

LOS LÍMITES DE LA CANCIÓN: *UNA GENEALOGÍA DEL SUJETO* *Del Paradigma Humanista a la Canción Posthumana*

NUEVE SIGLOS DE CANCIÓN

ESPAÑOLA DE CONCIERTO

www.nuevesiglosdecancion.com



<http://es.creativecommons.org/licencia/>

por
Jaime del Val

Apuntes para un estudio genealógico

Lo que sigue no son sino apuntes para una genealogía de la canción española de concierto, bocetos para una monografía más amplia y que es una asignatura pendiente de la musicología y la filosofía. Un estudio crítico que plantea líneas de investigación amplias en torno al vasto universo de la canción y estudios concretos de las obras grabadas en el proyecto discográfico Nueve Siglos de Canción.

Atravesando 88 obras que abarcan de la canción trovadoresca de la edad media a la obra vocal y experimental contemporánea veremos una genealogía posible de la canción, sus límites, su emergencia y su disolución como dispositivo estético de producción del sujeto humanista.

Los límites de la canción

La canción es una pieza musical, o una acción de cantar, para una o más voces con o sin acompañamiento, con o sin texto. Como tal probablemente sea un atributo del ser humano en cualquier época, si bien podríamos distinguir entre *canción* como género y forma musical concreta y la *acción de cantar*, más amplia y difusa, y que podría incluso ser atributo de muchos seres *no humanos*, donde las formas y géneros de la canción seguramente evolucionan por las mutaciones que en ellas produce la acción de cantar en lugares y momentos concretos. (Grove, d.)

Podríamos incluso hablar de canciones no cantadas, o que se sitúan en las fronteras de lo que puede ser considerado cantar en un contexto dado, donde se manifiesta la exploración de otros recursos musicales y sonoros de la vocalidad y

de la corporalidad, algo que podemos encontrar tanto en tradiciones populares como en la experimentación “cultura” occidental de los últimos cien años comenzando antes de 1910 con Charles Ives. Los solos de Cage y Berio son ejemplos conocidos en este sentido, así como la célebre *Ursonate* de Schwitters. En obras de autores españoles de los últimos 50 años nos encontramos con piezas como *Dilatación Fonética*, de Agustín González Acilu donde el barítono no canta, sino que expone un material fonético extraído de los textos.

Si bien parece que la vocalidad, o sea el uso de recursos vocales, entendida en sentido amplio, pero con preferencia las que involucran algún tipo de canto, sea el atributo imprescindible de la canción, aunque en numerosas tradiciones populares la canción aparezca indisolublemente ligada a la *danza*. Así diríamos que no hay canción sin vocalidad, sin canto de algún tipo, aunque estos aparezcan ligados a otras formas de expresión.

Pero esta definición también resulta insuficiente cuando es alguna de las formas de canción lo que cobra entidad y vida propia y se independiza de la vocalidad, como en el caso de las *Romanzas sin Palabras* de Mendelssohn, escritas para piano solo pero que preservan la estructura y las características de cierto tipo de canción, y la vocalidad se *traslada* al *cantábile* del piano. O sea que puede haber canción sin canto de voz humana, pero en el que esta se ha trasladado a otro tipo de instrumento que por el contexto asociamos a lo vocal y al canto humano. Numerosas obras para piano solo, y en general toda la tradición romántica del *cantábile*, puede asociarse a esta traslación de la voz humana al instrumento, siendo un tópico en este contexto de humanismo y antropocentrismo (vigente aun en la actualidad) apelar a la voz humana como instrumento primigenio que todos los otros instrumentos tienen que emular, criterio que define una larga tradición musical y que llega hasta nuestros días en el marco de una tendencia cultural más amplia: la humanización de la tecnología. A esta línea pero desde un ángulo quizás opuesto, no desde la voluntad de imitar la voz, sino al revés, de apropiarse de atributos de la voz, descomponerlos y recrearlos, podríamos asociar obras como la *Obertura Fonética* de Ramón Barce, en el que instrumentos de viento recrean la articulación de fonemas vocales, (Marco, 1970) aun sin que necesariamente halla en ninguno de estos casos una intención paródica, que sería también posible en un marco posmoderno.

La canción en un sentido amplio ha estado y está generalmente asociada a otros fenómenos culturales y géneros como el drama, los actos religiosos, o las danzas y fiestas populares, siendo más la excepción que la regla la canción como género propio, como fenómeno cultural específico que se pone en funcionamiento a través de una particular escenificación.

Así podemos ir más lejos redefiniendo sus límites en ámbitos de las músicas de acción, el teatro musical o la performance donde es la propia escenificación de la canción o del concierto lo que se manipula: la gestualidad y otros aspectos performativos de la música, sin que necesariamente haya canto, ni aún sonido

musical en un sentido estricto, como en las piezas de Cage, en las que la música es a veces, en función de esta reinscripción performativa, lo periférico, el “ruido” de fondo que se percibe tras una escenificación desplazada del concierto en la que el instrumentista aparece sentado y en silencio durante 4 minutos o en la que los gestos musicales adquieren vida propia, para devenir ellos mismos música. En la medida en que asociemos una situación performática dada al acto de cantar o al concierto de canción podremos decir que estamos presenciando una canción, o explorando sus límites constitutivos. Este tipo de resignificaciones se extienden aun más con la electrónica, como en la obra *Étude de Stage* de Juan Hidalgo, en la que remezcla electrónicamente música para voz y piano (Marco, 1970).

La electroacústica en vivo permite a su vez nuevas asociaciones anatómicas, nuevas formas para que el cuerpo se exprese sonoramente más allá de la vocalidad (como en los sonidos corporales amplificados de Stelarc, o las ondas cerebrales de Alvin Lucier), y permite incluso *traslaciones anatómicas*, como en las metaformances de Jaime de Val en las que la voz procesada en tiempo real, devenida grito animal o elemento, se asocia con imágenes de “microdanzas”: fragmentos amorfos del cuerpo en movimiento capturados por cámaras de vigilancia colocadas en la piel, de modo que, en virtud de la interacción, parece que sean esos órganos amorfos los que “hablan” y “cantan”, trasladándose la vocalidad potencial a un cuerpo difuso y pos-anatómico, un devenir posthumano o metahumano.

En un sentido no muy diferente Stockhausen en *Kommt Rat, kommt Zeit...* (1986) nos pide, en relación con su Klavierstück I, que nos imaginemos “hablando” en los registros extremos de esta pieza para piano, que experimentemos la nueva sensación vital que conlleva ser consciente de los valores rítmicos de la pieza y sus saltos melódicos, que abarcan todo el registro del piano y alude a la manera en que a través de la música se pueden experimentar otras formas de ser no humanas, o sea nos invita a encarnar las formas de ser posthumanas que se ponen en funcionamiento en esta música instrumental a través, en parte, de una analogía con la voz.

Entre los esfuerzos opuestos, o sea de *humanizar la tecnología*, tenemos los siempre fracasados intentos de sintetizar la voz humana, o sea de reproducirla o imitarla por medios electrónicos, algo muy en la línea de toda la robótica y el futurismo antropomorfista de robots que imitan el canto humano.

Comenzamos de este modo situando el carácter difuso de las definiciones sobre las que se asienta este estudio y el carácter siempre incierto de los límites de la canción, y de los sujetos (autores-intérpretes-audiencias, a veces indistinguibles entre sí) a través de cuyas improvisaciones se van desplazando esos límites constantemente.

Como vemos la reinención de los límites de la canción *no tiene límites* y abre siempre nuevos horizontes de configuración. Lo que se pone de manifiesto en

todo esto es la contingencia de todas las definiciones y las prácticas, donde en definitiva el hecho de que podamos o no hablar de canción depende de en qué medida queramos hacer referencia a un marco disciplinar estético-político determinado, bien para reafirmarlo o para cuestionarlo.

La Canción Humanista y los Límites del Sujeto

En esta antología nos centraremos en un tipo y un repertorio de canción determinado aunque muy amplio, la de la *canción de concierto*, o sea la canción “seria” o “cultura” que emerge en el Renacimiento, se perfila en su forma actual en el S. XIX y que se desarrolla en permanente cruce con otros géneros musicales y con la canción popular, proceso que da cuenta del surgimiento de un tipo de canción que llamaremos *humanista* y con ello de *una determinada concepción de lo humano* que está presente aun hoy en la sociedad occidental capitalista tanto en la “alta” cultura como en la popular y de masas.

Esta tradición humanista define un estatus especial de lo humano en el mundo en función de su racionalidad, y de la supuesta autonomía, homogeneidad y libre albedrío del sujeto humano, una tradición que como veremos es problemática y ha sido ampliamente criticada desde una óptica pos-humanista, consciente de la heterogeneidad de nuestro devenir, que se produce en la radical interdependencia de relaciones con otras especies, con el entorno (planeta, ciudad, campo, casa...) y con la tecnología que producimos, y que cuestiona severamente la posibilidad de articular criterios válidos que justifiquen el estatus especial que lo humano se ha otorgado y que a menudo sirve para justificar toda clase de violencias y dominaciones que serían de otro modo injustificables.

La canción “cultura”, que solo en tiempos relativamente recientes, se empezaría a llamar “de concierto”, abarca multitud de formas y géneros musicales, que en el caso que nos ocupan incluye tanto la extendidísima forma de la canción estrófica como otras y que encontramos en forma de cantigas y canción trovadoresca, villancicos y romances renacentistas, canción amatoria, madrigal, cantata, aria da capo, romanza, balada, *lied* y otras muchas; en formas monofónicas y polifónicas; ligadas en muchos casos a géneros dramáticos de teatro, opera, zarzuela y tonadilla; a danzas, populares como la seguidilla, la jota, la tirana, el polo, el vito o el paño; a géneros religiosos como el oratorio y, por último, como género propio, de concierto, que incorpora piezas, adaptadas en mayor o menor medida, de los demás ámbitos.

Siendo el concierto un hecho musical relativamente reciente se explica que las canciones anteriores al S. XIX no fuesen canciones de concierto propiamente dichas sino que formasen parte de otros fenómenos culturales y que solo posteriormente han sido asimiladas en la cultura de la música de concierto, que tiende a plantear un concepto de música “absoluta” exenta de justificación dramática, religiosa o de otro tipo. Al fin y al cabo, si bien el concierto surge en el S. XVI y XVII, no es hasta bien entrado el XIX cuando encontramos el surgimiento

del recital, que sería la forma de concierto que se adecua al formato canción, y que introdujo por vez primera Franz Liszt en sus programas de concierto de piano solo. La historia de la canción de concierto es por lo tanto una de apropiaciones de otros tipos de canción que se integran en los salones burgueses y los auditorios y teatros del XIX, si bien la canción tiene una genealogía más antigua y difusa a través de épocas, geografías, lenguas, géneros (dramáticos o religiosos) y en el cruce con lo popular.

En esta antología nos ceñimos al formato de recital de voz y piano, por ser aquel en el que la canción de concierto como tal cobra cuerpo, escogiendo obras escritas o arregladas para esta combinación y alguna para voz sola. Queda para el futuro ampliar a otros formatos de canción con instrumentos (tanto en la canción antigua como en la contemporánea) así como la electrónica y los géneros mixtos y escénicos.

Por motivos prácticos asumiremos en este ensayo la distinción entre tres tipos básicos de canción: la de concierto (a veces llamada artística -*art song*-, “seria” o “cultura”, términos discutibles pero muy extendidos), la pop (canción popular comercial) y la popular (folklórica). Se trata de un conjunto de distinciones problemáticas cuyos múltiples puntos de cruce veremos en este estudio.

Una Genealogía Excéntrica

Abordamos este estudio desde una perspectiva excéntrica, la de lo “español” que ocupa un lugar en algunos casos marginal y subalterno respecto a la cultura centroeuropea, y en otros casos una posición hegemónica, como centro de imperios varios. La propia canción de concierto ocupa un lugar similar, marginal por su audiencia respecto a otros tipos de canción popular y otros géneros de música culta, pero hegemónica en otras escalas como producción “cultura” de canción que se apropia eventualmente de lo popular. Esta compleja encrucijada poscolonial de lo “español” se nos revela así como lugar privilegiado para examinar un conjunto de influencias y corrientes culturales, de mestizajes y tráficos estéticos y políticos en el cruce de los cuales encontramos una posible genealogía de la canción de concierto como artefacto cultural de singular relevancia para la comprensión de la construcción del sujeto contemporáneo, en el que la canción ocupa un lugar que no es tenido en cuenta habitualmente en su justa medida.

La canción española sería aquella producida desde el ámbito geopolítico denominado español o por autores que han nacido y vivido en España o se han identificado como pertenecientes a dicho ámbito. Hemos de tener en cuenta que en los nueve siglos que abarca esta genealogía España tal como la conocemos hoy no ha existido siempre, sino que asistimos paralelamente a su articulación territorial y geopolítica, un proceso que por motivos de espacio no estudiaremos en detalle en este estudio, aunque plantea problemáticas a la hora de definir como españoles a autores de épocas remotas. Tampoco entraremos en profundidad en

disgresiones nacionalistas sobre la pertinencia de esta denominación para abarcar autores catalanes, gallegos y vascos, puesto que habría a su vez que estudiar la genealogía de estos nacionalismos y tener en cuenta la postura individual de cada uno de los autores, tarea que excede las pretensiones de este estudio. Pero sí estudiaremos el complicado proceso de reivindicación de una música nacionalista que ha definido el ambiente musical español durante buena parte del S. XX.

El caso español es también interesante por la abundancia de fuentes de canción "culta" que han sobrevivido de la edad media y el renacimiento, que se sitúan entre las más importantes de Europa. Por otro lado también por la riqueza y abundancia del folklore que se ha integrado en la canción culta al menos desde el S. XVIII, y sobre todo en el XX.

Genealogía del Sujeto

Acaso muy poca atención se ha prestado hasta ahora en el pensamiento crítico a la música en general y a la canción en particular como dispositivo estético-político de producción del sujeto, quizá debido al interés preponderante y acaso excesivamente unilateral que la academia ha prestado a la textualidad (a lo literario) y a la representación (la visualidad). Sostengo sin embargo que la música y en especial la canción es un elemento clave para entender los aparatos de producción de subjetividad que desembocan en las concepciones del sujeto que encarnamos en la actualidad. Una genealogía de la canción es por ello una genealogía del sujeto.

Estudiaremos aquí el surgimiento del paradigma posrenacentista de canción y su posterior disolución en el terreno de una experimentación que se produce en los márgenes de lo contemporáneo y que pone a prueba igualmente al sujeto humanista que la canción tradicional ha contribuido sustancialmente a constituir.

Panacústico y Capitalismo de los Afectos

Es significativo que en nuestro capitalismo tardío la canción (pop o comercial) ocupa un lugar preferente y hegemónico entre las formas musicales, como elemento indispensable de una economía global. La canción pop comercial se escucha en todas partes, invade permanentemente espacios públicos y privados a través de todo tipo de tecnologías especialmente diseñadas para esta difusión ubicua y que llamaremos *panacústico*, convertida en dispositivo de poder y de control de lo que podríamos llamar la producción afectiva de los cuerpos a través de la difusión de afectos estándar a escala planetaria que asimilan a los cuerpos y los sujetos en economías de mercado determinadas. Una canción de formas por lo general bien discretas y definidas que, podríamos argumentar, preserva muchos rasgos arcaicos de la forma de canción renacentista y tradicional, así como del lenguaje musical tonal y que reproduciéndose a través de sistemas estéreo de sonido, y de pantallas en el caso de los audiovisuales, reitera una arquitectura sensorial centralizada y fija que podemos encontrar previamente en el

teatro y el auditorio, así como una estricta división entre público y compositor-intérprete que igualmente se afianza en el renacimiento cuando el dulce anonimato de los autores medievales da paso al ego de la autoría individual.

En este contexto la canción adquiere carácter hegemónico y universal como forma musical hasta el punto en que fuera del ámbito de la música clásica el término se utiliza a menudo para referirse a cualquier tipo de música, algo sin duda ligado a la globalización de la cultura anglosajona de la música comercial, basada casi en su totalidad en la canción, y más concretamente en un tipo muy definido de canción como es la canción tonal estrófica.

El Contexto Hegemónico Europeo

Hay constancia de un desarrollo extenso de canción acompañada en Grecia antes del 700 A.C. denominada lírica, que solía llevar acompañamiento de lira (que le da su nombre) o de arpa (aulos). La lírica monódica (Safo o Alcaeus) puede haber correspondido a la moderna canción estrófica, expresando sentimientos del compositor, por oposición a la lírica coral, que incluía danza y expresaba sentimientos comunales, siendo de carácter religioso principalmente. Tanto la lírica monódica como la coral fueron importantes en el drama griego desde el siglo V AC., siendo el elemento principal del mismo. (Grove - d.)

La canción antigua judía está representada principalmente por los textos del Libro de los Salmos. Algunos himnos cristianos han llegado a nosotros en notación griega del Siglo III. Las primeras melodías anotadas que nos han llegado, después de la Grecia helénica datan del S. IX, como efecto del intento de reorganizar y clasificar los diferentes repertorios de canción litúrgica. Ya muy temprano encontramos la tendencia a revisar y adaptar el repertorio del pasado.

En el canto Gregoriano, no existe intención de expresar musicalmente el texto, si bien la preocupación por la musicalización del texto sí podemos encontrarla en algunos casos en la edad media, ligada a la relación entre métrica y rítmica, presente en la *Cantigas de Santa María*. Algunos ejemplos de canción no litúrgica en latín sobreviven, como los del célebre manuscrito del S. XIII llamado *Carmina Burana*.

De la canción en lengua vernácula de la edad media sobreviven algunos ejemplos de canción épica y heroica, como el *Petruslied*, anterior al año 850, la más antigua canción conocida de Alemania. Desde el S. XII en adelante sobreviven abundantes canciones de los Trovadores, *Trouvères* y *Minnesinger*. Sus orígenes no están claros pudiendo ser árabes, más que procedentes de anteriores tradiciones de la lírica secular. Aquí se ubican las *Cantigas de Santa María*. En todo este repertorio no existe certeza sobre la interpretación del ritmo ni de los instrumentos que acompañan a la voz.

En los Siglos XIII y XIV surgen nuevos repertorios de canción en Italia y Alemania de origen popular, con el *laude* y el *Geisselieder*, y de los S. XIV y XV en Inglaterra el *carol* (villancico). El amor cortés sigue influenciando la canción francesa en los S. XIV y XV, con la *balada*, el *rondeau* y el *virelai* y un repertorio comparable de música polifónica existe en Italia sin que estuviera precedido en este caso por un equivalente monofónico. De mediados del S. XV data el *Cancionero Musical de Palacio*, máximo exponente de la canción renacentista en España, compuesto principalmente por villancicos y romances monofónicos. La canción monofónica perdió importancia después de 1450 y el amor cortés y las *formes fixes* dan paso en el S. XVI a la canción libre o *chanson*.

En el S. XVI y XVII vemos en Europa el auge del *Madrigal* como principal forma de canción polifónica, primero en Italia, con Monteverdi, entre otros, y luego en Inglaterra, con Byrd y Gibbons. En el S. XVII otros tipos de canción florecen de la mano de Dowland en Inglaterra, si bien Purcell sería quien dominaría la producción de canción inglesa, a menudo en forma de aria da capo.

En Italia en el S. XVII se desarrolló una forma más larga dividida en secciones: la cantata, que a su vez contribuyó al desarrollo de el aria da capo en la ópera empleada por Alessandro Scarlatti y posteriormente por Bach y Händel.

En el S. XVIII la canción alcanzará sus rasgos modernos de línea vocal a solo con acompañamiento de teclado. Algunas de estas serían cantatas pero la mayoría adoptarían la forma de canción estrófica. Händel sería la figura predominante en el ámbito inglés. En Italia, Francia, España y Países Bajos, la canción estaría orientada sobre todo a géneros teatrales y religiosos. Hacia el final del siglo algunos editores encargaron arreglos de canciones populares a compositores como Haydn y Beethoven. Mozart tiene una abundante producción donde muchas canciones tienen un estilo cercano al aria de ópera y al mismo tiempo anticipa el Lied, al igual que Beethoven, que es considerado por algunos como iniciador del género.

La canción inglesa del XVIII, a diferencia de la alemana, no evolucionó hacia la canción romántica seria, sino más bien hacia las baladas de salón, género que encontramos en Francia y España en las Romanzas.

A principios del S. XIX fue surgiendo así una división cada vez más profunda entre repertorio de canción popular y "serio". Se trata en todos los casos de canciones a solo con acompañamiento de piano si bien en el repertorio popular este tiene una escritura mucho más sencilla, mientras que en el serio adquiere mucha mayor complejidad, alcanzando una importancia equivalente a la voz, representando a las fuerzas naturales del cantante-poeta que reflejaban el torbellino de sus sentimientos, algo que fue posible también por la evolución tímbrica del piano hacia el *cantabile*. En este punto fueron influyentes las teorías de Wagner (*Oper und Drama*, 1850-1).

El nacionalismo recorre Europa en el S. XIX, asociado a un interés por lo popular. Aunque el folklorismo propiamente dicho vería su auge en el S. XX con compositores como Bartók o Kodály, no son pocos los elementos populares que podemos rastrear en el *Lied* romántico de Schubert o Brahms. En ese punto podemos ver diferentes tráficos estéticos donde autores de otros países se interesan por la música española, como Liszt o Bizet, nunca ajenos al exotismo. Buena parte de la música sinfónica tendrá también raíces en los cantos populares. La canción atraviesa así prácticamente todas las formas musicales conocidas, tanto desde su antigua vinculación con el drama y la música religiosa, como por el sustrato popular del nacionalismo y el romanticismo.

Schubert, con sus más de 600 canciones y sus tres ciclos, si no inicia, al menos consolida y muestra el potencial de la canción moderna que después continúa en Schumann, Brahms, Wolf y Fauré. En sus canciones encontramos formas estróficas, otras enteramente compuestas para adaptarse al texto, y ocasionales elementos operísticos como el recitativo. La canción se vuelve una forma proteica que incorpora elementos de la cantata, la ópera, el oratorio y lo popular, capaz de adquirir formas diversas de acuerdo con el texto poético en que se basa, algo anticipado ya por Goethe, quien afirmaba que la poesía no estaría completa sin música y que esa unión daba forma a un nuevo arte. La relación entre música y texto se hace más compleja y con ello la canción se convierte paulatinamente en una forma con vocación de abarcarlo casi todo, como ocurriría también con la ópera o la sinfonía, y como se pone de manifiesto en los grandes ciclos de Mahler para voz y orquesta, como *La Canción de la Tierra*. Si bien en la teoría prima el texto, su declamación, musicalización y expresión, en la práctica puede decirse que a partir de ahora prima la música, que crea una nueva dimensión expresiva, siendo común encontrar obras de enorme profundidad e intensidad basadas en textos en apariencia sencillos que en una primera lectura no parecen sugerir la dimensión expresiva que la música les otorga. La canción expande así el texto radicalmente generando una realidad nueva a partir de este.

La influencia de Schubert llegará pronto a Francia dando lugar a la *mélodie*, la canción "seria" francesa, de la que G. Fauré, con *La Bonne Chanson*, será el máximo exponente, pero tardaría casi un siglo en llegar a otros países como España, que estaba a la sazón más abierta a influencias italianizantes.

Con Wolf las teorías de la declamación de Wagner alcanzarían su punto álgido y a finales del XIX, a partir de los *Wesendonk Lieder* de Wagner, el género se amplía en formato de voz y orquesta con los ciclos de Mahler y Strauss, y después Schönberg, y en la música de la segunda mitad del S. XX es más frecuente encontrar obras para voz y conjunto instrumental que para voz y piano.

El ciclo para voz y piano pervive no obstante a través de obras como *Pierrot Lunaire* de Schönberg, quien revolucionó las teorías establecidas de la declamación, al tiempo que Bartók, partiendo de sus estudios del folklore, las

redefinía, y Ives, en Norte América, experimentaba con texto hablado aun antes de 1910.

A partir de 1910 las influencias alemana y francesa serán las principales, complementadas en cada país con tradiciones nativas, como en España y en Latinoamérica, que recurrían al acervo popular y la recuperación de repertorio antiguo, algo que no solo llevó a redescubrir el folklore, sino también a redefinir la canción de concierto.

Surge también en el marco de las vanguardias en Europa y Norte América el trabajo experimental con la voz, ya sea en formato de músicas de acción, con electrónica o explorando recursos no cantados, con los solos de Cage y Berio a la cabeza, si bien seguimos encontrando interesantes compositores de canciones como Györgi Kúrtag, con obras para voz y piano, voz sola, voz y conjuntos instrumentales, así como para voz y otros instrumentos a solo, como los *Kafka Fragmente* del mismo compositor, para soprano y violín, que está formado por 40 fragmentos breves de más de 70 minutos de duración total (O.R. -4). En muchos de estos casos es dudoso que podamos seguir hablando de canción para referirnos a estas obras ya que muchos de los parámetros que la definen –línea melódica, declamación- han desaparecido, pero precisamente nos interesa ubicarlas críticamente en este contexto de la canción como posibles evoluciones de una vocalidad ya no anclada en el humanismo posrenacentista. En ese sentido compositores como el mencionado Kúrtag sigue apelando a la denominación de canción para muchas de sus obras vocales acompañadas.

Mientras tanto la canción popular cambia y la balada de salón es suplantada tras la 1ª Guerra Mundial por la música comercial, en su mayoría Norteamericana en origen e inspiración, una música basada casi exclusivamente en canciones estróficas tonales con estructuras de 12 a 16 compases que producían un mestizaje de formas nativas de Blues y Jazz, o danzas latinoamericanas y afroamericanas, con un estilo romántico tardío, exportada a todo el mundo con el consiguiente borrado de tradiciones locales de música popular. Después de los años 60 algunos de sus exponentes experimentaron incorporando elementos del folklore y la electrónica.

Mientras, la canción “seria” refleja una enorme heterogeneidad de estilos que abarcan desde el serialismo al neoclasicismo pasando por la aleatoriedad o la música indeterminada, relegada a un espacio cada vez más marginal, aun dentro de la producción de los compositores de música “seria” contemporánea, siendo esta *marginalidad heterogénea* la tónica que caracteriza la producción de canción – o de obras vocales- de concierto aun en la actualidad.

Consideraciones sobre lo Popular

Hablar de canción de concierto, o de música “seria o “culta” implica asumir de entrada una serie de distinciones, discutibles cuando menos, entre estas y la

popular, distinciones que tienen una historia específica en el marco de paradigmas de dominación cultural y que tiene escasa validez en otros contextos, y deja de ser aplicable, por ejemplo en África.

El Consejo Internacional de Música Popular, creado en 1947, en su congreso de 1955 en Sao Paulo, define la música popular (folk music) como producto de una transmisión oral, que ofrece una continuidad y variaciones a partir del impulso del individuo o del grupo. (Grove – b.) Puede aplicarse tanto a música que ha evolucionado en el seno de una comunidad sin influencias externas o puede ser efecto de la reapropiación de música “cultura” o de otro tipo por parte de una comunidad que la recrea y transforma. Ejemplos de esto último lo tenemos en la tonadilla escénica y en canciones como *Se Equivocó la Paloma* del compositor argentino Carlos Guastavino, que al ser reapropiada por cantautores y cantantes de diversa índole difumina la autoría original y pasa al acervo popular.

Todo ello conlleva asumir que existen formas de vida comunitaria estables que favorecen la tradición oral, distintas de otros tipos de transmisión, algo que en el actual mundo de globalización tecnológica tiene nula aplicación en muchas partes del mundo (aunque no en todas), de modo que asistimos a un proceso de mestizaje extremo y nada inocente en el que la música pop (popular music), término con el que nos referimos a la música popular comercial del S. XX, para distinguirla de la música popular (folk music) se disemina a escala planetaria y en ocasiones se hibrida con, o simplemente borra, otras tradiciones populares locales.

Si bien hay ejemplos de recopilaciones científicas de música popular en España desde el S. XVI, con las compilaciones Salinas en Salamanca, el interés en Europa por músicas exóticas del mundo puede decirse que surge de un modo particular en la literatura en el S. XVIII como consecuencia de la emergencia de procesos de dominación, identificación y desidentificación de occidente respecto a sus colonias y a otras culturas, que Edward Said estudia en *Orientalismo*. Como veremos la filosofía del romanticismo postulaba la necesidad de retornar a los cantos nacionales como expresión natural, pero el folklorismo verá su auge en el S. XX y con él multitud de cancioneros populares. De hecho el término *etnomusicología* es muy reciente, se atribuye a un ensayo de Jaap Kunst de 1950 y surgió como disciplina tras la 2ª Guerra mundial de las cenizas de la musicología comparada. (Grove – a.) Como veremos el estudio de una música definida como étnica no solo se fundamenta en distinciones de clase y raza, sino que plantea toda serie de problemas, no siempre tenidos en consideración a la hora de traducir el objeto de análisis a un sistema de pensamiento musical determinado.

Como vemos en este artículo las tensiones y acercamientos entre música popular y “cultura” son muchas y constantes desde tiempos antiguos y varían enormemente en cada época y lugar. Como quiera que la canción, junto con la danza, es acaso la forma por excelencia de música popular es lógico que estas tensiones salgan a relucir con especial relevancia en un estudio de la canción de concierto.

Encontramos en esta antología recreaciones de canciones, textos y aires populares castellanos, madrileños, extremeños, andaluces, murcianos, asturianos, leoneses, vascos, gallegos, aragoneses, levantinos, catalanes, antillanos o cubanos y portugueses.

Es constante la relación con la danza popular en las Seguidillas (Falla, Misón, Pla), Jotas (Falla, Obradors, Guridi), Tirana (Laserna), Polo (Falla) y Paño (Nin), y no faltan la recreaciones del Flamenco, como en *Farruca* de Turina y *El Polo* de Falla. Un singular ejemplo reciente de cruce entre flamenco y música “culta” contemporánea, si bien más en el género de ópera que en el de canción, lo tenemos en Mauricio Sotelo, si bien aquí ya estamos lejos de la estética nacionalista y más cerca de la reapropiación posmoderna, ajena e incluso contraria a la búsqueda de esencias identitarias. Respecto a la música árabe y sefardí, si bien atraviesa posiblemente muchas tradiciones musicales populares españolas, el interés por esta se ha intensificado en décadas recientes con la obra de autores internacionales como Klaus Huber o el español J. M^a Sánchez Verdú, en un giro alejado ya del exotismo y más motivado por un acercamiento político y afectivo al mundo árabe.

Anatomía de la Canción

Es en el Renacimiento cuando se condensa una práctica y una teoría de la canción que influenciará toda la producción posterior de canción en el terreno de la música culta occidental. La adecuada declamación del texto en términos de métrica y rítmica y su “traducción” a la expresión musical serían las preocupaciones de los autores renacentistas que pervivirían en parte hasta la actualidad y que encontrarían máxima expresión en el *Lied* romántico, una tradición, la renacentista, que reclamaría tener raíces en la Grecia Helénica y que no sirve para valorar la canción medieval, ni tampoco la canción del siglo XVIII, en la que la línea vocal sigue una lógica musical propia; presenta incluso dificultades para valorar la que acaso sea la forma de canción más común: la estrófica, ya que la música de una estrofa puede no ser la más ajustada al significado del texto de la siguiente estrofa, y plantea diversas problemáticas frente a las formas más experimentales de canción del S. XX- XXI en los que la relación entre música y texto deja de tener por objetivo la adecuada declamación del texto, pasa a segundo plano, o deja de existir por completo. (Grove d.)

En el caso de la canción pos-renacentista estamos lejos de la noción de música “absoluta” (o sea aquella que sigue una lógica propia independiente de cualquier otra disciplina estética), no podemos eludir la relación de la música con el texto poético, siendo esta relación la que articula el paradigma de canción que denominamos humanista precisamente por la importancia que se le concede a la *textualidad*, cuya lógica debe prevalecer sobre o en todo caso preceder a la musical, al menos en la teoría, pues en la práctica de la escucha musical actual suele suceder lo contrario.

El sujeto cantor que denominamos humanista es por ello aquel que afirma la individualidad, autonomía, homogeneidad y libre albedrío de lo humano dando voz cantada a un texto que, como buen *a priori*, debe ser escrupulosamente expresado y respetado. Un sujeto que se define por su verbalidad, su racionalidad y su facialidad, (Deleuze y Guattari) o sea una identidad ligada a un rostro que representa al sujeto abstracto, racional, desencarnado del humanismo. Sujeto que como veremos se pone en entredicho fuertemente al tambalearse los pilares de la canción pos-renacentista, abriendo así el horizonte a la heterogeneidad, la corporalidad, la radical dependencia de la tecnología y de todo aquello de lo que el sujeto humanista creía ser independiente y autónomo.

Hacia la Canción Posthumana

En algunos dominios marginales de la experimentación musical y transdisciplinar contemporánea, relacionada, o no, con la canción, veremos así que se pone en entredicho la prevalencia de la textualidad, la arquitectura de la escucha centralizada del auditorio-teatro-estéreo-pantalla, la división entre autor-obra-público-intérprete, y se redefine el papel de la corporalidad y de lo visual en un cruce de modalidades perceptivas y disciplinares. Curiosamente con ello se retoman algunos paradigmas pre-renacentistas o propios de lo popular.

Si la canción renacentista y pos-renacentista, con su énfasis en la adecuada relación de la música con el texto, su declamación, su inteligibilidad y su significado conforma lo que podríamos llamar el paradigma *humanista* de la canción, donde el sujeto cantor se define por su vocalidad-facialidad ligada a una textualidad, podemos asistir en la actualidad a una disolución de sus parámetros en lo que podríamos llamar la *canción posthumana*.

Hemos mencionado algunos ejemplos de esta al comienzo de este artículo, comenzando por obras donde deja de primar el *a priori* del texto y su musicalización, y después con la traslación de la voz a instrumentos musicales, o viceversa, la traslación de sonidos instrumentales y ruidos a la voz, la resignificación performativa de la acción de cantar, la transformación tecnológica electrónica del cuerpo, y el desplazamiento de la anatomía vocal a otras anatomías humanas o no humanas. Entra en este apartado el cuestionamiento de algunas de las categorías supuestamente estables que están en los cimientos del sujeto humanista como el género y el sexo, donde las agilidades imposibles de los *castrati* podrían verse como un temprano giro hacia un *posthumano transgénero*.

Una Genealogía (entre muchas posibles)

Las obras contenidas en esta antología pueden agruparse en los siguientes periodos. Hemos escogido un orden cronológico aproximado de autores y obras por razones prácticas si bien se podrían escoger otros hilos de Ariadna muy

diferentes, como el geográfico, lingüístico, temático-literario o de las formas y estilos, lo que daría lugar genealogías sensiblemente diferentes.

De la edad Media al Romanticismo

Comenzando con la canción medieval trovadoresca, representada por las *Cantigas de Santa María*, colección ajena aun a la preocupación renacentista por la expresión musical del texto, pero de enorme relevancia en el panorama de la historia musical, primera muestra conservada y escrita de una canción trovadoresca “culto” y de carácter religioso.

La Canción Renacentista aparece representada en el Cancionero de Palacio y los libros de los vihuelistas del S. XVI, alternando temas amatorios y religiosos, villancicos y romances y dando forma ya a la canción amatoria culta que se extiende después en el Barroco y que derivaría posteriormente en la canción de concierto.

Siguen las arias y tonadillas escénicas del clasicismo, que retoman la antigua y estrecha relación entre canción y obra escénica, y apuntan a un surgimiento del nacionalismo musical como resistencia a la influencia italianizante de la época, siempre desde lo popular.

El romanticismo nos sitúa de lleno en el salón burgués y aristocrático, surge de aires castizos y andaluces ya presentes en la tonadilla y da paso a la influencia del *Bel Canto* y muy tardíamente del *Lied* y aparece representado en las *Baladas* de Albéniz, cercanas al *Lied* romántico centroeuropeo, que llegó a España con enorme retraso, siendo el S.XIX español en buena medida ajeno a las influencias centroeuropeas, y también en *La Maja* y *el Ruiseñor* de Granados creada a partir de una pieza original para piano solo de la serie *Goyescas*.

Autoexotismos y Tráficos Poscoloniales - Nacionalismo y Tradición Europea

Entramos después de lleno en el nacionalismo que se convierte en el paradigma estético casi ineludible que define la abundante producción de canción española, ya sí, de concierto en la 1ª mitad del S. XX y parte de la 2ª. Nacionalismo que se dedica, en algunos casos con total entrega y en otros con más escepticismo, a la producción de una identidad musical española, cuestión esta que desde la crítica poscolonial podemos ver enraizada en las complejas dinámicas culturales y políticas que definen la posición subalterna de España respecto a la cultura centroeuropea en la que los compositores españoles aspiraban a triunfar, maquinaria esta que imponía una demanda permanente de lo exótico, de esa otredad que constituye el espejo en el que la cultura hegemónica centroeuropea podía mirarse y respecto a la cual diferenciarse.

Si en el S. XVIII tenemos ejemplos del exotismo orientalista en las marchas y aires turcos de Mozart, (Said) en el nacionalismo del S. XX español podemos hablar de

autoexotismo, o sea de cómo lo propios compositores españoles producen exotismos de lo español y de cómo precisamente este es su carnet de entrada al éxito en la alta cultura centroeuropea, en particular francesa. En la actualidad el exotismo sigue siendo un dispositivo imperante para la producción de identidades culturales hegemónicas, si bien sus principales campos de actuación se han desplazado a ámbitos como el turismo, aunque no deja de estar perversamente activo en muchos otros dominios.

La de la canción española es una genealogía marcada, al menos desde el S. XVIII por la tensión entre nacionalismo y tradiciones centroeuropeas, con una doble y en apariencia contradictoria voluntad de afirmación del primero y asimilación en la últimas, que da lugar a interesantes mestizajes.

El discurso nacionalista forma parte, por un lado de un determinado discurso romántico que, en el contexto de evoluciones estéticas y políticas de Europa llama a descubrir la naturaleza de los sentimientos nacionales en las fuentes populares, y por otro, de complejos entramados de dominación poscolonial basada en la producción de lo exótico (Said). Si bien podríamos hablar también de un “genuino” interés de los compositores por lo popular no podemos entender los procesos de recreación de lo popular en lo “culto” sin estar atentos a las dinámicas de poder que implícita o explícitamente circunscriben el proceso. Los compositores del ámbito español han estado en este sentido, especialmente en la 1ª mitad del S. XX, sometidos implícita o explícitamente a cierta presión para producir artefactos culturales exóticos que les permitieran abrirse un hueco en la jungla disciplinar de la música culta occidental.

Veremos algunas de las influencias italianas y francesas en la música española, otro capítulo sería el estudio de la influencia de la música española en la música europea de la que hay abundantes muestras en los aires españoles especialmente de danzas, que desde antiguo encontramos en la música de otros países, especialmente Francia e Italia.

Cantando Fronteras – La Producción incierta de “lo Español”

Resulta difícil trazar un mapa geográfico del nacionalismo ya que hay diversos factores a los que atender: el origen o pertenencia de los compositores, el carácter y origen de las fuentes musicales populares o el lenguaje de los textos. Tenemos así en esta antología canciones castellanas (Guridi, Esplá y Obradors), madrileñas (Tonadillas), extremeñas (Obradors), andaluzas (Falla y Turina), murcianas (Falla y Nin), asturianas (Falla), leonesas (C. Halffter), vascas (Lavilla), gallegas (C. Halffter, Toldrá, Abril, Marco), aragonesas (Falla y Obradors), levantinas (Esplá y Rodrigo), catalanas (Mompou y Toldrá), antillanas o cubanas (Montsalvatge), portuguesas (E. Halffter) e italianas (Soler, Albéniz); de autores que no necesariamente pertenecen a ellas, y en lenguas tan diversas como el español, catalán, gallego, euskera, italiano, portugués y el galaicoportugués de las Cantigas. Lo “español” no sería así un territorio definido sino un movimiento de

cruce de fronteras múltiples e inestables: un proceso de mestizaje permanente en el que resulta a mi juicio imposible reconocer una identidad unitaria, ni acaso múltiple: el efecto del nacionalismo musical sería así un conjunto de desdoblamientos, fragmentaciones y en definitiva de la emergencia siempre productiva de una alteridad, a veces camuflada tras la máscara de lo exótico, a veces más consciente de su irreductibilidad.

Nos encontramos con un conjunto de tráficos estético-políticos en los que no se trata de buscar la estela de “lo español” como seña de identidad, sino más bien los múltiples efectos productivos y creativos de desdoblamiento, las proliferaciones imprevistas, que ha dejado ese tráfico y que se plasma en algunas de las páginas más bellas de la música internacional. Se trata de música fronteriza, transfronteriza, mestiza, que se desarrolla en el cruce de múltiples fronteras geográficas, lingüísticas, de clase y raza, de relecturas e intertextualidades, de fenómenos culturales de colonización y de emergencias en los márgenes. El resultado no es un sello de identidad nacional, sino una multiplicidad de fragmentaciones que más bien atentan contra cualquier idea de identidad nacional monolítica. Un territorio de fronteras y fragmentaciones en los que resulta imposible identificar una “españolidad”, donde no hay *reinscripción performativa* posible de una identidad nacional, donde conviven influencias europeas, latinoamericanas y populares. Territorio mestizo a priori. La canción “española” de concierto, lejos de definir ese exotismo nacionalista tan ansiado por sectores tanto de la música española como de la cultura centroeuropea, lo que hace, con su multiplicidad y su belleza irreductible, es cuestionar cualquier intento de producción identitaria reduccionista.

Canciones en los Márgenes / Márgenes de la Canción – Cantos Populares e Impopulares

Tras el aislamiento cultural de la posguerra pasamos a diversas influencias y estilos que manifiestan la plena asimilación de los compositores españoles de la 2ª mitad del S. XX en la vanguardia, transvanguardia y posvanguardia centroeuropea, una asimilación tardía y de tránsito veloz en los autores que se asocian a la vanguardia y que conviven con guiños a lo popular y al agonizante pero aun vivo nacionalismo, con un panorama verdaderamente ecléctico que va desde la aproximación a la tradición de A. García Abril a las poéticas minimalistas de Llorenç Barber, pasando por la pluralidad de estilos C. Halffter, C. Benaola, Luis de Pablo, Román Alís, Claudio Prieto, T. Marco, J. L. Turina, C. Diez y J. del Val y que presenta la canción a veces como vehículo de experimentación, pero más a menudo como medio de expresión libre de los corsés estéticos de otras formas musicales que han estado más sujetas a la observación de los dogmas estéticos de la vanguardia.

Damos así un paso más en la genealogía de asimilaciones y tráficos culturales, donde los efectos del nacionalismo se disuelven paulatinamente en la asimilación de los compositores en la vanguardia y pos-vanguardia europea al tiempo que España va “modernizándose”, asimilándose en las dinámicas del capitalismo tardío y la canción

pop inunda la sociedad capitalista del ocio y el consumo. Al mismo tiempo la creación musical “culta” se hace crecientemente marginal, sus públicos se reducen (para ampliarse sensiblemente solo en la última década), lo que convierte, feliz (y desafortunadamente) a la canción contemporánea en una forma marginal dentro de la marginalidad de la música contemporánea, siendo esta también la clave de la libertad creativa que acaso podemos encontrar en ella.

Podría decirse que la canción, salvo raros casos como *Pierrot Lunaire* de A. Schönberg, las canciones sobre poemas japoneses de Strawinsky, o los *Tres Poemas de Mallarmé* de Ravel, no ha sido un terreno de experimentación de particular relevancia en la música del S. XX, especialmente la canción para voz y piano, esto se debería en parte al profundo arraigo de este tipo de canción en la tradición renacentista de la declamación y la expresión musical del texto. En mi opinión sin embargo la canción contemporánea presenta enormes potenciales de experimentación y de puesta en cuestión precisamente de esos paradigmas humanistas de la canción renacentista que mencionamos al inicio cuya postrera disolución veremos en las grabaciones con las que en el futuro ampliaremos la presente colección, que incluirán obras para voz y electrónica, el procesamiento electrónico en vivo de la voz, el arte sonoro, las músicas de acción y la performance, amén de otros ámbitos de experimentación musical y transdisciplinar. Queda pendiente la cuestión de si podemos denominar a estas derivaciones *canción posthumana* o si sencillamente tenemos que prescindir para ellas del término canción.

Más que intentar definir de modo preciso cuales son los límites de la canción y del sujeto que pone en funcionamiento, se trata de entender el carácter permanentemente difuso y en transformación de esos límites y la multiplicidad de dimensiones técnicas, sociales y culturales en los que se elaboran.

Textualidades

Todo estudio musical de la canción debería en teoría ir precedido de un estudio literario de los textos y de sus autores, ya que la relación con el texto es el *a priori* sobre el que se basa la música, si no en toda la canción, si en la principal tradición que da cuerpo a la canción de concierto, el *Lied*. Por motivos de espacio pasaremos solo de puntillas sobre esto y sobre la complejidad de influencias reciprocas entre literatura y música que cobran cuerpo en las canciones que aquí presentamos, siendo este un capítulo fundamental y que requerirá por si mismo desarrollo mucho más extenso en otra ocasión.

Seria necesario en este sentido un estudio minucioso sobre el particular desarrollo de las temáticas, que son sobre todo amorias, religiosas, costumbristas, o relacionadas con la naturaleza (pastorales o impresionistas). Se trata en todo caso por lo general de temáticas propias de un entorno social “culto” bien diferenciadas de algunos temas más populares como los que encontramos ya de forma temprana en la lubricidad de las *Cantigas de Escarnio* y *Maldecir* medievales. Sí bien es cierto que el género picaresco encuentra particular tierra de cultivo en la tonadilla del XVIII, siendo

la *Tirana de Trípoli* uno de los pocos ejemplos en esta antología de esta inocente picaresca. Una canción, salvo excepciones recientes, despolitizada, como correspondía a los intereses de la burguesía y la aristocracia del XIX, así como al sujeto humanista y sus divisiones disciplinares en un sentido más general.

Cantando el Género

Podemos rastrear así la concepción del amor cortés, heterosexual, en la edad media y el renacimiento y su evolución hasta la actualidad; la construcción del género, femenino y masculino, donde la mujer aparece por lo general como madre y como amante-esposa, y el hombre como héroe y poeta, hasta textos más recientes y más cercanos a una posible reinterpretación en clave de la crítica feminista o pos-feminista, como la estremecedora *Soía* de Rosalía de Castro.

Sería en ese sentido otra tarea pendiente rastrear las expresiones explícitas o encubiertas de amor homosexual en los textos de la canción española e internacional, tarea que ha sido parcialmente puesta en marcha en relación con Franz Schubert por parte de algunos teóricos de la musicología gay-lésbica, que han dedicado no pocos esfuerzos a rastrear una "subjetividad gay" en su obra (si bien aplicar el moderno término "gay" a alguien del S. XIX sería discutible desde una perspectiva foucaultiana), así como estudiar las concepciones del cuerpo y la sexualidad que aparecen tanto en este repertorio "culto" como en el otro, más satírico y "maldiciente".

Podemos rastrear también la construcción del género en relación con la interpretación de la canción y con sus diversos estilos, las adaptaciones y transposiciones para distintos tipos de voces, y la importancia o no de que sean cantadas para el tipo de voz para el que fueron originalmente compuestas.

La aparición de los *castrati* del S. XVI en adelante, podemos verla como un intento de superar el género, una aproximación *transgénero* a la vocalidad. Algo similar podemos rastrear eventualmente en la experimentación electrónica con la voz, especialmente con el procesamiento en vivo, así como en la performance y las músicas de acción, donde los límites normativos performativos del género y la sexualidad en el acto musical se redefinen. En el caso de la electrónica ocurre a través de la transformación tecnológica y la emergencia del cyborg, que en algunos casos puede verse también como intento de superar binarismos de género, aunque también de los límites de la especie y de lo orgánico. Si bien ha que aclarar que la irrupción de la tecnología no es nueva y es preciso entender la canción, el canto o la vocalidad también como una *tecnología del cuerpo*, así como los instrumentos musicales y las arquitecturas de las que forman parte.

En este capítulo podríamos entrar a estudiar trabajos de artistas de performance y tecnología, como los de Stelarc, o los mismos de Jaime de Val que ya hemos comentado y comentaremos de nuevo más adelante, que normalmente nunca entrarían en consideración en relación con el estudio de la canción y que sin embargo podemos visitar productivamente desde esta perspectiva de redefinición de la

humanidad entendida como vocalidad y facialidad, y la puesta en marcha de cuerpos sonoros posthumanos, cyborgs y otras clases de híbridos, lo que nos devuelve al formato de canción de concierto con una visión general más crítica de su arquitectura y escenificación, su aspecto performativo desexualizado y desencarnado donde se establecen a priori una serie de distancias propias de la sociedad del espectáculo y muy diferentes a las proxémicas (lenguajes de distancia y aproximación) de otros contextos y arquitecturas de la canción en épocas anteriores.

En líneas generales la intervención de la mujer ha sido mucho mayor en el ámbito de la interpretación, que en el de la composición, más concretamente en el canto, en especial desde el surgimiento de las *divas* en la era del *bel canto*. Lo que nos devuelve a ciertas divisiones disciplinares que ha otorgado a la masculinidad de forma tradicional el poder de crear, tradición cada vez más contestada, por fortuna, tanto en la teoría como en la práctica, al tiempo que se cuestiona la división disciplinar entre creación e interpretación y entre ambas y el público como receptor, unas categorías que alcanzan su máximo apogeo en la sociedad del espectáculo pero que se enmarcan por entero en las divisiones anatómicas y disciplinares del sujeto humanista renacentista, sus distancias y posicionamientos en perspectivas centrales y fijas de dominación.

Queda en este sentido pendiente ampliar con creces la presencia de mujeres compositoras en la antología, entre las que cabe destacar a Matilde Salvador, la más prolífica compositora española de canciones, que cuenta en su catálogo con más de 160, siendo especialmente conocidas sus Nanas y sus series sobre poemas de Juan Ramón Jiménez, así como otras sobre textos clásicos y populares. (O.R. -5)

La concepción de la naturaleza, de las costumbres y de la religión serían otro apartado extenso y relacionado con los anteriores de este estudio literario del humanismo en la canción pendiente de desarrollar.

La relación de la música con los textos literarios varía enormemente según las épocas, estando vinculada a géneros dramáticos en el renacimiento, barroco (con especial influencia de Lope de Vega) y clasicismo (tonadillas y zarzuelas), y solo antes y después de estos periodos, en las cantigas medievales, de origen trovadoresco y en el romanticismo y el S.XX, vemos la música emparentarse con textos poéticos fuera del ámbito dramático, si bien las fuentes populares han seguido siendo una parte esencial del repertorio casi hasta la actualidad y en especial en todo el nacionalismo que define la mayor parte de la producción de la canción española en el S. XX donde encontramos en igualdad de condiciones fuentes populares anónimas (Falla, Guridi, Rodrigo), textos de autores clásicos como Lope de Vega (Toldrá, Turina) y otros de poetas del S. XX como Juan Ramón Jiménez (Mompou, J.L.Turina), Rosalía de Castro (R. Alís, T. Maco) y Rafael Alberti (O. Esplá, E. Halffter, X. Montsalvatge), tres de los poetas a los que más han recurrido los compositores españoles del S. XX.

Mestizajes Fructíferos y Cruces Perversos

La realimentación entre música popular y música culta atraviesa esta antología en todas las épocas: desde las cantigas, que siendo de origen culto tienen vocación popular, pasando por los villancicos y romances del renacimiento, de origen popular, a las tonadillas escénicas del XVIII, las canciones de cuna presentes en casi todos los periodos y todas las corrientes nacionalistas y folkloristas del S. XX que desde diversas perspectivas se han acercado a la tradición popular.

La canción de concierto se autodefine precisamente por su pretendida distancia de lo popular, por la forma en que se apropia de lo popular desde una supuesta mayor sofisticación intelectual, nunca en situación de igualdad de condiciones, de la misma manera que, inversamente, la música pop no se distribuye en igualdad de condiciones respecto a las demás, acaparando la economía musical planetaria e interfiriendo en los procesos de producción y transmisión de las otras modalidades de música, ya que ni aún los auditorios de música “culta” se salvan del impacto de la espectacularización que la música comercial y el video difunden en el planeta, que está induciendo un lamentable retorno a la espectacularidad en ámbitos como el recital de piano y el concierto sinfónico, por no hablar de la ópera. Afortunadamente no es así en la música de cámara ni en el recital de voz y piano, que por su marginalidad, tradición y formato se mantienen a salvo de estas influencias a pesar de verse insertados en la arquitectura espectacular de los auditorios.

Respecto a la canción pop (popular y comercial de masas) y sus vínculos (o distancias) con la canción de concierto, podríamos rastrear su surgimiento en la forma en que músicas de la tradición europea han sido retomadas con técnicas y estilos Norteamericanos cuyo resultado se ha extendido en todos los países del mundo con importantes comunidades urbanas, siendo rápidamente asimilada en países occidentalizados como Japón o Australia y afectando a la música de países como India y algunos de África. Fundamental en este proceso es el surgimiento en el S. XIX, con la revolución industrial, de una creciente clase media urbana y con ellos el de repertorio de música ligera, música de danza, opera cómica, así como de las arquitecturas del *music hall* y sobre todo, posteriormente, de las técnicas mecánicas (y ahora digitales) de reproducción, donde la música popular debe ser fácilmente accesible a un público sin formación, con piezas de corta duración, con líneas melódicas reconocibles y acompañamientos sencillos. El factor comercial hizo que los compositores hicieran este tipo de música orientada a grupos y clases sociales determinados. Al mismo tiempo se iba generando un abismo, durante el S. XIX entre lo popular y lo culto, de modo que si aun era posible ver movimientos de sinfonías de Beethoven o fragmentos de óperas de Rossini en conciertos populares a principios de siglo esto era inimaginable a finales de siglo con Bruckner o Wagner. (Grove – c.)

De esta forma es fácil ver la brecha que se va abriendo entre la canción pop comercial y la canción “culta” de concierto, deliberadamente elitista y después deliberadamente marginal, cada vez más alejada, salvo notables excepciones, de

los parámetros de la canción popular y sus formas fácilmente reconocibles. Sin embargo sostengo que el trasfondo del que emergen es común. En el caso de España vemos claramente la imbricación de la canción en el XVIII con la forma popular de la tonadilla escénica y con diversos tipos de danzas y en el XIX con la forma intermedia, crecientemente elitista, de la canción de salón, donde los elementos populares se deben cada vez más al exotismo y al nacionalismo.

En la actualidad en España convive una canción pop que procede enteramente del ámbito anglosajón, con vestigios de “carácter” español, flamenco y andaluz, mezclados con la influencia anglosajona en muchos casos. Estamos ya en la era del Panacústico, de la difusión ubicua de la música comercial, a través de los dispositivos de reproducción y de arquitecturas como la *disco*, el bar o la cultura del video musical y del macro-concierto, en los que lo espectacular alcanza su máximo desarrollo, siempre dentro de un modelo (pos)renacentista de escucha visión centralizada. Es en este contexto donde la retórica humanista que rodea a la canción sirve para encubrir eficazmente la manera en que esta difusión estandarizada de músicas y afectos a escala planetaria opera como dispositivo implícito de control y de poder, donde la canción se presenta como supuesto vehículo de liberación, pero lo que hace es asimilar los cuerpos en economías planetarias, induciendo al mismo tiempo un borrado radical de especificidades.

Una diferencia sin duda con la canción de concierto es la relación directa con una corporalidad no solo facial, con la danza, hecho que proviene sin duda de las hibridaciones con, y orígenes en, lo popular, tanto europeo como afroamericano, y sin embargo en los macroconciertos de pop/rock la vocalidad, amplificada a través de la prótesis falocéntrica del micrófono y del sistema estéreo de escucha centralizada, sigue siendo claramente dominante y el interés por la textualidad, por conocer (y cantar) la letra (*lyrics*) de las canciones es mucho más habitual entre el público de masas de la canción comercial que entre el público reducido de la canción de concierto, más habituado a una noción de escucha musical absoluta.

Traducciones sin Original

La casi totalidad de las obras anteriores al S.XIX presentadas en esta antología llevan arreglos pianísticos realizados en el S..XX, que plantea la adaptación de la música al formato de recital moderno. Tales transcripciones tienen sin duda un efecto transformador importante en la música y representan un proceso de colonización cultural del pasado y su estandarización y modernización para ser asimilados en el formato hegemónico (dentro de la “música clásica”) del recital de voz y piano, elaborando acompañamientos más “pianísticos” allí donde este era simple, estaba sin desarrollar, o estaba escrito para otros instrumentos, o donde se transcriben a formato de voz y piano obras escritas para varias voces con o sin acompañamiento, como es el caso de los cancioneros renacentistas; práctica esta que consideramos enteramente legítima siempre y cuando estemos atentos al carácter de apropiación y transformación de la música original que esto conlleva, así como de la dificultad de identificar cual es ese original, ya que la música nos

llega frecuentemente mediada a través de todo tipo de procesos de transcripción y traducción allí donde la tradición musical y su transmisión viva “cuerpo a cuerpo” se ha perdido.

La puesta en escena de la música antigua “tal como se hacía en el pasado” sería objeto de otro proyecto bien distinto; es una labor que si bien nos parece sumamente interesante plantea problemáticas de todo orden desde el momento en que resultaría imposible reconstruir en la actualidad la conciencia y la escucha de quienes hacían y escuchaban música en eras pasadas, por no hablar de la incertidumbre respecto a los instrumentos y la forma de tocarlos, los estilos de interpretación, las métricas o incluso las alturas y escalas. Así el hecho mismo de la transcripción y el arreglo forma parte de todo el conjunto de procesos de apropiación y mestizaje que constituye la propia genealogía de la canción de concierto que a menudo se apropia de músicas compuestas en eras en las que la noción de concierto no existía todavía y la música y la canción formaban parte de otros fenómenos culturales cuya singularidad seguramente se pierde en el contexto abstracto del concierto, en aras de una concepción de la música “absoluta”. Las apropiaciones son legítimas y las encontramos todo a lo largo de la historia de la música, siempre que tengamos en cuenta el carácter de desigualdad y los marcos específicos de dominación en los que suelen producirse esos mestizajes.

Los arreglistas aparecen así como verdaderos coautores musicales junto a los autores “originales” en un contexto donde, insistimos, resulta a menudo imposible definir cual es ese “original” o como debe ser traducido e interpretado por la conciencia del músico y del público contemporáneo. Por ello la historia de la canción de concierto española es una historia de apropiaciones y mestizajes, de traducciones sin original.

El proceso de armonización y arreglo es no solo una adaptación de lo popular y lo antiguo a la estética de la canción de concierto, sino que implica toda una serie de procesos de apropiación y domesticación de lo popular. Como ya dice Pedrell los cantos populares se transmiten por dos vías: directa (en la tradición viva del pueblo) e indirecta (a través de fuentes escritas). Es preciso examinar la manera en que toda transmisión indirecta está poniendo en juego múltiples procesos de interpretación, traducción y discretización, adaptación o reducción a modos de escritura conocidos en un contexto determinado. Cuando el recopilador anota una melodía popular escuchada in situ está traduciéndola, literalmente trasponiéndola, a un sistema musical dado de escritura, notación, pensamiento, que generalmente no se corresponde con el de la fuente popular dada y que puede incluso estar en total contradicción con él, por ejemplo a la hora de adaptar las entonaciones “microtonales” y los ritmos difusos de los cantos populares a la escala temperada y la notación rítmica occidental. Algo parecido ocurre en el análisis de escrituras antiguas para las que nos faltan elementos de interpretación, por ejemplo de ritmo y tempo. Por lo demás como hemos visto la revisión y reapropiación de repertorios del pasado no es nueva, está presente al menos desde el gregoriano con la proliferación de la notación y la escritura. El resultado no es menos legítimo pero

es sin duda distinto del que emerge como efecto de la transmisión directa, cuerpo a cuerpo, aunque es difícil establecer límites claros entre una y otra forma de transmisión.

Genealogías de la Interpretación

Un capítulo aparte, que apenas apuntamos, lo constituiría la genealogía de la vocalidad, de las formas, técnicas y estilos de cantar, de como el concepto de la voz y su puesta en movimiento se transforma en la realimentación entre prácticas de interpretación y de composición, de los públicos y las arquitecturas de la canción y de las otras formas de canto (hay una diferencia radical entre cantar en un salón burgués del XIX o en un auditorio para 3.000 personas).

Queda también por hacer una genealogía de la interpretación de la canción: desde el estudio de los modos de interpretación en la edad media, el renacimiento, el barroco o el clasicismo, en el que a menudo la partitura se completaba de forma improvisada por los músicos de modo que interpretación y composición no eran dos procesos completamente separados y distintos, hasta la creciente separación entre ellos que se produce en los Siglos XIX y XX, así como entre autores de música y autores de texto, división que aparece más difuminada en el ámbito pop, el jazz y otros ámbitos de música popular actuales. De la misma manera es en el Renacimiento donde vemos el surgimiento de autores individuales, no anónimos y de la noción de un estilo individual de composición.

Existe un continuo entre improvisación e interpretación en el que ninguno de los extremos se da nunca en forma absoluta como algunas tradiciones quisieran pretender: desde quienes pretenden que en cada improvisación engendran algo único que no existía, hasta quienes han defendido la máxima objetividad de la escritura musical determinista. Toda acción musical es encarnada, corporal, (aun la escucha de la más abstracta de las músicas electrónicas sintéticas) y lleva componentes tanto de reiteración de escrituras o de coreografías (de historias de los cuerpos) como de emergencia de lo nuevo en la improvisación. Se trata más bien de ver qué procesos de reiteración de marcos establecidos y qué procesos de emergencia de lo nuevo se dan en cada caso específico.

Todas las formas musicales conocidas son efectos de sedimentación de improvisaciones de los cuerpos en contextos dados y temporalidades largas. Por eso la distinción entre transmisión oral directa (que yo llamaría corporal, “cuerpo a cuerpo”) y la indirecta, mediada por la escritura, nunca es absoluta, ya que aunque no medie una escritura entendida como notación gráfica, sí hay “escrituras del cuerpo”: coreografías que se transmiten de un cuerpo a otro con distintos tipos de mediación (tecnológica, arquitectónica, o de otro tipo). Un ejemplo de esto en la cultura de masas sería la distribución global de estilos de danza en las *díscos*, a través de la industria del video musical, un baile ligado a la canción pop del panacústico, como su expresión coreográfica intrínseca. Coreografías por lo demás no reductibles a un análisis semiótico ni mucho menos semántico,

coreografías asignificantes que distribuyen afectos en serie a través de estados corporales de movimiento.

En relación con la interpretación señalamos la incertidumbre respecto a los instrumentos que acompañaban la canción medieval y renacentista y sus diversas formas de ejecución monofónica y polifónica. Con la posible excepción de los libros de música para Vihuela, donde sí hay constancia del uso de este instrumento.

Posteriormente vemos la exaltación de la figura del cantante, el surgimiento de las divas y divos en la ópera y la consiguiente marginación del acompañante pianístico o de otro tipo) la cual resulta paradójica en el marco del S. XX donde la reapropiación de repertorios del pasado se hace sobre todo a través de la reelaboración de la escritura de acompañamiento en términos pianísticos, pasando el instrumento a tener un papel en muchos casos tan relevante o más que la voz. Esta hegemonía del cantante ha impedido que aunque la canción sea en realidad un tipo de música de cámara, exista en general una equivalencia en el diálogo entre el cantante y el instrumentista, que en general será considerado como acompañante y relegado a segundo plano

En virtud de esto se ha constituido una especialización, un arte del acompañamiento en el que el piano (u otro instrumento) debe, en la mayoría de los casos aunque no en todos, adaptarse a la cadencia y dinámica de respiración y articulación de la voz. De ella han surgido verdaderas escuelas de acompañantes en España de los que los más conocidos son Félix Lavilla y Miguel Zanetti, y en el ámbito internacional ha dado lugar a "instituciones" célebres como el británico Gerald Moore.

En el contexto español es también interesante estudiar la tardía entrada del *Lied* y la forma en que este era traducido al español (o el catalán en el caso de Barcelona) hasta bien entrado el S. XX siendo muy tardía la consolidación de una escuela de interpretación de la canción española o extranjera, en lengua original, cuyo bastión principal y más cercano es el constituido por Lola Rodríguez Aragón, de quien Ana Higuera es heredera directa, y cuya formación fue en el marco de *Lied* con Elisabeth Schumann, una de las máximas liederistas alemanas de su tiempo. Otras cantantes como Victoria de los Ángeles, han trabajado de forma concienzuda y rigurosa la difusión de la canción española, antigua y del S. XX.

La tradición interpretativa en la que se inscriben estas grabaciones difícilmente se remonta a la antigüedad de las fuentes originales y tiene que ver más bien con tradiciones de re-interpretación consolidadas en el S. XX, lo que tiene perfecta coherencia con la idea de que la canción de concierto es un género de reapropiaciones y relecturas. Así por ejemplo se realizan a veces, en la canción anterior al XIX, *da capos* completos que en algunos casos vienen marcados en la partitura y en otros no, en ocasiones con una variación en *pianíssimo* en la 2ª repetición.

Íntimos y Públicos

Otro capítulo por estudiar a fondo sería el de la evolución de los públicos de la canción, desde la era de los trovadores a las cortes renacentistas y barrocas, al público popular de las tonadillas del XVIII, a los salones burgueses del XIX, donde en particular el *Lied* adquiere carácter de íntima confesión poética, y finalmente al público variado, por lo general de clase media-alta, que puebla las salas de conciertos de música "clásica" de la sociedad del Espectáculo, donde queda poco espacio y poco tiempo para la intimidad de la canción, y que sería el público de la canción de concierto propiamente dicha, un género que goza de menor popularidad que otros, quizá precisamente por haber evitado la espectacularidad y el exhibicionismo virtuosista de los intérpretes que encontramos en otros géneros como el operístico, el sinfónico y el concierto instrumental, a pesar de lo cual –o precisamente a causa de ello- contiene algunas de las más bellas páginas de la música. Valga pues esa antología como un esfuerzo más entre muchos otros para reivindicar en su justa medida este género, marginal y marginado pero de importancia fundamental en la articulación cultural no solo de la música sino del sujeto en un sentido más amplio.

Canción y Danza o como Recobrar el Cuerpo de la Canción

En esta línea queda igualmente por estudiar la relación entre canción y corporalidad, que queda reducida a la facialidad en la canción renacentista y pos-renacentista, si bien en la canción popular y en formas como la seguidilla, la jota o la tirana, el polo, el paño o el vito, la canción va de la mano de la danza originariamente, siendo en algunos casos originariamente solo danza que evoluciona después en forma de canción y que finalmente se desprende de la danza. La vinculación entre canción y danza la reencontramos en la canción popular de masas del S. XX, como elemento de difusión del panacústico donde las *discos* se convierten en auténticos panópticos de un arte pseudo-total, una dictadura de los sentidos, que azota los sentidos en el cruce organizado de música a muy alto volumen y de estructuras increíblemente repetitivas, espectáculo de luces, imágenes de vídeo y el propio movimiento coreografiado de los cuerpos.

En el ámbito "culto" tendríamos que esperar a la aparición de las músicas de acción, el teatro musical, la performance, el arte sonoro y la electrónica para que se produzca un retorno crítico a la corporalidad más allá de la facialidad.

Arquitecturas y Proxémicas

Respecto a la arquitectura, el espacio físico de la canción, evoluciona de formas más íntimas y de cercanía con el público a la arquitectura del auditorio en el S. XX donde la división y la distancia con el público se acentúan, se pasa a tocar ante miles de personas y la intimidad y proximidad desaparece en el marco de la sociedad de espectáculo, requiriendo con ello la adaptación de los instrumentos a los nuevos modos de proyección sonora. Se trata de lenguajes no verbales, de *proxémicas*, que tienen un papel relevante en la articulación de la canción. En

esta grabación hemos intentado recuperar un sentido de intimidad y proximidad que consideramos importante en el género, partiendo de un concepto de grabación como creación, e introduciendo en ocasiones sutiles variaciones espaciales que cuestionen el estéreo como modelo fijo de escucha.

En futuras ediciones ahondaremos en las posibilidades de deshacer la centralización de la escucha del auditorio-estéreo con el juego arquitectónico y la espacialización electrónica de la voz, uno de los dominios fundamentales de experimentación de la música de la 2^o mitad del S. XX en adelante, que como en el caso de la música plurifocal de la polifonía pre-renacentista, retoma algunos de los elementos que el paradigma humanista y renacentista ha ignorado o borrado en aras de la construcción de un sujeto que ocupa una posición central y hegemónica.

Pasamos ahora a comentar las 88 obras grabadas en esta antología.

EDAD MEDIA

Las ***Cantigas*** —o ***Cántigas***— ***de Santa María*** (mediados del siglo XIII hasta 1284) constituyen el cancionero religioso medieval de la literatura en galaico-portugués, frente al profano que estaría constituido por las cantigas de amigo, de amor y de escarnio. Constituyen acaso el mas importante legado cultural musical del medioevo. Se trata de un conjunto de cuatrocientas veintisiete composiciones en honor a la Virgen María.

La devoción mariana estaba en auge en el S. XIII. En opinión de varios autores las Cantigas de Santa María serian no tanto un género religioso cuanto un exponente de amor cortés, cuyo objeto sería en este caso la Virgen Maria.

Existen dudas sobre la autoría directa del rey Alfonso X el Sabio, pero nadie duda de su participación como compositor en algunas de ellas, siendo al menos diez de indudable atribución al rey. Una opinión fundamentada en una nota del manuscrito toledano atribuye al propio rey la autoría de unas cien cantigas.

Se dividen en dos clases: las cantigas de *miragres*, que relatan milagros o favores de nuestra Señora, y las cantigas de *lloor*, que son un canto de alabanza a la Virgen, más reducidas en número (puesto que son las cantigas cuyo número de orden es múltiplo de diez). Estas adoptan la forma de himnos sagrados como los que se interpretaban en la liturgia, pero que sirvieron a la vez de entretenimiento literario y musical en las cortes palaciegas y fiestas profanas, y que de ahí eran transmitidas por los juglares a la tradición popular.

El origen de estas cantigas es diverso: unas procedían de modelos anteriores de carácter litúrgico y popular y otras estaban compuestas por el rey o sus colaboradores. Los milagros que relatan solían ser sucesos locales de carácter milagroso o histórico.

La obra tiene gran importancia desde un triple punto de vista: como obra literaria, musical y pictórica. Desde el punto de vista de la historia de la música, está considerada como la colección de música cortesana monódica más importante del siglo XIII.

Las Cantigas constituyen un corpus que ejerció posteriormente gran influencia en compositores como Manuel de Falla quien conoció las Cantigas a través de su maestro Felipe Pedrell.

Si bien las Cantigas se hacían tradicionalmente con acompañamiento de instrumentos varios hemos optado aquí por su interpretación a voz sola, dada la mayor dificultad de adaptar estas piezas a un acompañamiento pianístico.

Las tres cantigas seleccionadas presentan tres métricas bien diferenciadas, ligadas a la métrica de los textos, donde encontramos una preocupación, muy alejada ya del gregoriano, por la relación entre melodía y declamación en términos rítmicos, si bien no todavía en términos de expresión musical del poema:

Rosa das Rosas – cantiga nº 10, es la primera que no evoca milagros sino que es de loor, de loa a la Virgen, escrita en tetrámetros creticos catalécticos. La versión y adaptación es de **José María Lamaña**.

Santa Maria Amar – cantiga nº 7, se forma por series estróficas de tres dímetros yámbicos. La Transcripción es de Roberto Pla.

Santa Maria – cantiga nº 100, también de loor, escrita en tetrámetros dactílicos. La Transcripción es de Roberto Pla.

RENACIMIENTO

Los Cancioneros del Renacimiento español

Así como en el Medioevo debemos hablar de Códices o Manuscritos, en el Renacimiento hay que hablar de Cancioneros, ya que las fuentes musicales que de esta época nos han llegado no son otra cosa que colecciones de canciones polifónicas. Frente a la canción franco-flamenca, la canción española mantiene su extrema simplicidad y utiliza formas y temas populares, algunos de los cuales siguen vivos en el folklore español. (O.R. -1)

El Cancionero Musical de Palacio

Una de las fuentes musicales españolas más importantes del finales del siglo XV y principios del XVI, es el Cancionero Musical de Palacio, con 551 composiciones, de

las que conservamos unas 460, compiladas entre 1505 y 1520 en la corte de los Reyes Católicos. Se le conoce con este nombre porque fue hallado en el Palacio Real de Madrid. También se le conoce como el cancionero de Barbieri, por haber sido este compositor y musicólogo quien lo estudió y transcribió a finales del siglo XIX. La mayoría de sus autores son anónimos, aunque se supone que pertenecieron a la corte de los Reyes Católicos y a otras cortes principescas del país. Entre los más representativos se encuentran Juan del Encina, Juan de Anchieta, Francisco Peñalosa y Francisco de la Torre. (I.C. -1)

Las canciones que aquí se presentan son villancicos o romances, las dos principales formas de canción del renacimiento español.

El villancico es, literalmente, una canción rústica. La tradición de los villancicos se remonta al siglo XV. Los villancicos eran originariamente canciones profanas con estribillo, de origen popular y armonizadas a varias voces. Posteriormente comenzaron a cantarse en las iglesias y a asociarse específicamente con la Navidad.

El *romance* es un poema característico de la tradición oral, y se populariza en el siglo XV, en que se recogen por primera vez por escrito en colecciones denominadas *romanceros*. Los romances son generalmente poemas narrativos de una gran variedad temática, hazañas de guerra y amor, aventuras, conquistas y proezas de moros y cristianos, según el gusto popular del momento y de cada lugar. Se interpretan declamando, cantando o intercalando canto y declamación.

Con Amores la mi Madre es un *villancico* originalmente a 4 voces de **Juan de Anchieta** (Azpeitia ca. 1462 – 1523), sacerdote y compositor, que fue uno de los mayores exponentes de la polifonía religiosa y profana en España desde finales del Siglo XV hasta principios del XVI. Originalmente publicado en el *Cancionero Musical de Palacio* lo presentamos con arreglo de **Arne Dorumsgaard**, (1921 – 2006) musicólogo de origen noruego, autor de los 22 volúmenes de *Canzone Scordate* publicados en 1987.

Pámpano Verde es un villancico originalmente a 4 voces de **Francisco de La Torre** (c. 1460 – c. 1504) publicado en el *Cancionero Musical de Palacio* con arreglo de **Arne Dorumsgaard**.

Por unos Puertos arriba es un romance originalmente a 4 voces de **Antonio de Ribera**, compositor del S. XVI, publicado en el *Cancionero Musical de Palacio*, con arreglo de **Arne Dorumsgaard**. El texto es un romance de **Juan del Encina** que narra la historia de Cardenio en Sierra Morena, episodio que aparece en el Cap. XXIII y XXIV de la primera parte de *Don Quijote* siendo probable que Cervantes se inspirara en este romance para su redacción. (Querol, 1971)

Libros de Música Para Vihuela

La vihuela es un instrumento de cuerda parecido a la guitarra actual que coexistió con el laúd y que fue muy popular en todas las clases sociales en la Península Ibérica en el S. XVI dado lugar a un importante número de compositores vihuelistas y de publicaciones de música para vihuela. Aparecen aquí representados tres de los siete libros de música para vihuela del S. XVI que han sobrevivido: *El Maestro*, de Luis de Milán, *Tres Libros de Música para Vihuela* de Mudarra y *Orphénica Lyra*, editado por Miguel de Fuenllana.

Triste estaba el Rey David es un romance del compositor y vihuelista español **Alonso de Mudarra** (Palencia, ca. 1510 – Sevilla, 1 abril 1580). publicado en el tercero de los *Tres Libros de Musica para Vihuela* (I.C. –2) editado por Mudarra en 1546 en Sevilla, con arreglo musical de **Arne Dorumsgaard**

Quién amores ten es un villancico del vihuelista y compositor **Luis de Milán** (ca.1500 – ca.1561), conocido por ser el primer compositor que publicó música para vihuela y uno de los primeros en dar instrucciones para marcar el tempo en música. La obra aparece publicada en el libro de música para vihuela *El Maestro* (I.C. –3), publicado en Valencia en 1536. Lo presentamos aquí con arreglo musical de **Arne Dorumsgaard**.

Duelete de mí, Señora es un villancico con música del sacerdote y compositor **Juan Vázquez** (o Vásquez) (Badajoz, 1500– Sevilla, 1560)– aparece publicada en el libro V de *Orphénica Lyra-Libro de música para Vihuela* (I.C. –4) publicado en 1554 en Sevilla por el compositor y vihuelista **Miguel de Fuenllana** (Navacarnero 1500-Valladolid 1579) y con arreglo del pianista, compositor y arreglista **Félix Lavilla**, (n. 1928). En varias fuentes aparece equivocada la autoría atribuyéndose al propio Fuenllana que no era sino el editor.

Tonada de Valdovinos es un romance y canción popular de Castilla del S. XVI publicada entre las *20 Canciones Populares Españolas*, del compositor **Joaquín Nin** (La Habana, 1879 — La Habana, 1949), La melodía aparece previamente recopilada en el Cancionero Musical Popular Español de Felipe Pedrell. De nuevo encontramos que Cervantes hace referencia a este romance en el capítulo V de la primera parte de su Don Quijote.

BARROCO

De la Canción Amatoria a la Zarzuela Heroica

En este periodo se prolonga la tradición de la canción amatoria y su vinculación con piezas dramáticas en las que Lope de Vega emerge como la figura más importante, desembocando en la *zarzuela heroica*.

Ay, amargas Soledades aparece publicada en la compilación del compositor y folklorista **Jesús Bal y Gay** *Treinta Canciones de Lope de Vega* de autor musical anónimo del S. XVII, publicadas en Madrid en 1935 con arreglo posterior de **Félix Lavilla**.

Minué cantado pertenece a la colección de *14 Aires Antiguos de Autores Españoles* de **Joaquín Nin**, editada en París en 1928 por Ed. Max Eschig, de autoría original de **José Bassa** (1679?-1730). Un raro ejemplo, según Nin, de influencia francesa temprana en la música española, tanto por el carácter de la canción como por el hecho de que el minueto es una danza de origen francés. Sin embargo la influencia francesa no se sentirá de forma más patente hasta el S. XX.

Moliñillo que moles Amores es una canción amatoria del madrileño **Juan del Vado** (ca.1625-1691) con arreglo musical del pianista, organista y compositor catalán **Jose M^a Roma** (Lérida, 1902-¿). El texto original podría ser de **Lope de Vega**, un fragmento del *Baile de la Naranja* en su *San Isidro Labrador en Madrid*.

Confiado Gilguerillo es un extracto de la Zarzuela heroica *Acis y Galatea*, Madrid, Palacio Real, 1707, compuesta por **Antonio Literes** (1680?-1755?), uno de los principales autores de zarzuela del barroco español, sobre texto del dramaturgo **José de Cañizares** con tema mitológico en el que la ninfa Galatea canta a un pequeño Gilguerillo. El arreglo musical es del guitarrista, violista, compositor y pedagogo **Graciano Tarragó**. Existen otros arreglos de Joaquín Nin y Fernando Obradors.

La Zarzuela surge de la mano de Calderón y Lope de Vega en el barroco español a mediados del siglo XVII. En opinión de Joaquín Nin, esta zarzuela de Antonio de Literes sería un exponente de la asimilación de los compositores españoles en estilos italianos que colonizaron culturalmente la España del S. XVIII, siendo la zarzuela antigua antitética por sus temáticas tanto con la tonadilla como con la zarzuela del S. XIX y el llamado género chico, y mucho más cercano a la ópera italiana de la época.

CLASICISMO

Entre el Italianismo y el Casticismo

El clasicismo será una época de fricción entre el italianismo imperante, aquí representado por Martín y Soler y el casticismo que como reacción a este cobra cuerpo en la tonadilla escénica.

Vicente Martín y Soler (Valencia, 2 de mayo de 1754 – San Petersburgo, 30 de enero de 1806) fue un compositor español de reconocido prestigio internacional. Llamado popularmente *Martini lo Spagnolo* o el *Mozart valenciano*, fue conocido principalmente como autor de óperas y ballets. Su música fue muy apreciada por sus contemporáneos; compuso más de treinta óperas y una veintena de ballets para teatros del mayor rango: el San Carlo de Nápoles, el Burgtheater de Viena, el Ermitage de San Petersburgo, el King's Theatre de Londres. En cuanto a estilo, su música corresponde al clasicismo vienés. Soler era un colaborador asiduo del célebre libretista italiano Lorenzo a Ponte, que es autor de los textos de otras canciones de Soler, si bien desconocemos si es también el autor de los textos de estas *Ariettes*.

Presentamos dos de las **Seis Ariettes** inicialmente compuestas por Martín y Soler con acompañamiento de guitarra, arregladas para piano por Félix Lavilla en 1988 y dedicadas a Ana Higuera: **La Costanza** y **La Volubile**.

La Tonadilla Escénica

Es una obra, generalmente corta, humorística y satírica con argumento basado en costumbres típicas españolas que se representaba en los siglos XVIII y XIX durante los intermedios de las comedias y que tiene en la historia de la música española un lugar y peso considerables.

Se trata de un género exclusivamente español que podemos entender en parte, a juicio de Nin y otros autores, como reacción al italianismo imperante en la cultura de la época. La parte musical era muy importante, aunque se alternaban textos cantados y recitados. El número de personajes oscilaba entre uno y seis. El compositor solía inspirarse en temas folklóricos muchas veces de origen andaluz.

La tonadilla escénica se caracteriza por su carga de españolismo frente a otras expresiones musicales con influencia extranjera y supone un espectáculo teatral de una duración de 20 minutos. Las normas para su duración fueron expresamente indicadas por el literato y político español del siglo XVIII, Jovellanos, con motivo del concurso abierto para premiar nuevas tonadillas que tuvo lugar el 2 de diciembre de 1791. Sus correlatos en otros países europeos podrían ser los *vaudevilles* franceses, los *intermezzi* italianos, los *Liederspiel* alemanes y las *Ballad's Operas* inglesas. (Nin, 1926-27)

Hacia 1820, la mayoría de los autores de tonadillas habían muerto sin descendencia artística. En estos años desaparece la tonadilla como género teatral y lírico y es sustituida por la ópera italiana que viene a monopolizar el teatro durante cerca de medio siglo. Sin embargo la tonadilla como canción o como cuplé resiste, favorecida en gran medida por la Corte. Una de las postreras y más significativas muestras serían las célebres Tonadillas de Granados, pensadas ya como piezas de concierto pero inspiradas en las piezas tonadillescas del XVIII.

Según dice Joaquín Nin, (Nin, 1926-27) los documentos originales de los que se han hecho las transcripciones de obras del S. XVIII eran una línea vocal con un acompañamiento sin desarrollar, un bajo desnudo que los músicos completaban según su criterio improvisando en cada ocasión, lo que hace que este repertorio sea inviable sin la mediación de armonizadores que adapte las obras al formato de concierto, tarea en la que es a su vez esencial recrear musicalmente los elementos escénicos que daban sentido a la obra. Nin defiende en este sentido el papel del arreglista como recreador, un papel que va más allá del de un musicólogo que se limite a recopilar los documentos existentes y transcribirlos. El arreglista da nueva vida a una música que de otro modo cae en el olvido, como había ocurrido con muchas de estas obras y que sin embargo en virtud de las recreaciones del propio Nin y otros compositores-musicólogos han cobrado nueva vida en el ámbito del recital de canción, recuperándose y recreándose con ello un repertorio de enorme valor musical y que muestra al mismo tiempo influencias italianas y el nacimiento de un pre-nacionalismo musical que incorpora el folklore (seguidillas, tiranas) y que se alza ante la influencia italianizante.

La Seguidilla en las Tonadillas Escénicas

Según la monumental monografía de Subirá sobre la tonadilla, estas se dividían generalmente en tres tipos de piezas: introducción, coplas y seguidillas. La seguidilla era así el final casi obligado de todas las tonadillas y podía adquirir caracteres enormemente diferentes, como vemos en estos dos ejemplos, ambos de 1757, año que se suele definir como del nacimiento de la tonadilla: una lírica y de tema amoroso y otra enérgica pero de tema religioso, perteneciente a un Auto Sacramental.

La seguidilla es un tipo de canción española acompañada de danza, generalmente de ritmo ternario y movimiento animado. Aparecen al menos desde el S. XVI, desde muy temprano integradas en el teatro clásico y muy frecuentemente en la tonadilla escénica del S. XVIII y en la zarzuela.

Seguidilla dolorosa de una enamorada – de la tonadilla escénica *Una Mesonera* y *un Arriero* de 1757 de **Luis Misón**, (Mataró 1727- Madrid 1766) Era oboísta y flautista de la Capilla Real de Madrid. Pero su gran reputación la tuvo como compositor de tonadillas escénicas, y es considerado habitualmente como el iniciador del género en este mismo año de 1757.

Los autos sacramentales estuvieron en boga también en los siglos XVII y XVIII hasta su prohibición en 1765.

Seguidillas religiosas – del Auto Sacramental *La Lepra de Constantino* de 1757 -la fecha aparece erróneamente como 1857 en varias ediciones- de **Manuel Plá**, (¿ – Madrid 1766) oboísta y compositor, celebre por su música escénica (tonadillas, zarzuelas, comedias...), sobretodo por ser destacado autor de tonadillas en la etapa de crecimiento del género, entre 1758 y 1770 y colaboró con Ramón de la Cruz en la consolidación de la zarzuela. El arreglo es de **José Subirá** (Barcelona, 1882 – Madrid, 1980) musicólogo español autor de la monumental monografía en tres tomos sobre la Tonadilla escénica que sigue siendo hoy la obra de referencia sobre este género, quien escribe:

“Una de las pocas producciones de aquel género conservadas es la música del auto sacramental *La Lepra de Constantino*, con música de don Manuel Pla, la cual, por cierto fué cantada el mismo año que con Luis Misón se inauguraba la tonadilla escénica, es decir, en 1757. Adivinase por el título de esta obra que aparecería aquel Constantino del “In hoc signo vincis” a quien se debe la promulgación del Edicto de Milán, y es lógico suponer que la tal lepra se referiría, metafóricamente, a la turbamulta de los adversarios, vencidos en buena lid. Pues bien, un número de ese auto sacramental (publicado por mi en la colección “Los Maestros de la Tonadilla Escénica”) es una seguidilla. El texto místico halló su molde en el ritmo propio de la danza española, si bien ésta quedó espiritualizada, naturalmente, para ponerse a tono con la situación escénica; pues ya estaban alejadísimos aquellos tiempos en que, según frase cervantina muy divulgada, la seguidilla llevaba aparejados “el brincar de las almas, el retozar de la risa, el desasosiego del cuerpo, y, finalmente, el azogue de todos los sentidos.” (Subirá, 1978)

Canción de cuna forma parte de la tonadilla escénica anónima *El Gurrumino* de 1762, con arreglo musical de **José Subirá**. El carácter anónimo de esta tonadilla es un ejemplo de la popularidad del género, que hacia que a menudo los autores originales fuesen olvidados y las piezas tonadillescas pasasen a formar parte del acervo popular.

Tonadillas y Tiranas

Durante la segunda mitad del siglo XVIII se pusieron de moda cierta clase de canciones y bailes, cuyos temas eran de asunto palatino, sentenciosos, amorosos y costumbristas. Eran tonadillas llamadas tiranas por las palabras *Ay Tirana, ay Tirana*, con que empezaba la canción. Estaban compuestas en coplas octosílabas de cuatro versos asonantes, con unos estribillos muy peculiares. La *Tirana* de Laserna adquirió en su día gran popularidad, como ocurría con algunas tonadillas, de las que llegaba a olvidarse el nombre de sus autores.

La Tirana era originariamente un aire de danza de origen andaluz enraizado en tradición del romancero (cuarteta octosilábica y refrán) y que, como la seguidilla, se introdujo en el teatro musical gracias a la tonadilla escénica y pasa a convertirse en canción. Son característicos el movimiento sincopado y ocasionales

actuaciones en tiempo débil, y pueden presentar un diseño armónico habitual en fandangos, cañas y las malagueñas, combinando un centro tonal (en modo mayor) con un centro modal (escala andaluza con diversas tónicas). *El Trípili* es una picaresca tirana de origen tonadillero: Blas de Laserna la incluía en *Los Maestros de la Raboso o la del Trípili* de 1780 y, quizá debido a su popularidad, Pablo Esteve en *Los Hidalgos* de 1785

Tanto la tirana como la seguidilla son ejemplos de cruce de la canción con la danza, algo muy frecuente en el ámbito popular y en el contexto escénico, pero que resulta en la desaparición de la parte danzada al incorporarse estas formas híbridas al repertorio de canción de concierto.

Blas de Laserna (Corella, Navarra, 1751 — Madrid, 1816) fue uno de los más inspirados, brillantes y fecundos compositores de tonadillas escénicas de finales del siglo XVIII y principios del XIX, adquiriendo enorme popularidad. El arreglo musical de esta *Tirana del Trípili* es una vez más de **Félix Lavilla** que ha compuesto enteramente el acompañamiento sobre la melodía original de Blas de Laserna. Existe una versión anterior de Joaquín Nin.

Sigue una pieza, *Alma, Sintamos* que es un ejemplo de pieza tonadillesca alejada del espíritu folklórico, nacionalista y picaresco y más cercano a la influencia italiana, una pieza lírica de singular belleza y dramatismo que bien hubiera podido ser firmada por Gluck o alguno de los grandes autores de la ópera de estilo italiano del momento.

Alma, Sintamos es parte de la tonadilla escénica *Garrido de Luto por la Caramba* de 1784 de **Pablo Esteve** (Barcelona, c. 1730-Madrid, 1794), uno de los más prolíficos compositores de tonadillas. Su abundante producción comprende unas 600 obras, de las cuales 400 son tonadillas, con arreglo musical de **Arne Dorumsgaard**.

La Caramba era el nombre de una célebre cantante y bailarina andaluza llamada María Antonia Fernández, amante y *partenaire* del también célebre cantante Garrido. Según cuenta Nin esta tonadilla fue un ardid de Esteve y Garrido para reconciliar al público madrileño con la Carámba que había huido de pronto abandonando al mismo tiempo a su amante y al público, indignado este, para después retornar inesperadamente. En la Tonadilla Garrido canta este aria de duelo por la Caramba y después ella irrumpe en escena inesperadamente, se reconcilia con Garrido y bailan juntos una trepidante Seguidilla para terminar. (Nin-1926-27)

ROMANTICISMO

De la Romanza de salón al Lied romántico

La producción musical española durante el romanticismo suele considerarse más pobre que otras épocas anteriores y posteriores, manifestándose entonces el

alejamiento de España de algunas de las principales influencias musicales de la época. Es significativo que, según Sopena (1973), el Lied romántico centroeuropeo sería prácticamente desconocido en España hasta casi entrado el S. XX. La canción de salón evoluciona desde el llamado “populismo fernandino” de aires castizos y andaluces a la influencia del *bel canto* y muy tardíamente del *Lied*. Ejemplo de esta influencia tardía serían las obras de Albéniz que presentamos.

El romanticismo en España vio el surgimiento de la *canción de salón*, lejana aún del *Lied*, dando forma a algunos estereotipos de lenguajes musicales nacionales, castizos, andaluces, con fuerte influencia de la lírica italiana que vuelve a fortalecerse una vez más. Un género de gran versatilidad estética donde convivían la elegancia del Bel Canto, la romanza francesa, la picaresca, el sentimentalismo o el populismo de boleros, polos, seguidillas, tiranas y otros aires de danzas populares. Figuran a la cabeza de esta producción Manuel García, Amadeo Vives, Narciso Paz, Melchor Gomis, Sebastián Iradier, Federico Moretti, Fernando Sor, Gabriel Rodríguez o Fermín Álvarez.

Isaac Albéniz y Enrique Granados, ambos de origen catalán serían los compositores españoles de mayor fama de finales del S. XIX, exponentes de un neo-romanticismo de raíces centroeuropeas pero enraizados igualmente en la música popular española, como se aprecia singularmente en la obra pianística de Albéniz y en las Tonadillas y la obra *Goyescas* de Granados, siendo así ambos también exponentes del incipiente nacionalismo musical que se desarrollaría después notoriamente a partir de Falla en la primera mitad del S. XX.

Las **Seis Baladas** del célebre pianista y compositor catalán **Isaac Albéniz**, (Camprodón, 1860 – Cambo-les-Bains, Francia 1909), de las que aquí se presentan tres, aparecidas hacia 1888, están escritas sobre textos de la Marquesa de Bolaños, italiana de familia noble, y una de las damas más distinguidas de la nueva aristocracia que se creó en la corte madrileña tras la restauración borbónica en cuyo salón se celebraban veladas de carácter musical y literario en las que participaba el joven Albeniz. La Marquesa es dedicataria de estas canciones escritas para que ella misma las cantara. Son un exponente claro de inspiración en el *lied* romántico y acaso también en la tradición del *bel canto* que nos lleva así de la escena popular de las tonadillas al salón burgués y aristocrático en el que se cultiva el género de canción de concierto propiamente dicho, desprovisto de relación con la escena, concebido como música “absoluta” salvo por su relación con el texto.

La Maja y el Ruiseñor del igualmente célebre compositor y pianista catalán **Enrique Granados** (Lleida 1867 – Canal de la Mancha 1916) ocupa un lugar aparte en esta genealogía en lo que se refiere a sus complejas relaciones entre música dramática, canción, música popular y música pianística, ya que siendo la versión de concierto de un aria de la ópera *Goyescas*, estrenada a principios del S. XX, esta última fue escrita a partir de la obra pianística original de Granados del mismo nombre, estrenada en 1911, así la pieza para

concierto retoma en el acompañamiento la escritura de piano original, salvo la eliminación de algunos pasajes, de la pieza pianística. De la producción de Granados son más habituales en el marco del recital de canción las *Tonadillas en estilo antiguo*, inspiradas en la Tonadilla escénica del XVIII que Granados conoció a través de F. Pedrell y el ciclo de *Canciones Amatorias*.

La obra es fruto, al igual que su célebre colección de tonadillas, de su fascinación por el universo de Goya, y de su colaboración con el libretista Fernando Periquet. Granados fue desde muy joven aficionado a la pintura y el encuentro con Goya ejerció una singular influencia en su desarrollo creativo.

Granados se sirvió de una canción popular, que aparece desplegada y reelaborada en la primera sección de la obra para adquirir luego variantes y desarrollos tanto pianísticos como vocales en el resto de la pieza. Canto de amor más allá de la muerte, estrenada en versión operística en el Metropolitan de Nueva York, que prelude la trágica muerte de Granados y su esposa en el mar al ser torpedeado el barco en que viajaban, cerca ya de las costas de Francia el 24 de marzo de 1916, por el submarino alemán SM UB 29, que aparentemente lo confundió con un barco minador cuando atravesaba el Canal de la Mancha al regreso del estreno de la ópera. A pesar del caos reinante, Granados consiguió en un primer momento ponerse a salvo en uno de los botes salvavidas del Sussex. Sin embargo, pocos minutos después divisó a su esposa entre las olas a cierta distancia del bote, y saltó al agua en un intento desesperado por salvarla. Lamentablemente su sacrificio fue inútil, y ambos perecieron ahogados.

NACIONALISMOS Y MODERNIDAD - PRIMERA MITAD DEL S. XX

El exotismo pos-colonial y la producción identitaria en Europa e Iberoamérica

El nacionalismo marca la mayor parte de la producción musical española de la primera mitad del Siglo XX, ya por las diversas aproximaciones de autores que buscan afirmar un tipo u otro de nacionalismo como por los que de formas igualmente variadas quieren alejarse de esta aproximación estética. Desde los arreglos de música popular (Pedrell, Lorca) pasando por las creaciones innovadoras a partir de materiales populares (Falla, Guridi, Nin, Obradors), hasta las obras que no tienen vocación nacionalista pero en la que se respiran espontáneamente atmósferas y aires que remitan a lo popular (Turina, Esplá). Si bien los posicionamientos respecto al nacionalismo de los compositores han sido muy variados y a menudo enfrentados con sus diversos exponentes.

En realidad podríamos distinguir no menos de 6 distintas aproximaciones a la música popular en este periodo, si bien las distinciones no son claras y hay autores que pueden pertenecer a varias de ellas:

- la recopilación, anotación o transcripción de melodías del folklore (Pedrell),

- su armonización (Pedrell, Lorca),
- su arreglo y adaptación (Nin, Obradors),
- su recreación moderna (Falla, Guridi, Rodrigo),
- su traducción en giros personales (Turina)
- su abstracción en atmósferas musicales (Esplá, Mompou)

Algo parecido se puede aplicar a la intertextualidad, al desarrollo de música nueva sobre música antigua de otros autores, no popular y de la que abundan ejemplos.

En España vemos que las raíces del nacionalismo se remontan al menos a la tonadilla escénica del XVIII y continua, en una hibridación de estilos con lo italiano y lo francés en la canción de salón del XIX y la Zarzuela cómica y castiza, el género chico, periodo en el que se publican también algunos cancioneros populares, si bien la mayoría vería la luz a principios del S. XX. Pedrell publica en 1891 *Por Nuestra Música*, donde plantea una definición del papel que habrían de tener los compositores españoles de las décadas siguientes (Salazar, 1953) basando sus teorías nacionalistas en un aforismo del Padre Eximeno que rezaba: “sobre la base del canto nacional debía construir cada pueblo su sistema musical”, en *Del Origen y Reglas de la Música*, un tratado de 1774 publicado primero en Italia, donde defendía, frente a las teorías de Rameau, Tartini y Euler que la música procede del instinto al igual que el lenguaje. Esta “naturalización” del instinto musical, a la que también apela Pedrell al comienzo de su *Proemio al Cancionero Musical Popular Español* eleva lo popular a la categoría de expresión natural y lo convierte en fuente imprescindible de un devenir musical romántico que exalta el carácter de naturaleza de los sentimientos y las pasiones.

La Tonadilla, que sería redescubierta en el S. XX a través del trabajo de Felipe Pedrell, está en la base de dos modos y épocas de nacionalismo diferentes: primero por lo que en el S- XVIII representa como reivindicación y auge de un estilo español opuesto al imperante estilo italiano de la época, por otro porque algunos autores ya en el S. XX, como Nin, Pedrell o Subirá, dedican parte de su particular modo de nacionalismo musical a la recuperación y recreación, adaptada al formato concierto, de la canción tonadillesca, que de otro modo hubiera caído en el olvido y que de esta manera figura, recreado y adaptado, en los programas de conciertos en salas de todo el mundo.

Si bien el nacionalismo incorpora por lo general la elaboración con distintos grados de fidelidad y libertad de fuentes populares a menudo se expresa a través del arreglo de piezas más antiguas del repertorio. Nin será un exponente claro de ambas tendencias. Si de un extremo, el de la “fidelidad” a las fuentes originales, el del musicólogo recopilador, tenemos a Pedrell, en el otro tenemos a Falla, con su recreación libre y extremadamente original de aires populares en sus *Siete Canciones Populares*, una tendencia que encontramos igualmente en Guridi, Rodrigo, algo distinta en Turina, donde es más el carácter sevillano lo que imprime a sus obras cargadas de romanticismo. Esplá se sitúa en una estética según el

mismo opuesta a la de Falla por cuanto no alude a materiales populares explícitamente si bien tampoco rechaza la idea de que los aires levantinos estén presentes de forma más indirecta o abstracta en sus canciones. Posiblemente en medio de estos extremos, como exponente diáfano de un nacionalismo preocupado por recuperar un repertorio olvidado, tengamos a Nin y Obradors.

Una figura clave en la gestación del nuevo nacionalismo de la música española del S. XX es **Felipe Pedrell**, compositor más frecuentemente recordado por su labor musicológica y en especial por su *Cancionero Musical Popular Español*, que sienta las bases y las fuentes del nuevo nacionalismo de corte posromántico y moderno basado en el acervo popular. Por su cátedra de Madrid pasan muchos de los compositores más relevantes de la época y es singular su relación con Manuel de Falla, Granados, Albéniz, Turina o Joaquín Nin a muchos de los cuales insufló su concepción del nacionalismo musical y el conocimiento directo de fuentes tan importantes como las *Cantigas de Santa María*. Al margen de su relevancia acaso insuficientemente reconocida y a veces discutida como creador su importancia es indiscutida como mediador en la recuperación y creación de un repertorio, y de una escuela de pensamiento y creación musical. En la línea abierta por Pedrell, si acaso con un punto más de creatividad en el acompañamiento, se inscriben también las *Canciones Antiguas Españolas recogidas y armonizadas por Federico García Lorca*, así como numerosos cancioneros surgidos desde finales del S. XIX.

Falla y el Salto a la Modernidad

Las **Siete Canciones Populares** de **Manuel de Falla** marcan la entrada del nacionalismo musical y la canción española en la modernidad (Sopeña, 1973) al presentar unas melodías rigurosamente populares que en virtud del acompañamiento de piano son a su vez de Falla, de ahí el título *Siete Canciones Populares de Manuel de Falla* y no “armonizadas por Manuel de Falla”.

Es en efecto la particular escritura pianística lo que convierte estos cantos populares en creación “original” de Falla, donde cada canción presenta un modo muy distintivo y característico de escritura pianística que expande y reinterpreta el carácter de la canción a través de introducciones e interludios con ostinatos y patrones repetidos que permean el ritmo de principio a fin de la canción.

Armonía tendente a resaltar el carácter modal de los cantos populares, síncopas, punteados, *staccatos*, tresillos rápidos ornamentales y rasgados guitarrísticos en el piano, desarrollados en el marco de una escritura moderna influenciada por la música francesa y esencial en sus recursos, definen el carácter al mismo tiempo popular y moderno de estas canciones.

Las melodías extraídas de diversos cancioneros populares han sido en su mayor parte respetadas, con modificaciones mayores en la Jota y menores en otras

canciones. La versión para orquesta fue realizada por Ernersto Halffter, el discípulo y colaborador de Falla, que se ocuparía también de terminar la *Atlántida*, la última obra inacabada del maestro.

Estrenadas en Madrid en 1915 al regreso de Falla de su larga estancia en París, donde escribió las canciones, ***El Paño Moruno*** está basado en una canción popular murciana, igual que la que sigue, ***Seguidilla Murciana***, una danza, al igual que la ***Jota*** aragonesa de la 4ª canción y ***El Polo*** andaluz de la 7ª, modalidad del cante flamenco. La ***Nana*** podría ser de origen andaluz, si bien es posible que provenga, retocada, del cancionero compilado por Izenga y J. Calvo *Alegrías y Tristezas de Murcia*. En esta Falla genera una atmósfera flotante de ensueño a través de recursos de gran simplicidad: repetición sincopada de un ostinato en el piano que evoca el balanceo de la cuna y evoluciona en modulaciones armónicas sobre las que se desplaza la línea del canto, un mecanismo similar al que emplea en la ***Asturiana***, más elaborada con la introducción y el final de piano solo.

Joaquín Turina (Sevilla 1882 – Madrid 1949) ejemplo singular de un “romanticismo andaluz” es otro de los grandes exponentes del nacionalismo musical español junto con Falla con quien compartió estancia en París. Combina en sus obras el romanticismo tardío con el espíritu sevillano que se expresa no tanto a través del uso de materiales del folklore, como muchos de sus contemporáneos, sino en el carácter de la música en un sentido más abstracto, haciendo suyos giros populares que se integran al carácter y factura posrománticos de su obra.

La canción de concierto ocupa un lugar relevante en su producción, con numerosos e importantes ciclos como el *Poema en forma de Canciones*, el *Canto a Sevilla*, y numerosos trípticos (*Tres Arias*, *Tres Sonettos*, *Tríptico*, *Tres Poemas* y *Homenaje a Lope de Vega*), algunos escritos originalmente para voz y orquesta, habiendo contado con difusión temprana a través de cantantes como Conchita Supervia y más tarde Lola Rodríguez Aragón, que estrenará, entre otras, los *Tres Poemas* Op. 81, y que sabría reunir los dos polos opuestos de la música de Turina: “confesión sentimental, gusto por lo romántico, agujoneados por la acogida de los elementos más realistas y desgarrados del canto andaluz” (Sopeña, 1943-b)

La ***Saeta en Forma de Salve*** de 1930, con texto de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero dedicada a la Virgen de la Esperanza, tiene su inspiración en la Saetas, los cantos con que se saluda el paso de las imágenes en las procesiones de Semana Santa, a las que alude la introducción del piano y la indicación en la partitura “como trompetas lejanas”. Tanto esta como la que sigue tiene versiones de orquesta que en su día estrenara Conchita Supervia bajo la batuta de Turina.

Farruca forma parte del *Tríptico* Op. 45 de 1927 y es una original recreación de Turina del cante flamenco sobre texto de Ramón de Capoamor, autor también del texto del primer ciclo importante de Turina, *Poema en forma de Canciones*. La farruca es uno de los géneros flamencos que probablemente

derivan de alguna tonadilla teatral o de variantes, compuestas para zarzuela. El nombre de farruca, según algunos autores, procede del termino con que en Andalucía y en Cuba se denominaba a los gallegos y asturianos recién salidos de su tierra. También es una forma de llamar a los Franciscos en Andalucía: Farrucos. Etimológicamente la palabra farruca puede proceder del árabe *faruq*, valiente. (O.R. -6)

Joaquín Nin (La Habana, 1879 — 1949), fue un compositor, pianista y musicólogo cubano, nacido español, que publicó en París, su ciudad de adopción, varias compilaciones de canciones populares, antiguas y clásicas arregladas por él mismo, entre las que destacan las *20 Canciones Populares Españolas*, las *14 Arias Antiguas de Autores Españoles* y los *10 Villancicos*, editadas por Max Eschig en París en 1923-24, 1926-27 y 1934 respectivamente. Según reconoce Tomás Marco en su libro *Historia de la Música Española. Siglo XX.*, a Nin le corresponde por derecho propio el primer lugar en el apartado de los músicos nacionalistas españoles, indicando que “el nacionalismo de su música no es cubano sino español...Su música es claramente nacionalista con un matiz historicista derivado de su interés por el barroco español y una notable influencia del impresionismo francés. No hay en ella aproximaciones al teatro ni al sintonismo, sino una preferencia por la música de cámara, vocal y pianística”. Su música para voz es quizá más conocida que la de violín; a pesar de no ser ésta muy extensa, es muy interesante y un reflejo claro de nuestro folklore.

Si bien algunos críticos (Sopeña 1973) le otorgan al trabajo de Nin una posición más cercana al del arreglista que al del creador y si bien es cierto que sus versiones de canciones populares y antiguas no tienen el alto grado de originalidad, modernidad y creatividad de las de Falla, también es cierto que contribuyó de forma importante a la recuperación de un repertorio que había caído en el olvido y que precisaba de arreglos pianísticos acordes al marco de la canción de concierto, más allá de la labor de recuperación y armonización de otros como Pedrell. En este sentido Nin defiende su trabajo de armonización libre como herramienta esencial para la recuperación y recreación de este repertorio, que como en el caso de las tonadillas era impracticable en el contexto de recital de voz y piano tal como aparecía en las fuentes originales y estaba condenado al olvido. Las introducciones pianísticas tienen así la función de aportar en el contexto del concierto los elementos dramáticos o dancísticos de piezas como las tonadillescas que se emarcaban originariamente en el contexto teatral. Nin ocupará así una suerte de lugar intermedio entre la labor musicológica de recuperación y armonización de Pedrell y la recreación original y moderna de Falla. Algunas de las canciones arregladas por Nin han sido después revisitadas por otros arreglistas y compositores como Arne Dorumsgaard y Felix Lavilla.

De Nin presentamos ***El Paño Murciano***, una de sus adaptaciones más conocidas sobre tema popular, que cantaron Miguel Fleta y después a menudo Victoria de los Ángeles. El *Paño* sería, según Nin, una forma antigua de canción y danza de ritmo vivo. También hemos presentado, la

Tonada de Valdovinos, también de la colección de *20 Cantos Populares* y el **Minué Cantado**, perteneciente a las *14 Arias Antiguas*, incluidas ambas entre los autores antiguos por tratarse de arreglos que tienen vocación de recrear un estilo musical de la época.

Entre la producción de **Fernando Obradors** (Barcelona 1897- 1945), destaca su ciclo *Canciones Clásicas Españolas*, del que se extraen las cuatro que aquí presentamos y que se inscriben en la línea de nacionalismo musical de Joaquín Nin. Se trata de 23 canciones antiguas y populares arregladas, armonizadas y re-interpretadas compositivamente por Obradors y publicadas entre 1921 y 1941.

Con Amores la mi Madre, sería otra versión de una canción de Juan de Anchieta del Siglo XV que presentamos al comienzo del disco arreglada por A. Dorumsgaard, si bien texto y melodía varían sustancialmente en esta versión. A diferencia del arreglo de Dorumsgaard, que intenta preservar el carácter antiguo de la canción, Obradors la asimila en un lenguaje más moderno no exento de cierto aire a la vez romántico y castizo.

La Guitarra sin Prima está basada en una canción popular extremeña. La delicada escritura pianística, que recoge influencias francesas, recrea a menudo sonoridades de los armónicos de la guitarra.

Aquel sombrero de Monte está basado en una jota castellana, que se suma así a la jota aragonesa de Falla y la otra castellana de Guridi que presentamos en esta antología. Con una elaborada escritura pianística en el interludio, la introducción y el final, lleno de punteados, mordentes y ritmos vivos sincopados que hacen prevalecer un lenguaje popular de elegancia y carácter que nos transporta acaso al universo de la canción de salón del XIX.

El Vito sería una danza y canto andaluz de carácter vivo y alegre, si bien en la edición de las canciones de Obradors figura como basada en una canción popular de Madrid en torno a 1800, lo que podría explicarse por la proliferación de temas andaluces en la canción popular castiza del XVIII y el XIX. Existe una versión anterior de Nin de esta canción donde la melodía es idéntica, variando la parte pianística, que en esta canción adquiere gran importancia por las prolongadas introducciones e interludios, en los que aparece en ambas versiones el mismo tema con ligeras variaciones.

Ernesto Halffter (Madrid, 1905-1989) es considerado el único discípulo directo de Manuel de Falla, de quien orquestó las *Siete Canciones Populares* y acabó la última gran obra incompleta de su maestro, *La Atlántida*. De talento y éxito muy precoz, alumno de Falla desde los 18 años, la primera obra que presentamos la compuso con solo 20 y gozó desde el comienzo de gran proyección.

La Corza Blanca, de 1925, es parte del díptico, completado por *La niña que se va al mar*, sobre poesías de Rafael Alberti entresacadas de su colección *Marinero en Tierra*, sobre las que el hermano de Ernesto, Rodolfo Halffter, compondría el ciclo de cinco canciones del mismo nombre. Ambas canciones ponen en juego en el piano una escritura clavecinística scarlattiana que evidencia las influencias de Stravinsky en la época. Sobre el poema dice Alberti que lo escribió bajo la influencia del cancionero musical renacentista de Barbieri, así como de Gil Vicente y Dámaso Alonso, siendo esa su primera canción de corte tradicional. La canción gozó desde el comienzo de gran popularidad y es un ejemplo de depuración esencial de recursos compositivos. (Zanetti, 1979)

Como consecuencia de sus estancias en Lisboa compuso Halffter en 1936 seis *Canciones Portuguesas* de las que son más conocidas las tres primeras, escritas sobre temas populares extraídos de las colecciones de Ruy Coelho, de las que presentamos **Ay que linda Moça**. Su interés en la música popular de Portugal cobra forma en otras de sus obras como la *Rapsodia Portuguesa para Piano y Orquesta*.

Oscar Esplá (Alicante 1889 – Madrid 1976) reconocido a veces como “patriarca” de la música española tras la desaparición de Falla, define en sus escritos su propia estética como opuesta a la de este último en relación con sus canciones y el folklore: mientras Falla adopta consciente y rigurosamente aires populares, Esplá deja que el carácter y “el sol” de su tierra Levantina se trasluzca en su música sin apelar expresamente a elementos del folklore.

Esto queda ya patente en el subtítulo de las tres canciones del volumen III de **Lírica Española Op. 54 (Impresiones musicales sobre cadencias populares)** publicadas en 1952 que contienen una mediterránea, una castellana y una aragonesa de la que presentamos la segunda que toma como base un texto popular que evoluciona sobre un ostinato *pianíssimo*, una canción de transparente y luminosa belleza. Este volumen III de la Lírica Española es el único para voz y piano, estando integrados los otros 4 volúmenes del ciclo por un total de 15 piezas para piano solo, siempre inspiradas en temas populares.

En el Ciclo **Canciones Playeras**, de 1930, sobre textos de Alberti, desarrolla una compleja escritura pianística y armónica, extremadamente minuciosa en su articulación y sus sincopados cambiantes donde lo popular se hace aun menos explícito, entreviéndose acaso en el carácter que se trasluce luminoso a través de las armonías, a caballo entre la modalidad y la tonalidad, y de la elaborada articulación rítmica.

Dice Esplá: “... pensando y sintiendo en Español no tenía para qué preocuparme del Folklore, pues, si abandonaba sinceramente el acto musical a la materia de mi arte, cuajada en melodía, armonía y ritmo, el resultado

objetivo de ese acto llevará en sí mi españolismo... difícilmente se encontrarán en el canto levantino español ninguna de las escalas que algunos críticos me atribuyen... y es que no hay tales escalas extraídas de las modalidades del folklore de mi región, sino que salen de mi sentimiento particular de músico referido a esos cantos regionales.” (Esplá, 1977)

Jesús Guridi (Vitoria 1886 – Madrid 1961) fue un consumado folklorista, compuso abundantes canciones a partir del folklore vasco, otras de inspiración cercana al *lied* y la canción de salón y las más conocidas, las *Seis Canciones Castellanas* basadas en material popular pero con un grado de originalidad en la creación personal y la escritura de piano cercano a las de Falla. Tienen su origen en el material que Guridi recopiló en Ávila, en el pueblo de Candeleda para hacer la música de una película sobre el drama de Benavente *La Malquerida*, que se rodaba en 1936, suspendiéndose el rodaje por la guerra civil y que se terminó tres años después. (J.L.G. del Busto, 1992).

Las ***Seis Canciones Castellanas*** de **Jesús Guridi** (Vitoria 1886 – Madrid 1961) estrenadas por Lola Rodríguez Aragón en 1943, (según algunas fuentes fueron estrenadas previamente por Carmen Hernández en Bilbao en 1939), y basadas en temas populares, son probablemente el ciclo más celebre de la canción española de concierto después de las *Siete* de Falla y se inscriben en una línea que podemos trazar de Falla a Rodrigo de creación de canciones originales a partir de material popular, donde una vez más la escritura pianística juega un papel fundamental para dar cuerpo al carácter de nueva creación de las canciones. Los temas son fundamentalmente amatorios, no exentos de erotismo, como en la 1ª y en la 2ª canción del ciclo. (Rhodes 2009).

La abundante producción de canción de concierto de **Joaquín Rodrigo** (Sagunto 1901 – Madrid 1999), que cuenta con cerca de 70 títulos, se mueve también cómodamente entre la recreación de temas y textos antiguos y populares, la influencia francesa y centroeuropea y la originalidad de un estilo propio que emerge en el cruce de todo ello.

Rodrigo ha sido en ocasiones descrito como el compositor español “más representativo” de mediados del siglo XX, en parte a causa de la fama internacional alcanzada por su *Concierto de Aranjuez* y por una obra que sabe combinar inteligentemente, y de forma asequible para el público, la tradición con cierto aire de modernidad, y la gracia extraída de aires populares con un lenguaje propio, combinando la creación original con las adaptaciones populares y la recreación de aires antiguos. Al igual que Turina, mucha de su producción está originalmente hecha para voz y orquesta. Ana Higuera estrenó 8 de sus canciones, dos dedicadas a ella: *El Romance de Durandarte* y *Rosaliana*.

Serranilla, de 1928, sobre texto del Marqués de Santillana, forma parte de *Canciones de dos épocas* es un ejemplo de recreación de aires renacentistas

con sus resonancias modales, que encontramos después en otras obras más tardías como los *Cuatro Madrigales Amatorios*.

Fino Cristal, estrenada por Lola Rodríguez Aragón en 1940 sobre texto del poeta uruguayo Carlos Rodríguez Pintos, más cercana al *Lied* y la canción francesa con sus delicadas y diáfanos sonoridades.

Canción del Grumete, estrenada por Lola Rodríguez Aragón en 1941 y dedicada a ella, sobre texto anónimo, posiblemente adaptado por Gerardo Diego, escrita para un largometraje sobre la vida de Cristóbal Colón dirigido por el cineasta francés Abel Gance, recrea también aires musicales antiguos.

Adela y **Una Palomita blanca** forman parte de las *Doce Canciones Españolas* de 1951, basadas en canciones populares, compuestas a propuesta del Instituto de Musicología de Barcelona, donde se escogieron los temas populares originales. En la segunda la música no se ajusta al ritmo cambiante de los versos, por ello, los acentos musicales van en ocasiones distintos de los de la dicción. (Rhodes 2009).

FRONTERAS DEL NACIONALISMO

Mestizajes Antillanos

Otro de los ciclos más celebres de la canción española son las **Cinco Canciones Negras** de **Xavier Montsalvatge**, que escritas muy temprano en su carrera ganaron pronto fama internacional y que por ello han eclipsado acaso el resto de la interesante y abundante producción de canciones del compositor, que posteriormente se situaría en un punto intermedio entre la vanguardia y la tradición. Escritas entre 1945 y 1946 son resultado de su interés por la música popular afroamericana y por las habaneras, guajiras y otros temas populares venidos de América y arraigados en la Cataluña marinera (J. L. G. del Busto, 1992) que recopiló en sus viajes por la Costa Brava catalana y que dieron cuerpo al que se conoce como “periodo antillano” en la obra de Montsalvatge.

El antillanismo es una herencia de la relación de España con Cuba. Ya Albéniz y Falla escribieron páginas dedicadas a la isla con *Tango* y *Cubana*, respectivamente. Después de las *Canciones Negras* Montsalvatge siguió reflejando esta tradición en otras obras como “Habaneras de la Costa Brava”, una recopilación de 20 canciones cantadas en el litoral catalán en la línea folklorista de Kodály, Bartok o Falla, melodías que cuando fueron anotadas por el compositor en Calella de Palafrugell estaban ya casi olvidadas (Manuel Chapa 2002). Las canciones contiene una surte de mestizaje de aires cubanos, catalanes, ecos del canto jondo, del jazz y de influencias centroeuropeas como Darius Milhaud. (Rhodes 2009).

Hemos seleccionado tres de las cinco canciones: **Cuba dentro de un piano** sobre texto de Alberti, intercala pasajes con ritmo de habanera y otros de gran libertad, casi declamados, que narran la pérdida de la última colonia

española, acabando con un cañonazo a modo de protesta antisajona; siguen **Punto de habanera**, basada en ritmo de guajira y **Canción de cuna para dormir a un negrito**, sobre ritmo de habanera.

Resonancias Europeas

Federico Mompou (Barcelona 1893-1987) tiene una producción extremadamente preciosista y reducida prácticamente a una veintena de obras y ciclos para piano solo y una treintena de canciones para voz y piano, habiendo compuesto muchas de las más bellas canciones de la música española y catalana. Realiza una original síntesis del impresionismo francés y el popularismo catalán, que se construye, más que por referencia a temas populares, por la recreación de atmósferas, climas y paisajes. Una música que aunque apela con frecuencia, en especial en la música para piano solo, a elementos o imágenes populares catalanas, es más cercana por sonoridad y factura a la música francesa y centroeuropea, con ecos de un impresionismo, que a veces se torna expresionismo en virtud de la alta poética y esencialidad de su escritura armónica.

Damunt de tu només les flors forma parte de ciclo de madurez *Combat del Somni*, compuesto entre 1942 y 1948 con texto de Josep Janés. **Llueve sobre el rio** forma parte de un díptico junto con *Pastoral*, de 1945, sobre textos de Juan Ramón Jiménez, estremecedora canción, casi atonal en su escritura armónica, más expresionista que impresionista dentro de su delicada y contenida expresión, que bien puede destacar, junto con la anterior, *Damunt de tu*, entre los más acabados ejemplos de toda la canción centroeuropea. **L'ora grisa** figura como primera canción, de 1915, en el catálogo de Mompou, sobre texto de Manuel Blancafort, de ecos impresionistas y expresionistas, cercana a la música francesa.

Eduardo Toldrá es un prolífico compositor de canciones con cerca de 100 títulos entre las que se destacan algunos ciclos como *Seis Canciones sobre textos Clásicos*, o *L'Ombra del Lledoner* (1931?), sobre textos catalanes de Tomás Garcés, algunas colecciones de cantos populares como *Doce Canciones Populares Españolas*, estrenadas por Lola Rodríguez Aragón en 1945 y dedicadas a ella, o *Nueve Canciones Populares Catalanas*.

Las canciones que presentamos aquí, que se encuentran acaso entre las más bellas páginas de la canción española, catalana y europea, están más cercanas a la estética del *Lied*: **Maig**, de 1920, sobre texto de Trinitat Catasús, que conforma un díptico con otra de título *Abril* y forma parte del segundo libro de *Canciones de España* editadas por UME; seguida de **Cantichel** de 1923 sobre texto de José Carner y **As Froliñas dos Toxos** de 1951 sobre texto de Antonio Noriega Varela, que forma parte del libro de *34 Canciones Gallegas* de otros tantos compositores, sobre textos de poetas orensanos, dedicadas al crítico musical Antonio Fernández-Cid y publicados en dos volúmenes, el primer en 1951 y el segundo en 1958, en

los que figuraba la que por aquel entonces contaba (para Fernández Cid) como la plana mayor de los compositores del momento.

POSMODERNIDAD Y TRADICIÓN – SEGUNDA MITAD DEL S. XX

Del Nacionalismo a la Vanguardia y la pos-vanguardia

Por vanguardia musical entendemos un conjunto heterogéneo de corrientes estéticas que se desarrollan en la 1ª mitad del S. XX en Europa y Norte América, que abarca corrientes tan dispares como el serialismo, la música aleatoria, gráfica, abierta o intuitiva, la electrónica o las músicas de acción, que proponen modelos de radical renovación y ruptura del pensamiento musical respecto a la tradición y que en algunos casos como el serialismo devino enseguida asfixiante dogma.

Como dice Tomás Marco en su libro *Música Española de Vanguardia*, la entrada de esta en España fue tardía y acelerada. Es significativo que autores como Luis de Pablo entraran en contacto con el dodecafonismo a través de la novela de Thomas Mann, *Doctor Faustus*, dada la total carencia de acceso a otros escritos y el aislamiento cultural de España en la posguerra. Y es cierto en todo caso que siguieron conviviendo, junto a la irrupción de la vanguardia sus imperativos estéticos, otros autores más cercanos a la tradición, o equidistantes de ambas posturas, junto a los estertores del nacionalismo.

Por ello usamos el término laxo de *pos-vanguardia* para definir el clima y lenguaje de estas canciones que no reflejan la aplicación estricta de ninguno de los dogmas o propuestas de las vanguardias pero en muchos casos tampoco son ajenos a ellos, sino que obedecen a la libre interpretación de estos por parte de los compositores o a la evolución (en ocasiones de vuelta a algún tipo de “tradición”) de autores en su día vinculados a la vanguardia. Tomás Marco ha usado otro término, *transvanguardia*, para referirse a autores como Manuel Castillo, que evolucionan desde posiciones transversales, ni ajenas a la vanguardia ni insertadas en ella.

Canciones del Norte

La producción original de Félix Lavilla y la primera época de Cristóbal Halffter se ubicarían todavía dentro de cierta forma de nacionalismo que arrancara con Falla, que recrea y hace personales temas del folklore musical.

Félix Lavilla, (n. Pamplona 1928) uno de los más reconocidos pianistas acompañantes de la segunda mitad del S. XX tiene una producción compositiva que está casi por entero dedicada a la canción de concierto, teniendo a partes iguales arreglos de música antigua, que va del S XVI al XIX, y obras originales, aunque siempre basadas en el folklore vasco o español. De los arreglos hemos presentado cinco en la primera parte de esta antología. Presentamos ahora cuatro canciones originales sobre temas del folklore vasco que Lavilla hace suyas a través de una depurada y esencial escritura pianística que da a cada canción un universo sonoro

característico, a la manera de Falla, con figuras repetidas u ostinatos que evolucionan a través de modulaciones sutiles.

De las Cuatro Canciones Españolas, publicadas en 1966, presentamos **Vasca** y tres de la Cuatro Canciones Vascas, publicadas en 1965: **Anderegeya** y **Aldapeko Mariya** son de tema costumbrista y **Loa-Loa** es una nana.

Generación del 51 – el Salto a la Vanguardia

La Generación del 51 –denominación de Cristóbal Halffter referida a una promoción de Conservatorio que acaba sus estudios en ese año- sería un grupo de compositores nacidos entre 1928 y 1938 que plantea una renovación de lenguajes musicales en el panorama español con la irrupción definitiva de las vanguardias centroeuropeas, camino que siguieron Cristóbal Halffter, Luis de Pablo, Carmelo Bernaola o Ramón Barce, del que se distanciaron otros integrantes del grupo como García Abril, y frente al que tuvieron posturas variadas otros como Claudio Prieto o Román Alís.

Cristóbal Halffter (n. Madrid 1930) es uno de los representantes más reconocidos de la llamada generación del 51 y de la irrupción de la música española en la vanguardia europea (y viceversa). Sus primeras obras denotan una influencia nacionalista, en la línea de Falla, pero enseguida fue evolucionando hacia un estilo claramente entroncado en las vanguardias europeas, asumiendo sus corrientes más actuales dentro de un lenguaje personal. En él se mezclan la atonalidad, el dodecafonismo, el serialismo, las músicas concreta, electrónica, y también el uso de las formas clásicas.

De la producción temprana de **Cristóbal Halffter** presentamos dos de las *Cuatro Canciones Leonesas*, editadas por primera vez en 1957: **De Campo** de tema costumbrista y **De Cuna**, una Nana, ambas todavía bajo la influencia de Falla, de su maestro Conrado del Campo y del Nacionalismo, sobre temas populares leoneses, y el villancico gallego y nana **Panxoliña**, de 1958, escrita para el álbum de *34 Canciones Gallegas* en homenaje a Antonio Fernández Cid. Estas, más las *Dos Canciones* de 1952, una de 1953 sobre texto de Jorge Manrique, una de 1954 sobre poema de Gil Vicente y otras *Dos Canciones* sobre textos de Alberti de 1959, conformarían la obra completa del compositor para voz y piano, a la que se ha añadido en 1999 *Ceremonia – Elegía de Jenofanes*, con texto en griego. En la tres canciones encontramos que la voz, en 2/4 va sobre un acompañamiento en 3/4 o viceversa generándose una ambigüedad rítmica y una sensación flotante en *Panxoliña* y *De Cuna* especialmente.

Las **Dos Canciones Tristes de Primavera**, escritas en 1958 y publicadas en 1964, sobre textos de **José Hierro**, hacen en este programa a modo de bisagra y de salto hacia la vanguardia, ya que aunque estén aun lejos del serialismo y no reflejen una técnica estrictamente dodecafónica, presentan

rasgos cercanos a este lenguaje y son las primeras canciones enteramente atonales que presentamos, si bien la siguiente, *Soía* de Román Alís sería anterior en el tiempo.

La producción de **Román Alís** (Mallorca 1931 – Madrid 2006) para voz y piano es extraordinariamente abundante en casi todos los géneros, también el de canción, con unas 23 obras de variada duración que abarcan toda su carrera, desde el Op. 1 al 169. Reconociéndose como músico no vanguardista de pensamiento aperturista conformó a lo largo de su carrera un personal eclecticismo escribió para muy variados conjuntos vocales e instrumentales.

Soía es una de sus primeras obras, Op. 3, de 1950, escrita con solo 19 años y refleja ecos tempranos de las vanguardias centroeuropeas en el uso austero del piano que genera sonoridades elementales explorando los registros extremos con rasgados disonantes de 7as y 9as que culminan siempre en las notas extremas del registro y con una sección central con secuencias ascendentes de clusters y un gran glissando que nos devuelve a las sonoridades del comienzo, generando una sensación estremecedora de desolación que da cuerpo musical al igualmente estremecedor poema de Rosalía de Castro

Soía –“sola” en castellano- es un poema sobre la mujer y el suicidio. Rosalía de Castro, autora del texto, es una autora reconocida por la crítica feminista como revolucionaria por su reivindicación de los valores de la mujer gallega trabajadora en un contexto y situación históricos en el que Galicia, país marginal en el S XIX, estaba siendo asimilada en los paradigmas capitalistas españoles y europeos que intentaban imponer unos valores burgueses que ella rechaza. La subordinación de la mujer produce así en los textos de Rosalía de Castro tres tipos de actitudes básicas: la resignación, la autodestrucción (suicidio) o la rebelión contra lo establecido. (Comisión da Muller)

Carmelo Bernaola, (Vitoria 1929 – Madrid 2002) es otro de los mayores representantes de la generación de 51. **Tres Canciones de Segovia**, estrenadas por Ana Higuera en el Festival Internacional de Música de Segovia en 1993, con textos del Marqués de Lozoya (Juan de Contreras y López de Ayala) de sus “Sonetos espirituales” –números VIII, IX y XI-, son una muestra de la obra tardía de Bernaola, un estilo que podríamos aventurar como de posvanguardia posimpresionista y que se concreta en una escritura libre, sin metro ni compás definido que abre el margen de interpretación e improvisación de los intérpretes.

Escribe el autor a propósito de las tres canciones **Bronce**, **Amor** y **Agua**: “Para mí son elemento sugerentes y hermosos que me ayudaron grandemente en mis planteamientos, que se basan en la musicalización de las palabras en orden a los acentos que les son propias y al grado de mayor o menor altura de las sílabas en el lenguaje hablado por parte de la

voz. Se trata de poner de relieve el sentido semántico de cada palabra y del poema en su conjunto. El piano por su parte intenta potenciar todo ello, fundamentalmente realizando los mismos giros y valores de la voz, aunque con un tratamiento de núcleos sonoros homófonos, también como elementos unitarios de contraste, aparecen en el piano al comienzo y al final de las frases pequeñas células sonoras de muy diversa naturaleza.” (García del Busto, 2004)

En la escritura del piano encontramos las células repetitivas, indeterminadas en el número de repeticiones –*ad libitum*– tan características de Bernaola, todo ello basado en una música flexible sin compasear, de medición libre y duraciones aproximadas.

Modernidad y Tradición – de la Posvanguardia al Minimalismo y más Allá

Luis de Pablo (n. Bilbao 1930), es otro de los más destacados integrantes de la generación del 51, y de la introducción de las vanguardias y las técnicas seriales en la música española.

Surcar Vemos, escrita en 1985-86 sobre un texto de Luis de Góngora, a partir del que desarrolla unas vocalizaciones de gran libertad y dificultad que exceden ya claramente los presupuestos de declamación de la canción pos-renacentista y romántica, donde el texto aparece ahora ya como pretexto para un desarrollo vocal y musical que cobra vida propia al margen de la declamación; forma parte de *Tarde de Poetas*, una ambiciosa obra para soprano, barítono, coro de 12 voces y pequeña orquesta de 20 instrumentos, con textos de varios autores y fue estrenada en Alicante en 1986 por M^a Ángeles Rodríguez.

Claudio Prieto (n. Palencia 1934), también integrante de la generación del 51, evolucionó desde una primera época de clara vinculación a las vanguardias, hasta un más reciente (desde los años 90) retorno a una tradición libremente reinterpretada, de la que es un ejemplo esta **Obra Poética** de 1996, escrita con motivo del 30 aniversario de Radio Clásica y estrenada en 1997 por M^a José Montiel y Miguel Zanetti.

En ella elabora una escritura rítmica parcialmente libre para el piano, con valores indeterminados aproximados dentro de cada compás, alternando $\frac{3}{4}$ y $\frac{4}{4}$, sobre la que la voz desarrolla vocalizaciones libres sobre un texto del propio Prieto de solo seis palabras: *Belleza Ornamental, Expresión Sugerente, Limpieza Sonora*, que condensan conceptos clave de su filosofía creadora articulado la canción en cuatro secciones: una primera con vocalizaciones libres sin texto sobre un piano de escritura rítmica no enteramente definida que conforma una base flotante para la voz, y tres secciones basadas en los tres fragmentos de texto con una base más

rítmica. De nuevo un concepto alejado de la canción pos-renacentista y romántica en el que, aun dentro de un libre uso de la tonalidad y del formato de voz-piano, se abre nuevos horizontes para la canción de concierto. *Al Alto Espino*, de 1994, es una obra más ambiciosa en esa misma línea, alternando modos de escritura flexibles con otros de valores rítmicos fijos, pero con más atención a la declamación del texto de Antonio Machado.

Antón García Abril (n. Teruel, 1933), también de la generación del 51, se mantuvo desde un comienzo firme en una estética distante de los postulados de la vanguardia y en defensa de la melodía, en favor de la que hizo un alegato, como definidora del arte musical, en su ingreso en la Real Academia de San Fernando en 1983. De esta estética son buen ejemplo sus canciones, que suman cerca de 40. Alejado del nacionalismo explícito y cercano a la canción centroeuropea, sus canciones contienen estructuras a menudo estróficas y estribillos.

Coita –que significa “pena” en español- de 1965 forma parte de cuatro canciones sobre textos gallegos –esta de Álvaro de las Casas y las restantes de Rosalía de Castro- compuesta para el ya mencionado libro de 34 Canciones gallegas dedicadas a Antonio Fdez. Cid, contiene el conocido estribillo “Mariñeiros”, y es una de las canciones más hermosas y populares de García Abril. **Canción de anillos** –con estrofa y estribillo repetidos tres veces- y **No por amor no por tristeza** –más cercana al Lied- forman parte de las *Tres Canciones Sobre Textos de Antonio Gala* pertenecientes a álbum *Canciones de Valldemosa*, sobre textos de varios autores, de 1978.

Tomás Marco (Madrid, 1942) es una de las figuras más destacadas de la música española reciente en su múltiple función de compositor, musicólogo, crítico y gestor. Ha estado desde el comienzo vinculado a la vanguardia europea a través de sus maestros, entre los que destaca Stockhausen de quien fue ayudante en 1967.

Tres Cantos Lunares, para voz y piano, surge de dos composiciones anteriores, una de ellas *LUAR*, un díptico para voz y guitarra, estrenada por Ana Higuera y José Luis Rodrigo en Santiago de Compostela en 1991, que integra las dos últimas canciones de Tres Cantos Lunares: **Muda la luna** y **Cuando a lunina aparece**, mientras la primera es adaptación de una obra coral del mismo título *Lua Desclorida*. de 1985, encargo de la universidad de Santiago. Los tres poemas de Rosalía de Castro, dos de ellos en gallego y uno en español, tienen en común el tema de la Luna, lo que llevó a Tomás Marco a unificarlos en formato de tríptico de canciones en 1994.

Llorenç Barber (Ayelo de Malferit, Valencia, 1948) es músico, compositor, escenógrafo y maestro de ceremonias, pionero en España del minimalismo musical, la música plurifocal y fundador de numerosos grupos e iniciativas ligadas

a la vanguardia, la música posmoderna y la música de acción. De singular trascendencia son su vinculación estrecha con la campana, su trabajo vocal experimental y sus ya famosos conciertos en los que “suena ciudades”, eventos sónicos plurifocales que involucran a ciudades y grupos de centenares de colaboradores, utilizando medios que van desde las campanas de las iglesias a sirenas y bandas musicales.

En palabras del autor **Jitanjáfora** “es un homenaje que escribí al leer una noticia de prensa en la que se narraba como murieron unos niños gitanos al ser carbonizados por el vuelco de un camión cargado de carburante. Una pieza para voz sola que compuse hacia 1985 y que estreno Esperanza Abad, totalmente compaseada y con un pequeñísimo texto que da comienzo, se recuerda al centro y finaliza. Una pequeña melopea en la,la,la al rededor de la nota fa (transportable). se trata de una canción de niños que todos hemos canturreado, sólo que esa melodía va creciendo en círculos alrededor de si misma según técnicas simples de adición y ornamento. Hay libertad total de tempos, tan sólo hay que tener en cuenta el espíritu minimalista de repetición variada y la tristeza implícita en el texto apenas enunciado, por otro lado el espíritu infantil de una melodía encontrada y que a todos nos suena y todos somos como autores de ella, ya da ese tono melancólico.”

Jitanjáfora, además de una reivindicación poética y duelo de los niños gitanos muertos, es un ejemplo muy claro de minimalismo musical, donde pequeñas células melódicas van evolucionando, experimentando pequeñas mutaciones y transformaciones, abriendo la escucha a una dimensión estructural totalmente distinta de la canción estrófica o de forma cerrada. En ese caso, aunque se ha respetado cada nota de la partitura, el aspecto improvisatorio de la articulación en *la,la,la* del canto y sus microevoluciones plantean una suerte de escucha abierta a un devenir sonoro que no está determinado de antemano, un presente musical continuo, abierto a la permanente mutación.

José Luis Turina (n. Madrid 1952), uno de los compositores más reconocidos de su generación, enseñante y gestor musical, ha desarrollado una abundante y ecléctica obra vinculada a la vanguardia. Cuenta con una veintena de obras para voz y piano de las que este tríptico de 1981 es una de las primeras.

Primera Antología tríptico sobre textos de **Juan Ramón Jiménez**, dedicado a Ana Higuera y estrenado por ella en La Rábida, Huelva en 1981 en las “las Jornadas de Andalucía y América” que organiza la Universidad Hispanoamericana de la Rábida, en un recital de canciones, con Félix Lavilla al piano, Homenaje a Juan Ramón Jiménez en el Centenario de su nacimiento. Si las canciones 1 y 3 podrían estar cercanas a un pos-impresionismo con una sutil escritura armónica y una elaborada escritura pianística en ocasiones más cercana a algunas corrientes de

vanguardia, la segunda, a voz sola, se acerca con conmovedora sencillez a lo popular a través de un cantar de siembra en el que alterna la “boca cerrada” con la ajustada declamación cantada del poema. Presentamos el tríptico completo, integrado por: **Blanco primero**, **Ajuste (Cantar de Siembra)** y **Aria otoñal**.

Consuelo Díez (n. Madrid, 1958) es una de las más destacadas compositoras y gestoras musicales de su generación. Ha sido seleccionada para representar a España en la Tribuna Internacional de compositores de la UNESCO, en la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (ISCM), en el Charles Ives Center (EE.UU) y la Bienal Europea de Bolonia (Italia). Ha participado en numerosos Festivales en todo el mundo. Tiene obras presentes en veinte grabaciones discográficas y publicadas en Mundimúsica, Musicalis y Arte Tripharia. Fue fundadora del Laboratorio de Informática y Composición Electroacústica de la Comunidad de Madrid en 1988. Ha colaborado en varios libros y escrito numerosos artículos. De 1997 a 2001 fue Directora del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea y del Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante (Ministerio de Cultura).

Las Dos Canciones **No espantes el silencio**, sobre texto de Lola de la Serna y **Escuché al viento** sobre un poema de Ruth Levin, ambas para soprano o tenor y piano fueron compuestas en 1984, fruto de un encargo de la Asociación Prometeo de Poesía y estrenadas en Junio de ese mismo año dentro de la III Feria de la Poesía, por Gustavo Beruete, Tenor, y María Elena Barrientos, Piano, con el patrocinio de la Obra Cultural de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid y de su Casa de Cultura en Alcalá de Henares.

Borde de la Luz de **Jaime del Val** (n. Madrid 1974) dedicada a Ana Higuera y compuesta en 2009 siguiendo un proceso inverso al habitual en el ámbito de la canción: comenzando por una pieza de piano totalmente acabada, se añadió una línea vocal que se funde y amplía las sonoridades del piano, y finalmente se le añadieron textos compuestos especialmente a partir de otros fragmentos poéticos de Jaime de Val, que contienen homenajes a la poetisa argentina Alejandra Pizarnik y al filósofo francés Gilles Deleuze. La voz, en vez de ser la base de la composición, actúa como un efecto que amplía y extiende las sonoridades del piano, de una escritura “de facetas de luz” en la que con el uso exclusivo del pedal tonal las armonías modulan permanentemente en la incertidumbre y el umbral de lo audible, desvelándose múltiples planos sonoros y profundidades que inducen una sensación espacial de luminosidad y transparencia.

Conclusión – ¿Hacia la canción posthumana?

Obviamente no están representados todos los autores que podrían o deberían estar. Amén de profundizar en los autores renacentistas barrocos como José Marín y clásicos, quedan por estudiar con mayor detenimiento los autores de la canción del XIX, como Fermín M^a Álvarez, Fernando Sor, Manuel García, Ramón

Carnicer, Narciso Paz, Juan Melchor Gomis, Sebastián Iradier, José Inzenga, Tomas Bretón, Gabriel Rodríguez, pasando al S. XX por Felipe Pedrell, Enrique Alió, Enric Morera y, ya en el S. XX, otros autores como Isasi, Lamote de Grignon, Conrado del Campo, Manuel Palau, Amadeo Vives, Jesús García Leoz, Julio Gómez, José M^a Franco, María Rodrigo o las canciones armonizadas por Federico García Lorca y posteriormente de la generación de la república, junto a Toldrá, Mompou, Rodrigo y Obradors, otros como P. Sorozábal, R. Gerhard, A. Gonzalez Acilu, Bacarisse, Bautista, Blancanfort, Homs, Matilde Salvador, más otros de la generación del 51, o contemporáneos y posteriores a esta como J. Hidalgo, R. Barce, M. Castillo, M. A. Coria, C. Cruz de Castro, M. L. Ozaita o Ruiz de Luna. Ente los autores más recientes Mauricio Sotelo, José M^o Sanchez Verdú, Manuel Balboa, José Ramón Encinar, Juan Manuel Ruiz, Pilar Jurado, y otros muchos merecerán atención en futuras ampliaciones de este proyecto.

A su vez queda por analizar la enorme producción de canción –o de obras vocales- para voz y conjunto instrumental y que abarcaría muchos más autores aparte de los mencionados, en especial entre los más recientes, muchos de los cuales carecen de producción para voz y piano y voz sola.

En futuras ediciones haremos hincapié en el desarrollo de obras para voz y electroacústica, el procesamiento en vivo de la voz y el multimedia, la acción performática y posmoderna y el arte sónico, la improvisación, la aleatoriedad o la experimentación con los recursos de la voz, y estudiaremos las diferentes propuestas de disolución de los parámetros de la canción humanista y su derivación hacia la *canción posthumana*, preocupaciones estas que encontramos en la obra transdisciplinar de Jaime del Val, donde el procesamiento en vivo de la voz y la práctica improvisatoria van de la mano de una disolución de la *arquitectura sensorial* renacentista y de las divisiones escenario-público, la redefinición de la corporalidad y de la imagen en relación con el sonido en sus metaformances, planteado el paso de una posmodernidad performativa a una trans/metamodernidad en la que el énfasis está en la reformulación de la arquitectura anatómica de lo humano, no hacia una nueva anatomía disciplinar, sino hacia un cuerpo relacional sin anatomía definida. Un proceso que excede la preocupación por el contenido y la forma y que pone en primer plano de investigación la corporalidad, entendida como afectividad relacional y como sustrato de lo humano-posthumano.

Podemos observar en este contexto una transición de lo multidisciplinar e interdisciplinar a lo transdisciplinar y metadisciplinar, donde el énfasis no es ya la suma más o menos relacionada de disciplinas, sino la redefinición radical de estas y el potencial surgimiento de otras nuevas, donde hay que prescindir de cualquier noción de arte total, ya que nunca podremos definir a priori cual es la totalidad de formas de percepción y de cruces de modalidades perceptivas del cuerpo, ni por lo tanto de las disciplinas que en ellas se basan. La cuestión no es “aunar todas las artes”, sino redefinir permanentemente las a menudo rígidas divisiones disciplinares y poner de manifiesto que podemos llevar mucho más allá el campo

de intervención en nuestro devenir estético-político al intervenir en la propia anatomía sensorial. Este ámbito trans- o metadisciplinar es sin duda uno donde podremos asistir a interesantes mutaciones de la canción y de su anatomía vocal, textual y humana.

Las nuevas formas potenciales que surgen en las estribaciones difusas de la canción humanista son en efecto posthumanas y cuestionan no solo el edificio humanista de producción de subjetividad, sino también el edificio capitalista de producción afectiva de los cuerpos. Es pues, si no obligado, si urgente, explorar más a fondo la fisuras y horizontes posibles para la radical redefinición del universo humanista de la canción, devenido aparato implícito de poder y de control, y la articulación de estéticas de resistencia frente a estos dispositivos.

REFERENCIAS

- Álvarez Barrientos, Joaquín, Ed.:** *Teatro y Música en España – Los géneros breves e la segunda mitad del S. XVIII* - Actas del Congreso UAM-CSIC – Madrid 2008
- Alvarez, A.; González, M^aJ.; Gutierrez, P.; Marcos, C. Eds.** – *Compositoras Españolas – La Creación Musical Femenina desde la Edad Media hasta la actualidad* – INAEM – Madrid 2008
- Alonso, Celsa:** *Cien Años de Canción Lírica Española (I y II)* – SGAE/ICCMU - Madrid, 1995 y 2005
- Alonso, Celsa:** *La Canción Lírica española en el S. XIX* - ICCMU - Madrid, 1998
- Belmonte, Elisa:** *La Canción Lírica Española del XIX* – programa del concierto celebrado en la Fund. March en el ciclo “La Canción Española” en 2007-2008 – Fund. March – <http://www.march.es/musica/Tematicos/MasInformacion.asp?Id=3182>
- Brett, P.; Wood, E.; Thomas, G. Eds.** – *Queering the Pitch – the new gay and lesbian musicology* – Routledge – NY 1994
- Butler, Judith:** *El género en disputa*. Buenos Aires, 2002. Paidós.
- Cardó, A. y Torres, J.:** *Isaac Albéniz – Integral de l’obra per a veu i piano* – Tritó – Barcelona 1998
- Chapa, M.:** prólogo en: *Xavier Montsalvatge – Música ara piano y canto* – Unión Musical Española, Madrid 2002
- Cockburn, J.:** *The Spanish Song Companion* – Scarecrow Press 2006
- Comision da Muller da Assembleia Nacional Popular Galega -** *O Problema da muller a obra poética de Rosalía de Castro* – http://www.culturagalega.org/album/docs/doc_16_rosalia.pdf
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix:** *Mil Mesetas – Capitalismo y Esquizofrenia* – 2ª parte. Valencia 1988, Pre-textos
- Demarquez, S.:** *Manuel de Falla* – Labor – Barcelona 1968
- Esplá, O.** – *Escritos* – revisados por Antonio Iglesias– Ed. Alpuerto – Madrid 1977
- Fernandez-Cid, A.:** *La Música Española del S. XX* – F. Juan March – Madrid 1973
- Foucault, Michel:** *Historia de la sexualidad*. Tres volúmenes. Madrid 1998, Siglo XXI Ed.
- Foucault, Michel:** *Tecnologías del yo*. Barcelona 1990, Paidós
- Foucault, Michel:** *Vigilar y Castigar, Nacimiento de la Prisión*, México, 2003, Siglo XXI Editores
- García Del Busto, J. L.:** comentario del disco *Canciones Españolas – Teresa Berganza – Narciso Yepes – Félix Lavilla* – Deutsche Gramophon – Hamburgo 1992
- García Del Busto, J. L.:** *Luis de Pablo – Ayer y hoy* – Fund. Autor – Madrid 2009
- García Del Busto, J. L.:** *Bernaola – La obra de un maestro* – SGAE – Madrid 2004
- García Morante, M.:** *Enric Granados – Integral de l’obra per a veu i piano* – Tritó – Barcelona 1996
- GROVE DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS, THE NEW** – Sadie, S.- Ed.- Macmillan – Londres 1980
- e. *Ethnomusicology*– Vol 6: pp. 275-281
- b. *Folk Music* – Vol 6: p. 693

- c. *Popular Music* – Vol 15: pp. 87-121
- d. *Song* – Vol 17: pp. 510-521
- e. *Spain* – Vol 17: pp. 784-814

Higueras, A.: *Lola Rodríguez Aragón – Crónica de una vida* – Higuera Arte – Madrid 2004

Jones, R.O.; Lee, C.R. Eds: *Juan del Encina – Poesía Lírica y Cancionero Musical* – Castalia Madrid 1972

Kahmi, V. – *De la Mano de Joaquín Rodrigo* – Fundación Banco Exterior – Madrid 1986

López Chavarri, E.: *Música Popular Española* – Labor – Barcelona 1927

Lopez Dominguez, A.: *La Canción Romántica Española* -
<http://www.opusmusica.com/016/cancion.html>

Marco, T.: *Música Española de Vanguardia* – Guadarrama – Madrid 1970

Marco, T.: *Hª de la Música Española. S. XX* - Alianza – Madrid 1983

Nin, J.: *Quatorze Aïrs Anciens d’Auteurs Spagnols* – 2 vol. - Ed. Max Eschig – Paris 1926-27

Pedrell, F.: *Cancionero Musical Popular Español – Vol. 1* – Eduardo Castells Ed. – Cataluña 1920?

Pla, R.: *Cantigas de Santa María – Alfonso X el Sabio – Nueva Transcripción Integral de su Música según la Métrica latina* – Música Didáctica – Madrid 2001

Prieto, L.: *Claudio Prieto – Notas para una vida* – Fund. Autor – Madrid 2006

Querol, M.: *La Música en las Obras de Cervantes* – Unión Musical Española – Madrid 1971

Rhodes Draayer, Suzanne *Art Song Composers of Spain – An Encyclopedia*:- Scarecrow Press – Maryland 2009

Said, E.: *Orientalismo* – Debate – Madrid 2002

Salazar, A.: *La música de España II – Desde el S. XVI a Manuel de Falla* – Espasa Calpe – Madrid 1972

Sopeña, F.: *Historia de la Música Española Contemporánea* – Rialp – Madrid 1976

Sopeña, F.: *El “LIED” Romántico* – Ed. Moneda y Crédito – Madrid 1973

Sopeña, F.: *El Nacionalismo y el Lied* – Real Musical – Madrid 1979

Sopeña, F. - *Joaquín Turina* – Editora Nacional – Madrid – 1943

Sopeña, F. - *Joaquín Rodrigo* – EPESA – Madrid – 1964

Subirá, J. – *La Música Teatral en la época de Goya* - 1978
http://155.210.60.69/InfoGoya/Repositorio/Partes/Subira1978_MusicaTeatral.pdf

Subirá, J.: *La Tonadilla Escénica* – 3 Volúmenes - Madrid 1928

Torres Clemente, E.: *Manuel de Falla y las Cantigas de Alfonso X el Sabio* – Univ. de Granada 2002

Wagner, R.: *Oper und Drama* – Reclam - Stuttgart 1994

Índices completos de canciones de Cancioneros y Libros de Música para Vihuela:

- I.C. – 1: **Cancionero Musical de Palacio:** http://es.wikipedia.org/wiki/Cancionero_de_Palacio
- I.C. –2: **Tres Libros de Música para Vihuela:**
http://es.wikipedia.org/wiki/Tres_libros_de_m%C3%BAsica_en_cifra_para_vihuela
- I.C. –3: **El Maestro:** http://es.wikipedia.org/wiki/El_Maestro
- I.C. – 4: **Orphénica Lyra:** http://es.wikipedia.org/wiki/Orph%C3%A9nica_Lyra

Otras Referencias:

- O.R.-1: Cancioneros:** <http://www.caminodemusica.com/renacimiento/cancioneros-del-renacimiento-espanol-cancionero-de-palacio>
- O.R. –2: Catálogo de Román Alís:** <http://personal.telefonica.terra.es/web/romanalis/>
- O.R. –3: Catálogo de José Luis Turina:** <http://www.joseluisturina.com/>
- O.R. –4: Catálogo de Györgi Kurtág:**
<http://www.emb.hu/es/search?sender=search&searchText=kurtag&bSubmit=Iniciar+b%C3%BAscuenda>
- O.R. –5: Catálogo de Matilde Salvador:** http://es.wikipedia.org/wiki/Matilde_Salvador
- O.R. –6: Farruca -** http://usuarios.multimania.es/historiadelflamenco/palo_lafarruca.htm
- O.R. –7: Web de Stelarc:** <http://www.stelarc.va.com.au>
- O.R. –8: Web de Reverso-Jaime del Val –** www.reverso.org
- O.R.: -9: Web de Ana Higuera – Higuera Arte –** www.higueraarte.com
- O.R.: -10: The Lied and Art Song Texts Page -** <http://www.recmusic.org/lieder/>