autoría no es F. Brüggemann sino Alfred Brüggeman.

erhalten? Ich sehne mich nach Nachrichten von Ihnen, und weiß nicht, wie ich mir Ihr andauerndes Stillschweigen auslegen soll. Erhielten Sie seiner Zeit meine Karte aus München.....von mir mit ...aus den 4 Jahreszeiten ...? Haben Sie wirklich so viel zu thun, dass Sie einem Freund wie mich so sträflich vernachlässigen können? Ich bedanke.... Wiedersehen in Würzburg.. In der Erwartung, dass Siewill ich Ihnen einige Neuigkeiten von mirDie erste Zeit meines Hierseins habe ich mit der Suche nach einer passenden Wohnung zugebracht.... nach langem Herumlaufen habe ich eine sehr schöne Wohnung gefunden, die... auch .. einer prachtvollen Aussicht gewährt, einerseits auf den neuen Stadtpark (an dem das Haus liegt) und das prachtvolle Castell ... und weter auf die ganze Stadt, anderseits auf die Alpen - Monte Rosa... Sie wollen mich hoffentlich bald besuchen. Sie können dann bei mir] [carta muy larga y cariñosa de este director de orquesta, compositor y crítico musical, que en esos años trabajaba para la editorial Ricordi en Milán; le habla de Puccini y de su ópera *Madam Butterfly*].

1905. 10 de enero⁶⁰. Milán. De Alfred Brüggemann a KS. b1-f172h

[*Milano, 10-1-05, Lieber Freund... Puccini*] [tarjeta postal breve de este amigo de Schindler; le habla de su amigo Puccini y de *Salomé* de Strauss (a quien aprecia mucho por sus composiciones); le da su dirección de invierno para que le escriba, “Via Cesariano 8”; la dirige a “Kapellmeister Kurt Schindler/ Königliches Opernhaus/ Berlin”].

1905. 2 de febrero. Berlín. De Richard **Buhlig** a KS. b1-f25

[*Münschenerstraße 46 W., Lieber Herr Schindler! Ich habe mir Herrn Fernn gesprochen wegen Vergrösserung des Podiums zur Probe und er sagt es sei ganz... Weil an dem Tag so viele Proben stattfänden und man keine Zeit woh hätte es zum Concert am Freitag abend wieder abzubauen. Und da müssen wir uns schon so zu helfen wis... Mit thut es Ihretwegen leid und es wäre mir lieber gewesen wenn es sich hätte machen lassen können. Ich habe auch heute erfahren dass Wüllner statt Berneckes die Ernsten Gesänge singt und es freut mich dass Sie sich da nicht zu schinden brauchen!!! Herr Fernn schlägt vor man solle zur Probe das Orchester unten vor dem Podium aufstellen. Da werden Sie sich wohl auf eine der Bänke hinaufen stellen müssen damit wir auch alle Sie sehen können jedenfalls wird Ihnen ihre grosse Statur da zu Gute kommen!*] [carta de este pianista norteamericano para concretar aspectos técnicos de su concierto, ajustando el escenario y la orquesta a la gran estatura de Schindler como director; él escribió en el sobre R. Buhlig].

⁶⁰ En el catálogo del Lincoln Center aparece sin autoría, lo deducimos de la firma “A Brüggemann”, del contenido y de las direcciones del remitente y del destinatario.

1928. 9 de agosto]⁶¹. Nautucket, Massachussets. De Hyuaude [Duncan] **Bulkley**. b1-f26a

[*Dear Mr Schindler. /When are you coming to make me a visit in Quichest?*] [carta de una antigua alumna de canto invitándole a dejar los calores de Nueva York y pasar unas vacaciones su casa de la playa; le informa de otros conocidos de él que también veranean allí como Margaret Stassevitch y su marido el violinista Paul Stassevitch].

sf. París. De Hyuaude [Duncan] Bulkley a KS. b1-f26b:

[*Just to show you that I thought of my good friend Schindler while I was in Paris*] [tarjeta de visita, Mr. and Mrs. Duncan Bulkley/Rye, New York].

1928. 14 de diciembre. De Janet [y Sterling] **Bunnell** a KS. b1-f27a

[*Please let us know immediately where you are. We are here for a year, and extend to you our hospitality!*] [tarjetón de visita del banquero Bunnell, que fue director del City Bank of New York en Berlín antes de la II Guerra Mundial; su mujer, Janet Mabon, que había formado parte de la American Opera Company, le pide a KS, que se encuentra en Madrid, que les haga una visita].

1930. 10 de marzo. De Janet [y Sterling] Bunnell a KS. b1-f27b

[*Dear Schindler: /It was a great surprise to receive your unusually interesting letter. So you are still over here? We are too, and many remains for still sometime*] [da respuesta a una carta anterior de KS con numerosas noticias de amigas, antiguas integrantes de la Schola Cantorum y alumnas de Kurt Schindler como los artistas Erminie Kahn, Sonia Essin, Edith Farnsworth, Elsa Kringley o Carl Bricken; quedan para verse en agosto en el festival de Bayreuth].

1915. sf. Nueva York. De Gerda **Busoni**⁶² a KS, b1-f28

[*264 River Side Drive/ Phone 9933 River/ Verehrter Herr Schindler/ können Sie Montag um ½2 Uhr in unsere provisorische Behausung ein kleinen Lunch einnehmen?*] [bifolio sin sobre ni fecha, es una nota en alemán para encontrarse con la mujer del compositor Busoni; KS escribió, a mano, la fecha 1915].

ca. 1925⁶³. Nueva York. De Arturo **Buzzi** Peceia a KS. b4-f175g

[*Carissimo ed egregio Mr. Shinder: /Io composto un coro breve su un poema*

⁶¹ En el catálogo del Lincoln Center se fecha como 9/9/1928.

⁶² En el catálogo del Lincoln Center se refleja mal su apellido, “Busorei”.

⁶³ En el catálogo del Lincoln Center aparece sin autoría y catalogada como c. 8/1/1933; tiene que ser anterior a que Schindler deje la dirección de la Schola, al menos antes de 1925.

di Vachel-Lindsay –the Conscientious Deacon. Il poema e di carattere... e per voci di nomini, tutte le persona de lo hanno intenso mi hanno consigliato di proporle alla Scuola Cantorum] [carta de este famoso profesor de canto y compositor de canciones ofreciéndole una de sus composiciones para el repertorio de la Schola Cantorum].

1912. 21 de junio. Chicago. De John Alden **Carpenter** a KS. b1-f29a

[*Dear Mr. Schindler, I must tell you again how grateful I am for the great help you gave me with Mr. Schrimmer. I have a long memory for a service like that*] [carta de este compositor norteamericano, autor de dos famosos libros de música para niños –a los que se refiere en esta carta– agradeciéndole a Schindler su recomendación para editar sus colecciones en Schrimmer].

1912. 23 de octubre. Chicago. De John Alden Carpenter a KS. b1-f29b

[*You can count on me december eleventh delighted to have Becker play the Sonata he is not here today I will see him tomorrow and find out if he can go and also his terms will advise you at once*] [telegrama para confirmarle a KS la fecha en que el pianista Becker va a interpretar su sonata].

1912. 24 de octubre. Chicago. De John Alden Carpenter a KS. b1-f29c

[*I have advised Becker that I have been instructed by New York to do nothing further about violinist until further notice this leaves you free to make other arrangements*] [Carpenter le pide consejo a KS sobre la edición de su sonata en Schrimmer].

1912. 5 de diciembre. Chicago. De John Alden Carpenter a KS. b1-f29d

[*Mrs. Wright's terms are two hundred dollars she will pay own expenses please order a copy of silhouettes one tone lower*] [telegrama para encontrarse con KS y estudiar los detalles de la edición de su obra].

1916. 1 de junio. Chicago. De John Alden Carpenter a KS. b1-f29e

[*My dear Herr Kurt, I am sending to you under separate cover two songs, written by a Chicago woman, Mrs William Hubbard*] [carta de recomendación para publicar las canciones de una compositora de Chicago; le felicita por su reciente matrimonio].

sf. Nueva York. De Elbridge Gerry **Chadwick** a KS. b1-f31

[*Thank you to much for lending me your music and apologise for keeping it so long. I am wish off to travel in a few Hjek*] [tarjeta de visita de Dorothy May Jordon, Sra. de Elbridge Gerry Chadwick, dueños de la Wedge Plantation de South Santee River -McClellanville, St. James Santee Parish, Charleston & Georgetown Counties-, una de sus asiduas asistentes a sus conciertos de la Schola Cantorum;

Chadwick, hombre de negocios, fue vicepresidente de la firma Brown-Wheelock y del Vincent Astor Estate].

1933. 31 de octubre. Nueva York. De George Leyden **Colledge** a KS. b1-f32
[*Dear Mr. Schindler: /Unfortunately it is some time since I have had the pleasure of meeting you, and only last night at a Sunday evening gathering I talked with many of your old friends*] [carta del director artístico del Stradivarius Quartet ofreciéndole a Schindler una actuación en el Women's College de Bennington, Vermont, le cita a artistas y amigos de ambos como Motty Eitton, la pianista Nadia Reisenberg o el violinista Alfred Pochon].

1923. 19 de septiembre. Roma. De Mario **Corti** a KS. b1-f33a
[*Scurcola Marsicana (Abruzzo)/ 27 A. Regolo/ Roma 33*] [carta del profesor del Conservatorio de Santa Cecilia en Roma, compositor y violinista Corti, presentado a Schindler por su amigo común F. Busoni; este artista le pide en sus cartas consejo y ayuda, en italiano, para sus giras concertísticas; Schindler añadió, a mano, Mario Corti/ Sep. 19-23].

1923. 27 de noviembre⁶⁴. Roma. De Mario Corti a KS. b1-f33b
[*Scurcola Marsicana (Abruzzo)/ 27 A. Regolo/ Roma 33*] [carta profesional de este artista, en italiano; Schindler añadió, a mano, Corti nov 27. 1923].
sf. Roma. De Mario Corti a KS. b1-f33c
[tarjeta, a mano, en italiano].

sf. Roma. De Mario Corti a KS. b1-f33d
[tarjeta de visita, en imprenta "Mario Corti"].

1924. 2 de julio. Zurich. De Mariohis y Augusto **Dall'Acqua** a KS. b1-f34
[*Moussieur Kurt Schindler/ Hotel Iolanda Savoia/ Venezia*] [carta con sobre, en italiano, Schindler añadió a mano Dall'Acqua].

1909. 24 de marzo. Nueva York. De Frank **Damrosch** a KS. b1-f35
[*Dear Mr Schindler/ May I count on you to play the harpsichord piano at the Matthew Passion on April 8th?/ The rehearsal will be on April 7th at 3:30 pm*] [carta breve de este músico alemán, hijo del director del orquesta Leopold Damrosch; desde 1887 a 1912 fue el director del Oratorio Society y de 1905 fundador y director del New York Institute of Musical Art, que se transformó en 1922 en el Julliard School; le pide a Schindler que participe en un concierto haciendo el acom-

⁶⁴ En el catálogo del Lincoln Center se fecha como 9/27/1923

pañamiento continuo al piano].

1934. 7 de enero. West Hartford, Connecticut. De **Harriet [Hart]**⁶⁵ **Deckelman** a KS. b1-f36a

[Dear Kurt Schindler/ Walton and I have thought of you, spoken of your countless times. Both of us have meant to write you and both of us have wanted to see you] [felicitación para el nuevo año de los dueños de la escuela de música Deckelman Studios de West Hartford, Connecticut, conocidos suyos en uno de sus viajes de EEUU a Europa; le manifiestan su amistad y estima, ya que estaba en esos días ingresado en el Mt. Sinai Hospital: “we still wait for the pleasure of your company in our simple home. Be merciful and do not make no wait much longer”].

sf. West Hartford, Connecticut. De Harriet Deckelman a KS. b1-f36b

[Mr. Kurt Schindler./ You have been in our minds from day to day and we do hope you are now comfortable. Please try to be a good, rich man] [carta personal de la profesora de piano Harriet Deckelman, animando a Schindler a superar su enfermedad e invitándole a reponerse en su hogar: “We have you in our minds and three years [since] you stepped quietly into our hearts (...); we will nurse you with consideration, tenderness and affection”].

sf. West Hartford, Connecticut. De **Carl Walton Deckelman** a KS. b1-f36c

[Dear friend:!/ I am so sorry that your condition precludes your receiving visitors –it was good to receive your message, though. /Harriet and I have been thinking of you constantly] [carta deseándole su pronta recuperación y alabando los arreglos cancionísticos de Schindler, como el éxito de la canción “Three Cavalier’s”, estrenada en esas fechas por el coro de Deckelman con Mary Craig de solista: “No one else does those things quite as well as Kurt Schindler. We have now done fine of your folk song arrangements “La Colomba”, “Vasilissa the Fair”, “David the Bord”, “Kalinka” and “The three cavaliers”. There will be more in the future”].

1934. 5 de enero. París. De Wolf **Donndorf** a KS. b4-f175b

[Lieber Kurt, seit einer Ewigkeit habe ich Nichts von Ihnen gehört. Wie geht es Ihnen denn. So indirekt höre ich von Zeit zu Zeit, dass sie noch leben. Ich bin immer noch in Paris, gehe aber vielleicht endgültig nach Spanien. Lassen Sie doch mal etwas von sich hören, dann schreibe ich Ihnen Genaueres] [postal del museo Louvre muy afectuosa de este amigo común de Pepe Weissberger preguntándole por su convalecencia en el Hospital Monte Sinaí de Manhattan y quejándose por no sabe nada

⁶⁵ El nombre de la sra. Deckelman es Harriet [Hart], no Carol como figura en el catálogo del Lincoln Center.

de él directamente; le ofrece reponerse en su casa de París: “I have in Paris now the apartment of my own. When will you see”; Schindler escribió a mano ”Jan 5/34”].

1934. 25 de enero. París. De Wolf Donndorf a KS. b4-f165a⁶⁶

[*Mein lieber Kurt/ Was geben Sie mir für Schreckensnachrichten. Natürlich trifft sie dieser Brief auf dem Wege der Genesung.*] [carta larga de su amigo Lobito, preguntándole por su convalecencia en el Hospital Monte Sinaí de Manhattan y agradeciéndole que le haya escrito; le sugiere que a través de Dorothy Freedman sepa de su salud; manifiesta cómo está en París en su nuevo piso (ajustado a sus difíciles circunstancias económicas ya que sus negocios no marchan bien); no quiere hablar de la situación en Alemania pero se encuentra bien en París con nuevos amigos; le comunica que su madre y hermana están bien (se desprende que es una familia judía que viven allí); se desprende que es amigo de Berti y que aprecia a Schindler, al que tiene un gran respeto].

1934. 26 de agosto⁶⁷. Barcelona. De Wolf Donndorf⁶⁸ a KS. b1-f37a

[*Mein lieber Kurt/ Sie sind ja eine schön treulose Tomate. Fahren überall in Europa herum und geben mir kein Lebenszeichen. Ich bin überzeugt, dass Sie in Paris zu gleicher Zeit mit mir waren u es würde mich garnicht wundern*] [carta personal de este amigo de Schindler, que le echa en cara cariñosamente que está viajando por Europa sin contactar con él e incluso en Barcelona sin visitarle; se preocupa por su operación quirúrgica y su salud; le pide que le escriba contándole cómo se encuentra; Schindler ha estado descansando en Praga y Hungría].

1935. 29 de enero⁶⁹. Barcelona. De Wolf Donndorf a KS. b1-f37b

[*Mein lieber Kurt/ Ich versuche nochmals, Sie zu erreichen trotzdem ich eigentlich ziemlich fraissiert bin, dass Sie während Ihres ganzen Europa-Aufenthaltes nie an mich gedacht haben*] [carta sobre la operación médica de KS y su recuperación en un sanatorio; está escrito a mano por Schindler Jan 29/35; el sobre, sin sellos, va dirigido a “Mr. Kurt Schindler/ Passenger of s.s. “Saturnia” to New-York”].

1935. 2 de febrero. Barcelona. De “Phonix in Wien” a Wolf Donndorf. b1-

⁶⁶ En el catálogo del Lincoln Center aparece catalogada como remitida por Weissberger, José A. Aunque el membrete del papel de cartas sea de Weissberger, la letra es de Wolf Donndorf (Cfr. b1-f37), y en el sobre Schindler ha escrito a mano y en lápiz “Wolf-lobito/ 3rd”.

⁶⁷ En el catálogo del Lincoln Center se fecha como 1/7/1934.

⁶⁸ El apellido según el remite de la carta es Donndorf, no Donnndorf como figura en el catálogo del Lincoln Center.

⁶⁹ En el catálogo del Lincoln Center no se fecha, n.d.

f37c

[*Gibilterra/ “Cosulich” /Società Triestina di Navigazione /Servizio Passeggeri e Merci Adriatico mediterraneo Nord e Sud America/ “Phonix in Wien” /Myt Sres/Ntros: /Tenemos a la vista sus atentas del 23 de Enero ppdo; adjuntando un sobre dirijido (sic) al Sr. Kurt Schindler (sic) el cual no hemos podido entregar al interesado*] [es una notificación de esa compañía naviera donde le devuelven a Donndorf una carta que él envió a Schindler, podría ser la b1-f37b].

1935. 7 de febrero. Barcelona. De Wolf Donndorf a KS. b1-f37d

[*Lieber Kurt, /Habe sehr viel zu tun und beschränke mich heute darauf, Ihnen die ganze betr. Sie geführte Korrespondenz einzuschicken, damit Sie sehen, es gibt noch Freunde in Europa, an die Sie vielleicht nicht denken. Pepe kam auf 1 Tag v. Madrid herüber x nat. fragte ich sie immer nach Ihnen. Er gab mir Ihre Adresse. Waren Sie eigentlich nochmals krank nach Ihrer Opera?, weil Sei im Sanat. waren... Was haben Sie die ganze Zeit in Europe getrieben? Erfreuliches? Das wünscht Ihnen Wolf Donndorf, ...so halb an Barc. Vorbeizufahren*] [es una de las últimas cartas conservadas por Schindler antes de morir, donde su amigo se preocupa por su salud y su estancia en el sanatorio recuperándose de su última intervención; hace referencia a su último viaje a Europa y nombra a su amigo común Pepe Weissberger; firma como Lobito, el apelativo cariñoso que usa con ellos].

1913. 8 de marzo. Nueva York. De Charles Winifred **Douglas**⁷⁰ a KS. b1-f38a

[*My dear Mr. Schindler:/ It was a very real dissapointment, your being unable to come on Saturday. I quite understand how final rehearsals must first! But I do hope that some time next year you can make us a visit*] [carta de este músico, estudioso del canto monódico, explicándole sus investigaciones e invitándole a escuchar a su coro en su parroquia de Peekskill; intercambian bibliografía y partituras; carta con membrete “127 West 87th Street”].

1913. 7 de julio. Evergreen, Colorado. De Charles Winifred Douglas a KS. b1-f38b

[*My dear Kurt/ Just a time to report my safe arrival. I found Eric, my tall son, in the throes of whoopingcough; which makes a later start to anyoud very acceptable. Have written Natalie Curtis suggesting thus we start about Aug. 1*] [invitación de Douglas a que le visite a él y a su familia en su casa de la montaña en Evergreen (Morrison, Denver), para trabajar sobre la obra musical de Natalie Curtis; le pide que

⁷⁰ Cfr. la vida tan interesante de este músico, estudioso del canto gregoriano (que fue el primero en adaptar sus melodías a los textos en vernácula del oficio divino anglicano) en el artículo de Montoya y Olarte sobre los corresponsales de Schindler en el presente libro.

le avise de su llegada con un telegrama].

1913. 22 de julio. Evergreen, Colorado. De Charles Winifred Douglas a KS. b1-f38c

[My dear Bay! So glad to get your wire this morning, and to learn that you are on the way. We shall be delighted to have you here just as soon as you can come, and hope you can stay till we start for Arizona on August 4, and that then you can go along] [carta con los detalles de cómo llegar a su casa desde la estación de tren de Morrison, se alegra mucho de su visita].

1913. 25 de julio. Evergreen, Colorado. De Charles Winifred Douglas a KS. b1-f38d

[Dear Kurt:!/ So delighted to hear your voice this a.m. Come up on the Colorado and Southen train leaving Denver 1.5 pm arriving Morrison 2.5. Ask for Skerveth's automobile they will be on the look out for you] [carta breve para ultimar su recibimiento en casa, confirmándole que él no puede estar a esa hora pero que le esperará su mujer].

1913. 2 de agosto. Evergreen, Colorado. De Charles Winifred Douglas a KS. b1-f38e

[My dear Kurt, /Thanks for your wellcome card. We are back after some days in a virgin wilder ness, footsore but happy. /We start as planned, on the 3.30 train next Monday, and hope to see you enter the train at Colorado Springs, and then its for the Brand Canyon] [otra carta breve confirmando las nuevas fechas de su esperada visita; le notifica la respuesta positiva de Natalie Curtis a su proyecto].

1918. 22 de agosto. Nueva York. De Charles Winifred Douglas a KS. b1-f38f

[My dear Kurt: /You must forgive my tardiness in writing, I have been under very heavy stress of work, due to the fact that our Hymnal Board unexpected by changed the date of its final meeting to two weeks earlier] [carta larga con muchos detalles donde Douglas, además de manifestar su amistad con Schindler, le pone al día de sus investigaciones y de la publicación del *Hymnal Board*; le anima a que siga estrenando grandes obras polifónicas en su Schola Cantorum como las del maestro Victoria; le manda recuerdos a su mujer Vera].

ca 1934. sf. Nueva York. De Charles Winifred Douglas a KS. b1-f38g

[My dear Kurt Schindler:!/ I am so grived to hear on my arrival in town this afternoon of your illness. It is too bad after all your patient self denying work of

these many months past that you should be laid up right in the midst of things] [carta muy cariñosa preocupándose por la salud de Schindler e invitándole a descansar en su casa ofreciéndole la habitación soleada de su mujer; le cuenta de su trabajo y se despide como su amigo].

1929⁷¹. 5 de diciembre. Nueva York. De M. Kendal **Ealanoch** a KS. b1-f39
[*Dear Mr. Schindler/ I hear you are in New York again. Do come and see us. We shall be at home on Saturday 12r forteen from 4:30 to 7 pm. We should be delighted to see you again*] [invitación breve para Schindler a casa de unos conocidos].

1913. 14 de diciembre. Nueva York. De Emma **Eames** de Gogorza a KS. b1-f40
[*Dear Mr. Schindler/ We are very sorry to be unable to accept your very tempting invitation for this evening. i had make long ago an engagement to dinner with friends. And since my husband is here, in instead of travelling as he had expected to be doing, he is going as well*] [carta de la célebre soprano norteamericana, casada en 1911 con el barítono Emilio de Gogorza; muy activa como cantante de ópera en el Metropolitan, posiblemente conocida de Schindler en esos años; en la carta declina una invitación para verse; papel con membrete del Ritz-Carlton Hotel/ Madison Avenue & Forty Sixth Street/ New York; Schindler escribió a lápiz, Eames Gogorza].

1903. 23 de mayo. Berlín. De **Eisolt & Rohkrämer** a KS. b1-f41a
[*Herr Hofkapellmeister Schindler /Stuttgart/ Sehr geehrter Herr Kapellmeister Wir...*] [carta de la editorial Eislat & Rohkrämer Musikverlag de Berlín con detalles de sus publicaciones]

1903. 25 de noviembre. Berlín. De Eisolt & Rohkrämer a KS. b1-f41b
[*Hern Kurt Schindler /Würzburg/ Rote Scheibeng/ Sehr geehrter Herr Schindler*] [carta más larga de esta editorial alemana explicándole las condiciones editoriales de ellos; acompaña a la carta un acuse de recibo, “Mittheilungen. Wir bitten Sie dringend”].

s.f. Berlín. De Eisolt & Rohkrämer a KS. b1-f41c
[*Berlin. Datum des Poststempels, P.P. Hierdurch die ganz ergebene Mittheilung, dass der gesammte Musikverlag der Firmen Carl Paez (D. Charton), Berlin und A. Deneke (Raab & Plothow, Sortiment), Berlin, in unseren Besitz überging*

⁷¹ En el catálogo del Lincoln Center no se fecha, n.d. Fecha aproximada porque acaba de llegar KS de España (Cfr. b1-f59 y b2-f60a) y porque en el año 1929 el día 14 del 12 es sábado, como se indica en la carta.

und unter der Firma Eisoldt & Rohkrämer weitergeführt wir. Wir bitten Sie, das Interesse, welches Sie bisher an den obigen Verlagen gehabt haben, auch auf uns zu übertrage und hoffen auf eine gegenseitige nutzbringende Verbindung. Mit vorzüglicher Hochachtung Eisoldt & Rohkrämer, Berlin S.W. 11, Königgrätzer Strasse 29/30] [aviso, en papel impreso, de la adquisición de dos editoriales musicales de Berlín, Carl Paez (D. Charton) y A. Deneke (Raab & Plothow, Sortiment) ofreciéndoles sus servicios].

1901. 27 de septiembre. Hamburgo. De Gustav **Falke** a KS⁷². b1-f42

[Hamburg 27/9, 01/ Otto str. 18/ Sehr geehrter Herr Schindler!.. Sie meinen begeisterten Dank für die Lieder, ... namentlich „Guten ...“.. Herzlichen Gruß von Ihrem ergebenen] [carta del famoso poeta alemán, agradeciéndole las canciones que le ha mandado Schindler, las ha compuesto con los textos de Falke].

1901. 5 de diciembre. Berlín. De Oskar **Fried** a KS. b1-f43

[Sehr geehrter Herr Schindler!! Also wie verabredet erwarte ich Sie morgen Freitag bei mir: Sie fahren 2 Uhr 5 - Potsdamer Bahnhof nach Werter ab. Ich hole Sie um 3 Uhr in Werter an der Bahn ab] [tarjeta postal del compositor y director de orquesta Fried, recordándole que han quedado para verse el viernes; Sschindler escribió en lápiz “Fried” junto a la firma ininteligible].

1899. 5 de agosto. Altenau. De Eva **Friedemann** a KS. b1-f44a

[Altenau/ Hotel Rammelsberg/ Lieber Herr Kurt, Nun bekommen Sie doch keinen Brief aus Schierke... sondern aus Altenau, einem entzückenden Harzer Örtchen, ganz ...zwischen....erholt sich Ihre Frau Mutter vor allem in der kräftigen Seeluft. Mit den besten Grüßen, bin ich Ihre Eva Friedemann] [carta muy larga de una amiga de Schindler, que está en esa población montañosa, contándole noticias de las vacaciones y dándole recuerdos especiales a su madre para que se mejore con el mar; él está veraneado en la isla frisa de Norderney, en el Mar del Norte⁷³; Schindler escribió en el sobre a lápiz “Friedemann K.O”].

1899. 14 de agosto. De Eva Friedemann a KS. b1-f44b

[Altenau, 14.8.99, Lieber Herr Schindler... mit den besten Grüßen, Ihre Eva Friedemann] [otra carta muy larga con muchas noticias del verano, caligrafía indecifrabable; le escribe también Karlie].

⁷² En el Lincoln Center se conservan tres canciones manuscritas de Kurt Schindler con textos de Gustav Falke, fechadas en 1901, sobre las que se habla en esta carta: “Frühlingslied”, “Hinterm deich” y “Ich hatt’ einmal”.

⁷³ Su dirección del remite es: Kurt Schindler/ Norderney/ Kreuzstrasse 10/ Kriegers Logierhaus.

1915⁷⁴. 12 de diciembre. Nueva York. De Ossip **Gabrilowitch** a KS. b1-f46a
[12.VII.15/ *Lieber Herr Schindler/ Es wird wohl am gemütlichsten sein, wenn wir Sylvester bei uns feiern. Also bitte halten Sie sich für uns frei. An Bodanzsky werde ich schreiben. Herzlichst Ihr... Wo wohnt Bodanzsky? Bitte... nur Antwort*] [carta breve del famoso pianista ruso, acababa de dejar la dirección de la Munich Musikverein y había huído de una cárcel alemana; le invita a Schindler a pasar las fiestas con ellos y le pregunta por Artur Bodanzky (1877-1935), el director de orquesta austríaco, seguramente amigo de Schindler en Belín, que acababa de dejar su trabajo de dirección en Praga y Mannheim emigrando a EEUU para trabajar en el Metropolitan Opera (con la recomendación de F. Busoni, amigo también de Schindler); le escribe en papel con membrete del Hotel Webster/ Forty West Forty-fifth Street/ New York].

1916. 25 de mayo Nueva York. De Ossip Gabrilowitch a KS. b1-f46b⁷⁵
[*Lieber Herr Schindler/ Wollen Sie am Sonntag mit Rothwell Tektin u. mir im Claridge frühstücken. Wir treffen uns um 1 Uhr im Hotel Webster. Gewartet wird nicht. Grüssend?*] [tarjetón breve para desayunar con Rothwell Tektin y él en el Hotel Claridge, él sigue viviendo en el hotel Webster; Schindler escribe en el sobre Ossip].

1926. 27 de enero. Nueva York. De Miss Lynch a Ossip Gabrilowitsch. b1-f46c⁷⁶

[*Mr Gabrilowitsch/ Would appreciate your giving the messenger the two Bach scores*] [es un recibo con la devolución a la secretaria de Schindler de dos partituras de Bach que le había dejado a él, lo firma un empleado del Hotel Wentworth].

1926. 10 de febrero. Detroit. De Ossip Gabrilowitch a KS. b1-f46d
[*My dear Schindler: /Upon your suggestion I telephoned to Mr. Robert the other day in New York to ask him whether he could let me have for a few days the organ part for Bach's St. Matthew Passion*] [carta para pedirle a Schindler que consiga del organista Robert su partitura con la parte de órgano de esa obra para tocar en un concierto que organiza Schindler; papel con membrete de la Detroit Symphony Orchestra/ Ossip Gabrilowitsch, Conductor].

⁷⁴ En el catálogo del Lincoln Center se fecha como 11/15/1913

⁷⁵ No aparece en el catálogo del Lincoln Center.

⁷⁶ No aparece en el catálogo del Lincoln Center.

1904. 15 de noviembre⁷⁷. Berlín. De Gottfried **Galston** a KS. b1-f47

[*Hotel Sanssouci/ W.9/ Mein lieber Schindler/ ich bin Ihnen sehr dankbar, dass Sie uns helfen wollen. Sie bekommen morgen die Partitur des sehr einfachen Werkes. Die Probe ist also Montag den 23. um 10 Uhr vormittags im Bechstein Saal Wenn Sie morgen vorbei kommen, wird's mich sehr freuen Sie zu sehen: bin bis 5 Uhr Nachm. im Hotel (Zimmer 64/65 IV. Stock)*] [carta del joven pianista austriaco Galston, que fue profesor del conservatorio Stern'sches de Berlín entre 1913-1915; le pide que se prepare una partitura y a la semana la ejecutan en la Sala Bechstein (el famoso fabricante de pianos de Berlín); Galston fue asistente y amigo de Busoni, quien fue amigo a su vez de Schindler].

1900. 22 de mayo. Berlin. De Rudolph **Ganz** a KS. b1-f48

[*Dienstag mittag/ Mein lieber Herr Schindler!! Seien sie mir bitte nicht böse, dass ich Sie gestern umsonst zu mir kommen liess. Ich musste im letzten Moment an die Bahn gehen und konnte Ihnen nichts mehr sagen lassen. Wollen Sie Freitag nachmittag zwischen 1/2 4 und 4 Uhr zu mir kommen? Wenn ja, ist eine Antwort nicht nötig. Wir werden dann etwas zusammen musizieren. Bringen Sie aber etwas mit!*] [carta del pianista y compositor suizo, alumno en Berlín de Busoni; le invita a tocar música juntos, se disculpa por no haber estado en casa cuando le hizo Schindler la visita y le invita a verse el viernes; en esos años Ganz fue solista de la Filarmónica de Berlín, se trasladó a EEUU en 1901; la tarjeta postal va dirigida a Herrn Kurt Schindler/ Componist/ Berlin].

1900. 21 de julio. Berlin. De Rudolph Ganz a KS. b1-f49⁷⁸

[*Berlin Magdeburgerstr. 23 W /Mein l. Herr Schindler! Wenn Sie noch in Berlin sind, so kommen Sie doch anfangs nächster Woche zu mir, entweder des morgens zwischen 11-1 Uhr oder lieber mittags zwischen 4 und 6. Werde mich dann mündlich entschuldigen. Hoffentlich auf Wiedersehen noch vor der Abreise Freundschaftlichst*] [tarjeta postal para quedar y despedirse la próxima semana antes de que se vaya, se disculpa por no haberle podido ver antes].

1935. 23 de abril. Madrid. De Práxeles **García** a KS. b4-f175d⁷⁹

[*Wir nehmen Bezug auf Ihre Anfrage über 2 in der Zeitschrift "Volstum und Kultur der Romanen" erschienene Arbeiten über Portugal (Bd. IV bezw. V die wir*

⁷⁷ En el catálogo del Lincoln Center se fecha como 11/15/1913. La fecha coincide por la dirección postal de KS en ese momento y porque el 23 de mayo es lunes en ese año. Pero la autoría es del músico Gottfried, no Siegfried como aparece en el catálogo del Lincoln Center.

⁷⁸ El *folder* 49 está mal catalogado, es otra carta del autor en el *folder* 48.

⁷⁹ Esta carta no aparece en el catálogo del Lincoln Center.

Ihnen nach Einholung des Angebotes vom Verlag wie folgt anbieten: Messerschmidt, Haus und Wirtschaft in der Serra da Estrêla, ptas. 17./ Ebeling, Die landwirtschaftlichen Geräte im Osten der Provinz Lugo, ptas. 13./ Wir bitten um frdl. Rüchauseuerung, ob wir Ihnen diese beschaffen sollen [carta de este empleado de la Casa del Libro, Espasa Calpe de Madrid, donde le notifican la llegada de dos libros sobre las localidades donde ha hecho los últimos trabajo de campo, en Portugal y Galicia].

1900. 21 de julio de 1900. de R. **Gaur** a K.S. b1-f49
[tarjeta postal en alemán con letra indescifrable].

1903. 13 de marzo. Stuttgart. De Friedrich **Gernsheim** a KS. b1-f50
[*Stuttgart/ Gaisbergstr. 4 53/3/ Lieber Herr Schindler/ Ich habe mich sehr... Sie gestern abend... zu haben*] [tarjeta postal del compositor y pianista alemán, profesor del Conservatorio de Stern'sches de Berlin y desde 1897 de la Akademie der Künste de Berlin; aprovechando su viaje a Stuttgart le invita a quedar con él en el Hotel Royal; es un intelectual judío muy interesado en su cultura].

1932. 14 de mayo. Nueva York. De Gwendolyn **Gibbons** a KS. b1-f51a
[*Tio dear/ What has become of your newly discovered "corazón de un tío"? Your sobrinitas have been waiting for two long months for words from the Land of the Pyramids and will truly be heart-broken if they don't hear very soon!*] [carta muy larga de esta artista y antigua alumna Schindler que se encuentra en Europa (de vuelta del Congreso de El Cairo); le da noticias de otras alumnas y amigos comunes como la bailarina Carola Goya, el arpista Marcel Grandjany o la cantante Martha Iamson].

1932. 24 de junio. Siena. De Gwendolyn Gibbons a KS. b1-f51b
[*Tio dearest /It all came very suddenly –Bice and I sail this afternoon on the Vulcania for Italy! We will be in Siena by July 6th- Oh! How I have wanted to hear from you! I am so glad you saw my dear Martha! Please write me to Master School of Music, Palace Chigi –Saracine, Siena!*] [carta breve, desde el barco, pidiéndole a Schindler que las visite en Siena durante sus estancias estudiando en la recién creada Accademia Musicale Chigiana (con sede en el Palacio Chigi Saracine)].

1932. 20 de julio. Siena. De Gwendolyn Gibbons a KS⁸⁰. b1-f51c
[*Tio Darling /When we finally reached Siena your dear letter cheered us greatly! How we wish we could have had even two days in Paris with you! Fate must be*

⁸⁰ Detrás, a mano y con sello de la oficina de correos: “Desconocido en esta localidad. El cartero, Villegas. Partió sin dejar dirección”.

kind and find a way for us to meet either here or in Spain before long] [carta con muchas noticias de sus estudios en Siena, invitándole a visitarlas allí antes de que Schindler abandone España para incorporarse a las clases en Vermont; Gwen estudia escultura en Siena con el director de la Academia Fulvio Corsini].

1932. 15 de agosto. Siena. De Gwendolyn Gibbons a KS. b1-f51d

[*Tio Darling/ And still I have received no answer from you! It must be a month ago that I wrote you to this adress! I do hope all is well with you! Please write me!*] [carta breve recriminándole por no contestar a las suyas, insistiéndole en verse antes de regresar a EEUU; Schindler se encuentra en Arenas de San Pedro].

1932. 13 de septiembre. París. De Gwendolyn Gibbons a KS. b1-f51e

[*Tio Darling/ It was a very short time before we left Siena (September ninth we started for Paris) that the enclosed letter was returned to me! I was very much surprised and so disappointed! What can you have thought of not hearing from me in answer to your precious letter which was awaiting my arrival in Siena!*] [en esta carta se vuelve a insistir en que las visite en París, ella no deja de escribirle a Schindler respondiendo a la única carta que él mandó a Siena como recibimiento a su llegada].

1931. 23 de noviembre. Nueva York. De L. **Glassers** a KS. b4-f174d⁸¹

[*Dear Mr. Schindler/ I was quote surprise to note in today's Times that you are again in New York. Not knowing your address, I am sending this case of... I am, at whose same I see you will be among the guests of honor. Both Clarita and myself will certainly be glad to see you again and to have your news of activities in Spain*] [carta de un conocido de Schindler, le invita a su casa para que les cuente de su reciente viaje a España; le da noticias de su hija de 16 meses y de las actividades musicales de su mujer, Clarita; el membrete de la carta es “Compañía Transatlántica, Spanish Royal Mail Line, New York”].

1923. 31 de marzo. Nueva York. De Delfín **González** a KS. b1-f52

[*Mi muy distinguido amigo: /1. Aunque tenía gran interés en hablar con Vd., no queriendo interrumpir los ensayos del Orfeón Infantil, quise dejarlo hasta que terminase y sin advertirlo se ha marchado Vd.*] [carta del secretario de la sociedad benéfica neoyorkina para inmigrantes Unión Benéfica Española (con membrete de la Casa Real española) pidiéndole a Schindler que les busque un sustituto durante los dos meses de su viaje para el orfeón infantil que él dirige allí, sugiriéndole los nombres de dos músicos españoles afincados en EEUU, conocidos de Schindler, Julio

⁸¹ En el catálogo del Lincoln Center aparece catalogada como anónima.

Osma (el compositor de canciones catalán que había ido de gira a Rusia en los años 20 con el tenor Sergei Radamsky) y José M^a de Huarte (violinista navarro, profesor y concertista); quiere que Camprubí dé noticia de su viaje en el periódico *La Prensa*].

1928?. 21 de diciembre⁸². Nueva York. De Carola Goya a KS. b1-f53a

[*Mi tío Kurt/ Now often I think of the beautiful afternoon and twilight we three had together in Sevilla! It is a living memory*] [invitación de esta bailarina y amiga de Schindler para una cita próxima y para verse en España en primavera; el membrete del papel dice: *Carola Goya/ In recitals of Spanish Dances/ Traditional and Modern (...)* “*Until one has seen Carola Goya he cannot know what a thing of beauty and joy Spanish Dancing can be*”/ *London Observer*].

1932. 31 de mayo. Nueva York?. De Carola Goya a KS. b1-f53b

[*Querido tío/ So many days have passed since you went away –and we still dream of our casita en Sevilla –and even after all these days, one dream seems even familiar among those*] [carta muy larga con muchas noticias de sus actuaciones (“my new circular”) y de sus amigas comunes Gwen y Bice; le pide que la escriba, y le re-crimina cariñosamente que nunca le contestó a sus numerosas cartas cuando estuvo en España, ni en Egipto ni en París].

1932. 1 de agosto. Nueva York?. De Carola Goya a KS. b1-f53c

[*Querido tío/ How very sweet of you to have a letter waiting for Bice and Gwen up on their arrival in Siena! But how very naughty of you not to have written one word to your “original” solominati!*] [otra larga preguntándole si se ha recuperado de su enfermedad cuando estuvo en París; le pide que cuando vaya a Sevilla hable con el maestro Arturo para que le envíe las castañuelas y le dé fechas para estudiar con él].

sf. s.l. De Carola Goya a KS. b1-f53d

[*Carola Goya*] [es la tarjeta de visita con su nombre; ella ha escrito a mano su dirección personal “121 Madison Avenue (New York City) /Aukland 3954].

sf. Nueva York? De Carola Goya a KS. b1-f53e

[*Mrs Mac Leavy Weller*] [es una tarjeta de visitas suya donde ha escrito ese nombre a mano].

1915. 4 de enero. Nueva York. De **Rose Grainger**⁸³ a KS. b1-f54a

⁸² En el catálogo del Lincoln Center no se fecha.

⁸³ Esta carta es de la madre del compositor, no del propio Grainger, como se indica en el

[*Dear Mr Schindler /We were very sorry not to see you yesterday neither here, nor at your home, but –look forward with much pleasure to coming to you next Wednesday, about 5’ o'clock, if that time suits you- thank you very much for your kind invitation*] [carta de la madre del compositor australiano Percy Grainger para verse (papel con membrete del Hotel Calumet); le pide que estrene algunas de sus composiciones para coros (como “I’m 17”, “Father and Daughter”, “Twilight” y Tiger, tiger”); le manda dos invitaciones para un recital de su hijo].

1915. 15 de enero. Nueva York. De **Percy Grainger** a KS. b1-f54b

[*My dear Schindler./ You are truly a marvelous artist. So much lofty passion, & sensitive insight & compelling humanism you revealed to us the other night. I have never heard a lecture on music to approach yours in any way, it was a really jolly entertainment as well as a deeply and convincing appeal.*] [carta de este famoso compositor, nacido el mismo día que Schindler; durante sus estudios formó parte de “Frankfurt Group”, cuyos objetivos eran rescatar música popular británica y escandinava de la influencia negativa de la música europea, por eso se convirtió en un ferviente recolector de canciones folklóricas; le escribe con profunda admiración a raíz de haber asistido a un concierto de Schindler y haber oído su charla introductoria; le recuerda que cita su libro de *Boris Goudinov*... en su último artículo de *The Musical Quarterly* sobre las raíces de las canciones folklóricas].

1915. 17 de febrero. Nueva York. De Percy Grainger a KS. b1-f54c

[*My dear Schindler/ I can’t thank you enough for the joy we both of us had the other night in hearing your touching and splendid performance of my choruses. It is more than wonderful what stunning results you achieved in so very short a time*] [carta de agradecimiento por haber interpretado sus canciones, con grandes elogios: “Whether you compose, conduct, write, lecture or accompany you are always the same compelling and impressed artist, full of neverfailing richest resources”].

1932. 16 de enero. Nueva York. De Göta Gunhild **Grape** a KS. b1-f55a

[*Dear M. Schindler/ The Barreds of Timpole street closes soon and I’m going to ask you a pass next week before the rush begins when they refuse. The pass is 2 tickets (orchestra) and I would like to have you join me if you would come to. Any day but Saturday*] [carta de esta admiradora invitándole a asistir con ella a un concierto; le recuerda que ya le ha pagado por escribir su autobiografía, “It would be such

catálogo del Lincoln Center; ella formó cultural y musicalmente a su hijo y le mantuvo económicamente durante sus estudios en el conservatorio de Frankfurt; mantuvo una estrecha y dominante relación con su hijo, tras su suicidio en 1922 él prácticamente abandonó su carrera como compositor y se dedicó a la enseñanza.

a contribution to musical interest. Don't let all the others have everything to say"; ella se presta a mecanografiarla; utiliza un papel muy elegante personalizado con la inicial "G" grabada en dorado].

sf. Nueva York. De Göta Gunhild Grape a KS. b1-f55b

[*Dear M. Schindler/ Here is the missing page ... Czecho-Slovakia for your duplicate original (first edition) set. It just occurred to me last night that if you're getting a nice binding, etc, for your catalogue that you ought to have a little-page and also perhaps an index page, such as French Music, Books, etc- pp 1-11/ Italian Music, Books and etc 12-20/ Russian*] [carta de esta admiradora, regalándole una primera edición de canciones e invitándole a acompañarla en un paseo en automóvil; Schindler escribió unas anotaciones a mano en el papel con su membrete⁸⁴]

1902. 2 de marzo. De Heinrich **Grünfeld** a KS. b1-f56

[*Berlin W., Schellingstr. 5. 2 3/3 1902/ Lieber Herr Schindler/ Ich rechne fest damit, dass sie die Einladung in ... Zusagen und um 9 1/3 Uhr da sind am nächsten Sonnabend (Kronprinzen Ufer ... Ich bitte sie am Sonnabend Vormittag um 9 1/2 Uhr zu mir zu kommen damit wir einige Sachen*] [tarjeta postal del violonchelista checo (miembro del famoso trío Mayer-Mahr/ Wittenberg/ Grünfeld) agardecíéndole al invitación y confirmándole la cita para el próximo sábado; la tarjeta tiene el sello de su remitente, *Heinr. Grünfeld/ Königl. Preuss Hof-Cellist/ Berlin W., Schellingstr. 5 III*; él dirige la postal a "'Kurt Schindler/ Musiker"'].]

1904. 23 de marzo. Darmstadt. De **Haum** a KS. b4-f172c⁸⁵

[*Kurt Schindler /Würzburg /Herrn Royal Meister /Rothe Tipribuayertstr. 2 II(...)* *Mit besten Grüssen /Haum*] [carta de caligrafía muy difícil de interpretar].

1905. 29 de enero. Berlín. De **Hermann** a KS. b4-f172g⁸⁶

[*Lieber Herr Schindler. Ich brauche Ihren künstlerischen Beistand für 2 Abende und zwar morgen Abend also Freitag 30 Januar (...) und Mittwoch 1 Februar*]

⁸⁴ "62 W 14/ &th floor/ Knickerbocks Binders.

T[uesday]	TH[Thursday]	S[aturday]
-2	+1	+1
-1	-1	+2
-2	+1	+1
-1	+2	-1
-2	+4	-2"

⁸⁵ En el catálogo del Lincoln Center aparece como anónima.

⁸⁶ En el catálogo del Lincoln Center aparece como anónima.

[carta indescifrable pidiéndole a Schindler acompañarle al piano el viernes 30 de enero y el miércoles 1 de febrero; dirigida a “Herrn Kapellmeister Kurt Schindler”].

sf. Nueva York. De Mrs. Christian R. **Holmes**⁸⁷ a KS. b1-f57

[*Mrs. Christian R. Holmes /Request the pleasure of M. Schindler/ Company/ On Wednesday evening, January 6th at nine o'clock/ R.s.v.p./ Eleven hundred and seven Fifth Avenue / Music. Mr. Eugene Gorseens and Mr. Paul Krehauski*] [tarjetón de invitación en letras de imprenta, sólo está personalizado el nombre de Schindler, la fecha y los músicos].

1904. 13 de agosto. Salzburgo. De Carl **Horwitz** a KS. b1-f58a

[*Herrn Kapellm./ Kurt Schindler/ München/ Galleriestrasse 18/ Hier sind herrliche Aufführungen. Gestern lernte ich Motte Kennen. Er war sehr liebenswürdig... Ich Ihnen da Lied. Herzl.*] [tarjeta postal del compositor austríaco desde el “Salzburger Musik-Fest/ 11-14 AUG 1904”, con fotos impresas de los participantes; le comenta de las actuaciones que ha habido y a quién ha conocido].

1905. 4 de enero. Viena. De Carl Horwitz a KS. b1-f58b

[*Lieber Schindler, vor ungefähr zwei Wochen sandte ich Ihnen mein op. 2, bestehend aus 5 Liedern ein. Ich schickte es nach München an Ihre alte Adresse, in der Meinung, Sie wären noch dort. Jedenfalls aber schrieb ich darauf – falls abgereist, bitte nachsenden. Nun erfahre ich aber von Schönberg, dass Sie sich in Berlin befinden, und so beeile ich mich, Ihnen zu schreiben*] [carta larga de este compositor, contándole muchas novedades musicales y del gusto de la madre de Schindler por la música de Schöenberg (a quien conoce personalmente); él está estudiando con Schöenberg en Viena y hace su tesis].

⁸⁷ La carta pudo ser remitida por dos mujeres, ambas relacionadas con la música. La primera, la mujer del catedrático Christian R. Holmes, que fue decano de la Facultad de Medicina de la Universidad de Cincinnati en 1912-1919, ella fue desde 1900 la presidenta del Comité de la Symphony Association de la Cincinnati Symphony Orchestra (fundada en 1895), y fue la que seleccionó como director a Leopold Stokowski, un joven y desconocido músico de 27 años.

La segunda mujer de otro C. R. Holmes fue la actriz Katherine Agnew MacDonald (1881-1956), primera mujer productora cinematográfica de Hollywood, que estuvo casada con él de 1928 a 1931; Holmes fue el heredero de la fábrica de levadura industrial Fleischmann, que patrocinaba el programa musical de variedades en la NBC, pionero en su momento y muy popular, *The Fleischmann's Yeast Hour* (o el *The Rudy Vallée Show*), que estuvo en la programación de 1929 a 1936.

1931⁸⁸. 5 de diciembre. Nueva York. De **Ermine Kahn** a KS. b1-f59

[*Dear Mr. Schindler/ I was so delighted to hear that you are in New York, and I hope that I am going to see you –one of those millions who hope the same thing!- before you leave: perhaps at Marion’s house? In the mean while*] [carta breve de la trompetista de jazz, profesora de la David Mannes Music School, que quiere ver a Schindler después de su último viaje, le cita en casa de su hermana Marion; el papel tiene el membrete de la David Mannes Music School⁸⁹].

ca. 1929. 11 de septiembre. Nueva York. De **Marion Kahn Berkeley** a KS. b1-f60a⁹⁰

[*Dear Mr. Schindler: /If an opportunity should come to you before you go away to recommend me as accompanist to inquiring singers, I should really appreciate it. There are so many musicians in New York to whom your word means so much, and I being one of them*] [carta muy afectuosa de esta violinista, casada con el también violonista y profesor Harold Berkley, y hermana de la trompetista Ermione; le pide una foto suya dedicada en prueba de su amistad: “I shall surely miss you and your being here gave me a feeling of having a genuine friend, and one whose approval was a great encouragement”].

1930. 27 de junio. París. De Marion Kahn Berkeley a KS. b1-f60d

[*Dear Mr. Schindler /Greetings from a faithful friend and admirer! Mrs. Hertil gave me your address some time ago and I hope I have remembered it correctly./ I am in Paris for six weeks, nearly three of which –alas- are now gone. From here I shall go to Frankfort am Main for three weeks then to England for a few weeks*] [de nuevo una carta muy afectuosa, pidiéndole otra vez la foto dedicada, aunque “you need no pictures in America to assume you of being remembered there; we all still love and admire you, and hope you are coming back to us soon!”].

1931. 9 de diciembre⁹¹. Nueva York. De Marion Kahn Berkeley a KS. b1-

⁸⁸ Fecha aproximada por el contenido de las cartas de Marion Kahn (cfr. b1-f60c) y porque KS acaba de llegar de España. En el catálogo del Lincoln Center no se data.

⁸⁹ Fundada en 1916 por el violinista David Mannes y su mujer, la pianista Clara Damrosch Mannes (hermana del músico Frank Damsroch, otro corresponsal de Schindler), tuvo en su claustro a músicos eminentes de los años 30 y 40 como el director de orquesta George Szell, los compositores Georges Enesco y Bohuslav Martinu, y discípulos de Heinrich Schenker.

⁹⁰ En el catálogo del Lincoln Center no se cataloga. La fecha es aproximada por la petición de la foto dedicada a la que alude en la carta b1-f60d.

⁹¹ En el catálogo del Lincoln Center se fecha como 12/9/19?. Fecha aproximada por el contenido de las cartas de la misma remitente y porque KS acaba de llegar de España.

f60c

[*I tried to reach you twice today by phone, so thought a note would be the wiser move. Could you come and have dinner with Mr. Berkeley, Erminie and me next Monday the 14th, or Tuesday the 15th? I shall be here tomorrow evening after 6, or early Friday morning, if you will telephone*] [carta breve para quedar para cenar y presentarle a su marido antes de que Schindler se vaya, le insiste en que no responde a sus cartas].

1933⁹². 4 de octubre. Nueva York. De Marion Kahn Berkeley a KS. b1-f60b

[*Dear Mr. Schindler: Ermine and I have been trying to reach you to arrange for the evening –or we would be content only with an hour- you promised us. I know how precious your time now is, but if you can be our guest, either for luncheon or dinner, before you go away, won't you please call me up?*] [carta breve para quedar y presentarle a su marido, se queja de que Schindler no responde a sus cartas].

1929⁹³. febrero. Málaga. De Lelia R. **Kelly**⁹⁴ a KS. b1-f62e

[*Dear Mr Schindler – Yes indeed I should like it very much and can go any time*] [nota muy breve para verse durante su viaje a España, ella está en el Caleta Palace Hotel de Málaga].

1929. 16 de marzo. Sevilla. De Lelia R. Kelly a KS. b1-f61a

[*My dear good comrade, /After these two weeks of close association and companionship I feel that “Dear Mr Schindler” is rather too formal for me to use in addressing you –and to me it was a wonderous two weeks. And when I think what was crowded into that short time*] [carta muy larga agradeciéndole todo lo que le ha enseñado en Sevilla y dando datos concretos de lo que planea ver en Madrid (sugiriéndole que se vean allí); también hace referencia al viaje que hicieron juntos a Jerez de los Caballeros].

⁹² En el catálogo del Lincoln Center se fecha como 10/4/19?. Año aproximado por el mes de la carta y por ser el primer otoño en que estuvo KS en Nueva York después de sus estancias en España.

⁹³ En el catálogo del Lincoln Center aparece como n.d. Fecha aproximada por el contenido de las cartas de la misma remitente (cfr. b1-f61a) y por la colección de fotografías de Schindler que se encuentra en el fondo de Prints and Photographs de la Hispanic Society of America; las fotos de Miss Kelly de Málaga y su provincia las fecha Schindler en febrero de 1929; en las semanas posteriores irán a Granada y provincia, Jerez de los Caballeros, Zafra y Sevilla, como también consta por las cartas que se exponen a continuación.

⁹⁴ Aunque en el catálogo del Lincoln Center el apellido aparece como Kelley, pensamos que se trata de Kelly.

1929. 22 de marzo. Sevilla. De Lelia R. Kelly a KS. b1-f61b

[*Dear Mr Schindler /I wrote you a few days ago that I would probably be in Madrid this week but have decided that I should see some thing of the great processions of Holy Week in Sevilla –and would be going to Madrid Tuesday Febr. 26th*] [carta pidiéndole que no se vaya de Madrid sin que se hayan visto y que le llame al hotel; ella se va de viaje a Córdoba].

1929. 26 de marzo. Madrid. De Lelia R. Kelly a KS. b1-f61c

[*Dear M. Schindler /Arrived “by air” this morning –I’m still thrilled with the idea. I’m glad upon being here in town and hope to see you soon*] [carta muy breve para quedar con Schindler que está también en Madrid, ella ha llegado en avión desde Sevilla].

1929. 8 de abril. Barcelona. De Lelia R. Kelly a KS. b1-f61d

[*My dear good friend Mr Schindler /You sent me off very nicely from your beauteous Madrid –the trip was not at all wearing. But so dusty /I like Barcelona. But not for a place to live –quite another Spain as you said –not Spain at all*] [carta larga con muchos detalles de lo que está visitando en Barcelona y su próximo viaje a Mallorca, echa de menos a Schindler en sus viajes juntos].

1929. 14 de abril. Génova. De Lelia R. Kelly a KS. b1-f61e

[*My dear Mr Schindler/ Your letter was to me indeed a sailing greeting and as I read it on deck just as the “Franca Fassio” was pushing off from Barcelona. I had a picture of you waving me adieus. /It was an exceedingly nice letter and one that I shall read many times*] [carta muy larga dándole muchos detalles pintorescos de su visión de Mallorca, los mallorquines y los extranjeros que los visitan; le reitera su agradecimiento, “you have come to the rescue several times” y cómo le ha mostrado España: “I’m sure nothing can ever duplicate the memories which I shall treasure from lovely Spain –and through Italy has more wonders and more magnificence. They shall never mean so much to me as to use your own words –“the intimate glimpsies of soulful lovely people of Spain” which it was my privilege to have”].

1929?⁹⁵. Abril. Génova. De Lelia R. Kelly a KS. b1-f62f

[*Genova / In spite of a fearfully long letter I must let you know how helpful have been your suggestions. I have had much pleasure –this afternoon I got in a lot of good walks in the old part of the city –visited five- no six churches –the old part*

⁹⁵ En el catálogo del Lincoln Center aparece como n.d. Fecha aproximada por el contenido de las cartas de la misma remitente (cfr. b1-f61a).

and some of the old buildings there] [carta breve, papel con membrete del Grand Hotel Miramare de la Villa, explicando sus excursiones en Génova y su próximo viaje a Roma].

1929. 11 de mayo. Sirmione. De Lelia R. Kelly a KS. b1-f62a

[*Greetings from the “all but island” of Castello. I’ve been enjoying Italy immensely. The “Hilltown” won my heart. But not entirely from Mallorca. How are you and where are you?*] [postal breve del lago di Garda, Sirminone, Il Castello].

1929. 8 de junio⁹⁶. Londres. De Lelia R. Kelly a KS. b1-f62b

[*Dear Mr Schindler/ Just a farewell note to tell you that I am sailing today on SS Mennstanke and though it will be good to face the home folks again I am hating desperately to leave Europa and England of which I have seen much in the past two weeks*] [carta larga con detalles de ciudades y personas que ha conocido en Inglaterra; le pregunta por su próximo libro, “you must come to New York to have it published, and I am looking forward to seeing you there”; se despide con “my heartiest best wishes to you, good comrade and friend of dear Spain”].

1929. 17 de noviembre. Nueva York. De Lelia R. Kelly a KS. b1-f62c

[*My dear Mr Schindler /Foremost in the pleasant memories which I must from time to time conjure up, are delightful excursions in Spain –for which I am indebted to you. Very much have I wanted to hear from you and to have a report on all the good things that should have developed for you in the past months*] [carta larga contándole de la gente con la que se relaciona en Nueva York, de su familia en Chicago y de sus planes para volver a España y Francia; habla de sus problemas monetarios por el crack del 29].

1930. 12 de febrero. Nueva York. De Lelia R. Kelly a KS. b1-f62d

[*My dear Mr Schindler /Where can you be and how are you anyway. I am eager for news of you, and good news I am sure you must have. /I wonder if you received mail I sent to you in December and the small box of sweets*] [carta breve con membrete de los apartamentos “The Broupton/ Larchmont, New York”, donde le pide que le escriba y que le cuente de España y de Málaga; ella planea ir con una amiga a España].

sf. sl. De **Khar’kovtseva** a KS. b1-f63

[tres notas y un sobre, sf, en ruso].

⁹⁶ En el catálogo del Lincoln Center se fecha como c.5/5/1929.

1933. 2 de mayo. Nueva York. De Hugo **Kortschak** a KS. b1-f64

[*Dear Mr Schindler /On the memorandum concerning the engagement of the Manhattan Quartet you wrote the date Friday, May 15th. Since May 15th is a Monday I ask you to write me once more as to the exact day to prevent any misunderstanding (they might come on the wrong day!)*] [carta breve del violinista austríaco, fundador del Berkshire String Quartet y organizador del Berkshire Chamber Music Festival, para aclarar la fecha de una actuación].

1932. 29 de enero. Nueva York. De Frederica R. **Landon**⁹⁷ a KS. b2-f65

[*My dear Mr Schindler /We were much disappointed not to see you on Wednesday evening. It does seem ages since I have had that very real pleasure –and since those happy Schola days, where Mother, Ailsen and I were among your devoted singers!*] [carta afectuosa de la mujer del coleccionista de arte Harold Morton Landon, que formó parte del coro MacDowell fundado por Schindler; le recuerda que ella, su hermana y su madre cantaban en su Schola Cantorum y eran fervientes admiradoras; le invita a tomar el té para que les cuente de su último viaje].

1932. 16 de enero. Nueva York. De Hulda **Lashanska** a KS. b2-f66

[*My dear Schindler /Thanks a lot for playing for me in Washington. Hope to see you real soon again. /Until then, Cordials, /Hulda Lashanska*] [breve nota de la soprano norteamericana agradeciéndole el haberle acompañado en un concierto; la escribe paper personalizado con su nombre].

1904. 21 de enero. Leipzig. De **Lauterbach & Kuhn** a KS. b2-f67a

[cartas en alemán de la editorial, con una caligrafía indescifrable; el papel lleva el membrete: “Lauterbach and Kuhn/ Inh: Kart Lauterbach und Dr. phil. Max Kuhn/ Musik-Verlag /Leipzig, Rosstrs. 18]

25 de enero. Leipzig. De Lauterbach & Kuhn a KS. b2-f67b

28 de enero. Leipzig. De Lauterbach & Kuhn a KS. b2-f67c

30 de enero. Leipzig. De Lauterbach & Kuhn a KS. b2-f67d

9 de febrero. Leipzig. De Lauterbach & Kuhn a KS. b2-f67e

14 de marzo. Leipzig. De Lauterbach & Kuhn a KS. b2-f67f

1901. 6 de diciembre. Berlín? De Willy **Leroú** a KS. b2-f68a

[tarjetones personalizados con las iniciales WL grabadas; caligrafía indescifrable]

1903. 2 de septiembre. Berlín? De Willy Leroú a KS. b2-f68a

⁹⁷ El apellido es Landon, no Landov (como aparece en el catálogo del Lincoln Center).

1902. 20 de mayo. Berlín. De Oscar **Lessmann** a KS. b2-f69
[carta larga en alemán preguntándole varias cosas, letra muy difícil de entender].

1913. 15 de noviembre. Wannsee. De Lucie **Levy**⁹⁸ a KS. b1-f45
[*Lieber Kurt/ es ist schon so lange her, dass wir uns das letzte Mal hier in Wannsee sahen, dass ich gar nicht weiss, ob ich mich noch mit einer Bitte an Sie wenden darf. Aber ich habe doch den Mut, weil ich finde, Jugendfreundschaften halten am festesten, u. für das Gefühl bleiben sie dieselben für immer, auch wenn man sich ein paar Jahre nicht gesehen hat. Also nun die Bitte: ein sehr guter Freund von mir, Baron Fuchs kommt in diesen Tagen herüber nach New York; er ist Musiker, hier Kapellmeister gewesen u. möchte in New York Fuss fassen. Ich gab ihm Ihre Adresse und möchte Sie nun recht schön bitten, mir deswegen nicht böse zu sein, sondern ihn freundlich aufzunehmen u. ihm mit Ihren vielen Erfahrungen zu helfen. Sie täten mir einen ganz persönlichen Gefallen dami*] [carta larga de esta amiga de juventud de Schindler que está cerca de Berlín; aunque han pasado varios años sin verse manifiesta explícitamente su amistad; le recomienda al Baron von Fuchs, músico y director de orquesta, que quiere trabajar en Nueva York y a quien ha dado su dirección sin preguntarle; le insiste en que tiene más amigos en Alemania de los que él piensa y le invita a visitarle en Berlín; le manda recuerdos de Ernst Saulmann y le da recuerdos para Schirmer ya que ha estado tantas veces con él en Wassenee; en el sobre Schindler escribió “Lucie Levy von Fuchs”].

1932. 25 de agosto. Oviedo. De Aurelio de **Llano** a KS. b2-f70
[*Mi querido amigo: /Supongo que después de su excursión por Santillana [de Mar] regresará V. a la capital de España. /Tengo recuerdos muy gratos de las horas que pasé en compañía de V., a través del folklore asturiano*]. [carta larga de este investigador, adjuntándole un recorte del periódico de Oviedo *Avance* donde él narra el trabajo de campo de ambos en la zona oriental de Asturias; le transcribe de despedida una canción de su libro *Esfoyaza de cantares asturianos*].

1926. 28 de mayo. Nueva York. De Agnes M. **Lynch** a KS. b2-f71a
[*Dear Mr. Schindler: There has been very little mail this week and I am inclosing what seems important. Mr. White of the Summit Choral Society, or whatever they call themselves, telephoned me, asking if you had left any message for him. I thought you had made your decision when you spoke with him that afternoon*] [primera de

⁹⁸ La carta está firmada por Lucie Levy, por eso no la clasificamos por Fuchs (como aparece en el catálogo del Lincoln Center) porque no hemos podido averiguar si se casó con el músico Fuchs que ella cita.

una gran serie de cartas semanales, todas escritas a máquina, que la secretaria de Schindler le escribe durante sus ausencias de Manhattan, notificándole todo el correo recibido y las visitas que ha tenido; las cartas abarcan 5 meses y se interrumpen bruscamente tras la notificación de Schindler de su próxima boda y su correspondiente felicitación de ella; en gracias a que se conservan los sobres (él los numeró todos con lápiz) podemos saber los destinos de Schindler en Europa; en todas las cartas habla de sus amigos Aileen St. John-Brenon y su marido el crítico Thomas Craven].

1926. 3 de junio. Nueva York. De Agnes M. Lynch a KS. b2-f71b

[*Dear Mr Schindler /I was delighted to receive your cable, early in the morning of June 1st, and to hear that you were improving splendidly! I am so glad! I am writing tonight because one of the English boats sails at midnight tomorrow and if anything important comes tomorrow, I shall send it by the "France" on Saturday*] [le manda un listado descriptivo de toda la correspondencia recibida, cheques incluidos; le cuenta noticias de sus amigos que trabajan en el mundo del espectáculo, como que Raquel Meller se ha ido a grabar una película a California].

1926. 4 de junio. Nueva York. De Agnes M. Lynch a KS. b2-f71c

[*Dear Mr Schindler: /This is just a note to catch the French boat, sailing tomorrow. I am inclosing the letter from Mrs. Preston which she sent to me with a note asking that I forward it to you at once*] [le manda los últimos resúmenes de correos y noticias de sus amigos del mundo del teatro].

1926. 11 de junio. Nueva York. De Agnes M. Lynch a KS. b2-f71d

[*Dear Mr Schindler: /I am enclosing a postal card, and a letter from Miss Concannon (which I did not open, her name was on the back!) /Mr. R. L. Cottenet was referred to the Roxy office by your former landlady and they in turn sent his letter on to me*] [entre las noticias que le manda destacan las once canciones suyas que las editoriales Ricordi y Schirmer publicaron de los conciertos de la Schola Cantorum en 1922].

1926. 18 de junio. Nueva York. De Agnes M. Lynch a KS. b2-f71e

[*Dear Mr Schindler: /I am writing this under great difficulties as there is a man who thinks he can sing, bellowing away, across the street and some wretched little boys are setting off firecrackers right in front of our house and I am on the point of murder!*] [además del resumen detallado de correspondencia, también le adjuntan todas las solicitudes para el coro (que va a dirigir Schinder) de la orquesta del nuevo cine Roxy; el coro es sólo de voces masculinas y la orquesta de 110 intérpretes; el Roxy Theatre fue el antecesor del Radio City Music Hall de Nueva York y tenía 5920 butacas].

1926. 20 de junio. Nueva York. De Agnes M. Lynch a KS. b2-f71f

[*Dear Mr Schindler: /I am enclosing the newspaper clipping announcing the conductors of next season's Schola concerts as I knew you would be interested to know. /Nothing of any importance came in the mail on Saturday, or Monday and no mail at all, so far to-day*] [carta breve, escrita a mano, donde le adjunta un recorte del *New York Herald Tribune* que anuncian los nuevos directores de los conciertos de la Schola Cantorum para la próxima temporada y donde se le nombra a él: "Kurt Schindler, who conducted the organization from it start up through this last season, has joined the staff of the new Roxy motion-picture theater now being built, to be conductor of a permanent professional chorus with will be a feature of the institution"].

1926. 28 de junio. Nueva York. De Agnes M. Lynch a KS. b2-f72a

[*Dear Mr. Schindler /I am sending you some clippings which I thought might interest you and a letter from Mr. Richards, which I have acknowledged, suggesting that he writes to either Schirmer's or Ricordi's, and telling him that I had forwarded his letter to you*] [carta larga con las noticias de la correspondencia y recortes del *The New York World* del 22, 23 y 28 de junio donde hablan de Raquel Meller y Charlie Chaplin; le habla de cómo le ayuda a pasar a máquina a su amigo el crítico Tomas Craven sus trabajos, y lo tedioso que le deben parecer a Schindler sus cartas como secretaria: "These letters of mine, always remind me of the minutes of a very dull club, writing by a very dull secretary but my life is so very quiet and uneven ful and my thoughts wouldn't interest you, so I am afraid that you will have to hear with me"].

1926. 2 de julio. Nueva York. De Agnes M. Lynch a KS. b2-f72b

[*Dear Mr. Schindler /I received a most intriguing notice from the National City Bank this morning asking me to come, with proper identifications, as there had been some money sent to me from abroad!*] [resúmenes de sus cuentas bancarias, donde consta que Schindler donó el 5% de los derechos de la edición de "Hymn of Free Russia" a la asociación "Russian Bureau for Aid of Liberated Political Prisoners"].

1926. 9 de julio. Nueva York. De Agnes M. Lynch a KS. b2-f72c

[*Dear Mr. Schindler: /Your generous money order for \$ 80.00 to cover two months salary has been duly credited to my account. I am very grateful indeed for your kind thought of me and your trouble in sending me this. It was more than good of you to bother*] [además de los detalles de la correspondencia, le dice que le han mandado, de la editorial J. Povolozky and Cie. de París, un paquete de panfletos en

ruso; le adjunta una carta de Aileen Craven].

1926. 16 de julio. Nueva York. De Agnes M. Lynch a KS. b2-f72d

[*Dear Mr. Schinler: /Only one letter this week and that from "Sara C.", the first one I have received since you left. I opened it lest perhaps there was something to be attended to in it, but it was just another of her quite incoherent epistles*] [resumen de artículos del *Musical Digest* y del *Musical America*; hasta el momento él no la ha respondido y ella no sabe dónde está: "I hope you are enjoying your holiday to its fullest and are feeling quite well. It seems such months and months since you left though I suppose it isn't quite three months yet. Best of greetings to you wherever you are in this great world, believe me"].

1926. 23 de julio. Nueva York. De Agnes M. Lynch a KS. b2-f72e

[*Dear Mr. Schindler /I am enclosing a fat Letter from Miss Furgal⁹⁹ which she inclosed in one to me adressed to me as Miss "Ida" Lynch. Father was about to refuse to accept it from the postman when I rescued it. A letter came from Joseph Magee, asking for an audition*] [a los resúmenes de correspondencia y recibos le añade varias noticias del empresario alemán Samuel Roxy Rothafel (que va a inaugurar el Roxy en Times Square), ya que Aileen trabaja para él; le detalla los conciertos y las películas que se han proyectado esa semana calurosa en Manhattan].

1926. 30 de julio. Nueva York. De Agnes M. Lynch a KS. b2-f72f

[*Dear Mr. Schindler: /No letters have arrived this week, in fact only five pieces of mail came. Musical America on last Saturday, the Official Jornal of the A. F. of M. on Tuesday, a copy of Pro-Arte Musical on Thursday and the Metropolitan Museum Bulletin and the Musical Digest today*] [carta semanal con el resumen de noticias y el estado bancario de Schindler; le da cuenta de su encargo de bucarle un nuevo apartamento].

1926. 6 de agosto. Nueva York. De Agnes M. Lynch a KS. b2-f72g

[*Dear Mr. Schindler /Some music, "Grania-Overture" by M. Wood Hill, came for you this week, accompanied by a note, requesting that you look it over with a view to using it next season at the Roxy Theatre. She evidently thinks you are conducting the orchestra. I wrote telling her you were in Europe*] [además de darle el parte de su estado económico (25.614 \$ en dos cuentas corrientes) le notifica las propuestas recibidas de conciertos y que las ha rechazado por estar ausente].

1926. 13 de agosto. Nueva York. De Agnes M. Lynch a KS. b2-f73a

⁹⁹ No se ha conservado dicha carta.

[Dear Mr.Schindler / (...) I hope you can arrange to meet Roxy in Europe, he seemed very anxious to see you there and was quite upset when I told him you had said, in your cable, you intended to return at the end of September. He said he didn't think it would be possible for him to reach there until then and hoped you could wait for him and return with him] [en esta carta semanal le recuerda cuánta gente está esperando que regrese y lo necesario que es; todavía preguntan por él las personas que quieren unirse a la Schola Cantorum; le pregunta si ya ha ultimado su cita con el empresario Roxy Rothafel en Europa, ya que el retraso de Schindler en su vuelta dificultaba su nuevo contrato en el teatro Roxy].

1926. 20 de agosto. Nueva York. De Agnes M. Lynch a KS. b2-f73b

[Dear Mr. Schindler: / (...) Last Saturday I took a walk with my father through Washington St. which is the Turkish Section and I could hardly believe my eyes, or think I was still in New York, when I saw them smoking their funny pipes, "hrokars" or some such name (...)] [carta más breve con el resumen económico y de correspondencia, ella le añade anécdotas personales].

1926. 27 de agosto. Nueva York. De Agnes M. Lynch a KS. b2-f73c

[Dear Mr. Schindler :/ (...) Aileen tells me that "Roxy" is in Maine for a few weeks and as yet has made no definitive plans to sail, as soon as he does she will tell me, so that I can let you know] [al estado de cuentas semanal le informa de dónde se encuentra Mr. Roxy Rothafel, que está a punto de inaugurar el teatro Roxy, con quien quiere contactar Schindler por la orquesta que va a trabajar para dicho teatro].

1926. 4 de septiembre. Nueva York. De Agnes M. Lynch a KS. b2-f73d

[Dear Mr Schindler: / (...) "Roxy" is still in Maine so Aileen could give me no news as to when he will sail. She dinned with us last night and we went to see "The great God Brown" which was most interesting but neither of us could make out what it was all about. At least it set us thinking] [carta con las informaciones y estado de las pesquisas; con pocas novedades desde la carta anterior].

1926. 10 de septiembre. Nueva York. De Agnes M. Lynch a KS. b2-f73e

[Dear Mr Schindler: / (...) Several Russians have come to the house to apply for the Roxy Chorus. I have all their names and addresses. There arrived also a pam-

phlet from Jose M^a de Huarte, with a note in Spanish and a letter from Don Jose M. de Huarte applying for a place as violinist in the Roxy orchestra] [una novedad con respecto al balance de cuentas es que le manda el músico Huarte¹⁰⁰ la solicitud de la plaza de violinista en la citada orquesta del teatro Roxy].

1926. 16 de septiembre. Nueva York. De Agnes M. Lynch a KS. b2-f73f
[*Roxy just returned from Mayne says sailing date still indefinite, probably first week October theatre opens February will keep you informed greetings Agnes Lynch / With friendliest greetings, believe me / Always sincerely / Agnes M. Lynch*] [breve telegrama para informarle del regreso de Mr. Rothafel y de cuándo comenzará la orquesta del teatro Roxy].

1926. 16 de septiembre. Nueva York. De Agnes M. Lynch a KS. b2-f73g
[*Dear Mr Schindler / (...) I am very sorry you were annoyed and had to cable again. Mr. Rothafel kept putting me off each time I phoned and Aileen could tell me nothing. He said he would have some definitive news in a week or ten days and then he didn't have*] [otra carta con los resúmenes y las últimas noticias sobre Mr. Roxy Rothafel, que quiere entrevistar a Schindler en Europa].

1926. 24 de septiembre. Nueva York. De Agnes M. Lynch a KS. b2-f74a
[*Dear Mr Schindler:/ (...) I hope you won't get nervous over this delay in news as to Roxy's sailings and undo all the good work of your summer's rest. "Roxy" says "Tell him not to worry!" but I know that is easier said than done and I also know how anxious you are to get to work on your own plan*] [de nuevo otra carta con los resúmenes y las últimas noticias sobre la entrevista con Mr. Roxy Rothafel].

1926. 1 de octubre. Nueva York. De Agnes M. Lynch a KS. b2-f74b
[*Dear Mr Schindler:/ (...) I spoke with Mr. Rothafel this afternoon and this is what he said: "Tell Mr. Schindler to take it easy, the theatre will not open until February, maybe the first of March"*] [los mismos temas que en cartas anteriores con la novedad que el teatro no se abrirá hasta comienzos del siguiente año¹⁰¹].

¹⁰⁰ Huarte, que ya había sido citado en cartas anteriores, era hijo de Alberto Huarte (gran amigo de Pablo Sarasate); él fue un destacado concertista y profesor de violín en Washington; se casó con una alumna, Helen Myers, famosa escritora y profesora en Harvard, de la que se separó, volviéndose a España e instalándose en Pamplona, de donde fue catedrático en el conservatorio Pablo Sarasate hasta su muerte.

¹⁰¹ El teatro Roxy se inauguró el 11 de marzo de 1927 con la película *The Love of Sunya* de Gloria Swanson.

1926. 8 de octubre. Nueva York. De Agnes M. Lynch a KS. b2-f74c

[*Dear Mr Schindler: / (...) Four more people came to inquire about the chorus. [Roxy] and two letters also arrived (...) I think the entire Russian colony of New York has been here. Father says he hopes no one is watching the house, or we shall certainly be hauled into court as "Red" suspects!*] [además de los resúmenes de noticias, la secretaria está recogiendo las solicitudes para el coro del teatro Roxy, a quienes va a entrevistar Schindler a su vuelta].

1926. 15 de octubre. Nueva York. De Agnes M. Lynch a KS. b2-f74d

[*Sincere felicitations shall I tell your friends Roxy says to return as you plan he will not sail/ Agnes Lynch/ With friendliest greetings, believe me/ Always sincerely/ Agnes M. Lynch*] [telegrama muy breve de felicitación, según la carta b2-f74e, por el anuncio de la supuesta boda de Schindler¹⁰²].

1926. 26 de octubre. Nueva York. De Agnes M. Lynch a KS. b2-f74e

[*Dear Mr. Schindler: /All good wishes to you. I was delighted to learn from your cable that you are to be married, and I hope it brings you the happiness you deserve. Please extend my felicitations to Madame. /With friendliest greetings, believe me/ Always sincerely /Agnes M. Lynch*] [carta breve de felicitación por la próxima boda, con un tono muy distinto y distante del resto de las cartas anteriores; es la última carta que le envía].

1896. 20 de diciembre. Londres. De Jeff **Macdonall** a KS. b2-f75b

[tarjeta de navidad dirigida a "Frau Schindler, Kurt and Ewald" de los sres de Jeff Macdonell; se adjunta tarjeta de visita de "Jeff Macdonall/ Vei Thurers Wallace Brothers/ 8 Austin Friars/ London EC"; él trabaja en la firma Wallace Brothers, un gran emporio económico con diferentes sedes en la India y Asia, que en 1880 se constituyó como una potente sede económica].

1931. 22 de diciembre. Nueva York. De Pilar de **Madariaga** Rojo a KS. b2-f76

[*Distinguido amigo: /Aunque voy a tener el gusto de verle el día 28, le anticipo esta carta, para que no se comprometa usted el día 31 de Diciembre. Quisiéramos tenerle a usted aquí entre los españoles, en una pequeña reunión de fin de año, con uvas, a la manera castiza*] [carta de esta amiga, hermana de Salvador de Madariaga (en ese momento el embajador de España en los Estados Unidos y delegado per-

¹⁰² No hay ningún dato que confirme dicha boda, ¿pudo ser un pretexto para cortar con los servicios de esa secretaria que iba, poco a poco, buscando una confianza con su jefe introduciendo temas personales en su correspondencia semanal?

manente en la Sociedad de Naciones) que estaba trabajando en la Universidad de Columbia y era residente del Hervitt Hall; le invita a la fiesta de fin de año con las familias de los profesores Federico de Onís y Ángel del Río; es amiga común de Pepe Weissberger y Eduardo Martínez Torner].

ca. 1922. sf. Parna. De Anna Wright **Malipiero** a KS. b2-f77

[*Dear Schindler, (...) My affectionate remembrances to Mrs. Coolidge when you see her and also to dear De Falla*] [carta de la segunda mujer del pianista y director de orquesta Gian Francesco Malipiero, Anna Wright, con quien se casó en 1922, hablando de amigos comunes como el compositor Manuel de Falla o la pianista y mecenas norteamericana Elizabeth Sprague Coolidge; Malipiero había sido premiado en 1920 con la Coodlige Award por su aportación a la música de cámara.

1904. 16 de septiembre. [París]. De Jane **Marcy [Trousselle]**¹⁰³ a KS. b2-f78a

[*Mon mari n'est pas encore revenu des manoeuvres et ne rentrera a Paris que le 28 de ce mois. Je ne pourrai lui causer de cette idée que à son retour - donc aussitot qu'il sera revenir nous vous écrivions tout aussitot, je m'occupe aussi de voir si vous pourriez trouver d'autres leçons à Paris et je vous écrirai tout cela a la fin du mois*] [carta en francés de esta amiga de Schindler, para dilatar la respuesta a su petición de recibir clases particulares de Schindler hasta que su marido vuelva de París; se conserva una carta previa de Schindler a ella con esta misma temática, fechada el 14 de septiembre, *Cfr.* b4-f176e].

1904. 25 de septiembre. París. De Jane Marcy [Trousselle] a KS. b2-f78b

[*C'est entendu. Je veux travailler la Brunhilde avec vous le mois d'Octobre et ce[l]a raison de 15 francs par jour. Seulement au lieu de deux heures, je voudrais travailler, deux heures le matin et une heure l'après midi. cela me ferait trois heures par jour, enfin il ne faudrait pas exiger un temps trop fixe car il an??erait des jours ou je travaillerais moins et d'autres un peu*] [carta de confirmación para que Schindler trabaje con ella el papel de Brunhilde, le ofrece 15 francos por tres horas semanales; también le manda el billete de tren desde Munich a París, donde ella reside; además de su trabajo en los teatros de la ópera de distintas ciudades, por la carta de Schindler a Dippel sabemos su interés por la música escénica y la importancia que concedía a la expresividad y al concepto de *musikdrama*; por eso se entiende que le busquen para este trabajo; *Cfr.* b4-f176f].

¹⁰³ Queremos agradecer la inestimable ayuda prestada por la Dra. Frances Barulich, “Mary Flagler Cary Curator” de la Sección de Music Manuscripts & Printed Music de The Morgan Library and Museum, por sus traducciones e interpretaciones de las cartas en francés de Marcy, Mariganc y Massarani, de muy difícil caligrafía.

1904. 30 de septiembre. Paris. De Jane Marcy [Trousselle] a KS. b2-f78c

[*Monsieur. Madame vous prie de venir directement chez elle avenue Malakoff, elle trouvera de son côté à vous loger plus avantageusement car sinon cela vous coûterait trop cher de franc tous les jours*] [carta, con caligrafía distinta, en nombre de esta amiga de Schindler, pidiéndole que vaya a su casa directamente y ella le buscará un alojamiento más económico; se sobreentiende que Schindler ha aceptado darle clases particulares].

1904. ad. 21 de octubre. Groslay. De Louise [Benasson] **Marignac**¹⁰⁴ a KS. b2-f79b

[*Monsieur Curt, J'arrive de Londres et suis bien fâchée d'avoir manqué votre visite. - Si vous ne pouvez absolument pas venir dimanche, tâchez de venir mercredi. Car lundi et mardi, je suis obligée d'être absente. Restez-vous longtemps encore à Paris*] [carta excusándose por no estar en casa cuando Schindler fue a visitarla, ella estaba Londres; le invita a volver y a que les cuente todas sus novedades; por la carta b2-f79c se deduce que ella ha vivido en Belín, de allí debe venir su amistad].

[1904. 21 de octubre. Groslay¹⁰⁵]. De Louise [Benasson] Marignac a KS. b2-f79e

[*Monsieur, il nous faut Dienstag de 4 à 6 h. Mittwoch de 11 à 1 h ein Klavierspieler pour deux cours de danse. Oder Spielerin! Billig, und tactvoll! Wissen Sie Jemanden? Da es sehr ernst ist, bitte ich Sie mir sehr schnell Bescheid zu geben*] [carta escrita en alemán y francés, de escritura rápida, con la petición de verse y de proporcionarle un o una pianista para su clase de baile].

1904. 29 de octubre. Groslay. De Louise [Benasson] Marignac a KS. b2-f79d

[*Monsieur Curt, Je veux bien pendre mercredi au lieu de jeudi pour notre petite réunion. Nous serons enchantés mon mari et moi de vous revoir. Et la baronne Frachaz qui était là veut amener son mari et sa belle-soeur, car elle se fait une fête*

¹⁰⁴ La remitente es Louise Benasson-Marignac, en las cartas más antiguas firma con su apellido de soltera, Marignac. Se trasladó de casada a vivir a Groslay-Seine-Oise. Por la documentación que hemos encontrado, viveron en Le château des Beauharnais y su marido fue Ludovic Bénasson (alcalde de la localidad entre 1925 y 1935). Louise abrió un centro de educación para las niñas extranjeras de la alta sociedad (mayoritariamente estadounidenses y británicas) entre 1928 y 1932). Las referencias a esta mansión y a sus jardines son continuas en estas cartas. *Cfr.* <<http://valmorency.fr/59.html>> [Consultado el 24 de septiembre de 2011].

¹⁰⁵ La localización y datación de la carta se deducen de sus contenidos, partiendo de que el 21 viernes correspondía al mes octubre en 1904.

de vous entendre. Si possible les jambes de notre tabouret de piano seront raccourcies afin que vous soyez plus à votre aise. Pensez-vous que la dame que vous accompagnez voudrait venir avec vous à Groslay? Voudriez-vous le lui offrir en mon nom si vous le jugez à propos et si ce n'est pas indiscret de notre part? [carta invitando a Schindler y a la amiga que le acompaña a que les visite y toque para ellos el piano (haciendo referencia a su gran estatuta, por lo que tendrán que cortar las patas de la banqueta...), él está en París en el Hotel Ferras y escribió en el sobre a lápiz «Benasson-Marignac»].

1904. 17 de noviembre. Groslay. De Louise [Benasson] Marignac¹⁰⁶ a KS. b4-f172e

[*Cher Monsieur Curt, avez vous reçu une lettre contenant les jeux?*] [tarjeta postal muy breve de su amiga Louise preguntándole si ha recibido los juegos de cartas que le ha mandado la baronesa Franch, amiga de ellos, para agradecerle las veladas musicales que han tenido con él; la postal es del Chateau de Groslay, residencia del matrimonio Benasson-Marignac; la envía a *Mousier Curt Schindler/ Berlin Ch / c/o Frau Sachs /Knesebeckstr. 85 /Allemagne*].

1904. 25 de noviembre. Groslay. De Louise [Benasson] Marignac a KS. b2-f79c

[*Cher Monsieur Curt, Il faut vous feliciter de votre bonne chance, n'est-ce pas? C'est aussi que nous comprenons votre départ précipité qui nous a privés de la bonne joie de vous avoir mercredi dernier! Qu'est-ce que c'est "chef de scene" en allemand? Je ne comprends pas bien, ne connaissant rien de correspondant en français. Je vous envoie la copie des jeux de Bataille que la baronne a envoyée pour vous*] [carta larga de esta amiga, felicitándole por su designación como *chef de scene* y excusándole por haberse vuelto a Alemania sin despedirse; le envía los juegos de cartas de batalla, de parte de la baronesa Frach y le invita a que le mande unos textos en alemán para que se los traduzca al francés; le da noticias de amigos comunes].

sf. sl. De Louise [Benasson] Marignac a KS. b2-f79a

[*Cher Monsieur, Je suis facheé de ne pas vous voir vu l'autre soir! ... Nous ne sommes pas encore aménagés, mais si vous voulez, fürlich nehmen, passez chez nous au plus tot. A partir de 7 heures le soir, ou la matinée jusqu'à midi je suis chez moi*] [carta de su amiga Louise Benasson-Marignac, excusándose por no haberse podido

¹⁰⁶ En el catálogo del Lincoln Center no se identifica el remitente; aunque sólo firma con las iniciales L.B.M., como la tarjeta postal es del castillo de Groslay hemos podido identificar la misma caligrafía de las cartas de Louise Benasson-Marignac del b2-f79 con la de este documento.

ver ya que todavía están trasladándose, le invita a que le visite cualquier día o a primera o al última hora; posiblemente remitida antes de o recién casada, ya que firma con el apellido de soltera; ella le ha traducido al francés unos poemas¹⁰⁷, que pueden ser los que Schindler utilizó para sus primeras composiciones].

sf. sl. De L[ouise] [Benasson] Marignac a KS. b2-f79f
[*Sehr schade, dass ich Sie gestern nicht traf!*] [texto que acompaña a la última carta].

1923. 22 de agosto. sl. De Renzo **Massarani** a KS. b2-f80
[*Cher Maestro, Je me suis pris la liberté de vous envoyer deux Chansons Chorales, que j'ai composées dernièrement. Elles sont tres courtes, sur anciennes paroles; la première un peu romanesque, l'autre plus-tôt grotesque par le contrast entre la musique d'une intonation grave et complexe, et les paroles banales, et sanses aucune importance litteraire. Si vous me le concedez, je voudrais bien vous dedier le "Chansons," tandis-que je serais bien flatté d'avoir sur elles votre jugement [sic]. Nous vous avons souvent rappellé avec les amis M. M. Labroca, Rieti et Sommi, même dans ces derniers jour à Asolo, chez M. M. Malipiero et Casella*] [carta del compositor Massarani donde le manda dos canciones corales que quiere dedicarle; le habla de amigos comunes y que le nombran en reuniones en casa de los músicos Malipiero y Casella; el sobre tiene el membrete de *L'Imperio! Quotidiano Politico*; se trata de la hoja política dirigida por Mario Carli y Emilio Settimelli que desde 11 marzo 1923 hasta 19 septiembre 1933 fue el altavoz de la línea ideológica de Mussolini, llegándose a clasificar como una de las almas del fascismo (los llamados *hard-fascismo*)].

1926. 3 de septiembre. Mantua. De Renzo Massarani a KS. b4-f173f
[*Caro signor Schindler, le mando il testo Della mia canzone corale "Teresa" ... Como Vanno in suoi viaggi in Europa?*] [carta larga de este compositor, en ese momento muy adicto al régimen fascista; junto con esa carta le manda una copia de su canción "Teresa"; se la remite desde "Via XX Settembre 11/ Mantova"].

¹⁰⁷ Los textos originales son: "Übersetzung L. Marignac.

1. Mamzelle Mignonette/ Un jour pour le thé/ Gentille et coquette/ M'avait invité;/ En blanche toilette/ Elle fit les honneurs,/ La douceur extrême/ D'un Saint-Moine même/ Eût gagné le coeur.

2 Sous le reflect tiède/ Des flambeaux discrets/ Jolie fée, légère,/ Mignonne riait./ Comment oublierai-je/ Son rire charmeur?/ En sa robe blanche/ Souple elle se penche/ Ainsi qu'une fleur

Au pays des rêves/ Elle n'emportait/ En son char, légère/ Ma fée s'envolait/ Et la course folle/ qui nous enivrait/ Par les brises molles/ Discret, sans parole, /Amour, conduisait".

1932. sl. De **Mayner** a KS. b2-f82
[carta con letra indescifrable].

1904. 7 de marzo. sl. De Arnold **Mendelssohn** a KS. b2-f83a
[*Lieber Herr Schindler! Ich habe mir überlegt*] [carta en alemán de este compositor (hijo del sobrino de Félix Mendelssohn-Bartholdy), primer organista y maestro de música de la Universidad de Bonn y después en Bielefeld y Colonia; Schindler escribió a mano su nombre en el sobre].

1904. 20 de abril. sl. De Arnold Mendelssohn a KS. b2-f83a
[*Lieber Herr Schindler!*] [tarjeta postal de este músico].

1932. 15 de junio. París. De Beatrice Crosby de **Menocal** a KS. b2-f84
[*My dear friend: I saw y[ou]r name in my register at Morgans and Cia, and I should do love to see you again after all these years. I have an apartment here until the 30th of June with my children. I then go to St. Jean-de Luy, where my husband expects to join us*] [carta breve de esta antigua amiga para invitarle a tomar el té; ella es hija del financiero neoyorkino Henry Ashton Crosby y esposa de un banquero de origen cubano].

1926. 28 de octubre. París. De **Mereusti** a KS. b4-f173g¹⁰⁸
[carta en francés, letra ininteligible; va dirigida a *Kurt Schindler /Hotel de la Trimonilla /Rue de la Trimonilla /Paris*].

ca. 1933¹⁰⁹. 4 de agosto. Nueva York. De Agnes E. **Meter** a KS. b2-f85:
[*Am leaving from Spain Friday Mr. Weissberger said you might be coming down if so could I see you kindest regards*] [telegrama muy breve a Kurt Schindler que se encuentra en el Bennington College].

1902. 22 de octubre. sl. De Dr. **Meyer** a KS. b2-f86
[*Herrn Kurt Schindler, Chorrepetitor am Hoftheater, Stuttgart*] [tarjeta postal ilustrada con un brevísimo mensaje, Schindler escribió en lápiz “Dr Meyer aus Bonn”]

1934. 23 de junio. sl. De Edith **Meyshe** a KS. b2-f87

¹⁰⁸ En el catálogo del Lincoln Center aparece como anónima.

¹⁰⁹ En el catálogo del Lincoln Center aparece como 8/4/19? Fecha aproximada por la estancia de KS en Bennington College.

[carta muy larga en francés con una letra indescifrable].

1917. 12 de mayo. Nueva York. De **Francesc de Millet** a KS. b2-f88a

[*Will soon send music asked /millet*] [en este corto telegrama, Schindler añadió a mano, “Luis”; y otra mano añadió (seguramente antes) el siguiente mensaje:” Dear Friend Mr. Schindler: /Just read this cable. Hope to receive the music soon, when I let you know immediately /Best regards to Mrs. Schindler and your goodself, from /Francesch de Millet”].

1917. agosto. Barcelona. De **Lluís Millet** a KS. b2-f88b

[*Mr. Kurt Schindler /Je suis tres honoré d’avoir faite votre connaissance artistique. Les morceaux que vous avez en la bonté de mi en voyer m’out donné bear camps de plaisier par son bean caracter artistique populaire du peuple russe*] [carta de agradecimiento por haber incluido repertorio del Orfeoó Catalá en el de la Schola Cantorum de Nueva York; hace referencia al telegrama anterior de su hermano Francesc].

1901. 8 de mayo. Berlín. De Hugo **Mock** a KS. b4-f172a¹¹⁰

[*Berlin, 8.5.01., 37 Leipzigerstr./ Geehrter Herr Schindler ... Herzlich Hugo Mock*] [tarjeta postal breve con caligrafía indescifrable, va dirigida a *Kurt Schindler/stud. mus. Et phil.*].

1928. 29 de junio. Buffalo. De Marie **Montana** a KS. b2-f89a

[*Cher ami: /I felt so worried about you after talking with you over the phone on Thursday, that I longed to stay behind and nurse you. Then my sense of humor came to the rescue and made me realise that you had more “devoted females” around you than any one man in New York- and were not needing me or my ministrations*] [carta muy afectuosa de esta amiga, cantante profesional (cuyo representante es otra corresponsal de Schindler, Erminie Kahn), que le dice con confianza cosas muy personales como “It’s the wicked way you have of appealing to one’s “maternal instict” by displaying that perfectly irresistible “little boy” side of your nature!! It really is taking an unfair advantage of us poor female creatures!! It’s that quality in your more than your erudition that makes the women follow you in hordes! I suppose you know that!”].

1931. 21 de diciembre. Alameda, California. De Marie Montana a KS. b2-f89b

¹¹⁰ Aunque en el catálogo del Lincoln Center se cataloga como anónima, en esta tarjeta postal se ve claramente la firma y el matasellos 8.5.01.

[*Egregio Maestro e carissimo amico: /A letter from Marion Kahn just brought me such happy news-handy, that you had returned to New York!! O! I am so glad to know news of you. I have worried over you so much since the Revolution in Spain and wondered where you were and how you were!*] [otra carta muy cariñosa de esta soprano, “I was sure you had forgotten all of us, who love you so much”; le da recuerdos de Arbós (con quien estuvo en Los Angeles) y de las hermanas Kahn; se alegra que haya regresado de España, el país que tanto estima: “They said you loved Spain so much that you never wanted to return to your adopted country, America, and I was sad about that”].

1916. ca. 27 de octubre. París. De **Morgan**¹¹¹, MCD a KS. b2-f81a

[1916. *Legal Services and Advice in connection with your application for a non quota visa for your fiancée, in connection with the preparation of your marriage papers /To fees- \$100 /To disbursements, as per statement enclosed: Fs 428.05*] [recibo de la firma Morgan, MCD/ Chadbourne /Stanchfield and Levy /Benjamin H. Corner /20 Place Vendome /Paris, por las tasas del trámite de la boda de Schindler; la dirección de esta firma, que todavía existe en la misma ubicación parisina, era la que Schindler daba en EEUU durante sus viajes en Europa, y desde Morgan las cartas se dirigían a donde se encontrara Schindler en ese momento; la firma tenía sede en Nueva York].

1922. 24 de julio. sl. De Georges **Morozoff** a KS. b2-f90a
[cartas en ruso de caligrafía indescifrable].

2 de septiembre. sl. De Georges Morozoff a KS. b2-f90b

25 de septiembre. sl. De Georges Morozoff a KS. b2-f90c

sf. sl. De Georges Morozoff a KS. b2-f90d

ca 1919¹¹². sl. De Mary **Morsell** *al all* (The Luncheon Club¹¹³) a KS. b2-f91

[*Dear Schindler: /We are pleased to hear that you are getting along fairly well and send our hearty wishes for prometer recobres (sic). /The Luncheon Club /Berty [Weissberger], Mary Morsell, Laurie Englington, Helen Holstein, Winston Luziisman, Donald Rosens, R. M. Rightalk*] [carta de pésame, seguramente por la muerte

¹¹¹ En el catálogo del Lincoln Center se incluye en la carpeta 81 tres documentos distintos; no aparece la firma Mayan en éste, sino el membrete de la compañía financiera francesa Morgan, que a fecha de hoy conserva la misma sede parisiense que entonces.

¹¹² Fecha aproximada por el corto tiempo en el que estuvo casada Vera Schindler.

¹¹³ La sede del Luncheon Club estaba en la calle de Broadway nº 7 esquina con la calle 15 en Manhattan, y comenzó en 1898 con una lista cerrada de 200 socios y una larga lista de espera.

de su esposa].

1932. 19 de abril. Nueva York. De Devora **Nadworney** a KS. b2-f92

[*Dear Mr. Schindler: I just learned that you had been in New York recently, and regret that we did not meet. Perhaps next time, I'll plan to have you at my new New York home with some other charming friends*] [carta de esta cantante y amiga, miembro del cuarteto Grand Opera, que se alegra de que regrese en otoño a EEUU].

1924. 18 de octubre. sl. De Orazio **Ronei** a KS. b2-f93

[carta en italiano de difícil caligrafía].

1932. 29 de enero. Nueva York. De Federico de **Onís** a KS. b2-f94a

[*Mi querido amigo: ¡Espero que no habrá usted olvidado que nos ha prometido una conferencia para el ocho de febrero a las 8 y cuarto de la noche. En todo caso le escribo para recordárselo. ¡A mi parecer la conferencia debe tratar de sus investigaciones folklóricas en España y puede ir ilustrada con proyecciones de algunas de sus fotografías y también con algunos ejemplos musicales al piano*] [recordatorio del catedrático del Departamento de Español de la Columbia University para una conferencia en el Hispanic Institute, donde quiere que Schindler invite a Escudero¹¹⁴ como huésped de honor: “Estaría muy indicado que el Instituto diera una recepción en honor de Escudero como ha hecho con la Argentina, Valle Inclán, Benavente y otras personas distinguidas”].

1932. 15 de febrero. Nueva York. De Federico de Onís a KS. b2-f94b

[*Mi querido amigo: ¡Adjunto le envío el trabajo de la Srta. Cuevas que he leído con interés y del cual he tomado los datos que nos interesan para nuestras investigaciones folklóricas*] [breve nota para adjuntarle ese trabajo y artículo sobre el tributo de las cien doncellas¹¹⁵; esta carta lleva adjunta una relación de canciones (dos copias), que son el repertorio de un concierto que dio Schindler en la Casa de las Españas: “El conde Olinos”, “Songs of Salamanca”, “Songs of Castile”, “Songs of Asturias”, “Songs of Eastern Spain”].

¹¹⁴ Se debe de referir al artista Vicente Escudero Urive (1888-1980), teórico de la danza, conferenciante, pintor, escritor, actor cinematográfico y cantaor; estrenó *El amor brujo* de Falla, junto con la Argentina, en el City Radio Hall de Nueva York en esos años.

¹¹⁵ La cita completa del artículo al que se refiere es: Corral, J.M (1919). El tributo de las cien doncellas en la historia de España. En *Revista Católica*, Santiago de Chile, XXXVII, 272-276.

1932¹¹⁶. 3 de junio. París. De Federico de Onís a KS. b4-f175h
[*llegare paris manana viernes mediodia estare hotel trianon palace partire
sabado tarde /onis*]
[telegrama breve para que le vaya a buscar, la respuesta de Schindler es la
carta b4-f178d].

1926. 1 de noviembre. París. De Anna **Orsatelli** a KS. b2-f95
[carta en francés de difícil caligrafía].

1931. 16 de septiembre. París. De Walter **Pach** a KS. b2-f96a
[*Dear Mr. Schindler: /I have just been around at your studio, but missed you.
/We are spending most of our time with Mr. and Mrs. Arthur L. Strasser of New York,
who go back to America next week. They are almost the nicest people we have ever
known, perhaps quite the nicest; also good music lovers and admirers of your work
at the Schola Cantorum*] [carta de este crítico de arte norteamericano y gran admirador
de Schindler, para presentarle a unos amigos y para que le hagan una entrevista
en el *Paris New York Herald*].

1931. 28 de septiembre. París. De Walter Pach a KS. b2-f96b
[*Dear Mr. Schindler: /We are ever so sorry not to get to your studio the other
day, but a second visitor dropped in just after the first one, and things got quite
complicated, though of recommended adjourning to your place*] [de nuevo otra carta para
la cita anterior ya que le surgieron imprevistos y no pudo ser].

1931. 11 de febrero. Madrid. De Margaret **Palmer** a KS. b2-f97
[*Dear Mr. Schindler: /A written line may reach you more easily and with less
interruption than a telephone call. /Mr. Savelle telephoned last evening and I told him
I had taken the liberty of asking you to join us for tea with him, knowing how much
you and he would enjoy each other*] [carta de esta amiga norteamericana, marchante
de arte que trabajaba en Madrid como representante en España del Department of
Fine Arts del Carnegie Institute (Museum of Arts) de Pittsburgh; le escribe para que
dé un concierto en la Fundación del Amo y cene con ella y otros dos artistas].

1933. 16 de abril. Nueva York. George **Peabody**. b2-f98
[breve invitación a Schindler del famoso mecenas para cenar en la casa de
ellos, él reside en ese momento en Bennington College ya que está próximo a inaugu-
rarse].

¹¹⁶ En el catálogo del Lincoln Center aparece catalogada como n.d.; en el matasellos se lee
“3 due 6/32”.

1923. 30 de mayo. sl. Ildebrano **Pizzetti**. b2-f99a
[carta en italiano del compositor y en ese momento director del conservatorio de Milán, mandándole unas composiciones; ambos son amigos comunes de Malipiero].

1923. 10 de octubre. sl. Ildebrano Pizzetti. b2-f99a
[otra carta de este compositor de muy difícil caligrafía].

1933. 11 de julio. sl. De M. C. **Plata** a KS. b2-f100
[carta de muy difícil lectura].

1902. 6 de diciembre. Berlin. De Felix **Poppenberg** a KS. b2-f101a
[*Hier schick' ich fünf süsse kleine Köpfchen leider ohne Beine*] [tarjeta postal con la ilustración de cinco chicas jóvenes; a ellas hace referencia el famoso ensayista e historiador alemán residente en Berlín, para que Schindler las corteje; él añadió en lápiz las iniciales F. P: y la fecha 6/12.02].

1903. 28 de julio. Berlin. De Felix Poppenberg a KS. b2-f101b
[dos tarjetas de visita, sin texto, una indica “Doctor Felix Poppenberg”, la otra “Professor Doctor”; Schindler escribió, en la primera, la fecha 28/7.03].

1930. 28 de junio. Barcelona. De Merle y Jules **Proctor** a KS. b2-f102a
[*Dear Kurtschi: I just can't resist stealing a few moments out of our precious Barthelona (sic) hours to tell you how much it hurt to leave you on that platform in Huesca*] [carta de estos amigos de Schindler, con los que compartió varias excursiones (como se nombra en esta carta) en las provincias de Aragón, de los que se conserva una extensa colección de fotos; le esperan en París en las próximas semanas].

1930. 28 de julio. Barcelona. De Merle y Jules Proctor a KS. b2-f102b
[*I shall remember you best as a six-foot-one great big baby waving this flag a l'Espagnol! /We sent you a letter addressed to Madrid -not being certain about your travel plans- Jules adds his best to mine*] [tarjeta postal con el dibujo de un niño con la bandera catalana y la hoz; a pie de foto, “Els Segadors”].

ca. 1930. ca diciembre¹¹⁷. Nueva York. De Merle y Jules Proctor a KS. b2-f102c

[*Dear Kurtshin! /We hope you didn't get into any of that Jaca excitement... We get such wild reports here that we be worried. Why not come over for a visit now until the political Vesuvius settles there. Bertie is lining near us -loves New York- but is very unhappy that he hasn't + (sic) heard from you*] [tarjeta de navidad invitándole a visitarles; hace referencia a los estallidos revolucionarios en España en esas fechas; le manda recuerdos de su amigo común Herbert Weissberger].

ca. 1931¹¹⁸]. Nueva York. De Merle y Jules Proctor a KS. b4-f175e

[*Dear Kurt: /You are as elusive as an elfin. When you're away, you don't write -when you're here, you permit laudatory dowers to take up all your time. You have no leisure for the simple poor, hélas! /Consider yourself properly scolded!*] [nota breve de estos amigos que le echan en cara que no les visite ahora que ha vuelto a Nueva York].

1932. 13 de enero¹¹⁹. Nueva York. De Merle y Jules Proctor a KS. b2-f102d

[*Dear Kurtshin: /We have been disappointed as not seeing anything of you but I hear you've been tearing around in the usual New York manner... meaning "doing too much in too little time"! /Anyway -if you are still going to be in New York next week- we'd love to have you come to a party we're giving -Saturday night at 9.30, dinner clothes- January 23rd*] [una invitación para cenar extensible a él y a su amigo Herbert P. Weissberger]-

1924. 26 de julio. sl. de Leo **Rappaport** a KS. b2-f103

[carta con caligrafía muy difícil].

1903. 19 de diciembre. Bremen. De L. **Rassow** a KS. b2-f104

[*Herrn Kurt Schindler/ Kapellmeister Stadtheater/ Würzburg...*] [carta en alemán con caligrafía muy difícil de entender].

1901. 2 de julio. sl. De Hugo **Reichenberger** a KS. b2-f105a

[varias cartas largas en alemán de este compositor y director de orquesta

¹¹⁷ Es una tarjeta de Navidad. En el catálogo del Lincoln Center aparece como n.d. Fecha aproximada por la estancia de KS en Jaca.

¹¹⁸ En el catálogo del Lincoln Center aparece catalogada como n.d. Fecha aproximada por las cartas de esa familia (cfr. b2-102) y por la estancia de KS en Nueva York en esa temporada.

¹¹⁹ En el catálogo del Lincoln Center aparece como 1/13/1930. Fecha aproximada por la estancia de KS en Nueva York antes de volver a España.

alemán, muy amigo de Schindler, con quien compartió ideas estéticas sobre las composiciones de *lieder*; todas las cartas tienen una caligrafía indescifrable]

1902. 14 de septiembre. sl. De Hugo Reichenberger a KS. b2-f105b

1902. 18 de septiembre. sl. De Hugo Reichenberger a KS. b2-f105c

1902. 9 de octubre. sl. De Hugo Reichenberger a KS. b2-f105d

1904. 3 de marzo. sl. De Hugo Reichenberger a KS. b2-f105h

1904. 21 de octubre. sl. De Hugo Reichenberger a KS. b2-f105e

1904. 15 de diciembre. sl. De Hugo Reichenberger a KS. b2-f105f

1901. 8 de octubre. sl. De G. R. **Reiner** a KS. b2-f106

[*Sehr geehrter Herr/ Beschäftigt mit der Zusammenstellung des Programms*]
[carta en alemán de esta famosa galería de arte, notificándole a Schindler sus nuevos catálogos de obras].

1905. 20 de enero. Hamburg. De Paul **Reimers**¹²⁰ a KS. b2-f107

[*Sehr geehrter Herr Schindler, werde morgen ca. 1 Uhr in Berlin ankommen. Würden Sie mir gütigst in's Hotel Sanssouci Bescheid schicken, wann u. wo wir im Laufe des Nachmittags eine Probe abhalten können*] [tarjeta postal de este cantante, que hizo su debut en Hamburgo en esos años, en 1914 se trasladó a Nueva York, queda con Schindler para verse en Berlín].

1931. 9 de junio. sl. De Mrs. Stanley R. **Richter** a KS. b2-f108a

[invitación breve a un concierto]

1928. 18 de septiembre. Nueva York. De **Ricordi** a KS. b4-f174a¹²¹

[*My dear Schindler, I do hope that I may get a ... of you before you leave... for foreign parts. Meantime can you tell me from which collection is taken the Carol of the Russian Children, from White Russia? Thank in anticipation. Kindly regards7 sincerely yours*] [carta de la editorial Ricordi preguntándole la fuente de una de sus publicaciones; la firma es ininteligible].

1934. 14 de febrero. sl. De Marian **Riefstahl** a KS. b2-f109

[*Dear Mr. Schindler: /I want to see y[ou] but I can't se[e] you x (sic) I had to stay down slans (sic). /Thos[e] I very pretty rows the ... were pretty. The [ring and the necklace] were very good. Mr. Weissberger se[n]ds you best regards, and I sent*

¹²⁰ El corresponsal es el cantante Paul Reimers, no Reivers (como indica el catálogo del Lincoln Center).

¹²¹ Esta carta se cita como anónima el catálogo del Lincoln Center

*you the same /From Marian*¹²²] [tarjeta postal para el día de S. Valentín, enviada por Bobby y Marian Riefstahl, hijos de unos amigos, haciendo referencia a los regalos que les mandó Schindler a través de su amigo común Pepe Weissberger; adjuntan los dibujos de dichos regalos].

1930. 22 de octubre. Nueva York. De Ángel del **Río** a KS. b2-f110a

[*Mi querido amigo: /Muchas veces he recordado los deliciosos ratos que pasé en su compañía este verano y nuestras excursiones folklóricas por los pueblos sorianos, tan bellos, tan variados en su vida humilde y tan diferentes a esta civilización de acero y uniformidad. No le he escrito antes porque esperaba a recibir el duplicado de la carta-proyecto que usted quedó en dirigir a Onís*] [carta muy entrañable del catedrático de la Columbia University, explicándole cómo le van a subvencionar sus trabajos de campo en España y recordándole los buenos momentos que pasaron trabajando en su tierra natal, Soria; en esta carta le describe la soledad que le inspira la ciudad de Nueva York: “Aquí todo sigue igual. Movimiento, ruido, rascacielos más altos, conciertos, conferencias, algunos gansters más, etc. La gente sigue moviéndose y bebiendo como locos. No hay quien se libre de este torbellino, uno se mecaniza y no pasa nada. Nueva York borra todo lo que sea sentimiento humano espontáneo, ha borrado ya en mí, casi en un día, hasta la nostalgia que me dejó España”].

1932. 2 de febrero. Nueva York. De Ángel del Río a KS. b2-f110b

[*Mi querido Mr. Schindler: /Le mando una entrada y un programa para el concierto de mi amigo De Gray, de quien creo haberle hablado alguna vez. /Espero que no tenga usted ningún compromiso esa noche y que pueda asistir con nosotros. Es un gran pianista y joven de mucho talento*] [invitación para un concierto apelando a su amistad: “me gustaría que usted le oyese y al mismo tiempo poder pasar un rato en su agradable compañía, tan difícil de disfrutar en este Nueva York que parece tragarse a los hombres con sus fauces enormes”].

1932. 11 de febrero. Nueva York. De Caridad **Rodríguez Castellanos**¹²³ a KS. b1-f30

[*Muy estimado amigo: / Me tomo la libertad de escribirle para pedirle un favor, y es que me permita copiar la música del canto de Las Tres Cautivas que Vd. nos tocó la noche del lunes*] [carta de la profesora del Barnard College, Columbia University, para pedirle que le dé a Pilar de Madariaga una de sus adaptaciones a

¹²² Fecha aproximada porque es una tarjeta para festejar el día de San Valentín, hace referencia a la visita de Pepe W. (Cfr. b4-f165c).

¹²³ En el catálogo del Lincoln Center se da mal su apellido, es Rodríguez Castellanos y no Castellano.

piano de romances españoles para usarla en una obra de teatro].

1904. 29 de octubre. München. De Hugo **Röhr** a KS. b2-f111

[Lieber Herr Schindler! Ich danke Ihnen herzlichst für Ihren freundlichen Brief, dessen Inhalt mich ungemein interessiert hat. Sie sind zu beneiden um Ihren Aufenthalt; bei allem, was Sie mir erzählen, denke ich mit Vergnügen an die Zeit, zu ... ich unter gleichen Umständen, wie jetzt Sie in Paris war...] [carta larga de este compositor amigo suyo, que le manifiesta la suerte que tiene Schindler de estar en esa temporada en París; hablan de amigos comunes y estrenos de obras en Munich y Berlín].

1919. 20 de noviembre. Nueva York. De Robert **Rosenbluch** a KS. b2-f112

[I have been very pleased to render the slight service to you and your folks, in bringing back word from them in Russia to you. You will be interested to know that, while the conditions, there are certainly not good, also that they are not so bad as might be supposed] [carta a máquina en respuesta a la petición de ayuda por sus amigos judíos y familia política de Odesa tras la revolución soviética; le hace un balance de los costes económicos y sociales de sacarles de su país y llevarles a Europa: “for the safety of the Jews, several things are most urgently needed –and if undertaken, reasonable certainly that most terrible suffering will prevented, may be assured”].

1933. 25 de noviembre. sl. De Dane **Rudhyar** a KS. b2-f113

[carta larga de este filósofo e ideólogo presentándole sus ideas, le acompaña un plan de estudios, posiblemente para enseñar en Bennington].

1932. 9 de octubre. Barcelona. De Manuel G. **Salinger** a KS. b4-f174e

[Sehr geehrter Herr Schindler! Ich nehme an, dass sie inzwischen in Madrid eingetroffen sind u. hier begierig über Ihre Reiseergebnisse zu hören. Hoffentlich haben sie die Kälte nicht allzu stark abbekommen. Ich glaube es gibt eine ganze Menge Platten in unserem Katalog, die Sie sehr interessieren werden u. Sie können ja evtl. Einmal bei unserem Generalvertreter Zato, Pi Margall II sich einiges anzuhören.- Aluminiumplatten werden in Deutschland hergestellt u. ich habe entsprechende Adressen.(...) Ganz besondere Güsse an Frl. Lewisohn u. Hrn. Weissberger (...)] [carta de este industrial alemán, que se dedicaría a la producción discográfica después de la guerra civil española, sobre los encargos que le ha hecho Schindler, que acaba de llegar a Madrid; por una parte, le reenvía a su tienda llamada Zato, en la calle Pi i Margall de Madrid, para que compre los discos según el catálogo que le manda; por otra, le informa de los discos de aluminio que él le ha pedido para sus trabajos de campo sobre folklore español; le envía recuerdos a sus amigos Irene Le-

wisohn y a Pepe Weissberger].

1932. 5 de diciembre. Barcelona. De Manuel G. Salinger a KS. b4-f174f
[*Mein lieber Herr Schindler! /Ich habe mit Schreiben gewartet, bis ich die Unterlagen aus Berlin hier hatte, die heute eingetroffen sind. Vielen Dank fuer die Photographien und Ihren netten Brief und nun gleich zu Ihrer Sache*] [breve respuesta a la carta que Schindler le ha enviado con el pedido, aprovecha para agradecerle las fotos que le ha enviado; carta a máquina con el membrete su oficina Odeon en “Andén estación M.Z.A. /Barcelona –S. Andrés”].

1899. 2 de diciembre. [Munich]. De **Ilse Salomon-Schüler** a KS. b2-f114a
[*Sehr geehrter Herr Schindler, entschuldigen Sie bitte, dass wir die Noten so sehr lange behalten haben. Mit vielem Dank schicke ich sie Ihnen wieder, und bitte Sie, den „Onegin“ der sehr liebenswürdigen Besitzerin, die zum ersten Male zu sehen und zu hören ich gestern in der Singakademie die Ehre und das Vergnügen hatte, wieder gütigst zuzustellen*] [carta de las hijas de la familia Salomon Schüler, discípulas de Schindler, agradeciéndole la oportunidad de haberle prestado la partitura de la ópera *Eugene Onegin* de Tchaikovsky, propiedad de un amigo suyo].

sf. [Munich]. De **Lucie Salomon-Schüler** a KS. b2-f114b
[*Lieber Herr Kurt! Bitte tun sie mir einen grossen Gefallen, ... meine Mutter meinte, man müsse bei verschiedenen Lehrern Stunde haben. Bitte, bitte sagen Sie nichts darüber zu Werner Wolff, denn wenn Herr Salzwedel irgend so etwas zu hören bekommt, könnte es für uns die schlimmsten Folgen haben, er würde uns überhaupt keine Stunden mehr geben*] [carta de la otra hermana, pidiéndole quedar en el puente de Corneliusbrücke para devolverle una partitura; habla de su amigo común Werner Wolff; en el sobre Schindler añadió “Ilse, Lucie Salomon-Schüler”].

1914. 21 de enero. Nueva York. De Lillie **Sang Collins** a KS. b2-f115
[carta elogiosa de esta cantante por su concierto del día anterior, la había avisado Rudolph Schirmer; en 1905 formó parte de la primera plantilla de profesores del citado New York Institute of Musical Art, dirigido por Frank Damroch].

1930. 24 de julio¹²⁴. Bayreuth. De Agatha **Saulmann et alli** a KS. b2-f116
[carta de varios amigos, en alemán, desde el festival de Bayreuth, Schindler está de trabajo de campo en Soria].

1902. 11 de julio. Holanda. De **Ewald Schindler** a KS. b2-f117a

¹²⁴ En el catálogo del Lincoln Center aparece como c. 8/13/1930.

[tarjeta postal de Holanda donde está su hermano de vacaciones, letra indescifrable].

1902. 22 de julio. Sylt. De Ewald Schindler a KS. b2-f117b
[tarjeta postal desde este lugar de veraneo, letra indescifrable].

sf. Praga?. De Ewald Schindler a KS. b2-f152b
[...von meinem Bruder] [reverso de una carta de su mujer Nora y su suegra Amelie, letra indescifrable].

1935. 21 de mayo. Praga. De Ewald Schindler a KS. b2-f117c
[*Lieber Kurt / (...) Warum bekommt der "Agronom" kein Zertifikat für Palastina*] [carta de su hermano, que acaba de salir de un campo de concentración; la carta llega a Nueva York el 5 de junio; habla de dos niños, Joseph y Nora; le envía las fotos de sus dos hijos con la abuela materna y con su madre].

1890. 27 de agosto. Berlin. De **Joseph Schindler** a KS. b2-f118b
2 de septiembre. San Remo. De Joseph Schindler a KS. b2-f118a

1899. 27 de junio. Berlin. De Joseph Schindler a KS. b2-f118d
21 de julio. Berlin. De Joseph Schindler a KS. b2-f118c
10 de agosto. Berlin. De Joseph Schindler a KS. b2-f118d

1900. 19 de julio. Berlin. De Joseph Schindler a KS. b2-f118f
30 de julio¹²⁵. Berlin. De Joseph Schindler a KS. b2-f118g

1901. 20 de mayo. Berlin. De Joseph Schindler a KS. b2-f118h
27 de julio. Berlin. De Joseph Schindler a KS. b2-f119a
16 de agosto. Berlin. De Joseph Schindler a KS. b2-f119b

1902. 3 de mayo. Berlin. De Joseph Schindler a KS. b2-f119c
27 de mayo. Berlin. De Joseph Schindler a KS. b2-f119d
31 de mayo. Berlin. De Joseph Schindler a KS. b2-f119e [subraya distintas cosas en lápiz]
5 de julio¹²⁶. Berlin. De Joseph Schindler a KS. b2-f119f
15 de julio. Berlin. De Joseph Schindler a KS. b2-f119g [postal de Berlin]

¹²⁵ En el catálogo del Lincoln Center aparece como 6/30/1900.

¹²⁶ En el catálogo del Lincoln Center no aparece catalogada.

16 de julio. Berlin. De Joseph Schindler a KS. b2-f120a¹²⁷
22 de julio. Berlin. De Joseph Schindler a KS. b2-f120b
24 de julio. Berlin. De Joseph Schindler a KS. b2-f120c
26 de julio. Berlin. De Joseph Schindler a KS. b2-f120d
28 de julio. Berlin. De Joseph Schindler a KS. b2-f120e
30 de julio¹²⁸. Berlin. De Joseph Schindler a KS. b2-f119h [postal de Berlin]
31 de julio. Berlin. De Joseph Schindler a KS. b2-f120g¹²⁹
1 de agosto. Hamburgo. De Joseph Schindler a KS. b2-f120h
1 de septiembre . Munich. De Joseph Schindler a KS. b2-f121a
20 de octubre. Berlín. De Joseph Schindler a KS. b2-f121b¹³⁰
22 de octubre. Berlín. De Joseph Schindler a KS. b2-f121c
23 de octubre. Berlín. De Joseph Schindler a KS. b2-f121d
7 de noviembre. Berlín. De Joseph Schindler a KS. b2-f121e
12 de diciembre. Berlín. De Joseph Schindler a KS. b2-f121f
19 de diciembre. Berlín. De Joseph Schindler a KS. b2-f121h¹³¹
31 de diciembre. Berlín. De Joseph Schindler a KS. b2-f121g

1898. 4 de septiembre. Berlin. De **Marie Schindler** a KS. b2-f123a
7 de septiembre. Berlin. De Marie Schindler a KS. b2-f123b

1899. 10 de agosto. Berlin. De Marie Schindler a KS. b2-f118e

1900. 25 de julio. Berlin. De Marie Schindler a KS. b2-f124a
5 de agosto. Berlin. De Marie Schindler a KS. b2-f123c
6 de agosto. Berlin. De Marie Schindler a KS. b2-f124b
7 de agosto. Berlin. De Marie Schindler a KS. b2-f123d
9 de agosto. Berlin. De Marie Schindler a KS. b2-f123e
14 de agosto. Berlin. De Marie Schindler a KS. b2-f124c
15 de agosto. Berlin. De Marie Schindler a KS. b2-f124c

1901. 27 de julio. Berlin. De Marie Schindler a KS. b2-f124d
15 de agosto. Berlin. De Marie Schindler a KS. b2-f124e

¹²⁷ Carta con un resguardo de un giro postal de 100 marcos.

¹²⁸ En el catálogo del Lincoln Center aparece como 7/20/1902.

¹²⁹ Carta con el resguardo de un giro postal de 100 marcos.

¹³⁰ con la carta va una nota de "A. Denek/ Berlin: "Corpus III 1/2/3/4, Corpus IV 5/6/7/8, ss 2, ss3, ss4".

¹³¹ En el catálogo del Lincoln Center no aparece.

1902.

Abril. Berlín: 22 de abril, b2-f125a. 23 de abril, b2-f125b. 25 de abril, b2-f125c, 26 de abril, b2-f125d. 27 de abril, b2-f125e. 28 de abril, b2-f125f. 28 de abril, b2-f125g. 29 de abril, b2-f126a. 29 de abril, b2-f126b. 30 de abril, b2-f126c

Mayo. Berlín: 1 de mayo, b2-f126d. 2 de mayo, b2-f126e. 3 de mayo, b2-f126f. 4 de mayo, b2-f126g. 5 de mayo, b2-f127a. 5 de mayo, b2-f127b. 5 de mayo, b2-f127c. 6 de mayo, b2-f127d. 7 de mayo, b2-f127e. 8 de mayo, b2-f127f. 9 de mayo, b2-f127g. 10 de mayo, b2-f128a. 10 de mayo, b2-f128b. 11 de mayo, b2-f128c. 13 de mayo, b2-f128d. 16 de mayo, b2-f128e. 17 de mayo, b2-f128f. 19 de mayo, b2-f128g. 20 de mayo, b2-f128h. 21 de mayo, b2-f129a. 21 de mayo, b2-f129a. 22 de mayo, b2-f129b. 22 de mayo, b2-f129c. 23 de mayo, b2-f129d. 24 de mayo, b2-f129e. 26 de mayo, b2-f129f. 27 de mayo, b2-f130a. 28 de mayo, b2-f130b. 28 de mayo, b2-f130c. 28 de mayo, b2-f130c. 28 de mayo, b2-f130d. 29 de mayo, b2-f130e. 30 de mayo, b2-f130f. 30 de mayo, b2-f131a. 31 de mayo, b2-f131b.

Junio. Berlín: 1 de junio, b2-f131c. 1 de junio, b2-f131d. 1 de junio, b2-f131e. 2 de junio, b2-f131f. 4 de junio, b2-f132a. 4 de junio, b2-f132b. 5 de junio, b2-f132c. 6 de junio, b2-f132d. 7 de junio, b2-f132e. 9 de junio, b2-f132f. 11 de junio, b2-f133a. 11 de junio, b2-f133b [telegrama]. 12 de junio, b2-f133c. 12 de junio, b2-f133d. 13 de junio, b2-f133e. 16 de junio, b2-f133f. 16 de junio, b2-f133g. 18 de junio, b2-f134a. 19 de junio, b2-f134b. 20 de junio, b2-f134c. 21 de junio, b2-f134d. 22 de junio, b2-f134e. 23 de junio, b2-f134f. 24 de junio, b2-f134g. 26 de junio, b2-f134h. 28 de junio, b2-f135a. 30 de junio, b2-f135b. 30 de junio, b2-f135c.

Julio. Berlín: 2 de julio, b2-f135d. 4 de julio, b2-f135e. 5 de julio, b2-f135f. 9 de julio, b2-f136a. 12 de julio, b2-f136b. 13 de julio, b2-f136c. 14 de julio, b2-f136d. 15 de julio, b2-f136e. 16 de julio, b2-f136f. 17 de julio, b2-f136g. 18 de julio, b2-f137a. 19 de julio, b2-f137b. 19 de julio, b2-f137c. 21 de julio, b2-f137d. 22 de julio, b2-f137e. 24 de julio, b2-f137f. 25 de julio, b2-f138a. 26 de julio, b2-f138b. 26 de julio, b2-f138c. 29 de julio, b2-f138d. 31 de julio, b2-f138e.

Agosto. Berlín: 1 de agosto, b2-f138f. 4 de agosto, b2-f139a. 4 de agosto, b2-f139b. 5 de agosto, b2-f139c. 6 de agosto, b2-f139d. 7 de agosto, b2-f139e. 8 de agosto, b2-f139f. 9 de agosto, b2-f139g. 10 de agosto, b2-f140a. 10 de agosto, b2-f140b. 11 de agosto, b2-f140c. 12 de agosto, b2-f140d. 13 de agosto, b2-f140e. 15 de agosto, b2-f140f. 20 de agosto, b2-f140g. 22 de agosto, b2-f141a. 23 de agosto, b2-f141b. 25 de agosto, b2-f141c. 27 de agosto, b2-f141d. 27 de agosto, b2-f141e. 28 de agosto, b2-f141f. 29 de agosto, b2-f141g. 29 de agosto, b2-f142a. 30 de agosto, b2-f142b.

Septiembre. Berlín: 1 de septiembre, b2-f142c, 2 de septiembre, b2-f142d, 3 de septiembre, b2-f142e. 4 de septiembre, b2-f142f. 5 de septiembre, b2-f142g. 7 de septiembre, b2-f142h. 8 de septiembre, b2-f143a. 24 de septiembre, b2-f143b. 25 de

septiembre, b2-f143c. 26 de septiembre, b2-f143d. 27 de septiembre, b2-f143e. 28 de septiembre, b2-f143f. 30 de septiembre, b2-f143g. 30 de septiembre, b2-f144a.

Octubre. Berlín: 2 de octubre, b2-f144b. 3 de octubre, b2-f144c. 5 de octubre, b2-f144d. 6 de octubre, b2-f144e. 7 de octubre, b2-f144f. 8 de octubre, b2-f145a. 9 de octubre, b2-f145b. 10 de octubre, b2-f145c. 10 de octubre, b2-f145d. 13 de octubre, b2-f145e. 14 de octubre, b2-f145f. 17 de octubre, b2-f145g. 19 de octubre, b2-f146a. 22 de octubre, b2-f146b. 23 de octubre, b2-f146c. 23 de octubre, b2-f146d. 27 de octubre, b2-f146e. 27 de octubre, b2-f146f. 29 de octubre, b2-f146g. 29 de octubre, b2-f147a. 30 de octubre, b2-f147b. 30 de octubre, b2-f147c.

Noviembre. Berlín: 2 de noviembre, b2-f147d. 4 de noviembre, b2-f147e. 9 de noviembre, b2-f147f. 12 de noviembre, b2-f148a. 14 de noviembre, b2-f148b. 14 de noviembre, b2-f148c. 15 de noviembre, b2-f148d. 17 de noviembre, b2-f148e. 21 de noviembre, b2-f148f. 25 de noviembre, b2-f149a. 27 de noviembre, b2-f149b. 28 de noviembre, b2-f149c. 28 de noviembre, b2-f149d. 30 de noviembre, b2-f149e.

Diciembre. Berlín: 2 de diciembre, b2-f149f. 5 de diciembre, b2-f149g. 6 de diciembre, b2-f150a. 9 de diciembre, b2-f150b. 12 de diciembre, b2-f150c. 15 de diciembre, b2-f150d. 18 de diciembre, b2-f150e. 30 de diciembre, b2-f150f

1903. 1 de enero. Berlin. De Marie Schindler a KS. b2-f150g

sf. Berlin. De Marie Schindler a KS. b2-f151a-i

1926. 6 de agosto. Zurich. De **Nora [Nikisch] Schindler** a Ewald Schindler. b4-f173d¹³²

[Mein Lieber! Innigen Dank für Deinen lieben Brief! Eben bin ich mit Heinitz' auf einer Rundfahrt auf dem Zürichsee. Nach der Arbeit auf der Reise wieder ein reiner Erholungstag. Morgen gibt's wieder 2 Proben. Sobald ich dann dazu komme, schreibe ich ausführlich. Je t'embrasse! Nora] [tarjeta postal de Nora a su marido, contándole de sus actuaciones en Suiza; remitida a casa de sus padres: "Herrn Ewald Schindler /p. Adr. Frau Amelie Nikisch /Gasthorf Schossberg /Seefeld/ Tirol; también escribe otra persona en la tarjeta con caligrafía indescifrable].

1935. 22 de mayo. Praga. De Nora [Nikisch] Schindler a KS. b2-f152a

[Mein lieber Kürt! Herzlichen Dank für Deinen dehn lieben Brief! Ich bin freudig ... generen, dass die Agentiür in Lissabon Eminent Brief am Dick] [carta de su cuñada detallándole todos los problemas que tienen para huir de Praga a Lisboa].

¹³² Aunque esta tarjeta no va dirigida a Kurt Schindler sino a su hermano Ewald, en el catálogo del Lincoln Center se la incluye como carta a Kurt Schindler, por eso la presentamos en este artículo.

sf. Praga?. De Nora [Nikisch] Schindler a KS. b2-f152b

[*Mein lieber Kürt! es Mit mir so leid, dass mir seit Deinem letzten Besuch bei uns nichts wieder von Dir gehört abend, und wir inner von freuden Seite recht spärliche Gerüchte über Dich empfangen... Nora . Lieber Kurt auch ich ... Dir die bester grüsse schindler und hoffe auf ein ... im Laufe des Sommers die treue mama/Nikisch*] [carta breve de su cuñada pidiéndole que le mande más noticias desde la última visita que les hizo; le escribe también la cantante y actriz Amelie Heussner (1862–1938), madre de Nora; en el reverso le escribe su hermano Ewald].

1917. Stony Brook (Nueva York). 28 de agosto. De Vera [Androuchevitch] Schindler a KS. b4-f153a

[*Mon cher petit, Je t'envoie la lettre de Salzedo, que j'ai comprise a moitié et je pense que tu peut en avoir besoin*] [carta breve de su mujer adjuntándole otra carta del artista Salzedo (amigo a su vez de Nijinsky, amigo de los Androuchevitch); se despide cariñosamente “je t’aime; je t’aime”].

sf. sl. De Vera [Androuchevitch] Schindler a KS. b4-f153b

[carta muy extensa en francés con letra muy pequeña y dificultosa de entender].

1933. 20 de junio. Nueva York. De Paul H. Schmidt a KS. b4-f154

[*Dear Mr. Schindler: /I am sending you with this some compositions of Mr. Claudio Carneyro, whom I spoke to you about the other day. I would be very much interested to hear your opinions about them*] [carta con el membrete de “Steinway and Sons” dirigida a Schindler al Bennington College para pedir su informe sobre la edición de esas obras: “I do not know anyone who had had more experience than you had in introducing the works of unknown composers to America, and I value your opinion very highly indeed”].

1930. 4 de enero. Madrid. De William R.¹³³ Sheperd a KS. b4-f155a

[*Dear Mr. Schindler /We shall be here at six o'clock or earlier. /Cordially yours, /William R. Sheperd*] [telegrama¹³⁴ del catedrático de Historia de la Columbia University, que está alojado en el Palace Hotel de Madrid, para encontrarse con Schindler; esta entrevista fue previa al informe elogioso que dio, en el claustro de

¹³³ Aunque en el catálogo del Lincoln Center aparece como remitente Miriam, se trata del catedrático William.

¹³⁴ En el catálogo del Lincoln Center aparece como carta, y en cambio la b4-f155c como telegrama.

profesores de Columbia, al proyecto de Schindler de recogida de folklore español que les presentó a dicho claustro el catedrático de español Federico de Onís].

1930. 20 de junio. Dresde. De William R. Sheperd a KS. b4-f155b

[*Dear Mr. Schindler: Our crossing the Ocean in midwinter proved to be a most tempestuous affair. So terrifically at times and the wind blow a hundred miles an hour, that the "Milwaukee" reached New York four days late*] [carta muy larga explicando su viaje y como se van a instalar a vivir en España: "so marbed indeed is Mrs. Shepherd's attach mark to Spain that she wants to back our home there after I have retired from academic duties. Instead of "castillos fabulosos" we shall seek "un hogar"!"; le felicita por la dirección del festival de música española; él da recuerdos para Pepe Weissberger y otros amigos comunes; le demuestra su amistad incondicional: "remember that in Mrs Shepherd and myself you have two good friends who are keenly interested in your welfare!"]].

1931. 19 de marzo. Nueva York. De William R. Sheperd a KS. b4-f155c

[*Dear friend Schindler: /Chatting with numerous folk in New York City who are found of you as I am, there has been brought to mind your failure thus far to request from the John Simon Guggenheim Memorial Foundation, Dr. Henry Allen Moe, Secretary, 551 Fifth Avenue, New York City, an application blank for a fellowship*] [carta breve animando a Schindler que solicite una beca de la Fundación Guggenheim, le avalan él y Herbert Weissberger: "with the names and addresses of friends ready and willing to support the application by testimonials to your eminent qualification, would be sent to them for the purpose"]].

1930. 7 de junio. Bayreuth. De Edna L. **Sherman** a KS. b4-f174c

[*We are here on our final lap. Toscanini's "Tristan" was what even to the German critics called a "revelation". /Kindest regards from the Sherman*] [tarjeta postal remitida por la mujer del magistrado Sherman, de Manhattan; la postal tiene la leyenda *Gruss an Bayreuth, 1930*].

1932¹³⁵. 31 de enero Nueva York. De Edna L. Sherman a KS. b4-f156

[*Dear Mr. Schindler /I hear through Mrs. Brettaner that we are neighbours and both Judge Sherman and I would be so glad to see you again. We expect a few friends here for supper near Sunday night. January 31st at eight o'clock, and would*

¹³⁵ Aunque en el catálogo del Lincoln Center aparece s.f., tenía que datarse a partir del año 1927 porque en esa fecha el abogado Sherman fue ascendido a juez; la invitación de su mujer hace referencia expresa al "Judge Sherman"; como ella indica domingo 31 de enero, el primer año, a partir de 1927, que cae en domingo el 31 de enero es en el año 1932.

be delighted and honoured if you could join us] [invitación para cenar de la familia Sherman, vecinos de Schindler; los amigos comunes, los Brettaner, eran conocidos de Schindler en uno de sus viajes marítimos a Europa; Sherman es una personalidad pública en ese momento y es de destacar que Schindler sea invitado a una comida formal de un domingo en su casa].

1927. 16 de febrero. Nueva York. De Ludmila **Shpitpaikova** a KS. b4-f157
[carta en ruso con la invitación a un servicio religioso en una iglesia de Manhattan].

1901. 18 de octubre. Berlín. De R. **Siegel** a KS. b4-f158a
[tarjeta postal en alemán muy breve con muy difícil caligrafía, el remitente es “Dr. R. Siegel”; la tarjeta es de la colección “Die Kommenden, zeichnung von L. Katsch”].

1904. 25 de marzo. Darmstadt. De H[ans] **Sommer** a KS. b4-f158a
[*Sehr geehrter Herr! Mit Dank bestätige ich den Empfang Ihrer neuen Lieder, die ich bei Gelegenheit in den hiesigen Tageszeitungen empfehlend anzeigen werde. – Es würde den Vorstand des Wagner Vereins freuen, wenn Sie ihn über Ihre künftige künstlerische Laufbahn und Ihre musikalischen Produktionen auch ferner auf dem Laufendem halten wollten*] [carta del compositor y matemático Hans Sommer (1837-1922), director de la Richard Wagner-Verein, confirmando la recepción de las nuevas canciones de Schindler que él le ha mandado y notificándole que va a pasarlas a los periódicos locales; así mismo le pasa su curriculum a la junta directiva de la Sociedad Wagner; la carta lleva el membrete de la asociación; de 1903 a 1911 Sommer fue el presidente de la Allgemeinen Deutschen Musikvereins (ADMV), por lo que su criterio es confirmatorio de la calidad de los *lieder* de Schindler].

1904. 6 de diciembre. Berlín. De H[ans] Sommer a KS. b4-f158b y b4-f158c
[dos cartas en alemán del mismo día con caligrafía muy dificultosa de entender].

1910. 17 de junio. Londres. De Barclay **Squire** a KS. b4-f159b
[*Dear Mr. Schindler: /Very many thanks for the music and programmes which you have presented to the Museum: I hope when next you come to England you will find them in the catalogue. –oddy enough I heard yesterday from Mr. Fervy the Choirmaster of the Westminster Cathedral*] [carta, con membrete del British Museum, de este famoso musicólogo, crítico y director de la sección musical del British Museum, agradeciéndole la donación de partituras de Schindler a la biblioteca del museo; le comenta la edición de la Misa de Lotti en Schirmer, ya que Schindler tra-

bajaba para dicha editorial; el papel tiene el membrete del *British Museum /London: W. C.*].

1908. 30 de enero. sl. De Wilhelm **Stengel** a KS. b4-f159

[*Herrn Kurt Schindler/ ... Herr/ Ihren Brief v. 29... ich nicht*] [carta muy breve para quedar el próximo viernes; el membrete es del Hotel Savoy de Nueva York].

1905. 30 de diciembre. Nueva York. De Frizzi **Stifel et Allis** a KS. b4-f160

[tarjeta postal; lleva impreso el siguiente texto: *Beefsteak Garret "Right under the Rafters". "It's unique" /Reisenwerts /Columbus Circle /Private Dinning Rooms for Parties, Banquet Halls, Ball Rooms for Weddings, Receptions, Parties, etc. /Private Catering in any part of the city /Say, the Beefsteak Garret is Great! It's raining tenderlous and we're all to the marry. Everybody having a bully time! /Frizzi Stiffel, Edina Youmay, Blanche Darten, David Battlefield, Jimmy Sackss, Deter Pailey, Sarrie Tressler, Chow Febber*] [la tarjeta está firmada, a mano, por las siguientes personas: "Robert Bluss, Albert Reip, Otto Govitz, Tommy Franke, Otto Weil, Anton vern Roos, Ernest Guarht, Alfred Wetz, B. Ruth Christians, Bley Mentis, Nahan Franka, Adolf Mia Luicem, Br. Gordaly, Pone Mily, Misvent Knose"].

1920. 22 de enero. Odesa. De Barry B **Susenmsand** a KS. b4-f171b¹³⁶

[carta en ruso; KS escribió a mano la fecha "22 Jan 1920"; puede estar relacionada con la carta b4-f171a].

1901. 11 de junio. Berlín. De Razo **Tanamann**¹³⁷ a KS. b4-f172c

[*Herrn Kurt Schindler /Stud. mus et phil. /Berlin SW /Konnigsgratzerstrsse 104*] [tarjeta postal en alemán, firmada *Ihr, Razo Tanamann*].

1930. 28 de julio. Soria. De Blas **Taracena** a KS. b4-f161a

[*Mi querido amigo: /La Sociedad Económica Numantina de Amigos del País ha aprobado nuestra propuesta relativa al cancionero soriano. /Le saluda afectuosamente su amigo /Blas Tarracena*] [carta muy breve del famoso arqueólogo español, en ese momento director del Museo Numantino, comunicándole la aprobación del proyecto de folklore; el sobre está dirigido a: "Mr. Herbert Weissberger / (para Mr. Kurt Schindler) /Almagro 25 /Madrid].

1930. agosto¹³⁸. Soria. De Blas Taracena a KS. b4-f161b

¹³⁶ En el catálogo del Lincoln Center aparece como de autoría desconocida.

¹³⁷ En el catálogo del Lincoln Center aparece como de autoría desconocida.

¹³⁸ En el catálogo del Lincoln Center aparece catalogada como n.d.; damos la fecha aproximada

[Amigo Sindler (sic): si para esta tarde no tiene usted plan y quiere venir a Ocenilla podemos hacerlo en el coche que me llevará a las excavaciones. /Saldré a las 2.30 de la tarde, de aquí (Museo). /Su buen amigo/ B. Tarracena] [nota rápida para ir a una localidad a realizar trabajo de campo; de este día hay una recopilación fotográfica en la colección de Schindler].

1930. 9 de octubre¹³⁹. Génova. De Blas Taracena a KS. b4-f161c

[Querido amigo: camino de Roma, después de visitar Nimes y Arles, le envia un cariñoso saludo su buen amigo, /B. Taracena] [tarjeta breve de este amigo, Schindler está viviendo en un ático de la madrileña calle de Zurbano].

1901. 11 de junio. Berlín. De Otto **Taubmann** a KS. b4-f172b¹⁴⁰

[Lieber Herr Schindler! Wo bleiben Sie nur? Seit über einer Woche habe ich nicht von Ihnen... Es würde mich freuen, demnächst ein Lebenszeichen von Ihnen zu erhalten. Mit Gruß, Ihr Otto Taubmann/ Berlin, 11. Juni 1901] [tarjeta postal breve de este compositor alemán, amigo de Schindler, que el reprocha cariñosamente que lleva una semana sin tener noticias suyas y le pregunta cuándo se vuelve a ir; la tarjeta va dirigida a “Kurt Schindler/ stud. phil.”].

1915. 27 de abril. Nueva York. De Deems **Taylor** a KS. b4-f162

[Dear Mr Schindler /I have been able to make arrangements whereby I have Friday afternoons and Saturday mornings free. If, therefore, you have made no other arrangements, I shall be very happy to accept the offer you were kindly enough to make me last night. /I can begin at any time, if you will let me know when you need me] [carta breve de este músico, que trabajó varios años conjuntamente con Schindler como editor; por el contenido debe tratarse de la primera carta tras la oferta de trabajo de Schindler].

1922. 5 de junio. Nueva York. De Herbert M. **Teets** a KS. b4-f163a

[Son todas cartas de su abogado sobre los trámites de atención económica de Schindler a su suegra y a su cuñada que había conseguido sacar de Rusia e instalar en Francia; el papel tiene el membrete: *Herbert M. Teets /Counsellor at Law /530 Fifth Avenue /New York*].

12 de junio. Nueva York. De Herbert M. Teets a KS. b4-f163b

por los trabajos de campo de KS en Soria.

¹³⁹ En el catálogo del Lincoln Center aparece catalogada como c. 8/10/1930. El matasellos dice “Genova 11-12/10-X/ 30-VIII”.

¹⁴⁰ En el catálogo del Lincoln Center se cataloga como anónima en la carpeta “Letters, 1902-1905”. En esta tarjeta postal se ve claramente la firma y la fecha 11.Juni.1901.

23 de octubre. Nueva York. De Herbert M. Teets a KS. b4-f163c
18 de noviembre. Nueva York. De Herbert M. Teets a KS. b4-f163d
30 de diciembre. Nueva York. De Herbert M. Teets a KS. b4-f163e

1923. 19 de marzo. Nueva York. De Herbert M. Teets a KS. b4-f163f
[a esta carta le acompaña un sobre, remitido por Zinaide Androuchevitch desde Constantinopla, dirigido a Kurt Schindler a través de Herbert M. Teets; él escribió a lápiz en el sobre “13/14 janvier 1923”].

4 de abril. Nueva York. De Herbert M. Teets a KS. b4-f163g

1935. 22 de febrero. Nueva York?¹⁴¹. De **Herbert P. [Berty] Weissberger**¹⁴² a KS. b4-f164

[*Lieber Kurt: Alice sagte mir, Sie hätten mich in einem Cable Cable und von Kathy Friedman hörte ich, Sie hätten mich in einem Brief erwähnt. Dies freute mich sehr. Und beruhigte mich auch; denn ich war wild (?), weil ich gar nichts von Ihnen hörte. Ich nahm mir vor, bei Ihrer Rückkehr beleidigt zu sein, und Ihnen für jeden Besuch, den ich Ihnen abstatten würd, 2 bis 3 Dollars abzuverlangen. As a sort of admission like such payable to a Museum or to a Matine. Aber angesichts Ihrer Grüsse und Ihres Gedenkens werden Sie mich umsonst und oft und sehr erfreut sehen. Sie konnten also nicht Gibraltar umsegeln ohne Halt zu machen!*] [carta larga de su amigo Bert, hablándole de amigos comunes como Kathy Freedman, los Riefstahl, Alice Beer y Pepe Weissberger; le cuenta que ha asistido en Nueva York a la *premiere* de *Bodas de sangre* y a los conciertos de Andrés Segovia].

1935. 9 de mayo. New Haven (Conéctica). De Herbert P. [Berty] Weissberger a KS. b4-f174b

[*Kurt Schindler! Arriving Conte di Savoia pier 59 nr west 18 st. Nyk/ Innigst Willkommen frohe Tage rosiger gegenwart und zukunft. Abrazos/ Berty*] [telegrama breve de Herbert Weissberger anunciándole a Schindler que viene a Nueva York en el barco Conde de Savoya; él está internado en el hospital Monte Sinaí].

¹⁴¹ Lugar aproximado porque en esas fechas Schindler no estaba en Nueva York y Berty le da detalles de la *premiere* de *Bodas de sangre* que fue en esos días.

¹⁴² Aunque Aguiló (2003) <<http://digital.csic.es/bitstream/10261/13035/1/arte%20fuera%20275.pdf>> , p. 282) afirme que Herbert (1897-1994) es hijo de Josef Arnold Weissberger (1880-1954), su parentesco era de hermano, como recoge el prólogo del catálogo *Almoneda collection of Spanish art treasures* (1921). El padre de ambos también coleccionaba antigüedades o sobrino, aunque ellos nunca lo utilizan al referirse uno al otro en las cartas de Schindler.

1934. 3 de febrero. Madrid. De **Josef Arnold [Pepe] Weissberger** a KS. b4-f165b

[*Mein Lieber Kurt: /Ich danke Ihnen sehr für Ihren rührenden Brief und bin sehr glücklich darüber, dass die Operation gut vonstatten gegangen ist. Hoffentlich wird die Rekonvaleszenz rasch sein*] [carta muy larga a máquina de su amigo íntimo Pepe, recordándole sus viajes a Gredos, Ávila, Arenas de San Pedro..., contándole de sus amigos comunes españoles como Pilar de Madariaga o Luisita Wekzeck, y los festivales de Arbós; aunque se la mecanografía su secretaria, él le añade a mano “Hombre, a ver si se pone bueno pronto y que nos veamos”; en el sobre Schindler escribió “Pepe (Zozaya) Feb 3/34”, y está dirigido a “Mr Kurt Schindler/ c/o Miss Irene Lewisohn/ 133 West 11th Str/ New York”].

1934. 13 de febrero. Madrid. De Josef Arnold Weissberger a KS. b4-f165c

[*Lieber Kurt: Haben Sie m. Br. nicht erhalten? Ich schrieb Ihnen sofort n. Erhalt Ihres a la vista de la costa española geschr. Briefes. Ich bin dick in Arbeit, da Genera ldirector u. foreign manager m. Gesellsch. hier sind. Wann kommen Sie. Viell. muss ich mit letzterem I Reise durch Spanien machen. Diesfalls nehmen Sie v. m. Schlafzimmer Beisitz.*] [nota breve, a máquina, preguntándole cuándo le va a ver, tiene mucho trabajo].

1935. 17 de enero. Madrid. De Josef Arnold Weissberger a KS. b4-f165d

[*Querido Kurt: me gustaría tener noticias tuyas. Me entero de que está Vd. en Viena y espero que su estancia en el Sanatorio no obedecerá a que se encuentre mal, sino a deseos de reposo. Ojalá pudiera también yo meterme en un lugar donde se come poco y le dan a uno mucho descanso*] [carta afectuosa de su amigo dándole recuerdos de sus conocidos españoles que preguntan por él; escrita a máquina por su secretaria, él añade a mano “y un potencial abrazo”; la carta la manda al Hotel Excelsior de Roma].

1935. 4 de febrero. Madrid. De Josef Arnold Weissberger a KS. b4-f165e

[*Mi querido amigo: /No sabe con que alegría he sabido que vd. se halla en Lisboa. Cuando supe por Alix que vd. estaba en Viena, pedí a mis primos que se ocupasen de vd, recibiendo noticias satisfactorias respecto a su estado de salud confirmadas por su carta recibida hace unas horas*] [carta cariñosa para “darle enseguida la bienvenida a la Península, esperando que pronto podrá darle un abrazo aquí”; le manda recuerdos de Carmen Yebes y Asita Madariaga (hermana de Pilar de Madariaga); añade a mano “que le quiere/ Pepe”].

1935¹⁴³. 13 de febrero. Madrid. De Josef Arnold Weissberger a KS. b4-f166a
[*Dear Kurt: I am so glad to get continually good news abt. your helath (sic). Ahora mismo llamó el Dr. A. azagoiti o como se llame (el asistente de Pittaluga) por segunda vez que le mande un abrazo, encantado de saber que le va bien*] [nota breve a máquina, Schindler ha añadido a mano la fecha “Febr 13th”].

1935. 18 de febrero. Madrid. De Josef Arnold Weissberger a KS. b4-f175a
[*Esperale miercoles noche estacion quedome hasta sabado madrid ausentandome varios dias abrazos Pepe*] [telegrama breve para verse, Schindler está en el Park Hotel de Estoril].

1935. 9 de abril. Madrid. De Josef Arnold Weissberger a KS. b4-f166b
[*Querido Kurt:/ No he sabido nada de Vd. lo que es muy natural porque me figuro que estará gozando de libertad y pereza y así comprendo que no se dedique a correspondencia. Tampoco yo lo haría si no tuviera que pedirle el favor de enseñar las tarjetas adjuntas a Amelia, a la que ruego dé mil recuerdos y le reitere el afecto tan profundo que le tengo*] [carta muy afectuosa, le pide que dé referencias de un pintor austríaco, A. Hubner, para un posible trabajo, y le recuerda que “todos los amigos preguntan por Vd”]; le cuenta que en la casa de los Mac-Kinlay hubo una función con música de Sagastizabal].

sf. Madrid. De Josef Arnold Weissberger a KS. b4-f166c
[*Universidad Central. S. Bernardo 51 Conferencia sobre Maimonides /Ich habe lang mighichst auf Irle gewatel/ Pepe*] [recordatorio de esa conferencia en una tarjeta de visita con el membrete “José A. Weissberger”].

1905. 5 de enero. Berlín. De [Albert] **Welti** a KS. b4-f172f¹⁴⁴
[*Lieber Herr Schindler! Meine Frau singt am 15. d. m. in einem Concert (Singakademie) drei Ihrer Lieder, nämlich: Mondhelle (clair de lune). Der Titel übersetzt weil man sonst ein franz. hier erwartet! Blümchen, Piruette. Wollen Sie sie selbst begleiten? Nur können Sie mir Texte zum Wortlaut zur Verfügung stellen?*] [tarjeta postal, del artista suizo, que había estudiado en Munich y residía allí; le comunica que su esposa va a estrenar en un concierto en la Berliner Singakademie tres canciones de Schindler (“Clair de lune”, “Blümchen” y “Piruette”) y le invita a que le acompañe él mismo al piano].

¹⁴³ En el catálogo del Lincoln Center aparece catalogada como n.d; damos el año aproximado por el contenido de la carta.

¹⁴⁴ En el catálogo del Lincoln Center aparece catalogada como anónima.

1901. 8 de mayo. Berlín. De **Hugo Wolf** a KS. b4-f172a¹⁴⁵

[la carta está dirigida a “Herrn Kurt Schindler /Stud. mus et phil. /Berlin SW /Konnigsgratzerstrsse 104; el remitente está en Berlin /Leipzigerstr. 37; está escrita en alemán de muy difícil transcripción].

1927¹⁴⁶. Diciembre. Nueva York. De **Rita W. Wolf** a KS. b4-f167a

[*Dear Mr Schindler. /So many times I've wanted to write you but the pace seems to have been swefter this fall! I wice seated next to Bodansky at dinner, I thought and spoke of you. Do you know the superstition of having your “last burn”. Bodansky looks quite vehement against*] [carta larga de esta cantante, antigua alumna suya de piano acompañante, contándole muchas noticias de músicos conocidos; le reitera su admiración por sus clases y su persona: “Shan't tell you all of them for you'd he spoiled, but must let you know we are realize the difference and contrast to the work we accomplished with you”].

1929. 9 de febrero¹⁴⁷. Cuba. De Rita W. Wolf a KS. b4-f167b

[*Have wondered about you /Greetings from this lovely vacation city*] [breve tarjeta postal de esta amiga que está de vacaciones en Cuba; Schindler está en España en sus trabajos de campo, en concreto se hospeda en el Hotel Europa de Cáceres]

1931. 29 de diciembre. Horicon (Nueva York). De Rita W. Wolf a KS. b4-f167c

[*Am so glad you showed me so I could come here and enjoy “The Mummer’s Reveland” and “The Masque of the apple”. Stays till 1:15, heard the last note and then seeing upon were busily engaged, hurried home and arrived beautifully on time. Was sorry to I couldn’t personally, tell you of the pleasure your music gave me and the charmly fiature the whole made*] [carta cariñosa felicitándole por su ultimo estreno de la música incidental que compuso para las obras infantiles *The Mummer’s Reveland* y *The Masque of the Apple*, estrenadas en el The Neighborhood Playhouse School of the Theatre en Nueva York, con la colaboración de Irene y Alice Lewisohn; aprovecha para felicitarle el nuevo año; el papel con membrete es de su granja, “Brent Lee Farm/ Brant Lake/ Horicon, New York; ella hecha de menos la ciudad, “This is another world; early this frozen, outlines so dean, the air so crisp and life so simple. I have to think of the city but will be back on the fourth and this lovely winter picture wolder a pleasant memory”].

¹⁴⁵ En el catálogo del Lincoln Center aparece catalogada como anónima.

¹⁴⁶ En el catálogo del Lincoln Center aparece catalogada como c. 1/2/1929.

¹⁴⁷ En el catálogo del Lincoln Center aparece catalogada como c. 2/19/1929.

1903. 16 de mayo. Berlín. De Louise **Wolff** a KS. b4-f168a

[*Lieber Curt/ Mit herzlichster Freude habe ich von Ihrem Erfolg in Stuttgart gelesen. Sie wissen, wie ich stets an Ihnen Anteil genommen habe u wie wir alle Ihre Carriere mit herzlichem Interesse verfolgen. - Ihre liebe Mama hat mir versprochen, bald zu mir zu kommen u mir von Ihnen zu erzählen. Uns geht es gut - wir haben eine herrliche Reise nach Paris- Riviera- Wien - gemacht. Alle grüßen herzlich, in alter*] [tarjeta postal de la actriz vienesa Lousie Schwarz (1855–1935), viuda en aquel momento del empresario y periodista Hermann Wolff (1945-1902), que a la muerte de su marido siguió con su famosa agencia de concertistas (“Concert-Direction”), dominando el panorama musical de Berlin; le escribe felicitándole por su éxito en Stuttgart y recordándole que sigue con sumo interés su carrera musical; espera tener más noticias de él cuando su madre vaya a verles].

1903. 25 de julio. Berlín. De Louise Wolff a KS. b4-f168b

[*Lieber, armer Kurt. Ihr Ich will Ihnen nur sagen, daß unsere Gedanken ... entsetzlichen ... wo wir das Unglück erfuhren, das Sie getroffen, stets mitleidvoll bei Ihnen... weilen. Was müssen Sie leiden! Welche seit der schrecklichen ... nun das Schicksal Ihrer geliebten Mutter, in Ihnen wühlen! Lieber guter Kurt, wir u alle fühlenden Menschen erleben Ihre Qualen mit, u. möchten so gerne etwas tun, das Ihren Schmerz lindern könnte. Ich hoffe Sie erinnern sich unserer als Ihrer wahren Freunde - u. lassen uns die traurige Genugung Ihnen etwas in ... Trauer sein zu dürfen. Wir sind nur bis Anfang nächster Woche hier. Dann treffen ... Nachrichten via Flottwellstr. 1. So lange wir nicht Directes von Ihnen hören, müssen wir uns auf die gräslichen Zeitungsnachrichten verlassen. Möchten die uns doch melden, daß Sie Ihre arme Mama lebend gefunden haben. In treuer herzlichster Freundschaft*] [carta larga muy afectuosa, se acaba de enterar del triste desenlace de su madre, le pide que le confirme si ha muerto; cariñosamente le ruega que recuerde quiénes son sus verdaderos amigos].

1932. ca. 21 de enero¹⁴⁸. Philadelphia. De Wolfe **Wolfinsohn** a KS. b4-f169a¹⁴⁹

[*Many thanks for your kind congratulations and good wishes*] [este mensaje breve está escrito en la tarjeta de visita de “Mr. and Mrs. Wolfe Wolfinsohn”; hace referencia a la carta que les escribe Schindler por la boda de este violinista, b4-f177d].

¹⁴⁸ En el catálogo del Lincoln Center aparece catalogada sin fecha. Fecha aproximada por el contenido de b4-f169b.

¹⁴⁹ Aunque en el catálogo del Lincoln Center sólo se cita en esta carpeta un documento, en realidad son dos, uno a Wolfinsohn y otro a su suegro Adler.

1904. 24 de junio. Viena. De Wilhelm von **Wymetal** a KS. b4-f170

[*Wiener Ansorge –Verein/ Wien, Florianigasse 5B/ Wien, den 24. Juni 1904, ... Schindler! Ich bitte Sie, Samstag den 2. Juli nachmittags 5 Uhr in Purkersdorf, Winterg. 35 mein Gast zu einem intimen Ansorge-Abend zu sein (Frl. Günzburg - souvenez vous en - singt) Vielleicht verabreden Sie mit Horwitz eine gemeinsame Herfahrt*] [carta para invitarle a una velada de la Asociación Ansorge en Purkersdorf (a las afueras de Viena); la Ansorge Verein fue fundada en 1903 por Wilhelm von Wymetal y Paul Stefan para promocionar las obras del pianista y compositor Conrad Ansorge, con altos objetivos culturales; actúa la cantante Günzburg y va a asistir el músico Horwitz, amigo de Schindler].

1920. ca. 29 de enero. Odesa. De Vladimir **Zelensky** a KS. b4-f171a

[*Odessa 29/ Schindler/ Hotel Regis NY/ sante salutations bonnes salutations Androuschevitz/ Zelensky*] [telegrama notificándole a Schindler que está bien Androuschevitz, relacionándolo con los trámites de la salida de su suegra y su cuñada, Cfr. b4-f171b; KS escribió a mano la fecha 1920].

1904. 13 de junio. Munich. De **anon** a KS. b4-f172d

[*Lieber Herr Schindler! Es war nicht... Von Ihnen, mir nicht einmal Ihre Wiener Adresse mitzuteilen. Denken Sie doch: ich konnte Ihnen nicht einmal die Correctur Ihres Liedes schicken. Aber nun geben Sie doch ein Lebenszeichen und führen mir .. Zu dem geistigen Bilde*] [carta de un empleado de la publicación *Der Kunstwart*, quejándose de que no le ha dado su dirección en Viena y por eso no ha podido mandarle las pruebas de imprenta; esa publicación, fundada por Ferdinand Avenarius, era un importante cauce de expresión para los artistas más jóvenes en Alemania; su crítico y asesor era el Dr. Richard Batka; en ese momento la publicaba la editorial Verlag Georg D. W. Callweg; la carta lleva el membrete de la publicación].

1905. 29 de enero. Berlín. De **anon** a KS. b4-f172h

[*Herrn Kurt Schindler /Sehr geehrter Herr Hofkapellmeister / (...) Ih non dann alles zu erklasen*] [carta sin remitente ni sobre]

1905. 27 de junio. Berlín. De **anon** a KS. b4-f172h

[*Lieber Herr Schindler...*] [tarjeta postal de caligrafía indescifrable; la envían a “Herrn Kapellmeister/ Kurt Schindler”].

1920. 22 de enero. Odesa. De **anon** a KS. b4-f171b¹⁵⁰

¹⁵⁰ En el catálogo del Lincoln Center se atribuye la autoría de la carta a Zelensky pero la firma al final de la carta no se recoge dicho nombre.

[carta larga en ruso; el sobre indica “Mr. Kurt Schindler/ 64 East, 66 Street /New York City; Schindler escribió a mano “22 Jan 1920”; puede estar relacionado con el telegrama de 1920 donde Zelinsky le confirma que su familia política se encuentra bien en Odesa, *Cfr.* b4-f171a].

1922. 11 de agosto. Nueva York. De **anon** a KS. b4-f179c

[carta en ruso, por la fecha probablemente recoja los últimos detalles de todos los innumerables trámites que Schindler ha hecho para sacar a su suegra Zinaide y a su hija Valentina de Odesa como refugiadas políticas].

1926. 2 de junio. Canada. De **anon** a KS. b4-f173e

[tarjeta postal, en ruso; dirigida a “Mr. Kürtz Schindler /29 W. 54 Street /New York City / [tachado] 38 W 89 St. / c/o Lynch”].

1926. 28 de octubre. París. De **anon** a KS. b4-f173c

[carta en francés, caligrafía indescifrable, dirigida a “Mousier Kurt Schindler /Hotel de la Tremomilla/ Rue de la Tremomilla/ Paris”]

HISPANIC INSTITUTE

En Manhattan, en el campus de la Universidad de Columbia, se encuentra el Instituto Hispánico perteneciente a la citada Universidad [Hispanic Institute at Columbia University, HICU], que también posee documentación referente a Kurt Schindler, ubicada en la Biblioteca y en el Archivo del sótano de dicha Institución¹⁵¹.

La razón por la que el HICU tiene estas cartas nos parece que puede deberse a la relación mantenida por Kurt Schindler y Federico de Onís (1885-1966). Onís trabajó en la Columbia University desde 1916, enviado por la Junta de Ampliación de Estudios para dirigir su departamento de Lenguas Romances; en esa misma Universidad promovió, en 1920, la creación del Instituto de las Españas, que se ha convertido posteriormente en el Instituto Hispánico [HICU]. En 1930 se fundó la “Casa de las Españas” en Nueva York como sede de dicho Instituto. Un colaborador habitual del Instituto Hispánico fue Kurt Schindler. En 1941 Federico de Onís fue el editor de su recopilación de canciones populares españolas *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*, obra póstuma que se imprimió gracias al esfuerzo de sus amigos y colaboradores. Es fácil pensar que Onís, al jubilarse en Columbia University en 1954

¹⁵¹ Los pormenores del estado de dichos fondos están ya descritos en el citado artículo de M^a Enriqueta Frontera, por lo que es posible que estos fondos, descatalogados y en completo abandono, hayan podido extraviarse desde nuestra última consulta en mayo del 2006. Asimismo, si se acometiesen las tareas de limpieza, recopilación, restauración y catalogación de este fondo, es muy posible que aparecieran más cartas sobre nuestro compositor.

y trasladarse a Puerto Rico¹⁵², dejara en el Instituto de las Españas el material de los trabajos que había dirigido desde allí. Pero son sólo suposiciones, porque no hemos encontrado ninguna documentación al respecto.

Las cartas que aquí hemos encontrado en relación a Kurt Schindler son dieciséis: cuatro escritas por Schindler entre 1914 y 1935; las doce restantes, fechadas entre 1940 y 1941, se refieren a la recopilación de la obra de Schindler para la realización de las notas biográficas que Federico de Onís adjuntó a la publicación póstuma, en 1941, de *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*; proceden de varios remitentes y están todas dirigidas o bien a Alice Baldwin Beer, Dorothy Lawson o a Federico de Onís. Todas estas cartas están en el sótano del HICU en unos ficheros metálicos sin numeración, en una carpeta correspondiente a Federico de Onís sin ninguna catalogación.

1914. Nueva York. De KS a **Bogest**

[*My dear Mr. Bogest!! This is to thank you and the Music Comitee of the MacDowell Club heartly for the honor extended me*] [carta de Schindler, declinando el ofrecimiento a formar parte del MacDowell Club, una asociación femenina que comenzó en 1905 en la primera sede de la Metropolitan Opera House, apoyando los ideales de la MacDowell Colony¹⁵³. El motivo es el exceso de trabajo de Schindler en su agrupación coral¹⁵⁴].

1926. 29 de enero. Nueva York. De KS a Elbridge L. **Adams**

[*My dear Mr. Adams: On the occasion of the founding of a Natalie Curtis scholarship at the Hampton Institute, it is my rare privilage to be asked to contribute*] [carta muy larga, a la manera de un *memorandum*, que Schindler escribe sobre la

¹⁵² Federico de Onís, tras su jubilación en Columbia University, en el año 1954, se fue a vivir a Puerto Rico, encargándose allí de la dirección del Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad, fundado por él mismo en el año 1928.

¹⁵³ La MacDowell Colony fue fundada en 1896 por el compositor Edward MacDowell (1860-1908) y su mujer, la pianista Marian MacDowell; a causa de su experiencia positiva al componer y trabajar con éxito y tranquilidad en una granja, fundaron la MacDowell Colony en su propiedad de Peterborough, New Hampshire, para que otros artistas pudieran gozar de lo mismo. Este proyecto fue llamado “Peterborough Idea” y apoyado en 1906 por mecenas como Grover Cleveland, Andrew Carnegie o J. Pierpont Morgan que crearon becas en honor a su promotor. Entre los becados destacan Leonard Bernstein, Thornton Wilder o Aaron Copland. *Cfr.* <<http://www.macdowellcolony.org/>> [Consultada el 24 de mayo de 2011]

¹⁵⁴ El Coro “MacDowell” fue fundado por Schindler en noviembre de 1909 en la sede del MacDowell Club. En enero de 1910, Gustav Mahler (amigo de la familia de Schindler desde su infancia), por aquel entonces director de la New York Philharmonic Orchestra, invitó al Coro a actuar con su orquesta. En 1912, Schindler cambió el nombre de la agrupación por el de “Schola Cantorum”.

figura de la artista Natalie Curtis Burlin¹⁵⁵, ya que ambos participaron en su homenaje en el Hampton Institute ese mismo año].

ca. 1933. 19 de febrero. Europa. De KS a W. Rodman **Fay**

[*My dear Mr. Fay:!* *The new year brought me a very pleasant surprise in the form of a most cordial letter from Mr. Carl Engel*] [carta larga y persona de Schindler al accionista y yerno del fundador de la editorial Schirmer y de la revista *The Musical Quarterly*, donde le explica su situación actual trabajando intensamente en las recopilaciones de música popular española en Soria y Extremadura; aprovecha para felicitarle a él y a su mujer el nuevo año].

1935. 7 de septiembre. Nueva York. De KS a **Ewald Schindler**.

[*Nora, Children, Ewald! Hurrah! Ier (...) Glenoble. Zwei gute*] [Es la última carta que se conserva de Kurt Schindler. Es una carta muy cariñosa, en alemán, a su única familia (su hermano Ewald, su cuñada Nora y sus sobrinos Veronica y Edward) dándoles indicaciones concretas para que viajen de Praga a Marsella de paso a Barcelona y de allí a Nueva York, evitando París por ser más una ciudad más cara. Esperaba verles en Barcelona el 19 de octubre porque preveía tomar el barco Manhattan el 9 de octubre. Les remite un giro de 3000 francos a Marsella y les aconseja dejar sus asuntos en manos de su amigo

HISPANIC SOCIETY OF AMERICA

La sede de la Hispanic Society of America está en Manhattan. El fondo epistolar que encontramos en la Hispanic Society of America [HSA] es muy escaso, sólo tres cartas, fechadas en marzo de 1921, pero muy interesantes por lo que conllevan. Son las reclamaciones del bibliotecario de la HSA, A. D. Savage, “Acting Curator”, a Kurt Schindler por materiales del fondo de la Biblioteca que se lleva en préstamo y tarda en devolver.

Kurt Schindler fue miembro de la HSA, a petición de Federico de Onís. En los fondos de la HSA hay una carpeta correspondiente a cada miembro numerario; en la carpeta que se conserva sobre Kurt Schindler están las tres cartas ya citadas y una ficha escrita el 23 de marzo de 1954 sobre su persona. El fundador y director de la Institución, Archer Huntington, encargó a Schindler una relación de libros actuales sobre música y músicos en España en 1920¹⁵⁶, y éste le recopiló gran cantidad de bi-

¹⁵⁵ Para más datos sobre esta compositora, investigadora e impulsora de los estudios de música americana y etnografía, *cfr.* <http://www.nataliecurtis.org/> [Consultado el 24 de mayo de 2011].

¹⁵⁶ Dice, textualmente: “Ficha sobre KS, JC 3/23/54/ KS was sent to Spain in 1920 by HSA to make a collection for the Society’s Library (Information from Members file)./ Brought

bliografía contemporánea sobre música española aprovechando sus viajes de campo a España¹⁵⁷.

1921. 1 de marzo¹⁵⁸. Nueva York. De A. D. **Savage** a KS.

[*My dear Mr. Schindler:!* As you know, we have to be business like, note agenda in the calendar and keep track of things thus] [Carta breve, sin fecha, donde le reclama el libro de José Antonio de Donostia *De Musica Popular Vasca*, que se llevó prestado hace escasas cinco semanas. Posteriormente, Savage añade que devolvió el libro el 23 de marzo].

1921. 18 de marzo. Nueva York. De A. D. Savage a KS.

[*My dear Mr. Schindler: would you be so kind as to let us have you list of the Spanish musical library collected by you for the Hispanic Society of America* ¹⁵⁹] [Recordatorio para que remita la lista, que se le encargó por la HSA, sobre bibliografía de música española].

1921. 22 de marzo. Nueva York. De A. D. Savage a KS.

[*My dear Mr. Schindler:!* We should be greatly obliged if you could lend us the list of the Spanish musical books collected by you for the Hispanic Society of America] [Una segunda carta imperiosa instándole tanto a que devuelva el libro que se llevó en enero para copiar dos páginas como a que remita la lista que hizo, por

back a collection of sheet music and musical instruments/ [tachado a lápiz] Sheet music is on file in cases in Room 2213 List of sheet music in drawer of desk in Reserve Stack Room/ [añadido en lápiz] Cards have now been made for (some of) these items and music is with uncat.[atalogued] books”.

¹⁵⁷ En la documentación que se encuentra en los fondos de esta Institución no hemos encontrado ninguna relación escrita de los pagos que Huntington pudiera haber hecho a Schindler por su gestión. Aprovechamos para agradecer al personal de la Biblioteca de la HSA su ayuda en la consulta de dicha documentación.

¹⁵⁸ La carta está sin fecha, pero la deducimos de la última carta.

¹⁵⁹ Al día siguiente de dársela Schindler a Savage, él escribe esta nota: “List delivered to me by Mr. Schindler 23 March 1921. He had separated from the musical library collected by him in Spain in 1919 those wh.[ich] were his own property; also in another place a number (belonging to the Hispanic Society) which were to be looked over by Señora d’Alvarez for her coming recitation in the Schola Cantorum Concert. Mr. McInernly forgot and sent both lots to Mr. Schindler’s. The list on its sheet (books) is often last mentioned lot belonging to the Hispanic Society and brought back by Mr. Schindler 23 March 1921. /A.D. Savage/ 24 March 1921”.

En la carta b1-f5 conservada en la NYPL remitida por la cantante D’Álvarez, se confirma que ella vino a Nueva York a dar un concierto en la Schola Cantorum en esas fechas.

encargo de Huntington, sobre música española. En la misma carta Savage vuelve a añadir que devolvió el libro el 23 de marzo].

FUNDACIÓN JUAN MARCH

En la Biblioteca de la Fundación Juan March, sede de Madrid, en la sección de Música española-Archivo epistolar¹⁶⁰, se encuentra la correspondencia personal del músico Julio Gómez García (1886-1973), donde se recoge una carta de Kurt Schindler a él dirigida [signatura M-AE-Sch] así como cinco cartas de Gómez García a diversas personas hablando de la actividad musical de Schindler en Madrid, los destinatarios de estas cartas son: Bartolomé Pérez Casas [sign. M-AE-Per-1], Adolfo Salazar [M-AE-Sal-6] y su mujer Rosario Amat [sign. M-AE- Gom-286 y Gom-288].

1920. 25 de agosto. Barco Manduria [American Line]. De KS a Julio **Gómez** M-AE-Sch.

[Querido amigo: yo recibí su amable carta esta mañana, y le digo muchísimas gracias para sus buenos votos y para su indefatigable (sic) interés. Hasta Vigo todo se pasó bien, y yo llegué con todos mis bultos] [Carta muy larga de Schindler relatóndole con todo detalle las partituras y libros que ha perdido y que ha recuperado antes de embarcar en Vigo rumbo a Nueva York. Destaca la lista de música española con obras de Otaño, Esnaola, Donostia, Falla o Albéniz. Se constata que Schindler distribuía en España sus ediciones de música rusa publicadas en Schirmer].

ARCHIVO DEL ORFEÓ CATALÁ

El fondo documental del Orfeó Catalá, fundado por Lluís Millet, uno de los grandes amigos de Schindler en España, se encuentra en la Biblioteca del Orfeó, en su sede del Palau de la Música Catalana, en Barcelona. En dicho fondo hay un gran apartado de cartas, donde hemos encontrado tanto cartas de Schindler a Millet y a Pujol como cartas de otros compositores que no van dirigidas a Schindler pero le nombran a como una figura del panorama musical contemporáneo catalán¹⁶¹. Entresacamos las seis cartas que Schindler envió a estos dos músicos.

1930. 20 de febrero. Madrid. De KS a Lluís **Millet**.

[Mi querido amigo/ desde hace seis semanas estoy tratando de hacer un viaje a Barcelona, más extenso esta vez, para ver a Vd. y los buenos amigos de esa ciudad,

¹⁶⁰ Queremos agradecer en estas líneas a la Dra. M^a Dolores Cuadrado Caparrós, de la Universidad de Murcia, su indicación de la existencia de estas cartas en dicha Fundación.

¹⁶¹ Queremos agradecer también en estas líneas toda la ayuda prestada por el personal del Centro de Documentación, especialmente a Dña Nuria Espert, durante mis estancias en la Biblioteca de l'Orfeó Català.

y oír algo de la temporada musical de Barcelona] [Carta extensa donde Schindler le expone, con todo lujo de detalles, su proyecto de difusión de la música española a través de viajes de extranjeros a las principales ciudades españolas donde pudieran participar de conciertos y conferencias sobre música española; Schindler cuenta con el beneplácito del Patronato Nacional del Turismo con sede en Madrid].

ca. 1929. 7 de abril. Madrid. De KS a Frances **Pujol**.

[*Mon cher ami! Ci-joint vous trouverez la carte pour M. le Conte de Güell signé par M. Sangroniz. Je ne sais pas comment vous exprimer ma reconnaissance pour votre belle lettre, qui m'a mis dans un véritable feu d'enthousiasme*] [carta llena de entusiasmo de Schindler, agradeciéndola a Pujol la colaboración del Orfeo para su proyecto de difusión de la música española, mencionando las ciudades de Valencia, Granada y Sevilla; ahora el dedica su tiempo mayormente a gestionar las agencias de viaje y las personas a contactar para dicho proyecto; le pide que le consiga entradas para el Centro de Estudios Históricos en el próximo concierto del Orfeo en Madrid].

ca. 1929, mayo. Madrid. De KS a Frances Pujol.

[*Mon cher Maître et ami! Permettez-moi que je me adresse à vous pour vous demander votre collaboration dans un plan moins ambitieux mais plus pratique que ... de l'anuncé passé. On m'a chargé d'organizer cette anuncé une série de semaines de musique et de fêtes folkloriques*] [carta muy larga con todos los detalles del proyecto de conciertos anunciado en la carta anterior, pidiéndole su ayuda; las fechas son desde Semana Santa, pasando por la feria de abril de Sevilla y el mes de mayo (entre Madrid y Barcelona); le propone una semana de gala de música catalana con conciertos del Orfeo, de la orquesta de Casals, de la banda municipal y el Orfeo Gracienc, pidiéndole que concierte con Millet, Casals, Lamote y Balcells dichos conciertos, bailes de sardanas y una excursión a Montserrat; el Patronato Nacional de Turismo anunciará el proyecto en la prensa de París, Londres y Nueva York, editando 20000 folletos explicativos en tres idiomas; papel con el membrete del Patronato Nacional de Turismo y el sello de la Casa Real, tachando "Presidencia del Consejo de Ministros" para adjuntar su dirección de Zurbano 37].

1930. 8 de marzo. Madrid. De KS a Frances Pujol.

[*Mon cher et distingué ami! Mille mercis pour votre télégramme et la grande joie que vous m'avez donné en me permettant d'inscrire votre nom an comitè orga-*

nisateur] [carta con algunos cambios sobre el plan propuesto, como adelantar las fechas de los conciertos empezando en Barcelona y terminando en San Sebastián; le agradece que le haya permitido poner su nombre en el comité organizador¹⁶²].

1930. 3 de abril. Madrid. De KS a Frances Pujol.

[*Mon cher ami! Le contenu vient de sortir de la presse et sera publié en 4 langues (Français, Anglais, Allemand) avec des photographies et une jolie couverture dans toutes les directions*] [carta muy larga con todo lujo de detalles sobre la planificación de los conciertos, el precio de cada entrada y el dinero total a recaudar; sobre los números de Schindler el propio Pujol escribió sus correcciones].

1931. 2 de febrero. Madrid. De KS a Frances Pujol.

[*Cher ami! Permettez que j'ajoute quelques lignes personnelles à la lettre officielle; c'est pour vous féliciter de tout escure au sujet des magnifiques manifestations que viennent de vous offrir les orfeons de Catalogne. J'ai lu les discours dans la Revista Catalana avec le plus grand intérêt*] [carta personal que acompaña a una supuesta carta oficial dirigida también a él; el tono de esta carta es muy distinta de las anteriores, seguramente debido al fracaso del proyecto de Schindler que tantos trámites le hizo dedicar a Pujol; le cuenta de sus próximos viajes a Granada, Cádiz y Marruecos y le habla (con su entusiasmo habitual) de la colección de canciones que ha recopilado a informantes femeninas en la provincia de Soria "(Logroño, etc)"; queda para verle en Barcelona en su próxima visita; remite su carta desde Zurbano 36 Madrid; Pujol añadió a mano, junto a la fecha, "Kurt Schindler"].

ARCHIVO MANUEL DE FALLA

En esta institución granadina se encuentran más de de 23.000 documentos que constituyen la colección epistolar de este compositor. Es una documentación única ya que, aproximadamente, desde el año 1914 Manuel de Falla conservó borradores y copias al carbón de las cartas que enviaba, ello facilita mucho al investigador la tarea de reconstruir la relación epistolar del músico.

Con la signatura [7605] hay una relación de dieciséis documentos bajo el nombre de Kurt Schindler¹⁶³: diez cartas escritas por Schindler dirigidas a Manuel de Fa-

¹⁶² En los periódicos *ABC* del 04/05/1930, p. 38 y *La Vanguardia* del 08/05/1930, p. 10, vienen los anuncios con los detalles de este viaje, "Excursión turístico-musical a través de España", del 14 de mayo al 9 de junio, con el comité descrito por Schindler.

¹⁶³ Queremos agradecer el trabajo de Dña. María Molina Parra al transcribir, para esta investigación, los 16 documentos que componen el fondo [7605]. De esas 16 cartas, el documento con signatura [7605-11] es un sobre de una carta remitida por Kurt Schindler desde Madrid en la dirección de Monte Esquinza 38, que era el domicilio madrileño de su amigo José Weissberger.

lla, y cinco remitidas por Falla a su amigo, fechadas entre 1920 y ca. 1931.

1920. 12 de julio. Madrid. De **KS a Manuel de Falla** [7605-001].

[*Muy distinguido Sr./ De parte de los Señores D. Miguel Llobet, Mr. Kurt Schindler, D. y mía*] [Esta carta breve, firmada por José Grau y Kurt Schindler invitando a cenar a Falla al restaurante de Buenavista; la invitación también la suscriben Miguel Llobet y Alfonso Hernandez Catá]

1922. 25 de junio. Granada. De **KS a Manuel de Falla** [7605-002].

[*Eminent Maestro, et très cher ami! Seulement une ligue pour vous dire que j'ai reçu une impression très profonde, très touchante*]. [elogiosa carta de Schindler hacia la persona y la labor compositiva de Falla tras su asistencia al estreno de *El Amor Brujo*]

1922. ca. julio¹⁶⁴. Granada. De Manuel de **Falla a KS** [7605-012]

[*Su carta de despedida me ha producido una grande y profunda emoción. Las palabras que tiene Ud. la suma bondad de dirigir al Amor brujo y a su autor*] [es el borrador de una carta donde Falla, de una forma muy entrañable, le agradece a Schindler su carta anterior, “un amigo de tan raras cualidades como es Ud. y a quién quiero y admiro de corazón”; le da así mismo recuerdos de parte de su hermana].

1922. 12 de septiembre. París. De **KS a Manuel de Falla** [7605-003].

[*Cher maître et ami!! Vous serez, taus doute, bien étonné de recevoir un disque de grammophone*] [carta de Schindler donde le notifica a Falla que ha estado en París con Respighi y han hablado de las semejanzas entre la música de Andalucía y la de Cerdeña, le manda un disco de ese repertorio; le anuncia a Falla que Lucrezia Bori va a interpretar en el Metropolitan Opera de Nueva York las *Siete canciones españolas* y que Arturo Toscanini quiere conocer su música orquestal].

1923. 20 de marzo. Nueva York. De **KS a Manuel de Falla** [7605-004]

[*Tresse huereux nous communiquer la invitation de Madame, fondatrice des Berkshire Festivals*] [breve telegrama de Schindler notificándole que Mrs. Coolidge le invita a participar en el ciclo de música de cámara que ella organiza en Roma el próximo mes]

1923. 22 de marzo. Sevilla. De Manuel de **Falla a KS** [7605-013]

[*Accepte honoré reconnaissant niortation (sic) Madame Coolidge. Tantes amitiés. Falla*] [breve telegrama de respuesta al anterior donde Falla acepta la invitación]

¹⁶⁴ La carta no está fechada, se data porque es contestación a la carta [7605-002].

de Mrs. Coolidge para desplazarse a Roma]

1923. 23 de marzo. Nueva York. De **KS a Manuel de Falla** [7605-005]

[*Prie communiquer ce message a falza qui se trouve actuellement a Sevilla voulez vous accepter commision de Madame Coolidge ecrite sonata on suite viola et piano*] [telegrama de Schindler en nombre de Mrs. Coolidge encargándole el estreno de una sonata para violín y piano en el Berkshire Festival de septiembre, le ofrece 2300 pesetas; se lo envía a la dirección del entonces maestro de capilla de la catedral de Sevilla, “c/o Eduardo Torres Pérez”].

1923. a.d. 11 de abril¹⁶⁵. París. De **KS a Manuel de Falla** [7605-010]

[*Arrivant Paris vous envoie salutations. Anxieux savoir si avez reçu deux cent dollars de Coolidge Fransmis par banque Hispano-Americano Granada*]. [Este telegrama lo envía Schindler notificándole un envío de Mrs. Coolidge por un importe de 200 dólares; le cita en Roma el 1 de mayo y le adjunta las direcciones de los músicos Pizzetti, Tomasini, Malipiero y Toscanini; por las cartas de la NYPL sabemos que Schindler viajó esas fechas a Roma].

1923. 11 de abril. Granada. De Manuel de **Falla a KS** [7605-014]

[*Muy grande amigo/¿Qué dirá Ud. de mi largo silencio?.../ Puedo asegurarle que lejos de significar un olvido ha sido una razón más para tenerle presente*] [carta larga y afectuosa de Falla agradeciéndole el envío del disco y confirmándole que no puede aceptar el encargo de la sonata para violín y piano por exceso de trabajo (le cita varias obras pendientes de terminar); le insta que el próximo 1 de mayo en Roma hablen de esos temas profesionales].

1929. 24 de abril. Madrid. De **KS a Manuel de Falla** [7605-006]

[*Mi querido amigo/ Tengo el gran gusto de presentarle a Ud. y a su hermana la entrañable señora Robert Hewitt*] [carta de presentación de la cantante neoyorquina Enid Hewitt, de quien él había dado ya referencias Enrique Fernández Arbós; aprovecha para preguntarle por la composición de la *Atlántida*, y para mandarle una foto que le hizo en París el año 1923].

1929. 23 de junio. Granada. De Manuel de **Falla a KS** [7605-015]

[*Mil gracias, querido amigo, por su telegrama, aunque lamentando con las buenas gestiones de ustedes no hayan tenido el resultado que todos esperábamos*] [postal donde le confirma el envío del *Concerto*, le manda recuerdos de Irene Levi-

¹⁶⁵ La fecha es aproximada según sus contenidos y los de las cartas signaturas [7605-004], [7605-005] y [7605-014].

sohn y de los buenos ratos pasados juntos en Granada¹⁶⁶].

ca. 1929¹⁶⁷. 25 de ? París. De **KS a Manuel de Falla** [7605-009]

[*Mon cher Maitre et ami/ Votre lettre d'Annecy me demandant des renseignements au sujet de ce M. Allatini, qui vous avait écrit m'a trouvé atez, perplexe*] [en esta carta larga Schindler le explica a Falla, con mucho detalle, cómo Weissberger le ha justificado el malentendido con Allatini, que al ser amigo del pianista americano Copeland, intérprete de música española, ha sido su intermediario para tocar obras suyas].

1931. 23 de agosto. Evian (Francia). De Manuel de **Falla a KS** [7605-016]

[*Querido amigo:!/ Unas líneas desde Evian para mandarle en la unión de mi hermana a todos muy afectuosos saludos*] [una carta breve, de parte suya y de su hermana, mandando recuerdos extensivos a Weissberger y a Ricard].

ca. 1931¹⁶⁸. 17 de ? París. De **KS a Manuel de Falla** [7605-007]

[*Mon cher maitre et ami!/ Permettez que je Vous adresser en français, en répondant a la gentille note que j'ai reçu de la part de Mlle. Cruz*] [Schindler le invita a escuchar unos discos de música árabe en su casa, se disculpa por haber estado indispuesto y no haberle escrito; están ambos en París; le ofrece unos discos sobre música de Bali y Java del pintor mexicano Covarrubias].

ca. 1931. 4 de ? París. De **KS a Manuel de Falla** [7605-008]

[*Mon cher Maitre et ami/ C'était une grande joie de poerovir Vous voir une seconde fois hier, et d'entendre ensorable avec Vous les délicieuses musques de Bali*] [esta carta, que sucede a la anterior, confirma que han estado escuchando la música balinesa con Miguel Covarrubias, le da la dirección del pintor en París y Nueva York. Se disculpa porque Weisberger se ha ido a Berlín sin llevarle su paquete].

BIBLIOTECA VALENCIANA

¹⁶⁶ Por las fotos del archivo personal de Kurt Schindler sabemos que éste visitó Granada en enero, marzo y junio de 1929, estando fechada la última foto el 18 de junio. Volvió a esa ciudad en mayo de 1930 y en 1931.

¹⁶⁷ La carta hace referencia al interés del pianista George Copeland por interpretar obras de Falla, que las interpretó en 1930 en Philadelphia y Nueva York con la Philadelphia Orchestra dirigida por Leopold Stokowski, como se indica en la carta. El estreno del *Concierto para clave* de Falla interpretado por Wanda Lawdonska fue en 1926.

¹⁶⁸ En 1930 y 1933 Miguel y Rosa Covarrubias viajaron a Bali; por el contenido de la carta Schindler le propone a Falla escuchar los discos que ha traído Covarrubias de su viaje a esas tierras.

El epistolario del músico Eduardo López-Chavarri, depositado en la Biblioteca Valenciana, en Valencia, recoge varias cartas cruzadas entre Kurt Schindler y este músico¹⁶⁹. El fondo del músico valenciano está inventariado, no constituye un catálogo autónomo y no tiene signatura propia. Como no está accesible en catálogo, no podemos saber realmente cuántos documentos hay sobre Kurt Schindler. En el catálogo publicado se cita una carta de Kurt Schindler a Eduardo López-Chavarri, con el nº [753], fechada en 1930, donde le propone formar parte del Comité de músicos españoles que organice un viaje turístico musical por España patrocinado por el Patronato Nacional del Turismo.

1930. 3 de abril. s.l. De KS a Eduardo **López-Chavarri**.
[tarjeta postal]

1930. 9 de abril. s.l. De KS a Eduardo López-Chavarri.
[tarjeta postal]

1930. 1 de junio. Madrid. De KS a Eduardo López-Chavarri.

[*Mi distinguido amigo*] [Es la invitación a que forme parte de un comité de organización de los conciertos de Valencia, pertenecientes a la “Excursión turístico-musical a través de España”, del 14 de mayo al 9 de junio de 1930, subvencionado por el Patronato Nacional de Turismo y donde también participan Enrique Fernández-Arbós, Francesc Pujol, Ángel Barrios, Jesús Guridi, Eduardo Torres y Antonio de Orueta].

BIBLIOTECA DE CATALUNYA

Sólo se encuentra una carta, en el fondo del maestro Felipe Pedrell¹⁷⁰, que se ha formado por la donación del propio compositor, de Francesc Viada i Lluch y de Francesc Fulquet, durante los años 1918-1938. A pesar de ser sólo una carta, que Schindler le remite durante su estancia en España en verano de 1919, su contenido es muy preciado, ya que por la pluma de Schindler se confirman las investigaciones

¹⁶⁹ Queremos agradecer al Dr. Vicente Galbis López su gentileza al facilitarnos este dato, así como la disposición del Fondo Eduardo López-Chavarri en la Biblioteca Valenciana. El epistolario de López-Chavarri, publicado conjuntamente por Vicente Galbis y Rafael Díaz, en 1996 (Valencia: Institut Valencià de la Música), no recoge toda su correspondencia debido a el elevado número de cartas que contiene, aproximadamente 4000, por razones lógicas de espacio en esa publicación sólo se recogen 850, es posible que entre las cartas que permanecen inéditas exista alguna más en relación a Schindler.

¹⁷⁰ *Cfr.* en la *web* el catálogo <<http://www.bnc.cat/esl/content/view/full/1400>> [Consultado 28, noviembre 2011]. Le agradezco al Dr. García Laborda el haberme facilitado la fotocopia de esta carta.

musicológicas que planeaba hacer en España (tras haberse entrevistado con Menéndez Pidal confirmándole su ayuda) y que le confía a Pedrell las ediciones completas de las obras de Morales y Guerrero (del fondo de la Catedral de Sevilla y del ejemplar de la Biblioteca del Colegio del Patriarca de Valencia) y un estudio de las Cantigas de Santa María (del ejemplar depositado en la Biblioteca del Escorial). Parte de los borradores de dichos trabajos se encuentran en el legado del compositor, habiéndose impreso una pequeña parte de esos estudios en la editorial Schirmer de Nueva York.

1919. 5 de agosto. Zaragoza. De KS a Felipe **Pedrell**.

[*Cher et illustre maitre!! Je Vous suis infiniment reconnaissant pour la manière aimable avec laquelle Vous m'avez voulu faciliter mon voyage d'exploration" a travers l'Espagne*] [*Mi distinguido amigo*] [Schindler le agradece a Pedrell los contactos que le ha facilitado para entrevistarse con Manuel de Falla y Adolfo Salazar y le cuenta sus proyectos de investigación sobre música española que ha trabajado con Ramón Menéndez Pidal].

CONCLUSIONES

A lo largo de este artículo hemos podido comprobar la dispersión en que se encuentran las cartas recibidas y enviadas por Kurt Schindler desde los últimos años del siglo XIX hasta su muerte en 1935. Estas cartas demuestran los viajes de ida y vuelta de sus corresponsales, los periplos de Schindler en sus viajes a Europa y en sus correrías buscando casa en Manhattan. Además, las cartas son también borradores personales (de composiciones, de cuentas, de anotaciones...) y gracias a los encabezamientos y a los remites y/o sobres conocemos la ubicación y los viajes de todos estos músicos. Las cartas familiares aportan información biográfica especial, son muy necesarias para la conocer la verdadera identidad del músico. Las cartas nos explican la intrahistoria de ellos, y nos los acercan al entorno cultural e investigador de nuestros días.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía utilizada sobre Kurt Schindler

FRONTERA ZUNZUNEGUI, M^a Enriqueta (2010). El archivo personal de Kurt Schindler: una propuesta de organización. *Etno-folk: revista de etnomusicología*, 16-17, 15-34.

GONZÁLEZ COBAS, Modesto (1993). En *Música y poesía popular de España y Portugal*, de Kurt Schindler, se ignora la colaboración de Torner. *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 141, 111-137.

- KATZ, I. J. (2006). A closer look at Eduardo M. Torner's Bibliographic Survey of Spain's Traditional Music and Dance. *Anuario Musical* 59, 243-289.
- _____ (2009). *The Traditional Folk Music and Dances of Spain: A Bibliographic Guide to Research*, vol. 1. New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (2009a). Apuntes de Sevilla a través de intrépidas jovencitas americanas de los años 30: *Bienvenido Mr. Schindler. Lo Andaluz Popular, Símbolo de lo Nacional* (pp. 95-111). Granada: Editorial de la Universidad de Granada/ CDMA.
- _____ (2009b). El ciclo vital musical en imágenes fotográficas. *Revista de Musicología* 32, 105-116.
- _____ (2010). Las anotaciones de campo de Kurt Schindler durante sus grabaciones en España. *Etnofolk* 16-17, 35-74.
- _____ (2011a). La mujer rural española vista a través de la mirada urbana: primeros investigadores extranjeros en trabajos de campo antes de la guerra civil española. *Mujeres en la Historia, el Arte y el Cine. Discursos de género, variantes de contenidos y soportes: de la palabra al audiovisual* (pp. 71-83). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- _____ (2011b). La mujer española de los años 20 como informante en los trabajos de campo pioneros españoles del ciclo vital. *Trans: Estudios sobre las Mujeres, Género, Feminismo, y Música* 15, <<http://www.sibetrans.com/trans/a355/la-mujer-espanola-de-los-anos-20-como-informante-en-los-trabajos-de-campo-pioneros-espanoles-sobre-el-ciclo-vital#top>> [Consultado 14 febrero 2012].
- SCHINDLER, Kurt (1941). *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*. New York: Hispanic Institute in the United States, reed. facs: Hildesheim: Georg Olms, 1979.
- _____ (1991). *Música y poesía popular de España y Portugal*. Eds. Israel J. Katz y Miguel Manzano. Salamanca: Diputación de Salamanca, Centro de Cultura Tradicional.
- SUBIRÁ, José (1954-55). Un cancionero musical soriano y las tareas folklóricas de Kurt Schindler. *Celtiberia*, 4-5, 32-45.
- TUDELA, José (1954-55). Cómo se hizo el *Cancionero Soriano*. *Celtiberia* 4-5, 107-112.

Bibliografía utilizada sobre correspondencia y epistolarios

- ALBERT ROBATTO, Matilde (2003). *Federico de Onís, cartas con el exilio*. Santiago de Compostela: Ediciós do Castro.
- ALTMANN, Wilhelm (1927). *Letters of Richard Wagner*, London: J.M. and Sons.
- ANDERSON, Emily (1938). *The Letters of Mozart and his Family*, I, II, London: MacMillan and Co.
- BIZZARINI, Marco. (2008). L'epistolario inedito di Apostolo Zeno. *Studi Musicale*, 37, 101-41.
- BLACKBURN, Bonnie J., LOWINSKY, Edward E., MILLER, Clement A. (1991). *A Correspondence of Renaissance Musicians*, Oxford: Clarendon Press.
- BONNAT, J.L.; BOSSIS, M. (1983). *Les Correspondances. Problématique et économie d'un genre littéraire*, Nantes: Publication de l'Université de Nantes.
- CABALLERO FERNANDEZ-RUFETE, Carmelo (1990). Miguel Gómez Camargo: correspondencia inédita. *Anuario Musical*, 65, 67-98.
- CAROCCIA, Antonio (2004). *La corrispondenza salvata. Lettere di maestri e compositori a Francesco Florimo*. Palermo: Mnemes.
- CUOGHI, Francesco. (2008). Carteggio Vito Fedeli e Oscar Chilesotti. 1910-1916. *Musica/Realtà* 85, 77-91.
- D'ARBLAY, F.B. (1904). *Diary and Letters of Madame D'Arblay as edited by her niece Charlotte Barrett*, 6 vols. London: Macmillan.
- DELLA CROCE, Luigi (1996). *Franz Schubert. Notte e sogni. Gli scritti e le lettere tradotti e commentari*. Lucca: LIM.
- DÍAZ GÓMEZ, Rafael; GALVIS LÓPEZ, Vicente (1996). *Eduardo López-Chavarri Marco. Correspondencia*. Valencia: Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana.
- GLÜCK, Franz (2003). Le lettere di Arnold Schönberg ad Adolf Loos. *Musica/Realtà* 72, 169-84.
- GUT, Serge; BELLAS, Jacqueline (2001). *Correspondance Franz Liszt-Marie d'Agoult*. París: Fayard.
- LÓPEZ CALO, José (1965 y 1967). Corresponsales de Miguel de Irizar (I) y (II). *Anuario Musical* 17 y 20, 197-222 y 209-33.
- MARRI, Federico (2000 y 2001). Lettere di Giovanni de Gamerra (I) y (II). *Studi Musicale* 29 y 30, 71-183 y 59-127.

- MERSMANN, Hans (1928). *Letters of Wolfgang Amadeus Mozart*. London: J.M. Dent and Sons.
- MIGLIORINI, Barbara (2007). Musica e musicisti nell'epistolario del marchese Francesco Sampieri. *Fonti Musicale Italiane*, 12, 125-43.
- MILLINGTON, Barry, Spencer, Stewart (1982), *Selected Letters of Richard Wagner*. London: J.M. Dent and Sons.
- OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (1994). Aspectos comerciales en los músicos españoles del barroco (La correspondencia de Miguel de Irizar como fuente documental). *Revista de Folklore* CLXIV, 53-62
- _____ (1995). Aportaciones de la correspondencia epistolar de Miguel de Irizar sobre música y músicos españoles durante el siglo XVII. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* 26, 83-96.
- _____ (1996). *Miguel de Irizar y Domenzáin (1635 1684?): Biografía, epistolario y estudio de sus lamentaciones*, Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones.
- PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano (1982). *Falla y Turina a través de su epistolario*. Madrid: Alpuerto.
- PLANK, Steven E. (1985). An English Miscellany: Musical Notes in Seventeenth Century Diaries and Letters. *The Consort*, 41, 66-73.
- QUEROL GAVALDA, Miguel (1959). Corresponsales de Miguel Gómez Camargo. *Anuario Musical* 14, 165-77.
- SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón (1998). El epistolario inédito de Tomás Bretón a Isaac Albéniz (1890-1908): nuevos documentos sobre la música nacional del paso del siglo XIX al XX. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 5, 163-83.
- SUBIRÁ, José (1961). Epistolario de F. A. Gevaert y J. Monasterio. *Anuario Musical* 16, 217-46.
- VIRGILI BLANQUET, M^a Antonia (1981). Felipe Pedrell y el músico vallisoletano Luis Villalba: correspondencia inédita. *Recerca Musicológica* 1, 151-94.

CUANDO LOS EPISTOLARIOS ERAN REDES SOCIALES.
APROXIMACIÓN A LAS CONEXIONES DE
KURT SCHINDLER A TRAVÉS DE SUS CORRESPONSALES¹

Matilde OLARTE MARTÍNEZ
Universidad de Salamanca

Juan Carlos MONTOYA RUBIO
Universidad de Murcia

Resumen: La complejidad de Kurt Schindler en sus facetas como compositor, director de coro, arreglista, folklorista y compilador de música hace que no podamos aproximarnos a él desde una sola dimensión. En este sentido, uno de los aspectos más interesantes para poder acceder a la comprensión de su obra es conocer a las personas con las que mantuvo una colaboración estrecha en lo laboral y en lo personal. Este artículo trata de rescatar la personalidad de algunas de las amistades con las que Schindler mantuvo correspondencia de manera constante. Así, a través de sus cartas aparecen ante nuestros ojos perfiles de muy diversas disciplinas: desde músicos, cantantes o teóricos hasta otro tipo de artistas, hispanistas o meros informantes. Todos ellos facilitan el conocimiento de la inabarcable figura de Kurt Schindler.

Palabras clave: folklore, música, composiciones, epistolario, Kurt Schindler

Abstract: As a composer, choir director, arranger, folklorist and music compiler, the complexity of Kurt Schindler causes that we can not approach him from a single dimension. In this sense, one of the most interesting aspects to gain access to the understanding of his work is to know his social relations, including people he had a close cooperation in labour and personally. This article tries to rescue the personality of some of the Schindler's acquaintances, who often corresponded with him. Thus, through his letters it is possible to see some different people profiles, from several

¹ Este artículo se encuadra dentro del Proyecto I+D “La canción popular en los trabajos de campo, fuente de inspiración para la composición musical”. Entidad financiadora: Ministerio de Ciencia e Innovación. Referencia HAR2010-15165 (2010-2013). Proyectos de Investigación I+D+i (Programa Nacional de Proyectos de Investigación Fundamental). Matilde Olarte ha realizado el listado de correspondientes y se ha encargado de seleccionar los rasgos biográficos más importantes de algunos de ellos. La aportación de datos en torno al resto de correspondientes ha sido llevada a cabo por Juan Carlos Montoya Rubio.

disciplines: musicians, singers, theoretician, other kind of artists, hispanists and mere informants, among others. They provide knowledge of the extensive figure of Kurt Schindler.

Key Words: folklore, music, compositions, epistolary, Kurt Schindler

Son variados los destinatarios de las cartas que escribe Kurt Schindler, y también son variados los artistas, amigos o familiares que le escriben a él, de todas partes del mundo². Hasta el momento, son casi doscientos los corresponsales de Kurt Schindler de los que tenemos cartas en los distintos archivos y bibliotecas españoles y norteamericanos.

Dada la limitación del presente artículo, nos vamos a limitar a dar unas breves pinceladas sobre los músicos y artistas muy conocidos, y algún dato más biográfico sobre otros corresponsales³.

1. MÚSICOS, COMPOSITORES E INTÉRPRETES CONTEMPORÁNEOS DE KURT SCHINDLER

Norberto Almandoz Mendizábal (Astigarraga, Guipúzcoa 1893-Sevilla 1970)⁴

Compositor y organista de procedencia eclesiástica que completó su formación en diferentes lugares, tales como San Sebastián (con Donostia), el Seminario de Comillas (con Otaño) o París (con Eugène Cools y Gabriel Pierné). El desarrollo de la obra de Almandoz viene condicionado por su perfil eclesiástico, ya que su ingreso en el seminario se produjo a los cinco años de edad ordenándose sacerdote en 1898. En ese momento los conocimientos musicales reseñados eran muy amplios, lo cual le permitió acceder con gran rapidez a los puestos de organista de las catedrales de Orense y Sevilla, donde ejerció también como maestro de capilla. En la ciudad andaluza se dedicó a la docencia de contrapunto y fuga (1934) y, con posterioridad,

² Consultar, al respecto, un primer índice de corresponsales en el artículo nuestro “*Cartas de un desconocido: configuración de la identidad del músico a través de la contextualización de sus corresponsales*”. *Sebastián Durón y la música de su tiempo*. Madrid: Editorial Academia del Hispanismo, 2012 (pp. 283-298).

³ Para más información sobre los corresponsales *Cfr.* el artículo de Montoya y Olarte “Un país en la mochila...” del presente libro.

⁴ *Cfr.* los datos biográficos en: Bourlignieux, Guy (2001). “Norberto Almandoz”. En Sadie, Stanley (Ed.). *New Grove Dictionary of Music and Musicians* [GDMM] 1 (p. 469). London: Macmillan Publishers.

Sagaseta Aríztegui, Aurelio (2002). “Norberto Almandoz”. En Casares, Emilio *et Als.* (Eds.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana* [DMEH] 1 (pp. 298-300). Madrid: ICCMU.

dirigió el Conservatorio (1936). Su estilo se mostraba influenciado por la música tradicional de origen vasco y por sus buenas dotes como improvisador.

Marguerite D'Alvarez [Álvarez de Rocafuerte] (Liverpool 1886-Alassio 1953)⁵

Contralto de origen peruano. Estudió en Bruselas e hizo su debut en Rouen interpretando el papel de Delilah. En 1909 trabajó en la Mannhatan Opera Company interpretando a Fidés en *La prophète*. Sus éxitos se sucedieron en Boston (Boston Opera Company, 1913) y Londres (Covent Garden, 1914). Fue también importante su aparición en La Scala milanesa caracterizada como “Carmen”(Bizet). A partir de 1918 se dedicó con más ahínco a la rama concertística a partir de canciones francesas y españolas, siendo su último recital en Londres en 1939. Son igualmente reseñables sus grabaciones, especialmente de *Sansón y Dalila*, así como su aparición en la película *Pandora and the Flying Dutchman* (1951), como la “Señora Montalvo” y su autobiografía (*Forsaken altars*, Londres, 1954, también publicada en Nueva York en 1956 como *All the Bright Dreams*).

Se conserva una carta muy afectuosa de ella a Schindler agradeciéndole el haberle acompañado al piano en uno de sus recitales en Nueva York.

Alexander Borowsky (1889 Mitau, Rusia-1968 Waban, Massachusetts)⁶

Pianista ruso. Tras su infancia en Siberia su familia se instala en San Petesburgo en cuyo conservatorio se matricula tras haber recibido lecciones de su madre. Allí, su profesora será Essipova. Borowsky consigue la mención Arthur Rubinstein del conservatorio en 1912. Tras numerosos conciertos en Rusia decide hacer lo propio en el extranjero, pasando por Polonia, los Balcanes, Francia, Turquía, Alemania o Inglaterra. Sus contactos con Norteamérica empezaron a ser comunes hasta fijar su residencia allí en 1941. Entre sus méritos en los Estados Unidos destaca el hecho de haber sido profesor de piano en la Universidad de Boston.

En su correspondencia a Schindler se advierte la amistad y la admiración de este pianista ruso por la obra desarrollada y por la ayuda que ofrece a otros músicos emigrados también a Estados Unidos.

John Alden Carpenter (Park Ridge, Illinois 1876-Chicago 1951)⁷

Compositor norteamericano. Comenzó sus estudios de piano y teoría musical de la mano de Amy Fay y W. C. E. Seeboeck, llegando a graduarse en Harvard en

⁵ Steane, J. B. (2008). “Marguerite D'Alvarez”. En *The Grove Book of Opera Singers*, Macy, L. (ed.) Oxford: Oxford University Press, p. 108.

Steane, J. B. (2001). “Marguerite D'Alvarez”. En GDMM 1 (p. 1099).

⁶ Cfr. <<http://www.bach-cantatas.com/Bio/Borowsky-Alexander.htm>>[consulta 1-12-2011].

⁷ Cfr. Pierson, Thomas (2001). “John Alden Carpenter”. En GDMM 2 (pp. 180-181).

1897, bajo la docencia de John Knowles Paine. Durante ese periodo de formación ya comenzó a elaborar algunas de sus composiciones más características, como son las canciones y piezas para piano. Tras graduarse dedicó su tiempo tanto a los negocios familiares, ocupando la vicepresidencia de la floreciente industria paterna George B. Carpenter & Co., como a la composición. Tras su matrimonio (1900) escribió dos libros de música para niños *Improving Songs for Anxious Children* (1902) y *When Little Boys Sing* (1904).

Sus inquietudes musicales le llevaron a tomar lecciones con Elgar en Roma (1906) y con Ziehn en Chicago (1908). Como fue apuntado, entre sus prioridades musicales estaba el género cancionístico, el cual cultivó con fluidez en obras como *Little Fly* (1912), *Fog Wraiths* (1913), *Gitanjali* (1914), *Water Colors* (1916), *The Home Road* (1917), *Berceuse de guerre* (1918) o *Four Negro Songs* (1927). Por otro lado, suele argumentarse que su música instrumental delata cierta mixtura de estilos, especialmente en lo tocante a aprehensión de características sonoras de otros lugares ajenos al propio. Es el caso de *The Violin Sonata* (1913), *The Birthday of the Infanta* (1917-18), *Adventures in Pelambulator* (1914) o *Symphony n°1*.

Otro de los aspectos llamativos de la obra de Carpenter son sus influencias jazzísticas, sin duda favorecidas por su estancia en Chicago. Tomando como referencia diálogos entre grupos instrumentales o patrones rítmicos poco convencionales, se advierte la influencia comentada en obras como *The Concertin* (1915), *Krazy Kat* (1921) o *A Little Piece of Jazz* (1925). Algunas de las obras referenciadas (por ejemplo, *The Birthday of the Infanta* o *Krazy Kat*), fueron compuestas para la escena, bien como ballet bien como pantomimas. Ésta es otra de las dimensiones a tener en cuenta en la producción de Carpenter, culminada por el ballet *Skyscrapers* (1923-24). En todo caso, también cultivó otras obras vocales revisadas y adecuadas a diversas agrupaciones en diferentes momentos de su vida (por ejemplo *Song of Faith*) y composiciones para orquesta, entre las cuales la más recordada tal vez sea aquella basada en el poema de Whitman *Sea Drift* (1933).

En su correspondencia de varios años con Schindler se constatan sus consejos para la edición de sus obras en Schirmer y para los intérpretes en los conciertos de sus composiciones.

Mario Corti (Guastalla, Regio Emilia 1882-Roma 1957)⁸

Compositor y violinista italiano Comenzó sus estudios musicales con su padre y los continuó en el Liceo Musical de Bolonia con Massarenti (violín) y Martucci y Bossi (composición). Como violinista comenzó a realizar conciertos en torno a 1903, especializándose en principio en obras barrocas. En 1910 inició una amistad

⁸ Cfr. <[655](http://www.treccani.it/enciclopedia/mario-corti_(Dizionario_Biografico)/> [consulta 1-12-2011]</p></div><div data-bbox=)

con F. Busoni la cual perduraría hasta su muerte. Un hito importante en su vida fue el traslado a Roma para hacerse cargo de un puesto en el conservatorio de Santa Cecilia. Su actividad concertística fue notable, tanto como solista como formando parte de agrupaciones de cuerda.

Se cartea con Schindler y le manda varias composiciones suyas para que las estrene en sus recitales y conciertos.

Charles Winfred Douglas (Osbeo, NY 1867-Peekskill, NY 1944)⁹

Pastor episcopaliano que ejerció como organista y compositor. Se licenció en música en Syracuse en 1891. Durante su periodo de formación cantó en el coro de la catedral episcopaliana de St. Paul. Poco después obtuvo el puesto de organista de dicha catedral. Estudió en el General Theological Seminary y fue ordenado en 1899. En 1906 fue maestro de coro de la comunidad anglicana de St. Mary. Realizó un gran trabajo de investigación adaptando las melodías del canto gregoriano (que aprendió viviendo con los monjes de Solesmes emigrados en la Quar Abbey de la isla de Wright) a los textos ingleses de la iglesia americana episcopaliana, fruto del cual fue la edición en 1918 del *New Hymnal*. Compuso y editó himnos para el culto. Algunos de sus trabajos son *A Brief Commentary on Selected Hymns and Carols* (1936) y *Church Music in History and Practice* (1937).

Se conservan varias cartas cruzadas con Schindler donde se pone de manifiesto su amistad con él, bajo aspectos tan concretos como su criterio para estrenar algunos repertorios o su preocupación por su salud (invitándole a descansar con su familia numerosas veces).

Emma Eanes de Gogorza (1865-1952)¹⁰

Soprano norteamericana, casada en 1911 con el barítono estadounidense (de padres españoles) Emilio de Gogorza (1872-1949), desarrolló una brillante carrera operística en Nueva York, Londres y París.

Amplió sus estudios de canto con Mathilde Marchesi en París y debutó con *Romeo y Julieta* en 1889 en el Palais Garnier. Dos años más tarde triunfó en el Metropolitan Opera de Nueva York ininterrumpidamente hasta 1909, compaginándolo con actuaciones en el Covent Garden y la Royal Opera House de Londres. Se retiró en 1916. La correspondencia que se conserva de la cantante con Schindler pertenece a su etapa final.

⁹ Cfr. <<http://anglicanhistory.org/usa/csm/mhiliary/chapter14.html>>

, <http://www.cyberhymnal.org/bio/d/o/douglas_cw.htm>.

<<http://sedangli.wordpress.com/2011/04/05/historical-figures-ii/>> [consultadas 1-12-2011].

¹⁰ Cfr. Richard Somerset-Ward (2004). *Angels & Monsters: Male and Female Sopranos in the Story of Opera*. New Haven: Yale University Press.

Manuel de Falla (Cádiz 1876-Córdoba, Argentina 1946)¹¹

Tras los músicos renacentistas, Manuel de Falla es la figura capital de la música española de todos los tiempos. En su infancia padeció algunas enfermedades que marcaron su carácter espiritual y, en ocasiones, obsesivo. Su madre fue la primera persona que le acercó a la música, ya que tocaba el piano, preocupándose de enseñar los primeros rudimentos del mismo a su hijo. A partir de esas primeras lecciones sus estudios de piano empezaron formalmente con Eloisa Galluzo y, posteriormente, con Alejandro Otero. Falla muestra inclinación por todas las artes y, ya instalado en Madrid, supera cursos de solfeo y piano en la Escuela Nacional de Música y Declamación. Aunque sus composiciones empezaron antes, es en 1899 cuando logra estrenar algunas de ellas. Comienza entonces una fructífera relación con personalidades musicales de la época, como es el caso de Felipe Pedrell (1901) o Joaquín Turina (1902). En 1907 se traslada a París desde donde realiza visitas puntuales a otras localidades europeas como Londres (1911), Milán (1912) o Niza (1913), donde estrena *La vida breve*. De vuelta a Madrid robustece sus contactos con los ballets rusos de Diaghilev y el compositor Igor Stravinsky. Se traslada a Granada donde fija su residencia hasta 1939, año en el que emigra a Argentina.

Según diferentes tendencias musicológicas, en su obra se pueden distinguir 3 etapas básicas. Un primer momento representado por la existencia mayoritaria de motivos populares (*Cuatro piezas españolas* (1908), *Siete canciones populares españolas* (1914) o la ópera *La vida breve* (1914)). La segunda etapa se da una vez tomado contacto en Francia con Stravinsky y el impresionismo francés. Las obras de este periodo son muy relevantes: *Noches en los jardines de España* (1915), *El amor brujo* (1915), *El sombrero de tres picos* (1916). Finalmente compone siguiendo patrones estilísticos propios del folklore musical castellano (*El Retablo de Maese Pedro* (1918) o *La atlántida*, completada por Halffner)

Oskar Fried (Berlín 1871-Moscú 1941)¹²

Instrumentista, compositor y director de orquesta. Sus inicios en el mundo de la música vinieron como instrumentista de viento. Así, su primer logro fue acceder a un puesto de trompa en la Palmgarten Orchestra de Francfort, donde había llegado en 1889.

Desde entonces desarrolla varios trabajos de composición y orquestación, aunque sus éxitos empezarán a ser más notorios en el campo de la dirección orquestal. Su labor como difusor de obras de otros compositores fue notable, destacando las de Mahler, Busoni, Delius, Scriabin, Schoenberg y Strauss entre otros. En 1935 se

¹¹ Harper, Nancy Lee (1998). *Manuel de Falla: A Bio-Bibliography*. Westport: Greenwood. <<http://www.manueldefalla.com>> [consulta 1-12-2011].

¹² Cfr. Levitz, Tamara (2001): "Oskar Fried". En: GDM 9 (pp. 268-69).

instaló en la Unión Soviética, donde adquiriría la nacionalidad en 1941, año de su muerte.

Entre su producción compositiva destaca la ópera *Die vernarrte Prinzess*; la música vocal – orquestal *Verklärte Nacht*, *Das trunkene Lied*, *Erntelied*, *Die Auswanderer*; la música orquestal *Fantasie über Motive aus Hansel und Gretel*, *Adagio und Scherzo*, *Praeludium und Doppelfuge*; y otros trabajos como *3 zweistimmige Gesänge*

La correspondencia que se conserva de él con Schindler pertenece a los comienzos del siglo XX, durante su trabajo en Berlín.

Ossip Gabrilowitsch (San Petesburgo 1878-Detroit 1936)¹³

Pianista, compositor y director de origen ruso. Estudió en el conservatorio de San Petesburgo desde su infancia hasta 1894, piano con Arthur Rubinstein y teoría y composición con Navrátil, Lyadov y Glazunov. Se graduó en el conservatorio en 1894 y culminó su formación en Viena, bajo la docencia de Leschetizky.

Sus méritos como intérprete fueron reconocidos por toda Europa así como en América, donde desarrolló su labor a principios de siglo. Además, como intérprete, fueron frecuentes sus desplazamientos por toda Europa.

Fue director de la Munich Musikverein entre 1910 y 1914, siendo su labor como director de orquesta más prolongada en la ciudad de Detroit desde 1918 hasta su muerte. Su llegada a Norteamérica vino precedida de una truculenta huída de Alemania donde llegó a estar encarcelado. El hecho de hacerse cargo de la dirección de orquesta ya mencionada no mermó sus capacidades pianísticas, las cuales siguió explotando paralelamente. Es reseñable que bajo su tutela se construyó el nuevo auditorio que habría de albergar los conciertos de la orquesta de Detroit. Otro mérito del compositor de origen ruso fue el de hacerse cargo de la dirección de orquesta de la Philadelphia Orchestra a partir de 1928.

Las composiciones que dejó no se caracterizaban por ser de gran envergadura, sino que gustó de la composición de piezas pianísticas. Aún así, algunas de sus obras más representativas son *Overture Rapsodie* para orquesta y *Elegy* para cello.

Mantuvo una correspondencia amplia con Schindler pidiéndole ayuda en posibles trabajos e intercambiando con él composiciones.

Rudolph Ganz (Zürich 1877-Chicago 1972)¹⁴

Compositor, pianista y director de orquesta. Comenzó estudiando cello con Friedrich Hegar y piano con Robert Freund y Carl Eschmann-Dumur, así como com-

¹³ Cfr. Aldrich, Richard; Methuen Campbell, Richard (2001). “Ossip Gabrilowitsch”. En: GDMM 9 (pp. 398-399).

¹⁴ Cfr. Hopkins, Charles (2001). “Rudolph Ganz”. En: GDMM 9 (pp. 516-517).

posición con Charles Blanchet en el Conservatorio de Lausanne. Su especialización en estos campos vendría de la mano de Blumer, Busoni y Urban. El éxito de sus primeras apariciones como director le condujo a giras por Europa y le abrió las puertas de los Estados Unidos y Canadá.

Enseñó en el Chicago Musical College 1901-58, del que fue presidente. Entre sus logros en América destacan también la dirección de la Orquesta Sinfónica de San Louis (1921–1927) o la de los Conciertos para Jóvenes de San Francisco y Nueva York (1938–1949), pero su importancia radica también en la difusión de obras algunas de las cuales no eran extremadamente conocidas para el público norteamericano, procedentes de músicos como Debussy, Ravel, Boulez, Honneger, Cage, Bartók, D'Índy, Korngold o Loeffler.

De forma curiosa las cartas que se conservan de él a Schindler son todas de 1900 durante sus actuaciones en Berlín, y ninguna de los EEUU a pesar de que compartían muchos intereses comunes en difusión de repertorios y en compositores y amigos comunes.

Friedrich Gernsheim (Worms 1839-Berlín 1916)¹⁵

Compositor, pianista y director de orquesta. Siendo un niño tomó sus primeras lecciones musicales con Louis Liebe (piano y composición) y Ernst Pauer, y ya mostró buenas capacidades como pianista y violinista. Su llegada al Conservatorio Leipzig sirvió para completar su formación en piano (estudiando con Moscheles), teoría musical (con Hauptmann) y violín (con Ferdinand David). Con posterioridad, vivió en París (1855 – 1861), lugar donde pudo establecer contactos con músicos de la categoría de Lalo, Saint – Saëns, Rossini, Heller, Rubinstein o Liszt, al tiempo que continuaba sus estudios de piano ahora bajo la instrucción de Marmotel. Tras ello enseñó en el Städtisches Konservatorium für Musik de Berlín y ocupó puestos de dirección en Alemania (Colonia) y ejerció como profesor de composición (Akademie der Künste).

Su estilo es considerado como heredero de la vertiente conservadora alemana que encarnaba Brahms. Por ello, sus obras tienen un fuerte débito de la orquestación y la armonía de dicho compositor. El campo donde más destacó fue en la música de cámara (por ejemplo con sus *divertimenti*). No se sintió especialmente atraído por la escena, siendo su incursión programática más destacada su tercera sinfonía (*Mirjam*, 1888), destacando igualmente entre su producción el poema sinfónico *Zu einem Drama* (1910) o el *Cuarteto de Cuerda* nº 5 (1911).

Se cartea con Schindler durante su estancia en Stuttgart a comienzos de la primera década del siglo XX.

¹⁵ Jones, Gaynor G. (2001): “Friedrich Gernsheim”. En: GDMM 9 (p. 745).

Julio Gómez (Madrid 1886-Madrid 1973)¹⁶

Compositor, crítico y musicólogo. Domingo Julio Gómez García, cuyos estudios en el Conservatorio de Madrid, a partir de 1899, se llevaron a cabo bajo las enseñanzas de Andrés Monge, Manuel Fernández Grajal, Pedro Fontanilla, Felipe Pedrell y Emilio Serrano. Entre sus logros en este periodo destacan los premios en armonía (1902), piano (1904) y composición (1908). Su interés por la historia le llevó a realizar estudios universitarios en este campo, así como un doctorado, lo cual se reflejó en investigaciones concretas centradas en Manuel Canales, Blas de Laserna o Caballero. También desempeñó trabajos en el Teatro Real, en la dirección del Museo Arqueológico de Toledo o haciéndose cargo de la sección musical de la Biblioteca Nacional de Madrid y de la del Conservatorio de la misma ciudad.

Su obra deja evidencias de su interés por un nacionalismo basado en la tradición hispánica, insertando pues fuertes influencias venidas del folklore. Entre sus trabajos destacamos:

Música dramática: las zarzuelas *La gloria del inventor* (1909), *La deseada* (1926), *Himno al amor* (1917) o la tonadilla escénica *El pelele* (1924).

Música orquestal: *Intermezzo* (1908, rev. 1949), *Suite* (1915), *Balada* (1918-1920), *Preludio y Romanza* (1924-25), *Cromos españoles* (1927), *Égloga* (1929), *Marcha española* (1929), *Concierto lírico* (1942)

Música vocal: *Coplas de amores* (1914), *14 poemas líricos* (1934), *A ejemplo de los árboles desnudos* (1935), *Cantares de España* (1944), *Tecelana* (1962)

Música de cámara: *Cuarteto plateresco* (1940-41), *Cuartetino sobre una danza popular montañesa* (1941), *Preludio y Scherzo* (1956)

Percy Grainger (Victoria [Australia] 1882-Nueva York 1961)¹⁷

Compositor, pianista y folklorista. Recibió sus primeras clases a cargo de su madre, debutando como pianista en Melbourne en 1894. Se abre entonces una etapa de seis años (1895-1901) en la que estudia en Francfort, en el Conservatorio Hoch, con James Kwast (piano) e Iwan Knorr (composición y teoría musical) entre otros. Una vez que deja Francfort se instala en Londres, hasta 1914, donde desarrolla una intensa labor como pianista y profesor, aunque durante este periodo también realizó giras por otros países, siendo especialmente notorias las realizadas junto a la contralto Ada Crossley.

Cuando su fama como pianista estuvo consolidada, se ocupó de desarrollar firmemente sus capacidades como compositor. Además, se preocupó de recoger can-

¹⁶ Martínez del Fresno, Beatriz (2001). "Julio Gómez". En: GDMM 10 (p. 128). En DMEH 3 (pp. 689-704).

¹⁷ Cfr. Gillies, Malcom; Pear, David (2001). "Percy Grainger". En: GDMM 10 (pp. 269-273).

ciones folklóricas, especialmente inglesas, lo cual sería sumamente importante para la confección de sus obras.

Durante el periodo de la Primera Guerra Mundial se trasladó a Estados Unidos, donde pronto se granjeó las simpatías logradas en Europa gracias a su fama como pianista y compositor. Continuó con sus viajes por el mundo, siendo especialmente reseñables sus estancias en Dinamarca, ya que gracias a contactos como, entre otros, el etnólogo Evald Talg Kristensen, elaboró obras musicales como su *Suite de Música Folklórica Danesa*. En los años siguientes, en Norteamérica, compatibilizó su faceta de educador con la composición para conjuntos musicales.

De acuerdo con lo expuesto, su estilo se muestra altamente influenciado por la música folklórica de diversos lugares del mundo, con especial incidencia en lo que se refiere a los países nórdicos. Igualmente, se palpa una notable inclinación hacia el reconocimiento de la música antigua.

La influencia de Grainger en los músicos australianos posteriores a él es evidente, pero fuera de su lugar de nacimiento también es considerado un músico que ha dejado una importante impronta. Es el caso de las islas británicas, donde sus trabajos de etnografía musical dieron pie a nuevas formas de entender la composición musical en compositores como el propio Benjamin Britten.

Fue un gran amigo de Schindler y se conservan tanto de él como de su mujer Rose una cartas llenas de afecto y agradecimiento por la acogida y ayuda prestada por Schindler a su llegada a EEUU, estrenando obras suyas y ofreciéndole conciertos y recitales.

Carola Goya (1906-Nueva York 1994)¹⁸

Hija del actor Samuel Weller, adoptó el apellido Goya para su carrera como bailarina profesional. Aunque nació en España su nacionalidad era norteamericana. Estudió danza española en Nueva York y Madrid, y ballet en Nueva York con Michel Fokine en la Metropolitan Opera Ballet School. En 1927 fue la primera bailarina de danza española que dio un concierto en solitario en el Metropolitan Opera House, bajo la dirección de Mijail Fokin. Trabajó en la Compañía de José Greco, viajando por toda Europa y América entre 1947 y 1951. En 1954 formó pareja artística con

¹⁸ Cfr. Olarte Martínez, M. (2009) “Apuntes de Sevilla a través de intrépidas jovencitas americanas de los años 30: *Bienvenido Mr. Schindler*”. *Lo Andaluz Popular, Símbolo de lo Nacional* (pp. 95-111). Granada: Editorial de la Universidad de Granada/ CDMA.

<<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1994/05/18/071.html>> [consulta 1-12-2011].

<http://www.elpais.com/articulo/agenda/Carola/Goya/bailarina/elpepigen/19940518elpepage_3/Tes> [consulta 1-12-2011].

<<http://www.nytimes.com/1994/05/17/obituaries/carola-goya-88-an-authority-on-spanish-dance-forms-dies.html>> [consulta 1-12-2011].

el bailarín Matteo [Vittucci], con el que se casó en 1974; ambos dirigieron la Foundation for Ethnic Dance de Nueva York. Es co-autora (con Matteo) del manual *The Language of Spanish Dance: A Dictionary and Reference Manual*. Es considerada como una de las primeras bailarinas que dio la suficiente entidad a las castañuelas como para equipararlas a otros instrumentos solitas, portándolas en composiciones de autores españoles como Isaac Albéniz, Enrique Granados, Manuel de Falla o Joaquín Turina. Como instrumentista, son destacados sus conciertos con las orquestas Detroit Symphony o la Kansas City Philharmonic. Carola fue una de las grandes amigas de Kurt Schindler, a quien conoció siendo muy joven, y le escribía cariñosamente llamándolo “tío Kurt”.

Heinrich Grünfeld (Praga 1855-Berlín 1931)¹⁹

Violoncelista, hermano del también músico Alfred Grünfeld, se formó en el Conservatorio de Praga. En 1866 fue violoncello de la capilla del rey Guillermo de Prusia, dejándolo en 1876 para formar parte de la plantilla docente del Neue Akademie der Tonkunst de Berlín, donde permaneció ocho años. Dio muchos conciertos formando parte de un trío con los intérpretes Xaver Scharwenka y Gustav Holländer y posteriormente con el violinista Alfred Wittenberg y el pianista Moritz Mayer-Mahr.

Mantuvo contacto con Schindler durante sus años de trabajo en Berlín.

Karl Horwitz (1884 Viena-1925 Salzburgo)²⁰

Compositor y profesor de composición de origen austriaco. Estudió en la Universidad de Viena con Guido Adler doctorándose en 1906. Fue alumno de Schönberg y Zemlinsky entre 1904 y 1908, por lo que suele incluirse dentro del grupo de la Segunda Escuela de Viena. Su puesto más relevante fue la dirección de la Orquesta de la Ópera Alemana de Praga entre 1911 y 1915. En su biografía suele resaltarse su devoción por la música de Mahler, a quien homenajeó y en quien se inspiró para su ciclo de canciones para barítono *Vom Tode*. Otras obras de relevancia son el *Cuarteto para cuerda* Op. 6, el *Lied eines Knaben* (1920) o *Die Natch* (1923), destacables porque son lieder sus opus 1, 2, 3, 4, 7 y 9

En la correspondencia que se conserva de él con Schindler de la primera década del siglo XX se advierte su amistad y cómo comparten intereses y gustos comunes por repertorios y compositores vanguardistas y contemporáneos.

¹⁹ Cfr. Lengowski, Sara Janina (2010). *Biographical sketch of Moritz Mayer-Mahr*. Hamburg: University of Hamburg Music Research Institute, <http://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00001524> [consulta 1-12-2011].

²⁰ Cfr. <http://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_H/Horwitz_Karl_1884_1925.xml> [consulta 1-12-2011]. <<http://www.recmusic.org/lieder/h/horwitz.html>> [consulta 1-12-2011].

Eduardo López-Chavarri Marco (Valencia 1871-Valencia 1970)²¹

Polifacética figura referente de la Comunidad Valenciana a quien su longeva existencia le llevó a desarrollar una extensa obra de tipología muy variada. Su padre le facilitó el acceso a la cultura musical valenciana, no sólo no poniendo trabas sino alentándole en su vocación musical. Tras sus estudios básicos en la capital del Turia llevó a cabo en la universidad valenciana la licenciatura en Derecho, doctorándose en la Universidad Central de Madrid en 1900 (ejerció entre 1896 y 1908). También se sintió atraído por el dibujo, realizando algunos cursos en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos en Valencia. Otra de las facetas reseñables en la vida de López-Chavarri Marco fue su acercamiento, muy profuso, al mundo del periodismo, colaborando constantemente desde 1898 en el periódico “Las Provincias”, de la mano del director del mismo Teodoro Llorente Olivares. Como escritor, destacan obras como *Cuentos Lírics* (1907) –ejemplo de sus primeras narraciones cortas–, *De l’horta i de la muntanya* (1916) –acercamiento al ámbito territorial más próximo y a la tendencia modernista que preconizaba– o *Proses de viatge* (1930) –con un estilo más directo que el anterior.

En el plano musical, dentro del territorio nacional, bebió de fuentes como Francisco Antich y Felipe Pedrell, quien influyó sobremedida en su perspectiva en torno al arte musical. Fuera de España, adquirió conocimientos especializados de composición e instrumentación en París, estudiando también en Italia y Alemania. Uno de los aspectos más reseñables de la labor de López-Chavarri Marco fue la de recopilador de costumbres, especialmente musicales, en tierras valencianas y fuera de ellas (como fue el caso de determinados lugares de África a los que acudió como corresponsal del citado diario “Las Provincias”). Ello, como puede suponerse, le vinculaba de manera muy especial con la labor de Kurt Schindler en España y le sirvió en su trabajo como asesor en los coros de la Sección Femenina desde 1943. Además, su dilatada labor docente se germinó en el Conservatorio de Valencia, donde se consiguió la cátedra de Estética e Historia de la Música (1910)

Por otro lado, las investigaciones musicales de López-Chavarri Marco tienen una importancia muy significativa. Al margen de los innumerables artículos en revistas especializadas (fundamentalmente en “Ritmo” y en “Revista Musical Catalana”) y sus aportaciones constantes en conferencias, hay que destacar que de su pluma salen obras como *El Anillo del Nibelungo* (1902), los dos tomos de *Historia de la Música* (1914-16), el manual de folclore *Música popular española* (1927) o *Chopin* (1950).

²¹ Cfr. Díaz, R. y Galbis, V. (2002): “Eduardo López-Chavarri Marco”. En DMEH 6 (pp. 1043–1048).

Díaz, R. y Galbis, V. (1993): “Homenaje a la familia López-Chavarri: Figuras de la historia musical valenciana”. <http://www.uv.es/rseapv/Anales/93_94/A_Homenaje_a_la_familia_Lopez-Chavarri.pdf> [consulta 1–12–2011].

Finalmente, como compositor estamos ante una figura de capital importancia, tanto por volumen de su obra como por amplitud de registros, trabajando tanto la música vocal como la instrumental, solista o de conjunto (todo ello favorecido, sin duda, por su capacidad para la dirección que también ejerció). En este ámbito consigue entroncar la música valenciana popular y los referentes pasados, como Salvador Giner, hasta llevarlos a un nivel de sofisticación no alcanzado hasta entonces. Son ejemplos paradigmáticos de su producción *Llegenda* (1909), *Acuarelas Valencianas* (1910) o *El cantar de la guerra* (estrenada póstumamente en 1981).

Hugo Kortschak (Graz, Austria 1884-Honolulu, Hawai 1957)²²

Violinista, nacido en Austria y nacionalizado en EEUU. Trabajó en la Chicago Symphony los años 1908-1916 y posteriormente en Pittsfield (Massachusetts) donde fundó el Berkshire String Quartet (patrocinado por Elizabeth Sprague Coodlidge), junto con Serge Kotlarsky, Clarence Evans y Emmeran Stoeber, dedicado en exclusiva a la música de cámara, que permaneció activo hasta 1941. Fue Decano de la Facultad de Música de la Yale University.

Bajo los auspicios de Coodlidge organizó durante dos décadas el Berkshire Chamber Music Festival, razón de sus numerosos contactos epistolares con Kurt Schindler.

Hulda Lashanska²³

Soprano norteamericana, discípula de Marcella Sembrich, desarrolló la mayor parte de su carrera concertística en Manhattan; a los 18 años era una afamada pianista pero desde que Walter Damrosch la descubriera recondujo su carrera hacia el canto. Colaboró con Kurt Schindler en los conciertos de la Schola Cantorum y él fue piano acompañante de sus recitales numerosas veces, como consta en las cartas conservadas.

Renzo Massarani (Mantua 1898-Río de Janeiro 1975)²⁴

Compositor y crítico musical. Estudió en Roma con Respighi y formó parte del Grupo de los Tres junto con Labroca y Rieti. Aunque durante las décadas de los veinte y los treinta su labor era reconocida por los críticos italianos, sus trabajos no gozaron del favor del régimen mussoliniano en sus últimos años por lo que emigró a Brasil, adquiriendo la nacionalidad brasileña en 1945, y desarrollando su labor en este país (componiendo y elaborando críticas para publicaciones brasileñas).

²² Saerchinger, Cesar (Ed.) (1918). "Hugo Kortschak". En *International Who's Who in Music and Musical Gazetteer* (p. 186). New York: Current Literature Publishing Company.

²³ Cfr., además de los datos del epistolario de Schindler, las numerosas grabaciones en *Youtube* como <http://www.youtube.com/watch?v=zSFd7S1_UuE> [consulta 1-12-2011].

²⁴ Cfr. Waterhouse, John C. G. (2001). "Renzo Massarani". En *GDMM* 16 (pp. 86-87).

En los años 20 mantuvo correspondencia con Schindler, mandándole composiciones y canciones para que las estrenara, pero nunca hace referencia a que él le contestara, posiblemente por las fuertes convicciones antifascistas de Schindler.

Lluís Millet i Pagès (Masnou 1867-Barcelona 1941)²⁵

Músico que ingresó en el Conservatorio de Barcelona en 1880 estudiando, en sus primeros pasos, con Miquel Font y Josep Rodoreda y, más adelante, con Felipe Pedrell y Carles G. Vidiella. Desde su juventud trató de aprovechar los conocimientos adquiridos amenizando al piano, en compañía de otros compañeros, en diferentes cafés barceloneses.

Asimismo, se hizo cargo con diecisiete años de la dirección del Coro La Lira de Sant Cugat del Vallés. Su trabajos como pianista, especialmente el del Café Pelayo, le reportaron amistades que influirían en la forja de su estilo, tales como Ailó, Vidiella, Albéniz o Vives. Es precisamente junto con éste último con quien funda el Orfeo Catalá (1891), institución con la cual se llevarán a cabo innumerables estrenos y a la cual dedicaría una parte sustancial de sus esfuerzos, apoyado por su nombramiento de director junto con el propio Amadeo Vives dos años después.

Entre sus méritos destaca la obtención del puesto de catedrático de solfeo, teoría musical y conjunto vocal de la Escuela Municipal de Música de Barcelona (1896) a la cual dirigiría desde 1930, la fundación y dirección de la barcelonesa capilla de Sant Felip Neri, la estructuración de la Escolanía de la Basílica de la Mercè (1906) o la creación de la “Revista Musical Catalana–Butlletí de l’Orfeo Català” (1904), a cuyas publicaciones hay que añadir la recopilación de artículos llevada a cabo en *Pel nostre ideal* (1917)

Su obra compositiva, imbuida por el modernismo de principios de siglo, se caracteriza por aglutinar un buen número de armonizaciones a las que se añaden obras, si bien no muy numerosas, sí significativas, tales como *Catalanesques* (1891), *Salve Regina* (1913), dos ciclos de canciones o *Cants espirituals* (1915 y 1921) o *El cant de la Senyera*, sobre un poema de Maragall.

Dos son los aspectos que conectan directamente a Millet con Schindler. Por un lado, ambos fueron armonizadores sagaces de canciones populares, especialmente para su adaptación coral, y por otro la promoción del mundo folklórico, en su caso catalán. De hecho, en 1921 desde la organización de las “Fiestas de la Música Catalana”, auspiciada por Millet, se premió a Kurt Schindler por su labor, con un galardón que antes había sido adjudicado, por ejemplo, a Felipe Pedrell.

²⁵ Aviñoa, Xosé (2002). “Lluís Millet i Pagès”. En DMEH 7 (pp. 976-81).

Ildebrando Pizzetti (Parma 1880-Roma 1968)²⁶

Compositor, crítico musical y director de orquesta, formó parte de la llamada “Generación de 1880” junto con Ottorino Respighi y Gian Francesco Malipiero. Estudió primero con su padre (pianista y profesor de música) y posteriormente con Giovanni Tebaldini y Telesforo Righi en el Conservatorio de Parma. Desde muy joven, sintió inclinación por el teatro, incluso al margen de la música, lo cual le sirvió para su labor futura. Fue a partir de su contacto con el poeta D’Annunzio cuando, al abordaje de la música incidental para *La nave*, utilizó el sobrenombre de Ildebrando da Parma. La composición fue complementada con clases en el Conservatorio de Parma y el Istituto Musicale de Florencia. En esta última ciudad, donde vivió entre 1908–1923, desarrolló la labor de director del Conservatorio (1918). Asimismo, ocupó puestos de relevancia en Milán y la Academia de Santa Cecilia de Roma (1936–1958). Pizzetti es recordado por trabajar, junto con Respighi y Zandoni, en el manifiesto para la tradición musical, abogando por la vuelta a parámetros pretéritos.

De acuerdo con sus intereses ya expuestos, la ópera formó una de las grandes vertientes de desarrollo compositivo en Pizzetti. Uno de los rasgos estilísticos más característicos, denominado en ocasiones como “declamación Pizzettiniana”, extendía el arioso siguiendo las inflexiones de la lengua italiana. Junto con la música operística son destacables otros trabajos vocales, tales como la música coral y otras formas de menor envergadura dentro de esta tipología. Su conocimiento de la música renacentista le llevó a experimentar en composiciones para voz sin acompañamiento instrumental.

La correspondencia que se conserva de él con Schindler pertenece a su etapa docente en el Conservatorio de Milán (1923-1935).

Hugo Reichenberger (Munich 1873-Munich 1938)²⁷

Director de orquesta y compositor de origen alemán nacionalizado austriaco en 1925. Comenzó tomando lecciones de piano y teoría con Heinrich Schwartz, debutando como concertista con once años. En 1893 estudió en la Universidad de Múnich las especialidades de Historia de la Ópera, Literatura, Antropología, Acústica y Filosofía. Uno de sus primeros puestos fue el de maestro de capilla y director orques-

26 Cfr. Gatti, Guido M.; Waterhouse, John C. G. (2001). “Ildebrando Pizzetti “. En GDMM 19 (pp. 818-822).

Sciannameo, Franco (2004). “Black and White: Pizzetti, Mussolini and “Scipio Africanus” “. *The Musical Times* 145 (1887), 25-50.

<<http://www.revistas.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/14889/15308>> [consulta 1-12-2011]

27 Cfr. <<http://de.academic.ru/dic.nsf/dewiki/632711>> [consulta 1-12-2011].

tal en Arbeitlm (1894). Los sucesivos trabajos en Breslau, Aquisgrán y Bremen le llevaron al nombramiento de maestro de capilla en el Royal Hoftheater de Stuttgart. Tras su traslado a Francfort, donde desempeñó también el papel de maestro de capilla en la ópera de dicha ciudad, dirigió el estreno de *Salomé*, de Richard Strauss.

Pero sin duda su mayor logro fue el trabajo llevado a cabo en el Staatsoper de Viena, donde permaneció hasta 1935. Entre sus primeros hitos se encuentra el estreno en 1909 de *Elektra* de Richard Strauss y el abordaje de la dirección del *Anillo del Nibelungo* (1911). Con posterioridad, estrenó en 1918 *Jenufa*, de Leos Janacek, con quien mantuvo contactos epistolares. Todo ello fue salpimentado con apariciones dirigiendo en Berlín, Múnich, Varsovia o Bucarest, El Cairo o Amberes. La muerte le sobrevino en Múnich, ciudad a la que se trasladó tras dejar la ópera vienesa en 1935.

Entre sus composiciones destacan los cerca de 50 lieder, canciones para coro, romanzas para piano y violín, piezas para piano, una sinfonía, una obertura, su *Fantasia de primavera para orquesta* o las *16 variaciones sobre un tema de Mozart*.

Se conservan varias cartas de la primera década del siglo XX, los últimos años de Schindler en Alemania, donde expone sus ideas estéticas y compositivas.

Hugo Röhr (Dresde 1886-Múnich 1937)²⁸

Compositor alemán. Ejerció como director de orquesta en Augsburg, Praga y Breslau. Con posterioridad fue maestro de capilla y profesor de la Academia de la Música de Múnich, teniendo, entre otros, a alumnos como Heinz Schubert, Paul Kühmstedt, Heinrich Sutermeister y Paul Ben-Haim. Fue el primer maestro de capilla de la orquesta del Teatro Nacional de Mannheim (1892–1896). Compuso música de cámara, pequeñas obras vocales y tres óperas: *Das Vaterunser* (1904), *Frauenlist* (1917) y *Coeur-Dame* (1927)

Dane Rudhyar [Daniele Chennevière] (París 1895-San Francisco 1985)²⁹

Pseudónimo de Daniel Chennevière, fue un artista francés, compositor, pionero de la astrología transpersonal moderna, y una de las fuentes de la New Age.

Suele argumentarse que durante su infancia padeció una enfermedad que le impedía desarrollar al completo sus capacidades lo cual le derivó hacia la música como fuente de desarrollo intelectual y expresión personal. Su primera aproximación al mundo musical vino a través del piano, comenzando sus estudios a los siete años y componiendo a los doce. Estudió en la Sorbona y en el Conservatorio de París, pero en 1916 decidió trasladarse a Nueva York, donde compuso las primeras

²⁸ Cfr. <<http://de.academic.ru/dic.nsf/dewiki/632728>> [consulta 1–12–2011].

²⁹ Cfr. Oja, Carol J. (2001). “Dane Rudhyar”. En GDMM 21 (pp. 527-529). <<http://www.khaldea.com/rudhyar/bio1.shtml>> [consulta 1–12–2011].

piezas politonales que se estrenaron en los Estados Unidos. Estableció diferentes contactos en los Estados Unidos que le acercaron, entre otros campos, a la filosofía oriental y el conocimiento de las llamadas ciencias ocultas (por ejemplo desde el Zen japonés o el Budismo). Fue precisamente a partir de estos contactos cuando decidió adoptar el pseudónimo con el que ha sido conocido en nuestros días. Su nacionalización estadounidense se produjo en 1926, cuando su residencia estaba establecida en Los Angeles.

Su obra destacó por vincular la astrología con la psicología profunda, de manera que entendía que si bien la vida del hombre no estaba plenamente determinada por la configuración estelar sí existían ciertas fuerzas que influenciaban sobremedida los comportamientos humanos, sin llegar a condicionarlos totalmente. El concepto que manejó al respecto fue el de astrología armónica, y posteriormente astrología humanística. Los principales postulados que manejó en su juventud, tras apasionadas lecturas de Friedrich Nietzsche, fueron los de la tendencia cíclica del tiempo que encorsetaba las civilizaciones y la posición regresiva de la cultura occidental, lo cual le hizo mirar hacia nuevas formas de entender la vida y las relaciones humanas. Todo ello ya quedaba apuntado en su primera obra de gran magnitud, *Claude Debussy and the Cycle of Musical Civilization*, donde aprovechando determinadas tendencias al conocimiento externo propias de Debussy, Rudhyar extrajo consecuencias para lo que supondría con posterioridad su principal tarea de desarrollo filosófico las cuales, no obstante, no fueron bien recibidas por el editor quien las suprimió.

Son remarcables sus estudios sobre el valor estético de la disonancia en relación con aspectos teológicos, astronómicos y sociológicos. Su teoría sobre el “tono” enfatizaba la aceptación de la disonancia como parte integral de la diversidad cultural que guardaba una estrecha relación tanto con el entorno como con patrones espirituales intrínsecos a las personas. Los tratados que integran la mayor parte de sus escritos diseminados se hallan en las obras *Dissonant Harmony* (1928) y *The New Sense of Sound* (1930).

Su música, por tanto, responde a sus patrones estéticos, eligiendo texturas complejas que influenciaron a compositores como Ruth Crawford, Henry Cowell o Carl Ruggles. Entre sus primeras obras para orquesta reseñamos sus *Poèmes ironiques* (1914), *Vision Végétale* (1914) o *Dithyramb* (1919). Asimismo, compuso obras para grupos camerísticos, por ejemplo *Song Without Words* (1919) o los cuartetos para cuerda de su último periodo *Advent* (1978) y *Crisis and Overcoming* (1979)

A lo largo de su vida sus contactos con las artes fueron constantes, sintiéndose atraído tanto al margen de la música por la poesía y la pintura. Entabló amistad con Alice A. Bailey la cual, por su tendencia pionera hacia la New Age, le incitó a publicar en su editorial sus trabajos que, en origen, aparecían en la revista *American Astrology*. Fue precisamente la emergencia de la tendencia descrita la que dio po-

pularidad a muchos de sus postulados, especialmente a partir de la publicación en 1970 de *The Practice of Astrology*. Poco antes fundó el “Comité Internacional para la Astrología Humanística”.

Otras obras destacables son *Tetragram* (1920–67), *Pentagram* (1924–26), *Syntony* (1919–24, rev. 1967) y *Granites* (1929) y, al margen de los estudios musicológicos reseñados, otros como *Rebirth of Hindu Music* (1928), *The New Sense of Sound* (1930) y el último *The Magic of Tone and the Art of Music* (1982). En una carta que le escribe a Kurt Schindler le propone un plan de estudios musicales donde se exponen todos sus planteamientos bajo el prisma de su concepto innovador de la música.

William Barclay Squire (Londres 1855-Londres 1927)³⁰

Musicólogo, crítico, director de la sección musical del British Museum, escribió para la 1ª ed. del diccionario Grove y la enciclopedia Britannica. Editó catálogos de diferentes bibliotecas inglesas (por ejemplo el catálogo de la música impresa del British Museum, el de la King’s Music Library o el de la biblioteca del Royal College of Music) y obras de tecla de Henry Purcell. Asimismo, desarrolló su labor como crítico en publicaciones como *Saturday Review*, *Westminster Gazette*, *The Globe* o *The Pilot*.

Se conserva una carta de él a Schindler agradeciéndole la donación de partituras suyas a la sección musical del British Museum.

Deems Taylor (Nueva York 1885-Nueva York 1966)³¹

Compositor y crítico musical norteamericano. Tras su graduación en la Universidad de Nueva York (1906) desarrolló tareas periodísticas dedicándose a la crítica musical a principios de la década de los veinte. Poco después ejerció como editor del magazine “Musical America”. Obtuvo reconocimiento y fama por sus programas radiofónicos y transmisiones de ópera para la NBC. Editó con él varios arreglos de canciones en la editorial norteamericana Schirmer.

En sus trabajos literarios destacan obras como *Of Men and Music* (1937), *The Well – Tempered Listener* (1940) o *Some Enchanted Evenings* (1953)

Como compositor destaca la cantata *The Chambered Nautilus* (1916), la suite orquestal *Through the Looking Glass* (1919, revisión de 1922) y sus dos óperas más

³⁰ Cfr. Pérez Gutiérrez, Mariano (1985): *Diccionario de la música y los músicos*, 3 (p. 221). Madrid: Istmo. <<http://www.operas.com.ar/Music-Encyclopedia/80166/Squire,-William-Barclay-pag.2.htm>> [consulta 1–12–2011].
<<http://www.laenciclopedia.com/dBiografias/html/popBio.asp?Clave=2769>> [consulta 1–12–2011].

³¹ Cfr. Pegolotti, James A. (2003). *Deems Taylor: A Biography*. Boston: Northeastern University Press.

exitosas *The King's Henchman* (1926) y *Peter Ibbetson* (1933) fechas de ambos. Posiblemente sea más recordado por sus aportaciones a la producción cinematográfica de Disney *Fantasia* (1940).

Publicó varias colaboraciones con Schindler de arreglos y armonizaciones de canciones europeas y norteamericanas, que se pueden consultar en muchas bibliotecas universitarias.

2. INTELECTUALES, FAMILIA Y AMIGOS DE KURT SCHINDLER

Elbridge L. Adams (1886-1934)³²

Abogado, fundador de la editorial Fountain Press (junto con James R. Wells) en Nueva York en 1929, fue amigo de Kurt Schindler desde antes de 1926, ya que ambos participaron en el homenaje a la etnomusicóloga Natalie Curtis³³ en el Hampton Institute ese año. En la correspondencia que se conserva entre Kurt Schindler y Elbridge L. Adams se comprueba la gran amistad que les unía.

Felix Adler (Azley, Alemania 1851-Nueva York 1933)³⁴

Intelectual de origen judío cuya principal ocupación fue la de desarrollar una teoría de la ética aplicada a la dignidad y la moralidad. Hijo de un rabino que emigró de Alemania a Estados Unidos. Estudió en las universidades de Columbia y Heidelberg, donde le influenciaron grandemente las tendencias filosóficas neokantianas, doctorándose en filosofía.

En 1876 organizó la Sociedad de Cultura Ética e impartió varias conferencias dadas a conocer por los medios neoyorquinos de la época, novedosas por su postura de la existencia de una moral al margen de la teología. Esta filosofía de vida le llevó a crear el programa “Visiting Nursing”, para ayuda a personas sin recursos, o el embrión de lo que sería la Ethical Culture Fieldston School, lugar de escolarización para niños igualmente sin grandes posibilidades económicas.

Como docente en la Universidad de Columbia, creó y permaneció en la cátedra de Ética Social y Política, desde 1902 hasta su muerte. Algunas de sus obras más significativas son *Creed and Deed* (1878), *Moral Instruction of Children* (1892), *Life and Destiny* (1905), *The Religion of Duty* (1906), *Essentials of Spirituality* (1908), *An Ethical Philosophy of Life* (1918) o *The Reconstruction of the Spiritual Ideal* (1925).

³² Cfr. <<http://mulibraries.missouri.edu/specialcollections/privatepressefg.htm>> [consulta 1-12-2011].

³³ Kurt Schindler escribió un artículo sobre esta gran figura de los estudios etnomusicológicos americanos.

³⁴ Cfr. <<http://www.ecfs.org/about/missionhistory/felixadler.aspx>> [consulta 1-12-2011]. <<http://bsec.org/reference/ethicalculture/history/felix.html>> [consulta 1-12-2011].

Gerda Busoni (1862-1956)³⁵

Mujer del compositor y pianista Ferruccio Busoni (Empoli 1866–Berlín 1924) a quien conoció en Helsinki en 1888, profesor de Weill y Vogel. Gerda –de soltera Sjöstrand– era hija de un escultor sueco en Rusia. De la unión con Busoni (1890) nacerían dos hijos, uno de ellos pintor.

La correspondencia que se conserva de ella con Schindler es de la segunda década del siglo XX, en vida de su marido, ya que compartían amigos comunes y recepciones musicales de compositores contemporáneos de ellos.

Charles Richard Crane (1858-1939)³⁶

Hombre de negocios y filántropo americano, fue un controvertido arabista que acabó como anti-semita y defensor de las ideas nazistas. Enviado en 1917 en Rusia por el presidente Wilson para la Root Commission que precedió a la Conferencia de Paz de París, siguió su carrera diplomática en 1919 en Turquía, embajador de China en 1920-21, volviendo a Nueva York y fundando en 1925 el Institute of Current World Affairs. Se conserva una carta fechada en 1917 de la esposa de Kurt Schindler, la actriz rusa Vera Androuchevitch, desde Washington, donde le invita a tomar con ellos el té para que le informe de las novedades políticas de Rusia.

Gustav Falke (Lübek 1853-Hamburgo 1916)³⁷

Poeta y novelista alemán, trabajó como librero y profesor de música, hasta que es comisionado por el gobierno local de Hamburgo para que se dedique sólo a escribir, cultivando esencialmente poesía y novela. Su obra literaria sirvió de modelo para muchas de las recopilaciones de canciones folklóricas propias del romanticismo. Famosos son *Mynheer der Tod* (1892), *Hohe Sommertage* (1902), y *Frohe Fracht* (1907). Schindler compuso y editó unas canciones suyas, por lo que se conservan cartas con frases elogiosas de Falke hacia el joven músico.

Aurelio de Llano Roza de Ampudia (Caravia, Asturias, 1868-Madrid 1936)³⁸

Estudió como ayudante facultativo en la Escuela de Facultativos de Minas y

³⁵ Cfr. <<http://www.rodoni.ch/busoni/index8.html>> [consulta 1–12–2011].

³⁶ Cfr. <<http://www.websters-online-dictionary.org/definitions/Charles+Richard+Crane?cx=partner-pub-0939450753529744%3Av0qd01-tdlq&cof=FORID%3A9&ie=UTF-8&q=Charles+Richard+Crane&sa=Search#906>> [consulta 1–12–2011]

³⁷ Cfr. <<http://www.zeno.org/Literatur/M/Falke,+Gustav/Biographie>> [consulta 1–diciembre–2011].

<http://gedichte.xbib.de/biographie_Falke.htm> [consulta 1–diciembre–2011]

³⁸ <<http://www.archivosdeasturias.info/servlet/pdw.Buscador?accion=cotrossel&idcenso=66&idfondo=111>> [consulta 1–12–2011].

Fábricas de Mieres desempeñando laboralmente un puesto relacionado con ello. Su buena posición le permitió desarrollar su afición por la investigación folclórica y arqueológica. En 1919 fue nombrado correspondiente en Asturias de la Academia de la Historia y delegado regio de Bellas Artes, alcanzando igualmente, en ese mismo año, reconocimiento por su publicación *El libro de Caravia*, en relación con los trabajos arqueológicos llevados a cabo años atrás. Puede intuirse el valor de Aurelio de Llano como informante para Kurt Schindler si se tiene en cuenta que el primero se dedicó desde entonces con gran ahínco y entusiasmo a recoger todo tipo de materiales folklóricos asturianos y a presentarlos en publicaciones como *Bellezas de Asturias de Oriente a Occidente*. Otras publicaciones de la época, imbuidas por el carácter propio de principios de siglo en toda España, son *Dialectos jergales asturianos. Vocabulario de la xiriga y el bron* o *Del folklore asturiano: mitos, supersticiones, costumbres*.

Según se hace constar en la bibliografía del autor, sus méritos fueron muchos y variados: Académico correspondiente de las Reales Academias de la Historia, de la Española de la Lengua y de la de Bellas Artes de San Fernando, además de la de San Luis de Zaragoza, de la de Ciencias Históricas de Toledo, de la de Ciencias y Artes de Cádiz y de la Sevillana de Buenas Letras; Socio de número de la Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria; Caballero y comendador de la Orden Civil de Alfonso XII y comendador con placa de la Real Orden de Isabel la Católica; Miembro correspondiente de la Real Academia de Arqueología de Bélgica, de la Academia Nacional de Ciencias, Bellas Letras y Artes de Burdeos, del Instituto Arqueológico del Imperio Germánico y del Museum Für Volkskunde de Viena.

Agnes M. Lynch (1898-1995)

Fue la secretaria personal de Kurt Schindler al menos durante los meses de mayo a octubre de 1926, durante la estancia de éste en Europa. Con un sueldo mensual de 40 \$³⁹ y trabajando en su casa de Nueva York [38 West 89th Street], ella le escribe semanalmente (ya que da su dirección para la correspondencia del músico) con las cartas y compromisos que le llegan, le manda los ejemplares de *Musical Digest* y *Musical American* a los que está suscrito para que esté al día. Llama poderosamente la atención que después de 25 cartas en seis meses ella le manda a Kurt Schindler un telegrama felicitándole por su matrimonio y rompe su relación epistolar con él⁴⁰.

³⁹ Cfr. la carta fechada el 9/07/1926.

⁴⁰ Siguiendo la personalidad compleja de Kurt Schindler, pensamos que ésta fue otra estrategia del músico para romper con esta secretaria. Cfr. sobre su relación con las mujeres en Olarte Martínez, Matilde (2009). *Op. Cit.* (pp. 95-111).

Pilar de Madariaga Rojo (Madrid 1903-Madrid 1995)⁴¹

Química. Su padre fue militar participante en la contienda hispanoamericana de 1898, y al parecer bastante proclive a favorecer la formación científica de sus hijos. Su formación comenzó en el Colegio Alemán de Madrid y en el Instituto General y Técnico Cardenal Cisneros. Sus estudios superiores en Ciencias Químicas se llevaron a cabo en la Universidad Central de Madrid (1929). Como puede intuirse, fue una pionera en acceder a este campo por su condición de mujer, si bien es cierto que a partir de la década de los veinte se produjo un tímido acceso universitario de las mujeres, bajo el amparo de la II República. Como estudiante, ingresó en el madrileño Instituto Nacional de Física y Química, en la sección de Espectroscopia, llevando a cabo y dando a conocer por publicaciones trabajos en colaboración con sus profesores, reputados químicos como Miguel Antonio Catalán Sañudo.

Pilar de Madariaga consiguió beneficiarse de las becas que, en el primer tercio del siglo XX, ofrecía la Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, concebida como un marco de actuación en el desarrollo científico de España. Ello le permitió completar su formación en los Estados Unidos entre 1929 y 1930 (Vassar College, Poughkeepsie, Nueva York). Igualmente, estudió en la Stanford University de California y en la Universidad de Columbia en Nueva York. Ayudó a Kurt Schindler en la organización de conciertos de música española para el Instituto de las Españas.

Entre 1933 y 1934 se dedicó a la enseñanza secundaria en Puertollano, manteniendo constantes vínculos con los docentes del Instituto Nacional de Física y Química y realizando estudios sobre la cantidad de mercurio albergado en el aire en las minas de Almadén. En 1937, cuando la Guerra Civil avanzaba recibió una invitación de la institución que la auspició en Estados Unidos para impartir docencia, pero no sería hasta años más tarde cuando se instaló en América impartiendo clases de español y compartiendo vínculos con exiliados de la Guerra Civil. Debido a las contingencias bélicas, su tesis doctoral se defendió en el Middlebury College (1949),

⁴¹ Cfr. Olarte Martínez, Matilde (2011). “La mujer española de los años 20 como informante en los trabajos de campo pioneros españoles del ciclo vital”. En *Trans: Estudios sobre las Mujeres, Género, Feminismo, y Música* 15 <<http://www.sibetrans.com/trans/a355/la-mujer-espanola-de-los-anos-20-como-informante-en-los-trabajos-de-campo-pioneros-espanoles-sobre-el-ciclo-vital#top>>

Frontera Zunzunegui, M. E. (2010): “Notas sobre el itinerario formativo y académico de una científica española de la edad de plata: Pilar de Madariaga Rojo” <http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/83445/1/IPAS_FronteraZunzuneguiME_Notassobreelitinerario.pdf> [consulta 1-12-2011].

<<http://maestrasrepublicafeteugt.blogspot.com/2011/04/pilar-de-madariaga-rojo-notas-sobre-su.html>> [consulta 1-12-2011].

en torno a la obra de Azorín, lo cual delata otra de las facetas más interesantes de la química, la literaria. A finales de la década de los sesenta regresó a Madrid alejada tanto de la docencia como de la investigación.

Beatrice Crosby de Menocal (ca. 1890-1960)⁴²

Hija del financiero neoyorkino Henry Ashton Crosby (1843-1917), pasó su infancia viajando con su madre por Alemania viviendo en Dresden. En 1909 se casó con Daniel de Menocal, un banquero de origen cubano, viajando por todo el mundo; en China vivieron entre 1910 y 1914, asentándose en New Hampshire y Boston. Betty era hermana de Josephine May Ashton Crosby, la mujer del banquero Allan Forbes; hermana del diplomático Sheldon Leavitt Crosby (Chuffy), que ocupó diferentes carteras en Londres, Bangkok, Viena, Roma, Estocolmo, Río de Janeiro, Estambul, Varsovia y París, destacando sus dos estancias en Madrid (como secretario en 1914-15 y como cónsul en 1930-32) donde participaba de las tertulias culturales de Kurt Schindler. En la carta que él recibe de ella, fechada en París, 15 de junio de 1932, le recuerda la amistad durante tantos años (forjada seguramente en los conciertos privados realizados en su residencia neoyorquina), le invita a su casa y se despide con el saludo alemán.

Federico de Onís (Salamanca 1885-Puerto Rico 1966)⁴³

Profesor y escritor. Se doctoró en la Universidad de Madrid. Fue profesor de la Universidad de Columbia, formando parte del conjunto de españoles que se dedicaron a fomentar el uso lingüístico y cultural del hispanismo. En su última etapa vital, fue director del Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico.

Tras un periodo de formación en España recaló en los Estados Unidos, donde desarrolla la mayor parte de su vida y, en consecuencia, de su quehacer investigador y docente; desde su trabajo de catedrático en la Universidad de Columbia impulsó la creación y el desarrollo de la Casa de las Españas, futuro Hispanic Institute, donde pasaron grandes intelectuales y artistas del mundo hispánico a impartir conferencias, recitales, conciertos, etc; con él colaboraron Pilar de Madariaga y Caridad Rodríguez Castellanos. Tuvo un contacto fluido con algunos de los intelectuales más notables de la época, como es el caso de Unamuno, Menéndez Pidal u Ortega y Gasset, aunque en determinados momentos se alejara de alguno de ellos como fue el caso de

⁴² Cfr. *Crosby family papers*, *Massachusetts Historical Society*, <<http://www.masshist.org/findingaids/doc.cfm?fa=fa0105>> [consulta 1-12-2011].

⁴³ Cfr. García Morales, Alfonso (1988): "Federico de Onís y el concepto de modernismo: una revisión". *Revista iberoamericana* 184-185, 485-506. <<http://magazinmodernista.com/2008/10/17/recordando-a-federico-de-onis/>> [consulta 1-12-2011].

Unamuno. Desde su papel como miembro de la Hispanic Society of America, se esforzó por crear nuevos departamentos de español en diversas universidades. Asimismo, se ocupó de facilitar la estancia de otros españoles notables que pasaron por Nueva York. Tal vez, el caso más recordado sea el de Federico García Lorca (a quien acompañó en actividades sociales, representaciones teatrales, musicales...), quien también urdió en su periodo norteamericano una nutrida red de contactos.

Colaboró en innumerables publicaciones periódicas a uno y otro lado del Atlántico, convirtiéndose en un referente del modernismo. Sus ediciones fueron también muy relevantes, tales como *Vida de Diego Torres Villarreal* (1912) o *Los nombres de Cristo de Fray Luis de León*, así como el resto de su producción literaria, entre la cual se encuentran *Sobre la transmisión de la obra literaria de Fray Luis de León* (1915), *El español en los Estados Unidos* (1920), *Jacinto Benavente* (1923), *El Martín Fierro y la poesía tradicional* (1924), *Ensayos sobre el sentido de la cultura española* (1932), *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)* (1934).

En su correspondencia con Schindler se constatan las numerosas actividades que organizaron para difundir la cultura española a través de la música de tradición oral.

Walter Pach (Nueva York 1883-Nueva York 1958)⁴⁴

Vinculado con el arte moderno, las facetas más conocidas de Pach fueron las de crítico y pintor, las cuales compatibilizó con su labor como docente en Berkeley, en la Universidad de California. Asimismo, ejerció como profesor en la Universidad de México.

Una de sus principales aportaciones fue la de acercar al mundo norteamericano el arte moderno, a partir, sobre todo, de las traducciones de libros del contexto europeo (facilitadas por su condición políglota) y de la generación de volúmenes propios así como artículos de investigación. No es de extrañar que se cruzara correo con Kurt Schindler en tanto en cuanto Pach mantuvo relación con un nutrido grupo de intelectuales de todas las artes no sólo dentro de Estados Unidos sino, especialmente, en Europa y México, lo cual dio lugar, entre otros logros, a la creación de la Armory Show (1913) que actuó como puente para muchos pintores y escultores a uno y otro lado del Atlántico.

Sus primeras aproximaciones a las manifestaciones artísticas vinieron de la mano del negocio fotográfico de su padre, con el cual se acercó al mundo de las galerías de exposiciones. De hecho, su residencia no era muy lejana del Metropolitan Museum of Art neoyorquino. Se graduó en artes en 1903, en el City College

⁴⁴ Cfr. <<http://www.aliceklauber.museumartistsfoundation.org/Walter%20Pach.htm>> [consulta 1-12-2011]. <<http://www.dictionaryofarthistorians.org/pachw.htm>> [consulta 1-12-2011].

of New York e inmediatamente empezó a empaparse de las tendencias pictóricas foráneas con visitas al extranjero. Sus estudios fueron completados con su paso por la New York School of Art y por la Academie Ranson de París. Entre los docentes que marcaron sus primeros trazos destacan William Merrit Chase y Robert Henri. Su tendencia hacia el conocimiento de la pintura francesa se manifestó en los primeros artículos referidos a dicha temática, los cuales nacieron de sus primeros viajes europeos en compañía, por ejemplo, del propio Chase.

Su primera exposición se llevó a cabo en la Pennsylvania Academy of Fine Arts, en 1905 y, a partir de ese momento, sus esfuerzos se centraron por promocionar su obra a través de escritos y visitas a Europa. A tenor de la buena acogida, entre sus logros más evidentes destaca la traducción y publicación de la obra de Fauré *Historia del Arte* (entre 1921 y 1930). Pero sus aportaciones no se limitaron a hacerse eco de las obras de otros autores, llegando a influenciar a través de obras propias a sus contemporáneos, como fue el caso de *Ananias, or the False Artist* (1928), la cual, en todo caso, también recibió críticas de sectores que no aceptaban su punto de vista moralista. Tras su paso por Francia y posterior retorno a Estados Unidos, donde ocupó el cargo de Director General de determinadas exposiciones, Pach recaló en México (1942), lugar en el que siguió ejerciendo la docencia.

Felix Poppenberg (Berlin 1869-Berlin 1915)⁴⁵

Ensayista e historiador que comenzó sus estudios universitarios en la Friedrich–Wilhelm Gymnasium de la Universidad de Berlín, dedicó parte de su obra al estudio de Zacharias Werner y Maeterlinck.

Algunas de sus obras fueron *Northern Portraits*, *The Art of Books*, *The New Scene*. *The Living Garment* o *Rococo*. Formó parte de la *Goethe Society* y de la *Society for German Literature*, al tiempo que desempeñó cargos en el Imperial y Real Museo de las Artes y la Industria Austro–Húngaro.

Merle Proctor⁴⁶

Residente en Nueva York, auspició conciertos privados de Kurt Schindler organizados por el Departamento de español de la Universidad de Columbia; ella y su marido Jules coincidieron en varios viajes a España en los años 30, como se recoge en el epistolario y en la colección fotográfica de Schindler.

⁴⁵ Cfr. <<http://home.nordnet.fr/~jgrosse/obs/persona.htm>> [consulta 1–12–2011].
The New York Times 2 September 1915 <<http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=F50913FD385B17738DDDAB0894D1405B858DF1D3>> [consulta 1–12–2011].

⁴⁶ Cfr. Olarte Martínez, M. (2009). *Op. Cit.* (pp. 95–111).

Ángel del Río (1901 Soria-1962 Nueva York)⁴⁷

Residió en Estados Unidos desde 1926, por lo que toda su labor científica como escritor y docente se llevó a cabo en dicho país, más concretamente en la Universidad de Columbia, donde llegó a ser Catedrático de Lengua y Literatura Española. Fue parte central del Hispanic Institute y la Casa de las Españas junto con personalidades de la época como Federico de Onís, Eugenio Florit y Andrés Iduarte. A la muerte del primero (1954) se hizo cargo de la dirección de los organismos reseñados, encargados de la promoción del estudio hispánico, así como de la “Revista Hispánica Moderna”, fundada en 1934, que vio desarrollar un buen número de sus aportaciones.

Además de otras obras en colaboración, entre sus aportaciones destacan *El concepto contemporáneo de España* (1946), *Historia de la literatura española* en dos volúmenes (1948), *Vida y obras de Federico García Lorca* (1952), *Estudios galdosianos* (1953) *Antología general de la literatura española: verso, prosa, teatro* (1954), *Introducción a Poeta en Nueva York* (1958) –amparado por el estrecho contacto con el poeta durante su estancia norteamericana, quien le llegó a dedicar alguno de sus poemas– o *El mundo hispánico y el mundo anglosajón en América. Choque y atracción de dos culturas* (1960). Asimismo, en su faceta promotora del saber hispánico, se encargó de la edición de obras, tales como *Obras completas de Gaspar Melchor de Jovellanos* (1935), *Moralistas castellanos* (1950) o *Responsible freedom in the Americas* (1955).

Caridad Rodríguez Castellanos (Besullo, Asturias 1886-Madrid 1972)⁴⁸

Caridad Rodríguez, al igual que sucedió con sus hermanos, tuvo acceso a una formación intelectual muy bien encauzada. Su familia estuvo vinculada a la Iglesia Evangélica de España, lo que facilitó que sus primeros estudios se llevaran a cabo en el llamado Instituto Internacional, con estrechos vínculos con dichas asociaciones religiosas. Tras estudiar el bachillerato en el Instituto Internacional de Señoritas obtuvo el título de maestra en la Escuela Normal de Oviedo y ejerció durante diez años dicha carrera. Al parecer logró ser becada por la Junta de Ampliación de Estudios de Investigaciones Científicas para completar su formación en los Estados Unidos. Con total certeza residió en 1925 allí, en tanto en cuanto formó parte del Middlebury College como instructora del departamento de español. De la correspondencia con Schindler se constata su vinculación laboral, en 1932, con la Universidad de Columbia (Barnard College). Tras un retorno a Europa, en 1940 volvió a encargarse de la docencia en el departamento de español del citado Barnard College durante otros tres

⁴⁷ Cfr. *Thesaurus*. Tomo XVII. Núm. 2 (1962). “La muerte de Ángel del Río” <http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/17/TH_17_002_269_1.pdf> [consulta 1–12–2011]

⁴⁸ Cfr. Olarte Martínez, M. (2011). *Op. Cit.*

años más, momento en el que decidió regresar a su localidad natal.

La relevancia de Caridad Rodríguez como informante de Schindler es evidente. Al igual que sucedió con otras mujeres relevantes (véase por ejemplo el caso de Pilar de Madariaga) Schindler buscó en la mujer, a veces anónima a veces no, una fuente de información de primer orden. En este caso la formación académica de la informante la hacía representar un manantial de conocimiento para el musicólogo, con quien coincidió en la organización de determinadas actividades de la Casa de las Españas de la Universidad de Columbia fundada en 1930 por Federico de Onís.

Blas Taracena Aguirre (Soria 1895-Madrid 1951)⁴⁹

Arqueólogo. En 1915 entró a formar parte del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos. Como director del Museo Numantino de Soria y de las excavaciones de Numancia desarrolló un papel esencial para el conocimiento pretérito de la provincia de Soria, pero su labor no se limitó a ella sino que sus trabajos sirvieron para dar a conocer restos arqueológicos de otros lugares, especialmente de las comunidades Navarra y Rioja.

Director de Museo Arqueológico Nacional en 1939 y Secretario del Instituto de Arqueología de CSIC desde 1943, elaboró cuantiosos escritos relacionados con su campo de estudio, siendo una reconocida autoridad cuando murió. Dentro de su extenso legado bibliográfico destacan los escritos que pueden consultarse en la revista *Príncipe de Viana*, especialmente dedicadas a las excavaciones de Navarra (compendiadas en publicación por el CSIC) y otras obras como la *Guía Artística de Soria y su provincia*, *Invasiones germánicas en España durante la segunda mitad del siglo III*, *Arte romano*, *arte paleocristiano*, *arte visigodo*, *arte asturiano* o *Numance*. En sus análisis contextualizados da a conocer descubrimientos sumamente relevantes, como por ejemplo la necrópolis de Deza, y deja abierta la puerta a investigaciones que le sucederían en el tiempo. Ello, no obstante, no evitaba ciertas discrepancias con intelectuales de la época como Julio Martínez Santaolalla.

A través de la correspondencia del año 1930, se constata que se trataba de un gran amigo del catedrático Ángel del Río y que fue presentado a Kurt Schindler durante sus trabajos de campo en Soria, facilitándole al músico muchos medios materiales para dichas recopilaciones. Además, logró que el Museo Numantino y la sociedad Económica Numantina de Amigos del país subvencionaran sus trabajos de campo en la provincia Soriana.

⁴⁹ Cfr. <<http://www.cervantesvirtual.com/buscador/?q=taracena>> [consulta 1-12-2011]. Olarte Martínez, M. (2009). *Op. Cit.* (pp. 95-111).

Ewald Schindler (Berlín 1888-Nueva York? 1955)⁵⁰

Actor, director de escena y productor operístico. Único hermano de Kurt Schindler. Ingresó como director de escena de la ópera de Dusseldorf gracias a Bruno Walter, con quien había trabajado ayudándole en las labores propias de dicho puesto en el Statische Opera-Berlin. El advenimiento del régimen hitleriano en Alemania le hizo trasladarse a Checoslovaquia con su mujer Nora (tomaría esta nacionalidad en 1939) erigiéndose en director de la ópera en el Deutsches Theatre de Praga y profesor en la State Deutsche Akademie Fur Musik and Verstellende Kunst. Huyendo de nuevo de Hitler en 1940 llegó con su familia a Italia, lo cual no acabó con su complicado periplo ya que allí estuvo recluido durante once meses en un campo de concentración. En 1941 llega a Estados Unidos y se convierte en director del King-Smith Playhouse, fundando su propia escuela de arte dramático (“The Playhouse Studio”). En su trabajo como actor conservamos tres títulos *Vergebens* (1911), *Die weiße Sklavin* (1911) y *August der Starke* (1936)

Vera Androuchevitch Schindler (Odessa 1890-Nueva York 1918)⁵¹

Actriz y esposa de Kurt Schindler desde 1916, cuando el musicólogo, ya director de la Schola Cantorum, la conoció durante su trabajo de campo en tierras rusas. Colaboraron en la adaptación al inglés del himno ruso en 1917. Su madre era directora del Teatro Municipal de Odessa. Su prematura muerte a causa de una neumonía se produjo en 1918.

William R. Sheperd (Charleston, Estados Unidos 1871-Berlín 1934)⁵²

Cartógrafo e historiador doctorado por la Universidad de Columbia (1896). Tras un periodo de formación en Berlín regresó a la Universidad de Columbia como profesor de historia. Se especializó en historia latinoamericana y desarrolló numerosas conferencias dedicadas a este ámbito. Algunas de sus obras más representativas son *Historical Atlas* (1911), *Latin America* (1914) y *The Hispanic Nations of the New World* (1919).

Él fue uno de los informadores del claustro de profesores de Columbia que

⁵⁰ Cfr. <<http://www.nypl.org/archives/4654>> [consulta 1-12-2011].

<<http://www.imdb.com/name/nm0771837/>> [consulta 1-12-2011]

<<http://www.cyranos.ch/smschi-d.htm>> [consulta 1-12-2011]

⁵¹ Cfr. <<http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=F60D13F63F5F13738DDDAC0994D9415B868DF1D3>> [consulta 1-12-2011].

<<http://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/sn83030214/1919-01-29/ed-1/seq-111;words=VERA+Vera+SCHINDLER+Schindler+Androuchevitch>> [consulta 1-12-2011].

⁵² Cfr. <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/539945/William-Robert-Shepherd>> [consulta 1-12-2011].

avalaron el proyecto de Schindler de recogida de folklore español, que presentó Onís; éste da testimonio de que Sheperd elogió tanto al proyecto como a la persona de Schindler.

Josef Arnold Weissberger [Pepe] (Austria ca. 1880-EEUU 1954)⁵³

Anticuario austríaco que adquiere la nacionalidad española en 1914, el mejor amigo de Schindler. Colaborador en sus trabajos de campo en España y Portugal. Sus negocios se extendían por toda Europa (especialmente Viena y Praga) llegando a tener conexiones con América, favorecido por su residencia, a caballo entre España y Nueva York. A partir de 1914, tuvo un próspero negocio de anticuariado con sede madrileña, “Galería de Arte”, donde ofrecía a la venta una serie de objetos de la compra directa a particulares de reventa de otras casas anticuarias. Pero su gran negocio fue su colección particular en su casa de Zurbano 5, donde llegó a poseer objetos de gran valor, ya que por las manos de Weissberger pasaron piezas importantes del patrimonio español. Se ha constatado que la primera subasta de arte español en Nueva York en 1921, “Spanish Art Treasures” (considerada la subasta pública más importante norteamericana) fue la colección madrileña de Herbert Weissberger, supuesto hijo de J. A. Weissberger y gran amigo también de Kurt Schindler. En estos años donó una importante colección de pinturas dieciochescas al Museo del Prado en España y al museo de artes decorativas de Praga.

Durante la guerra civil española colaboró con instituciones norteamericanas como la American Friends Service Committee o la Spanish Child Welfare Association; para ellas recopiló dibujos realizados por niños españoles residentes en zonas republicanas en 1937 y montó exposiciones para recaudar fondos, como la de los almacenes Lord & Taylor’s de Nueva York en mayo de 1938.

Seguramente debido a esta implicación personal en el bando que no ganó la guerra, no regresó a su domicilio de Madrid y al terminar la guerra civil toda su colección personal fue incautada y depositada en el Museo Nacional de Artes Decorativas; aunque algunos bienes le fueron devueltos, la mayoría se conservan como fondo permanente de dicho museo.

Su relación con Kurt Schindler era muy estrecha; fue uno de sus albaceas, llegando a un acuerdo con Onís para publicar de manera póstuma su *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*. Como se conserva por el epistolario de Schindler, se

⁵³ Cfr. Aguiló Alonso, María Paz (2003). “La fortuna de las colecciones de artes decorativas españolas en Europa y América: estudios comparativos”. En Miguel Cabañas Barrio (Coord.). *El arte español fuera de España* (pp. 275-290). Madrid: Biblioteca de Historia de Arte, CSIC, 2003.

<<http://digital.csic.es/bitstream/10261/13035/1/arte%20fuera%20275.pdf>> [consulta 1-12-2011].

Olarte Martínez, M. (2009). *Op. Cit.* (pp. 95-111).

encargó de manera especial de que el hermano de éste, Ewald, pudiera instalarse con su familia en Estados Unidos y que recibiera todo lo dispuesto por su hermano en su testamento.

POST DATA

La tipología del resto de corresponsales de Kurt Schindler es muy amplia, y va desde estudiantes americanas de cultura española que contactaron con él despertándose el interés por la música y costumbres de la península ibérica, como es el caso de Lelia R. Kelly⁵⁴, a artistas que responden a ese perfil y además aprovecharon para estudiar y aprender acerca de sus inquietudes en Europa (como por ejemplo la pintora Gwendolyn Gibbons⁵⁵, quien aprovecharía su paso europeo para estudiar en Siena escultura con Corsini). Entre este conjunto de corresponsales muchos son los que quedan por rescatar con mayor detenimiento.

A modo ilustrativo referimos a Georges Morozoff, Henriette Bagger, Marian Riefstahl, Robert Rosenbluch, Lillie Sangcollins, Edna L. Sherman, Ludmila Shpi-tpaikora, Wilhelm Stengel, Herbert M. Teet, Bert Weissberger, Rita W. Wolf, Louise Wolf, Wolf Wolfsohn, Cyrus Adler, Giuseppe Bico, Wolf Donndorf o Nora Nikisch Schindler⁵⁶.

El trabajo etnográfico de Kurt Schindler posee unas potencialidades inmensas que están siendo destacadas, especialmente en los últimos tiempos, con un gran entusiasmo. No obstante, un acercamiento como el propuesto a partir de sus corresponsales, nos muestra cómo su labor distaba grandemente de la faceta tradicional del antropólogo – recopilador (especialmente en su época) a quien frecuentemente se le perfilaba como una persona que tenía en su libreta de campo y máquina de escribir a sus más leales y firmes compañeros.

Al margen de estos recursos, Kurt Schindler se caracterizaba por urdir una red de contactos muy selecta a uno y otro lado del mundo. Así, entabló infinidad de relaciones personales ligadas, algunas más que otras, directamente a su propósito investigador. El análisis de sus fuentes de información deriva en una retahíla de personajes de gran interés para la vida intelectual o social de la época. Por ello, su posición como bisagra entre el mundo norteamericano y europeo se pone de relieve y permite valorar sus trabajos más allá de la mera operatividad que surge tras las transcripciones o armonizaciones musicales.

⁵⁴ Olarte Martínez, M. (2009). *Op. Cit.* (pp. 95-111).

⁵⁵ Olarte Martínez, M. (2009). *Op. Cit.* (pp. 95-111).

⁵⁶ <<http://deposit.ddb.de/online/exil/swkatalog/n/34180.htm>> [consulta 1-12-2011].

CURRICULA

MIGUEL ÁNGEL BERLANGA es doctor en Musicología y prof. Titular de *Etnomusicología, Flamenco y Músicas Mediterráneas* en la Universidad de Granada. Su tesis de Doctorado versó sobre los fandangos como fiestas de baile: aspectos rituales y musicales y procesos de transformación hacia los fandangos flamencos y otros ámbitos. Entre 1998 y 2008 investigó e hizo trabajo de campo sobre saetas y músicas de la Semana Santa andaluza. En la actualidad sus temas de investigación confluyen sobre el flamenco, especialmente sobre la música y el baile y sus relaciones históricas y culturales. Sus publicaciones versan sobre estos temas, a caballo entre músicas y bailes populares de tipo tradicional y el flamenco. Imparte docencia en el Grado de *Historia y Ciencias de la Música* de la Universidad de Granada, en el Máster *Patrimonio Musical* (ugr/UNIA) y en el Máster en *Investigación y Análisis Interdisciplinar del Flamenco* (us/UNIA).

SUSANA DE BRITO BARROTE tiene el grado de Doctor en *Fundamentos de la Investigación Histórica* – con énfasis en Historia de la Música (2010) y el Diploma de Estudios Avanzados en *Fundamentos de la Investigación Histórica* (2005) obtenidos en la Universidad de Salamanca, Facultad de Geografía e Historia, España; la homologación del título portugués de Licenciatura en *Ciências Musicais* al título español de Licenciada en *Historia y Ciencias de la Música*, España (2005); estudios de postgrado en *Ciências Musicais*, Universidad de Coimbra, Facultad de Letras, Portugal (2002); la Licenciatura en *Ciências Musicais*, Universidad Nova de Lisboa, Facultad de Ciencias Sociales e Humanas (1996). Profesionalmente fue profesora de música en el Performing Arts Conservatory of New York, EEUU; en el Conservatorio Regional do Algarve Maria Campina, Portugal; y en el Conservatorio de Música de Albufeira, Portugal. Ha enseñado las asignaturas de Teoría de la Música, Historia de la Música, Acústica, Organología, y Piano. Recientemente ha hecho diversas conferencias en Portugal sobre Pedro de Freitas - su vida y obra.

PAULINO CAPDEPÓN VERDÚ es doctor en Musicología por la Universidad de Hamburgo (1991). En la actualidad es Profesor Titular de Historia de la Música de la Universidad de Castilla-La Mancha así como miembro de la Real Academia de la Historia. Está en posesión de varios premios investigación. Ha impartido 30 cursos universitarios y ha asistido a más de 40 congresos en España y en el extranjero. Ha

llevado a cabo como Investigador Principal más de 60 proyectos de investigación y 14 Acciones especiales. Es codirector de la colección de musicología “Biblioteca de Investigación y Patrimonio Musical” en la editorial Academia del Hispanismo.

MARÍA ENRIQUETA FRONTERA ZUNZUNEGUI es Licenciada en Geografía e Historia, y Máster Oficial en Sistemas de Información Digital por la Universidad de Salamanca, centro en el que cursó su Programa de doctorado Metodologías y líneas de investigación en Biblioteconomía y Documentación (bienio 1997-1999). Fue Directora de la Biblioteca de la E.T.S. de Ingenieros de Caminos, Canales, y Puertos de la Universidad de Cantabria durante los años 1988-1992, y Directora de la Biblioteca de la facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Salamanca durante el periodo 1992 a 2001. Actualmente es Jefa de la Sección de Proceso Técnico del Servicio de Bibliotecas de la Universidad de Salamanca, puesto que compatibiliza con su participación en el Proyecto I+D “*La canción popular en los trabajos de campo, fuente de inspiración para la composición musical*” HAR2010-15165 (subprograma Arte), como tal colaboradora ha participado en congresos presentando ponencias, y ha publicado “*El archivo de personal de Kurt Schindler: una propuesta de organización*”.

VICENTE GALBIS LÓPEZ es profesor titular de la Universitat de València y pertenece al Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. Imparte diversas asignaturas en Grados y Masters de la UV relacionadas con las materias “Historia de la Música” y “Audición Musical”. Una de sus principales líneas de investigación es el estudio de la música profana en Valencia durante los siglos XIX y XX, especialmente la relación entre música y sociedad.

JOSE M. GARCÍA LABORDA es titulado en composición y pedagogía musical por la Escuela Superior de Música de Francfort, Alemania (1976) y doctor en Musicología por la Universidad Wolfgang Goethe de la misma ciudad (1979). Ha sido profesor de Armonía y Formas musicales en el Conservatorio Profesional de Música de Cáceres (1983-1986); Catedrático numerario de Musicología en el Conservatorio Superior de Música de Murcia y profesor Asociado en la Universidad de Murcia (1986 - 1991). Desde 1991 Profesor Titular de la Universidad de Salamanca y posteriormente Catedrático de Musicología (actualmente jubilado) en la Universidad de Salamanca, ciudad en la que ha fundado y dirige el Festival Internacional de Primavera de Música contemporánea que va por su vigésima segunda edición. Ha escrito varios libros, entre los que destacan: *Studien zu Schönbergs Monodram Erwartung op. 17* (1981); *El Expresionismo Musical de A. Schönberg* (1989); *Forma y Estructura en la música del siglo XX* (1996); *La música del siglo XX: Emanci-*

pación y modernidad (2000); *En torno a la Segunda Escuela de Viena* (2005); *La Sociedad Filarmónica de Madrid (1901-1936)* (2011), éste último ha recibido el Premio de Investigación Humanística de la Real Sociedad Menéndez Pelayo de Santander. También tiene editados numerosos artículos sobre análisis de la música del siglo XX en prestigiosas revistas nacionales y extranjeras. Como compositor lleva compuestas más de 100 obras de todos los géneros y estilos que se han estrenado en numerosas ciudades de España y del extranjero, consiguiendo varios premios y reconocimientos internacionales.

JUDITH HELVIA GARCÍA MARTÍN cursa los estudios musicales de piano y órgano en el Conservatorio Profesional al mismo tiempo que las licenciaturas de Historia del Arte y de Historia y Ciencias de la Música. Realiza el Máster en Musicoterapia en la UPSA y el Máster en Música Hispana en la USAL. Se le concede una beca FPU y se doctora en mayo de 2011, terminando los estudios superiores de música en 2013.

En relación con su tesis doctoral, publica Música religiosa en la Castilla rural de los siglos XVIII y XIX. La capilla de música de la iglesia de los Santos Juanes de Nava del Rey (1700-1890), pero desarrolla otras líneas de investigación, interesándose por el papel de la música en los medios audiovisuales, especialmente en series televisivas.

MARICARMEN GÓMEZ ocupa desde 1998 la cátedra de Música antigua de la Universidad Autónoma de Barcelona. Becaria Humboldt en las Universidades de Göttingen (1981-83) y Saarbrücken (2011) y Fulbright en la de Princeton (1989-90), ha sido *Director-at-Large* de la Sociedad Internacional de Musicología (1987-97). Colaboradora en múltiples publicaciones de ámbito internacional, entre sus libros más recientes destacan *La música medieval en España* (Kassel, 2001) y *Las Ensaldadas (Praga, 1581)* (Valencia, 2008). Es editor de los dos primeros volúmenes de la *Historia de la Música en España e Hispanoamérica* (Madrid-México, 2010-12).

ALBERTO HERNÁNDEZ MATEOS (1985) es Licenciado en Historia y Ciencias de la Música y en Historia del Arte (USAL, 2007), Máster Interuniversitario en Música Hispana (UVA-USAL, 2008) y Doctor en Musicología con la tesis *El pensamiento musical de Antonio Eximeno* (USAL, 2012). Forma parte del Grupo de Investigación Reconocido “Musicología Hispana”. Ha participado en congresos y seminarios en España, Italia, Reino Unido y Portugal, ha publicado en libros y revistas como *Early Music*, *Revista de Musicología*, *Boccherini Online* o *Il Saggiatore Musicale*, además de haber colaborado como crítico musical en la revista *Audioclásica*. Actualmente trabaja como musicólogo en la Fundación Juan March.

INÉS MEZO BALACA es profesora en el Departamento de Economía Aplicada I de la Universidade Da Coruña, Doctora en Economía por esta universidad y Master of Philosophy in International Finance por Glasgow University. Ha sido Visiting Associate Professor en Emory University, USA, durante los cursos 2010-2011 y 2011-2012 y Visiting Scholar en Georgia Institute of Technology, USA, en 2012.

ANA BELÉN MUÑOZ FERNÁNDEZ es Funcionaria de carrera del cuerpo de maestros (2008), licenciada en Historia y Ciencias de la Música (Universidad de Logroño, 2013), máster de Música Hispana (Universidad de Salamanca, 2011), título de profesora superior de música en la especialidad de Musicología (Conservatorio Superior de Música de Valencia, 2008) y maestra de Educación Musical (Universidad de Valencia, 2005).

JUAN CARLOS MONTOYA RUBIO es profesor en la Universidad de Murcia. Doctor Europeus por la Universidad de Salamanca. Licenciado en Historia y Ciencias de la Música, Licenciado en Antropología Social y Cultural y Diplomado en Magisterio (especialidad de educación musical). Su principal vía de investigación se centra en todas las vertientes derivadas de la pedagogía musical con la participación de los medios audiovisuales. Sus publicaciones se ocupan de este objeto de estudio así como de otros aspectos de su interés como las metodologías de enseñanza musical, la ópera o la antropología de la música.

MARTA NIETO CALLEJA es Licenciada en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad Complutense de Madrid y Diplomada en Educación Musical por la Universidad de Castilla-La Mancha. Cuenta además con un Máster en Letras y Humanidades por esta última universidad y estudios de conservatorio en la especialidad de Piano. Ha realizado estadias de investigación en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (México), en la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (Chile) habiendo participado como ponente en congresos en Ávila, Universidad de Salamanca, Universidad Autónoma de Madrid y Universidad de Castilla-La Mancha entre otras. Actualmente es doctorando en Letras y Humanidades en la Facultad de Letras de Ciudad Real centrando sus estudios en los procesos de transculturación musical entre Chile y España en la segunda mitad del siglo XX.

MATILDE OLARTE MARTÍNEZ es Profesora Titular de la Universidad de Salamanca. Profesora de Piano por el Conservatorio Profesional de Música de Valladolid, es licenciada en Musicología en la Universidad de Oviedo y doctora por la Universidad de Valladolid (1992); es *Magistrum in Musica* por la Universidad de Glasgow (1990) y Especialista Universitario en Estudios sobre la Tradición. Sus

principales campos de docencia e investigación abarcan la música de tradición oral, en la relación música barroca española popular y música culta, los estudios sobre la mujer en la música española y, con especial énfasis, la música cinematográfica. Su actividad docente desde 1989 en la Universidad de Salamanca la compagina como profesora invitada en universidades españolas y extranjeras. Entre sus últimas publicaciones destacan los libros *La Música en los medios audiovisuales. Algunas aportaciones*, *El conocimiento del pasado. Una herramienta para la igualdad*, *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la Musicología española*.

MARCO ANTONIO DE LA OSSA es Doctor en Bellas Artes, Licenciado en Historia y Ciencias de la Música, Maestro en Ed. Musical y Master en Gestión Cultural. Es funcionario de carrera del cuerpo de maestros de educación musical en Castilla-La Mancha desde 2003. Su tesis doctoral, *La música en la guerra civil española*, obtuvo el Premio de Musicología 2009. Este trabajo fue editado en 2011 por el Servicio de Publicaciones de la UCLM y la Sociedad Española de Musicología. También ha publicado (CeLeO, 2013) *Lectura musical a primera vista. Preparación de la prueba práctica de acceso al cuerpo de maestros de educación musical* y numerosos artículos en distintas revistas científicas. Desde 2008 conduce el espacio semanal 'Musiquerías' en Onda Cero Cuenca, y colabora con el programa 'En Marcha', de ámbito nacional. También ha realizado un buen número de notas al programa para la temporada habitual del Teatro Auditorio de Cuenca (ópera, música sinfónica, música de cámara, jazz, flamenco...) y para grabaciones discográficas. Como gestor cultural, es director de Estival Cuenca y del Mes de la Música del Centro Comercial 'El Mirador'. También dirige las Jornadas de Didáctica de la Música y Musicología de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Cuenca.

JUAN JOSÉ PASTOR COMÍN es Doctor en *Filología Hispánica* con la tesis *Música y Literatura: la senda retórica. Hacia una nueva consideración de la música en Cervantes* es Licenciado por la Universidad de Castilla-La Mancha en Humanidades (con la mención de *Premio Extraordinario*, 1997) y ha recibido el *Premio Nacional Extraordinario Fin de Carrera*, concedido por el Ministerio de Educación y Cultura (1998). También ha recibido *Premio Extraordinario* de Contrapunto y Fuga (*Conservatorio Joaquín Turina*, Madrid, 2001). Actualmente es codirector del CIDoM (Centro de Investigación y Documentación Musical) en la Universidad de Castilla-La Mancha (UCLM). Profesor Titular en la UCLM, imparte clases sobre Lenguaje Musical, Educación Musical, Historia de la Música y relaciones entre Música y Poesía. Entre sus estancias de investigación en centros extranjeros cabe citar las realizadas en Francia durante el curso 1999-2000 tanto en *Sorbonne*, (París IV), en E.E.U.U (*Department of Modern and Classical Languages*, Texas A&M

University, 2003) y en la Universidad de Heidelberg (2012 y 2013). Autor de una treintena de artículos en publicaciones nacionales e internacionales, entre sus objetos de estudio cabe destacar las relaciones entre Música y Lenguaje, Música y Retórica y Música y Literatura (especialmente sobre la recepción musical de obras poéticas y literarias), y sobre la vida musical en el Siglo de Oro español.

