



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte

La obra para piano de Rafael Rodríguez Albert

VOLUMEN I

PROGRAMA DE DOCTORADO EN MÚSICA

TESIS DOCTORAL

Presentada por:

Dña. María Eugenia Palomares Atienza

Dirigida por:

Dr. D. Joaquín Arnau Amo

Dr. D. Francisco José Fernández Vicedo

Valencia, Octubre 2015

A mi hijo Jacobo

Resumen Tesis Doctoral

“La obra para piano de Rafael Rodríguez Albert”

Rafael Rodríguez Albert (1902-1979), compositor alicantino, perteneció por cronología y estética a la Generación del 27. Dentro de su amplia y compleja producción musical, la obra para piano ocupa un lugar muy destacado. Se trata de veintiuna composiciones escritas en distintos momentos de su evolución creativa que poseen una calidad musical elevada e interesante, mostrando algunas de las tendencias musicales más representativas del siglo XX. Muchas de ellas son actualmente poco conocidas y menos interpretadas, pues no suelen formar parte de las programaciones de las salas de conciertos ni de programaciones didácticas de conservatorios.

En el estudio de éste corpus pianístico se observa la influencia de Manuel de Falla, la estética neoclásica, los viajes a París del propio autor, la admiración que manifestaba por Ravel y Stravinsky, así como la idea constante de que la música no puede ser descriptiva.

A lo largo de la historiografía musical la música de Rodríguez Albert ha sido calificada con tópicos como levantina o seguidora de la línea de Óscar Esplá. Tal y como él mismo indicaba, el tratamiento que hacía de los diferentes temas levantinos era de carácter universal. Músico con un perfil poliédrico, brillante pianista, conferenciante, docente, crítico y transcriptor de partituras en sistema braille, sus composiciones obtuvieron éxito de crítica, público y diferentes y variados premios.

Tras un riguroso estudio de sus composiciones pianísticas no efectuado hasta la fecha, la presente Tesis Doctoral pretende contribuir a un mayor interés y valoración del compositor y su música.

Summary Doctoral Thesis

“The works for piano by Rafael Rodríguez Albert”

Rafael Rodríguez Albert (1902-1979), Alicante-born composer, belonged both chronologically and aesthetically to the so-called “Generación del 27”. His works for piano occupy a prominent position within his wide and complex musical production. They are twenty-one compositions written in different moments of his creative evolution which possess a high and interesting musical quality, showing some of the most representative tendencies in music in the 20th century. Many of them are very little known at present and even less performed, as they are usually neither part of the concert programmes nor included in the curricula of the Conservatories.

In the study of this corpus we can find Manuel de Falla’s influence, neoclassical aesthetics, his visits to Paris, his admiration for Ravel and Stravinsky, as well as the idea that music cannot be descriptive.

For traditional musical historiography, Rodríguez Albert’s music has been defined under topics such as “levantina” (typical from the Levante region of Spain) or that follows Óscar Esplá’s line. But, as he indicated, he used different “levantino” themes giving them a more universal character. He was a versatile musician, a brilliant pianist, speaker, teacher, critic and transcriber of scores to the Braille system. His compositions were successfully received by the critics and the audience and won several different awards.

After a thorough study, unknown to the present, of his piano compositions, this Doctoral Thesis aims at contributing to a greater interest in and acknowledgement of the composer and his music.

Resum Tesi Doctoral

“L’obra per a piano de Rafael Rodríguez Albert”

Rafael Rodríguez Albert (1902-1979), compositor alacantí, va pertànyer per cronologia i estètica a la Generació del 27. Dins de la seua àmplia i complexa producció musical, l'obra per a piano ocupa un lloc molt destacat. Es tracta de vint-i-una composicions escrites en distints moments de la seua evolució creativa els quals presenten una qualitat musical elevada i interessant, mostrant algunes de les tendències musicals més representatives del segle XX. Moltes d'elles són actualment poc conegudes i menys interpretades, perquè no solen formar part de les programacions de les sales de concerts ni de programacions didàctiques de conservatoris.

A l'estudi d'este corpus pianístic s'observa la influència de Manuel de Falla, l'estètica neoclàssica, els viatges a París del propi autor, l'admiració que manifestava per Ravel i Stravinsky, així com la idea constant de què la música no pot ser descriptiva.

Al llarg de la historiografia musical la música de Rodríguez Albert ha estat qualificada amb tòpics com a llevantina o seguidora de la línia d'Óscar Esplá. Tal com ell mateix indicava, el tractament que feia dels diferents temes llevantins era de caràcter universal. Músic amb un perfil polièdric, brillant pianista, conferenciant, docent, crític i transcriptor de partitures en sistema Braille, les seues composicions van obtenir èxit de crítica, públic i diferents i variats premis.

Després d'un rigorós estudi de les seues composicions pianístiques no efectuat fins a la data, la present Tesi Doctoral pretén contribuir a un major interès i valoració del compositor i la seua música.

ÍNDICE GENERAL

VOLUMEN I

| | |
|--|-----------|
| Abreviaturas y siglas empleadas..... | I |
| Criterio y edición de textos..... | III |
| Agradecimientos..... | V |
| CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN..... | 1 |
| I.1. Justificación del tema..... | 1 |
| I.2. Estado de la cuestión..... | 3 |
| I.3. Objetivos de la presente Tesis..... | 8 |
| I.4. Fuentes documentales empleadas..... | 9 |
| I.5. Estructura de la presente Tesis. Metodología empleada..... | 12 |
| CAPÍTULO II. LA MÚSICA ESPAÑOLA DESDE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX HASTA LA APARICIÓN DE LA GENERACIÓN DEL 51..... | 17 |
| II.1. La Generación de los Maestros..... | 17 |
| II.1.1. Contexto Histórico..... | 17 |
| II.1.2. Manuel de Falla..... | 22 |
| II.1.3. Otros autores de la Generación de los Maestros..... | 36 |
| II.2. La Generación del 27..... | 53 |
| II.2.1. Contexto Histórico..... | 53 |
| II.2.2. Adolfo Salazar..... | 65 |
| II.2.3. Los protagonistas y sus composiciones..... | 69 |
| II.3. La música para piano en Europa y España (1902 – 1979). Principales escuelas y figuras españolas en el piano..... | 99 |
| II.3.1. El piano en Europa..... | 100 |
| II.3.1.1. El piano de Claude Debussy (1862-1918)..... | 100 |
| II.3.1.2. El piano de Maurice Ravel (1875-1937)..... | 102 |
| II.3.1.3. El piano del Grupo de los Seis..... | 105 |
| II.3.1.4. El piano de Bela Bartok (1881-1945)..... | 106 |
| II.3.1.5. El piano de Igor Strawinsky (1882-1971)..... | 107 |
| II.3.1.6. El piano de la Escuela de Viena..... | 109 |
| II.3.1.7. El piano de Paul Hindemith (1895-1963)..... | 111 |
| II.3.2. La situación del piano en España a finales del siglo XIX y a lo largo del siglo XX..... | 112 |

| | |
|---|-----|
| II.3.3. El piano en España..... | 116 |
| II.3.3.1. El piano de Albéniz (1860-1909)..... | 116 |
| II.3.3.2. El piano de Enrique Granados (1867-1916)..... | 118 |
| II.3.3.3. El piano de Manuel de Falla (1876-1946)..... | 120 |
| II.3.4. La Música española para piano y orquesta..... | 121 |
| II.3.5. Escuelas pianísticas en España..... | 128 |
| II.3.5.1. Escuela de Madrid..... | 128 |
| II.3.5.2. Escuela de Barcelona..... | 129 |
| II.3.5.3. Escuela Valenciana..... | 131 |

CAPÍTULO III. RAFAEL RODRÍGUEZ ALBERT. BIOGRAFÍA, ESTÉTICA Y PRODUCCIÓN MUSICAL.....135

| | |
|---|-----|
| III.1. Rafael Rodríguez Albert. Biografía y producción musical..... | 135 |
| III.2. El Levantinismo musical como elemento compartido: Óscar Esplá, Joaquín Rodrigo y Rafael Rodríguez Albert..... | 181 |
| III.3. Recepción y pervivencia de la música de Rafael Rodríguez Albert..... | 202 |

CAPÍTULO IV. EL PIANO EN LA PRODUCCIÓN MUSICAL DE RAFAEL RODRÍGUEZ ALBERT: ESTUDIO ANALÍTICO.....207

| | |
|--|-----|
| IV.1. El piano solista..... | 207 |
| IV.1.1. Romanza sin palabras..... | 207 |
| IV.1.2. Minuetto..... | 211 |
| IV.1.3. Tres Miniaturas..... | 214 |
| IV.1.3.1. La Muñeca..... | 215 |
| IV.1.3.2. Trescientos soldados de plomo..... | 220 |
| IV.1.3.3. Juegos de niños..... | 222 |
| IV.1.4. Les Fogueres de San Chuan..... | 225 |
| IV.1.5. El cadáver del príncipe..... | 227 |
| IV.1.5.1. Preludio..... | 228 |
| IV.1.5.2. Cortejo..... | 231 |
| IV.1.6. Homenaje a Falla..... | 239 |
| IV.1.7. Preludios..... | 251 |
| IV.1.8. Sonatina en Do Mayor..... | 256 |
| IV.1.8.1. Primer movimiento..... | 257 |
| IV.1.8.2. Segundo movimiento..... | 259 |
| IV.1.8.3. Tercer movimiento..... | 262 |
| IV.2. El piano y la voz..... | 267 |

| | |
|---|-----|
| IV.2.1. Colección de canciones..... | 268 |
| IV.2.1.1. Un Asra..... | 269 |
| IV.2.1.2. Erase un viejo rey..... | 271 |
| IV.2.1.3. Primavera..... | 273 |
| IV.2.1.4. Canción..... | 276 |
| IV.2.2. Tonada de la Calsigá..... | 278 |
| IV.2.3. Seis canciones..... | 280 |
| IV.2.3.1. ¡Mi corazón te aguarda!..... | 280 |
| IV.2.3.2. Guitarra del mesón que hoy suenas jota..... | 284 |
| IV.2.3.3. Campo..... | 286 |
| IV.2.3.4. Sueño infantil..... | 289 |
| IV.2.3.5. Hierve y ríe el mar..... | 293 |
| IV.2.3.6. ¡Oh, dime noche amiga!..... | 296 |
| IV.2.4. Levádeme..... | 302 |
| IV.2.5. Tres villancicos manchegos..... | 305 |
| IV.2.5.1. Los pastores no son hombres..... | 305 |
| IV.2.5.2. El labrador y la virgen..... | 307 |
| IV.2.5.3. Vamos, pastorcillos..... | 310 |
| IV.2.6. Evocación de la Rosa niña..... | 313 |
| IV.2.7. Voces en la lejanía..... | 319 |
| IV.2.8. Voz última..... | 331 |
| IV.3. El piano en la música de cámara..... | 335 |
| IV.3.1. Sonatina: para violín y piano..... | 335 |
| IV.3.1.1. Preludio..... | 336 |
| IV.3.1.2. Berceuse..... | 339 |
| IV.3.1.3. Final..... | 342 |
| IV.3.2. Cuarteto en Sol menor..... | 345 |
| IV.3.2.1. Primer movimiento..... | 345 |
| IV.3.2.2. Segundo movimiento..... | 351 |
| IV.3.2.3. Tercer movimiento..... | 353 |
| IV.3.2.4. Cuarto movimiento..... | 357 |
| IV.3.3. Quinteto en Re al estilo concertante..... | 362 |
| IV.3.3.1. Pórtico..... | 362 |
| IV.3.3.2. Segundo movimiento..... | 369 |
| IV.3.3.3. Pastoral diferenciada..... | 375 |
| IV.3.3.4. Cuarto movimiento..... | 383 |
| IV.3.4. Danza de Bodas..... | 387 |
| IV.4. El piano y la orquesta..... | 389 |

| | |
|---|------------|
| IV.4.1. Cinco piezas. Evocación a la antigua danza..... | 389 |
| IV.4.1.1. Preludio..... | 391 |
| IV.4.1.2. Pavana..... | 393 |
| IV.4.1.3. Minué..... | 397 |
| IV.4.1.4. Zarabanda..... | 399 |
| IV.4.1.5. Rigodón..... | 403 |
| CAPÍTULO V. CONCLUSIONES..... | 411 |
| BIBLIOGRAFÍA..... | 417 |
| 1. Diccionarios y enciclopedias..... | 417 |
| 2. Monografías de carácter general..... | 417 |
| 3. Monografías y artículos centrados específicamente en el piano..... | 422 |
| 4. Artículos en publicaciones periódicas | 424 |
| 5. Programas de mano | 431 |
| 6. Tesis Doctorales | 431 |
| 7. Otros | 433 |

VOLUMEN II

| | | |
|------------|---|-----|
| ANEXO I. | Listado cronológico de partituras y obras didácticas..... | 1 |
| ANEXO II. | Listado de partituras editadas para piano..... | 7 |
| ANEXO III. | Discografía..... | 9 |
| ANEXO IV. | Listado cronológico de premios..... | 11 |
| ANEXO V. | Programa del concierto de octubre del 2008..... | 13 |
| ANEXO VI. | Cuestionario realizado a Beatriz Rodríguez Fernández..... | 15 |
| ANEXO VII. | Análisis de las partituras para piano..... | 19 |
| | VII.1. Romanza sin palabras..... | 21 |
| | VII.2. Minuetto..... | 27 |
| | VII.3. Tres Miniaturas..... | 35 |
| | VII.4. Les Fogueres de San Chuan..... | 51 |
| | VII.5. El cadáver del príncipe..... | 55 |
| | VII.6. Homenaje a Falla..... | 65 |
| | VII.7. Preludios..... | 93 |
| | VII.8. Sonatina en Do Mayor..... | 101 |
| | VII.9. Colección de canciones..... | 127 |
| | VII.10. Tonada de la Calsigá..... | 151 |

| | |
|---|-----|
| VII.11. Seis canciones..... | 157 |
| VII.12. Levádeme..... | 189 |
| VII.13. Tres villancicos manchegos..... | 195 |
| VII.14. Evocación de la Rosa niña..... | 205 |
| VII.15. Voces en la lejanía..... | 219 |
| VII.16. Voz última..... | 245 |
| VII.17. Sonatina: para violín y piano..... | 259 |
| VII.18. Cuarteto en Sol menor..... | 289 |
| VII.19. Quinteto en Re al estilo concertante..... | 361 |
| VII.20. Danza de Bodas..... | 461 |
| VII.21. Cinco piezas. Evocación a la antigua danza..... | 471 |

ABREVIATURAS Y SIGLAS EMPLEADAS

| | |
|-------------|---|
| BBC | British Broadcasting Corporation. |
| BMC | Biblioteca Municipal Central de Valencia. |
| BNE | Biblioteca Nacional de España. |
| BOE | Boletín Oficial del Estado. |
| CSIC | Centro Superior de Investigaciones Científicas. |
| CSM | Conservatorio Superior de Música. |
| f | Forte. |
| ff | Fortissimo. |
| fff | Triple forte. |
| FJM | Fundación Juan March. |
| ICCMU | Instituto Complutense de Ciencias de la Música. |
| JONDE | Joven Orquesta Nacional de España. |
| mf | Mezzoforte. |
| Mp | Mezzopiano. |
| ONCE | Organización Nacional de Ciegos de España. |
| Op. | Opus. |
| Pág./ Págs. | Página / Páginas. |
| pp | Pianissimo. |
| ppp | Triple piano. |
| pppp | Cuádruple piano. |
| Preg. | Pregunta. |
| Resp. | Respuesta. |
| RNE | Radio Nacional de España. |
| RTVE | Radio Televisión Española. |
| SGAE | Sociedad General de Autores Españoles. |
| Sign. | Signatura. |
| SIMC | Semana Internacional de Música Contemporánea. |
| TVE | Televisión Española. |
| UME | Unión Musical de Ediciones. |
| UPV | Universidad Politécnica de Valencia. |

CRITERIOS DE EDICIÓN DE TEXTOS

En la transcripción literal de los textos se han desarrollado las abreviaturas, actualizando la ortografía y el uso de dobles consonantes, mayúsculas, puntuaciones y acentuación. Las omisiones voluntarias o aclaraciones propias al texto transcrito aparecen señaladas con el signo [...].

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar quiero expresar mi agradecimiento al Doctor Don Joaquín Arnau Amo por su guía, sabiduría y experiencia a la hora de elaborar esta Tesis Doctoral.

Agradecimiento extensivo y sincero al Doctor Don Francisco José Fernández Vicedo, por sus orientaciones, valiosos consejos, paciencia, amistad y por ayudarme a adquirir las competencias necesarias para desarrollar una investigación.

A Doña Beatriz Rodríguez Fernández por sus ánimos, por su inestimable colaboración y su predisposición a la hora de ofrecer toda la información requerida para la realización de éste trabajo de investigación sobre la obra pianística de su padre, el compositor Don Rafael Rodríguez Albert. Así como al Doctor Don José María Vives Ramiro al facilitarme el contacto con ella.

A los archiveros y personal de las bibliotecas, con especial mención a Don José María Soto y Doña Isabel Lozano de la Biblioteca Nacional de España, por su amabilidad y eficaz labor profesional.

A Doña Manuela Muñoz por sus valiosos consejos acerca del repertorio vocal para canto y piano. A Don Florencio Sáez por su orientación en los análisis musicales.

No puedo dejar de agradecer a todos los que han “sufrido” esta Tesis Doctoral en todo este tiempo. A mis padres y mi hermano quienes desde el inicio de ésta investigación han estado apoyándome y cuidando de mi hijo en mis ausencias. Una familia cuyos valores de sacrificio, estudio, responsabilidad y amor a la música, han contribuido a formarme como persona. Sin ellos ésta Tesis Doctoral no hubiese sido posible.

Y para acabar un especial agradecimiento a Jaime y Jacobo, por confiar en mí, por creer en mi trabajo, por su cariño, generosidad y atención constante.

**LA OBRA PARA PIANO DE
RAFAEL RODRIGUEZ ALBERT**

I. INTRODUCCIÓN

I.1. Justificación del tema.

El estudio de la música perteneciente a la Generación del 27 es relativamente reciente si se compara con la de otros períodos. Hoy en día y por circunstancias que se tratarán más adelante, todavía quedan muchos compositores de esta etapa cuya producción sigue siendo desconocida y que requiere un estudio más profundo. Afortunadamente cada vez son más los investigadores que centran su trabajo en el estudio, comprensión y recuperación de la música de este período, y cuya finalidad es solventar las lagunas bibliográficas existentes.

Rafael Rodríguez Albert fue uno de los integrantes de la Generación del 27. Compositor alicantino nacido a principios del siglo XX y galardonado con diferentes premios, su amplio catálogo comprende desde música teatral, bandística, para solistas, para diferentes agrupaciones camerísticas, siendo además autor de una gran cantidad de obras de piano de las cuales se conservan actualmente una veintena. Sin embargo, pese a ser una figura indudablemente representativa perteneciente por cronología y estética a la generación del 27, su obra pianística resulta actualmente muy poco conocida. Un compositor al que pocas personas identifican, incluso dentro del propio colectivo musical y que sin embargo obtuvo el reconocimiento de crítica y público cuando sus obras fueron estrenadas.

Por cronología Rodríguez Albert es posterior al que se considera el mejor compositor alicantino del siglo XX, Óscar Esplá. Esa diferencia de unos años de edad le supuso desde sus inicios el que la crítica le considerase deudor del legado de aquel y que por ello su música fuese etiquetada como levantinista.

Coincidió con otro compositor invidente al que le unió una estrecha amistad, el valenciano Joaquín Rodrigo. Las trayectorias de ambos compositores tomaron rumbos distintos. Mientras que el último saboreó los éxitos y el reconocimiento internacional, el compositor alicantino siempre permaneció en un segundo plano.

En este sentido y en palabras de Gloria Collado, Rodríguez Albert padeció un trato injusto, al ser considerado siempre un segundo, a la sombra de otro. Con

respecto a Esplá sería el segundo alicantino y con respecto a Rodrigo, el segundo invidente¹.

Por otro lado, la composición dedicada al instrumento de teclado, hace de éste un referente en su corpus creativo. Basta observar desde las obras tempranas y de juventud escritas para el piano, hasta su última composición para el mismo instrumento concluida unos meses antes de su fallecimiento.

La situación descrita, así como el convencimiento por mi parte, de que es imprescindible no dejar en el olvido el legado de músicos como Rodríguez Albert sin realizar un detenido estudio y una valoración estética objetiva y racional de su música, conforman la principal justificación del presente estudio. El mismo versará no solo sobre su figura y trayectoria vital, sino principalmente sobre sus composiciones pianísticas, mediante un estudio riguroso y exhaustivo de las mismas, no realizado hasta el momento.

No se puede obviar tampoco las diferentes facetas creativas que desarrolló el compositor, ya sea en su vertiente como pianista, escritor, transcriptor de partituras en sistema braille, director de agrupaciones, conferenciante, crítico y docente.

Desde otro punto de vista, y teniendo en cuenta el perfil y experiencia docente de quién esto mismo escribe, hay que señalar como otra justificación del presente estudio la prácticamente nula presencia de los compositores de la Generación del 27 en las programaciones de las enseñanzas pianísticas impartidas actualmente en los conservatorios.

El olvido que ha experimentado la música para piano de Rafael Rodríguez Albert se hace patente en el repertorio trabajado a lo largo de los planes de estudio no ya sólo a nivel nacional como miembro de la Generación del 27, sino dentro del ámbito regional, como compositor alicantino que fue.

Así cuando se consulta en las programaciones pianísticas el apartado correspondiente a la interpretación de composiciones del siglo XX, se observa que la gran mayoría de las obras indicadas no superan la primera o segunda década de dicho siglo y en un gran porcentaje de las mismas su atención se dirige hacia compositores no españoles. En el caso de indicar la interpretación de una obra

¹ COLLADO, Gloria. "Rodríguez Albert, el alma discreta" En: *Doce notas* (febrero-marzo 2002). Pág. 41.

española, en la mayoría de casos la elección se dirige hacia Albéniz, Granados, Falla y en algunas ocasiones Turina.

Sin embargo, y de acuerdo con las directrices planteadas en la legislación educativa vigente respecto a la organización y desarrollo curriculares, en las mismas se pone de manifiesto la importancia del conocimiento del repertorio musical autóctono. Para ello se precisa del estudio de las obras de estos autores en las aulas de los centros de enseñanza musicales para su posterior interpretación en las salas de concierto, consiguiendo de esta forma la difusión de las mismas.

I.2. Estado de la cuestión.

En el presente apartado se establece el punto de partida de la presente investigación. Comentando y analizando someramente lo estudiado y publicado hasta el momento acerca de Rafael Rodríguez Albert por parte de la historiografía musical española. Se procede por tanto a un análisis organizado cronológicamente de los distintos diccionarios, artículos o monografías publicadas haciendo especial hincapié en el tratamiento que se realiza a la figura del compositor.

Por su parte, y desde un punto de vista general, en muchas de las monografías generales centradas en la historia de la música española de los compositores pertenecientes a la Generación del 27 ni siquiera aparecen nombrados.

Se puede citar a cuatro de los principales referentes de la historia de la música contemporánea española a lo largo del siglo XX para comprobar el tratamiento que recibe Rodríguez Albert.

El primero de ellos es la monografía debida a Adolfo Salazar publicada en 1930 y que lleva por título *La música contemporánea en España*². Aquí el compositor aparece sólo mencionado en el capítulo dedicado a los compositores levantinos, junto a Palau y Rodrigo entre otros. Esta escasa mención se puede considerar normal, puesto que en la fecha de la publicación la carrera artística de Rodríguez Albert apenas comenzaba a despegar. Con todo, la fuente es interesante, debido a su propio autor, que resultó ser un verdadero protagonista del período junto a los compositores de la Generación del 27.

Un segundo hito en la historiografía musical española del siglo XX es Federico Sopena y su *Historia de la música contemporánea española*, escrita en

² SALAZAR, Adolfo. *La música contemporánea en España*. Madrid: Góngora Ediciones, 1930.

1958 y reeditada más tarde, en 1976³. En ese libro Rodríguez Albert aparece en “el grupo intermedio” junto a figuras como Arámbarri y Moreno Gans. El autor los clasifica como continuadores de la línea de *El Retablo de Maese Pedro* y *El concierto para clave y cinco instrumentos* de Falla. Sobre Rodríguez Albert lo define como un músico de oficio, en el sentido de trabajador infatigable, interesado en el género de la música de cámara y con una acertada intuición en la composición para voz y piano.

Un tercer referente es el libro escrito por Fernández-Cid *La música española del siglo XX*⁴. Escrito unos años antes del fallecimiento del compositor, el autor al igual que anteriormente hizo Salazar, lo clasificaba en el capítulo “Músicos de Cataluña y Levante”. Seguidamente escribía un tópico sin contrastar que se repetirá sucesivamente. Se trata del hecho de haber sido alumno de Esplá, dato totalmente falso como se demostrará a lo largo de la presente investigación. Fernández-Cid también destaca los distintos premios obtenidos, así como obras de su catálogo, algunas editadas, haciendo referencia a su perfil multidisciplinar y al hecho de haber tenido encuentros en París con compositores pertenecientes al Grupo de los Seis, como Honegger, Poulenc y Milhaud.

Para concluir, una cuarta fuente de carácter casi clásico en la historiografía musical española es el libro de Tomás Marco *Historia de la música del siglo XX*⁵ escrito en 1983, ya tras la muerte del compositor. En él se continúa con algún tópico aparecido en la obra de Fernández-Cid, acerca de que fue alumno de Esplá, así como diferentes errores en datación de diversos eventos. El autor lo clasifica dentro del apartado “nacionalismo clasicista” y dice de él que su música tiene cierto interés y rasgos que evocan al Levante, La Mancha y Andalucía. De nuevo aparecen aquí ecos de la primera crítica y opinión que vertiera Salazar acerca del propio compositor. Igualmente hace referencia a títulos de obras de diferentes géneros que han cosechado más éxito, no olvidando señalar el neoclasicismo en la producción compositiva del músico, donde afirma que lo popular en Rodríguez Albert es también casticista.

En la década de los ochenta se produjo desde distintos ámbitos un despertar creciente por el período musical del siglo XX que transcurría desde la década de los

³ SOPEÑA, Federico. *Historia de la música contemporánea española*. Madrid: Rialp, 1958.

⁴ FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *La música española en el siglo XX*. Madrid: Fundación Juan March, 1973.

⁵ MARCO, Tomás. *Historia de la música española, VI. Siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

años veinte hasta el final de la Guerra Civil española. Hasta aquel momento los protagonistas de ese período no habían gozado del suficiente interés por parte de los musicólogos. Una fecha determinante fue el año 1985 en el que se celebró el Congreso Internacional “España en la música de Occidente”, y el trabajo que presentó Emilio Casares sobre “La música española hasta 1939, o la restauración musical”⁶, resultado de un arduo estudio realizado unos años antes. Ese fue el punto de arranque para que posteriores investigadores se interesasen por ese período de la historiografía musical que había permanecido relegado y olvidado.

Hubo que esperar hasta 1987 para que José María Vives⁷ publicase la primera monografía dedicada al compositor alicantino, con prólogo de Beatriz Amanda Fernández, viuda de Rodríguez Albert. En ese libro se divide su producción musical en diferentes etapas, a las que se hace referencia en los diversos capítulos. Es destacable la extensa y detallada bibliografía, así como un capítulo sobre la discografía publicada hasta aquel momento. Se trata sin duda alguna de una referencia fundamental respecto a la figura de Rodríguez Albert.

En ese mismo año José de la Vega realizó un catálogo completo de la producción del compositor con prólogo de Enrique Franco que fue editado por la Organización Nacional de Ciegos⁸.

María Palacios en sus dos libros trata aspectos biográficos del compositor, así como análisis parciales sobre partituras comentadas. Además realiza un extenso catálogo de su producción musical, con comentarios sobre discografía y bibliografía⁹.

La Biblioteca Nacional de España en el año 2002 elaboró un inventario en el centenario del nacimiento del compositor, sobre sus obras musicales y archivo documental¹⁰.

⁶ CASARES RODICIO, Emilio. “La música española hasta 1939, o la restauración musical” En: *Actas del Congreso “España en la Música de Occidente”, II* (Salamanca), 1985. Págs. 261-322.

⁷ VIVES RAMIRO, José María. *Rafael Rodríguez Albert. El compositor y su obra*. Madrid: Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles, 1987.

⁸ VEGA SÁNCHEZ, José de la. *Rafael Rodríguez Albert: catálogo completo de sus obras*. MADRID: ONCE, 1987.

⁹ PALACIOS, María. *Rafael Rodríguez Albert: guía de investigación*. Madrid: Fundación Autor, 2001; PALACIOS, María. *Rafael Rodríguez Albert. Canto...* Pág. 220.

¹⁰ LOZANO MARTÍNEZ, Isabel; SOTO DE LANUZA, José María. *Rafael Rodríguez Albert*. Madrid: Biblioteca Nacional, 2003.

En el apartado de diccionarios consultados, existen tres fuentes principales que merecen ser comentadas por el tratamiento que le confieren a la figura y obra musical de Rodríguez Albert.

El primero de ellos publicado en 1999, es el gran diccionario *Història de la música catalana, valenciana i balear*. En el mismo aparece una cita sobre Rodríguez Albert de no más de unas pocas líneas. Principalmente hace referencia a sus obras, premios obtenidos, los profesores que tuvo en sus aulas en el Conservatorio de Valencia, así como el hecho de señalar que en 1932 ocupó la cátedra de Historia de la música del Colegio de Ciegos de Alicante¹¹.

El segundo es el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* aparecido en el año 2000¹². En su volumen noveno la musicóloga María Palacios es la encargada de escribir acerca del compositor. Principalmente presenta la información organizada en un apartado dedicado a aspectos biográficos y otro a su obra musical, clasificada según su criterio en cuatro grandes áreas: composiciones neoclásicas dentro de una corriente de vanguardia, música teatral, de circunstancia y de carácter teatral¹³.

El tercero tiene un ámbito más regional ya que se trata del *Diccionario de la música valenciana*. En su cuarto volumen, aparece Rodríguez Albert, y quien escribe es nuevamente María Palacios¹⁴. Aunque aparecido cerca de seis años después que el anterior, en 2006, ofrece prácticamente la misma información que en el caso anterior.

Dejando de un lado los diccionarios y enciclopedias, dentro de la historiografía musical valenciana existen otros tres monografías referentes a la historia musical valenciana. Siguiendo el recorrido cronológico, la primera que se puede encontrar es la publicación sobre los músicos valencianos titulada *100 años de la música valenciana, 1878-1978*¹⁵. Escrito por Eduardo López-Chavarrí y publicado un año antes del fallecimiento del compositor alicantino sorprende

¹¹ *Història de la Música catalana, valenciana i balear*, II. Barcelona: Edicions 62, 1999. Pág. 249.

¹² *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: SGAE, 2000.

¹³ PALACIOS, María. "Rafael Rodríguez Albert" En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, IX. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 280-282.

¹⁴ PALACIOS, María. "Rafael Rodríguez Albert" En: *Diccionario de la música valenciana*, II. Valencia: Instituto valenciano de la música, 2006. Págs. 358-361.

¹⁵ LÓPEZ-CHAVARRI ANDÚJAR, Eduardo. *100 años de música valenciana, 1878-1978*. Valencia: Caja de ahorros de Valencia, 1978.

bastante que en sus distintos epígrafes ya sea de compositores o el dedicado a la provincia de Alicante no lo mencione en modo alguno.

En 1989 José Climent incluyó a Rodríguez Albert en su monografía sobre la *Historia de la música valenciana*¹⁶. Resulta interesante, porque es la primera vez que un libro sobre la historia específica de los músicos y compositores valencianos se hace eco de la figura del compositor alicantino y decide incluirlo.

En la *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*¹⁷ publicada por Levante, prensa de Alicante y Valencia del año 1992 también vuelve a aparecer. Nuevamente, lo que se escribe sobre él no aporta mucho más a lo ya publicado.

Frente a todo lo anterior se observa el escaso impacto de la musicología española referida a la producción musical de los miembros de la Generación del 27 ya que no aparecen artículos ni reseñas en diccionarios extranjeros, como por ejemplo *The New Grove*.

Por otro lado existe una gran cantidad de fuentes de carácter hemerográfico, con artículos de prensa, críticas, cartas, programas de conciertos y entrevistas al autor, ya sean publicadas en periódicos o radiofónicas y posteriormente transcritas a papel, así como documentos de diversa tipología generados a lo largo de toda la vida artística del propio compositor¹⁸.

La primera fuente hemerográfica que se conserva se trata de una crítica aparecida en la prensa alicantina en enero de 1926, cuando el compositor contaba con tan sólo 23 años. En aquella ocasión Rodríguez Albert hacía su presentación como intérprete y compositor a través de una conferencia-concierto en el Ateneo de Alicante. El autor de aquella crítica escribió que todavía no estaba definido el artista ni la línea a seguir, pero que se podía intuir algunas señales que pudieran confirmar resultados interesantes en un futuro¹⁹.

Centrados en las fuentes de carácter hemerográfico, hay que citar uno de los artículos más decisivos sobre los que posteriormente ha girado la historiografía

¹⁶ CLIMENT, José. *Historia de la música valenciana*. Valencia: Rivera Mota, 1989.

¹⁷ A.A.V.V. *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*. (Gonzalo Badenes Masó, dir.). Valencia: Levante. Prensa Valenciana, 1992.

¹⁸ El material correspondiente a recortes de prensa, crítica, entrevistas, entre otros, se encuentra en la Biblioteca Nacional de España. Concretamente en los archivos con la signatura M.R. Albert/ 62 a M.R. Albert/ 83.

¹⁹ PÉREZ, José Juan. "De música" En: *Diario de Alicante* (Alicante), 25 de enero de 1926.

musical acerca de Rodríguez Albert. Se trata de una crítica escrita por Salazar²⁰. En ella se analizaban tres rasgos en los que el compositor coincidía con su amigo Joaquín Rodrigo: su levantinismo, su admiración por Esplá y su ceguera. Las dos primeras son expresiones que se convertirán en auténticos tópicos. Sin haberse realizado un estudio completo y en profundidad de la obra del compositor se repetirán de manera reiterada convirtiéndose en auténticas etiquetas de su obra compositiva.

Con motivo de la celebración del centenario del compositor en 2002, la música de Rodríguez Albert experimentó una mayor revalorización y presencia en conciertos homenaje, conferencias, así como en artículos de la prensa autonómica y nacional.

Sin embargo, hasta la fecha no hay un análisis profundo del tema que ocupa de forma central el planteamiento de este trabajo de investigación.

I.3. Objetivos de la presente Tesis.

Con este trabajo se pretende dar a conocer, valorar e interpretar las obras musicales estudiadas en el mismo, reivindicando si fuera el caso, el lugar que deben ocupar, en el seno del repertorio español para piano solo y en conjunto de cámara. Así, se pretende plasmar en esta investigación la importancia que suponen estas obras dentro del panorama musical español del siglo XX, ya sea por su calidad musical como por su nivel interpretativo.

Tras conocer las obras pianísticas de Rodríguez Albert, considero que las mismas deben ser estudiadas en profundidad, contribuyendo los resultados de dichas actuaciones a promover un mayor interés y valoración hacia el compositor y su obra.

También se plantea como objetivo de carácter metodológico el análisis de la obra para piano dentro de un conjunto musical. Se pretende con ello entre otras cosas, tomar conciencia de aspectos como la instrumentación o la relación del texto cantado con la música.

Es decir, realizar un análisis profundo de la obra pianística, como herramienta enfocada desde la interpretación. La sistematización y la claridad deben destacar en la presentación total e individual de cada una de las obras.

²⁰ SALAZAR, Adolfo. “La vida musical” En: *El Sol* (Madrid), 17 de abril de 1935. Pág. 2.

Para finalizar se pretende deducir a partir del análisis las características generales, compositivas, estilísticas y estéticas de su obra, comparándola con la producción contemporánea justificando así su inclusión o no en las corrientes estilísticas globales a las que ha sido adscrita normalmente.

I.4. Fuentes documentales empleadas.

Una vez definidos los objetivos a alcanzar, se ha de hacer alusión a las fuentes disponibles y que serán empleadas para desarrollar la presente investigación. Evidentemente, al tratarse de la obra para piano de Rafael Rodríguez Albert las partituras musicales, junto a sus propios escritos y documentos generados por él, así como diferentes registros sonoros originales del autor, constituyen un primer gran grupo de fuentes primarias, de hecho el principal para un estudio como el presente que pretende partir del conocimiento de la misma música.

Actualmente la Biblioteca Nacional de España es el centro referente en el que se alberga toda su producción compositiva conservada. Existen otras instituciones que poseen partituras y manuscritos, como la Fundación Juan March, la Biblioteca Municipal de Valencia o la Sociedad General de Autores. Pero desde un primer momento se focalizó la búsqueda en la BNE. En el resto de instituciones sólo se encontrarían piezas sueltas muchas de las cuales no eran objeto de este trabajo, al tratarse de composiciones relativas a otros géneros y plantillas instrumentales.

Gracias al legado depositado por la viuda de Rafael Rodríguez Albert en la Biblioteca Nacional²¹, y al permiso de la hija del compositor para acceder a todo el material musical allí depositado, se ha podido tener un contacto directo con las citadas partituras, conservadas muchas en manuscritos y algunas pocas en diferentes ediciones.

Rodríguez Albert era un compositor invidente, con lo que la notación musical que se conserva hoy es el resultado final de un proceso en el que las partituras fueron escritas en un primer momento en sistema braille y más tarde transcritas a manuscritos a través del trabajo de copistas. Como se ha comentado ya, sólo un porcentaje pequeño de ellas se encuentra editado. La Biblioteca Nacional tiene todo el material microfilmado por lo que una vez realizada la petición, las

²¹ La entrega de ese legado se oficializó en un acto que tuvo lugar en la propia Biblioteca Nacional, con la colaboración de la ONCE, el 18 de junio de 1991.

partituras objeto de esta investigación fueron entregadas en formato fotocopiado con extremada rapidez.

El total del catálogo compositivo del autor abarca unas 55 obras, de las cuales 21 son composiciones para piano.

Por otro lado, más de treinta obras se encuentran desaparecidas a día de hoy. Veintisiete composiciones escritas con anterioridad al año 1937, y unas ocho obras después de ese año²². El motivo parece ser que en plena Guerra Civil, un obús devastó parcialmente la vivienda en la que había residido con sus tíos en Alicante. Ese hecho ocasionó la pérdida y desaparición no sólo de partituras, sino de escritos y otro tipo de documentos que poseía el compositor. Entre esas obras desaparecidas hay 17 composiciones para piano, 13 anteriores a 1937 y 4 de ellas posteriores.

Igualmente hay que resaltar dentro de las fuentes primarias las hemerográficas, ya que proceden directamente de la misma época del compositor y aportan información que no ha pasado por el filtro de un escritor o crítico determinado. Dentro del archivo documental que la Biblioteca Nacional conserva sobre Rodríguez Albert existe una amplia colección de artículos de prensa nacionales y algunos internacionales.

A la hora de revisarlos han aparecido diversos contratiempos. En algunos recortes de prensa se han encontrado sólo el contenido del artículo y su título impreso, mientras que las iniciales del autor, así como la fecha de publicación han sido escritas a bolígrafo. Es más, en ciertas ocasiones no se correspondía el nombre del autor del artículo y la fecha publicada con el que aparecía en el monográfico publicado por la Biblioteca Nacional. Otro inconveniente ha sido que al acceder a un determinado artículo de prensa, en numerosos casos sólo se conservaba el recorte de periódico en cuestión, obviando la paginación. Este hecho afectaba directamente a la hora de citar correctamente bastantes artículos a pie de página.

Eso ha requerido una búsqueda complicada para cerciorarse de los datos y que no llevasen a un equívoco. Se han podido resolver la mayoría, acudiendo a la consulta de prensa histórica, así como al acceso digitalizado de buena parte de esos artículos a través de las plataformas on-line de las hemerotecas de algunas publicaciones acreditando y comprobando uno a uno dichos artículos.

²² LOZANO MARTÍNEZ, Isabel; SOTO DE LANUZA, José María. *Rafael ...* Pág. 19.

Por otra parte, desde la publicación del monográfico de la Biblioteca Nacional hasta la actualidad han ido aparecido nuevos artículos. Esa documentación periodística adjuntada a la ya existente, está a cargo de otras publicaciones, principalmente prensa de aquella época, que no hace más que constatar las informaciones ya aparecidas sobre críticas de conciertos o estrenos de algunas composiciones.

Otra fuente de inestimable valor, ha sido el cuestionario que le presenté a Beatriz Rodríguez con el propósito de esclarecer algunos indicios que me interesaban y que no había podido confrontar. En ese cuestionario se aclaran ciertas informaciones de índole musical y personal que han ayudado a la hora de disentir o verificar datos aparecidos reiteradamente en la historiografía musical española.

En este trabajo de investigación las fuentes secundarias empleadas principalmente han sido las bibliográficas, ya reseñadas en el apartado sobre el estado de la cuestión. Fuentes secundarias son aquellas posteriores al período del propio autor o de su época, pero que no son directas, sino elaboradas intencionadamente por un tercero.

Aunque la Biblioteca Nacional de España guarda una relación de todo ese inventario en una publicación, no hay que olvidar que la fecha de esa edición fue con motivo del centenario de su nacimiento²³. Es decir, ha transcurrido más de una década y por tanto las circunstancias han obligado a realizar continuas actualizaciones de la información allí presentada.

Básicamente las nuevas aportaciones han sido discografía realizada estos últimos años sobre su obra, así como artículos de prensa que se hacen eco de ella.

²³ *Íbidem*. Año de publicación 2002.

I.5. Estructura de la presente Tesis. Metodología empleada.

La presente Tesis Doctoral se divide en dos volúmenes. El primer volumen se articula fundamentalmente en cinco capítulos que se describen a continuación.

El capítulo I se corresponde con la introducción de carácter científico y metodológico. En él se tratan aspectos como la justificación y el estado de la cuestión. Seguidamente se exponen los objetivos del presente trabajo de investigación, junto con una descripción y análisis de las fuentes, estructura y metodología empleadas a lo largo del mismo.

Los capítulos II y III son de carácter más contextual. En el capítulo II titulado “La Música española desde principios del siglo XX hasta la aparición de la Generación del 51” se define el marco histórico y cultural. En este sentido se hace un recorrido por los antecedentes y la generación precedente a la del 27, destacando sus protagonistas así como el legado musical que legaron a sus sucesores. Un punto destacado es la figura de Manuel de Falla y sus obras, especialmente *El retablo de Maese Pedro* y *El concierto para clave y cinco instrumentos*. Ello es así, en tanto se considera que estas composiciones fueron el fundamento en el que se apoyó con la renovación de la música española representada por la producción de los compositores de la Generación 27, y todo ello a pesar de la divergencia en las trayectorias y estilos de los integrantes de esta última.

Un apartado sobre el que se ha hecho mucho hincapié es el referido a la música para piano. Metodológicamente ello es necesario ante la específica orientación del presente trabajo. Así, se realiza un recorrido cronológico por las composiciones pianísticas más significativas, tanto españolas como europeas debidas a la generación española inmediatamente anterior al compositor, e incluso de algunos autores extranjeros cuya influencia mundial es ampliamente reconocida. Todo ello debido al posible impacto que sus obras pudieron tener en la propia escritura de Rodríguez Albert para la elaboración de su corpus pianístico.

El compositor alicantino era un excelente pianista, como así lo atestiguan diferentes crónicas de prensa. Por eso se ha creído necesario la aportación de un capítulo destinado a conocer las principales figuras y escuelas pianísticas.

En el capítulo III, titulado “Rafael Rodríguez Albert. Biografía, estética y producción musical” se profundiza en aspectos biográficos. Se analiza también el

calificativo común de levantinismo aplicado a la obra de Rodríguez Albert, Esplá y Rodrigo.

El capítulo IV es de carácter más analítico, llevando a cabo un estudio pormenorizado y exhaustivo de su obra pianística, que alcanza un total de veintiuna composiciones. Este capítulo se ha organizado por géneros y dentro de ellos por orden cronológico. Consta de cuatro apartados, el análisis de su obra para piano solista, las composiciones para voz y piano, el estudio de las obra para piano en la música de cámara y la composición para piano y orquesta. Una vez realizado este proceso, se elevan las pertinentes conclusiones finales en el capítulo V.

A continuación se recoge la bibliografía, dividida en todas las publicaciones consultadas: desde diccionarios, monografías generalistas y específicas del piano, artículos en publicaciones periódicas, programas de mano, consultas de Tesis Doctorales y documentos transcritos de entrevistas radiofónicas realizadas al compositor.

Estos cinco capítulos junto con la Bibliografía constituyen el primer volumen del trabajo de investigación, conformando la parte fundamental del mismo.

Por otra parte, en el segundo volumen se recopilan todos los Anexos relacionados con el estudio desarrollado en el anterior y que suponen un gran valor documental. El Anexo I es el listado cronológico de todas las obras compuestas por Rodríguez Albert, incluyendo las que se encuentran actualmente desaparecidas, así como sus obras didácticas. El Anexo II comprende un listado de las partituras editadas para piano. El Anexo III comprende la discografía registrada por diferentes sellos discográficos mientras que el Anexo IV hace referencia a los galardones y premios obtenidos. El Anexo V es el programa escaneado de la conferencia-concierto realizada en octubre de 2008 en Valencia y organizado por la Academia de la Música Valenciana. En aquel programa hubo una primera parte divulgativa, destacando los aspectos más importantes de su biografía y su obra pianísticas y una segunda parte reservada a un concierto como tal. En aquella ocasión se interpretaron unas obras para piano solo y otras para voz y piano. El Anexo VI presenta el cuestionario planteado a Beatriz Rodríguez Fernández, hija del compositor. Finalmente el Anexo VII presenta el listado cronológico de sus composiciones para piano, así como la división de las mismas en cuatro apartados en función de su género musical (para piano sólo, voz y piano, el piano en la música de cámara y el piano y la orquesta). Además éste anexo recoge el análisis pormenorizado efectuado

de cada una de las composiciones para piano tenidas en cuenta en la presente investigación.

Una vez planteada la estructura del trabajo de investigación se procede a exponer la metodología. Así, los criterios y procesos metodológicos empleados han sido de diversa naturaleza. Por un lado, se realizó una aproximación al contexto histórico y social que rodeó al compositor, así como las distintas corrientes estéticas que pudieron marcar su trayectoria. A la hora de acotar cronológicamente el período estudiado se ha optado por hablar de los antecedentes, como la Generación de los Maestros, con Falla a la cabeza, y continuar con la Generación del 27, a la que pertenecía Rodríguez Albert. No se hace referencia a la Generación del 51, ya que por cronología el autor no perteneció a ella.

Por otro lado, se realizó el estudio de la biografía del autor. Dicho estudio ha servido para relacionar sus distintas etapas creativas y definir la periodización de sus composiciones para piano. Para ello fue de vital importancia el acceso a todo tipo de documentación que se conserva en la Biblioteca Nacional, como por ejemplo los escritos comentando sus propias obras o sus líneas de pensamiento divulgadas a través de las conferencias-concierto, los cuales han resultado extremadamente esclarecedores²⁴.

Los objetivos planteados por este trabajo de investigación exigen un proceso de riguroso y profundo análisis de las partituras para piano del compositor. El enfoque analítico aplicado ha sido fundamental para poder encuadrar sus etapas compositivas, así como descubrir los rasgos más característicos de sus obras, dentro de las distintas corrientes estéticas y poder llegar así a unas conclusiones.

Fundamental ha sido la autorización de Beatriz Rodríguez, que medió para que la Biblioteca Nacional me facilitase fotocopias todas las partituras pianísticas que se encuentran microfilmadas y que se conservan allí, tanto algunas partituras editadas como manuscritos.

A lo largo del proceso metodológico se han presentado algunas dificultades. En primer lugar el trabajar con manuscritos, donde en ocasiones las propias notas de la partitura resultaban ilegibles. Tampoco ha favorecido comprobar que entre los

²⁴ Los textos correspondientes a sus conferencias como los comentarios y esquemas de sus obras musicales se conservan en la Biblioteca Nacional con la signatura M.R. Albert/ 70.

borradores y el posterior manuscrito se habían producido algunas diferencias, posiblemente achacadas a errores no intencionados de los propios copistas.

Por otro lado, esas partituras fotocopiadas se han escaneado en imágenes realizando sobre ellas las indicaciones precisas del análisis, mediante el programa de imágenes Corel photo paint X5.

Una vez finalizado el análisis de las partituras pianísticas se planteó el plasmar las mismas en el trabajo de investigación mediante un programa informático de edición de partituras, que clarificaría enormemente la comprensión de muchos conceptos y procedimientos compositivos. Sin embargo, tras consultarlo con la heredera del legado, no se pudo llevar a cabo tal planteamiento al no recibir la autorización correspondiente.

Referente a las partituras para voz y piano se ha optado por no realizar un estudio de los poemas o textos en cuestión aparecidos en las partituras, ya que no representan un objetivo en este trabajo de investigación.

Desde un punto de vista personal, el hecho de estudiar la obra para piano de un compositor invidente me llevó a interesarme por el sistema Braille. Prueba de ello fue la asistencia a un curso convocado por la Organización Nacional de Ciegos de Alicante, en el que pude comprobar la complejidad y dificultad que conlleva un proceso creativo.

II. LA MÚSICA ESPAÑOLA DESDE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX HASTA LA APARICIÓN DE LA GENERACIÓN DEL 51.

II.1. Generación de los Maestros.

II.1.1. Contexto histórico.

Llamada así a la generación de músicos nacidos en los últimos años del siglo XIX, se desarrolló en un marco político-social concreto caracterizado entre otros factores por la posición de España como país neutral en la Primera Guerra Mundial. Este factor propició un ligero repunte en la economía nacional, aunque sus efectos positivos no fueron muy duraderos debido a la participación de España en la aventura africana. Esto último desencadenó la caída de Primo de Rivera (1870-1930) que había accedido al poder a través de un golpe de estado contando con el respaldo del Rey Alfonso XIII y sublevándose contra el gobierno de entonces. La llegada de la II República no fue suficiente para solucionar una tensión nacional que se venía arrastrando desde los tiempos de Fernando VII. Durante el período republicano se palpaba un ambiente de preguerra que presagiaba el estallido de la Guerra Civil española de 1936.

La Generación de los Maestros supuso un movimiento regeneracionista en el campo de la literatura y pensamiento del país. A través de la obra del escritor Pérez Galdós se puede entrever cual era el papel que la música ocupaba en la sociedad de aquella época. El interés por la misma era más bien escaso, ya fuera para la alta o baja burguesía, y el claro dominio de la ópera italiana en la escena era evidente.

Se han buscado posibles causas a esa situación en detrimento y menosprecio de la música. Un factor determinante sería el abandono de la música del mundo universitario desde el siglo XIX. El último catedrático de música en una universidad fue Manuel Doyagüe, en Salamanca. Con su fallecimiento en 1842, la materia de música deja de impartirse en las universidades, iniciándose una etapa de distanciamiento. La música no volverá a estar incorporada al mundo universitario, hasta casi un siglo después. Paralelamente a esa debacle musical en el ámbito universitario, en 1831 surge la creación del Conservatorio de Madrid. Además la enseñanza musical que se impartía en numerosas capillas, colegiatas, capillas

catedralicias o monasterios, se vio afectada por el Concordato de 1851 que exigía a todos sus miembros ser clérigos²⁵.

Los intelectuales, por su parte, arrinconaron la música, hecho sin parangón que no ocurrió en ningún país del ámbito europeo. Para cualquier intelectual de la época, la palabra cultura, por ejemplo, se asociaba a pensamiento y literatura, dejando para la palabra arte la definición del mundo de las artes plásticas. Por tanto, el término música quedaba sin estar asignado a un campo concreto.

La Generación de los Maestros, análoga a la Generación literaria del 98, no recibió idéntica denominación de grupo. Los literatos de esa generación, a diferencia de la del 27, manifestaron una absoluta indiferencia con todo lo relacionado con la música, provocando un mayor alejamiento entre ambos mundos, y por tanto, un gran perjuicio para la cultura española. Sin embargo, los músicos de esa Generación soportaron las mismas preocupaciones del momento.

Por su indiscutible importancia se debe partir del compositor Manuel de Falla como punto de arranque a la hora de trazar una pequeña cronología de los compositores catalogados como Generación de los Maestros. Además de aquel, hay que incluir a compositores como Conrado del Campo, Joaquín Turina, Julio Gómez u Óscar Esplá. Se trata de una generación de músicos que rompen con el estereotipo del siglo pasado de artistas indiferentes a todo lo que no sea música, ajustándose cada vez más a un perfil intelectual, más sensible a otras manifestaciones artísticas y con una formación humanística más compleja.

Una vez trazado el contexto social y político se analizará el marco histórico musical propiamente dicho del período en cuestión.

La tarea que se les presentaba a los compositores de principio de siglo era verdaderamente ingente. Continuadores de la tradición wagneriana²⁶, cuando ya el compositor germano había desaparecido, el panorama musical español seguía enzarzado en los temas de crear una ópera nacional frente a la zarzuela casticista. Mientras, en Europa se componía música española, creando sus partituras con elementos a lo español²⁷. Aquellas obras triunfaron, dotando a la música que se

²⁵ SARGET ROS, María Ángeles. "Perspectiva histórica de la educación musical" En: *Ensayos. Revista de la Facultad de Albacete*, XV (2000). Págs. 117-128.

²⁶ Richard Wagner falleció en Venecia en 1883.

²⁷ DE PERSIA, Jorge. *En torno a lo español en la música del siglo XX*. Granada: Colección Clave, 2003. Pág. 63.

escribía fuera de estas fronteras de un exotismo que rápidamente fue absorbido por las corrientes más vanguardistas²⁸.

Así, los cuantiosos y numerosos intentos de crear y establecer una ópera española fueron fallidos debido a una sociedad hermética y encerrada en su conservadurismo con un gran desinterés y tibieza por el proyecto operístico nacional. Los pocos compositores españoles que llegaron a representar en el Teatro Real lo hicieron en unas condiciones penosas y precarias. En la mayoría de las ocasiones debieron traducir el libreto al italiano ante el total predominio de la ópera italiana en el escena española en el siglo XIX. Como consecuencia, hubieron de resignarse con el género de la zarzuela. De carácter casticista y a pesar de ser un género menor y con acotada proyección, resultaba del gusto y del agrado de la sociedad española del momento. Aunque continuó activo hasta unos años después de la Guerra Civil, el género de la zarzuela fué entrando en un ciclo de pérdida del esplendor y auge con que contó en las décadas anteriores.

Por otro lado el cierre del Teatro Real de Madrid en 1925, unido a la extinción de numerosos teatros de provincias, desencadenaron que la única actividad de teatro lírico en España, quedase reducida al Teatro del Liceo de Barcelona. Esto puede explicar, entre otros factores, que compositores españoles que habían comenzado componiendo ópera tuvieran que renunciar a hacerlo.

El papel que representó Pedrell fue clave en ese momento, renovando el panorama musical español que arrastraba improntas decimonónicas. Felipe Pedrell (1841-1922), conocido como el creador de la moderna escuela nacionalista española, escribe el manifiesto *Por nuestra música*²⁹ que data de 1891, donde recoge sus ideas en torno a los temas de actualidad de ese momento, entre ellos, la problemática de la lírica en este país. Frente a las corrientes wagnerianas imperantes en toda Europa y de indiscutible valor, Pedrell aboga por indagar dentro del canto popular español. Recomienda profundizar en el gran patrimonio del pasado que posee España, con compositores de los siglos XVI al XVIII, como Tomás Luis de Victoria o Cristóbal

²⁸ Mucho antes, los compositores románticos incluyeron en sus partituras esos tópicos más estereotipados de la cultura española. Algunos ejemplos de música al estilo español serían *Capricho español* de Rimsky-Korsakov, del año 1887 y la ópera *Carmen* de Bizet, del año 1875.

²⁹ PEDRELL, Felipe. *Por nuestra música*. Barcelona: Imprenta de Heinrich y C.^a, 1891. Existe una edición más moderna y reciente. PEDRELL, Felipe. *Por nuestra música*. Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1991. En ese manifiesto, Pedrell respalda la dualidad entre lo germano y lo latino.

de Morales. Consiguió transmitir a las siguientes generaciones la idea de creación de una música nacional, estableciendo una nueva corriente en la historia de la música española. Pedrell, siempre desde un plano teórico, fue el verdadero impulsor y agitador de la regeneración musical, equiparable a otras escuelas nacionalistas, como la rusa, por ejemplo.

La Exposición Universal de 1900 desarrollada en París logró despertar conciencias en los músicos españoles, conocedores del nuevo rumbo que debía desarrollar la música española, alejándola de elementos efectistas y tópicos mediante la imitación extranjera. Por lo tanto, se hizo necesario crear un lenguaje propio. La labor llevada a cabo por Albéniz y su *Iberia*, junto a Granados o el pianista Ricardo Viñes, máximo exponente en cuanto a la difusión de la nueva música española que se iba a crear, marcaron el camino a Turina y Falla.

En este sentido, otros elementos que fomentaron el renacimiento y mejora del panorama musical español fueron los viajes y estancias en Francia, donde muchos españoles completaron su formación y contactaron con intérpretes y compositores foráneos.

Por otro lado, la insuficiente y escasa vida sinfónica que existía en el país, unida a una música de cámara que brillaba por su ausencia en las salas de conciertos exigían un cambio. Esto provocó la eclosión de una importante generación de sinfonistas, en un país donde no existía tradición de orquestas sinfónicas estables. La Orquesta Sinfónica de Madrid se creó en 1904, la Orquesta Sinfónica de Barcelona en 1910 y la Orquesta Filarmónica de Madrid en 1915. Son un pequeño ejemplo de cómo la actividad sinfónica de éste país comenzó a tomar un rumbo definido³⁰.

Paralelamente se fundan también sociedades filarmónicas, como la de Bilbao, creada en 1896 y la de Madrid en 1901³¹. Con todo ello se fue creando un entramado que favoreció la amplitud del panorama musical en este país. A nivel de cámara, por ejemplo, germinan algunos grupos estables, como el Cuarteto Francés y el Cuarteto Español. En cuanto al mundo coral se alzan coros en el norte de España, como Bilbao, San Sebastián y Pamplona y un poco más tarde el *Orfeo Catalá* en Barcelona³².

³⁰ MARCO, Tomás. *Historia de la música española, VI. Siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1998. Págs. 26-27.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

Las nuevas orquestas fueron el medio idóneo para dar visibilidad a muchas obras que no habían sido estrenadas y por tanto eran desconocidas para el gran público. En aquellos momentos obras de Beethoven, Debussy y Strawinsky vieron la luz por primera vez ante un público que desconocía ese repertorio. Incluso los ballets rusos de Diaghilev llegaron a España antes y durante la Primera Guerra Mundial. Hay que recalcar otro dato, que puede parecer increíble, pero totalmente veraz. La incorporación del todo de obras de Brahms en los escenarios españoles no se produjo hasta bastante después de la Guerra Civil y por un empeño de Ataúlfo Argenta. Hay que añadir, además, el auge que adquieren los conservatorios de Madrid y Barcelona, como centros dinamizadores de la vida musical³³.

Sustancial también fue la tarea que desempeñó la musicología. Además de Pedrell, mencionado con anterioridad, hay que añadir otros investigadores como Ripollés, Olmeda, Barbieri, Eslava y Mitjana, cuya actividad en pro de la recuperación e investigación de la musicología anterior al siglo XVIII, elevó ese conocimiento a una categoría internacional³⁴. Por último, otro elemento que determinó la mejora de la situación musical fue la labor de los críticos a la hora de defender, comentar y dar a comprender la música de sus contemporáneos. Sus críticas representan una fuente inagotable para el conocimiento de la historia de la música. Mención merecen Cecilio Roda o Miguel Salvador, siendo la figura de Adolfo Salazar la más indiscutible en éste terreno. La figura de Adolfo Salazar no se limitó a dar a conocer esas obras comentándolas y elogiándolas, sino que fue más a fondo. De vastísima cultura, experto en la música de su tiempo a nivel mundial, ejerció de apoyo a muchos compositores españoles. No sólo los analizó, descubrió sus características, los orientó y fue el vehículo conector a la hora de darlos a conocer al gran público³⁵.

Al incrementarse la formación erudita de los compositores, algunos también probaron a acceder al campo de la crítica y a ejercer como tal, como los casos de Joaquín Turina o Julio Gómez.

³³ Recordar que un gran número de los compositores y músicos importantes del momento ejercieron como profesores en estos centros.

³⁴ PIQUER SANCLEMENTE, Ruth. *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915-1939)*. Sevilla: Doble J, 2012. Pág. 308.

³⁵ PALACIOS, María. "El grupo de los ocho" En: *Música y cultura en la Edad de Plata 1915-1939*. Madrid: ICCMU, 2009. Págs. 287-295.

II.1.2. Manuel de Falla.

Una vez situado el contexto político y social en el panorama musical español a modo de introducción, el siguiente aspecto a tratar se centrará en la figura de los principales compositores de la época.

Junto a la figura preeminente de Manuel de Falla, el grupo principal lo forman Conrado del Campo (1878-1953), Joaquín Turina (1882-1949), Julio Gómez (1886-1973), Jesús Guridi (1886-1961) y Óscar Esplá (1886-1976). Tradicionalmente a la hora de nombrar a los grandes compositores españoles del siglo XX, siempre se mencionan a Albéniz, Granados y Falla. Pero eso no sería del todo cierto, ya que solamente el último, por cronología, desarrolló toda su trayectoria en pleno siglo XX.

Manuel de Falla (1876-1946) nació en Cádiz, ciudad dinámica y de gran valor en el sector comercial por sus relaciones con América, que a raíz del fatídico desenlace de la guerra de 1898, comenzó a perder gradualmente ese tráfico comercial. Desde niño su carrera musical se derivó hacia el piano, logrando el Primer Premio del Conservatorio de Madrid en 1899. Hasta esa fecha había realizado conciertos en Cádiz y compuesto sus primeras obras. Al trasladarse a la capital de España, como otros tantos compositores probó suerte en la zarzuela, intentándolo hasta en cinco ocasiones.

Paralelamente compuso otras piezas pianísticas de corte claramente romántico, influido por Chopin y el nacionalismo europeo como Grieg. Se trata de música catalogada como de salón y con toques andalucistas. Estas piezas pianísticas son *Vals Capricho*, *Serenata Andaluza* o *Nocturno*. De la misma época también se encontrarían *Allegro de Concierto*, compuesto para el mismo concurso que ganara Granados, y la canción *Tus ojos negros*, con texto de Cristóbal de Castro.

Existen suficientes argumentos acerca de la relación e influencia de Pedrell hacia Falla. Según Jaime Pahissa, y otros investigadores Falla era un excelente pianista, formado con José Tragó, gran pianista, que a su vez fue alumno de Georges Mathias, alumno directo de Chopin³⁶. Fue autodidacta en cuanto a su formación en el campo de la composición.

³⁶ PAHISSA, Jaime. *Vida y obra de Manuel de Falla*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1956. Pág. 35; NOMMICK, Yvan. "El influjo de Felip Pedrell en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla" En: *Recerca Musicològica*, 14-15, 2004-2005. Pags. 289-300.

El hecho dual significativo y rotundo que marca de verdad un antes y un después en la carrera musical de Falla es su encuentro con Pedrell junto con el hallazgo del libro *Acoustique nouvelle* de Louis Lucas publicado en París en 1848³⁷. Falla a raíz de la lectura musical de la ópera de *Los Pirineus*, decide estudiar con Pedrell. Así, fue desde 1902 a 1904 alumno suyo en las clases de composición del Conservatorio de Madrid. Con respecto al citado tratado, Lucas valora la función que tradicionalmente se le ha atribuido a la disonancia y a su resolución, como desacertada. Lo mismo ocurre con la idea de una tonalidad absoluta. Falla partiendo de esos postulados, decide alejarse paulatinamente de la tonalidad, interesándose por la resolución de las notas de atracción, que puede variar mediante la cercanía o no, provocando una atracción excitada o disminuida³⁸.

Con Manuel de Falla se consigue internacionalizar las ideas musicales de Pedrell, logrando que la música española alcanzase ese grado de reconocimiento fuera de las fronteras. Según Yvan Nommick, en un artículo publicado por el compositor gaditano en la revista francesa *La Revue Musicale* fechado en 1923, Falla ya reconocía el importante legado tanto del folklore como de la historia de la música española, junto al Grupo de los Cinco de la escuela rusa en su producción:

[...] el drama lírico español, así como toda otra forma musical que aspire noblemente a representarnos ante el arte universal, debe inspirarse, tanto en la fuerte y varia tradición española, como en el tesoro admirable que nos legaron nuestros compositores de los siglos XVI al XVIII³⁹.

[...] Con Modesto Mussorgsky empieza realmente a iniciarse la nueva era de nuestra música, y gracias a él, a Nicolás Rimsky-Korsakov, a Balakirev y a Borodin, las formas melódicas y las escalas antiguas que, desdeñadas por los compositores, se habían refugiado en la Iglesia y en el Pueblo, fueron restituidas al gran arte. No olvidemos tampoco que este resurgimiento encontró un glorioso defensor y propagandista, tanto por sus escritos como por sus propias obras musicales, en mi ilustre y venerado maestro don Felipe Pedrell⁴⁰.

³⁷ Mucho se ha hablado de éste libro, así como de la posible influencia que ejerciese en el compositor gaditano sobre lo ya experimentado por él acerca de las resonancias naturales en la guitarra y sospechadas en la música de Scarlatti.

³⁸ CHRISTOFORIDIS, Michael. "Falla, Manuel de" En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, IV. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 894-919.

³⁹ NOMMICK, Yvan. "El influjo de Felip Pedrell en la obra y el..."

⁴⁰ *Íbidem*.

En 1905 irrumpe la creación de la ópera de *La vida breve*, con texto del poeta Carlos Fernández Shaw⁴¹. Muchos fueron los contratiempos y problemas con los que se encontró ésta obra hasta alcanzar el éxito. Con esta obra, Falla persigue el objetivo de instaurar las bases de una corriente operística pero con sello español. Junto con los estudios folklóricos elaborados con Pedrell, más sus propias aportaciones de investigación para encontrar una nueva manifestación estética, se aleja de los tópicos triviales de andalucismo. Desde el inicio de ésta composición su investigación se centró en recopilar sonidos y ritmos. Investigaciones rítmicas, melódicas, de danzas y canciones principalmente granadinas, junto con estudios de declamación, el conocimiento de los modos, un interés por el mediterráneo oriental fueron la base para la creación de esta obra⁴². Aún así, no logró el objetivo marcado, quedando la obra clasificada dentro de un recitado melódico, que recuerda al estilo verista, muy predominante en la ópera franco-italiana del momento⁴³.

En 1907 se inició la aventura parisina de Falla que finalizará al estallar la Primera Guerra Mundial. Llegó a contar con la gran amistad y admiración de los maestros franceses del momento, como Debussy y Ravel. Sobre éste último compositor, Falla dejó escritas unas notas, recogidas en la Revista *Isla*, y fechadas en Jerez de la Frontera en Septiembre de 1939:

[...] Conocí a Ravel unos días después de mi llegada a París en el verano de 1907, y éste fue el comienzo de una amistad que nunca dejó de ser sinceramente cordial. De su música sólo conocía, desde mis tiempos de Madrid, la *Sonatina*, que me produjo muy viva impresión. Por eso, cuando algo más tarde, pude realizar mi anhelo constante de hacer un viaje a París y de ponerme en relación directa con la música y los compositores de mi predilección, quise desde el primer momento conocer a Ravel. Fácil me fue conseguirlo pro Ricardo Viñes, paladín esforzado de la buena nueva que a París me llevaba, y del que recibí la más simpática acogida [...] Él y Viñes hicieron una lectura de la *Rapsodia española* que Ravel acababa de publicar en su versión original para piano a cuatro manos [...] me sorprendió por su carácter español, el cual, coincidiendo con mis propias intenciones- y en contra de lo hecho por Rimsky en su *Capricho*-, no estaba logrado por el simple acomodo de documentos folklóricos, sino más bien (exceptuando la jota de la Feria) por un libre empleo de sustancias rítmicas, modalmelódicas y

⁴¹ Falla presentó esta obra al Concurso de óperas españolas en 1905, la institución convocante era la Academia de Bellas Artes, y que por supuesto ganó.

⁴² CHRISTOFORIDIS, Michael. "Falla, Manuel de" En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, IV. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 894-919.

⁴³ MARCO, Tomás. *Historia de la música ...* Pág. 13.

ornamentales de nuestra lírica popular, sustancias que no alteran el modo peculiar del autor, a pesar de su aplicación a un lenguaje melódico tan distinto del empleado en la *Sonatina* [...] ¿cómo explicarme entonces el españolismo sutilmente legítimo de nuestro músico, sabiendo, por confesión propia, que no tenía con mi país más relación que la de haber nacido cerca de su frontera? [...] la España de Ravel era una España idealmente sentida a través de su madre [...] Y esto explica no sólo la atracción que desde su niñez sintió Ravel por un país tantas veces soñado, sino también que luego, para caracterizar musicalmente a España, se sirviese con predilección del ritmo de habanera, la canción más en boga de cuantas su madre oyese en las tertulias madrileñas de aquellos viejos tiempos⁴⁴.

Esos encuentros, unido a la experiencia compartida con otros españoles que encontraron también en París, la motivación, las fuentes musicales que les inspiraban, así como infraestructuras carentes en España que podrían ayudarles a una mayor difusión de su música, fueron decisivos. En este sentido, y como ejemplo, contó con el aprecio y la amistad de los pianistas Isaac Albéniz y Ricardo Viñes. Éste último era el encargado de interpretar muchas de las obras de compositores como Debussy, Falla, Ravel, Albéniz, Satie, Turina, Mompou, Rodrigo, el “Grupo de los Seis” y al mismo tiempo, dar difusión a éstas partituras en los escenarios franceses y fuera de sus fronteras.

Durante su etapa parisina, simultáneamente Falla preparó el estreno de *La vida breve*, compaginándolo con la composición de varias obras. Destacan las *Siete canciones populares españolas*, compuestas en París en 1914 y *Noche en los jardines de España*⁴⁵.

Para la primera, Falla recurre a distintas fuentes ya impresas. Realiza una elección de melodías, sutiles y llenas de contrastes entre ellas⁴⁶. Sus melodías provienen de *Ecos de España* de José Inzenga, fechada en el año 1874, así como una *nana* aparecida en la obra teatral costumbrista *Las flores*, de los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, del año 1906. También selecciona material de la *Colección de aires nacionales y populares* de Eduardo Ocón e igualmente de *Cien*

⁴⁴ SOPEÑA, Federico. *Manuel de Falla. Escritos sobre música y músicos*. Madrid: Espasa Calpe, 1988. Págs. 150-153.

⁴⁵ Sobre la obra *Noche en los jardines de España*, hay que remitirse al capítulo II.3.4. de ésta Tesis Doctoral, donde se profundiza sobre la cuestión.

⁴⁶ FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *La música española en el siglo XX*. Madrid: Fundación Juan March, 1973. Pág. 25.

Cantos populares asturianos de José Hurtado⁴⁷. Lo más destacable de esta obra es el papel que desempeña el piano, donde no se limita a un simple acompañamiento y arreglo de la melodía, como sucedía antaño. Todo lo contrario. Siguiendo los consejos de Pedrell⁴⁸ el piano refuerza su tarea gracias a ritmos más autóctonos y una calidad en las armonías que derivan de las líneas melódicas interpretadas por la voz, atrapando cualquier sutileza, giro melódico o tonal que desprende el canto.

Con *Noches en los jardines de España*, se van cimentando progresivamente las características del estilo personal de Falla. Al mismo tiempo recibe por encargo una obra para ser propuesta a Pastora Imperio, *El amor brujo*. Su primera versión se llevó a cabo el 15 de abril de 1915.

El texto era de María Lejárraga⁴⁹, casada con Gregorio Martínez Sierra, que era el encargado de la dirección de escena junto a Néstor Martín Fernández de la Torre, que se ocupaba de la coreografía y Falla la dirección musical. El matrimonio Martínez Sierra-Lejárraga⁵⁰ fueron grandes amigos de músicos como Usandizaga, Falla y Turina. La escritora conoció a Falla y Turina en París en 1913 y relataba como compartían reuniones y veladas musicales interpretando piezas a cuatro manos:

[...] descifrando para nosotros tal desconocida partitura rusa: Mussorgsky, Strawinsky, hasta Tchaikowsky, que a Falla no le gustaba del todo, porque, según él, tenía demasiada influencia alemana, y él, aterrado por la guerra y aliadófilo incondicional, aborrecía todo lo alemán, hasta el punto de renegar de sus antiguos dioses Beethoven y Wagner; no se salvaba de la guerra otro germano que Weber, no sé por qué [...]⁵¹

Mientras que *Noche en los jardines de España* evocaba *Parfums de la nuit*, la *Iberia* de Debussy y *La Mer*, el empleo de la orquestación como lo haría Ravel o

⁴⁷ CHRISTOFORIDIS, Michael. "Falla, Manuel de" En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, IV. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 894-919.

⁴⁸ NOMMICK, Yvan. "El influjo de Felip Pedrell en la obra y el..."

⁴⁹ La escritora riojana María Lejárraga (1874-1974) activista feminista, llegó a ser Diputada al Congreso por Granada en 1933. La mayoría de sus obras, fueron firmadas por su marido. Más tarde él mismo reconocería la verdadera autoría de esas obras. La Universidad de La Rioja junto con el Instituto de Estudios Riojanos, publicaron en 2015 el libro *De literatura y música. Estudios sobre la obra de María Martínez Sierra*. Entre otros aspectos, trata la relación estrecha que tuvieron sus obras con los compositores del momento como Falla y Turina.

⁵⁰ En los archivos de RTVE, se encuentra un documental acerca de la figura de María Lejárraga. Se puede visionar en el siguiente enlace: www.rtve.es/alacarta/videos/mujeres-en-la-historia/mujeres-historia-maria-lejarraga/838011/

⁵¹ PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano. *Falla y Turina a través de su epistolario*. Madrid: Conservatorio Superior de Música de Sevilla- Editorial Alpuerto, 1982. Pág. 62.

Dukas⁵², *El amor brujo* va a ser una obra rompedora con todo lo anterior. Falla exprime el efecto del cante jondo dotando a la obra de un carácter expresionista y pintoresco⁵³. Está formado por episodios musicales entrelazados que dan sentido de unidad. El lenguaje armónico empleado en esta composición ya fue tanteado en las *Siete canciones populares españolas*⁵⁴ y proviene de la superposición de los armónicos altos o también de las notas fundamentales que componen un acorde. En el *Amor brujo*, se homenajea el amor, la noche, el misterio, los fuegos fatuos y las campanas que advierten un nuevo día⁵⁵.

La Primera Guerra Mundial en 1914 obliga a Falla, Turina y otros muchos compositores a abandonar París⁵⁶. Regresó a España después de haber pasado una década en la ciudad de Debussy, con lo que eso significaba. En un momento en el que la capital parisina estaba en plena ebullición irrumpiendo la música más creativa del momento. La situación de país neutral, hizo de España un lugar de acogida para numerosos artistas e intelectuales. En el año 1916 desembarcaron los *Ballets Russes* de Diaghilev⁵⁷, procedentes de Nueva York. Rápidamente amigos españoles del coreógrafo le pusieron en contacto con Falla, Turina y el matrimonio Martínez Sierra. En esos encuentros Falla le dio a conocer a Diaghilev entre otras obras, la pantomima sobre la que llevaba unos meses trabajando, *El Corregidor*⁵⁸.

La compañía de baile contaba con el favor y la protección de la Familia Real. Durante el mes de mayo y junio de ese año actuaron en el Teatro Real⁵⁹. Con sus coreografías lograron despertar la conciencia artística de la crítica y el público asistente respecto de la música de vanguardia. Los estrenos que se representaron corresponden a *Petruchka* y *El pájaro de fuego*. Esas obras fueron dirigidas por su autor, el compositor Igor Strawinsky. Rápidamente Falla se convirtió en el guía de Strawinsky por la capital española. Fueron a corridas de toros, descubriendo también

⁵² CHRISTOFORIDIS, Michael. "Falla, Manuel de" En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, IV. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 894-919.

⁵³ MARCO, Tomás. *Historia de la música ...* Pág. 35.

⁵⁴ CHRISTOFORIDIS, Michael. "Falla, Manuel de" En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, IV. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 894-919.

⁵⁵ FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *La música española en...* Pág. 25.

⁵⁶ PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano. *Falla y Turina a través...* Pág. 53.

⁵⁷ SUÁREZ-PAJARES, Javier. "Introducción. El período de entreguerras como ámbito de estudio de la música española" En: *Música española entre dos guerras, 1914-1945*. Granada: Archivo Manuel de Falla, 2002. Pág.13

⁵⁸ DE PERSIA, Jorge. *En torno a lo español en la música...* Pág. 161.

⁵⁹ A instancias del rey Alfonso XIII, también actuaron en las ciudades de Bilbao y San Sebastián donde la Familia Real pasaba los períodos estivales. El pianista Arthur Rubinstein, también contó con el favor de Alfonso XIII, al serle concedido el pasaporte español.

la vida nocturna, con las tabernas, cantaores y guitarristas. Recorrieron varias ciudades españolas como Toledo y Granada⁶⁰, entre otras. Diaghilev sentía gran admiración por la *Noches en los jardines de España* de Falla y por el *Corregidor*, y le planteó a Falla convertirlos en ballet. Con *Noches* resultó complejo por la propia concepción de la música. Cuenta Pahissa en sus memorias que Falla no lo veía muy claro⁶¹. No así con *El corregidor y la molinera*, que tras sucesivas revisiones adquirió la forma de ballet en dos cuadros, pasando a titularse *El sombrero de tres picos*⁶². Una de las aportaciones en esta obra que difiere de la pantomima es la inclusión de la jota. Aquí se aprecia un influjo de *Petrouchka* de Strawinsky⁶³. No resultó fácil esa conversión de pantomima a ballet. Salazar ya lo aventuraba:

La arquitectura de un argumento pantomímico musical es lo más difícil en su género, y por ello seguramente su escasa presencia en el repertorio⁶⁴.

El rasgo más característico de esta obra es sin duda el proceso de estilización que experimenta la música popular, tradicional, al traspasar esa barrera de la depuración⁶⁵. Posiblemente sea gracias a la influencia de los ballets. La crítica internacional, en sus diferentes estrenos de la obra en Londres (1919) y París (1920) ya apuntaba a cierta similitud entre las estéticas rusas y española, respectivamente⁶⁶.

El concepto de universal, con el que se acuñó a la música de Falla de ese momento, se había logrado por la natural evolución de la realización plástica de la música, la estética en los ballets, la impresión del gesto que deriva hacia la pureza y la claridad⁶⁷. Parece natural que esa evolución, esa estilización diera lugar al camino que llevaría a Falla a componer *El retablo de Maese Pedro*.

⁶⁰ En una de esas visitas, precisamente en el Palacio Carlos V de Granada el 26 de Junio de 1916, la Orquesta de Madrid dirigida por Fernández Arbós y con Falla al piano interpretaron las *Noches en los jardines de España*.

⁶¹ PAHISSA, Jaime. *Vida y obra de Manuel...*

⁶² Strawinsky le sugirió realizar algunos cambios a la partitura. Falla, a modo de diario le escribe a María Lejárraga sobre las novedades que aporta a la partitura (timbres, cambio por la coreografía, por ejemplo). El matrimonio Martínez Sierra eran los libretistas del argumento, basándose en la versión de Pedro Antonio de Alarcón.

⁶³ CHRISTOFORIDIS, Michael. "Falla, Manuel de" " En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, IV. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 894-919.

⁶⁴ SALAZAR, Adolfo. "El Corregidor y la Molinera" En: *Revista musical Hispano-Americana*. (Madrid), 30 de abril de 1917.

⁶⁵ PIQUER SANCLEMENTE, Ruth. *Clasicismo moderno, neoclasicismo...* Pág. 202.

⁶⁶ *Ibid.* Pág. 203.

⁶⁷ *Ibid.* Pág. 207.

En esos años también se aventurará a la composición de una ópera, *El fuego fatuo*, pero que terminaría por desistir⁶⁸. Posteriormente Ros Marbá realizó una suite orquestal sobre ella, estrenándola al público con la Orquesta Nacional en Granada el 1 de julio de 1976.

Su etapa en Madrid finalizó con su última composición, la *Fantasía Bética*, obra para piano encargada por Rubinstein, de un nivel de ejecución y calidad musical dentro del repertorio pianístico moderno, equiparable al de la *Iberia* de Albéniz.

En 1919, Falla no se encontraba a gusto en la capital en esos momentos y decidió pasar una temporada en Granada, estancia que se convertirá en definitiva en septiembre de 1920⁶⁹. Durante esa etapa, junto a otros compositores, decidió participar en una obra de encargo, homenajeando al fallecido Debussy. El título de la partitura es *Homenaje pour le tombeau de Claude Debussy*. La elegida para evocar estas notas de duelo es la guitarra, desgarradora y delicada al mismo tiempo. Es su primera composición para la misma, en la que se había inspirado en épocas pasadas imitando sus recursos en numerosas composiciones.

Falla dotó a esta obra de inconfundibles rasgos andaluces, pero siguiendo una estilización impresionista. Para su composición se basó en *La Soirée dans Grenade*, así como en las cuerdas abiertas de la guitarra. En agosto de 1920 realizó una transcripción para piano. Su estreno no se produjo con guitarra, sino con un innovador instrumento que gozaba de popularidad en esa época, el arpa-laúd. Hubo de pasar un año, exactamente en 1922, para que se diese a conocer al público ya con la guitarra⁷⁰. Con esta obra asentó las bases para la creación de un nuevo repertorio para éste instrumento⁷¹.

En la ciudad granadina se moverá en un ambiente minoritario y limitado, rodeado por intelectuales, destacando entre otros al músico Valentín Ruiz Aznar y el malogrado poeta Federico García Lorca. Junto a éste creará el Concurso de Cante

⁶⁸ MARCO, Tomás. *Historia de la música ...* Pág. 36.

⁶⁹ PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano. *Falla y Turina a través...* Pág. 71.

⁷⁰ El estreno lo realizó el guitarrista y amigo de Falla en su etapa barcelonesa, Emilio Pujol. SOPEÑA, Federico. *Manuel de Falla. Escritos sobre música ...* Pág. 157

⁷¹ MARCO, Tomás. *Historia de la música ...* Pág. 37.

Jondo⁷² que se celebró el 13 y 14 de junio de 1922. En uno de los puntos que aparecen en las bases del citado concurso se manifestaba lo siguiente:

Se considerará cante jondo para los efectos de este concurso, el grupo de canciones andaluzas cuyo tipo genérico creemos reconocer en la llamada *siguiriya gitana*, de la que proceden otras canciones conservadas por el pueblo y que, como los polos, martinets y soleares, guardan altísimas cualidades que las hacen distinguir dentro del gran grupo formado por los cantos que el vulgo llama flamencos [...] Ésta última denominación, sin embargo, sólo debiera en rigor aplicarse al grupo moderno que integran las coplas llamadas malagueñas, granadinas, rondeñas (tronco éstas de las dos primeras), sevillanas, peteneras [...] las cuales no pueden considerarse más que como consecuencia de las antes citadas y quedan, por lo tanto, excluidas del programa a que ha de ajustarse nuestro concurso⁷³.

Nuevamente Falla recibió otro encargo, ésta vez de la princesa de Polignac⁷⁴, y compone *El retablo de Maese Pedro*, basado en las andanzas de *El Quijote* de Cervantes. Anteriormente la princesa de Polignac, también había planteado encargos a Satie y Strawinsky⁷⁵. Los primeros apuntes de la obra son de los primeros meses de 1919⁷⁶. En una carta escrita por Falla a la princesa de Polignac sobre la composición, le relata:

[...] el tema lo encontrará Vd. Leyendo el capítulo XXVI de la segunda parte de Don Quijote: El Retablo de Maese Pedro [...] y la representación (será hecha) por marionetas, en un pequeño teatro colocado sobre la escena [...]⁷⁷

Falla consultó a Pedrell al inicio de la composición de *El Retablo de Maese Pedro*, y éste le respondió en una carta:

⁷² El concurso de Cante Jondo tenía un alcance internacional, y contaba con un elenco de críticos de varios continentes. Pero parece que el resultado y la experiencia no fue del todo satisfactorio, porque ya no volvió a celebrarse más.

⁷³ SOPEÑA, Federico. *Manuel de Falla. Escritos sobre música ...* Págs. 181-182.

⁷⁴ Su nombre era Winnaretta Eugénie Singer, hija del inventor de la máquina de coser Singer, y heredera de una inmensa fortuna. Con el Príncipe Edmond de Polignac, que le llevaba treinta años mayor de edad, se casó en segundas nupcias. Fue una de las más afamadas mecenas musicales de París.

⁷⁵ Esas obras fueron *Socrate*, para voz y piano (o arreglo para pequeña orquesta) de Satie, encargada en 1916 y *Renard*, ópera-ballet de cámara, de Strawinsky, encargada en 1915.

⁷⁶ CHRISTOFORIDIS, Michael. "Falla, Manuel de" En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, IV. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 894-919.

⁷⁷ ÁLVAREZ, Alberto Jesús. *El origen del neoclasicismo musical español: Manuel de Falla y su entorno*. Málaga: Ediciones Maestro, 2008. Pág. 137. Sintetizando, ese capítulo trata sobre la historia de unos títeres (y su argumento en la Corte de Carlomagno) en la posada de Maese Pedro. Don Quijote confunde realidad con ficción y carga contra los títeres y marionetas e incluso el propio Maese Pedro.

Me apresuro a satisfacer su demanda. En tantos romances como conozco no me he tropezado jamás con alguno que trate de Gaiferos ni [de] la Princesa Melisendra. Pero puede V. mismo aplicar la tonada más a propósito de su invento. Hallará varias a la cual más característica en el Tomo I de mi *Cancionero*, que podrá prestarle el común amigo Adolfo Salazar y que también, sin duda, figurará en la biblioteca del señor Miguel Salvador, que sé que la tiene muy lucida. Registre en dicho tomo desde la sección V (Tonadas de romances), en el texto musical pág. 21, y la parte de texto literario correspondiente, desde la pág. 61⁷⁸.

Las fuentes musicales que empleó Falla se basaron en los trabajos de insignes musicólogos: el *Cancionero de Pedrell* y diversas transcripciones de Cecilio Roda⁷⁹. Comenzó a investigar la música española de los siglos XV y XVI, a través de la antología que realiza Pedrell en *Hispaniae Schola Musica Sacra*⁸⁰. También usó melodías de una gallarda de Gaspar Sanz, extraída de un tratado de guitarra de 1674, así como melodías en *De música libri septem* de Francisco de Salinas⁸¹. La idea que perseguía Falla no era una ópera de cámara al uso, sino que texto y música se relacionaran, acentuando uno al otro recíprocamente⁸². Es decir, un símil de lo que realizó Strawinsky con *Renard*.

En Granada, en el verano de 1922, Lorca junto a otros amigos, instan a Falla⁸³ a musicar una obra con títeres de cachiporra⁸⁴. A finales de junio de ese año retoma *El Retablo*, con la idea de finalizarlo pronto. Otro hecho decisivo fue la visita de su amiga y admirada clavecinista Wanda Landowska a tierras andaluzas⁸⁵. Tal y como le hace llegar en una carta Landowska a Falla en 1922:

A mediados de octubre parto para España y tocaré a mediados de noviembre en Sevilla y Málaga. ¿Cree usted que habría algo que hacer en Granada por esas fechas? Me disgustaría mucho estar tan cerca de usted sin volver a verle- después de tan largos años- y sin

⁷⁸ NOMMICK, Yvan. “El influjo de Felip Pedrell en la obra y el...”

⁷⁹ Esas transcripciones se publicaron junto a unas conferencias impartidas en el Ateneo de Madrid en 1905, con motivo de la publicación del tricentenario del Quijote. En 1920, se aprobó por Real Decreto la lectura obligada de la obra de Cervantes en todas las escuelas.

⁸⁰ ÁLVAREZ, Alberto Jesús. *El origen del neoclasicismo...* Pág. 139.

⁸¹ CHRISTOFORIDIS, Michael. “Falla, Manuel de” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, IV. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 894-919.

⁸² ÁLVAREZ, Alberto Jesús. *El origen del neoclasicismo...* Pág. 140.

⁸³ DE PERSIA, Jorge. *En torno a lo español en la música...* Pág. 251.

⁸⁴ Hace referencia a los muñecos de guante de los teatros de guiñol que se defendían o atacaban con una porra o cachiporra.

⁸⁵ Wanda Landowska (Varsovia 1881- EE.UU 1959) y Falla tenían en común predilección y admiración por las obras del compositor napolitano Domenico Scarlatti. Su amistad se remontaba a un encuentro en París junto a Casella en mayo de 1911.

tocar para usted, (¡entre otras, una deliciosa sonata de Scarlatti sobre temas andaluces!)⁸⁶

Falla y Lorca le organizaron una serie de conciertos en Granada, produciéndose el ansiado encuentro entre dos viejos amigos cuya admiración era recíproca. Al día siguiente de su marcha, Falla escribe a la clavecinista, el 26 de noviembre de 1922:

Nuestra conversación de ayer, después de la lectura del *Retablo* [...] todas sus preciosas indicaciones sobre el empleo del clavecín han despertado en mí una cantidad de ideas y proyectos a realizar⁸⁷.

En otra carta de Landowska a Lawrence Gilman le relataba años más tarde, en 1926, lo acontecido aquellos días por Granada y su encuentro con Falla:

Hace cuatro años pasé algún tiempo con mi amigo Falla en Granada. Él estaba entonces trabajando en su *Retablo* en el que planteaba crear un papel para un instrumento de tecla antiguo sin estar seguro de qué tipo de instrumento de tecla antiguo podría ser, porque no estaba familiarizado con ellos a fondo. Como yo tenía mi clavicémbalo conmigo, pues estaba de gira por España, toqué muchísimo para él durante varios días y nos fuimos adentrando en las distintas posibilidades del instrumento. Él se empezó a interesar más y más, poco a poco rehízo completamente la parte de tecla de su *Retablo*. Su entusiasmo creció y decidió escribir un concierto para clavicémbalo⁸⁸.

Para la creación de *El Retablo*, Falla se basó en varios procedimientos. El uso de la declamación, el tono de pregón y romance⁸⁹; una orquesta sin grandes pretensiones, sin grandes masas sonoras, reducida en los instrumentos de cuerda, viento-madera, viento-metal y percusión⁹⁰, evocando la música del medievo y renacimiento español⁹¹. Esa evolución de la música de Falla, desde *El sombrero de tres picos*, pasando por la *Fantasía Bética* hasta llegar a *El Retablo*, es una transición donde el compositor se aleja del andalucismo y dirige su mirada hacia tierras castellanas⁹².

⁸⁶ ÁLVAREZ, Alberto Jesús. *El origen del neoclasicismo...* Pág. 126.

⁸⁷ DE PERSIA, Jorge. *En torno a lo español en la música...* Pág. 254.

⁸⁸ ÁLVAREZ, Alberto Jesús. *El origen del neoclasicismo...* Págs. 131-132.

⁸⁹ MARCO, Tomás. *Historia de la música ...* Pág. 37.

⁹⁰ FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *La música española en...* Pág. 26.

⁹¹ ÁLVAREZ, Alberto Jesús. *El origen del neoclasicismo...* Págs. 139-140.

⁹² FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *La música española en...* Pág. 26.

En un artículo escrito por Salazar titulado *Polichinela y Maese Pedro*, en la *Revista de Occidente*⁹³ ya analizaba ese paralelismo o no, entre la música de Strawinsky y Falla. Salazar plantea una reivindicación del neoclasicismo español frente al neoclasicismo del compositor ruso que influyó en la nueva generación de jóvenes compositores franceses. Según él, Strawinsky realiza una deshumanización o deformación sobre el material del pasado, mientras que la postura de Falla es la de evocación y respeto al mismo, como queda reflejado en *El Retablo de Maese Pedro*.

Otro aspecto destacado de esa crítica en la que Salazar continúa reafirmando en la diferencia entre ambos compositores, radica en la consideración que se tenía sobre Falla en la Francia de antes de la Primera Guerra Mundial. Su trayectoria compositiva había propiciado una evolución de su música hacia nuevas corrientes de vanguardia, calificando su música de universal, al contrario que la de Strawinsky. Años más tarde, Sopeña ratifica algunos puntos de Salazar, especialmente el que hace referencia al neoclasicismo de Falla como natural y emocional comparado con el neoclasicismo de Strawinsky, más rudo y hermético⁹⁴.

Con esta obra el compositor y su música se encumbraron entre lo más selecto de las nuevas vanguardias. El éxito en ese momento fue el de haber sabido sintetizar el estilo neoclásico tomando como referencia el nacionalismo español del pasado.

Dos obras coetáneas de Falla, pero tan distintas entre sí presentan algunas similitudes: *Psyché*, con texto de Jean Aubry y el *Concierto para clavicémbalo y cinco instrumentos*. Su principal rasgo es la economía de medios y una austeridad en la composición de los integrantes en un conjunto camerístico⁹⁵.

De nuevo, Falla regresa a las fuentes populares para la siguiente composición. Así, el *Concierto para clavicémbalo y cinco instrumentos* es un ejemplo de lo que Nommick denomina como ejemplo de reelaboración en cascada, es decir, el tema obtenido por Falla del *Cancionero* de Pedrell y que aparece como tema en el *Allegro* del *Concierto para clave*, es el resultado de un proceso comenzando por la canción *De los álamos vengo, madre*, cuyo origen era indiscutiblemente popular, según Pedrell.

⁹³ Corresponde al número 11 de la *Revista Occidente*, publicado en mayo de 1924. Citado en PIQUER SANCLEMENTE, Ruth. *Clasicismo moderno, neoclasicismo...* Págs. 379-382.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ CHRISTOFORIDIS, Michael. "Falla, Manuel de" En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, IV. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 894-919.

Por su parte, Wanda Landowska fue decisiva en la difusión y repercusión del clave. No sólo ella, también el catalán Joaquín Nin contribuyó a ello. Entre las publicaciones de Landowska hay que resaltar colaboraciones en *Musique ancienne* (1909) y en la *Revista Musical Catalana* (1922) donde plasma sus pensamientos e ideas sobre el retorno musical y el neoclasicismo, así como estudios de clavecinistas italianos y franceses. Estos artículos ayudaron en parte al éxito de las obras de Falla, comenzando con *El Retablo*, pero sobre todo será con el *Concierto para clave y cinco instrumentos*. Como consecuencia, surgió una nueva época dorada para el clavecín al que se le calificaba como ejemplo de equilibrio, de grandeza y profundidad, profundidad-superficie, pureza y estilización. El estreno del *Concierto para clave y cinco instrumentos* se produjo en 1926 en Barcelona, a través de la Associació de Musica da Camera. Wanda Landowska incorporó ésta obra a su repertorio llevándola en una gira por Francia en 1926 y 1927. A Domenico Scarlatti se le vincula con el lenguaje neoclásico, el clavecín y la identidad española⁹⁶.

Un año más tarde compuso otras obras, como *Soneto a Córdoba*, para voz y arpa, que también puede ser sustituida por piano. Esta composición data de 1927, escrita con motivo del centenario de Góngora. Le siguieron otras como *Balada de Mallorca*, en una clara alusión a la *Balada* número 2 de Chopin, compuesta para coro mixto⁹⁷.

En 1934, Falla participó junto a otros compositores con su *Fanfarria sobre el nombre de Arbós*, en un homenaje al director de orquesta Enrique Fernández Arbós. Posteriormente compuso la *Suite de homenajes*, finalizada en 1938-39, donde confluyen distintas piezas dedicadas a varios compositores, como Dukas, Debussy o Pedrell. Se trata de la última composición acabada por el propio Falla. Finalizada la Guerra Civil, Falla se trasladó a Argentina donde murió el 14 de noviembre de 1946.

La *Atlántida*, que comenzó allá por 1926 con una idea inicial, sufrió distintos avatares, dilatándose en el tiempo. Aunque parece que nunca llegó a abandonarla del todo llegó a ser su obra inconclusa a su muerte, en 1946. La engorrosa y compleja tarea de su finalización le fue encargada a Ernesto Halffter por los herederos de Falla y editores⁹⁸. El estado en el que se encontraba la composición a la muerte de Falla unido a las sucesivas formas que tuvo durante su desarrollo, le confieren una

⁹⁶ PIQUER SANCLEMENTE, Ruth. *Clasicismo moderno, neoclasicismo...* Págs. 277-286.

⁹⁷ MARCO, Tomás. *Historia de la música ...* Pág. 39.

⁹⁸ Finalmente su estreno, sin escenificación, se produjo en el Teatro del Liceo de Barcelona en 1961. Un año más tarde, tuvo lugar el estreno ya escenificado en el Teatro de la Scala de Milán.

gran complejidad a la hora de su estudio. Se trata de una cantata escénica con fragmentos del poema épico de Jacinto Verdaguer, que lleva el mismo título.

Manuel de Falla aborda a lo largo de su trayectoria un catálogo compositivo considerable, como se ha comentado anteriormente. Referente para todos los compositores posteriores, fue la gran figura musical que devolvió la admiración del colectivo musical internacional hacia la música española.

Según Falla no sólo era la armonía la que marcará el sello de la nueva música. Él lo basa en tres fundamentos, ritmo, modalidad y formas modélicas⁹⁹, supeditados siempre a esa evocación, que otros compositores como Debussy personifican.

A la hora de hablar de los planteamientos metodológicos que seguía Falla, hay que hacer mención a que él no publicó ningún tratado. Por el contrario, se valía para sí mismo de la recopilación de diferentes métodos. Tras un estudio pormenorizado, seleccionaba los procedimientos más seguros de composiciones del pasado, así como de obras de compositores coetáneos a él¹⁰⁰. Todos estos mecanismos y técnicas tenían un denominador común, que era el análisis. Falla dejó plasmado en una *Memoria*¹⁰¹ la importancia de esas clases, como auxiliares, dentro de la formación de los estudiantes de canto e instrumentistas.

En el Archivo Manuel de Falla se conserva una carta que escribe Falla a Manuel Quirell, acerca de la corrección que realiza sobre tres composiciones del hermano de Quirell¹⁰². Resulta realmente interesante y esclarecedor éste documento. Aunque fue escrito en 1905, unos meses antes de que le fuese otorgado el premio de ópera por su drama lírico de *La vida breve*, vislumbró algunas de sus características pedagógicas. Posteriormente, muchas de estas peculiaridades fueron transmitidas por Falla al *Grupo de los Ocho*. De entre todas ellas destaca su meticulosidad a la hora de corregir, el valor sustancial que otorga al análisis y una clara libertad a la hora de componer, pero siempre dentro de unos parámetros establecidos. Aboga por un conocimiento mayor de la sonoridad de los instrumentos. Es decir, guarda una

⁹⁹ SOPEÑA, Federico. *Manuel de Falla. Escritos sobre música ...* Pág. 37.

¹⁰⁰ NOMMICK, Yvan. "Manuel de Falla y la pedagogía de la composición: El influjo de sus enseñanzas sobre el grupo de los ocho de Madrid" En: *Música española entre dos guerras, 1914-1945*. Granada: Archivo Manuel de Falla, 2002. Págs. 43-45.

¹⁰¹ Memoria sobre la creación de una clase auxiliar de técnica musical en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación escrita por Falla en 1914. El manuscrito autógrafo se encuentra en el Archivo Manuel de Falla. Citado en *Íbidem*. Págs. 59-66.

¹⁰² NOMMICK, Yvan. "Manuel de Falla y la pedagogía de... Págs. 47-60.

considerable relación y adecuación a la hora de escribir pensando en la tímbrica de los instrumentos requeridos. Y por último una de sus máximas era la minuciosidad y exigencia en las correcciones ya fuesen armónicas, tímbricas, rítmicas y melódicas¹⁰³.

Falla, al igual que otros compositores del momento, como Debussy o Strawinsky, también realiza escritos o ensayos. Pero a diferencia de los dos anteriores en los que existe una preocupación pedagógica, su inquietud era bien distinta, enfocada principalmente a futuras generaciones venideras¹⁰⁴.

La importancia en la que radica la figura de Manuel de Falla es el haber sido un compositor nacionalista pero con una fuerte inclinación universal, hecho que evitó que fuese encasillado como compositor regionalista. La magnitud alcanzada por un músico como Falla es totalmente comparable a la que ejercieron otros, como afamados escritores e intelectuales dentro de la historia de la cultura española.

El verdadero impacto que Falla produjo en la siguiente generación de músicos fue cuantioso. Esos jóvenes fueron los que lo situaron en el más alto nivel musical. No puede ser entendida la Generación del 27, heredera directa del maestro gaditano y sus postulados, sin tener presente la aportación a la historia de la música que junto a Falla realizaron los compositores de la llamada Generación de Maestros¹⁰⁵. Un factor determinante que actuó de nexo común entre estas dos generaciones de músicos fue la creación en 1915 de la Sociedad Nacional de la Música. La música gozó de un importante revulsivo al concentrarse allí lo más granado de la intelectualidad del momento. Trascendente fue también la percepción que existía en la Generación de Maestros de que el objetivo que tenían era el de actuar como una renovación de la música en España. El siguiente paso era el de transmitírselo a las siguientes generaciones, y así continuar con el objetivo marcado¹⁰⁶.

II.1.3. Otros autores de la Generación de los Maestros.

El hito que marcó la música de Falla en España y el legado que dejó, no podría haberse llevado a cabo sin el conjunto de algunos de los compositores

¹⁰³ *Ibidem.*

¹⁰⁴ SOPEÑA, Federico. *Manuel de Falla. Escritos sobre música ...* Pág. 17.

¹⁰⁵ CASARES RODICIO, Emilio. "La Generación del 27 revisitada" En: *Música española entre dos...* Págs. 21-37.

¹⁰⁶ *Ibidem.*

coetáneos. Su dimensión y alcance fue menor, pero sin duda desempeñaron una función necesaria en este país, junto al compositor gaditano. El grupo de compositores al que se hace referencia, la llamada Generación de los Maestros, lo formarían Conrado del Campo (1878-1953), Joaquín Turina (1882-1949), Julio Gómez (1886-), Jesús Guridi (1886-1961) y Óscar Esplá (1886-1976).

Conrado del Campo (1878-1953), fue alumno de José del Hierro y Jesús de Monasterio en violín, y de Emilio Serrano en composición. También incorporó recomendaciones de Ruperto Chapí¹⁰⁷. Hablar de Conrado del Campo es trazar una línea paralela a las cátedras de Armonía y Composición que ocupó hasta su muerte¹⁰⁸. La lista de alumnos que pasaron por sus aulas es inmensa, muchos de ellos llegando a ser importantes compositores en diversos géneros (sinfónico, camerístico folklórico, por ejemplo). Maestro, amigo de sus alumnos, no trató de imponerles una manera de componer, sino al contrario, su pedagogía se fundamentaba en potenciar el desarrollo de sus personalidades¹⁰⁹. Algunos de aquellos discípulos fueron Gerardo Gombau, Jesús García Leoz, Francisco Escudero, Fernando Remacha, Salvador Bacarisse, Julián Bautista, Ataúlfo Argenta o Cristóbal Halffter entre otros. Su música ha sido clasificada siempre como de fuerte influencia germánica, a pesar de tener una formación íntegramente española. Realizó dos viajes a Alemania¹¹⁰. Su veneración a Wagner o Strauss era de todos conocida.

Al igual que otros muchos compositores que hubiesen podido alcanzar mayores cotas de reconocimiento, se encontró con las pésimas limitaciones a la hora de editar y difundir sus composiciones hacia el mercado internacional, reduciendo su radio de acción y crecimiento sólo a España. Músico de oficio, simultaneó labores de compositor, instrumentista, docente, director y compositor¹¹¹. Fue promotor del *Cuarteto Francés*, que se transformaría en 1919 en *Quinteto Madrid*, así como creador y director de la primera *Orquesta de Radio Nacional de España* en 1947¹¹². Su música de cámara ocupa un puesto muy importante en el conjunto de su producción. Su *Quinteto en mi mayor*, para piano e instrumentos de arco, estrenado

¹⁰⁷ MARCO, Tomás. *Historia de la música ...* Pág. 44.

¹⁰⁸ Primero comenzó con la cátedra de armonía en 1915, pasando después a contrapunto, fuga y composición. Desde 1923 ocupó la cátedra de composición hasta el final de sus días.

¹⁰⁹ FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *La música española en...* Pág. 42.

¹¹⁰ Se trataría de dos estancias en Berlín y Bayreuth. La primera en 1927 y la siguiente ocho años más tarde. La finalidad era profundizar en la obra de Wagner.

¹¹¹ FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *La música española en...* Pág. 42.

¹¹² MARCO, Tomás. *Historia de la música ...* Pág. 46.

tras su muerte, alcanzó en 1953 el Premio Samuel Ros¹¹³. Siguiendo la estela de otros compositores, exploró en el mundo operístico llegando a componer hasta diez óperas¹¹⁴. La que más destaca es *El Avapiés* (1918), que describe el ambiente que tenía la capital a principios del siglo XIX.

Otra ópera, *La Tragedia del beso*, heredera claramente de las corrientes germánicas, contiene paralelismos con el *Tristán e Isolda* de Wagner, más que evidentes¹¹⁵. Adolfo Salazar que había defendido a Conrado del Campo en 1915 a través de esa ópera, experimenta un cambio rotundo de idea frente al compositor, acusándole de extraviarse dentro del bosque ultra-romántico y ultracromático¹¹⁶.

Con respecto al amplísimo catálogo de Conrado del Campo, aún sigue siendo desconocido para el gran público. Los motivos pueden ser encontrarse muchas de esas composiciones desaparecidas, dispersas o por no ser interpretadas en las salas de concierto. Las obras que lo conforman son ingentes, destacando a modo de ejemplo, unos doce cuartetos, dos quintetos, conciertos con solista (piano, violín o cello y viola), canciones, tres misas, obras corales, poemas sinfónicos, suites, ballets, y así un sinfín de composiciones. Al igual que Falla, utilizó el folklore dándole un nuevo giro, pero muy alejado del nivel alcanzado por el compositor gaditano.

En 1936 participó en la sección de folklore junto al musicólogo catalán Francesc Pujol en el III Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología. Casualmente al tener al mismo presidente, el inglés Edward Dent, que la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC), ambas asociaciones coincidieron en Barcelona. La delegación española, que era la más numerosa, contaba con dieciocho miembros, entre compositores, musicólogos y organistas. La presencia de los compositores Conrado del Campo y Joaquín Turina sirvió para mostrar internacionalmente la imagen de la musicología española¹¹⁷.

Su mayor logro alcanzado fue el de adecuar a la música española al diseño y estructura de las patrones alemanes. Salazar decía que la figura de Conrado del

¹¹³ FERNÁNDEZ-CID, Antonio. “La Sociedad de Conciertos de Música de Cámara y el premio “Samuel Ros” En: *ABC* (Madrid), 27 de mayo de 1953. Pág. 47.

¹¹⁴ FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *La música española en...* Pág. 43.

¹¹⁵ SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor. “Resonancias Tristanescas en la ópera española: wagnerismo en las óperas de Conrado del Campo” En: *Anuario Musical*, 65, enero-diciembre, 2010. Págs. 145-170.

¹¹⁶ TORRES CLEMENTE, Elena. “La imagen de Manuel de Falla en la crítica de Adolfo Salazar” En: *Música y cultura en la...* Págs. 265-285.

¹¹⁷ CONTRERAS ZUBILLAGA, Igor. “Ciencia e ideología en el III Congreso de la Sociedad Internacional de musicología (Barcelona, 18-25 abril de 1926)” En: *Música y cultura en la...* Págs. 143-156.

Campo encarnaba al compositor que se encontraba preparado para culminar la asignatura pendiente, en clara referencia al Romanticismo en España. Alejado de las vanguardias, pero dispuesto a dar ese paso, frente a otros que veían en esa acción una regresión¹¹⁸. Su música tiene varias constantes, como son el sello de la música popular, la asociación de la música a las ideas de los poemas y el desarrollo de motivos que paulatinamente derivan en un cambio de carácter.

Conrado del Campo, consigue entrelazar ese castellanismo nacional que admiraba en Chapí, junto al nacionalismo de Falla y la tradición germana de Wagner y Strauss¹¹⁹.

Prosiguiendo con el grupo de los Maestros, el siguiente compositor a tratar es el sevillano Joaquín Turina (1882-1949), unos años más joven que Conrado del Campo. El poeta Gerardo Diego con un instinto musical innato, aseguraba que al oír la música de Turina le transportaba a Andalucía¹²⁰. Tomás Marco lo encuadra como un compositor andalucista, principalmente de Sevilla y menos universal en su nacionalismo¹²¹.

Las fuentes principales que se han empleado tradicionalmente para ahondar en su vida han sido apuntes biográficos, su cuantiosa correspondencia, así como sus propias anotaciones desde 1913 hasta un poco antes de su fallecimiento¹²². Se inicia tempranamente en la música en su Sevilla natal, mostrando rápidamente inclinación hacia el piano. Emprende sucesivos viajes a Madrid, donde acabará instalándose en 1902. En la capital recibió clases de piano de José Tragó. Su presentación oficial tiene lugar el 14 de marzo de 1903, en la faceta de compositor y pianista, en el Ateneo Científico, Artístico y Literario de Madrid con *La danza de los Elfos*, *Variaciones sobre cantos populares* y *Gran polaca*¹²³.

¹¹⁸ PORTO SAN MARTÍN, Isabelle. “Cruce de miradas: el romanticismo francés visto por Adolfo Salazar y sus contemporáneos”. En: *Música y cultura en la...* Pág. 324.

¹¹⁹ GARCÍA AVELLO, Ramón. “Campo Zabaleta, Conrado del” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, II. Madrid: SGAE, 2000 Págs. 982-993.

¹²⁰ BENAVIDES, Ana. “Gerardo Diego. Un artista de doble vocación” En: *Música y cultura en la...* Págs. 97-109.

¹²¹ MARCO, Tomás. *Historia de la música ...* Pág. 50.

¹²² GARCÍA AVELLO, Ramón. “Campo Zabaleta, Conrado del” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, II. Madrid: SGAE, 2000 Págs. 982-993.

¹²³ OLIVERA ZALDUA, María. *La colección iconográfica del compositor Joaquín Turina: Análisis documental: Inventario y catalogación*. (Tesis Doctoral inédita). Madrid: Universidad Complutense, 2010. Existe versión accesible on-line (<http://eprints.ucm.es/11396/1/T32081.pdf> . Consultado el 21 de junio de 2015).

Por esa época ya se había estrenado su ópera *La Sulamita*. Sus padres fallecieron y él, al igual que otros muchos, ve en París la ciudad de más auge musical en estos momentos. Turina no hallaba ni con Bretón, Chapí, ni el maestro Pedrell, el profesor de composición que necesitaba¹²⁴. Así que todos esos factores le animan a marcharse a París y empaparse de todo hasta lograr triunfar.

Una vez llegado a la capital parisina, Turina se codeó con músicos de la talla de Dukas, Viñes, Ángel Barrios y el mismísimo Falla. En París estudia piano con Moritz Moskowski, además de incorporarse como alumno a la *Schola Cantorum*. Uno de los grandes momentos de su etapa parisina es el hecho de conocer a Isaac Albéniz. Éste asistió en mayo de 1907 a la Sala *Eolian*, donde quedó maravillado por el *Quinteto en Sol menor* de Turina, y se ofreció a editarlo¹²⁵.

Fue Albéniz el que sugirió a Turina que se alejara de ese estilo que la *Schola Cantorum* inculcaba a todo el que estudiaba allí, formando músicos todos iguales, desprovistos cada uno de su singularidad e individualidad. Sobre este asunto, tras el estreno de su *Procesión del Rocío* en 1912, Claude Debussy publicó el 1 de diciembre de 1913 en la Revista S.I.M. de París, lo siguiente:

Parece, como Albéniz, Turina está fuertemente impregnado de música popular; pero titubea todavía en su forma de desarrollar y cree útil acudir a los ilustres proveedores contemporáneos. Quisiera creer que Turina puede pasar de ellos y escuchar voces más familiares [...]¹²⁶

Albéniz le asesora y le orienta hacia el camino del nacionalismo. Pero la música de Turina no lograba despojarse de ese cliché de academicista, a pesar de su nacionalismo español.

Su carrera como pianista le lleva a actuar en España y en otros países, alcanzando allí la interpretación de sus obras celebrada y fama. Una vez comenzada la Primera Guerra Mundial, regresa de nuevo a Madrid. El 15 de enero de 1915, recibe un homenaje junto a Falla, en el Ateneo de Madrid¹²⁷. A partir de 1919 ejerce una ocupación dual como pianista, primero del Cuarteto Francés que acabó siendo

¹²⁴ GARCÍA AVELLO, Ramón. "Campo Zabaleta, Conrado del" En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, II. Madrid: SGAE, 2000 Págs. 982-993.

¹²⁵ OLIVERA ZALDUA, María. *La colección iconográfica del compositor...*

¹²⁶ MORÁN, Alfredo. *Joaquín Turina a través de otros escritos*. Madrid: Fundación Juan March, 1991. Prólogo. Págs. V-VII.

¹²⁷ OLIVERA ZALDUA, María. *La colección iconográfica del compositor...*

posteriormente el Quinteto Madrid; y como director de orquesta en las actuaciones de los Ballets Rusos de Diaghilev¹²⁸.

En 1929 sella un acuerdo con la *Editorial Unión Musical Española*, por el que se compromete a proporcionarle partituras de piano. En el período comprendido entre 1929 a 1940 compone una gran cantidad de obras, sobre todo en los primeros años. Es nombrado catedrático de Composición del Conservatorio de Madrid en 1931 y cuatro años más tarde designado como miembro de la Academia de Bellas Artes.

Durante la Guerra Civil no compuso nada y posteriormente su producción ya es casi nula. Continuó realizando viajes y el escrito de su *Tratado de composición* (1946). Joaquín Turina falleció el 14 de enero de 1949.

Respecto a su perfil, y comparando por ejemplo con el compositor Conrado del Campo, fue también un músico que tuvo que simultanear varios trabajos, algo muy común en ese momento. Uno de ellos, era también el de publicar artículos colaborando en revistas¹²⁹.

Aquí se recoge las opiniones de Turina en una de ellas, acerca del pasado y de la música romántica:

El gesto desdenoso de los elementos avanzados de hoy hacia la música del siglo XIX no me parece del todo justo. Ciertamente en ese centenar de años ha habido infinitos matices e irregularidad de valores.[...] Convengamos en que ha sido, por lo menos, un siglo muy variado.[...] No hay nada más inconexo que el grupo de románticos. La intuición genial de Schubert no se parece nada al tecnicismo cincelado de Mendelssohn; ni la sinceridad de Schuman al virtuosismo aparatoso de Liszt; mucho menos aún el alma vibrante de Chopin a la imaginación desbordada de Berlioz. La escritura pianística de Schumann realiza un enorme progreso sobre el piano clásico de Beethoven, y no está aún contaminada con el veneno del virtuosismo. Y ¡cosa curiosa!, este genial compositor que hizo una orquesta del piano, no sabía orquestrar. Padecía una enfermedad que no deja de ser frecuente entre los compositores, y consiste en una especie de pánico, de miedo, a que las combinaciones orquestales no respondan, no suenen lo suficiente; y refuerzan los instrumentos, y añaden sonoridades, y mientras más refuerzan y más añaden, menos suena la orquesta. Se comprende esto fácilmente, pues la orquesta es color, policromía, y ya sabemos que el constante empleo de todos los colores reunidos, produce inevitablemente una tonalidad gris [...]¹³⁰.

¹²⁸ PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano. “Turina Pérez, Joaquín” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, X. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 513-525.

¹²⁹ Algunas de esas revistas fueron *Ritmo* y la publicación bilbaína *Revista Musical*.

¹³⁰ TURINA PÉREZ, Joaquín. “Romanticismo” En: *Ritmo*, II (febrero 1930). Pág.5.

A diferencia de Conrado del Campo, Turina contó con un mayor empuje internacional de sus obras, en parte debido a la edición de sus composiciones. Su música siempre ha ejercido una fascinación y seducción muy del gusto del público de la época. Sírvese como ejemplo, las interpretaciones que de su música se realizaban en la Residencia de Estudiantes, junto a otros compositores, como Falla, Joaquín Nin, Robert Gerhard, el padre Donostia, Rodolfo y Ernesto Halffter, entre otros¹³¹. Al igual que otros compositores, también intentó el género operístico. Su corpus pianístico es realmente aplastante, en el que se incluyen piezas menores junto a otras de gran valor. Según Carlos Gómez Amat, Joaquín Turina fue un pianista que poseía una gran técnica así como un refinamiento a la hora de interpretar¹³².

Joaquín Turina, dentro de la Generación de los Maestros, ejerció una influencia sobre compositores de su generación como también posteriores. Muchas veces se le ha atribuido a Falla ser ese impulso y espejo en el que se han mirado otros compositores, pero según Tomás Marco, Falla eligió un camino inexplorado, en el que él lo inicia y al mismo tiempo lo cierra¹³³. Por tanto, los compositores podían ver en Turina esa sombra del destello de Falla reflejada en el compositor sevillano. Además, a través de la relación epistolar entre Falla y Turina, se puede apreciar cómo éste último se ve más discípulo, a la hora de consultarle a Falla acerca de tratados para estudiar armonía y composición¹³⁴.

Criticado porque su nacionalismo se encuentra encorsetado dentro del formalismo de la *Schola Cantorum*, aquel que le aconsejaba Albéniz abandonar y del que no llegó a despojarse. Esto le provocó que su música pintoresca y nacionalista no consiguiese progresar, anquilosándose en un regionalismo no universal. Turina tenía muy interiorizado la formación que recibió en la *Schola*, su predilección por lo cíclico y la forma, que se puede entrever en la mayoría de sus obras. Aunque también es cierto que en *Recuerdos de mi rincón Op.14*¹³⁵ y en *Sinfonía Sevillana* ese formalismo tiende a ir desapareciendo. Al sustraerse lentamente de esas influencias franckianas, logra alcanzar una libertad que le reencuentra consigo mismo, creando un estilo andalucista y sevillano propio. A su

¹³¹ SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia. "Antecedentes del neoclasicismo en la estética musical de Francisco Giner" En: *Música y cultura en la ...* Págs. 49-68.

¹³² GÓMEZ AMAT, Carlos. "Música orquestal" En: *Ritmo*, LII, 520 (marzo 1982). Págs.15-18.

¹³³ MARCO, Tomás. *Historia de la música ...* Pág. 57.

¹³⁴ PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano. *Falla y Turina a través...* Pág. 71.

¹³⁵ Sopeña decía que esta pieza podía tener influencia de *Children's Corner* de Debussy. GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. "Turina, cien años después" En: *Ritmo*, LII, 520 (marzo 1982). Págs. 12-14.

favor contaba ser un compositor con un gran talento y fuerte personalidad que le ha hecho alcanzar el honroso calificativo de pertenecer al Grupo de los Maestros de la Generación del 98.

Para concluir el apartado sobre el compositor sevillano, resulta interesante la crítica que Adolfo Salazar realizó en el Periódico *El Sol*, el 1 de abril de 1921, sobre su *Sinfonía Sevillana*:

[...] La Sinfónica nos dió en su segundo concierto la primera audición de la última obra de Joaquín Turina. Su título: *Sinfonía Sevillana*. Subtítulo: *Episodio pintoresco*. Ya es cosa sorprendente que toda una sinfonía sea un episodio; pero la aparente antinomia se aclara cuando el autor nos explica que no quiere significar por la palabra sinfonía su concepto tradicional, sino la corriente aceptación de conjunto opulento y exultante de colores y de sensaciones. En cuanto al episodio, éste es la parte anecdótica en que Turina basa siempre sus obras y que constituye en cierto modo su argumento. Argumento de un dramatismo leve, teñido ligeramente de ironía que ese músico coloca en un propicio ambiente sonoro: he aquí la estética de Turina, por la cual su música es, a la vez, sentimental y pintoresca. A veces-una de ellas en esta sinfonía- preferimos la viva realización de ese ambiente- que revela a un músico sensible y moderno- a la hondura patética, que pueda tener el argumento, la cual, felizmente para el buen gusto del autor, no intenta meterse en demasiadas profundidades, sino que acepta un tono frívolo y ligero, y muy en consonancia con la vaporosa musicalidad que lo rodea [...]¹³⁶

Otro gran compositor, pero posiblemente más desconocido que los anteriores es Julio Gómez. Representó el prototipo de intelectual de finales de siglo, como los literatos de la Generación del 98. Nacido en Madrid en 1886, perteneció a una familia con fuerte arraigo musical e intelectual. Se licenció en 1907 en Filosofía y Letras, doctorándose seis años más tarde en Ciencias Históricas. En cuanto al plano musical, obtuvo el Premio de Armonía del Conservatorio de Madrid y prosiguió siendo discípulo de Tomás Bretón, Emilio Serrano y Felipe Pedrell, entre otros¹³⁷.

Su presentación en público como compositor fue con la obra *Suite en la*, en 1917 con la Orquesta Filarmónica bajo la dirección de Pérez Casas.

Con una formación universitaria y musical, aunó ambos aprendizajes que le ayudaron a desempeñar distintos puestos, como director del Museo Arqueológico de Toledo, de la sección Musical de la Biblioteca Nacional, culminando como director

¹³⁶ SUÁREZ-PAJARES, Javier. "Las dos orillas de la crítica española. Selección de textos" En: *Música española entre dos...* Págs. 259-307.

¹³⁷ FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *La música española en...* Pág. 68.

de la Biblioteca del Conservatorio de Madrid. En lo que respecta al magisterio que impartió en el Conservatorio de Madrid, sus clases fueron más bien aisladas. Sin embargo, en 1944 la situación cambió al adjudicarle una Cátedra de Cultura literaria aplicada a la música y años más tarde, en 1951 sustituyendo a Turina en la cátedra de composición. Entre sus discípulos se encuentran Ángel Arteaga y Carmelo Bernaola.

Debido a su gran cultura y formación, también ejerció la crítica musical en el diario *El Liberal*¹³⁸. Galardonado hasta en cinco ocasiones con el Premio Nacional de Música, llegó a ser también académico de Bellas Artes. Julio Gómez falleció en Madrid, en 1973.

Fue un crítico musical intenso y en ocasiones hasta polemista. Llegó a escenificar diversas posturas, frente al posicionamiento de Salazar con la nueva hornada de compositores. Para Gómez, existía la necesidad de crear las infraestructuras necesarias y permitir que la música se acercase a los estratos sociales más alejados de ella:

[...] Vayamos en busca del pueblo para hacer arte grande y duradero [...] a la masa opongamos la masa, que la asociación es la característica de la sociedad del siglo XX. Fórmense grandes sociedades de conciertos instrumentales y vocales; compónganse sinfonías, poemas sinfónicos, cantatas, oratorios, que éstos son los géneros que han de entusiasmar al democrático público de nuestros tiempos [...]¹³⁹

No hay que olvidar que fue un firme defensor de la zarzuela. Su opinión sobre la generación de jóvenes compositores queda reflejada en sus palabras, gracias a las investigaciones de Beatriz Martínez del Fresno:

[...] En el intermedio se acercaron a nosotros algunos jóvenes compositores vanguardistas para protestar del acaparamiento de los programas por compositores del siglo XIX a quienes la burguesía considera como los más grandes genios de la música [...] Y en cuanto a los compositores jóvenes, que creen acto meritorio y digno de pasar a la posteridad el plagiar a Scarlatti, por ejemplo, y crimen nefando o cuando menos inclinación pecaminosa, que ha de ocultarse como vicio vergonzoso, el seguir a Beethoven o a Wagner [...]¹⁴⁰

¹³⁸ El diario *El Liberal* fue disuelto una vez concluida la Guerra Civil, en 1939. Llegó a ser uno de los principales medios de comunicación de prensa, junto *El Imparcial*, *El Debate*, *El Sol*, *Abc* o *La Vanguardia*, en el período histórico conocido como la Restauración.

¹³⁹ MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. “Los lenguajes musicales de la Edad de Plata: modernidad, elitismo y popularismo en torno a 1927” En: *Música y cultura en la...* Págs. 455-478.

¹⁴⁰ VILLANUEVA, Carlos. “Adolfo Salazar y la crítica musical” En: *Íbidem*. Págs. 221-264.

Sus intentos de triunfar en el mundo de la ópera resultaron baldíos. Sin embargo, en el campo de la ópera camerística logró obtener mayor recompensa. A él se le debe la recuperación de la esencia de la tonadilla dieciochesca de éste país. Éstos éxitos lo consigue con *El Pelele* y *Los Dengues* donde se puede apreciar el neoclasicismo velado por un romanticismo que acompaña siempre a las obras de éste compositor.

En el género sinfónico alcanzó cotas de celebridad con su obra *Suite en La* (1917). En ella emplea giros arabizantes¹⁴¹, pertenecientes a un estilo de finales del XIX e inicio del XX, que fue acuñado como “alhambrismo”¹⁴². Isaac Albéniz, con una veintena de partituras inspiradas en Granada, entre ellas la *Suite Alhambra* (1897), fue el que inauguró éste término. Las armonías que empleaba tenían un fuerte sello oriental unido a ritmos propios del patrimonio andaluz más arcaico. Esta obra conmovió a Claude Debussy, siendo su referente para posteriores composiciones de inspiración española¹⁴³.

Por otro lado, Julio Gómez no produjo una gran cantidad de obras de música de cámara, pero sí con una alta calidad en ellas. El campo musicológico también le debe importantes hallazgos. Su valor en la música española es el de haber conseguido transitar desde el final del romanticismo español hacia el período nacionalista.

En su ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se dijo del compositor:

[...] Es melodista, sin preocuparle las formas y las fórmulas abstractas. En su música ve un fin; de ninguna manera un pretexto para ofrecer juegos sonoros. Y ve un fin ligado a la especialidad humana, lo que le alejó de aquellos que predicaban la necesidad imperiosa de deshumanizar el arte [...]¹⁴⁴.

Posiblemente muchas de sus obras tienen distinta factura, y así se ve reflejado el paso del tiempo en la historia de la música española. Las que consiguen permanecer son de una considerable calidad. Julio Gómez fue un músico de perfil investigador y docente, con una vastísima cultura tanto musical como humanista.

¹⁴¹ MARCO, Tomás. *Historia de la música ...* Pág. 59.

¹⁴² Movimiento artístico que abarca todas las artes. Por ejemplo, el alhambrismo arquitectónico correspondería al estilo neomudéjar. En la *Suite en La* de Gómez, se aprecia el germen.

¹⁴³ GIMÉNEZ MIRANDA, Juan Miguel. “Albéniz, Falla, Granada y el Flamenco” En: *Revista Papeles del Festival de música española de Cádiz*, 5. Granada: Consejería de Cultura. Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2010. Págs. 81-97.

¹⁴⁴ FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *La música española en...* Pág. 68.

El siguiente compositor, también coetáneo de Julio Gómez, fue Jesús Guridi. Nacido en Vitoria en 1886. Fue un compositor con un marcado sello regionalista, comparable a otro de los grandes maestros, como Turina, y que contó con una proyección aquí e incluso fuera de nuestras fronteras.

Pertenecía a una familia con un gran abolengo musical¹⁴⁵, bisnieto del compositor Nicolás Ledesma, y nieto a su vez del organista Luis Bidaola y la compositora Celestina Ledesma, respectivamente. Muy pronto comienza a mostrar sus dotes hacia la música. Por motivos familiares se trasladó a Zaragoza y Madrid. En la capital, recibió clases del musicólogo y profesor vasco, Valentín Arín¹⁴⁶.

El fracaso en los negocios de su padre obligó nuevamente a la familia a desplazarse a Bilbao. Allí es el protegido de músicos¹⁴⁷ del *Cuartito*¹⁴⁸ como Lope Araña, Javier Arisqueta y Juan Carlos Gortázar¹⁴⁹. El piano fue el instrumento elegido para mostrarse al público en 1901, en la Sociedad Filarmónica de Bilbao. Al igual que otros muchos compositores también emprendió viaje a París y otras ciudades para continuar con su formación musical.

Ingresó en la *Schola Cantorum* en los cursos de órgano, llegando a ser sus maestros Decaux y D'Indy. Recibió una disciplina muy del estilo de la *Schola Cantorum*, donde predominaba el contrapunto y mucha polifonía, rechazando todo lo relacionado con Debussy. En esos años coincidió con otro joven vasco, José María Usandizaga. Una vez finalizados los estudios, cada uno tomó rumbos distintos. Usandizaga regresa a Bilbao y Guridi a Bélgica¹⁵⁰. En 1906 se trasladó para continuar composición y órgano con Jongen en Bruselas y dos años más tarde en Colonia con Neitzel¹⁵¹. Finalizado éste periplo viajero en su formación, regresó a Bilbao ocupando diversos puestos como organistas en diferentes iglesias¹⁵², forjando la leyenda de gran improvisador.

¹⁴⁵ Su padre, Lorenzo Guridi, violinista y su madre, María Trinidad Bidaola, pianista.

¹⁴⁶ Valentín Arín y Goenaga (1854-1912). Fue profesor de armonía del Conservatorio de Madrid y un gran arreglista. Colaboró con Fontanilla en la elaboración de un método para la asignatura de armonía.

¹⁴⁷ VALLEJO UGARTE, Asier. "La Generación Rota. Jesús Guridi o la luz del Norte" En: *Scherzo*, XXVI, 26 (marzo 2011). Págs.113-115.

¹⁴⁸ El *Cuartito* era el nombre que recibía una tertulia musical que tenía a Luis Pueyo, Juan Carlos Gortázar, Lope Araña entre sus miembros, germen de la futura Sociedad Filarmónica.

¹⁴⁹ Juan Carlos Gortázar (1864-1926) fue el creador de la *Revista Musical* donde escribieron artículos los más importantes musicólogos y músicos del momento.

¹⁵⁰ VALLEJO UGARTE, Asier. "La Generación Rota. Jesús Guridi..."

¹⁵¹ MARCO, Tomás. *Historia de la música ...* Pág. 61.

¹⁵² FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *La música española en...* Pág. 144.

El año 1923 es el del estreno de su ópera *Amaya* en el Teatro Real de Madrid. En 1939 se desplazó a la capital de España donde se instaló definitivamente. Ingresó en la Academia de Bellas Artes de San Fernando¹⁵³ en 1947. Ocupó varios cargos en el Conservatorio de Madrid, como la cátedra de armonía, así como la dirección de dicho centro en 1955 hasta su muerte, acaecida de manera inesperada en 1961.

Al pertenecer a una familia con fuerte tradición musical estaba predestinado su futuro como músico. Su trayectoria es profundamente lineal, sin grandes altibajos, respetando una evolución natural. A la hora de realizar un repaso por el catálogo compositivo se advierte como explora varios géneros y en casi todos ellos conoció el éxito. Una vez más, la ópera vuelve a ser una incesante categoría donde ningún compositor quiere dejar de tantear, el género que no consiguió fraguar aquí. Pero en el caso de Guridi mucho más, ya que su deseo fue que la ópera fuese concretamente vasca, algo de lo que no existía hábito. Dos ejemplos de ese nacionalismo musical vasco son las óperas *Mirentxu* (1910) y *Amaya* (1920)¹⁵⁴. Finalmente ese entusiasmo por la ópera vasca acabó desapareciendo por parte del compositor.

En el terreno sinfónico fue donde Guridi alcanzó grandes cotas de éxito, gracias a la obra *Diez melodías vascas* (1941). Se trata de una composición que siempre aflora en las programaciones de las orquestas por resultar muy del agrado del público. Si hubiese que calificarla estaría encuadrada dentro de un nacionalismo con tintes internacionales, equiparable a las *Danzas noruegas* de Grieg o las *Danzas eslavas* de Dvorak, con la disparidad de que la distancia en el tiempo entre esas obras y la de Guridi ha sido obstáculo para su proyección internacional.

También hubo otras, como *Una aventura de Don Quijote* (1915) donde ya se percibe que cultiva el género, así como su consolidación más tarde con títulos como *Sinfonía Pirenaica* (1946) o *Fantasia de Walt Disney* que le valió el Premio Óscar Esplá en 1956.

Abordó el género camerístico, no con gran cantidad de obras pero sí de considerable factura. Guridi presenta, al igual que Turina, una visión de la música española a veces alejada de las corrientes europeas del momento, anquilosada en su

¹⁵³ NAGORE FERRER, María. “La utilización del folklore en la obra de Jesús Guridi. Las diez melodías vascas” En: *Revista on-line. Musiker*. Número 10, 1998. Págs. 73-86.

¹⁵⁴ La ópera *Amaya*, fue incluso representada en Buenos Aires en 1930.

nacionalismo regionalista no evolucionado. A ambos les une también el haber sido alumnos de la *Schola Cantorum* junto a una sólida formación que la escuela les imprimía, pero que al mismo tiempo entorpecía su desarrollo musical.

Guridi destaca por ser gran orquestador pero eso no exime que su música ha sido etiquetada como anacrónica. El auge de la música nacionalista vasca es bastante posterior y se produce cuando la figura de Falla y la Generación del 27 ya se encuentran en fase más avanzada en su nacionalismo. Aún así el lugar que ocupa Guridi dentro de la música española del siglo XX es de suma importancia, al compartir grupo junto a la Generación de los Maestros. En palabras del propio Guridi, en una entrevista a Turina publicada en *El Debate*, en 1926:

El dar una opinión sobre la evolución de la música no deja de ser complicado y resbaladizo. No soy extremista, y si bien Debussy me parece un gran músico, creo que debe considerársele como un caso aislado en la marcha evolutiva del arte. El *ultraísmo* musical reinante, tan poco sincero y tan desorientado, no es más que un afán de popularidad mezclado con un egoísmo puramente comercial. En la producción actual hay un excesivo abuso del color, y el color no es todo, hace falta algo más hondo para producir la emoción en el arte. Algunos autores dan la sensación de que quieren, simplemente, divertirse a costa de la ingenuidad del público. Admiro las buenas obras musicales, como Muerte y Transfiguración, de Strauss o El pájaro de fuego, de Strawinsky, que marcan el verdadero camino[...]¹⁵⁵

Cerrando el círculo de éste grupo de Generación de los Maestros, se encuentra el compositor alicantino Óscar Esplá. Su longevidad, unida a su meticulosidad y exigencia a la hora de componer, además de una importante proyección internacional, podrían ser factores determinantes para considerarle como el continuador de la figura de Falla, una vez desaparecido éste¹⁵⁶.

Nacido en Alicante en 1886, la misma fecha que Jesús Guridi y Julio Gómez. Al igual que éste último, Esplá también fue un músico con amplia formación cultural. Jugó un papel sustancial desde su posición al ensalzar el sinfonismo levantino elevándolo a cotas internacionales. Al tratarse de una Generación de músicos que fluye a la par de la Generación literaria del 98, se le han entroncado similitudes con dos paisanos alicantinos como Azorín y Gabriel Miró¹⁵⁷.

¹⁵⁵ NAGORE FERRER, María. “La utilización del folklore en ...

¹⁵⁶ FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *La música española en...* Pág. 79.

¹⁵⁷ MARCO, Tomás. *Historia de la música ...* Pág. 64.

Esplá procede de una familia arraigada en la ciudad alicantina. Huérfano de madre, fue ella quien, a través del piano, le dió sus primeras lecciones. En el año 1903 se desplazó a Barcelona para estudiar ingeniería industrial, pero no llegó a finalizarla, ya que continuó con Filosofía y Letras. Paralelamente continuó con sus estudios musicales. Gabriel Miró fue el primero en ver en él dotes e instinto para la música, animándole a abandonar la metafísica e ingeniería, en pro de una inclinación exclusiva a la música.

En 1911 durante un viaje a Viena con motivo de la obtención de un premio internacional¹⁵⁸, entabla relación con Ferdinand Löwe¹⁵⁹. Esplá tiene el privilegio de contar con una buena posición económica familiar, que le permite dedicarse plenamente a la música. Continúa con los estudios, así como estancias prolongadas en países europeos donde continúa recibiendo asesoramiento, entre otros por Saint-Saëns y Reger.

Posteriormente fijó su residencia en Madrid, ocupando durante un breve período la cátedra de folklore en composición. Asimismo formó parte de la primera Junta de Música de la II República, ocupando el cargo de presidente. Pero al llegar la Guerra Civil española, y aprovechando una invitación formal efectuada por la *Foundation Musicale "Reine Elizabeth"* de Bruselas decidió asentarse allí. Durante un tiempo se encargó de la crítica en el diario *Le Soir* hasta el año 1951, con el pseudónimo Auguste de Triay¹⁶⁰.

Una vez allí tuvo múltiples cargos, como ser miembro del jurado del Premio "Ysaye" que ganó el violinista David Oistrakh. Trabajó en el Laboratorio Musical Científico del Instituto Internacional de Investigaciones Acústico-Psicológico-Musicales, donde más tarde ocuparía el cargo de director. También colaboró para la UNESCO en la fijación del diapason internacional, así como formando parte del mismo en el Consejo Internacional de la Música¹⁶¹.

¹⁵⁸ FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *La música española en...* Pág. 79.

¹⁵⁹ Éste músico fue crucial en la proyección internacional de Esplá, ya que estrenó varias de sus obras. También llega a conocer a Max Reger en Meiningen.

¹⁶⁰ ESPAÑOL BOUCHÉ, Luis. "Óscar Esplá: la música en el exilio" En: *Ateneístas ilustres*. Madrid: Ateneo Científico, Literario y Artístico, 2004. Págs. 261-270. En esas páginas se plasman aspectos relevantes del exilio de Esplá y su familia, a través de las confesiones al autor de Amparo, la hija del compositor.

¹⁶¹ GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. "La Generación musical de 1890" En: *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*. Valencia: Levante. Prensa Valenciana, 1992. Pág. 344.

En 1952 se le concede pertenecer como miembro a la Academia de Bellas Artes con el discurso “Función musical y música contemporánea”¹⁶². En 1956 cubre la vacante de Arthur Honegger en la *Académie des Beaux Arts* de París. En 1958, es nombrado director del Conservatorio de Alicante. Una vez en España no cesó en su empeño de revivir la música española fuera de sus fronteras. Presidió la Sección Española de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC) logrando que se celebrase por segunda vez en Madrid el Festival Mundial de la SIMC¹⁶³. Óscar Esplá muere en Madrid en 1976.

Respecto a su trayectoria compositiva siempre se ha destacado su línea autodidacta. Cultivó todos los géneros. Se adentró en el campo sinfónico prematuramente, consiguiendo éxitos así como alguna obra premiada. En 1924 alcanzó con la obra *Don Quijote velando armas* que su figura fuera reconocida y la obra formase parte de los repertorios sinfónicos.

Compuso obras basándose en textos del poeta Rafael Alberti, como son *La nochebuena del diablo* o *Canciones playeras*. Posiblemente la obra de género sinfónico donde la orquestación de Esplá ha sufrido una evolución y alcanzado una madurez sea la *Sinfonía Aitana*. Obra de grandes pretensiones, en cuanto a conceptos formativos y temáticos, entraría de lleno en una catalogación de las grandes obras sinfónicas de éste país.

En el terreno de la obra para piano destacan algunas composiciones como *Impresiones íntimas*, *La pájara pinta* o ya en su madurez *La Sonata española*. Mención especial merece la obra *Sonata del Sur*, para piano y orquesta, que experimentó diversas modificaciones, comenzando en 1943 hasta su versión final en 1945. Se trata de un concierto en el que las influencias levantinas son palpables, que anhela equipararse a *Noche en los jardines de España*. Obra que puede situarse entre lo mejor de su producción compositiva. Eduardo del Pueyo la estrenó en París junto a la Orquesta Nacional de Francia también en 1945.

En el género camerístico, poco tratado en su producción, se debe resaltar la *Sonata para violín y piano*¹⁶⁴ que ha sido clasificada bajo el influjo de la escuela franckiana. Obra de gran extensión y complejidad en su interpretación, son aspectos

¹⁶² GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto. “La Generación Rota. Recuerdo de Óscar Esplá” En: *Scherzo*, XXVI, 26 (marzo 2011). Págs. 106-110.

¹⁶³ ESPAÑOL BOUCHÉ, Luis. “Óscar Esplá: la música...”

¹⁶⁴ FRANCO, Enrique. “Esplá Triay, Óscar” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, IV. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 787-794.

estos que no han favorecido mucho su conocimiento y aceptación. Se estrenó en 1915 con Toldrá al violín y Francisco Fuster al piano.

En esos años Esplá se encontraba en un momento de un alto grado de oficio compositivo, pero simultáneamente en una indefinición estilística, que se desplazaba entre el mimetismo de estéticas extranjeras y un nacionalismo de alto vuelo, cuyo máximo exponente será un joven Falla¹⁶⁵.

Otros campos por él tratados serían las obras vocales, además de diferentes escritos y estudios que aparecen en artículos. En el año 1956, el ayuntamiento de su ciudad natal instaura el Premio de Composición que lleva su nombre¹⁶⁶.

Óscar Esplá, persona de gran lucidez y capacidad de trabajo, aceptó a los 88 años de edad el encargo de componer una ópera. Su título era *El Pirata Cautivo*, y fue estrenada en el Teatro de la Zarzuela de Madrid en mayo de 1975¹⁶⁷. Al frente se encontraba el director Rafael Frúbeck de Burgos. Falleció en Madrid en el año 1976.

La figura de Esplá en la historia de la música, nos muestra a un compositor con alta dosis de formación musical y artística, un intelectual de su generación. Alberto González Lapuente hace referencia al controvertido artículo de Ataulfo Argenta publicado en 1954 en el que el director de orquesta opinaba así de Esplá y de algunas de sus obras:

[...] desaparecidos los maestros Falla y Turina [...] la composición musical española atraviesa su punto más bajo desde que España empezó a contar en el mundo musical con los nombres de Albéniz y Granados [...] la única aportación sería de un compositor español al mundo exterior [...] ¹⁶⁸.

Llegó a contar con la amistad de los compositores de su momento, no ya sólo del país, también fuera de las fronteras. Entre sus amigos en el plano internacional hay que citar a Villa-Lobos, Berg, Petrassi o Martinu entre otros. Como se ha mencionado con anterioridad, Esplá amigo de grandes compositores también lo fue de Strawinsky. Eso no supuso un freno para escribir sobre su música.

Acerca del compositor ruso dijo: “...*Tiende a proyectar su música en el espacio musical...*”. Afirma que sus obras son geniales, pero que no prosperan en el continuo temporal que es la música. Al carecer la forma, según Esplá, en una

¹⁶⁵ GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. “La Generación musical... Pág. 341-348.

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto. “La Generación Rota...”

continuación armónica, las tensiones que de ésta se deriva, se basan en el factor rítmico, que a su vez no es sino una “...*simple combinación métrica* [...]”¹⁶⁹.

Es un hecho complicado el calificar su obra musical que sin lugar a duda eleva el nacionalismo español y alcanza categoría internacional. Esplá pertenece por cronología a la Generación de los Maestros, consiguiendo despojarse de la generación de Falla y Granados, pero sin oponerse a ellos. Dada su vida tan longeva participa asimismo de los pensamientos e inquietudes de la Generación del 27¹⁷⁰. El propio compositor se inventa una escala que servirá de base para su folklorismo figurado, reconociendo que no usa los temas folklóricos en sentido literal, aunque a veces esto pueda parecer contradictorio en algunas obras.

El estilo de Esplá era personal. Su estética y pensamiento quedó reflejado desde las composiciones breves a obras de mayor formato. Los elementos que propiciaron ese estilo fueron lo levantino, lo poético y lo universal¹⁷¹. Esplá ocupa en esa Generación de los Maestros un puesto relevante, el de un gran compositor con una importante proyección internacional.

En un escrito publicado por el director de orquesta Ataúlfo Argenta en la revista *Ateneo* en 1954, hacía mención al período musical de 1922 al 1936 en España. En él apoyaba claramente la música de Falla, Turina y Óscar Esplá, además de la de otros jóvenes compositores, pertenecientes a la siguiente generación:

Ellos hicieron posible que en España se celebrasen congresos de música moderna y se estrenaran obras de compositores mundialmente famosos; y también, que el público que acudía a los conciertos oyese con un interés y una pasión de la que tan necesitados estamos ahora [...] En este período se estrenan, en Madrid, continuamente obras de compositores españoles: Estrenos con resultados en público y crítica no siempre favorables, pero sí demostrativos de que, en España, los compositores tenían sus ventanas abiertas al exterior y caminaban en vanguardia¹⁷².

Gracias a la Generación de los Maestros, con Falla a la cabeza, el movimiento regeneracionista tuvo su arranque para ser impulsado más tarde por las generaciones venideras. Existía una fuerte convicción de que la música en España,

¹⁶⁹ GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. “La Generación musical ... Pág. 341-348.

¹⁷⁰ FRANCO, Enrique. “Esplá Triay, Óscar” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, IV. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 787-794.

¹⁷¹ *Ibidem*.

¹⁷² GONZÁLEZ-CASTELAO, Juan. “Generación de los maestros y Generación del 27. Estilos musicales e interpretación. La difusión de la música por Ataúlfo Argenta” En: *Música y cultura en la...* Págs. 625-641.

tras ese espíritu restaurador, debía ser proyectada a nivel nacional e internacional¹⁷³, sobre todo a raíz del exilio de Falla a Argentina. Los compositores de la Generación de los Maestros asumen la responsabilidad y continúan con esa labor en la postguerra, a la espera del relevo de la joven generación de músicos¹⁷⁴.

II.2. La Generación del 27.

II.2.1. Contexto Histórico.

El conocimiento, cada vez más formado, que se tiene acerca de la Generación del 27 es relativamente reciente, no más allá de unos treinta años. El musicólogo Emilio Casares fue el pionero, el que primero se acercó e intentó una valoración global sobre lo que se conocía de los miembros de éste grupo tan peculiar¹⁷⁵. La tarea era ingente y al mismo tiempo apasionante. Durante muchísimos años estos músicos estuvieron olvidados y se hacía necesario rescatarlos. Desde entonces, el aumento de información, unido a una mayor calidad en las investigaciones, han ayudado al mismo tiempo a poner orden así como a valorar en su justa medida el alcance real que tuvieron esos compositores.

Según Casares, que cuenta con numerosísimas publicaciones de gran prestigio sobre éste tema, dicha Generación no se crea de la nada, es necesario conocer sus precedentes. Y ello está inexorablemente unido a la idea de que la Generación del 27 no puede ser comprendida sin las dos generaciones precedentes, como era la denominada del 98 y la Generación de los Maestros.

El carácter renovador que se le adjudica a la Generación del 27 no tendría su arranque en la década de los años veinte como se venía manteniendo, sino en un espacio de tiempo más amplio. Sería preferible, en palabras de Casares, abarcar una etapa desde 1900 a 1939. En ese espacio global la historia de la música española sufrirá avatares políticos que condicionarán a la propia música.

El primer grupo vanguardista en el campo de la música será la Generación del 27, que heredó un espíritu regeneracionista en el campo musical, liderado por Barbieri y que prolongarán Pedrell y Falla. Un movimiento que converge con su

¹⁷³ CASARES RODICIO, Emilio. “La Generación del 27 revisada” En: *Música y cultura en la...* Págs. 19-23.

¹⁷⁴ NAGORE FERRER, María. “La utilización del folklore en ...”

¹⁷⁵ CASARES RODICIO, Emilio. “La Generación del 27 revisada” En: *Música española entre dos...* Págs. 21-37.

coetáneo cultural que representaría la Generación del 98, alcanzando signos claramente manifiestos a partir del 1915.

Sería interesante detenerse un momento e intentar comprender cómo se llegó a esa nomenclatura de Generación del 27. Salazar ya publicaba¹⁷⁶ en 1932, el término *Promoción de la República* en clara alusión a éste grupo. Se trataba de un subgrupo insertado en uno mayor, que él denominaba *Generación de Postguerra*, entendiéndose respecto a la Primera Guerra Mundial.

En ese subgrupo no aparecían ni Gerhard, Mompou, Ernesto Halffter, ni el propio Salazar. Años más tarde será Enrique Franco¹⁷⁷ en 1954 y Federico Sopena¹⁷⁸ en 1958, los que pasaron a denominarla como *Generación de la República* y *Generación de 1931*, respectivamente. Manuel Valls Gorina¹⁷⁹, la sigue denominando *Generación de la República* pero al incluir nombres como Joaquín Rodrigo y Ernesto Halffter, consigue desprender el significado político que pudiera arrastrar el término. Finalmente, Tomás Marco¹⁸⁰ acuña al grupo el sobrenombre de *Generación del 27*, eliminando cualquier tipo de connotación política.

Trascendente y decisiva resulta la *Revista Musical* de Bilbao, antecesora de la *Revista Musical Hispanoamericana* que mantendrá la línea original de la bilbaína en su segunda etapa, desde 1914¹⁸¹. Entre sus objetivos contaba entre otros, con estimular la curiosidad de la sociedad hacia esas nuevas obras y compositores del momento, mediante artículos publicados por musicólogos y críticos. Suponía también un medio donde los músicos de la época exponían sus opiniones e inquietudes. En palabras de Salazar, sobre la propia *Revista Musical*:

Bilbao es uno de los más excelentes observatorios musicales de la Península, y cuando anuncia que algo bueno se avecina rara vez falla [...] ¹⁸².

¹⁷⁶ GARCÍA GALLARDO, Cristóbal L. "La imposible inocencia del musicólogo. El proceso de construcción histórica de la Generación musical del 27 o de la República" En: *Música y cultura en la...* Págs. 39-47.

¹⁷⁷ *Íbid.*

¹⁷⁸ *Íbid.*

¹⁷⁹ VALLS GORINA, Manuel. *La música española después de Manuel de Falla*. Madrid: Revista de Occidente, 1962. Pág. 25.

¹⁸⁰ MARCO, Tomás. *Historia de la música ...* Pág. 129.

¹⁸¹ HESS, Carol. *Manuel de Falla and Modernism in Spain, 1898-1936*. Chicago: University of Chicago, 2001. Pág. 298.

¹⁸² DE PERSIA, Jorge. *En torno a lo español en la música...* Pág. 121.

En diciembre de 1913 se publica su último número¹⁸³, tras cinco años de existencia. Augusto Barrado fue el encargado de estar al frente de la nueva *Revista* en 1914. Anteriormente fue crítico musical de *La Época*, y por tanto continuador de la tarea de Cecilio Roda.

Era un tiempo bullicioso para el ámbito cultural y especialmente el musical, prueba de ello es la gran cantidad de sociedades musicales que nacen en esos años. En palabras de Casares, España llegó a contar con hasta 150 sociedades musicales en el período comprendido entre 1900 y 1939¹⁸⁴.

Aspectos tratados en el capítulo anterior, como la creación de infraestructuras musicales o el reclamo de una nueva clase burguesa propiciaron la creación de sociedades camerísticas, corales o filarmónicas. Además, estaba presente el auge de un regionalismo distinto al de Madrid y Barcelona, unido al eterno debate acerca de la ópera y la asimilación de otros estilos, tras la percepción de una Europa muchísimo más avanzada como sería en el ámbito estético. También fue definitivo la proliferación de revistas y publicaciones musicales. La suma de todos estos factores conllevaron hacia una inédita dirección a la música española del momento.

La situación social en la que se encontraron los jóvenes músicos españoles es, como se ha reseñado en el capítulo anterior, de una neutralidad política de España en el caso de la primera guerra mundial y de cierta prosperidad económica. Además, un casticismo conservador en el género de la zarzuela unido al aliento de renovación que les supuso el regreso de Falla y Turina de su etapa parisina. No hay que olvidar que Falla había conseguido estrenar, tras una ardua lucha, *La Vida Breve*, dando lugar al reconocimiento de la sociedad musical de París. Por otro lado, Turina también era allí conocido, en su doble rol de intérprete y compositor¹⁸⁵.

Para la sociedad musical francesa y para el propio Ravel, consideraban a Albéniz el origen de la moderna escuela española y a Granados como su natural continuador, una vez fallecido Albéniz. Falla y Turina eran considerados sus discípulos¹⁸⁶. No se puede olvidar que tres de esos cuatro compositores tuvieron en

¹⁸³ *Revista Musical*, V, 12. Bilbao, diciembre de 1913.

¹⁸⁴ CASARES RODICIO, Emilio. "La Generación del 27 revisitada" En: *Música...* Pág. 27.

¹⁸⁵ PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano. *Falla y Turina a través...* Pág. 54.

¹⁸⁶ NOMMICK, Yvan. "La Edad de Plata de la música española en el contexto europeo" En: *Música y cultura en la...* Págs. 411-430.

Pedrell a su mentor. Por tanto, sería lógico atribuirle a él el título de ser el primer clasicista¹⁸⁷ de la moderna escuela española.

El 15 de enero de 1915, el director de la Sección Musical del Ateneo de Madrid fue el encargado de organizar un concierto de doble homenaje, tanto a Falla como a Turina. Éste último había regresado en el verano de 1913, mientras que Falla lo hizo el 1 de agosto de 1914, obligado por la movilización que se decretó en Francia¹⁸⁸. En ese concierto se estrenaron *Recuerdos de mi rincón* de Turina y las *Siete canciones populares españolas* de Falla, al piano por él mismo y la voz de la soprano Luisa Vela. Unas semanas más tarde, el 8 de febrero, actuaron en el concierto de presentación de la *Sociedad Nacional de Música* en el Hotel Ritz de Madrid¹⁸⁹.

Esta *Sociedad Nacional de la Música* jugó un papel trascendental, ya que por primera vez existía una percepción de que la música en éste país necesitaba una regeneración.

Ese entusiasmo consiguió que se estrenasen numerosísimas composiciones nacionales. No sólo eso, sino que se las priorizaba en los programas de concierto. Un rasgo determinante fue que por primera vez ésta asociación aglutinaba una amplia amalgama dispar de colectivos, desde intelectuales, políticos, burguesía, aristocracia hasta las nuevas generaciones emergentes de músicos¹⁹⁰.

Estos podrían resultar ser los antecedentes a la formación de la Generación del 27. Habría que decir sobre ella que una generación se asienta en torno a unas ideas comunes a sus miembros, y no se fundamenta alrededor de unas fechas cronológicas. Es decir, no sólo es el hecho de que sus nacimientos figuren en el período comprendido entre 1894 y 1903¹⁹¹. Cuando se alude a la Generación del 27 principalmente se refiere a los miembros que integraban al Grupo de Madrid y al Grupo de Barcelona. Y no es del todo cierto, porque había otros muchos

¹⁸⁷ PIQUER SANCLEMENTE, Ruth. *Clasicismo moderno, neoclasicismo...* Pág. 313.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁸⁹ En el programa de aquel concierto figuraban composiciones como el estreno nacional del *Quinteto en Sol menor* de Turina, el *Concierto para tres pianos* de Bach con la dirección de Pérez Casas y actuando de solistas Miguel Salvador, Turina y Falla, *Tres páginas* de Granados y la *Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos*, con música de Falla y texto de María Lejárraga. RODRIGO, Antonina. *María Lejárraga, una mujer en la sombra*. Madrid: Algaba Ediciones, S.A., 2005. Pág. 159.

¹⁹⁰ CASARES RODICIO, Emilio. "La Generación del 27 revisitada" En: *Música...* Págs. 26-27.

¹⁹¹ Según Emilio Casares, esas fechas corresponde a la escala generacional en la que se situarían los miembros de la Generación del 27. *Ibidem*.

compositores que pertenecían a otras regiones limítrofes. Un ejemplo sería la llamada área levantina¹⁹², con Joaquín Rodrigo y el propio Rafael Rodríguez Albert, además de otros tantos compositores e intérpretes. Son miembros, al igual que el Grupo de Madrid y Barcelona que pertenecen también a la Generación del 27. Es más, algunos de éstos compositores llegaron incluso a ser referentes en la historia moderna de la música española más trascendentes que, por ejemplo, los pertenecientes al Grupo de Madrid, como son los casos de Jesús Bal y Gay y Rosa García Ascot.

El año 1925 es el del cierre del gran coliseo operístico, el Teatro Real. Una combinación de muchos factores, sobre todo políticos, contribuyeron a su clausura. Además, los compositores de la Generación del 27 veían al género operístico como un residuo de otro tiempo. La Junta Nacional de Música contaba entre sus objetivos el de difundir la ópera española, reorganizar el teatro nacional de la ópera y la creación de la zarzuela con cuadros artísticos permanentes. No es más que una constatación el que la ópera no resultaba fundamental ni atractiva para ellos.

Otra fecha interesante es la de la presentación del Grupo de Madrid o *Grupo de los Ocho* en 1930. Este acontecimiento fue de un gran valor trascendente, ya que por primera vez un grupo de músicos hacía acto de presencia representando a la moderna escuela española¹⁹³. En sus inicios, éste grupo de compositores se mueven en una indeterminación. En el primer acto de presentación, el grupo estaba formado por seis compositores: Fernando Remacha, Salvador Bacarisse, Rodolfo Halffter, Julián Bautista, Gustavo Pittaluga y Juan José Mantecón.

Aquel suceso se produjo el 26 de junio de 1930, durante la conferencia de Mantecón en el *Lyceum Club*. La conferencia llevaba por título *Un aspecto de la música española contemporánea (seis músicos y doce obras)*¹⁹⁴. En aquella ocasión la soprano Micaela Alonso y el pianista Enrique Aroca interpretaron obras de seis de los compositores del *Grupo de los Ocho*: Bacarisse, Bautista, Pittaluga, Remacha, Rodolfo Halffter y Mantecón¹⁹⁵. Más tarde, el 29 de noviembre de 1930, en la Residencia de Estudiantes de Madrid, vuelve a producirse otra conferencia-

¹⁹² SUÁREZ-PAJARES, Javier. “Introducción. El período de entreguerras... Págs. 9-17.

¹⁹³ PALACIOS, María. “El Grupo de los Ocho bajo el prisma... Págs. 287-295.

¹⁹⁴ PRESAS, Adela. “Las afinidades electivas: Adolfo Salazar y la Residencia de Estudiantes” En: *Música y cultura en la...* Págs.329-353.

¹⁹⁵ VIRIBAY SALAZAR, Aurelio. *La canción de concierto en el Grupo de los Ocho de Madrid*. (Tesis Doctoral inédita). Universidad Rey Juan Carlos, 2011. Existe versión accesible *on-line* (<https://ciencia.urjc.es/handle/10115/11387> Consultado el 5 de diciembre de 2014).

concierto. En ese caso formada por los ocho compositores, los seis anteriores más Ernesto Halffter y Rosa García Ascot. Las edades de éstos jóvenes músicos oscilaban entre 24 y 35 años. La conferencia llevaba por título *8 compositores 8* y en esta ocasión Pittaluga pronunció el manifiesto de la Generación:

Si nuestro grupo no tuviera otras, tiene al menos, la virtud del eclecticismo [...] En realidad, no existe tal grupo, que nadie nos clasifique como creyentes en una misma Estética, única sola y verdadera, ni como ocho pedantes en posesión de la verdad. Cada cual marcha por su lado en el mundo y cada cual cree en su propia verdad, con todo el respeto para la del compañero y para la de todo el mundo [...] Si a mí me parece muy bien la politonalía de Salvador Bacarisse, a él le gusta mucho mi concreción tonal [...] Claro, que en el fondo, hay un punto de partida común, idéntico en los ocho. Haber nacido- unos con otros- dentro del siglo XX. Partiendo de ahí uno se expresa de un modo y otro de otro [...] ¹⁹⁶.

En cuanto a los aspectos estéticos del *Grupo de los Ocho*, proseguía el manifiesto:

Pero en toda la música que vais a oír, no encontrareis sino eso, música joven, hecha, al parecer, sin esfuerzo, con alegría de aire libre, sin literatura, sin lecturas pragmáticas [...] La llamada “música moderna” no se coloca frente a nadie: se coloca ante la música con el anhelo de respirar más anchamente, de abrir los pulmones a lo que, por el momento, cree que es la Belleza. El músico de hoy se encuentre frente a su arte como jamás se encontró. Desde la música misma hasta el último detalle de realización instrumental, todo puede inventarlo: ya para inventarlo tiene, como plataforma de la que servirse, toda la historia de la música. De ahí a encontrarse como se encuentra hoy Europa, probablemente en el momento más rico en diversidad de tendencias que jamás se dio: todas ellas, como todas las evoluciones, proceden del pasado, y todas ellas, aún las más aparentes dispares, coinciden en un punto común: 1930 [...] ¹⁹⁷.

Un punto clave es el referido a la técnica compositiva del *Grupo de los Ocho*. En el manifiesto se recoge la idea de libertad a la hora de componer:

El compositor de hoy [...] inventará todo y se creará su propia técnica. Pero una técnica al propio tiempo férrea y flexible [...] Y tan libre al propio tiempo que jamás cese de ser inventada [...] sin ella no hay lenguaje posible para el músico. Y sin renovar ésta constantemente no hay lenguaje posible para el músico nuevo [...] Nada puede hacer tanto daño al auténtico arte

¹⁹⁶ PITTALUGA, Gustavo. “Música moderna y jóvenes músicos españoles” En: *Ritmo*, XXVII (31 de diciembre de 1930). Págs. 5-7.

¹⁹⁷ *Ibid.*

nuevo como el contrabando de arte nuevo ¡Desconfiad de las imitaciones! [...] ¹⁹⁸.

Esa efeméride no representa el momento fundacional del grupo, sino todo lo contrario. A éstos jóvenes compositores les precedía una intensa carrera a la par que diferente entre cada uno de ellos. En palabras de Valls Gorina:

[...] lo que verdaderamente importa de esta promoción radica en el hecho de que por primera vez en la vida musical española, comparece un grupo en el que, con independencia del particular enfoque estético de cada uno de sus miembros, existe una identidad de objetivo apoyado en la conciencia espiritual de estar integrado en la brillante afirmación de la intelectualidad española de aquella fecha [...] ¹⁹⁹.

Salazar que no pudo realizar crónica periodística sobre el *Grupo de los Ocho* en su primer acto por encontrarse en Cuba, sí que publicó a finales de 1930 lo siguiente, refiriéndose a tres de esos compositores, Rodolfo Halffter, Pittaluga y Bacarisse:

[...] estos nombres jóvenes llenan hoy los programas todos los días. La necesaria divulgación está ya conseguida. Venga ahora la labor de afianzamiento, de agarrarse bien en el puesto recién conquistado [...] ²⁰⁰.

Unos meses más tarde también hicieron un acto de presentación en Barcelona, en otra conferencia-concierto, organizada por la *Associació de Música de Camera de Barcelona*, y celebrada en el Palau de la Música Catalana, el 11 de febrero de 1931. Mantecón afirmaba en aquella conferencia-concierto:

El vínculo común que liga a los ocho compositores que han recibido la merced de la atención de la *Associació de Música da Camera*, es únicamente su amor al arte de los sonidos; la necesidad de dar forma lírica a sus emociones y conceptos. En puridad de verdad no puede decirse que la misma estética o la misma técnica conforme y anime sus producciones. Han preferido mantener incólume, en lo posible, la individualidad, con sus vicios y virtudes, que someterlas a la estricta regla de una especie de cenobio [...] ²⁰¹.

Por supuesto, no eran los únicos compositores de la llamada escuela moderna de la música española, ni sus trayectorias musicales eran idénticas, ni siquiera

¹⁹⁸ Íbid.

¹⁹⁹ VALLS GORINA, Manuel. *La música española después ...* Pág. 92.

²⁰⁰ SALAZAR, Adolfo. "La vida musical. La Orquesta Sinfónica dirigida por Ernesto Halffter" En: *El Sol* (Madrid), 6 de diciembre de 1930.

²⁰¹ PALACIOS, María. "El Grupo de los Ocho bajo el prisma ... Pág. 289.

podían compararse con un volumen de obras de suficiente valor. A pesar de su individualidad y diferente personalidad tenían claro que defendían un interés común, la restauración de la música en España. Lo verdaderamente significativo era que decidieron presentarse como un conjunto, aunque más adelante se observa que no volvieron a coincidir en más ocasiones como grupo.

Tampoco la crítica del momento fue favorable para todos por igual, otorgándoles un tratamiento desigual a cada uno²⁰². Rodolfo Halffter, en 1938, alude a las dificultades con las que se encontraron:

[...]En Madrid, faltó la figura que- como Erik Satie, en París- fortaleciera los vínculos que nos ligaban. Adolfo Salazar, el ladino y astuto crítico musical, pudo ser, en determinado momento, el punto de convergencia de nuestros anhelos, la masilla aglutinante; pero sus vaivenes en el terreno de la estética, sus campañas periodísticas tendenciosas y su exclusivismo frenético nos apartaron pronto de él. Adolfo Salazar no fue nuestro único adversario. En efecto, el medio ambiente musical de Madrid, con anterioridad al 18 de Julio de 1936, era, en general hostil a las tendencias que representábamos [...] ²⁰³.

La influencia de la música francesa es evidente en los compositores españoles de la Generación del 27. La hegemonía de que gozaba esta música en el primer tercio de siglo XX se constata en las siguientes palabras de Bartok en 1938 publicadas en *La Revue Musicale*:

La simultaneidad de la producción de Debussy y de Ravel, ambas tan significativas [...] ha asegurado definitivamente el lugar preponderante de la música francesa durante el primer tercio de éste siglo. La aparición de un genio aislado, cualquiera que sea su importancia, puede no ser del todo convincente respecto a la situación de la música de una nación; podemos atribuírselo sólo al azar; el encuentro de dos casos análogos es más convincente y, de todas formas, podemos deducir de ello que estamos en presencia de una suerte de cristalización de un fenómeno producido por la atmósfera del país [...] ²⁰⁴.

Falla, en una carta a Ignacio de Zuloaga en 1923, reconoce que en Francia encontró los recursos suficientes para poder desarrollar su lenguaje, además de reconocimiento por parte del país vecino. También destaca como fundamental los consejos, las ayudas e influencia de la producción compositiva de Debussy²⁰⁵.

²⁰² *Íbidem*.

²⁰³ MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. "Los lenguajes musicales ..."

²⁰⁴ NOMMICK, Yvan. "La Edad de Plata de la música... Pág. 428.

²⁰⁵ Existe una fotocopia de la carta en el Archivo Manuel de Falla (Carpeta de correspondencia 7798). *Íbidem*.

Algunos de los compositores de la Generación del 27 decidieron marchar a Francia a seguir perfeccionando sus técnicas compositivas así como a empaparse de los lenguajes de vanguardia. Otros continuaron la estela de Falla, como Ernesto Halffter, que fue uno de los tres alumnos directos del maestro gaditano. Principalmente fueron las obras como *El Retablo de Maese Pedro*²⁰⁶ y *El Concierto para clave y cinco instrumentos*, referentes del neoclasicismo español, las que marcaron la línea estética a seguir.

Habiendo asumido el mensaje de Falla como su referente y como puente generacional, los compositores de la Generación del 27 también tienen otros contactos con distintas corrientes vanguardistas en Europa²⁰⁷. Ravel, el Grupo de *Les Six*, Stravinsky o la Escuela de Viena, son ejemplos de ello, siendo Gerhard el caso más representativo de éste último.

Entre sus objetivos aunaban rasgos e ideas neoclásicas. Componer obras de formato más reducido, abandonando formas ya pre-establecidas, o una intrascendencia melódica. En general, se trata de composiciones donde el desarrollo temático no tiene cabida en ella. Persiguen la simplicidad y la sencillez en la forma. La Generación del 27 compartía con el grupo francés *Les Six*, utopías similares, así como la idea de formar una unidad a la hora de dar a conocer sus obras. Éste grupo francés fue aclamado por las principales publicaciones europeas de la música de vanguardia -*Modern Music*, *The Chesterian* y *Revue Musicale*- como el último eslabón de un proceso depurativo y clasicista cuyo primer origen fueron Debussy y Ravel²⁰⁸.

Salazar en 1927, se refiere a las tres corrientes estéticas que imperaban en las composiciones de la Generación del 27, como eran el neoclasicismo, el impresionismo y el nacionalismo de vanguardia²⁰⁹. Unas semanas más tarde, publicaba que el neoclasicismo se había erigido en el único medio con el que la música española, gracias a Falla, podría solucionar la problemática de dotarla de una dimensión más universal²¹⁰.

²⁰⁶ DE PERSIA, Jorge. *En torno a lo español en la música...* Pág. 225.

²⁰⁷ CASARES RODICIO, Emilio. "La Generación de la República o la Edad de Plata de la Música Española" En: *Ciclo música española de la generación de la República*. Madrid: Fundación Juan March, mayo-junio 1983. Págs. 7-26.

²⁰⁸ PIQUER SANCLEMENTE, Ruth. *Clasicismo moderno, neoclasicismo...* Pág. 99.

²⁰⁹ SALAZAR, Adolfo. "El Concierto de Manuel de Falla: Idioma y estilo. Clasicismo y modernidad" En: *El Sol* (Madrid), 3 de noviembre de 1927.

²¹⁰ SALAZAR, Adolfo. "Consideraciones sobre el iberismo, las nuevas formas de expresión en la música española contemporánea" En: *La Razón*, 7 de diciembre de 1927.

Según Emilio Casares, ésta Generación se enfrenta a veinte años de cambios continuos en su trayectoria²¹¹. Desde un nacionalismo e impresionismo del que parten muchos de ellos, siguiendo corrientes como el atonalismo y dodecafonismo de Schoenberg y el neoclasicismo de Strawinsky, que será la gran línea que seguirán estos compositores en general. Los sucesivos acontecimientos que fueron desarrollándose de índole política en el país condicionaron la evolución del grupo como tal. La Guerra Civil española (1936-1939) supuso un gran golpe para muchos compositores de ésta generación. Rondando la mayoría los treinta años de edad y en el mejor momento de su etapa creativa vieron cómo sus carreras musicales se truncaban, resignándose a adaptarse a nuevas situaciones, muchos en otros países, como exiliados²¹² y en un tiempo nuevo.

Posiblemente las trayectorias musicales de muchos de ellos hubiesen tenido otro devenir, de no haberse producido ese destierro. La renovación del lenguaje, así como una modernización de la escritura de manera progresiva, planteaban un problema a generaciones más jóvenes y futuras, como la *Generación del 27*. El hecho era el de una continuación en la línea seguida por el maestro gaditano, o bien una ramificación. No se trataba de, por ejemplo, imitar “a la manera de Falla”, sino que el contexto era uno nuevo y eso conllevaba replantear qué camino tomar.

Ruth Piquer Sanclemente²¹³, en *Los Tres Epitafios para Coro (1947-1953). Rodolfo Halffter y la trascendencia del Neoclasicismo musical*, afirma que el neoclasicismo hispano que se practicaba en España era una “idea de retorno”. Es decir, se basaba sobre todo en el siglo XVII y en una tradición culta, cuyas figuras más destacadas eran el padre Soler y Scarlatti.

Aunque principalmente se trate en éste capítulo sobre el Grupo de Madrid, resulta necesario trazar unas breves líneas acerca del Grupo Catalán. La vinculación profesional y personal de Rafael Rodríguez Albert está más abocada al Grupo de Madrid, por eso se profundiza más en este colectivo, en detrimento del catalán.

La proyección de Falla sobre los diferentes integrantes de un movimiento generacional no pudo ser la misma. Eso ocurrió con el *Grupo Catalán*, homónimo del *Grupo de los Ocho*, de Madrid. Estaba compuesto por Roberto Gerhard, Gibert

²¹¹ CASARES RODICIO, Emilio. “La Generación de la República o la Edad ... Págs. 7-26.

²¹² Algunos de esos compositores que tuvieron que exiliarse fueron: Julián Bautista a Argentina, Rodolfo Halffter y Gustavo Pittaluga a México o Salvador Bacarisse a Francia.

²¹³ VIRIBAY SALAZAR, Aurelio. *La canción de concierto en ...* Existe versión accesible *on-line* (<https://eciencia.urjc.es/handle/10115/11387>. Consultado el 5 de diciembre de 2014).

Camins, Eduardo Toldrá, Grau, Manuel Blancafort, Ricardo Lamote de Grignon y Baltasar Samper. El legado compositivo de Falla generó un distanciamiento progresivo por parte de los compositores catalanes del modelo a seguir. Se hacía preciso una revisión de la obra de Falla adecuándola al patrimonio catalán. Es decir, una superación de sus aspectos técnicos y estéticos. Falla era el modelo del que alejarse, pero al mismo tiempo, la admiración y espiritualidad que le profesaban era el elemento unificador del grupo²¹⁴.

Excepto dos compositores, como eran Gerhard que tuvo una formación germánica y Remacha que la tuvo italiana, el resto de ellos coincidieron en haber tenido una influencia francesa en su formación, en un período en el que la escuela francesa ya no se encontraba en la vanguardia de las nuevas tendencias. También se ha llegado a interpretar que ellos representarían la continuación española del *Grupo de los Seis*, hecho que la historiografía se ha encargado en desmentir.

Por otro lado, la cuestión era la relación con los conceptos *clásico* y *moderno*. Se trataba de que no resultasen ser una imitación del pasado, pero que tampoco se confundiesen en su significado. Dos conceptos que cohabitaban simultáneamente en el tiempo. En un artículo escrito en la *Revue Musicale* por Boris de Schloezer²¹⁵, se justifica la moderación, las proporciones, el orden, creando una música imparcial, ecuánime, sin adornos que entorpezcan el sentido de limpieza y pureza de la música en sí. Esto quedaba reflejado en la música de compositores como Ravel y el propio Strawinsky. El propio Falla en sus escritos, dejaba constancia de su opinión acerca de esto:

Creo, modestamente que el estudio de las formas clásicas de nuestro arte debe servir sólo para aprender en ellas el orden, el equilibrio, la realización frecuentemente perfecta de un método. Ha de servirnos para estimular la creación de otras nuevas formas, en que resplandezcan aquellas mismas cualidades, pero nunca (a menos de perseguir otra fórmula especial) para hacer de ellas lo que un cocinero con sus moldes y recetas [...] ²¹⁶.

El compositor español Jesús Bal y Gay (1905-1993), marido de Rosa García Ascot, la única mujer componente del grupo de Madrid, escribía años más tarde, en

²¹⁴ TORRES, Elena. “Manuel de Falla en la creación musical catalana: asimilación y superación de un modelo” En: *Música española entre dos...* Págs. 73-95.

²¹⁵ SCHLOEZER, Boris de: “Reflexions sur la musique. La raison du classicisme” En: *La Revue Musicale*, 1 de junio de 1925. Págs. 284-285.

²¹⁶ SOPEÑA, Federico. *Manuel de Falla. Escritos sobre música...* Pág. 24.

1962, un interesante artículo en México acerca de Ravel y el neoclasicismo en España:

La verdad es que la música de Ravel da, por su perfección misma, una impresión engañosa de cálculo y manipulación. Pero cuando se la escucha sin atender al detalle técnico, cuando uno se entrega a ella, no es raro, sino al contrario muy frecuente, que nos sorprenda su profunda emoción [...] Por eso es un auténtico clásico y no un académico. Clásico en cuanto que la emoción está dominada en su música por un concepto insobornable del equilibrio formal y de la perfección del detalle. Clásico también por recurrir a los principios estructurales de la música del siglo XVIII, como no tenía empacho en confesar él mismo en aquellos casos en que su música lograba disimularlos totalmente [...] A medida que pasan los años se va viendo que el neoclasicismo de nuestro tiempo no nació tan de repente como muchos afirmaron, ni fue fruto de la decisión de un determinado compositor o grupo de compositores. Como reacción contra los peligros que ofrecía el impresionismo no fue tampoco un movimiento con carácter de urgencia. El neoclasicismo estaba en el ambiente mucho antes de que se comenzase a hablar de él [...] ²¹⁷.

En ese discurso se plantea la dualidad entre neoclasicismo y dodecafonismo que con la perspectiva del tiempo transcurrido se ha comprobado que no ha sido del todo así. Es más, Schönberg presenta en sus obras de ese período formas tan neoclásicas como suite o serenata, y lo mismo se puede comprobar en obras de Webern y Berg de la misma etapa.

Junto al movimiento neoclásico cohabitarán otros bastantes semejantes y apreciados por la generación literaria del 27. En el caso de la música, principalmente serían neoclásico, casticismo, folklorismo y dodecafonista. Algunos de ellos, como en el caso de Gerhard, el compositor con más valor dentro del grupo, experimentaron esos estilos intercalando unos con otros.

Antes de continuar con los perfiles biográficos y musicales de los miembros de ésta Generación, resulta interesante sintetizar los acontecimientos imprescindibles que desembocaron en el devenir de éste grupo.

Sin duda, existen unas fechas relevantes en lo que al grupo de compositores de la Generación del 27, se refiere En 1921, a través de la crítica de Salazar descubren a Strawinsky. El crítico Arconada en 1923 ya mencionaba a un “grupo entusiásticamente juvenil” integrado por Juan José Mantecón, Salvador Bacarisse y

²¹⁷ BAL Y GAY, Jesús. “La siesta de un fauno de Mallarmé a Debussy” En: *Revista de la Universidad de México*, 10 (junio 1962). Pág. 26.

Julián Bautista, entre otros. Un año más tarde *El Retablo de Maese Pedro* y posteriormente el *Concierto para clave y cinco instrumentos* de Falla supondrían un referente. El Premio Nacional de Música para Ernesto Halffter en 1925 por su obra *Sinfonietta*, que en palabras de Salazar, era el auténtico continuador de la línea de Falla. Años de una gran actividad musical, participando en el Centenario de Góngora, Homenaje a Falla, incorporación de nuevos miembros al grupo, hasta su presentación definitiva en 1930. Manifiesto en la *Gaceta Literaria*, así como la existencia de un medio de difusión de sus obras como Unión Radio. Gracias al grupo de compositores catalanes, Gerhard, Monsalvatge, Homs y Blancafort, consiguen apartar a la música catalana del anquilosamiento decimonónico en que se encontraba.

A partir de 1931, la música no permaneció al margen de la situación política. A pesar de la guerra, muchos compositores que defendían los ideales republicanos siguieron componiendo, eso sí, en menor cuantía²¹⁸.

II.2.2. Adolfo Salazar.

El desarrollo de la Generación del 27 contó con la inestimable ayuda y colaboración de un gran crítico musical, Adolfo Salazar. La pasión con la que este se empeñó en estimular la vida musical en España en los años veinte y durante la segunda República, unido a su inteligencia, le valieron el honor de ser uno de los principales artífices del impulso que necesitaba la música en esos difíciles momentos. Aunque a priori las críticas eran favorables, más tarde la predilección de Salazar por unos compositores en detrimento de otros le llevó a protagonizar sonados desencuentros²¹⁹. Adolfo Salazar no sólo fue el crítico más acreditado y respetado del momento, sino que también se convirtió en la persona que teorizaba y marcaba el camino a seguir a los jóvenes compositores²²⁰.

Nació en Madrid en 1890. Si bien tuvo una formación musical autodidacta, contó con los consejos y el magisterio de Pedrell, Pérez Casas, Falla y el propio Ravel²²¹. Sus inicios estuvieron dirigidos a la composición, con obras como *Rubaiyat*, *Poemas de Paul Verlaine* o *Tres preludios*, pero la simultaneó con la que

²¹⁸ CASARES RODICIO, Emilio. "La Generación de la República o la Edad ..."

²¹⁹ VILLANUEVA, Carlos. "Adolfo Salazar y la crítica musical. Las otras orillas" En: *Música y cultura en la...* Págs. 221-264.

²²⁰ SUÁREZ-PAJARES, Javier. "Introducción. El período de entreguerras ... Pág. 11.

²²¹ FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *La música española en...* Pág. 72.

sería su pasión, el ensayo y la crítica²²². A pesar de que se le conoce dentro el ámbito musical, Salazar no fue ajeno a la crítica plástica o literaria. Prueba de ello son sus publicaciones *Delicioso el hereje* y *Hazzlitt el egoísta y otros papeles*.

El objetivo que pretendía Salazar estaba muy definido, equiparar la música al nivel en que se encontraban otras disciplinas artísticas y culturales. Fue amigo y se codeó con los más importantes representantes de la cultura y el pensamiento español de la Generación del 14 (Picasso, Menéndez Pidal, Ortega, León Felipe, entre otros). Contó con la amistad de poetas, como por ejemplo, Gerardo Diego, Aleixandre, Alberti, y con la de la mayoría de los músicos de la generación del 27.

Sus primeras incursiones en el mundo de la crítica musical comenzaron con sus trabajos musicológicos y críticos en la *Revista Musical Hispanoamericana* (1914-1918), para más tarde proseguir en el diario *El Sol*, donde ejerció de crítico por excelencia. Un año antes de comenzar a trabajar en dicho periódico, Rogelio Villar se asombraba de la capacidad intelectual de éste joven, que no pasaba desapercibido, siendo ya conocido en las Sociedades Musicales de París, Londres y Roma²²³. A Salazar le encantaba polemizar, frecuentar ambientes donde se debatía: Muchos le recuerdan por ser un gran interlocutor. Claramente estaba en contra de las posturas que defendía la crítica conservadora acerca del libre desarrollo que la música estaba experimentando en ese momento. Su aportación a la historiografía musical fue innovadora en aquella época, dotando a sus crónicas en las diferentes revistas en las que trabajó de un nivel científico hasta entonces inusual. Su método para lograrlo consistía en el estudio pormenorizado de una selectiva bibliografía, al igual que de estudios musicológicos. En palabras del propio Salazar, referente al método empleado:

Los críticos se dividen en dos clases, los que pegan y los que bombean...hay quien cree hacer patria con el elogio indiscreto y el dítirambo irracional. Bueno, nosotros no. Lo hemos dicho varias veces y lo pensamos en seguir poniendo en práctica hasta que se nos declare formalmente el boicot [...] Toda la labor de nuestra gente nueva sería inútil si de una vez no nos ponemos todos de acuerdo en rechazar a todas esas viejas máquinas catarrosas y apolilladas, esencia y archivo del pompierismo académico y oficial, cuando serias y del rastamerismo chulapón, cuando populares. [...] En mi país el crítico liberal radica casi

²²² CASARES RODICIO, Emilio. "Salazar Palacios, Adolfo" En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, IX. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 577-584.

²²³ NERI DE CASO, Leopoldo. "La guitarra en el ideario musical de Adolfo Salazar (1915-1939)" En: *Música y cultura en la...* Págs. 297-314.

exclusivamente en algunos artistas productores, al paso que son los artistas conservadores quienes ocupan casi todas las tribunas desde donde la crítica puede manifestarse...en el fondo no son sino los gendarmes enviados a los periódicos por los centros oficiales y los músicos del régimen recién caducado²²⁴.

A él se le debe la elaboración de notas a los programas de concierto, cuyos textos gozaban de una alta calidad²²⁵. Muchos de ellos eran ensayos, que ya aventuraban futuras publicaciones en formato de libros²²⁶. Se editaron en Madrid antes de su exilio por la Guerra Civil, conteniendo mucho de su cometido crítico. Algunos títulos fueron *El siglo romántico* y *La música en el siglo XX. Ensayo de crítica y estética desde el punto de vista de su función social*, ambos de 1936.

En la década de los años veinte y treinta se convirtió en un abanderado de la moderna música española²²⁷. La postura que mantenía Salazar era la de la apuesta por el eje Pedrell-Falla-Halffter como modelo para la música que se hacía en el país. No deja de ser curioso con que afán y desmesura comenzó a defender al joven Ernesto Halffter. Más, cuando sólo contaba con 18 años, siendo desconocido y con un corpus musical todavía en sus inicios. Aquello le valdría enemistades, así como un revuelo en la sociedad musical :

Ernesto Halffter ocupará muy pronto un lugar singularísimo en la música actual de Europa. Por nuestra parte, lo hemos creído así desde el primer día en que sentimos la entusiasta necesidad de reproducir aquel famoso saludo romántico: “Señores: ¡fuera sombreros! ¡He aquí un genio!”. Ni entonces ni ahora se nos ocultaba el peligro de esos entusiasmos y del trastorno terrible que producen en la ciénaga que cobija a la mayor parte de nuestra grey profesional. Pero ni el concierto de batracios nos intimida, ni nos asusta la malaria. Está a nuestro lado, felizmente, la voz de los doctos y de los más inteligentes, que han coincidido con rara y significativa unanimidad con nuestras apreciaciones. [...]¡Dios sea loado! Por fin brota la flor. Ya podemos prescindir de andar a vueltas con los abonos²²⁸.

Defendía las obras de Debussy, Strawinsky, Ravel y Falla, así como el camino de una evolución desde el nacionalismo pasando por el impresionismo y culminando

²²⁴ CASARES RODICIO, Emilio. “Salazar Palacios, Adolfo”. En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, IX. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 577-584.

²²⁵ CARREDANO, Consuelo. “Danzas de conquista: Herencia y celebración de Adolfo Salazar” En: *Música y cultura en la...* Págs. 175-197.

²²⁶ FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *La música española en...* Pág. 388.

²²⁷ CASARES RODICIO, Emilio. “Salazar Palacios, Adolfo”. En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, IX. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 577-584.

²²⁸ SUÁREZ-PAJARES, Javier. “Adolfo Salazar: luz y sombras” En: *Música y cultura en la...* Págs. 199-219.

en el neoclasicismo. Sus ideas llegaron a ser la línea estética a seguir por muchos de los compositores. Incluso después del estreno de algunas obras, tras sus comentarios en la crítica especializada, volvían a ser transcritas nuevamente.

Salazar era la vía con Europa, canalizando todo lo que ocurría, ya fuera a través de novedosas composiciones, así como ejerciendo de impulsor y corrector²²⁹. Frecuentó los certámenes y festivales europeos más importantes del momento, siendo receptor en primera fila de las novedades que allí surgían.

La relevancia de su figura le llevó a ser miembro, entre otros, del comité directivo de la *Sociedad Internacional de Musicología* de La Haya y miembro fundador de la *Sociedad de Musicología francesa*, ambos en 1922. Desempeñó el cargo de secretario de la Junta Nacional de Música y Teatro en 1931, así como secretario del SIMC, tres años antes.

Cuando salió de España en plena Guerra Civil, ya gozaba de un prestigio fuera del país cimentado en una sólida carrera. Invitado por el presidente Cárdenas, se estableció en México en 1937 junto a otros intelectuales que encontraron en ese país un hogar de acogida para su exilio impuesto. Ocupó cargos como el ser agregado cultural de la *Embajada de la República Española* en Washington y profesor de la *Casa de España* en México, ambos en 1938. Diez años más tarde fue miembro correspondiente de la *Hispanic Society of America* en Nueva York. Tras una dura y larga enfermedad falleció en México en 1958.

En palabras de María Palacios, lo que ha ocurrido con Adolfo Salazar a lo largo de la historia ha sido el considerar sus comentarios como la única voz de todo un período histórico. Esto ha acarreado que algunos compositores u obras hayan permanecido en los anales de la historia en un pedestal infranqueable e imposible de desmitificar, en detrimento de otros injustamente valorados. No ha sido un problema del crítico y de su visión partidista y un poco arbitraria en ocasiones, sino de la historiografía que se ha encargado de mantenerlo²³⁰.

²²⁹ CASARES RODICIO, Emilio. “Salazar Palacios, Adolfo” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, IX. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 577-584.

²³⁰ PALACIOS, María. “El Grupo de los Ocho bajo el prisma ...”

II.2.3. Los protagonistas y sus composiciones.

Una vez contextualizada la situación musical del momento y tras haber tratado además la figura del crítico musical Adolfo Salazar parece interesante abordar los aspectos más destacados de los miembros más significativos que constituyeron el Grupo de la Generación del 27.

Resulta fundamental comenzar por el compositor más importante y de mayor trascendencia internacional después de Manuel de Falla. Y no es otro que el compositor catalán, de origen suizo y nacionalizado posteriormente como británico, Roberto Gerhard.

Gerhard nació en Valls (Tarragona) en 1896 y falleció en Cambridge en 1970. Discípulo de Granados y Marshall en el piano, en 1916 comenzó sus estudios con Pedrell, con el que estuvo durante cuatro años²³¹. Por tanto, continuaba los pasos de sus predecesores, como Albéniz, Granados y Falla. Gracias a Pedrell, descubrió la idea de la necesidad de una restauración de la música española. Mientras otros compañeros de la Generación del 27 estaban interesados por las vanguardias musicales que procedían de Francia, Gerhard cada vez se sentía más atraído por las corrientes germánicas.

Adolfo Salazar, que los primeros años fue amigo y admirador de la obra de Gerhard, llegó a publicar de él que era “uno de los ingenios más valientes de nuestra juventud musical”²³². Tres días más tarde añadía:

Es tan raro hoy que una obra española nos produzca una impresión tan viva y tan honda, que se explica bien el deseo de conocer de una manera más completa a un autor, sus ideas y el modo de su pensamiento. En Gerhard la influencia pedrelliana es directa, y el mismo maestro me lo presentaba como “el mejor fruto de su viña”, su “alter ego”. Pero este caudal adquiere en Gerhard un valor tan personal que exteriormente tiene un aspecto muy diferente al del maestro. La base nacionalista en el joven músico está muy lejos de revestir la apariencia regional de tantos otros compositores nuestros; comprende que lo interesante de esta idea consiste en absorber el jugo popular sin cuidado por guardar lo externo y que lo que se trata, en resumen, es de tomar al canto del pueblo formas elementales de expresión que renueven y aumenten el capital cosmopolita [...] los lieder de Gerhard, tras de ser en

²³¹ CASARES RODICIO, Emilio. “Gerhard Ottenwaelder, Robert”. En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, V. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 579-585.

²³² SALAZAR, Adolfo. “Roberto Gerhard” En: *El Sol* (Madrid), 13 de enero de 1920.

raíz profundamente catalanes, tiene un valor general que los incluye detrás de los últimos grandes liederistas germánicos²³³.

En 1921 se traslada a Granada, acompañado por Salazar, para conocer a Falla. De aquel encuentro existen confrontadas opiniones²³⁴. Por una parte, el testimonio de Joaquín Homs²³⁵ que fue alumno y amigo de Gerhard calificándolo de decepcionante. Por contra, un sentimiento muy constructivo por parte del propio Gerhard basándose en la experiencia vivida en dicho encuentro. Posiblemente fue más alentadora y espiritual que una enseñanza compositiva propiamente dicha. Aún así, a través de la breve relación epistolar entre Falla y Gerhard se refleja ciertas orientaciones en la composición:

He dado a un novel editor barcelonés amigo mío unos apuntes para piano que verá Vd. En breve, cosa reciente, por la que verá Vd. El rumbo que toma mi barco sentimental después de la crisis de estos últimos tiempos. [...] Lentamente trabajo además en un cuarteto y estudio mucho, más que otra cosa, por el momento. Le mandaré estas cosas porque ya sabe Vd. Que en estos momentos iniciales y en mi aislamiento por más que se sienta la obscura necesidad que impele por el camino propio y no elegido, una voz de alerta es doblemente preciosa y necesaria. Escríbame V. querido Maestro²³⁶.

Quizás las razones para que Gerhard no continuase con los postulados de Falla y en cambio se inclinase más hacia las vanguardias centroeuropeas, hayan sido la distancia física entre Barcelona y Granada, la muerte de Pedrell y que Falla no estaba muy por la labor de ejercer la docencia y crear escuela²³⁷. Por tanto, Gerhard decidió trasladarse a Viena en 1923 para estudiar con Schönberg. Durante un período de cinco años llegó a ser el único alumno español que tuvo²³⁸. El aprecio e inestimable admiración y valía musical de Schönberg hacia Gerhard se ve reflejado

²³³ CASARES RODICIO, Emilio. "Gerhard Ottenwaelder, Robert". En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, V. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 579-585.

²³⁴ SUÁREZ-PAJARES, Javier. "Adolfo Salazar: luz y sombras". *Música...*

²³⁵ HOMS, Joaquín: *Robert Gerhard y su obra*. Oviedo: Ethos-Música, 1987. Pág. 21.

²³⁶ Extracto de la carta de Gerhard a Falla, fechada el 15 de abril de 1922 en Valls. La carta original manuscrita se encuentra en el A.M.F., en la carpeta nº 7037.

²³⁷ TORRES, Elena. "Manuel de Falla en la creación ..."

²³⁸ José María García Laborda publica un pequeño extracto de la carta de Gerhard a Schönberg traducida al castellano. GARCÍA LABORDA, José María. "Roberto Gerhard: Carta a Schönberg" En: *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas*. Sevilla: Doble J, 2004. Págs. 130-133. Además, hay redactadas en alemán y castellano las diferentes misivas y telegramas en: ALONSO TOMÁS, Diego. *La formación musical de Roberto Gerhard* [Trabajo Fin de Estudios. Programa de Doctorado Patrimonio -Historia, cultura y territorio-]. La Rioja: Universidad de La Rioja, 2012. (Inédito).

en uno de sus trabajos²³⁹. La influencia que pudo ejercer Schönberg en Gerhard no puede limitarse sólo individualmente al discípulo catalán, sino que debe ampliarse al resto de compositores catalanes. Acontecimientos como la estancia de Schoenberg en Barcelona invitado por Gerhard²⁴⁰ o el estreno mundial del *Concierto para violín y orquesta* de Alban Berg en Barcelona en 1936, son buena prueba de ello. En 1932, Gerhard se hizo responsable de la Sección Musical de la Biblioteca de Cataluña²⁴¹. La Guerra Civil española le obligó a exiliarse, y a diferencia de otros coetáneos que se trasladan a países latinoamericanos, Gerhard puso rumbo a Inglaterra. David Drew²⁴², que conoció muy bien al compositor, decía de él:

Gerhard amaba Inglaterra y muy al final de su vida se hizo ciudadano británico, lo cual creo que fue por razones sentimentales, ya que le gustaba el idioma y quería al país. Pero no era un compositor inglés en absoluto. Era sobretodo europeo, sí, pero realmente era un compositor español en el fondo de su corazón. Él no hubiera utilizado ese concepto nacional así, porque conceptos semejantes son muy peligrosos, hay que tener mucho cuidado con ellos. Pero si eso tiene que ser la música, si se necesita, no una bandera- Dios mío, las banderas son cosas espantosas que a veces llevan a la gente por el peor camino- pero sí un olor, un rostro, una tez, eso está allí, en Barcelona y hasta el final. Y no en Inglaterra...Creo que la mejor manera para que Gerhard sea comprendido, o mejor dicho, redescubierto en Inglaterra, es a través de su descubrimiento en España. Es un importantísimo compositor del siglo XX que aún no ha encontrado su casa. La encontrará, porque tiene a su manera, muchas casas, pero donde están sus comienzos no hay ninguna duda, están en Valls y en Barcelona²⁴³.

En Inglaterra recibió el título de Comendador de la Orden del Imperio Británico en 1967, así como el grado de Doctor Honoris Causa por la Universidad de Cambridge.

El origen de su familia franco-suizos, unido a una gran capacidad para dominar varios idiomas, le convertían en ciudadano del mundo con vocación universal. Eso no significa que no sintiese dolor por sentirse exiliado de su país, ni que abandonase en ningún momento sus hondas raíces españolas.

²³⁹ En el libro de Schönberg titulado *El estilo y la idea*, hay un capítulo *La bendición del estilo* en el que se cita a Alban Berg, Anton Webern y al propio Gerhard. Esto puede dar idea del gran potencial musical del compositor español.

²⁴⁰ Schönberg y su esposa se instalaron en Barcelona por invitación de Gerhard.

²⁴¹ MARCO, Tomás. *Historia de la música ...* Pág. 132.

²⁴² David Drew (1930-2009), fue además de amigo de Gerhard, productor en varias discográficas, editor de la Revista *Tempo* y director de la *Boosey & Hawkes*.

²⁴³ ALFAYA, Javier. "Tras las huellas de Don Roberto" En: *Scherzo*, VIII, 61 (enero-febrero 1992). Págs. 100-103.

Antes de trasladarse a Inglaterra compuso obras como el *Trío para violín, cello y piano* en 1918 como homenaje a su maestro Pedrell, bajo influencias de Debussy, Falla, Ravel e incluso Strawinsky. Otra composición es *L'infament meravellós de Shahrazada*, basado en un poema de López Picó y dedicada a la soprano Conchita Badía. Es un ciclo de doce canciones, que aunque sigue la estela de los lieder, toma la base del folclore catalán pero alejándose de ese nacionalismo obsoleto y arcaico. También destacan los 7 *HaiKu* para voz y conjunto instrumental²⁴⁴, con un lenguaje mucho más sobrio. Tras su paso por las clases de Schoenberg, compone *Quinteto de viento* en 1928 que reúne las características principales del lenguaje dodecafonista. En él se advierte el empleo de una serie con total libertad, ya sea en sentido horizontal como vertical²⁴⁵. Al mismo tiempo comienza a mostrar su madurez como compositor, despuntando su personalidad musical.

A él se le debe, según Valls Gorina, el haber sido el introductor del nuevo sistema compositivo en el país²⁴⁶. En 1929, la Asociación de Música de Cámara le organiza en Barcelona un monográfico sobre su obra²⁴⁷, interpretándose muchas de sus composiciones²⁴⁸, incluida el *Concierto para cuerda* en tres movimientos. En palabras de Valls Gorina:

[...] dicho compositor realizó la primera tentativa de introducir e incorporar en la música del país en pleno apogeo del nacionalismo (1920-1930) unos criterios estructurales y en definitiva estéticos que diferían radicalmente del credo nacionalista y cuya pugna conceptual aún perdura²⁴⁹.

En 1936, dentro del Festival del SIMC celebrado en Barcelona, se interpretó la música de su ballet *Ariel* y el estreno mundial del *Concierto para violín y orquesta* de Alban Berg.

En el período comprendido entre 1940 a 1947 compuso más música que en las dos décadas anteriores. Todas esas composiciones tienen un leitmotiv común, y

²⁴⁴ HONTAÑÓN, Leopoldo. "Introducción general" En: *Ciclo integral para voz y piano de Roberto Gerhard*. Madrid: Fundación Juan March, mayo, 1998. Págs. 9-12.

²⁴⁵ CASARES RODICIO, Emilio. "Gerhard Ottenwaelder, Robert" En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, V. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 579-585.

²⁴⁶ VALLS GORINA, Manuel. *La música española después ...* Pág. 154.

²⁴⁷ PÉREZ CASTILLO, Belén. "Robert Gerhard (1896-1970)" En: *Semblanzas de compositores españoles. Revista de la Fundación Juan March*, 2008-2011. Págs. 188-193.

²⁴⁸ En las notas previas se avisaba al público sobre el carácter de su composición: "Reconozcamos que las obras de Robert Gerhard, precisamente por ser densas de sentido y lentas de elaboración, no son fácilmente comprensibles".

²⁴⁹ VALLS GORINA, Manuel. *La música española después ...* Pág. 155.

es el recuerdo hacia su país²⁵⁰. Existía esa añoranza a no perder el referente nacional; algo similar les ocurrió a otros compositores de su generación en el exilio. En aquellos años difíciles de la Segunda Guerra Mundial, su ánimo y estímulo no se vieron perturbados. De esa etapa es su ballet *Don Quijote* (1941), su única ópera *La Dueña*²⁵¹, que utiliza números como seguidillas y habaneras y su *Concierto para violín y orquesta*, escrito en 1942, pero revisado tres años más tarde²⁵². Éste concierto ocupa el lugar de las grandes obras trascendente de su corpus creativo. Muchos lo consideran una obra muy cercana al *Concierto para violín y orquesta* de Schoenberg, fechado en 1936.

En la década de los años cincuenta, Gerhard dió un giro a sus técnicas compositivas en el campo del serialismo, que nunca llegaron a ser escrupulosas. No permaneció ajeno a las corrientes de vanguardia que procedían de Darmstadt y eso se percibe en sus composiciones entre los años 1955 a 1960²⁵³. A partir de 1954, extiende las enseñanzas de Schoenberg a otros variables como la estructura formal, rítmica y métrica²⁵⁴.

En el caso de su *Segunda Sinfonía*²⁵⁵, por ejemplo, encargo de la BBC, la serie no actúa sólo sobre la altura de los sonidos, sino también sobre su duración dentro de la composición²⁵⁶. En palabras de Joaquín Homs, acerca de esas obras de Gerhard:

Segmentación de la serie de doce tonos en grupos de tres o cuatro notas y el uso de permutaciones entre los tonos que componen cada grupo. Reintegrar el concepto de escala en el orden serial [...] no utilizar las series en funciones temáticas, sino como código combinatorio²⁵⁷.

²⁵⁰ DREW, David. "Español e internacional" En: *Scherzo*, VIII, 61 (enero-febrero 1992). Págs. 104-105.

²⁵¹ Ésta ópera hubo de esperar hasta 1992 para ser representada por primera vez. Anteriormente había sido estrenada, pero en versión concierto.

²⁵² FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *La música española en...* Pág. 99.

²⁵³ PÉREZ CASTILLO, Belén. "Robert Gerhard (1896-1970)" En: *Semblanzas de compositores españoles. Revista de la Fundación Juan March*, 2008-2011. Págs. 188-193.

²⁵⁴ CASARES RODICIO, Emilio. "Gerhard Ottenwaelder, Robert". En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, V. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 579-585.

²⁵⁵ Esta obra posteriormente fue recompuesta bajo el título de *Metamorfosis* (1967-1968). Además de la segunda, compuso dos sinfonías más.

²⁵⁶ PÉREZ CASTILLO, Belén. "Robert Gerhard (1896-1970)" En: *Semblanzas de compositores españoles. Revista de la Fundación Juan March*, 2008-2011. Págs. 188-193.

²⁵⁷ CASARES RODICIO, Emilio. "Gerhard Ottenwaelder, Robert". En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, V. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 579-585.

Sus últimos quince años de vida fueron muy productivos con viajes a EE.UU y grabaciones de varias de sus composiciones. Aunque Gerhard no tuvo repercusión en la música inglesa, era un compositor con prestigio²⁵⁸.

El género camerístico aunque más bien escaso en sus producciones, sí que ha resultado ser un poco más reconocido, sobresaliendo dos cuartetos de cuerda, entre otras obras. Un comentario especial merece el *Cuarteto n° 2*, encargo del *Stanley Quartet* de la Universidad de Míchigan. Con ésta obra se acerca a una característica de sus últimas obras, como es la composición en un único movimiento:

Como todas las composiciones escritas a partir de 1960, constan de un solo movimiento en el que se alternan y contrastan los períodos contemplativos con los movimientos vivos y dinámicos. En realidad, constituyen verdaderas sinfonías de cámara por la extraordinaria riqueza y variedad de estructuras sonoras que contienen. Otra característica común en las mismas es que no se repiten nunca los acontecimientos sonoros, por lo menos en la misma forma. La impresión de recapitulación que se produce a veces, más que una misión funcional puede ser comparada, según el autor, a la persistencia con que nuestro pensamiento retorna una y otra vez sobre cuestiones que le atraen especialmente²⁵⁹.

Mención aparte merece el oratorio *La peste* del año 1964, basado en una novela de Albert Camus, así como su *Cuarta Sinfonía*, donde se emplea material electrónico así como *cluster* y un especial protagonismo de la percusión.

A pesar de todos los cambios de estilo que experimentó el siglo XX y las corrientes vanguardistas europeas, Gerhard se esforzó por crear su propio lenguaje compositivo. Tradujo al catalán obras de Hugo Riemann, Herman Scherchen o Ernest Toch. Además consiguió recuperar y editar obras de compositores catalanes del pasado como Domènec Terradellas²⁶⁰ y del Padre Soler, en el campo de la musicología²⁶¹. A modo de conclusión, resulta muy interesante plasmar las palabras de Susan Bradshaw sobre Robert Gerhard:

[...] la mayor parte de su producción revela una pasmosa exuberancia, junto con una calidad de invención que produce un

²⁵⁸ ALFAYA, Javier. "Tras las huellas de Don Roberto" En: *Scherzo*, VIII, 61 (enero-febrero 1992). Págs. 100-103.

²⁵⁹ FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *La música española en...* Pág. 100.

²⁶⁰ BUIDE DEL REAL, Fernando. *Unity and Process in Roberto Gerhard's Symphony n° 3 "Collages"*. (Premio Michael Friedman, 2009 de Investigación Doctoral). Yale School of Music, 2009. Existe versión accesible *on-line* (<http://fernandobuide.com/wp-content/uploads/2013/10/Unity-and-process.pdf>). Consultado el 11 de Julio de 2015).

²⁶¹ ALFAYA, Javier. "Tras las huellas de Don Roberto" En: *Scherzo*, VIII, 61 (enero-febrero 1992). Págs. 100-103.

equilibrio totalmente original entre sonido y substancia. Habiendo tempranamente reestructurado la serie de 12 notas para formar dos hexacordos infinitamente flexibles, su estructura melódica se usa más a menudo para describir curvas que para precisar grupos de notas identificables; y mientras que su armonía puede a veces sugerir dependencia de una línea de bajo casi tonal, en otras partes es borrada por los *clusters* cromáticos o desaparece en un tumulto discordante. En gran medida como lo fue el hombre, la música es físicamente efervescente, intelectualmente batalladora, y siempre conmovedoramente expresiva de emociones reprimidas liberadas con una energía asombrosamente rítmica²⁶².

El siguiente compositor simbólico de la Generación del 27 sería Ernesto Halffter. En palabras de Fernández-Cid, ha sido una de las figuras más atractivas y de mayor personalidad²⁶³. Nació en Madrid en 1905 en el seno de una familia con antecedentes prusianos. En sus inicios tuvo una formación autodidacta, al igual que su hermano Rodolfo. Más tarde estudió piano con Fernando Ember y pronto sus composiciones iniciales fueron las que encandilaron a Salazar, que resultó ser el nexo que intercedió para que Falla y Halffter se conociesen en 1923²⁶⁴. Su hermano Rodolfo²⁶⁵, cuenta como Salazar les presentó a los dos a Falla. Rápidamente Ernesto fue introducido en el ambiente del editor Max Eschig en París, donde arranca su proyección.

Halffter está considerado como el único discípulo directo²⁶⁶, además de su sucesor, no sólo por encargarse de la finalización de la inacabada *Atlántida*, sino en general, por manifestar unas señas identitarias con el ideario de Falla. Además de la amistad entre Salazar y Ernesto Halffter, el enorme interés que el crítico depositó en el joven compositor favoreció su ascenso meteórico. Salazar vió en él la continuación natural de Falla. Es más, condicionó a Halffter las líneas estéticas a seguir, así como una orientación neoclásica. Fruto de aquella amistad y esa posición de exclusividad frente a otros jóvenes compositores, les valió en el futuro una antipatía entre ambos²⁶⁷.

Entre las primeras composiciones de Ernesto Halffter hay que destacar *Tres piezas líricas*, que posteriormente aparecieron tituladas como *Crepúsculos*. Fueron

²⁶² BRADSHAW, Susan. "El desarraigo" En: *Scherzo*, VIII, 61 (enero-febrero 1992). Págs. 106-107.

²⁶³ FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *La música española en...* Pág. 50.

²⁶⁴ MARCO, Tomás. *Historia de la música ...* Pág. 133.

²⁶⁵ IGLESIAS, Antonio. *Rodolfo Halffter. Tema, nueve décadas y final*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1991. Pág. 44.

²⁶⁶ PASCUAL, Josep. "Una vida y una obra a la sombra de Falla" En: *Scherzo*, XX, 195 (marzo 2005). Págs. 114-116.

²⁶⁷ CARREDANO, Consuelo. "Danzas de conquista: Herencia ..."

estrenadas en 1922 pero según Salazar fueron creadas cuatro años antes²⁶⁸. El encargado de estrenarlas fue Fernando Ember²⁶⁹, amigo de la familia y uno de sus primeros profesores.

En 1923 recibió una beca de la Junta de Ampliación de Estudios, realizando un viaje a París que le sirvió para conocer a Ravel, así como para recibir clases del mismo. De ese mismo año es su obra *Serenata, Valse, Marche*, que se caracteriza ya por un sello modernista, como es el empleo en algunos momentos de bitonalidad y neoclasicismo, definido por la simplicidad, claridad y uso de polirritmias²⁷⁰.

Residió en varias ciudades de Alemania, París, Granada y Sevilla, recalando finalmente en ésta última. Gracias a Falla, Halffter consiguió el puesto de director de la Orquesta Bética de Sevilla²⁷¹ en el año 1924. Su composición titulada *Sinfonietta*, triunfadora del Premio Nacional de Música de 1925, alcanzó de manera veloz un éxito importante. El jurado que le otorgó el Premio estaba representado por Bartolomé Pérez Casas, Facundo de la Viña y el propio Salazar. Se tiene constancia, a través de la relación epistolar entre ambos, del peso que tuvo Falla en la composición y orientación final de ésta *Sinfonietta*:

Mi *Sinfonietta* de cámara marcha admirablemente; trabajo bastante, a pesar del enorme calor. Ésta *Sinfonietta* con las *Sonatas para piano* se las dedico a Vd., si Vd. me permite que así lo haga. El *Minueto* está casi terminado, y si Vd. quiere se lo enviare²⁷².

Mil gracias por todas sus excelentes noticias y su corrección de la *Sinfonietta* espléndida; estoy muy ilusionado y tengo muchos deseos le enseñé la obra después de nuevas modificaciones siguiendo estrictamente sus consejos [...] ²⁷³.

En 1927 Salazar publicaba sobre esta obra lo siguiente:

Es, pues, una obra concebida y realizada a los diez y nueve años. Pero ni la recompensa oficial ni el entusiasmo de quienes conocíamos la obra y aplaudíamos sin reservas pudieron influir en el juicio que de ella tenía su propio autor. [...] vi una y otra vez

²⁶⁸ CASARES RODICIO, Emilio. "Halffter Escriche, Ernesto" En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, VI. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 193-198.

²⁶⁹ Fernando Ember era un músico húngaro instalado en Madrid., tras el estallido de la Primera Guerra Mundial. RIPOLL, José Ramón. "Ernesto Halffter y su entorno cultural" En: *Scherzo*, XX, 195 (marzo 2005). Págs. 122-126.

²⁷⁰ CASARES RODICIO, Emilio. "Halffter Escriche, Ernesto" En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, VI. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 193-198.

²⁷¹ FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *La música española en...* Pág. 51.

²⁷² ÁLVAREZ, Alberto Jesús. "La *Sinfonietta* de Ernesto Halffter y las formas preclásicas" En: *Anuario musical*, 60. Madrid: Editorial CSIC, 2005. Págs. 239-251.

²⁷³ *Ibidem*.

volver a Halffter de Andalucía con una nueva versión de su obra, después de una temporada de trabajo con Manuel de Falla y con la Orquesta Bética. Pero el trabajo no había sido inútil: la obra había ganado en concisión, en calidad: lo claro y luminoso de sus ideas, la vivacidad y alegría de sus ritmos [...] A esa sencillez en lo técnico se acompaña la aparente sencillez en la expresión: claridad luminosa, alegría cordial, que sólo se consigue merced a muchos matices espirituales, mientras que la exquisita perfección de la forma, que es quizá en lo que Halffter se aproxima más a su maestro.[...] El Scarlatti aparente del *Concerto* de Manuel de Falla está en la misma relación y juega una función semejante a la de los varios matices dieciochescos que Halffter utiliza como “color de época” de su *Sinfonietta*. El fondo, la forma, el tratamiento específico, la sensibilidad, el mente “modernos”, son la expresión más pura de la “modernidad” [...] ²⁷⁴.

Los tópicos en su música serían el legado de Falla impregnado en la obra, influencia de la música francesa y el gusto por el espíritu neoscarlattiano en éste país, que no deja de ser la traslación hispánica del neoclasicismo strawinskyano y del resto de países europeos. *Sinfonietta*, obra tan aclamada de un compositor tan joven y prometedor como Halffter, fue al mismo tiempo como un lastre a lo largo de su carrera, porque redundó en otras composiciones también de calidad, pero que no llegaron a alcanzar las cotas de celebridad y renombre como la anterior. Una larga sombra que se proyectaba sobre el resto de obras y que perjudicó al resto de ellas. Ostentó el cargo de director del Conservatorio de Sevilla hasta 1936. Durante la Guerra Civil española se trasladó a Lisboa. Posteriormente compuso la obra *Rapsodia portuguesa*, para piano y orquesta de 1940, pero revisada once años más tarde y la obra vocal *Canciones portuguesas* de 1943.

A diferencia de otros compositores del *Grupo de los Ocho*, Halffter no se vio obligado a exiliarse después de la guerra, por lo que permaneció en España y siguió componiendo. A través de la relación epistolar con Falla, se tiene constancia de que éste intercedió por Halffter ante los militares y políticos del momento. Así que durante el franquismo no tuvo que temer ningún tipo de represalia ²⁷⁵.

Después vinieron unos años de disminución de su intensidad creadora, quizás achacables también a la finalización de la *Atlántida* de Falla. Obras de ballet que no aportan mucho a lo ya esgrimido y otras obras sinfónico-corales que no hacen sino confirmar el ingenio musical de Halffter. Algunos ejemplos son las composiciones

²⁷⁴ SALAZAR, Adolfo. “La Sinfonietta de Ernesto Halffter” *El Sol* (Madrid), 6 de abril de 1927.

²⁷⁵ CASARES RODICIO, Emilio. “Halffter Escriche, Ernesto”. En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, VI. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 193-198.

El cojo enamorado (1955) o *Fantasía Galaica* (1956). Otro género que Halffter cultivó serían las obras de corte religioso, entre las que destaca el *Canticum in PP. Johannem XXIII*, que en palabras del propio compositor se le pueden atribuir pinceladas del estilo de Falla²⁷⁶. También destaca la *Elegía en memoria del Príncipe de Polignac* del año 1966.

En el año 1969 compuso su *Concierto para guitarra y orquesta* que fue estrenado con Narciso Yepes como solista y la orquesta sinfónica de RTVE con Igor Markevitch en la dirección. Se caracteriza por no abandonar el principio tonal ni las líneas estéticas de Falla, Ravel y Strawinsky, además de suponer un retorno al ambiente histórico español²⁷⁷. Con motivo de la conmemoración del XX Aniversario del Festival de Santander recibió el encargo de componer una obra religiosa. El título escogido fueron *Los gozos de Nuestra Señora*, cantata para solistas, coro mixto y orquesta, con texto del Marqués de Santillana.

A lo largo de su trayectoria musical Halffter poseyó una capacidad y agudeza mayor de la empleada. Su manera de trabajar quizás haya sido irregular²⁷⁸, con calma y lentitud, pero con una falta de organización y disciplina a la hora de componer que ha dado lugar a que no se haya producido la evolución deseada. Ernesto Halffter falleció en el año 1989.

Siguiendo con el Grupo de Madrid, y continuando con la saga familiar, el siguiente compositor a tratar será el hermano mayor de Ernesto Halffter, Rodolfo, nacido en 1900 en Madrid, y a su vez tío del compositor Cristóbal Halffter.

Acaso se le puede atribuir a Rodolfo Halffter que su trayectoria ha sido más pausada, sin la celeridad con la que fue la de su hermano Ernesto, pero por otro lado sí que existe aquí una evolución y una constancia en su recorrido musical de la que carecía el anterior. Su formación fue autodidacta, en el sentido de que no cursó enseñanzas oficiales en el conservatorio. Sin embargo contó con los inestimables consejos y recomendaciones de Falla. Así lo relataba el propio compositor:

Mi hermano Ernesto y yo conocimos personalmente a Adolfo Salazar y éste fue quien nos relacionó a los dos con Falla [...] Impresionado por su prestigio universal y por la maestría de su técnica, acepté de manera espontánea sus dogmas, que en parte representaban todo lo contrario de aquello en lo que había creído

²⁷⁶ FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *La música española ...* Pág. 53.

²⁷⁷ CASARES RODICIO, Emilio. "Halffter Escriche, Ernesto". En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, VI. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 193-198.

²⁷⁸ FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *La música española ...* Pág. 51.

hasta el momento. Más tarde, 1929, en Granada [...] analizamos juntos, entre otras piezas, varias sonatas de Domenico Scarlatti [...] además, examinó mis primeros trabajos de composición; pero, en rigor, yo sólo recibí del gran maestro consejos muy valiosos- jamás clases formales- que nunca he olvidado [...] ²⁷⁹.

Entre sus primeras obras se encuentran títulos como *Marinero en tierra* de 1925, con textos del poeta Rafael Alberti u *Obertura Concertante* de 1932, composiciones de incuestionable calidad musical. También destacan *Suite para orquesta* (1924-1928), sus *Dos sonatas de El Escorial* y la *Giga* para guitarra. En estas obras se aprecia una fuerte presencia del Falla neoclásico, de *El Retablo de Maese Pedro* y *El Concierto para clave y cinco instrumentos*²⁸⁰. Con otra obra, el ballet de *Don Lindo de Almería* (1935) se ratifica el influjo que ejerció Falla sobre los músicos posteriores de la siguiente generación así como el incremento de elementos neoclásicos simultaneando con otros itinerarios del lenguaje.

En 1939, al igual que la inmensa mayoría de compositores de su generación, se vio obligado a emigrar, fijando su residencia en México. Se integrará plenamente en ese país, que le acogerá con cariño, como a otros artistas e intelectuales españoles que también hubieron de exiliarse. Ocupó la cátedra de análisis musical en el Conservatorio Nacional de Música, dejando una importante huella en el país al desempeñar diferentes cargos, como por ejemplo, director de las Ediciones Mexicanas de Música, entre otros²⁸¹. Ese alcance y trascendencia musical que logró en el país mexicano provocó que su personalidad siguiese siendo significativa tanto en el país que dejó, como en el que le acogió.

Pasaron unos años, hasta que en la década sesenta, la música de Rodolfo Halffter comenzó a interpretarse en España. Asimismo fue aquí cuando algunas de sus últimas composiciones tuvieron su primera audición como estreno.

Como compositor relevante que era, realizó viajes a España donde recibió encargos como el de la *Semana de Música Religiosa de Cuenca* (1964) y como titular de un curso de composición del *Curso Manuel de Falla* (1971). Son años en

²⁷⁹ CASARES RODICIO, Emilio. "Halffter Escriche, Rodolfo" En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, VI. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 183-193.

²⁸⁰ *Íbidem*.

²⁸¹ Otros cargos fueron presidente de la Asociación Musical Manuel Ponce, miembro del Consejo directivo de la Sociedad de Autores y Compositores de Música, miembro de número de la Academia de Artes de México. FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *La música española en...* Pág. 47.

los que su música va cruzando fronteras, cultivando varios géneros, pero sin duda su catálogo compositivo más amplio se encuentra en el género pianístico.

Para observar su legado y lenguaje musical bastan como ejemplo sus tres sonatas para piano, compuestas en diferentes años, y por tanto en períodos distintos de su recorrido musical. Estas tres sonatas para piano fueron escritas en los años 1947, 1951 y 1967, respectivamente. En ellas se observa su transformación musical desde un atemperado neoclasicismo en la primera de ellas, pasando por la objetividad de su segunda sonata que le conducirá hacia un estilo más vanguardista en la tercera de ellas. En palabras textuales de Rodolfo Halffter acerca de su estilo, argumentaba lo siguiente:

[...]mi música dodecafónica de hoy y mi música politonal de ayer son, en lo referente a su contenido, muy semejantes [...]La adopción de los métodos dodecafónicos me ha servido para revivificar y actualizar mi lenguaje y para encontrar la salida del callejón. Practicada con libertad y sin estrechez escolástica, la dodecafonía me ha permitido hallar una nueva manera de componer, la cual, no obstante, conserva vivos los rasgos más acusados de mis primeras obras: una línea melódica claramente dibujada, un ritmo incisivo y un voluntario apego a las llamadas formas tradicionales [...] ²⁸².

En 1963 regresó a España después de 24 años de ausencia. Enrique Franco apuntaba ya en ese año que los diversos períodos compositivos de Rodolfo Halffter no habían sufrido cambios bruscos, ya fuese en su etapa española o mexicana:

La primera queda definida por tres rasgos principales: españolismo popularista y esencializado, sólo a veces de `dato´ y nunca de `cita´; neoclasicismo scarlartiano; politonía en la que las yuxtaposiciones aparecen sometidas a funcionalismo armónico. Fruto de esta corriente, influida no poco por la presencia de la persona y la música de Falla, son la Suite para orquesta, las Sonatas del Escorial, la Obertura concertante para piano y orquesta, los "ballets" La madrugada del panadero y Don Lindo de Almería, entre las obras compuestas en España. Del `Halffter de América´, denominación de Salazar, nacen otras obras que prolongan el mismo estilo: Homenaje a Machado, Dos sonatas pianísticas, la de violoncelo y piano, Bagatelas y Cuarteto, en el que se acentúa un refinado matiz neocasticista. A partir de 1954 aproximadamente, Rodolfo Halffter se acerca al mundo serial, que ya de joven le había interesado, que, por saber conservar las premisas formales y las características más propias de la generación hija de Falla y aún de Falla como vehículo de una línea melódica, tímbrica y armónica derivada del dodecafonismo, puede

²⁸² Ibid. Pág. 49.

ser de puente que evite la ruptura histórica de las jóvenes generaciones con las precedentes²⁸³.

Halffter partió de la politonalidad hacia el dodecafonismo. Su etapa más creativa fue cuando en 1972 agregó a sus obras elementos relacionados con el sistema de resonancias de Falla, que Halffter se había encargado de desligar y analizar en unos años. Un ejemplo sería la composición para piano titulada *Secuencia*²⁸⁴.

En 1980 Rodolfo Halffter opinaba lo siguiente sobre el dodecafonismo:

Si Falla viviera y escuchara mis obras dodecafónicas, seguro estoy de que se escandalizaría y de que me reprocharía mi decisión de transitar por caminos que él consideraba siniestros porque conducían a “la selva oscura del cromatismo”²⁸⁵.

Por lo tanto, la trayectoria musical de Halffter corresponde a una evolución musical natural, como un enlace entre Falla, el pasado y la transformación del lenguaje. Rodolfo Halffter falleció en 1987 en México.

Otros de los miembros que formó parte de la Generación del 27, y más concretamente del Grupo de Madrid, es el compositor madrileño Julián Bautista, nacido en la capital en 1901 y fallecido en Buenos Aires en 1961.

Al igual que a otros tantos compañeros de profesión, la Guerra Civil española provocó su exilio a Argentina, y por tanto su trayectoria compositiva se vio afectada en varias etapas. Gracias a las gestiones del musicólogo Jorge de Persia, que encontró el archivo de Bautista en Buenos Aires a través del hijo del compositor, la Biblioteca Nacional de España adquirió la mayor parte de su patrimonio musical que a día de hoy se encuentra en dicho centro²⁸⁶.

Fue un niño precoz para la música, llegando a cursar tres cursos de solfeo en un mismo año²⁸⁷. En 1912, inició sus estudios musicales al piano con Pilar Fernández de la Mora²⁸⁸, en el Conservatorio de Madrid y armonía con Benito

²⁸³ *Íbid.*

²⁸⁴ CASARES RODICIO, Emilio. “Halffter Escriche, Rodolfo” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, VI. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 183-193.

²⁸⁵ *Íbidem.*

²⁸⁶ DE PERSIA, Jorge; LOZANO MARTÍNEZ, Isabel. *Julián Bautista*. Madrid: Biblioteca Nacional, 2004.

²⁸⁷ *Íbidem.* Pág. 17.

²⁸⁸ En aquel momento las dos figuras del piano que impartían enseñanzas en el Conservatorio de Madrid, era José Tragó y Pilar Fernández de la Mora.

García de la Parra²⁸⁹. Más tarde pasó a las clases de armonía y composición de Conrado del Campo. En esas aulas tuvo como compañeros a dos importantes compositores que también formarán parte de la renovación musical de la Generación del 27, como fueron Salvador Bacarisse y Fernando Remacha.

Algunas de sus obras de esta primera etapa fueron una ópera titulada *Interior*, fechada en 1920 y catalogada como Op.1²⁹⁰. Escrita bajo la revisión del maestro Conrado del Campo, nunca llegó a estrenarse. Era un drama lírico basado en la obra de Maeterlinck, traducida por Gregorio Martínez Sierra²⁹¹ donde el impresionismo de *Pelleas* de Debussy había ejercido una fuerte influencia, como ocurría igual al resto de compositores.

Del año siguiente, 1921 es la suite pianística *Colores*, formada por seis piezas, cada una con título de un color y diferentes entre ellas²⁹². El espíritu impresionista impregna de nuevo esta obra, donde los juegos armónicos se desarrollan creando timbres que provocan esa relación entre colores y música. Aquí se puede percibir influencias de los *Cuadros de una exposición* de Mussorgsky, así como de *La Catedral sumergida* de Debussy.

Coincidiendo con esa fecha, Bautista escribió tres canciones bajo el título de *La flüte de Jade* (1921), para soprano y piano y orquesta basadas en poesías chinas²⁹³. Otras composiciones de ésta etapa española serían el ballet-pantomima en un cuadro para orquesta *Juerga*²⁹⁴, *Tres preludios japoneses*²⁹⁵ de 1927 o su *Obertura grotesca* de 1932.

En la década de los años veinte, consiguió varios premios importantes, como en 1923 el Premio Nacional, compartido con Salvador Bacarisse, por su *Cuarteto de cuerdas n.º 1*²⁹⁶, según el propio Bautista siguiendo una estética impresionista. Tres años más tarde vuelve a repetir galardón con la misma formación instrumental, en

²⁸⁹ CASARES RODICIO, Emilio. "Bautista Cachaza, Julián" En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, II. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 301-309.

²⁹⁰ La partitura de esta obra se encuentra desaparecida debido a los primeros bombardeos que sufrió Madrid al estallar la guerra.

²⁹¹ CASARES RODICIO, Emilio. "Bautista Cachaza, Julián". En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, II. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 301-309.

²⁹² La preponderancia de la politonalidad y de la verticalidad son características de ésta obra.

²⁹³ La traducción corrió a cargo de Franz Toussaint.

²⁹⁴ Compuesto en 1921 fue estrenado en 1929 por Antonia Mercé en la Ópera cómica de París.

²⁹⁵ Ese interés por lo oriental ya comenzó en Strawinsky en *Trois poésies de la lyrique japonaise* de 1912-1913.

²⁹⁶ Ésta obra se encuentra desaparecida. Se tienen noticias del estreno de uno de los dos cuartetos, pero no se conoce exactamente cual de los dos fue. DE PERSIA, Jorge; LOZANO MARTÍNEZ, Isabel. *Julián...* Pág. 33.

este caso con el *Cuarteto de cuerdas n° 2* (1926). Salazar opinaba así de la obra de Julián Bautista en 1930:

Las obras de Bautista, en efecto, unen a su refinada escritura una gran belleza de sonido y son de gran atracción para el auditor. Bautista, a pesar de su juventud, cuenta con una producción dilatada y varias obras suyas han sido objeto de recompensas en los concursos oficiales de Bellas Artes. El cuarteto francés tocó el segundo de los escritos por él en *La menor*, obra de fuerte carácter moderno y de gran vigor rítmico [...]²⁹⁷.

En el período de 1924-25, Bautista compuso una nueva obra, *Sonata-Trío* para la formación de trío de cuerda, violín, viola y cello. Con ella se adentra, como dijo Rodolfo Halffter, en la línea seguida por Falla de acercarse a la pequeña forma cerrada, teniendo como modelos a Scarlatti y al Padre Soler²⁹⁸. Ésta composición rompe con la línea impresionista seguida hasta ahora en la trayectoria de Bautista. Después vinieron años, entre 1928 al 1932, en que Bautista no compuso ninguna obra.

El 29 de Noviembre de 1930, tuvo lugar la presentación oficial del *Grupo de los Ocho*²⁹⁹. Pittaluga fue el encargado de presentar el acto así como las obras de éstos jóvenes compositores. Bautista, en ese momento se encontraba en París, y Rosa García Ascot era la encargada de interpretar al piano las obras de sus compañeros. En el caso de Bautista, se interpretó la pieza *Azul*, perteneciente a su obra *Colores* para piano. Pittaluga dijo en aquel acto, en referencia a su compañero Bautista, las siguientes palabras:

Julián Bautista está ahora en París, haciendo música por metros para un *film* sonoro [...]. Su color vital, personal, es lo más alejado a las suaves tintas, a las claras cascadas de sonoridad que oiréis en un color musical. [...] Julián Bautista os habrá encubierto muchos idilios en el Palacio de la Música. Y esa vocación suya por llenar de música la oscuridad, le ha interrumpido su continuidad en la composición. Este *color* no os mostrará más que una de sus facetas [...]³⁰⁰.

²⁹⁷ CASARES RODICIO, Emilio. "Bautista Cachaza, Julián". En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, II. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 301-309.

²⁹⁸ DE PERSIA, Jorge; LOZANO MARTÍNEZ, Isabel. *Julián...* Pág. 33.

²⁹⁹ PRESAS, Adela. "Las afinidades electivas: Adolfo Salazar ... Págs.329-353.

³⁰⁰ DE PERSIA, Jorge; LOZANO MARTÍNEZ, Isabel. *Julián...* Pág.4.

A finales de 1930, Bautista comenzaba sus trabajos en el campo del cine sonoro³⁰¹. Aquella primera producción era *El embrujo de Sevilla*. Sin duda, el año 1932 es el año de su despegue como compositor. La emisora Unión Radio convoca el concurso internacional de oberturas de concierto en el que Bautista obtiene el primer premio con la obra *Obertura para una ópera grotesca*. El segundo premio fue para Rodolfo Halffter con una *Obertura concertante para piano y orquesta*.

En ese mismo año de 1932, Subirá en *El Socialista* y Rodolfo Halffter en *El Sol*, escribían de Julián Bautista lo siguiente, respectivamente:

El más dotado del grupo de los ocho [...] y al cual se le hace el vacío, pues apenas se hable de él, mientras se aprovecha cualquier oportunidad para contar las veces que escribe al día la clave de “sol” cualquier insignificante y premioso productor de pildorillas o bombones a lo Scarlatti, a lo Ravel o a lo Strawinsky [...]³⁰².

Julián Bautista es uno de esos raros artistas auténticos, que elaboran sin prisas y en silencio, sin bullir e intrigar, una obra llena de interés y novedad[...]³⁰³.

Una nueva composición como es la *Suite all'antica* (1932), le termina de consolidar ante el público, que ya lo conocía por estrenos anteriores. Se trata de una obra orquestal, pero que al año siguiente el compositor decidió modificar, adaptándola para orquesta de cámara. Así consigue eliminar masa orquestal reduciéndolo a los elementos más imprescindibles. Aquí se manifiesta claramente las influencias de *El Retablo* y del *Concierto* de Falla. Por tanto, es una composición que sigue el lenguaje neoclásico y en sintonía con la línea de que lo antiguo es precisamente lo actual, lo moderno.

Simultáneamente estudiaba para optar a las oposiciones a Cátedra de Armonía en el Conservatorio de Madrid. Para esa ocasión y con la finalidad de presentarse a las oposiciones, redactó un extenso *Estudio comparativo de los principales Tratados de Armonía a partir de Jean-Philippe Rameau (1683-1764)*³⁰⁴.

³⁰¹ Su amigo Remacha ya se había adentrado en el mundo del cine, a través de la empresa de Ricardo Urgoiti. Tal fue el éxito que se contó con Bautista para colaborar con Remacha, que ya entonces poseía un cargo de responsabilidad.

³⁰² VILLANUEVA, Carlos. “Adolfo Salazar y la crítica musical”. En: *Música y cultura en la ...* Págs. 221-264.

³⁰³ DE PERSIA, Jorge; LOZANO MARTÍNEZ, Isabel. *Julián...* Pág.45.

³⁰⁴ HEINE, Christiane. “El pensamiento armónico de Julián Bautista en teoría y práctica” En: *Recerca Musicològica*, 20-21, (2013-2014). Págs. 331-353.

Bautista fue un músico nada indiferente hacia las enseñanzas de la armonía tradicional frente a las nuevas vanguardias del momento³⁰⁵. Finalmente la obtiene el 8 de julio de 1936, unos días antes del alzamiento militar de Franco³⁰⁶. Julián Bautista, al igual que a otros muchos compositores de su Generación, la Guerra Civil le mutiló su trayectoria musical. Tuvo que exiliarse y abandonar el país. Al entrar en la frontera francesa fue internado en el campo de Saint Cyprien, del que logró salir³⁰⁷.

Durante un tiempo reside en Bruselas hasta que finalmente se establece en Buenos Aires, en 1939. Allí coincide con otros músicos ilustres e intelectuales, como el maestro Manuel de Falla y Jaume Pahissa, también perteneciente a la Generación del 27. Aunque Falla había sido su referente, jamás había tenido ocasión de conocerle personalmente, hasta 1942³⁰⁸. La anfitriona de la velada entregó a Falla la partitura para canto y piano *Tres ciudades* de Bautista. Falla quedó entusiasmado con la obra del joven madrileño y, dado como era su carácter, tuvo gestos de ánimo y solidaridad hacia él. Así quedó reflejado en ésta carta de Julián Bautista en respuesta a Falla, del 21 de mayo de 1943:

Querido y admirado Maestro:

No encuentro palabras para expresarle la emoción que me produjo su cariñosa carta [...] tan llena de bondadoso afecto hacia mí y benévola actitud para mis canciones. [...] a su gentileza en escribirme he de añadir su generoso rasgo de indicar al Maestro Juan José Castro que sustituyese las *Noches en los Jardines de España* por una obra mía, en el concierto de la Wagneriana. No exagero que sentí una profunda emoción al saberlo. [...] Y no podré olvidar, mientras viva, un tan bondadoso sacrificio por parte de Vd., el cual yo, a todas luces, no merezco por ningún concepto. [...] No es usted, querido Maestro, sino nosotros, los músicos españoles quienes tenemos que sentirnos honrados de ese *parentesco espiritual* que yo he tenido la osadía de atribuirnos. Vd. Ha sido, y es, nuestra Estrella Polar. Nos señalan influencias tuyas, ¡cómo no vamos a tenerlas! Lo que hace falta es que nosotros lleguemos a ser dignos de ese parentesco, lo cual no es tan fácil, ciertamente [...]³⁰⁹.

³⁰⁵ DE PERSIA, Jorge; LOZANO MARTÍNEZ, Isabel. *Julián...* Pág. 49.

³⁰⁶ Bautista que ocupó también el cargo de Secretario del Conservatorio, se vió obligado, por los ataques que sufría Madrid en esos meses, a proteger el patrimonio musical del Conservatorio. Así que depositó por seguridad, un violín *Stradivarius* en el Banco de España, que anteriormente Pablo Sarasate había legado a la Institución.

³⁰⁷ DE PERSIA, Jorge; LOZANO MARTÍNEZ, Isabel. *Julián...* Pág. 59.

³⁰⁸ El singular encuentro se produce en casa de Conchita Badía, gran cantante del momento y discípula de Granados, en la veraniega Nochevieja de 1942.

³⁰⁹ El original de esa carta se encuentra en el Archivo Manuel de Falla. Existe una copia en el Archivo Julián Bautista.

A diferencia de Falla, que no llegó a integrarse en la sociedad argentina viviendo un poco al margen del ajetreo de las grandes ciudades, el caso de Bautista fue todo lo contrario. Compaginó la actividad docente junto con la de la dirección de orquesta y la composición, principalmente en el ámbito cinematográfico. La vida cultural de la capital argentina era fascinante, un ejemplo de ciudad dinámica y activa, lo que posibilitó su adaptación e integración. Ejerció el puesto de profesor de composición del Conservatorio Nacional, además de colaborar junto a la delegación del país en festivales iberoamericanos. Durante los años en que Europa continuaba enzarzada en la Segunda Guerra Mundial, el cine argentino se encontraba en pleno apogeo. La contribución de Bautista a la hora de musicalizar las películas supuso un gran impulso, siendo muy loable su labor³¹⁰.

La evolución y calidad que experimenta su música queda reflejada sobre todo en el género sinfónico. Particularmente destacan la *Sinfonía breve*³¹¹ en 1956 y *Sinfonía Ricordiana* compuesta un año más tarde. Su última obra fue el *Cuarteto número 3* (1958), con la que consiguió el Premio del Concurso Interamericano organizado por la Asociación de Conciertos de Cámara de Buenos Aires³¹². Falleció en Buenos Aires en 1961 sin haber podido regresar a España.

Para Fernández Cid, Bautista fue uno de los compositores de su generación con más clase³¹³. Sobre los períodos en que no componía, el compositor y amigo Juan José Castro decía:

Su obra, fruto de un pensamiento rico y prieto, es parca en los medios, jugosa en las ideas. Discreto, sobrio en su persona, así quiere que sea su arte. Nada extraño, pues, que su producción se demore, sometida como es a minuciosas revisiones antes de que el artista decida liberarla para que eche a volar. Tan porfiada disciplina, al tiempo que limpia su discurso del menor atisbo declamatorio, de todo elemento superfluo, impone su ritmo a la producción del músico cuyo mensaje, menos numeroso de este modo, se enriquece antes de empobrecerse [...] ³¹⁴.

³¹⁰ GARCÍA MORILLO, Roberto “Julián Bautista en la música española contemporánea” En: *Colección de Ensayos*, 6. Santiago de Chile: Instituto de Extensión Musical. Universidad de Chile (agosto-noviembre, 1959). Págs. 26-42.

³¹¹ Escrita tras varios años de silencio compositivo.

³¹² CASARES RODICIO, Emilio. “Bautista Cachaza, Julián”. En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, II. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 301-309.

³¹³ FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *La música española en...* Pág. 71.

³¹⁴ CASARES RODICIO, Emilio. “Bautista Cachaza, Julián”. En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, II. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 301-309.

A la hora de calificar a Julián Bautista se puede decir de él que era un compositor de carácter sencillo, grave y parco en sus palabras, como si fuesen fruto de una gran reflexión y además parece que no exento de ironías. Musicalmente ha sido un compositor olvidado en España, y muy querido en el país de adopción, Argentina.

Fue un compositor singular que no tuvo una vida muy longeva. En palabras de Emilio Casares, Bautista siempre fue fiel a una estética concreta. Es decir, las nuevas vanguardias surgidas en Europa, tras la década de los años treinta y Segunda Guerra Mundial, no resultaron interesantes para él, a diferencia de otros casos como Robert Gerhard o Rodolfo Halffter³¹⁵.

Salvador Bacarisse, nacido en Madrid en 1889, fue otro de los músicos pertenecientes al Grupo de la Generación del 27, y al mismo tiempo miembro destacado y representativo de dicho grupo. Debido al origen burgués de la familia y por deseo de su padre se matriculó en la Universidad para estudiar Derecho y Filosofía y Letras³¹⁶. Recibió clases de piano del maestro Manuel Fernández Alberdi en el Conservatorio de Madrid³¹⁷ y de composición de Conrado del Campo, consiguiendo en repetidas ocasiones el Premio Nacional de Música a lo largo de distintos años³¹⁸.

La obra con la que gana el primer Premio Nacional de Música, el poema sinfónico titulado *La Nave de Ulises* en 1923, de inspiración más clásica, y con una segura técnica orquestal³¹⁹. Recibió críticas y su estreno no pudo llevarse a cabo por el rechazo de los propios instrumentistas de la Orquesta Filarmónica de Madrid a interpretarla³²⁰. Permaneció un período de dos años sin componer nada y se refugió en el cargo del que había sido nombrado, director artístico de Unión Radio, hasta la clausura de la emisora en 1936.

Bacarisse que fue considerado el *enfant terrible* del grupo madrileño, se vale de su condición de director de Unión Radio para, a través de éste medio de

³¹⁵ *Ibidem*.

³¹⁶ HEINE, Christiane. "Bacarisse Chinoria, Salvador" En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, II. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 4-24.

³¹⁷ El piano fue el instrumento al que consagró una producción muy amplia dentro de su catalogación musical. HEINE, Christiane. *Catálogo de obras de Salvador Bacarisse*. Madrid: Fundación Juan March, 1990.

³¹⁸ BARCE, Ramón. "Luz y sombra de Salvador Bacarisse" En: *Scherzo*, XIII, 122 (marzo 1998). Págs. 132-133.

³¹⁹ SALAZAR, Adolfo. *La música contemporánea en España*, 10. Oviedo: Ethos-Música, 1930. Pág. 282.

³²⁰ VIRIBAY SALAZAR, Aurelio. *La canción de concierto en ...*

comunicación, difundir e impulsar la música del siglo XX. Obviamente las composiciones musicales de sus compañeros de la Generación del 27 encontraron en este medio un vehículo que acabó promocionando sus obras.

Como se dijo anteriormente, el 29 de noviembre de 1930 tuvo lugar la presentación oficial del Grupo madrileño a la opinión pública en el marco de una conferencia-concierto. Bacarisse junto a otros compañeros ya citados forman este grupo, aunque dos años antes ya habían actuado ocasionalmente. Dos miembros de éste colectivo, como eran Julián Bautista y Fernando Remacha habían sido también alumnos de composición de Conrado del Campo, al igual que Bacarisse.

La llegada de la II República va a significar una nueva etapa en la vida de Bacarisse. Fue un activista en pro de la cultura. En 1931 mediante un Decreto con fecha de 21 de julio y publicado en la Gaceta de Madrid del 22 de septiembre³²¹, se crea la Junta Nacional de Música y Teatro lírico, siendo Bacarisse vocal del mismo. Óscar Esplá actuaba como presidente y Bacarisse de vocal junto a Pérez Casas, Falla, Arbós, E.Halffter, Turina y del Campo, entre otros. Dentro de los diferentes objetivos³²² de la Junta se encontraban los de la formación de escuelas de música, nuevas reestructuraciones dentro del Teatro Nacional de la Ópera, así como en el ámbito administrativo. Ejerció también de crítico en el diario republicano *Crisol* más tarde sustituido por *Luz*, como otros muchos compañeros.

En 1934 la Junta Nacional de Música y Teatro se deshace debido a ciertas críticas que había sufrido hacia su cometido. En ese mismo año compone su obra más importante hasta aquel momento, *Tres movimientos concertantes* para violín, viola, cello y orquesta. Fue galardonada con el Premio Nacional de Música, que le supuso alcanzar un tercer reconocimiento en su trayectoria como compositor. El año 1936 es el del estreno de *Balada* para piano y orquesta. En agosto de ese mismo año se crea la Sección de Música de la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la defensa de la cultura.

A través de la Sección de Música se crea, el 1 de septiembre de 1936, la Junta Organizadora de la Enseñanza Musical, integrada por algunos miembros de la antigua Junta Nacional de Música y Teatro, como Esplá, Salazar y el propio

³²¹ PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. “Ideología y política en las instituciones musicales españolas durante la Segunda República y Primer Franquismo” En: *Quintana*, 5 (2006). Págs. 145-156.

³²² Decreto 15 de septiembre de 1931 (*Gaceta de Madrid*, 16 de septiembre de 1931).

Bacarisse. Su misión era la de reorganizar y estructurar la enseñanza en los conservatorios republicanos³²³.

El primer cometido al que se enfrentaron era el de reformar la enseñanza musical, aunque finalmente y a instancias del gobierno, se encargarían además de cubrir todos los aspectos de la vida musical en España. En un momento tan convulso políticamente como aquel, sus encargos no alcanzaron los objetivos marcados.

Finalizada la Guerra Civil y como ocurrió con otros muchos artistas se exilia junto a su familia a Francia. Una vez allí comienza la segunda etapa compositiva de Bacarisse. La composición pianística titulada *24 Preludios* escrita en 1941, no fue publicada hasta 1953 por la editorial UME. Está dedicada al compositor alicantino Óscar Esplá y es un ejemplo de composición curiosa e interesante a la par que cautivadora. A pesar de tener elementos que se podrían asociar con el impresionismo, fundamentalmente es una composición neoclásica con sello progresista.

Coincidiendo con la Segunda Guerra Mundial, compone dos nuevas óperas en esos primeros años del exilio. Una vez acabada la contienda bélica, se abre un período de expansión en Francia donde las actividades culturales conocen un nuevo florecimiento. Bacarisse encontró ahí una oportunidad para ir participando progresivamente y al mismo tiempo ir integrándose en la vida musical parisina. Por ejemplo, a través de agrupaciones musicales, como las orquestas, donde el repertorio de música española siempre estaba presente. Simultáneamente sus obras comienzan a ser conocidas a través de audiciones realizadas por formaciones más reducidas, principalmente camerísticas.

Compaginó también la composición con un trabajo en una emisora francesa como presentador de programas en lengua española, que transmitían a España y Latinoamérica. El encargo principal que desempeñaba era el de difundir la música española a través de las ondas, destacando primordialmente el período del siglo XX³²⁴.

Comenzó a surgir en él un interés por el género de la escena. Títulos como la ópera *El estudiante de Salamanca*, varios ballets, así como la banda sonora de la

³²³ OSSA MARTÍNEZ, Marco Antonio de la. *La música en la guerra civil española*. (Tesis Doctoral inédita). Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha, 2009. Existe versión accesible on-line (<https://ruidera.uclm.es/xmlui/handle/10578/999> Consultado el 3 de agosto de 2015).

³²⁴ HEINE, Christiane. "Bacarisse Chinoria, Salvador" En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, II. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 4-24.

película *Les Femmes de Stremec* lo atestiguan. En 1958 consiguió el galardón internacional del *Concurso Internacional de óperas de cámara* en París, que fue convocado por la televisión francesa³²⁵. Unos años más tarde finalizó la serie de óperas culminando con la ópera *Le cent bouches* op.119. Aunque recibió también el encargo por parte del escritor español Miguel Mihura de componer una ópera titulada *Tres sombreros de copa*, finalmente no llegó a culminarse el proyecto.

La última obra fue una composición para canto y piano fechada en 1963 y que numera con el op. 133. Basado en un poema de Rafael Alberti, coetáneo de Bacarisse por lo que se refiere a la Generación del 27, y que lleva por título *Canción del hombre nuevo*³²⁶. Fallece en París a causa de una embolia pulmonar el 5 de agosto de 1963.

Barce, teniendo en cuenta el amplísimo estudio llevado a cabo por Christiane Heine sobre la obra de Bacarisse apunta lo siguiente:

Christiane Heine prueba de modo exhaustivo que Bacarisse sólo se mostró agresivo, disonante y audaz en sus primeras obras, entre 1919 y 1928 si bien dentro de una órbita que podríamos designar “impresionismo chirriante” [...] y estimulado sin duda, por las obras de Falla que significaron el paso del impresionismo nacionalista popular al neoclasicismo también nacionalista pero incluyendo además la tradición culta (como quería Felipe Pedrell), es decir, por el *Concierto para clave* y *El Retablo de Maese Pedro*, Bacarisse se inclinará a un neoclasicismo conformista con las formas tradicionales, y en esa estética se mantendrá hasta su muerte; sin que la guerra y el exilio hayan significado ningún cambio sustancial en su obra [...] ³²⁷.

En su segunda época, la del exilio en París (1939-1963) no logró evolucionar artísticamente. El neoclasicismo de esta etapa abandona el carácter burlesco de la anterior, por un estilo neoclásico más romántico³²⁸. Aún así introducirá elementos folklóricos, de manera esporádica, y también experimentales (tonales, atonales y bitonales) en algunas obras³²⁹. Dentro del total de su producción que abarca cerca de

³²⁵ FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *La música española en...* Pág. 69.

³²⁶ HEINE, Christiane. *Catálogo de obras de Salvador...* Pág. 341.

³²⁷ BARCE, Ramón. “Luz y sombra de Salvador Bacarisse” En: *Scherzo*, XIII, 122 (marzo 1998). Págs. 132-133.

³²⁸ HEINE, Christiane. “Bacarisse Chinoria, Salvador” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, II. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 4-24.

³²⁹ VIRIBAY SALAZAR, Aurelio. *La canción de concierto en...*

150 títulos en diferentes géneros, sin duda, la canción de concierto ocupa un lugar destacado³³⁰.

Fernando Remacha representa al único compositor del Grupo de los Ocho que se puede identificar con el llamado exilio interior. Nacido en Tudela en 1898, los designios familiares le encaminaban hacia estudios de perito mercantil pero finalmente se vieron truncados por los musicales, y más concretamente por los violinísticos³³¹.

Se trasladó a Madrid a la edad de trece años para continuar con una carrera violinística, que hubo de abandonar por no poder alcanzar las metas perseguidas³³². Una vez en la capital, focalizó todo su interés en la composición.

En el Conservatorio de Madrid asistió a clases de composición del maestro Conrado del Campo donde coincidió con Bacarisse y Bautista, claves en la formación del Grupo de los Ocho. Si bien la orientación de dicho profesor era claramente germánica, las influencias musicales que tuvo Remacha en el entorno en el que se movía se orientaban más hacia Debussy, Ravel, Satie o Strawinsky, que representaban para ellos la vanguardia.

Una de sus primeras composiciones, antes de su partida a Roma, fue *La maja vestida*, un ballet con influencia de Falla, del año 1919 o el poema sinfónico *Alba* de 1922³³³. Otra obra de las llamadas de juventud sería la titulada *Tres piezas para piano*. Se trata de una composición del año 1923, interesante porque concentra varios estilos de compositores europeos.

También se ha remarcado su conocimiento del lenguaje de Debussy, Falla y hasta de Bartok, como así queda reflejado en la composición. La utilización de los modos, rasgo característico en las composiciones de Remacha, aparece en *Tres piezas para piano*, por ejemplo en el *Lento* como una inspiración folklórica a nivel abstracto³³⁴.

Ese mismo año 1923 se traslada a Roma, gracias a una pensión y allí entrará en contacto con Malipiero, que ha sido considerado el gran compositor de la música

³³⁰ HEINE, Christiane. *Catálogo de obras de Salvador...*

³³¹ FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *La música española en...* Pág. 69.

³³² Estuvo años de preparación virtuosa para poder lograr el tan ansiado Premio Sarasate. *Íbidem*.

³³³ VIERGE, Marcos Andrés. "Remacha Villar, Fernando" En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, IX. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 97-104.

³³⁴ VIERGE, Marcos Andrés. "Remacha Villar, Fernando" En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, IX. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 97-104.

contemporánea en Italia. De esta manera, Remarcha se desmarca de sus compañeros de grupo al preferir continuar una línea italiana y renunciar así a la francesa, que era la mayoritaria, seguida por muchos de ellos. Esa relación entre maestro y discípulo se mantuvo a la largo de muchos años.

En 1927 concluye su estancia en la capital italiana y decide regresar a España. Al año siguiente obtiene una plaza de viola en la Orquesta Sinfónica de Arbós, compaginándolo también como violista en la pequeña orquesta de Unión Radio. En aquel momento compartía atril con su antiguo maestro Conrado del Campo³³⁵. Su amigo Salvador Bacarisse le presentó a Ricardo Urgoiti³³⁶, propietario de Unión Radio. Allí, en aquellos estudios de la emisora³³⁷, Remacha tenía como tarea adecuar la música de los discos a las películas mudas³³⁸. A las órdenes de Urgoiti en la distribuidora Filmófono, conoció a personalidades como Luis Buñuel. La etapa cinematográfica del compositor concluyó en 1936³³⁹.

En 1933 alcanzó su primer Premio Nacional de Música con la composición *Cuarteto para violín, viola, violoncello y piano*, la única obra que escribe para dicha formación³⁴⁰. Cinco años después obtendría el segundo Premio Nacional con el *Cuarteto para cuerda*³⁴¹.

Al acabar la Guerra Civil, regresa a Tudela y comienza el período de exilio interior, quizás por miedo a posible represalias políticas en los primeros años. Su vida transcurrirá trabajando en una ferretería, dejando atrás años de actividad frenética, el *Grupo de los Ocho*, los años pensionado en Italia o los trabajos en Unión Radio, que tantas satisfacciones le produjo. Ese exilio interior, ajeno a la actividad pública, le ocupó casi dos décadas. Pero Remacha continuó componiendo, sin dejar de estar indiferente a las corrientes musicales que continuaban por Europa.

³³⁵ *Íbidem*.

³³⁶ CARRASCO URGOITI, María Soledad. "Ricardo Urgoiti, un ingeniero de la <<generación del 27>> En: *El País* (Madrid), 3 de enero de 1980.

³³⁷ FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *La música española en...* Pág. 156.

³³⁸ Como ya se ha comentado con anterioridad, Remacha no es el único compositor de la *Generación del 27* que tuvo relación con el género cinematográfico. Se puede recordar a Julián Bautista en Argentina, así como a Bacarisse en Francia. Las cuatro películas para las que escribió su música, junto a otros compositores, corresponden a dos películas en el año 1935: *Don Quintín el amargao* y *La hija de Juan Simón* y posteriormente dos más en el año 1936: *Quién me quiere a mí* y *Centinela alerta*.

³³⁹ No sería muy aventurado pensar que de no haber estallado la guerra, Remacha hubiese continuado su carrera musical sumergido en el género cinematográfico.

³⁴⁰ FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *La música española en...* Pág. 156.

³⁴¹ VIERGE, Marcos Andrés. "Remacha Villar, Fernando" En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, IX. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 97-104.

Dos obras compuestas en la década de los cincuenta, como son *Las Vísperas de San Fermín*, estrenada en Madrid en 1952 y el *Concierto para guitarra y orquesta* (1956), deben ocupar puesto entre lo mejor de la producción musical de este compositor³⁴².

Otro hito señala el año 1957 como de cambio de ciclo. Abandona ese exilio interior para pasar a la música activa y ocupar el puesto de director del Conservatorio de Pamplona. Un nuevo cometido en el que se volcó íntegramente, obteniendo como resultado situar a ese conservatorio en referente y centro puntero, receptivo a todas las corrientes musicales que se estaban llevando a cabo en esos momentos en Europa³⁴³.

Durante unos años compaginará la docencia y dirección del Conservatorio con la composición. De estos años son algunas de sus mejores composiciones, *Rapsodia de Estella* (1958), una obra escrita para piano y orquesta y la que posiblemente sea su obra maestra, la que le encumbra como un gran compositor de la Generación del 27, la cantata *Jesucristo en la Cruz*, del año 1968. Ésta cantata está compuesta para soprano, tenor, coro y orquesta y con ella consigue el *Premio Tomás Luis de Victoria*³⁴⁴.

En 1980 recibió su tercer Premio Nacional de Música. Sus últimas obras contienen aspectos atonales, que son una derivación lógica de la evolución de su estilo. Falleció en 1984.

La figura de Fernando Remacha resulta trascendente dentro de la Generación del 27, porque representa el vínculo entre el Grupo de Madrid, las nuevas generaciones y las corrientes musicales de vanguardia que afloran en Europa tras la Segunda Guerra Mundial. Al tratarse de un compositor ecléctico en su producción musical aparecen referencias a distintas corrientes musicales. Desde el nacionalismo,

³⁴² *Ibidem*.

³⁴³ Sirva como ejemplo de esa entrega al nuevo quehacer encomendado, lo que se refleja en su correspondencia epistolar con Jorge Oteiza. En ella le comenta que cuenta con una excedencia o permiso de casi dos meses en el Conservatorio para poder visitar centros de música en Europa. Prueba de ello es la invitación que le cursan a Maderna, compositor italiano a la vanguardia de la música electrónica. Finalmente no pudo fructificar. En cambio Remacha sí consiguió que en 1961 Stockhausen visitase por primera vez España y más concretamente Pamplona. Ahí se puede vislumbrar lo que se mencionaba anteriormente sobre ser un centro puntero en las nuevas vanguardias. VIERGE, Marcos Andrés. "Cuatro cartas de Fernando Remacha (1898-1984) a Jorge Oteiza (1908-2003)" En: *Revista Príncipe de Viana*, 249. Pamplona: Gobierno de Navarra. Institución Príncipe de Viana, 2010. Págs. 75-85.

³⁴⁴ FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *La música española en...* Pág. 157.

las vanguardias en la década de los años veinte, el impresionismo, expresionismo así como el neoclasicismo³⁴⁵.

Otro miembro, perteneciente al *Grupo de los Ocho* dentro de la generación del 27, fue el compositor nacido en Vigo en 1895 Juan José Mantecón. Un músico interesante y activo pero que también pasó a engrosar la lista de los “olvidados”³⁴⁶. A diferencia de la mayoría de sus compañeros de generación, Mantecón no se exilió.

Pronto abandonó su Galicia natal trasladándose a Madrid. En la Universidad Central de la capital madrileña se licenció en Derecho, doctorándose más tarde en Filosofía y Letras. Por lo tanto, a su formación musical hay que añadirle una basta cultura y una sólida formación humanística³⁴⁷.

Compositor autodidacta no asistió a clases al conservatorio, sino que recibió consejos de Falla, Turina y Pérez Casas. Es decir, a diferencia de la mayoría de sus compañeros de generación que seguían los postulados de Del Campo, Mantecón prefirió guiarse más por las orientaciones o consejos que le transmitían grandes maestros sobre el desarrollo de su trabajo³⁴⁸.

Realizó labores de crítico musical en el periódico *La Voz*, durante el año 1920 a 1934, firmando bajo el pseudónimo de Juan del Brezo. Esas ingentes crónicas periodísticas dan una idea de la preocupación que Mantecón sentía hacia la música contemporánea. Su carrera como crítico en *La Voz* se desarrolló paralela a la de Salazar en *El Sol*³⁴⁹. Posteriormente también ejercería de crítico en la revista *Santo y Seña*, que luego pasó a llamarse *Arte y Letras*, y en 1953 en el periódico madrileño *El Alcázar*³⁵⁰.

A la hora de realizar un conocimiento más profundo de su obra, los estudiosos de Mantecón se han encontrado con diversos impedimentos. Uno de ellas, sería el deterioro y pérdida de parte de su catálogo a causa de la Guerra Civil.

³⁴⁵ VIERGE, Marcos Andrés. “Remacha Villar, Fernando” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, IX. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 97-104.

³⁴⁶ PRIETO, Laura. *Catálogo de las obras de Juan José Mantecón (1895-1964)*. Madrid: Fundación Juan March, 2004. Págs. 4-8.

³⁴⁷ OSSA MARTÍNEZ, Marco Antonio de la. *La música en la...*

³⁴⁸ SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor. “Mantecón Molins, Juan José” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, VII. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 106-110.

³⁴⁹ *Íbidem*.

³⁵⁰ PRIETO, Laura. *Catálogo de las obras de Juan José...* Págs. 4-8.

Otra dificultad añadida era que al compositor le gustaba plasmar diferentes versiones con distintas formaciones para una misma obra³⁵¹.

Su legado musical no es muy extenso y al igual que otros compañeros de su generación, también ecléctico. Sus obras recorren los distintos estilos y estéticas del siglo XX, siempre intentando progresar y asimilar las nuevas vanguardias europeas. Títulos como *Nocturnos*, *Sonatina*, *Parada* o *Danza del atardecer*, son ejemplos de composiciones cuya tendencia es impresionista, neoclásica, estética del Grupo de los Seis o nacionalista.

Igualmente cultivó géneros como el pianístico, el vocal o camerístico en obras como *Quinteto para piano y cuerda*, *Circo*, tríptico para piano publicado por Editorial Música Española o por ejemplo, canciones basadas en poemas de Antonio Machado, así como también en las poesías del Siglo de Oro³⁵².

Víctor Sánchez, otro de los investigadores de la obra de Mantecón al igual que Laura Prieto que ha llevado a cabo la catalogación de su obra, ratifica lo siguiente:

Su producción musical abarca gran variedad de géneros y estilos, que reflejan su interés por muchos y diversos aspectos musicales, donde se integran y asimilan gran variedad de elementos estilísticos, que parten de las principales corrientes europeas-impresionismo y neoclasicismo- sin renunciar a los elementos españolistas, con un tratamiento progresista del folklore, heredado directamente de Manuel de Falla³⁵³.

La penúltima integrante es Rosa García Ascot, la única mujer perteneciente al Grupo de Madrid. Ella reunió un doble perfil, el de compositora y brillante pianista³⁵⁴. Es asimismo, un claro ejemplo de mujer creadora que sufrió el exilio como tantas y tantas otras intelectuales y artistas de la época³⁵⁵. Nacida en Madrid en 1908, fue discípula de Pedrell, Granados, Boulanger y Falla³⁵⁶. Entre sus amistades contó con la del escritor Federico García Lorca. Alumna directa de Falla y considerada especialista en la interpretación de la música del maestro gaditano.

³⁵¹ VIRIBAY SALAZAR, Aurelio. *La canción de concierto...*

³⁵² SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor. "Mantecón Molins, Juan José" En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, VII. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 106-110.

³⁵³ *Íbidem*.

³⁵⁴ GÓMEZ CARRILLO, Enrique. "La música española" En: *Cosmópolis* (Madrid), 1 de diciembre de 1921. Págs. 576-602.

³⁵⁵ PIÑERO GIL, Carmen Cecilia. "Carmen Barradas: modernidad y exilio interno" En: *Música y cultura en la ...* Págs. 603-618.

³⁵⁶ CARREIRA, Xoan Manuel. "García Ascot, Rosa" En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, V. Madrid: SGAE, 2000. Pág. 426.

Asimismo, fue la encargada de estrenar la parte solista de la versión a cuatro manos de *Noche en los jardines de España*³⁵⁷.

En una carta fechada que Falla le remite a Pedrell, el 1 de noviembre de 1916, se hace mención a esas clases:

No doy lecciones por falta de tiempo, pero siendo cosa tan de usted y dado lo que encuentro de extraordinario en Rosita -cuya organización musical es prodigiosa, como usted dice muy bien- hago una excepción en mi plan y desde el martes próximo empezaremos las lecciones de piano y de composición, si a esto último no se opone usted!... Claro está que he de seguir con ella un método de enseñanza muy especial, partiendo de lo que ella *sabe sin saber* y con cuidado de que no se desoriente ni se *eche a perder* con cosas inútiles y aun perjudiciales, como le ocurriría seguramente de seguir una enseñanza *conservatorial*³⁵⁸.

En aquella fecha de la presentación oficial del *Grupo de Madrid* en la Residencia de Estudiantes, García Ascot fue protagonista muy activa del acto. Tenía el encargo de interpretar muchas de las obras de la formación madrileña. Como pianista fue considerada, por la crítica especializada del momento, una joven brillante y con un futuro pianístico en alza³⁵⁹.

Aunque su catálogo compositivo no es muy extenso en su producción, García Ascot contaba con muchos conocimientos y gran habilidad para el terreno de la composición³⁶⁰.

En el año 1933 se casa con el compositor gallego Jesús Bal y Gay, y en 1935 se trasladan a Cambridge durante un período de tres años, debido al trabajo de él. Ya no regresarán a España hasta 1965. Mujer con grandes inquietudes, descubrió el piano francés de la mano de Nadia Boulanger. Algunas de sus composiciones fueron *Preludios* y *Tango* para piano o una danza para guitarra, titulada *La Española*. Sus dotes pianísticas fueron reconocidas, llegando a considerarla como una virtuosa de la tecla³⁶¹. En los últimos tiempos se ha estado recuperando música de ella, como *Suite para orquesta*, que se reestrenó en el año 1992. Rosa García Ascot murió en 2002, siendo sin duda el miembro más longevo del *Grupo de los Ocho*.

³⁵⁷ *Ibidem*.

³⁵⁸ DE PERSIA, Jorge. *En torno a lo español en la música...* Pág. 159.

³⁵⁹ MUÑOZ, Matilde. "La semana musical" En: *Crónica* (Madrid), 28 de junio de 1931. Pág. 8.

³⁶⁰ GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. "Rosa García Ascot. Jesús Bal y Gay" En: *ABC* (Madrid), 23 de noviembre de 1989. Pág.76.

³⁶¹ GÓMEZ CARRILLO, Enrique. "La música española" En: *Cosmópolis* (Madrid), 1 de diciembre de 1921. Págs. 576-602.

Con el compositor Gustavo Pittaluga se cierra el círculo del llamado *Grupo de los Ocho*. El desconocimiento que se tiene sobre éste músico, es debido en parte a la dispersión de su catálogo compositivo que se encuentra en manos privadas y no en instituciones, del que se conocen muy pocas obras siendo la mayoría piezas sueltas. Otro elemento tampoco beneficioso para su figura, es el hecho de que su período creativo comenzase casi una década posterior a la de sus compañeros de generación³⁶².

Nacido en Madrid en 1906³⁶³, era hijo del doctor del mismo nombre y afamado catedrático de microbiología de la Universidad Central de Madrid. Realizó estudios de derecho, a pesar de que su gran pasión era la música. Recibió clases de violín del maestro Julio Francés³⁶⁴ y de manera autodidacta se adentró en el género de la composición, aunque obtuvo importantes consejos e indicaciones del maestro alicantino Óscar Esplá, así también como de Manuel de Falla³⁶⁵.

Pittaluga tenía una personalidad fascinante, unido a que gozaba de una cómoda e importante posición social, en parte debido a ser hijo de quien era. A él le fue adjudicado el papel de leer la conferencia que tuvo lugar el día de la presentación oficial del *Grupo de los Ocho*³⁶⁶. En muchas ocasiones se le recuerda más por aquel acto en sí que por sus propias composiciones.

Era uno de los integrantes más dinámicos ya que ejercía también funciones de presentación y dirección de las obras. Asimismo, Pittaluga plasmaba los pensamientos y reflexiones del grupo en la *Gaceta Literaria*³⁶⁷. El año 1930 fue decisivo para él, ya que decidió consagrarse íntegramente a la composición y al mismo tiempo le nombraron miembro del jurado para el Premio Nacional de Música. Decidió entonces ampliar su formación y trasladarse a París. Al año siguiente, regresó a España para estrenar una zarzuela suya, titulada *El loro*, pero no pudo realizarse hasta dos años más tarde en el estudio Unión Radio de Madrid.

³⁶² DE PERSIA, Jorge. "Notas sobre Gustavo Pittaluga y el contexto generacional" En: *Scherzo*, XXI, 209 (junio 2006). Págs. 128-132.

³⁶³ FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *La música española en...* Pág. 71.

³⁶⁴ Julio Francés (1869-1944), violinista de la escuela belga de Bériot, fue alumno a su vez de Jesús de Monasterio y Eugene Ysaye. GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. *Ciclo Violín moderno español*. Madrid: Fundación Juan March, junio 1989. Págs. 11-14.

³⁶⁵ COSTAS, Carlos-José. "Centenarios de G. Pittaluga y S. Tapia Colman" En: *Aula de Reestrenos*, 57. Madrid: Fundación Juan March. Págs. 4-6.

³⁶⁶ PITTALUGA, Gustavo. "Música moderna y jóvenes músicos españoles" En: *Ritmo*, XXVII (31 de diciembre de 1930). Págs. 5-7 y *Ritmo*, XXVIII (15 de marzo de 1931). Págs. 2-3.

³⁶⁷ FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *La música española en...* Pág. 71.

En el año 1933 asume el cometido que le encargaron desde la Sociedad de Cursos y Conferencias, que no era otro que el de organizar conciertos. El primero de esos conciertos sería con la Orquesta Filarmónica de Madrid siendo él mismo el director del primero de ellos.

De esa etapa son algunas de sus obras más significativas, como por ejemplo, la *Petite Suite* para diez instrumentos, su *Concierto militar* para violín y orquesta o el ballet *La romería de los cornudos*, basado en un libreto de García Lorca y Rivas Cheriff siendo su debut en París en 1934.

Pittaluga compaginó varias tareas al mismo tiempo. Desde el perfil de director, estrenando obras de compositores de la talla de Stravinsky, Weill o Poulenc, pasando por crítico musical desde el periódico *Diario de Madrid* o la revista *Diablo Mundo*, sin abandonar la composición.

A principios del año 1936 se encontraba organizando una serie de conciertos de música española en la capital francesa, cuando regresa a Madrid y estalla la Guerra Civil española. Un año más tarde es enviado a la embajada de Washington a cubrir actividades diplomáticas, con lo que sus ocupaciones musicales se verán drásticamente mermadas.

Su período musical hasta el año 1939 es el de sus primeras obras, algunas citadas anteriormente, donde posiblemente la calidad sea la nota predominante. Importantes también son sus obras camerísticas para violín y piano, *Berceuse*, *Divertimento* y *Ricercare*.

Igualmente resulta significativo hacer referencia a una obra para piano. Su título es *Homenaje a Mateo Albéniz*, composición con un perfil neoclásico. A lo largo de varios años viaja por distintos países de Sudamérica en la actividad de dirigir algunas orquestas, hasta que finalmente se asienta en México en el año 1948.

Durante su exilio, disminuye su actividad creadora³⁶⁸ y poco a poco sus obras de madurez van perdiendo progresivamente ese estilo más vanguardista, volviéndose más nacionalista y clásica³⁶⁹. Algunos ejemplos de ellas son *Llanto por García Lorca*, del año 1944, el *Homenaje a Falla*, del año 1954 y *Diferencias sobre la gallarda milanesa y el canto del caballero*, del año 1950.

³⁶⁸ COSTAS, Carlos-José. "Centenarios de G. Pittaluga... Págs. 4-6.

³⁶⁹ Marco, Tomás. *Historia de la música ...* Pág.142.

Al igual que otros compañeros del grupo, Pittaluga también prueba en el género cinematográfico³⁷⁰. En este caso escribiendo la banda sonora de diferentes películas del director Luis Buñuel, tanto en Nueva York como en México. Los títulos de aquellas películas serían *Los olvidados*, *Viridiana* o *Subida al cielo*. En el año 1962 regresó a España, pero ya su presencia en la actividad de la sociedad musical sería completamente nula. Falleció en Madrid en 1975.

II.3. La música para piano en Europa y España (1902-1979). Principales escuelas y figuras españolas en el piano.

Tomando como referencia el período que comprende la vida de Rafael Rodríguez Albert (1902-1979), y el objeto de estudio de la presente Tesis, el estudio de su música para piano, se van a tratar aspectos como la música para piano que se componía en Europa, así como en España y las posibles influencias que aquella pudiera tener sobre los compositores españoles. Asimismo, se tratará de las principales figuras que elevaron la interpretación del piano en España a sus máximas cotas.

El piano durante el siglo XX ha gozado de su momento de máximo esplendor, tanto en el plano social como en el plenamente musical. Distintas corrientes de vanguardia hicieron de éste instrumento un vehículo para poder expresar diferentes estéticas y pensamientos musicales. Además, la propia idiosincrasia del instrumento lo hace perfecto para fines pedagógicos, como instrumento acompañante, de vasto repertorio, así como instrumento con el que los propios compositores pueden experimentar nuevos lenguajes compositivos.

El factor acústico va a ser un condicionante en la evolución de la escritura musical del siglo XX, y por tanto también del piano. Además, la variedad multitímbrica que posee la posibilidad de graduar los matices, más disponer de tres pedales con distinta función es lo que contribuye a su máximo potencial.

Ante todo, lo primero sería delimitar y trazar algunas líneas e ideas acerca de las diferentes corrientes musicales que se dieron en Europa, siempre refiriéndonos a las composiciones pianísticas.

³⁷⁰ DE ESPAÑA, Rafael. “El exilio cinematográfico español en México” En: *México, país refugio. La experiencia de los exilios en el siglo XX*. México D.F: Plaza y Valdés, 2002. Pág. 234.

II.3.1. El piano en Europa.

La intención de ésta Tesis Doctoral en éste apartado es contextualizar la situación del piano en tiempos de Rafael Rodríguez Albert. Evidentemente existe una gran multitud de bibliografía específica acerca de cada uno de los posibles autores a tratar, así como de sus obras. Sin embargo, el objetivo aquí no es el de profundizar, sino sólo el de dar una visión general.

II.3.1.1. El piano de Claude Debussy (1862-1918).

Se trata de la figura de mayor influencia en la música posterior. Para algunos ha sido considerado como un continuador del romanticismo, por su deuda simbolista y su permanencia en el sistema tonal (a pesar de la disgregación a que lo somete), mientras que para otros es visto como uno de los artífices de la apertura hacia las nuevas tendencias del siglo XX.

Debussy se enfrentó a la tradición alemana en la música francesa, fundamentalmente al formalismo de Brahms y al énfasis de la música de los wagnerianistas, proponiendo la restauración de Couperin y Rameau por lo que suponían de claridad y refinamiento en la expresión. En el piano, Debussy alcanza una madurez más tardía que en otros terrenos compositivos³⁷¹. Lo primero que se observa al examinar sus trabajos pianísticos es una explotación de los recursos del instrumento, y los efectos orquestales creados a través de una variedad de técnicas compositivas, logrando así una amplia paleta de colores³⁷².

Según Tranchefort su producción pianística puede dividirse en seis etapas³⁷³, obras de juventud (1880-1890), obras de transición hacia la madurez (1890-1901), obras de primera madurez (1903-1907), período intermedio más íntimo (1908-1909), la etapa de *Preludios* (1909-1912) y la del desenlace del *pianismo debussysta* en todo su esplendor (1913-1915).

En su etapa de juventud compone piezas para piano como las *Dos Arabesques* y *Rêverie*, de una factura ligera y elegante, en la que ya desarrolla un lenguaje personal. En el período que comprende la segunda etapa podrían situarse la *Suite Bergamasque* y la *Suite Pour le piano*. En ellas plantea una claridad de

³⁷¹ TRANCHEFORT, François-René de. "Claude Debussy" En: *Guía de la música de piano y clavecín*. Madrid: Taurus, 1990. Págs. 291-325.

³⁷² SCHMITZ, Robert E. *The piano works of Claude Debussy*. New York: Dover, 1950. Págs. 35-40.

³⁷³ TRANCHEFORT, François-René de. "Claude Debussy" En: *Guía ...* Págs. 291-325.

escritura con la que identifica una de las características fundamentales de la gran música francesa del pasado, con especial referencia al clavicémbalo del siglo XVIII y al gran compositor Rameau. En *Pour le Piano* de 1901, se observa un empleo constante de escalas de tonos enteros, unido a las tríadas aumentadas³⁷⁴. La elección de la estructura, e incluso de algunos aires de danza como el *Menuet*, el *Passepied* o la *Sarabande*, supone un intento por entroncar con esa tradición perdida, sobre la que él trata de construir la nueva música.

Con *Images* se abre un periodo de búsquedas armónicas, como él mismo escribió a su editor diciendo que se trataba de “los últimos descubrimientos de la alquimia musical”. En *Estampes* Debussy desarrolla una gran cantidad de efectos tímbricos inexplorados, por la oposición de sonoridades y texturas produciendo un exotismo pentatónico. En esta obra utiliza el procedimiento de la descripción psicológica. Tal y como él mismo reconoce, “cuando no se tienen medios para pagarse los viajes, es necesario recurrir a la imaginación”³⁷⁵.

Este recurso era muy utilizado por Debussy, que para componer *La Mer*, por ejemplo, se trasladó a una ciudad del interior de Francia. Lo mismo ocurre con *La Puerta del vino* compuesta sin haber estado jamás en Granada, pero con una clara influencia de la cultura española. Eso fue posible gracias al contacto que tuvo Debussy con los músicos y compositores españoles que llegaban a París. Además, su idea no era recurrir directamente a las fuentes del folclore autóctono, sino que se valía de él para crear su propia percepción y plasmarla en la partitura³⁷⁶.

Su obra de carácter pedagógico, *Children's corner* se sitúa en una etapa de escritura más íntima que coincide con la creación de algunas de sus obras orquestales más importantes, como *La Mer*, el *Prélude à l'après-midi d'un faune* y su ópera *Pelléas et Mélisande*.

Las dos series de *Préludes* están compuestos siguiendo formas totalmente libres. Son un ejemplo de ausencia de desarrollo, de su preferencia por la expresión inmediata y la yuxtaposición de ideas, frente al discurso grandilocuente del desarrollo romántico.

³⁷⁴ MATTHEWS, Dennis. *La música para teclado*. Madrid: Taurus Ediciones, 1986. Pág. 241.

³⁷⁵ Cit. en: HERNÁNDEZ BARBOSA, Sonsoles. “Plus loin que la musique: evocaciones plásticas en el pensamiento estético de Claude Debussy” En: *Quintana*, 8, 2009. Págs. 135-145.

³⁷⁶ OTAOLA GONZÁLEZ, Paloma. “Impresiones de España en la música de Claude Debussy” En: *Música y Educación*, XXII, 79, 2009. Págs. 62-87.

En el preludio, como forma de composición breve, Debussy se encuentra especialmente cómodo. Son creaciones poéticas en las que los títulos no implican una descripción, sino la recreación de un ambiente, una “atmósfera”, capaz de evocar en el oyente una impresión sensible.

Otra obra de posible influencia chopiniana son los *Douze Études*, en los que se encuentra la necesidad de presentar un modelo de virtuosismo técnico. Probablemente se trata de la obra para piano de mayor dificultad de Debussy. Se trata de su última gran obra pianística, muy rica en sutilezas tímbricas, armónicas y rítmicas que preparó el terreno a las nuevas generaciones de compositores franceses, anunciando el serialismo de un Boulez y el sistema modal de un Messiaen.

Aunque Debussy manifestó su antiwagnerismo, anteriormente ferviente defensor del compositor alemán, la influencia de éste al igual que Mussorgsky se perciben no tanto en su técnica pianística sino en el empleo por su parte del cromatismo y la liberación armónica³⁷⁷.

La música del compositor francés provocó un mayor impacto que, por ejemplo, la Escuela de Viena. Con el músico francés se adquieren niveles de exploración de recursos tímbricos, intensidad, ataques, proyección y amplias resonancias que jamás se habían alcanzado antes³⁷⁸.

II.3.1.2. EL PIANO DE MAURICE RAVEL (1875-1937).

Al referirse a la obra de Ravel suele ser bastante común compararla con la de Debussy. La composición *Estampes* (1903) de Debussy fue catalogada como obra impresionista, pero dos años antes Ravel ya había situado su pieza *Jeux d'eau* (1901) dentro de la estética del movimiento.

Estos dos compositores guardaban características comunes entre sí a la hora de componer, como era su preferencia por la utilización de los modos, escalas pentatónicas y la no resolución de los acordes de séptima y novena. Como pianistas consumados que eran, buscaron nuevas técnicas y efectos con los que poder ampliar aún más la gama expresiva del instrumento. Sin embargo, cada uno posee un

³⁷⁷ PALOMERO, Félix. *Debussy: Obra completa para piano*. Madrid: Fundación Juan March, octubre-noviembre, 1990. Págs. 15-61.

³⁷⁸ TRANCHEFORT, François-René de. “Claude Debussy” En: *Guía ...* Págs. 291-325.

lenguaje musical propio que es claramente reconocible una vez que se procede al estudio y análisis de sus obras³⁷⁹.

Ravel fue más receptivo a las influencias rusas y orientales más que a las centroeuropeas. Su lenguaje fusionó los diferentes modelos de folklore exótico e hispánico, como también griego o hebreo. Su música siempre se caracteriza por una individualidad y virtuosismo, a lo que habría que añadir un humor irónico en sus partituras a diferencia del burlesco de Satie³⁸⁰.

La obra pianística de Ravel no es muy extensa pero sí muy importante. El tríptico del *Gaspard de la nuit* puede considerarse su obra cumbre y trascendente que debe figurar en el repertorio de cualquier pianista. Para Ravel se trata de poemas para el piano, en los que la expresión musical traduce unos versos de Aloysius Bertrand. Se caracteriza en determinados momentos por una indecisión tonal, por ejemplo el comienzo de *Ondine*, la persistencia obsesiva del Si bemol como nota pedal a lo largo de los cincuenta y dos compases de *Le Gibet*. También esta obra desarrolla una escritura muy elaborada explotando a su vez un gran número de recursos pianísticos como polirritmias, glissandos, utilización de los registros extremos, uso del pedal para aprovechar las resonancias, entre otros.

Con anterioridad había compuesto tres obras clave en la definición de su lenguaje pianístico como son *Pavane pour une infante défunte*³⁸¹ en la que busca una sonoridad arcaica, *Jeux d'eau*, con un fuerte componente descriptivo y la *Sonatine*, en el que busca la mayor concisión y fluidez, sin efectos gratuitos.

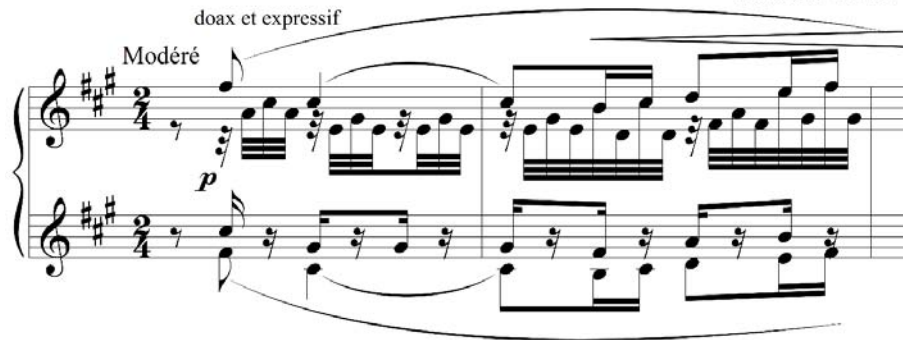
³⁷⁹ SHIBATANI, Naomi. *Contrasting Debussy and Ravel: A Stylistic Analysis of Selected Piano works and Ondine*. (Tesis Doctoral inédita). Rice University, 2008. Existe versión accesible *on-line* (<https://scholarship.rice.edu/bitstream/handle/1911/22155/3309957.PDF?sequence=1>). Consultado el 22 de julio de 2015).

³⁸⁰ STUCKENSCHIMDT, Hans Heinz. *La música del siglo XX*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1960. Pág. 28.

³⁸¹ Aunque es más conocida hoy en día en su versión orquestal, la partitura original era para piano, estrenada por Ricardo Viñes el 5 de abril de 1902, en la antigua Sala Pleyel. Ravel aconsejaba que por favor no se alargase el *tempo* en su interpretación, ya que en modo alguno era “una pavana difunta para una infanta”.

Sonatina

Maurice Ravel



La obra *Miroirs* está formada por cinco piezas con una personalidad distinta cada una de ellas. Predomina el carácter impresionista. Aquí la armonía es más importante que la melodía, evocando luces y sombras mediante bloques sonoros provocados por una escritura muy compleja (incluso en ocasiones necesita utilizar tres pentagramas en su escritura) y una concepción del color de riqueza casi orquestal. Ravel consideró que esta obra señalaba un cambio considerable en su evolución armónica.

En los *Valses nobles y sentimentales* pretendía evocar los valsos de Schubert utilizando una escritura mucho más nítida que en el *Gaspard de la nuit*, con una armonía que tiende continuamente a la bitonalidad y un uso atrevido de las disonancias.

Entre el resto de su producción ocupa un lugar destacado *Le tombeau de Couperin*, suite inspirada en el estilo de la música francesa del siglo XVIII (formada por *Prélude, Fugue, Forlane, Rigaudon, Menuet* y *Tocata*). Cada pieza está compuesta siguiendo un orden alternativo de *tempi* combinando rápido y moderado, y guardando siempre una relación de vecindad en las tonalidades. La escritura recuerda en gran medida la del clavecín, excepto la *Tocata*, la más pianística de la serie. No hay que olvidar la predilección de Ravel por la perfección en cuanto a la forma, la claridad y precisión puesta al servicio de su música para piano³⁸².

³⁸² TRANCHEFORT, François-René de. "Maurice Ravel" En: *Guía ...* Págs. 609-621.

II.3.1.3. EL PIANO DEL GRUPO DE LOS SEIS.

El *Grupo de los Seis* hizo su aparición pública como tal a principios de 1920. En enero de 1919 Jean Cocteau dio a conocer su manifiesto *Le Coq et L'Arlequin*³⁸³, en el que creaba una fractura entre la música francesa y alemana de Wagner, Beethoven e incluso los románticos como Schumann o Brahms. El programa estético que defendían era, en general, un fuerte rechazo del romanticismo, e incluso del impresionismo, lo pretencioso, lo complejo e incluso al propio Debussy. En cambio promovían la sencillez de las líneas y armonías y la música pura. Además se sentían atraídos por el jazz, la música ligera y la temática infantil. El grupo estuvo formado en un principio por cuatro miembros, Georges Auric, Arthur Honegger, Francis Poulenc y Germaine Tailleferre. Más tarde se sumaron Darius Milhaud y Luis Durey provenientes de Brasil³⁸⁴. De todos ello, Poulenc y Milhaud son los dos compositores más destacados en la composición para piano.

Francis Poulenc (1899-1963) era una gran pianista. Entre otros había estudiado con Ricardo Viñes, cuya técnica interpretativa influyó mucho en su escritura pianística, sobre todo en la búsqueda de colores, la claridad de expresión y la sutil maestría en el uso del pedal³⁸⁵. También determinantes fueron Satie y Strawinsky. Su corpus pianístico es especialmente abundante pero con diversa calidad. Aún así merece resaltar obras como *Sonata a cuatro manos*, *Nocturnos* o *Sonata para dos pianos*.

Por su parte, Darius Milhaud (1892-1974) fue el más innovador del grupo. Destaca su música por un sentido armónico desde la práctica de la politonalidad. Sus experimentos no comprometen nunca la melodía que es siempre clara, a pesar de las audacias armónicas³⁸⁶. En su música hace un uso importante del folklore de otras culturas, como los ritmos sudamericanos y el jazz. Algunos de sus títulos son *Las Primaveras*, *Scaramouche* o *Seis danzas en tres movimientos*, entre otros.

³⁸³ MARTÍN BERMÚDEZ, Santiago. *Poulenc y el Grupo de los Seis*. Madrid: Fundación Juan March, marzo, 1999. Págs. 10-31.

³⁸⁴ STUCKENSCHIMDT, Hans Heinz. *La música del ...* Pág. 98.

³⁸⁵ TRANCHEFORT, François-René de. "Francis Poulenc" En: *Guía ...* Págs. 574-580.

³⁸⁶ TRANCHEFORT, François-René de. "Darius Milhaud". *Íbidem*. Págs. 535-537.

II.3.1.4. EL PIANO DE BELA BARTOK (1881-1945).

El folklore y su estudio gozaron de un gran interés a finales del siglo XIX y principios del XX. Muchos compositores se preocuparon de ello. Los casos de Kodaly, Ives o Bartok son muy conocidos. Bartok posiblemente sea el último ejemplo de una generación de brillantes pianistas y compositores implicados en éste trabajo. Sus estudios de las melodías folklóricas le llevaron a adentrarse en culturas como la húngara para continuar con las balcánicas, turcas o argelinas³⁸⁷. Un ejemplo son sus *Danzas folklóricas rumanas* (1915).

Rumänische Volkstänze

1. Der Tanz mit dem Stabe Béla Bartók

Allegro moderato

La música para piano de Bartok es posiblemente, junto con la de Claude Debussy donde más claramente se percibe esa mayor progresión en cuanto su evolución musical. De su producción total que abarca unas 110 obras, únicamente 35 las escribió para piano solo. Además, también realizó numerosísimas transcripciones y revisiones de partituras originales de otros autores³⁸⁸.

A la hora de elegir la sonoridad sigue la huella de Debussy y de Ravel. En la modalidad ha eliminado los cromatismos incipientes y el cambio libre de compás eliminando la “tiranía” de las líneas divisorias, que hasta entonces aparecían colocadas regularmente.

En 1908 escribió una colección de piezas titulada *Catorce Bagatelas*, muy en la línea del camino que tomaba la música moderna en cuanto al principio de simultaneidad³⁸⁹. Estas piezas son un ejemplo de la aplicación de ese principio en dos terrenos, el rítmico y el tonal.

³⁸⁷ AGUIRRE MARTÍNEZ, Guillermo. “La asimilación de Barba Azul con la figura del tirano en las obras de Perrault y Bartok” En: *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, 6, 2011. Págs. 97-113. <https://ojs.uv.es/index.php/extravio/article/view/2275>

³⁸⁸ ROMERO, Justo. “Cuando el piano habló en húngaro” En: *Scherzo*, X, 97 (septiembre 1995). Págs. 95-97.

³⁸⁹ STUCKENSCHIMDT, Hans Heinz. *La música del...* Pág. 72.

Con el *Allegro Barbaro* (1911) Bartok pone por fin de acuerdo su propia personalidad con la opinión que tenía del piano como instrumento básicamente de percusión, capaz de producir y sostener una gran gama de efectos coloristas. La *Suite Op.14* (1916), es de textura aún más severa e incluso más comedida en el uso del material.

Diez años más tarde compone la *Sonata*, en cuyo primer movimiento explora aún más la atmósfera del *Allegro Barbaro*, aunque en este caso la base armónica es más tenue³⁹⁰. Luego llegaron sus *Tres estudios* (1918), donde combinó de forma más provechosa todos los componentes de su música para piano. Al igual que ocurre con los *Estudios* de Chopin y de Debussy, son principalmente piezas de concierto.

El volumen de piezas que escribió para el repertorio infantil, así como para cualquier principiante que se adentra en el mundo pianístico es ingente. Es interesante reseñar los 6 volúmenes de su *Mikrokosmos*, donde realiza una apasionante síntesis de los distintos recursos pianísticos que se encuentran en la base de su composición. Esta obra resulta ser única en su género, ya que se establece como el mejor estudio del estilo pianístico del siglo XX, desde un punto de vista técnico y musical³⁹¹.

A parte de esta recopilación, hay varias colecciones de piezas fáciles entre las que destaca *Für Kinder*, 79 arreglos de melodías folklóricas húngaras y eslovacas, en 2 volúmenes, que son infantiles, aunque no pueriles.

La producción pianística de Bartok viene condicionada por tres circunstancias que serán constantes a lo largo de los diversos períodos estilísticos por los que atraviesa. La primera es el hecho de ser húngaro, la segunda su personalidad revolucionaria y la última su rigurosa y sólida técnica pianística³⁹².

II.3.1.5. EL PIANO DE IGOR STRAWINSKY (1882-1971).

Alumno particular de Rimsky-Korsakov, Strawinsky no recibió formación alguna en el Conservatorio. Dentro de su gran catálogo compositivo, su producción pianística no es muy extensa, pero sí muy reveladora. La más importante está compuesta alrededor de los años veinte. Strawinsky era un excelente pianista que

³⁹⁰ MATTHEWS, Dennis. *La música para...* Pág. 280.

³⁹¹ *Ibidem*.

³⁹² ROMERO, Justo. "Cuando el piano habló en húngaro" En: *Scherzo*, X, 97 (septiembre 1995). Págs. 95-97.

incluso interpretaba sus propias obras. Una de sus primeras composiciones fue una *Sonata* para piano compuesta en 1903, que hoy se encuentra desaparecida. Más tarde llegaría *Piano Rag-Music* en 1919 y la transcripción de las tres escenas de *Petrushka*, dedicadas al pianista Rubinstein.

Sin embargo en el terreno donde se encuentra lo mejor de su producción pianística es en la música para dos pianos³⁹³.

En 1935 compuso una obra para su hijo Soulima, para que ambos pudiesen interpretar juntos. Se trata del *Concierto para dos pianos y orquesta*, estrenado ese mismo año en París. Obra compuesta en cuatro movimientos, donde lo más destacado es el equilibrio alcanzado entre los dos instrumentos. El tercer movimiento son variaciones, mientras que el último es una fuga.

En éstos dos últimos se ha querido ver siempre un primer acercamiento al mundo serial, pero posiblemente sin pretenderlo, sino que resultaría una consecución natural del procedimiento contrapuntístico.

Otra composición fue la *Sonata para dos pianos* escrita en Hollywood en 1944 durante su etapa americana. Pensada en un primer momento para piano solo, pronto Strawinsky desechó esa idea al necesitar de cuatro manos para interpretar todas las líneas que son precisas destacar³⁹⁴. Se ha criticado de ella, el que fuese una obra menor, como un recordatorio del *Concierto* que escribió una década antes. El año de composición de ésta *Sonata para dos pianos* coincide en el tiempo con un período de muchísima actividad. Simultáneamente Strawinsky está trabajando en la *Sinfonía en tres movimientos* y el *Concierto de ébano*. Un año más tarde obtuvo la nacionalidad americana.

Gracias a Strawinsky el piano alcanzó una sonoridad orquestal enraizada en la tradición rusa y con influencias norteamericanas. Su piano tiene un carácter implacable de un ataque de metales en un tutti brillante y potente. Quizás esa limitación en cuanto a la explotación, que no experimentación del timbre pianístico que ya había alcanzado³⁹⁵, le hizo no componer más para el piano. Actualmente, ya sea por su complejidad o dificultad técnica, su obra pianística no suele formar parte habitual del repertorio de los concertistas.

³⁹³ TRANCHEFORT, François-René de. "Igor Strawinsky" En: *Guía* ... Págs. 805-810.

³⁹⁴ *Ibidem*.

³⁹⁵ Strawinsky, al igual que otro gran genio como Picasso, a la hora de expresar algo artístico, no buscan ni experimentan, sino que hallan.

II.3.1.6. EL PIANO DE LA ESCUELA DE VIENA.

A pesar del reducido número de obras para piano que compuso Schönberg, resultan ser una de las aportaciones más trascendentes dentro de la evolución musical³⁹⁶. Se sirvió del piano para expresar sus conceptos estéticos más significativos. Resulta interesante no olvidar que Schönberg, a diferencia de los compositores tratados anteriormente en éste capítulo, no era pianista.

Las *Tres piezas Op.11* escritas en 1909, constituyen la primera obra pianística de su producción que merece especial atención. Obra completamente atonal, el timbre junto con la lejanía de la tonalidad plantea nuevos caminos hasta ese momento no muy explorados. Ésta composición resulta ser trascendente por la experimentación que Schönberg realiza en ella. En cuanto a la estructura formal, todavía permanece siguiendo los procedimientos tradicionales³⁹⁷.



Con las *Seis piezas breves Op.19* evoluciona su estilo musical iniciándose la etapa de la microforma en cuanto a la estructura, que tendrá una gran influencia en la música posterior.

La composición de las *Cinco piezas para piano Op.23* resulta ser un punto decisivo en su evolución musical. A la hora de ejecutarlas son piezas breves en cuanto a su duración, pero no en su contenido donde se observa un desarrollo del material empleado. La última de ellas *Waltz*, es la única pieza íntegramente serial. En una carta a Nicolas Slomimsky fechada en 1937, el compositor decía lo siguiente acerca del dodecafonismo:

El método de composición con doce sonidos ha sufrido muchas tentativas preparatorias [...] como ejemplo de estos ensayos puedo mencionar las *Piezas para piano op.23*. En ellas había llegado a una técnica que se llamaba *componer con sonidos*, término muy

³⁹⁶ MATTHEWS, Dennis. *La música para...* Pág. 282.

³⁹⁷ Sobre todo permanece la influencia de la última etapa de Brahms. Eso se percibe en las síncopas y en sus líneas en los bajos.

vago pero que tenía un sentido para mí. Al contrario de la forma normal de servirse de un motivo, me servía ya casi como de una serie fundamental de doce sonidos y construía otros motivos y temas partiendo de esta serie y también de otros acompañamientos y otros acordes, pero el tema sólo tenía los doce sonidos³⁹⁸.

La *Suite Op.25* está clasificada como una obra totalmente serial en la que se crean efectos tímbricos orquestales. Es una composición dodecafónica, donde emplea en su concepción ocho series totalmente distintas. En el prólogo de esta partitura, como en las anteriores obras, aparecen unas indicaciones de cómo interpretarla, por ejemplo, acerca del escaso uso del pedal. Estos comentarios puedan dar una idea de la minuciosidad y riqueza de detalles con los que Schönberg concebía sus trabajos³⁹⁹.

Su alumno Alban Berg consiguió con la *Sonata para piano Op.1*, clasificada como obra expresionista, llevando al límite la armonía cromática y las disonancias. Escrita en un único movimiento sigue la estructura de la forma sonata tradicional. La música de Berg, a diferencia de Schönberg o Webern nunca deja de pregonar su vínculo con el pasado⁴⁰⁰.

Sonate

Alban Berg, Op. I

Mäßig bewegt.

Su otro alumno Anton Webern, compositor con un espíritu analítico, sólo escribió una pieza para piano, al igual que su compañero Berg. Su título es *Variaciones para piano Op.27*, con lo que sigue el ideal de Schönberg de una variación perpetua. En este caso está dividida en tres movimientos diferentes que formarían parte de una suite⁴⁰¹.

³⁹⁸ TRANCHEFORT, François-René de. "Arnold Schönberg" En: *Guía ...* Págs. 658-663.

³⁹⁹ MATTHEWS, Dennis. *La música para...* Pág. 285.

⁴⁰⁰ STUCKENSCHIMDT, Hans Heinz. *La música del...* Pág. 63.

⁴⁰¹ TRANCHEFORT, François-René de. "Anton Webern" En: *Guía ...* Págs. 837-839.

Variationen



II.3.1.7. EL PIANO DE PAUL HINDEMITH (1895-1963).

Después de una etapa de impresionismo post-romántico, Paul Hindemith se colocó en la década de los años 20 a la cabeza del movimiento neoclásico. A partir de mediados de 1920, su música fue menos agresiva, menos provocadora volviéndose hacia fines más prácticos como las necesidades de la enseñanza o las de los aficionados⁴⁰².

Hindemith no fue pianista y el instrumento como tal le interesó menos por sus recursos sonoros o virtuosísticos que por sus posibilidades polifónicas y la claridad y la objetividad que le permitían. Sus tres grandes sonatas ocupan una posición central en la obra pianística de Hindemith, situándose entre las obras “revolucionarias” de 1919-27.

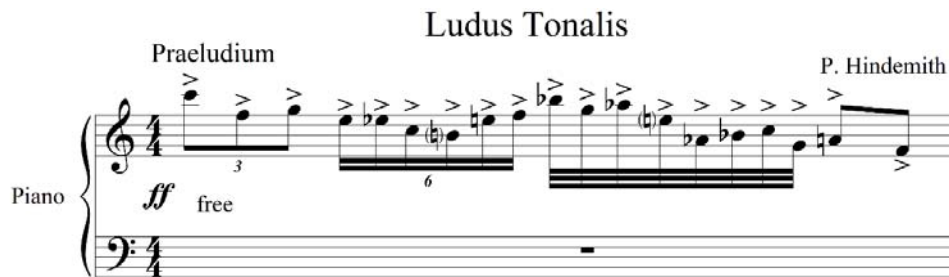
En la década de los años 30 Hindemith alcanza el equilibrio de su propio clasicismo y codifica su nueva teoría de la tonalidad ampliada⁴⁰³. A parte de la *Sonata a 4 manos* de 1938, Hindemith no vuelve al piano hasta 1942. Fue un apasionado teórico que expuso los resultados de su investigación en un tratado de composición y de sintaxis musical, donde plantea en principio la no reducción del hecho tonal y la necesidad de una tonalidad ampliada, liberada de la oposición mayor-menor y que se apoya en parte en el orden jerárquico de los intervalos.

De ahí vienen sus numerosas obras de carácter didáctico como el famoso *Ludus tonalis* para piano (1942), formado por una suite de fugas ligadas por interludios. Esta obra se convierte en su testamento pianístico, el equivalente a *El clave bien temperado* de Bach pero con una revisión del siglo XX. Con el supremo

⁴⁰² TRANCHEFORT, François-René de. “Paul Hindemith” En: *Guía* ... Págs. 418-425.

⁴⁰³ Ibid.

monumento del *Ludus Tonalis*, subtítulo *Estudios contrapuntísticos, tonales y técnicos para piano*, consigue demostrar que la oposición entre los modos mayor y menor no tiene razón de ser.



De cara a la organización atonal, serial, del cromatismo total, el sistema de Hindemith solo se impuso temporalmente y solo para un puñado de epígonos. El compositor estableció una serie I que clasifica los sonidos en orden decreciente de afinidad armónica con el sonido de partida. *Ludus Tonalis* con una duración de poco más de una hora se compone de 25 piezas⁴⁰⁴. Un prelude que afirma el Do primitivo, y 12 fugas separadas por 12 interludios. Las tonalidades de las fugas siguen el orden de la serie I. Los interludios sirven de lazos de modulación de una a otra tonalidad y todas las fugas están escritas a 3 voces.

Su producción pianística, bastante abundante, se interrumpe después de 1942. La música de Hindemith es muy representativa del pesimismo que invade la estética de la posguerra alemana en esos años.

II.3.2. LA SITUACIÓN DEL PIANO EN ESPAÑA A FINALES DEL SIGLO XIX Y A LO LARGO DEL SIGLO XX.

Tocar el piano a finales del s.XIX y a lo largo del s.XX, representaba sobre todo cierto posicionamiento social, no al alcance de todo el mundo, además de una exquisitez cultural. No solamente era necesario asistir a clase pagando los honorarios correspondientes, sino disponer del propio instrumento en el que poder practicar. Por tanto, solamente estaba reservado a unos privilegiados.

⁴⁰⁴ *Ibid.*

A finales del siglo XIX en el Conservatorio de Madrid, ejercía su magisterio en la especialidad de piano, el maestro José Tragó⁴⁰⁵ (1857-1934) y Pilar Fernández de la Mora (1867-1929). Del aula del primero salieron alumnos como Falla y Turina, entre otros. Mientras que posiblemente el alumno más destacado de Pilar Fernández fue el pianista José Cubiles⁴⁰⁶.

A través de las carreras concertísticas de algunos pianistas como Ricardo Viñes, Joaquín Malats y Joaquín Nin, se puede conocer más acerca de la situación del piano en España en esos momentos. Ellos como otros pianistas peregrinaron a París, que a principios de siglo era el foco y centro neurálgico más importante en cuanto a actividades musicales de orden mundial⁴⁰⁷.

Los motivos que les hicieron trasladarse a París fueron muy diversos. Desde ampliar su formación musical, conocer de primera mano a grandes personalidades del mundo musical, mejor proyección para sus respectivas carreras instrumentales, y como no, el aspecto económico primaba y mucho para lanzarse a tal hazaña. Allí, por tanto, se fue formando un grupo de españoles cuya intención era continuar estudiando en el Conservatorio de París y posiblemente instalarse posteriormente en busca de nuevas oportunidades.

En esa época cohabitaban estilos decadentes como la ópera italianizante, la *Scola Cantorum* de Vicent D'Indy que con metodología más tradicional y rigidez de la forma, se oponía al Conservatorio de París, a la libertad formal; además los nuevos aires que llegaban de los impresionistas, la figura de Claude Debussy junto a otros eclécticos como Dukas o Satie, entre otros.

Los primeros y más destacados fueron Ricardo Viñes (1875-1943) y Joaquín Malats (1872-1912), alumnos de Pedro Tintorer y Segarra (1814-1891), profesor de piano del Liceo de Barcelona. Era una tradición que los pianistas formados en España continuasen ampliando estudios en el extranjero, sabedores de la carencia

⁴⁰⁵ José Tragó y Arana, fue pianista pedagogo y compositor. Inició sus estudios musicales ampliándolos más tarde en el Conservatorio de París, bajo las órdenes de Georges Mathias, donde alcanzó el primer Premio de Piano en 1877. Actuó en su etapa parisina en salas tan importantes como Erard o Pleyel. Además recibió el cargo de pianista de cámara bajo el reinado de Isabel II. Actuó con varias formaciones camerísticas así como con grandes solistas como el virtuoso Sarasate al violín. Como catedrático de piano ostentó la plaza entre 1886 y 1928. SÁNCHEZ MARTÍNEZ, María Almudena. "El pianista y compositor José Tragó y Arana (1856-1934)" En: *Revista de Musicología*, XXVIII, 2 (diciembre de 2005). Págs. 1597-1612.

⁴⁰⁶ DE PERSIA, Jorge; LOZANO MARTÍNEZ, Isabel. *Julián...* Pág. 17.

⁴⁰⁷ También llegaron rusos y americanos, aquellos siempre gloriosos y triunfadores, pero siempre estaba presente la imagen del español como pobre inmigrante.

que experimentaban los propios maestros y hasta donde sus conocimientos podían llegar⁴⁰⁸.

Ricardo Viñes fue en su momento considerado el mejor pianista español de las primeras décadas del siglo XX. Fue el gran intérprete no sólo de música española, sino también rusa y por supuesto francesa, dando a conocer al gran público las obras maestras que se estaban componiendo. Los más afamados compositores del momento le conferían a él el estreno de sus obras pianísticas. De formación catalana, en la Escuela Municipal de Música, a la temprana edad de 12 años obtiene el primer premio de piano. Siguiendo los consejos de su amigo Albéniz, así como los de Pujol y Pedrell se traslada junto a su madre a París en 1887.

Gracias a becas otorgadas por el municipio de Barcelona y Diputación de Lleida, estudia en el Conservatorio de París en las clases de piano de Charles de Bériot⁴⁰⁹, primero como alumno oyente y más tarde siendo activo en 1889. Completó estudios también de música de cámara y armonía. En esas clases de piano tendrá de compañeros a otro paisano de Lleida, Granados, que tenía ocho años más de edad que Viñes y Malats⁴¹⁰.

Joaquín Malats llegó a París en 1889, y fue gracias a Viñes que le presentó a De Bériot pasando también a ser alumno del maestro francés. Eran amigos pero al mismo tiempo rivales ya que competían por el Premio de Piano del Conservatorio. Malats lo consiguió en 1893 y Viñes al año siguiente.

Entre los muchos compañeros de aula con los que compartían aprendizaje se encontraba Maurice Ravel. De aquellas enseñanzas se comentaba como De Bériot hacía mucho hincapié en el control del sonido y el empleo siempre atento del pedal. Un uso correcto de la digitación pianística junto con el arte de preludiar, algo que ya no se estilaba en las metodologías del momento por considerarlo obsoleto y antiguo, eran igualmente primordiales para De Bériot. Así que tras obtener el Primer Premio del Conservatorio de París en el año 1894, comenzó una carrera meteórica. Su amplísimo repertorio pianístico, así como la rapidez en la lectura de obras de reciente creación fueron siempre una característica de su profesionalidad que

⁴⁰⁸ Las ciudades elegidas para esa ampliación de estudios pianísticos solían ser París, Bruselas, Florencia o Nápoles.

⁴⁰⁹ Era hijo del violinista belga Charles de Bériot y de la legendaria soprano francesa, pero de origen español, María Malibrán.

⁴¹⁰ La mayoría de españoles que ampliaban estudios de piano en dicho Conservatorio lo hacían en las clases de Charles de Bériot.

causaba gran admiración. En 1900, Mangeot en *Le Monde Musical* ya le calificó como “un valiente y a veces heroico” en su defensa y difusión de la música contemporánea, dispuesto incluso a interpretar obras nada asequibles para un virtuoso como era él⁴¹¹. Su presencia era requerida en los salones de los círculos cultos y selectos de la intelectualidad parisina. Sus giras de conciertos alcanzaban a la mayoría de países europeos y también América del Sur. A partir del año 1910 sus giras por España fueron cada vez más habituales.

Al estallar la Primera Guerra Mundial su actividad concertística se vio reducida. No por ello la abandonó, dedicándose a ofrecer conciertos benéficos. Acabada la contienda retoma sus giras internacionales. En el año 1930 se trasladó a Sudamérica permaneciendo allí seis años hasta su regreso a Europa, ayudado económicamente por familiares y amigos⁴¹². Realizó algunos conciertos por París, pero Viñes ya no era el mismo y su estela de gran virtuoso e intérprete del teclado comenzó a menguar. En 1940 regresó a Barcelona, donde vivió sus últimos años en una absoluta indigencia, falleciendo en la Ciudad Condal en 1943.

Uno de los rasgos principales de la figura de Viñes que influyó posteriormente en las salas de concierto, fue la ruptura de la imagen de pianista virtuoso y también exhibicionista común en las salas de concierto, y a la que él, por su trayectoria musical, asimismo se veía abocado. Dejó a un segundo plano ese rol y decidió que lo verdaderamente interesante era dar a conocer esas obras y su gran valor. Confeccionó en sus recitales programas monográficos, temáticos, redescubrió obras del pasado y dio a conocer las del presente, siendo un gran defensor de la música contemporánea.

Viñes representa el ejemplo de buena relación y sintonía con los compositores del momento. En cuanto a los compositores españoles, contó con la amistad de Albéniz que fue quien le orientó a él y a su familia en sus inicios parisinos. Con Granados, como leridanos y compañeros de clase en París que eran, también fue especial. Posiblemente con el que tuvo un contacto más estrecho, una gran admiración que fue recíproca, y una amistad más intensa sería con el gaditano Falla. Él fue quien introdujo a Falla en los ambientes parisinos cuando el maestro gaditano llegó por primera vez. Era tan especial esa amistad que cultivaron, que

⁴¹¹ DE PERSIA, Jorge. *En torno a lo español en la música...* Pág. 82.

⁴¹² Al igual que ganó muchísimo dinero con sus conciertos, lo perdía con la misma facilidad debido a su adicción al juego.

incluso una vez que regresaron a España se mantuvo como el primer día. Un ejemplo es la obra *Noches en los jardines de España*, que a priori iba a ser un *Nocturno* para piano, pero que gracias a las sugerencias de Viñes al compositor, respecto a añadirle un acompañamiento orquestal, Falla logró con ésta obra alcanzar una de las cotas más altas de la producción para piano y orquesta del siglo XX. A pesar de que la composición está dedicada a Viñes, el pianista no pudo estrenarla aunque sí la tocó en incontables ocasiones.

Otro compositor español que tenía mucho que agradecerle fue Federico Mompou, también catalán como Viñes. Gracias a él, la música de Mompou comenzó a ser oída en las salas parisinas, y más de la mano de Viñes, que era garantía de éxito.

II.3.3. EL PIANO EN ESPAÑA.

En España las composiciones para piano alcanzaron su máximo esplendor en el siglo XX. Varios son los factores que propiciaron ese auge. Figuras como Albéniz, Granados y Falla, que fueron excelentes pianistas y grandes conocedores de las posibilidades del instrumento, favorecieron este hecho al escribir un número considerable de obras en las que brillaba su calidad musical. Las grandes escuelas pianísticas que hubo en Madrid y Barcelona se encargaron de formar a lo largo de muchas décadas a un amplio espectro de intérpretes de piano, algunos de los cuales culminarían sus trayectorias en el mundo de la composición, y por tanto retroalimentando a la literatura pianística.

El legado que dejaron los grandes maestros Albéniz, Granados y Falla, y otros muchos, abrieron un camino que posteriormente fue recorrido y enriquecido por compositores de distintas generaciones y de estilos muy diversos.

II.3.3.1. EL PIANO DE ALBÉNIZ (1860-1909).

Su personalidad de compositor, que fue forjada por las sucesivas enseñanzas de Marmontel en París, de Reinecke en Leipzig, de Gevaert en Bruselas, de Liszt en Weimar y finalmente de D'Indy y de Dukas en su nueva vuelta a París, donde se convertiría en profesor de piano de la *Schola Cantorum*, sólo fue apareciendo lentamente. La actividad concertística de un gran intérprete como fue Isaac Albéniz, puede ayudar a delimitar, a través de los programas de concierto o reseñas de prensa, qué compositores eran los más interpretados a finales del siglo XIX.

En su caso se observa su gusto por interpretaciones de compositores alemanes, Brahms, Liszt y Wagner, también franceses como Gounod, Massenet o Saint-Saëns e incluso algunos coetáneos como Fernández Arbós, Bretón e incluso él mismo⁴¹³. También le agradaba participar de esa nueva corriente que era la interpretación de música historicista, adoptando a Domenico Scarlatti como el origen de la escuela de tecla española⁴¹⁴.

En Albéniz, el conocimiento de Debussy es decisivo para la adquisición de nuevos modos de escritura, sobre todo pianísticos. Y en este sentido fue clave para la composición de su *Iberia*, su gran corpus pianístico. Consta de doce “impresiones” compuestas entre 1905 y 1908 (publicadas en París de 1906 a 1909), repartidas en cuatro cuadernos de tres piezas cada uno⁴¹⁵. La pieza nº 13 inacabada, *Navarra*, sobre un fogoso ritmo de jota, fue terminada por Deodac de Séverac como homenaje, un poco edulcorado, al que fue su maestro. Aunque fueron estrenadas por Blanche Selva, y el segundo cuaderno dedicado a ella, Albéniz pensaba en Malats como su intérprete predilecto⁴¹⁶. Es notable que Albéniz concibiera *Iberia* como un “adiós” a España, decepcionado con la acogida que le había reservado su país natal, haciéndole sentirse un exiliado. Todo en *Iberia* respira folklore, pero un folklore artificial, reinventado y sin embargo más auténtico que nunca, siguiendo los postulados de Felipe Pedrell.

El polo

Allegro mélancolico I. Albéniz

p *Ped.*
bien rythmé

Ped.

⁴¹³ LÓPEZ, Begoña. “L’activitat concertística d’Isaac Albéniz a Barcelona (1874-1895). Aportació documental i estudi” En: *Recerca Musicològica*, 17-18 (2007-2008). Págs. 251-277.

⁴¹⁴ BERGADÀ, Montserrat. “Albéniz: Pianista *avant tout*” En: *Scherzo*, XXIV, 240 (abril, 2009). Págs. 118-121.

⁴¹⁵ TRANCHEFORT, François-René de. “Isaac Albéniz” En: *Guía ...* Págs. 11-15.

⁴¹⁶ *Ibidem*.

Hay que resaltar la riqueza de una escritura que va más allá del puro virtuosismo. De una parte, son notables las innovaciones en la técnica pianística, ataques, posición de las manos o digitaciones que influyeron en muchos compositores contemporáneos. De otra, la preocupación por las sonoridades individualizadas, los colores de una compleja y refinada armonía, e incluso el espíritu rapsódico de sus obras. Todo esto coloca a Albéniz en la descendencia de Liszt, preservando siempre la originalidad de una inspiración profundamente española y que parece inagotable. Además lo que produce esa originalidad y frescura en su música es su carácter de improvisación. Albéniz no siguió los pasos de su gran amigo Granados a la hora de fundar una escuela pianística, es más, le resultaba indiferente. Aún así, Albéniz continuó impartiendo clases particulares de piano⁴¹⁷.

Su contribución a los diferentes géneros de la música nacionalista para piano fue enorme, ya que con él renace el interés por la sonata para teclado, así como los conciertos y la música orquestal de máximo esplendor en el siglo XIX en España⁴¹⁸. Esas bases sirvieron para que sus sucesores continuasen evolucionando la música española en las décadas siguientes.

II.3.3.2. EL PIANO DE ENRIQUE GRANADOS (1867-1916).

Excelente pianista que tuvo en su formación musical a maestros como Joan B. Pujol, Pedrell y Bériot en París. Sus éxitos como virtuoso, además de extraordinario improvisador que era, y su cultura sobre todo romántica, con influencias de Schumann, de Grieg e incluso de Liszt, no lo clasifican realmente como un representante del hispanismo, como lo fueron Albéniz y Falla. Enrique Granados miraba más hacia la España galante del siglo XVIII que hacia un folklore auténtico y autóctono. Casi todos los compositores nacionalistas han utilizado el folklore de una forma muy especial que va desde la versión literal –seguramente los menos interesantes – a la “recreación”. Granados, como hacen la inmensa mayoría de compositores, no hace ni lo uno ni lo otro, o mejor dicho practica ambos métodos: utiliza unas veces el folklore literalmente, lo “recrea” parcialmente otras y

⁴¹⁷ CLARK, Walter Aaron. *Isaac Albéniz. Retrato de un romántico*. Madrid: Turner, 2002. Pág. 282.

⁴¹⁸ *Ibidem*. Pág. 315.

se lo inventa algunas, las menos. Del folklore auténtico únicamente conserva los giros y los ritmos esenciales⁴¹⁹.

A este respecto, se encuentra su obra más importante dentro de la literatura pianística, *Goyescas* subtitulada *Los majos enamorados*, y formada por dos cuadernos⁴²⁰. El primero de ellos fue estrenado por su autor en 1911 en el Palau de la Música Catalana, apareciendo dos años más tarde la publicación del segundo cuaderno.

Esta obra es una colección de seis piezas, todas referentes al universo pictórico de Goya, por el que Granados sentía admiración: *Los Requeiebros*, *Coloquio en la reja*, *El Fandango de candil*, *Quejas o La maja y el ruiseñor*, *El amor y la muerte* y *Epílogo: Serenata del espectro*. Más tarde compuso *El Pelele*, subtitulada *Escena goyesca*, pero que ya no fue incorporada por el compositor a la colección. Habitualmente suele interpretarse en el conjunto intercalada en quinta posición. Con esta composición, consigue un color y carácter español sin recurrir a los tópicos andaluces, como ya hacían otros coetáneos como Bizet o Lalo. La visión que genera el compositor sobre esos cuadros no es para nada costumbrista o folklórica, sino evocadora, poética y siempre elegante⁴²¹.

A partir de esta suite de piezas Granados escribirá la ópera con el mismo título, algo no muy frecuente en aquella época. Otras obras que forman parte de su catálogo pianístico son *Danzas españolas*, *Escenas románticas* y *Escenas poéticas*.

A Enrique Granados, concertista, pedagogo y creador de la Academia Granados⁴²² cuna de numerosos pianistas del siglo XX, también se le debe ser el promotor de una serie de conciertos, *Concerts clàssics*, en 1900, así como una orquesta, la *Orquestra de Barcelona*⁴²³.

⁴¹⁹ TRANCHEFORT, François-René de. "Enrique Granados" En: *Guía ...* Págs. 387-392.

⁴²⁰ KOSLOWSKY SCHMIDT, Kathryn. *Enrique Granados Piano Suite Goyescas: Los majos enamorados. A narrative interpretation in light of his Tonadillas for voice and piano*. (Tesis Doctoral inédita). Vancouver: The University of British Columbia, 2009. Existe versión accesible on-line (https://circle.ubc.ca/bitstream/id/143891/ubc_2010_spring_schmidt_kathryn.PDF . Consultado el 4 de Agosto de 2015).

⁴²¹ GUINOVART, Albert. *Enric Granados. Goyescas o los majos enamorados*. Barcelona: Tritó Edicions, 1997. Págs. 12-17.

⁴²² Más tarde pasó a denominarse Academia Marshall.

⁴²³ BONASTRE, Francesc. "La labor de Enric Granados en el proceso de la recepción de la música de Bach en Barcelona" En: *Anuario musical*, 56. Madrid: Editorial CSIC, 2001. Págs. 173-183.

II.3.3.3. EL PIANO DE MANUEL DE FALLA (1876-1946).

Manuel de Falla, como es bien sabido, fue un brillante pianista. Éste concepto hace referencia no sólo a un músico que domine la técnica del instrumento, limitándose sólo a alcanzar el virtuosismo. Todo lo contrario, en un sentido de artista completo capaz de emocionar al público sin alardear de acrobacias o despliegues virtuosísticos⁴²⁴.

En su obra para piano se observa una preocupación por la forma, concisión en la expresión y un ascetismo y espiritualización tardíos de la música que rozan el misticismo. Principalmente estos son los rasgos esquemáticos de una producción relativamente poco abundante, en la que el piano solo tiene un lugar restringido pero característico⁴²⁵.

Las *Cuatro piezas españolas*, a la que siguió la *Fantasia Bética*⁴²⁶, y ya en la edad madura el *Tombeau de Paul Dukas*, constituyen lo mejor de su literatura pianística. Las primeras, las *Cuatro piezas españolas* son una evolución natural de otras piezas de Albéniz, como la *Suite española Op.47*. En éstas predomina el descriptivismo evocador, frente a las de Falla, más expresivas, más hondas e imprecisas⁴²⁷.

Con la *Fantasia bética*, Falla eleva al piano a cotas muy altas. Ésta partitura representa el nivel extremo alcanzado para una obra pianística, dentro del nacionalismo español. Sin duda es su obra más extensa para piano solo. El ritmo domina la partitura junto al empleo de elementos percusivos, al igual que otras partituras compuestas en ese momento, de Bartok o Strawinsky. Mediante estos elementos percusivos, como acordes secos, imita el rasgueo de guitarra, utilizando recursos como glissandos, acordes desplegados en arpeggios o trinos⁴²⁸.

Se debe citar además, aunque mucho más secundaria, la *Danza ritual del fuego*, extraída del ballet *El amor brujo*, endemoniadamente vertiginosa capaz de hacer estremecerse a cualquier auditorio del mundo.

⁴²⁴ IGLESIAS, Antonio. *Manuel de Falla (su obra para piano) y Noches en los jardines de España*. Madrid: Editorial Alpuerto, 2001. Pág.10.

⁴²⁵ TRANCHEFORT, François-René de. "Manuel de Falla" En: *Guía...* Págs. 354-356.

⁴²⁶ Es una obra breve cuya duración aproximada es de unos quince minutos. Parece ser que algunos intérpretes, como Rubinstein, la consideraban excesiva en su minutaje y optaban por reducir su extensión, evitando tocar por ejemplo, la reexposición.

⁴²⁷ FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *La música española en...* Pág. 25.

⁴²⁸ CHRISTOFORIDIS, Michael. "Falla, Manuel de" En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, IV. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 894-919.

Respecto a la influencia de Debussy y Ravel, que existió sin duda y fue grande, sobre todo en algunos aspectos técnicos y presupuestos estéticos, posiblemente fue pagada con creces por Falla al ensanchar el mundo que Albéniz había comenzado a mostrarles y que tan definitivamente influyó en los compositores galos⁴²⁹. Y curiosamente, estas influencias recíprocas puede que fueran decisivas en el joven Falla para afirmar su vena nacionalista a través de la música francesa.

II.3.4. LA MÚSICA ESPAÑOLA PARA PIANO Y ORQUESTA.

Dentro del apartado de la música para piano en España, siempre referidos al período cronológico correspondiente a Rafael Rodríguez Albert, hay un capítulo al que es imprescindible dirigirse, como es la música para piano y orquesta dentro del género sinfónico.

No existe una gran cantidad de obras escritas en éste género, así como no todos los grandes compositores de la música española del siglo XX . Quizás se eche en falta a dos compositores que jugaron un papel fundamental en la producción pianística, pero que no practicaron la forma musical del concierto para piano. Son los casos de los compositores Granados y Mompou.

Seguidamente se establece una relación de las obras pianísticas más representativas en ese período.

Del compositor Isaac Albéniz hay que destacar dos obras, su *Rapsodia española Op.70* y su *Primer concierto para piano y orquesta Op.78*. La primera de ellas, escrita según sus principales biógrafos en su primer período estilístico (1880-1890), coincide en el tiempo con sus composiciones pertenecientes al género de salón, mazurkas, valeses o caprichos. Es una obra que supo sentar las bases de una escuela nacionalista española, donde los motivos y la temática es claramente españolista, aunque en ese momento Albéniz carece de habilidad a la hora de orquestar⁴³⁰.

Sobre ésta composición existen varias versiones orquestales. Según los entendidos en la obra de Albéniz, éste sólo realizaría la parte orquestal desde un segundo piano, es decir, en una versión para dos pianos. La versión para orquesta ha

⁴²⁹ *Íbidem.*

⁴³⁰ CLARK, Walter Aaron. *Isaac Albéniz. Retrato de un...* Pág. 81.

sido tarea imposible de hallar. Pedrell aplaudía esta obra por las referencias al folklore español que contenía la partitura⁴³¹. Numerosos afamados compositores como Enesco o Casella se han atrevido a recomponer esa versión orquestal inexistente. Una de las más fiables y que goza del beneplácito de la crítica entendida es la de Cristóbal Halffter en el año 1962⁴³².

Respecto a su *Primer Concierto para piano y orquesta*⁴³³, su estreno se produjo en el Salón Romero de Madrid en el año 1887, habiendo sido compuesta tres años antes⁴³⁴. Parece que la primera intención de ésta obra es que fuese compuesta para dos pianos, para posteriormente realizar la versión para piano y orquesta⁴³⁵. Escrito en la tonalidad de La menor, estaba dedicado al pianista José Tragó. Consta de tres movimientos (Allegro ma non troppo-Andante Presto-Allegro) lo que recuerda a la utilización de las estructuras tradicionales en cuanto a la forma musical. Destacable también el empleo del término cíclico entre el primer y tercer movimiento.

La obra que se tratará a continuación es posiblemente la obra española más aclamada en éste género y con mayor proyección internacional. Manuel de Falla comenzó a componer *Noches en los jardines de España* en el año 1904, dedicada al pianista Ricardo Viñes, pero su estreno tuvo lugar el 9 de abril de 1916 con otro pianista en el papel de solista, José Cubiles, acompañado por la Orquesta Sinfónica de Madrid y con Fernández Arbós a la dirección⁴³⁶. Se conservan en el Archivo Manuel de Falla, unos comentarios del propio autor acerca de la obra:

Las *Noches en los jardines de España* no son en manera alguna “una recopilación de frases, períodos, motivos y cantares andaluces orquestados”, como dice el diario. Como ya se indica en las notas al programa, para formar la parte temática de estas Impresiones Sinfónicas apenas se ha utilizado una melodía popular en su forma auténtica, sino solamente los ritmos, modalidades (escalas tonales), cadencias (desde el punto de vista de la división de frases y períodos) y figuras ornamentales que caracterizan los cantos y danzas del pueblo andaluz. Un solo tema-

⁴³¹ *Íbidem*...Pág. 90.

⁴³² IGLESIAS, Antonio. *Oscar Esplá, Joaquín Rodrigo, Rodolfo Halffter, Manuel de Falla, I. Albéniz-C. Halffter, Isaac Albéniz, Joaquín Turina (sus obras para piano y orquesta)*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1994. Pág. 185.

⁴³³ Ésta composición lleva el subtítulo de *Concierto fantástico*. Se dice que es su *Primer concierto*, porque existen unos páginas manuscritas referente a un segundo. *Íbidem* ... Pág. 211.

⁴³⁴ El original estaba perdido y sólo estuvo editada la versión para dos pianos. Años más tarde, en 1967, apareció el original.

⁴³⁵ IGLESIAS, Antonio. *Óscar Esplá, Joaquín Rodrigo, Rodolfo...* Pág.212.

⁴³⁶ DE PERSIA, Jorge. *En torno a lo español en la música...* Pág. 160.

el que inicia la obra- ha servido para formar todo el primer nocturno (“En el Generalife”), los demás elementos melódicos que aparecen en él no son más que consecuencias de aquel, sometido a los procedimientos del trabajo temático: ampliación, disminución, divisiones fragmentarias, inversiones melódicas, transformaciones rítmicas, transposiciones tonales [...]El mismo trabajo se efectúa en los nocturnos segundo y tercero, pero con la diferencia de que existen dos temas fundamentales en cada uno de ellos. Ninguno de estos cinco temas- exceptuando los dos primeros compases del primer Nocturno- es auténticamente popular, puesto que hasta la última copla que canta el piano en el tercero no es más que una consecuencia del primer tema fundamental de este Nocturno, aunque formada por movimientos cadenciales (divisiones tonales de la frase) y ornamentación características de dicho canto popular. El segundo tema fundamental de este tercer Nocturno da luego origen a transformaciones melódicas en el curso del desarrollo temático y sirve, unido a un fragmento del primer tema, para formar la coda del mismo. Los dos temas del segundo Nocturno (“Danza lejana”) son absolutamente originales, aunque inspirados por el sentimiento y el carácter de las melodías populares arábigo-andaluzas⁴³⁷.

Cuando se produce el estreno, Falla ya gozaba de la categoría de ser un compositor universal. Se trata de una composición en la que ha tomado Andalucía como base de inspiración, y donde la escritura para piano es heredera del romanticismo⁴³⁸. No obstante, en un principio iban a ser llamados *Nocturnos*, pero Falla cambió con acierto el subtítulo por *Impresiones*, por el significado del vocablo, así como por la forma⁴³⁹. En esas *Noches* sólo hace referencia a Granada y Córdoba, como se observa en sus tres movimientos, *En el Generalife*, *Danza lejana* y *En los jardines de la sierra de Córdoba*.

En esta obra, calificada como tríptico piano-sinfónico o sinfónico-pianístico⁴⁴⁰, el piano juega un papel solista pero no en el sentido de un virtuosismo solista, sino que gracias a su paleta tímbrica suma más colores a la masa orquestal. La orquestación podría evocar a la música impresionista de Ravel, pero el lenguaje, los cantos, ritmos o coplas es enteramente español. En cuanto a la estructura se aleja de Debussy, acercándose más al postulado de la *Schola Cantorum*, en el que esta

⁴³⁷ *Íbidem*.

⁴³⁸ Influencias del cante jondo y de la guitarra andaluza con sus rasgueos, notas repetidas, en la escritura pianística.

⁴³⁹ No en vano esta obra lleva el subtítulo de *Impresiones sinfónicas para piano y orquesta*. (IGLESIAS, Antonio. *Óscar Esplá, Joaquín Rodrigo, Rodolfo...* Pág. 126).

⁴⁴⁰ IGLESIAS, Antonio. *Manuel de Falla (su obra para piano) y Noches...* Pág. 329.

obra presenta ciertas similitudes con las *Variaciones sinfónicas* de César Franck⁴⁴¹. El uso que hace Falla a la hora de tratar los temas se aproxima al estilo de Rimsky-Korsakov, por el empleo de recursos como la fragmentación, transposición, inversión y aumentación⁴⁴².

Joaquín Turina compuso su *Rapsodia sinfónica (para piano y orquesta de cuerda)* Op.66, única obra escrita para piano y orquesta del total de su producción. Esta obra, junto al resto de su abundante producción pianística, simbolizan el mejor medio de expresión de Turina⁴⁴³. Fue escrita en el año 1931, en una época de madurez, cuando el compositor sevillano ocupaba la Cátedra de Composición del Conservatorio de Madrid y estrenada por el pianista a quien está dedicada la obra, Antonio Lucas Moreno junto a la Orquesta clásica de Madrid con José María Franco Bordóns a la dirección. Tres años hubieron de pasar desde su composición hasta su estreno en el año 1934.

Principalmente destaca en ésta obra la expresividad de la composición a la hora de interpretar pasajes melódicos, motivos cíclicos que recordaría a su paso por la *Schola Cantorum*, y por tanto a la impronta acuñada, que está presente en muchas composiciones de los alumnos que allí estudiaron. Otro elemento a resaltar es el empleo de elementos de corte andalucista y de cante jondo⁴⁴⁴. No es muy extensa en su interpretación, apenas unos diez minutos. El piano aquí brilla en toda su grandeza, por su expresividad y por sus alardes virtuosísticos. Una vez estrenada, era muy recurrida su interpretación en las principales salas de concierto.

El piano de Turina consigue crear una perfecta proporción entre la idea expresiva y su ejecución técnica⁴⁴⁵. El compositor Monsalvatge observaba en las composiciones para piano del compositor sevillano una calidad extraordinaria:

La facultad innata que caracterizó a Turina: lograr un directo realismo descriptivo sin caer en facilidades pintorescas [...]al Turina más auténtico que sin evadirse de sí mismo ni violentar su temperamento, con el lastre de un pasado musical sin apenas asidero para un artista de altura pero con la íntima conciencia de las enormes posibilidades vírgenes del mismo, logró crear una

⁴⁴¹ CHRISTOFORIDIS, Michael. "Falla, Manuel de" En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, IV. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 894-919.

⁴⁴² Recursos todos ellos que ya se empleaban en el pasado.

⁴⁴³ GARCÍA CASAS, Julio. "El piano en la música de Turina" En: *Ritmo*, LII, 520 (marzo 1982). Págs. 20-21.

⁴⁴⁴ IGLESIAS, Antonio. *Óscar Esplá, Joaquín Rodrigo, Rodolfo...* Pág.15.

⁴⁴⁵ GARCÍA CASAS, Julio. "El piano en la música de Turina" En: *Ritmo*, LII, 520 (marzo 1982). Págs. 20-21.

obra que responde a la idea del más puro nacionalismo en el arte y a la vez a los más sólidos preceptos de la música de nuestro tiempo [...] ⁴⁴⁶.

La siguiente obra es *Sonata del Sur* para piano y orquesta, escrita por el alicantino Óscar Esplá durante su exilio en Bélgica en el año 1943 y estrenada por el pianista Eduardo del Pueyo junto a la Orquesta Nacional Francesa en el Teatro de los Campos Elíseos en 1945 ⁴⁴⁷. Es una composición de incommensurable factura musical, donde el piano abandona el rol de solista, para ejercer un papel más concertante junto a la orquesta. Quizás por eso, el título de *Sonata* elegido por el compositor, donde el piano es uno más dentro de la formación orquestal.

La segunda parte del título de la obra, tiene connotaciones folklóricas, sin duda. Pero más que referencias al sur, a Andalucía, sería preferible dirigir ese foco hacia el sureste, hacia tierras alicantinas ⁴⁴⁸. Escrita en tres movimientos, donde el segundo y el tercero se interpretan seguidos, sin pausa. Actualmente no es una obra muy interpretada en las salas de concierto, y por tanto, a pesar de los años, hoy día sigue siendo bastante desconocida para el gran público.

Era el año 1933 cuando se estrenaba una primera versión de *Obertura concertante para piano y orquesta*, del maestro Rodolfo Halffter. José Cubiles actuaba de solista junto a la Orquesta Sinfónica dirigida por el propio compositor ⁴⁴⁹. Con ésta obra Rodolfo Halffter había conseguido el segundo premio en un Concurso de Oberturas organizado por Unión Radio, siendo el ganador con el primer premio Julián Bautista ⁴⁵⁰. La versión definitiva se estrenó en 1937 con Querol al piano. En las ediciones españolas aparece como opus.5. Se trata de una obra breve de extensión cuya interpretación apenas ronda unos diez minutos.

Lo más característico de ésta obra es la utilización de procedimientos como la imitación y repetición junto a sus continuas alusiones a la influencia de Falla, gran referente para Halffter, también a la escritura scarlattiana y así como a Stravinsky. Está estructurada en una forma-sonata, pero de un único movimiento en el que el

⁴⁴⁶ PASCUAL, Josep. “La música para piano” En: *Scherzo*, XV, 140 (diciembre 1999). Págs. 156-157.

⁴⁴⁷ IGLESIAS, Antonio. *Óscar Esplá, Joaquín Rodrigo, Rodolfo...* Pág.15.

⁴⁴⁸ *Ibid* ... Pág. 14.

⁴⁴⁹ *Ibid* ... Pág. 106.

⁴⁵⁰ CASARES RODICIO, Emilio. “Halffter Escriche, Rodolfo” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, VI. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 183-193.

compositor escribe una forma ternaria de A-B-A finalizando con una Coda breve⁴⁵¹.

Otro compositor trascendente para la música española para piano y orquesta fue Joaquín Rodrigo y su *Concierto Heroico*.

Aquí se extraen unos fragmentos en palabras del propio autor durante una conferencia que fue publicada en la revista *Anales de la Academia Médica Quirúrgica Española*, en mayo de 1964 con el título “La Música para piano de Joaquín Rodrigo, comentada e interpretada por el autor”. Aquí se puede advertir su idea acerca de la música para piano:

El piano que le sigue, el de Granados, de Turina, incluso el piano de Falla, va a tratar de escapar de este círculo, realmente sin conseguirlo, porque la Suite Iberia compone, desde luego hasta hoy, los lienzos más ricos que el piano español ha escrito. Se planteaba, pues, a los músicos de mi generación un problema difícil para escribir para piano. De un lado estaba esta tremenda Suite Iberia, y del otro lado el gran piano impresionista francés de Debussy y de Ravel, y por lo tanto era muy difícil abrirse camino en un piano que intentara ser un poco personal. Yo he hecho lo que he podido para tratar de eludir aquel piano tremendo de Albéniz y presentar un piano, oponer por decirlo así, oponer a aquel piano enorme hecho por acumulación, un piano hecho por eliminación, es decir, mucho más pequeño, mucho más claro, e inspirado un poco en un autor preclaro del teclado, no del piano exactamente, pero sí del clavecín, no español, pero muy españolizado, ya que vivió tantísimos años en España, de Scarlatti. Inspirado, pues, un poco de este piano y en las condiciones del piano del siglo XX, he tratado de escribir mis piezas para piano.

Por otra parte, el piano, como todo instrumento, como todo lo humano, tiene que morir, tiene que pasar, los instrumentos viven, se desarrollan, conocen una época de esplendor y después mueren, mueren cuando la expresión musical de los autores de una época determinada ya no les necesita....Es ya muy difícil arrancarle dimensiones nuevas, acentos nuevos a este piano que lleva casi 200 años de vigencia en las manos de los compositores y en la imaginación de ellos mismos, y el piano se está agotando, se está muriendo como instrumento activo, no como instrumento en sí, que, naturalmente, vivirá siempre. De aquí las dificultades que antes apunté, aquellas dificultades del piano español y del piano francés impresionista del siglo XX a las que ahora se añaden las dificultades actuales de este instrumento que ya parece que se cansa, que nos ha dicho ya todos sus misterios y todos sus secretos. De allí la dificultad para escribir para él. Yo empecé precisamente escribiendo para piano hace ya bastante años, y a lo largo de mis años de compositor me he acercado siempre a este instrumento con gran cariño con una gran devoción, y he tratado

⁴⁵¹ IGLESIAS, Antonio. *Óscar Esplá, Joaquín Rodrigo, Rodolfo...* Pág.107.

de escribir sencillamente, auténticamente lo que he sentido y lo que él me ha permitido expresar [...] ⁴⁵².

Además de para piano, también compuso otros tantos conciertos para instrumentos solista y orquesta, como por ejemplo, guitarra, flauta, arpa, violín o cello, respectivamente.

Joaquín Rodrigo la compuso a petición de su amigo castellonense, Leopoldo Querol, obteniendo el Premio Nacional de Música del año 1942. Aunque comenzó a escribirla en el año 1933, diferentes compromisos y dedicación a otras composiciones dieron lugar a que ésta partitura fuese abandonada temporalmente por su autor, pero retomada en el año 1939. Su estreno mundial fue en el año 1943 en Lisboa con Querol como solista junto a la Orquesta Nacional de España y Rodolfo Halffter en la dirección:

La aprobación del Jurado ha sido refrendada ayer por la tarde en el teatro Español de la manera más rotunda: ovaciones y aplausos entusiasmados subrayaron el final de cada tiempo [...] la versión magnífica que ofrecía el maestro Pérez Casas, y la excepcional de ese titán del piano que se llama Leopoldo Querol. [...] Joaquín Rodrigo es, no solamente un gran compositor dotado de genio, sino que, además, es un innovador en las normas musicales [...] porque lo heroico se ha encuadrado en la sinfonía, en el poema sinfónico, en otras formas, pero nunca en el diálogo concertado de un piano y de una orquesta como lo hace éste músico español, para dejar sentada una amplia lección de componer que servirá de ejemplo al futuro. [...] En la trama orquestal, dotada de una gran riqueza de sonoridades y colorido, el piano conserva su voz peculiar y dialoga o se une a las voces totales con una personalidad que no se pierde en ningún momento ⁴⁵³.

Es una de sus composiciones más extensas dentro de su amplio catálogo, y con una duración aproximada de media hora. Consta de cuatro movimientos, utilizando para el primero la forma de sonata bitemática. Rodrigo consigue imprimirle el carácter al que hace referencia el título, la gloria de una epopeya indeterminada ⁴⁵⁴. El segundo movimiento es un *Scherzo*, siguiendo la estructura A-B-A. Con el tercero, *Largo* recuerda a ese aire medieval y religioso que se respira en parte de la música de Rodrigo, y por tanto contrastando con los dos movimientos gloriosos y triunfantes de la obra. Finaliza con un cuarto movimiento en forma de

⁴⁵² MORENO GUIL, María Dolores. “El piano de Joaquín Rodrigo y París” En: *Revista on-line. Musicalia*, 2.

⁴⁵³ HERAS, Antonio de las. “El *Concierto heroico*. Un gran triunfo de Joaquín Rodrigo, Pérez Casas y Querol” En: *Informaciones*, 8 de mayo de 1943.

⁴⁵⁴ IGLESIAS, Antonio. *Óscar Esplá, Joaquín Rodrigo, Rodolfo...* Pág.63.

Coral, dividido en ocho períodos, cerrando el movimiento una coda. Existe una versión revisada por el pianista Joaquín Achúcarro en 1995⁴⁵⁵.

II.3.5. ESCUELAS PIANÍSTICAS EN ESPAÑA.

En éste apartado se van a trazar a grandes rasgos los perfiles de los más destacados pianistas de aquel momento en el país, resultando interesante conocer que aspectos en común puede establecerse con la figura de Rafael Rodríguez Albert.

El compositor objeto de estudio de ésta Tesis Doctoral fue un excelente y brillante pianista, formado con los maestros del Conservatorio de Valencia que en aquel momento llevaban la que sería la escuela valenciana del piano, que tan buenos pianistas se han proyectado internacionalmente. Además, él mismo aunque lo compaginaba con otros trabajos, la composición y las clases, continuó ejerciendo de intérprete dando a conocer las obras de otros autores y las suyas propias a lo largo de las innumerables conferencias-conciertos que ofreció por el país.

Es más, un estudio de esos compositores que él seleccionaba para sus audiciones puede dar una idea bastante formada y precisa de cuáles eran sus preferencias y gustos musicales así como quienes fueron sus referentes a la hora de componer para el piano.

En España durante el siglo XX, las “escuelas” de tradición pianística⁴⁵⁶, principalmente fueron dos, la de Madrid, representada por José Cubiles y la de Barcelona con Frank Marshall a su cabeza, pero no las únicas. Recientes investigaciones están aportando información acerca de la didáctica pianística tradicional en Valencia a principio del siglo XX. Así que en este caso se ha considerado primordial incluir también la escuela valenciana del piano de la que Rodríguez Albert fue alumno.

II.3.5.1. ESCUELA DE MADRID.

El pianista y maestro José Cubiles (1894-1971) fue durante largos años maestro de muchos pianistas de gran trayectoria. Además, por su cronología pertenecería a la misma generación que Rodríguez Albert, siendo ambos coetáneos.

⁴⁵⁵ www.joaquin-rodrigo.com

⁴⁵⁶ Hoy en día, ese concepto de “escuela” adscrito a una asociación de pianistas en torno a la figura de un maestro al que admiran y siguen sus postulados, ha quedado obsoleto y en desuso. La globalización de nuestros días, ha generado que el concepto de “escuela” sea más internacional, debido a la facilidad con que hoy día la movilidad lo ha propiciado.

Nació en Cádiz, como su paisano Manuel de Falla y a pesar de no tener antecedentes musicales en la familia siempre destacó por sus dotes para la improvisación. Inició sus estudios en su Cádiz natal, trasladándose a la edad de 11 años al Conservatorio de Madrid para proseguir⁴⁵⁷ su carrera pianística, finalizando con el Premio Extraordinario en 1911. El pianista Alfred Cortot⁴⁵⁸ lo alienta para que cruce la frontera y prosiga su formación en el Conservatorio de París, estudiando entre otros con Saint-Saëns. Siguió los consejos de Cortot y se trasladó a París logrando en 1914 Premio Extraordinario del Conservatorio de la capital gala, continuando por tanto, la estela de otros españoles que lo habían obtenido con anterioridad como Viñes y Malats.

Aunque Falla compuso *Noche en los jardines de España* dedicada a Viñes, finalmente fue José Cubiles quien estrenó⁴⁵⁹ la partitura en el Teatro Real en 1916 junto a la Orquesta Sinfónica dirigida por Fernández Arbós.

La guerra desatada en Europa le obligó como tantos otros a regresar a España. Con una prometedora carrera como solista internacional, la nueva situación le hizo compaginar la docencia con los conciertos.

A él le correspondió ser el primero en ocupar la Cátedra de Virtuosismo del Conservatorio de Madrid en 1943, y por tanto, maestro de una gran estirpe de pianistas de fama internacional que fueron sus discípulos, entre ellos destacan Joaquín Achúcarro, María Orán, Rafael Orozco, Guillermo González y Manuel Carra, entre otros⁴⁶⁰.

II.3.5.2. ESCUELA DE BARCELONA.

Corría el año 1901 cuando en Barcelona, Enrique Granados crea con la ayuda de Pedrell la Academia que llevó su nombre. Desde su inicio se convirtió en

⁴⁵⁷ La persona que se encargó de seguir formándole en el piano fue Pilar Fernández de la Mora. También gracias a ella consiguió una beca de la reina Isabel II que le permitía pagar sus gastos y por tanto, continuar estudiando.

⁴⁵⁸ RIPOLL, José Ramón “El piano de José Cubiles” En: *Revista on-line Rinconete*. Centro virtual Cervantes, 28 de octubre de 2004.

http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antiores/octubre_14/28102014_01.htm

⁴⁵⁹ *Ibidem*.

⁴⁶⁰ GAVIÑA, Susana. “Una biografía recupera la figura del pianista y maestro de pianistas José Cubiles” En: *ABC*, (Madrid) 7 de diciembre de 2005. Pág. 56.

un centro de referencia tanto a nivel de escuela de sonoridad⁴⁶¹, como de interpretación⁴⁶² y divulgación de la música española.

Numerosas personalidades pasaron por aquellas aulas. Algunos como Falla tocaron un clavicembalo que aún se conserva en una sala. El cellista Casals, Albéniz, Monsalvatge, Viñes, Victoria de los Ángeles entre otros, tuvieron vinculación de una u otra manera con la escuela⁴⁶³.

Heredera del legado y del magisterio de Granados, su trágico y repentino fallecimiento en 1916, hizo que el relevo pasase a manos de su discípulo más aventajado, Frank Marshall (1883-1959). Hasta ese momento Marshall ocupaba el cargo de subdirector desde que Granados lo nombrase con 17 años, además de ejercer de profesor.

Con Marshall en la dirección, la escuela cambió de nombre, pasando a llamarse Academia Marshall. Al igual que ocurría con Granados, Marshall estaba muy integrado en la sociedad burguesa de Barcelona, consolidando el centro como un referente cultural y artístico vital⁴⁶⁴.

En esos años personalidades como Rubinstein, Cortot, Andrés Segovia o Mompou mantenían relación con la Academia gracias a la amistad con Marshall.

Una vez que fallece Marshall, su alumna más aventajada, Alicia de Larrocha (1923-2009)⁴⁶⁵ se hizo cargo de la dirección de la escuela, compaginándolo con las clases que podía realizar cuando su actividad concertística internacional lo permitía.

⁴⁶¹ Anteriormente a sus métodos sobre el uso correcto del pedal de resonancia ya existían trabajos publicados a finales del siglo XIX. Se desconoce si Marshall ya conocía o no la existencia de éstos trabajos previos. CURBELO GONZÁLEZ, Oliver. *Estudio de la enseñanza del pedal de resonancia del piano a través del análisis de las obras pedagógicas*. (Tesis Doctoral inédita). Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2013. Existe versión accesible *on-line* (<http://acceda.ulpgc.es/handle/10553/11335>. Consultado el 7 de agosto de 2015).

⁴⁶² ESQUINAS, Felicia. “Academia Marshall, cent anys d’estudis de piano a Barcelona” En: *Revista Barcelona Metròpolis Mediterrànea*, 55 (versión *on-line*).
www.bcn.cat/publicacions/bmm/55/cs_misc2.htm-56.2

⁴⁶³ *Íbidem*.

⁴⁶⁴ VELERT HERNÁNDEZ, Aída. *La Academia Granados-Marshall y su contribución a la consolidación de la técnico-pedagogía española: Actividad y rendimiento entre 1945 y 1955*. [Trabajo Fin de Título]. Valencia: CSM, 2013. (Inédito).

⁴⁶⁵ Ha sido la única intérprete española incluida en la recopilación de los 74 mejores pianistas del siglo XX, editada por diversas compañías discográficas. Ha tocado con las principales orquestas del mundo en Europa, América, Asia, etc. De Larrocha ha sido calificada como la mejor pianista española del siglo XX, por prensa escrita, músicos o jurados como el de la Fundación Príncipe de Asturias.

II.3.5.3. ESCUELA VALENCIANA.

Aunque tradicionalmente casi siempre se ha considerado a Madrid y a Barcelona como los focos principales de la música en las primeras décadas del siglo XX, así como finales del siglo XIX, ya fuera en el campo de la composición o de la interpretación, recientes estudios avalan mediante novedosas e interesantes investigaciones el que simultáneamente hubo otros núcleos pianísticos relevantes, como en el caso que atañe a ésta Tesis Doctoral, representa la ciudad de Valencia y la Región Valenciana.

El primer dato destacable es reseñar que el Conservatorio de Valencia fue fundado en 1879, el de Castellón en 1932 siendo el de la ciudad de Alicante el último en crearse de la Comunidad Valenciana, en 1958. Las grandes figuras de ese pianismo valenciano han sido fundamentalmente tres nombres destacables por sus grandes logros pianísticos, así como la impronta que dejaron y el legado a futuras generaciones de pianistas. Esos nombres son Leopoldo Magenti, José Iturbi y Leopoldo Querol. Su herencia ha dejado una gran oleada de pianistas y pedagogos que a través de sus enseñanzas han ido formando a un gran elenco de alumnos, muchos ya profesionales, que aparecen en innumerables programas de concierto como participantes y ganadores de concursos internacionales de ésta disciplina.

El criterio que se ha elegido a la hora de hablar de ellos, ha sido el de un orden cronológico.

Leopoldo Magenti (Alberic 1894-Valencia 1969), fue un afamado pianista y compositor en su momento, que hubo de abandonar su carrera concertista internacional, debido a que sufrió dos derrames sinoviales y ello le imposibilitó proseguir con el nivel que se exige en estos concertistas⁴⁶⁶.

Llegó a ser catedrático de Piano del Conservatorio Superior de Música y Declamación de Valencia. Entre los alumnos a los que impartía clase destacan los pianistas Joaquín Soriano Villanueva (1941), Mario Monreal (1938-2010) o Jesús Ángel Rodríguez (1948-2014), que más tarde llegaron a ser también catedráticos de piano en diversos conservatorios nacionales⁴⁶⁷.

⁴⁶⁶ GERICÓ TRILLA, Joaquín. *Leopoldo Magenti, vida y obra*. Valencia: Editorial UPV, 2011. Págs. 26- 27.

⁴⁶⁷ *Ibidem*. Pág.36. Parece ser que la mayoría de esas clases no se impartían en el Conservatorio, sino en su propia casa, quizás debido a algún acuerdo entre Magenti y el propio centro.

Sin duda, Iturbi ha sido el pianista más brillante e internacional que ha tenido Valencia. José Iturbi Báguena, nació en la capital del Turia en 1894 y falleció en Los Ángeles en 1980. En el ambiente familiar estuvo en contacto con el instrumento, ya que su padre era de profesión afinador de pianos. Desde sus inicios despuntaba por poseer una temprana musicalidad y muchas dotes para el teclado. Su virtuosismo y facilidad para el instrumento siempre han sido muy destacados.

En Valencia estuvo trabajando dentro del género cinematográfico como pianista, mientras concluía sus estudios musicales, primero en Barcelona con Joaquín Malats (1872-1912) y en París con Staub y Wanda Landowska (1879-1959). Ellos fueron maestros e intérpretes de primerísimo orden en su formación. Durante el período comprendido entre 1918 a 1923 ocupó el puesto de profesor de piano en el Conservatorio de Ginebra⁴⁶⁸.

Se trasladó a EE.UU en 1928 y desde allí inicia una carrera internacional meteórica. El mundo de la dirección de orquesta también le concedió grandes satisfacciones, al dirigir entre otras a las orquestas de Nueva York, Filadelfia, Los Ángeles o Rochester. Asimismo estuvo vinculado al mundo cinematográfico americano, ya sea actuando como actor o como pianista (ejemplo, la película *Levando anclas*, junto a Gene Kelly y Frank Sinatra) lo que le produjo notoriedad ante la sociedad⁴⁶⁹.

Abarcó un repertorio pianístico muy amplio, siendo especialmente significativo y muy valoradas sus interpretaciones de Scarlatti, Mozart, Liszt, Albéniz y Debussy. Al año siguiente de su fallecimiento se creó el Concurso Internacional de Piano en Valencia, que lleva su nombre. Su hermana, Amparo Iturbi, también llegó a ser una gran pianista, tocando los dos hermanos en muchas ocasiones a dúo.

El tercer representante del pianismo valenciano fue Leopoldo Querol. Nacido en Vinaroz en 1899 y falleciendo en Benicassim en 1985. Tanto Querol como Magenti coincidieron en sus años de estudio en el Conservatorio de música de Valencia. También Rodríguez Albert compartió aulas con Leopoldo Querol. Al finalizar sus estudios pianísticos en 1922, consiguió uno de los dos Premios Fin de

⁴⁶⁸ GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. "La Generación musical de 1890" En: *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*, 18. Valencia: Levante. Prensa Valenciana, 1992. Págs. 358-359.

⁴⁶⁹ *Ibidem*.

Carrera que se otorgaron ese curso. El otro alumno que también lo consiguió fue Rafael Rodríguez Albert.

Querol recibió una beca de la Universidad de Valencia que le brindaba la oportunidad de continuar estudios en Bolonia. Más tarde se trasladó a París, donde recibió clases de Ricardo Viñes, gracias al cual entabló contactos con compositores de la talla de Poulenc y Ravel. De éste último queda reflejado un testimonio, una carta enviada a López Chávarri que así lo atestigua:

Me he dedicado a estudiar las obras modernas bajo la dirección de los mismos compositores, a fin de que las versiones resulten lo más auténticas posibles. Ya lo he realizado ayer con Ravel en casa de Mme. Sarmiento, donde le entretuve toda la tarde, pero es porque toco de él casi toda su producción pianística: ha quedado satisfechísimo, me dedicó todos los ejemplares y recogí escrupulosamente sus preciosas indicaciones [...] ⁴⁷⁰.

En sus inicios interpretó conciertos como solista con la Filarmónica de Madrid, dirigida por Bartolomé Casas y más tarde, con la Sinfónica de Madrid con Fernández Arbós. También actuó con la Orquesta Municipal y Filarmónica de Barcelona. Realizó los primeros estrenos en España de obras de compositores vivos del momento, tan importantes como el *Concierto en Sol Mayor* de Ravel para piano y orquesta (1932), el *Concierto número 3* de Prokofiev (1933), el *Concierto Heróico* de Rodrigo, dedicado al pianista (1943) o el estreno junto al propio compositor del *Concierto para dos pianos y orquesta* de Francis Poulenc (1935). También se le debe a Querol la primera grabación para piano de la *Suite Iberia* de Albéniz.

Obtuvo el título de Doctor en Filosofía y Letras con una Tesis que versaba sobre el Cancionero de Upsala, más conocido como Cancionero del Duque de Calabria. Inauguró la sección de música, siendo nombrado académico de la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. En 1972 pasó a ser nombrado miembro en la Academia de Bellas Artes de San Fernando ⁴⁷¹. En el plano docente ejerció como profesor en el Instituto Ramiro de Maeztu, así como profesor de piano en el Conservatorio de Madrid.

⁴⁷⁰ MASÓ AGUT, Mario. *La vida y la obra del pianista Leopoldo Querol Roso (1899-1985). Análisis histórico, cultural y social del personaje y su época.* (Tesis Doctoral inédita). Castellón: Universitat Jaume I, 2012.

Existe versión accesible *on-line* (<https://www.educacion.gob.es/teseo/mostrarRef.do?ref=977040#>. Consultado el 8 de agosto de 2015).

⁴⁷¹ GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. “La Generación musical de 1890” En: *Historia de la música de la Comunidad ...* Págs. 359-360.

Fue un excelente pianista que seguía los cánones de la época, en cuanto a su estética interpretativa personal. Es decir, existía la tendencia a exagerar la expresión o el virtuosismo desmesurado a riesgo de sacrificar la limpieza y claridad de las notas de la partitura. Querol fue un gran conocedor del amplísimo repertorio pianístico además de poseer una gran capacidad memorística, lo que le llevó a interpretar diferentes conciertos en fechas muy próximas. Además de ser un gran valor para muchos compositores a la hora de encomendarle el estreno de numerosas obras en éste país.

III. RAFAEL RODRÍGUEZ ALBERT. BIOGRAFÍA, ESTÉTICA Y PRODUCCIÓN MUSICAL.

III.1. Rafael Rodríguez Albert: Biografía y producción musical.

A la hora de tratar los aspectos biográficos más relevantes acerca de la figura de Rodríguez Albert, en lo que a la elaboración de ésta Tesis se refiere se ha tenido en cuenta principalmente dos monografías destacadas. Una es la escrita por el Doctor D. José María Vives Ramiro, encargada por la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles⁴⁷². En los años en los que Rodríguez Albert, regresaba a Alicante, el autor llegó a establecer contacto con él, por lo que pudo conocer su faceta musical de primera mano. La otra está editada por la Biblioteca Nacional y contiene además el inventario de su archivo personal⁴⁷³. Se elaboró con motivo del centenario de su nacimiento.

En ambos casos, tanto la figura de su viuda, Beatriz Amanda Fernández, como de su hija Beatriz Rodríguez Albert, juegan un gran papel, al ser las depositarias del legado musical del compositor. En el caso de ésta Tesis, Beatriz Rodríguez ha sido una fuente de primer orden para contrastar distintos hechos acontecidos en la vida del compositor.

Tras estudiar el material que se encuentra en la Biblioteca Nacional⁴⁷⁴ se ha procedido a configurar los aspectos más importantes y destacados del capítulo biográfico.

Rafael Rodríguez Albert nació en Alicante el 6 de febrero de 1902 en el seno de una familia de clase media, siendo el segundo de cuatro hermanos. Debido a la profesión de su padre, que era analista químico de vinos, la familia se vio obligada a cambiar varias veces su residencia. Ésta circunstancia posiblemente se reflejó en su

⁴⁷² VIVES RAMIRO, José María. *Rafael Rodríguez Albert. El compositor y su obra*. Madrid: Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles, 1987.

⁴⁷³ LOZANO MARTÍNEZ, Isabel; SOTO DE LANUZA, José María. *Rafael Rodríguez Albert*. Madrid: Biblioteca Nacional, 2003.

⁴⁷⁴ Todo el archivo documental sobre Rafael Rodríguez Albert se encuentra depositado en carpetas con la signatura M.R. Albert/ 62 a M.R. Albert/ 83 en la Biblioteca Nacional.

personalidad, de carácter sociable⁴⁷⁵ y humano, que siempre gozó del cariño de todos.

Su padre, que tocaba la guitarra de manera esporádica y amateur, seguramente fue quien acercó el mundo artístico al niño al darle sus primeras lecciones de solfeo. Desde temprana edad se tiene conocimiento de su inclinación no sólo al mundo sonoro sino también al plástico, con el dibujo y la pintura⁴⁷⁶.

Mi infancia transcurrió en el luminoso ambiente de la bella ciudad mediterránea. Mis primeras inclinaciones artísticas iban dirigidas en aquel entonces hacia el dibujo y la pintura; todavía conservo obritas mías, bocetos y apuntes infantiles, que algunas personas que los han examinado me han dicho que no están mal⁴⁷⁷.

Pero pronto éste pasatiempo se interrumpió. Entre los cinco y los ocho años de edad, Rodríguez Albert sufrió una ceguera progresiva que culminó en una pérdida total de la visión. Pero esa incapacidad visual nunca supuso para él impedimento alguno para continuar con sus estudios. A partir de ese momento todos sus esfuerzos fueron inclinados hacia la música.

Sus primeros años de estudios fueron en el Colegio de Ciegos de Alicante. La familia tuvo que trasladarse a Socuéllamos y más tarde a Villarobledo por motivos laborales del padre. A los 12 años compuso su primera obra, un pasodoble titulado *El General*, actualmente desaparecida. Dedicado a su padre, fue interpretado por la Banda de Villarobledo y dirigida por el propio Rodríguez Albert. El compositor siempre dijo de esa pequeña pieza, pero con gran estimable aprecio, que se trataba de una *humorada*⁴⁷⁸.

Su padre, que siempre tuvo la educación de sus hijos como prioridad, decidió pedir el traslado a Valencia en 1917. Rodríguez Albert ingresó entonces en el Instituto Valenciano de Sordomudos y Ciegos que ya existía y donde también continuó sus estudios musicales. Una vez finalizada allí su formación, se dispuso a presentarse a las pruebas de ingreso del Conservatorio de Valencia.

⁴⁷⁵ Esto se traduce tras revisar los diversos artículos y entrevistas hacia su persona.

⁴⁷⁶ LOZANO MARTÍNEZ, Isabel; SOTO DE LANUZA, José María. *Rafael ...*Pág. 14.

⁴⁷⁷ VIVES RAMIRO, José María. *Rafael Rodríguez ...*Pág. 16.

⁴⁷⁸ ARACIL ALDEGUER, Alfredo. "Rodríguez Albert en la terreta" En: *Información* (Alicante), 23 de febrero de 1974.

Con una gran capacidad de trabajo y esfuerzo, unido a sus condiciones innatas para la música, finalizó sus estudios en el Conservatorio con altas calificaciones y la obtención por unanimidad, en el año 1922, de uno de los dos Premios Extraordinarios⁴⁷⁹ que se otorgaron en la especialidad de piano ese año. El otro galardonado fue su compañero de estudios, el flamante pianista Leopoldo Querol. En esos años de estudios del Conservatorio de Valencia recibe clases de maestros como Ramón Ribes Peris, Santiago Caballero y Francisco Antich, entre otros⁴⁸⁰.

Es en esa época cuando se forja una amistad con algunos de los más insignes compositores e intérpretes valencianos que tuvieron una gran carrera, como Joaquín Rodrigo, los pianistas Querol y los hermanos Iturbi. Éstos últimos siempre le alentaron con sus consejos y cariño. En una entrevista radiofónica, mecanografiada por Antonio Fernández-Cid en 1951, Rodríguez Albert respondía lo siguiente:

Di algunos conciertos en Bellas Artes, de Valencia; en la Sala Beethoven de Barcelona. Recibí consejos de Amparo y José Iturbi, con cuya amistad me honro. Estuve a punto de estudiar, claro es que muy niño, con Granados, meses antes de la catástrofe que puso fin a su vida [...] ⁴⁸¹.

Paralelamente, cursó la Licenciatura de Filosofía y Letras y algunos años de Derecho, pero no llegó a concluirlos⁴⁸² ya que aunó todos sus esfuerzos en pro de su carrera musical. Es durante esos años en el Conservatorio, cuando comienza a escribir sus primeras composiciones⁴⁸³. Una de ellas se titula *Sainete en un acto*⁴⁸⁴, costumbrista de 1920, no llegó a ser representada. Joaquín Sánchez Calvo fue el autor de la letra.

⁴⁷⁹ VIVES RAMIRO, José María. *Rafael Rodríguez ...* Pág. 21.

⁴⁸⁰ Algunos de esos maestros también fueron invidentes, como él.

⁴⁸¹ FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *Transcripción radiofónica mecanografiada*. Entrevista radiofónica efectuada a Rafael Rodríguez Albert, 1951. (BNE, Sig. M.R. Albert/ 64).

⁴⁸² Incluso entre sus aspiraciones se encontraba realizar el Doctorado, pero confesaba el escaso tiempo del que disponía para tan relevante tarea. MONTERO PADILLA, Eugenia. "Rodríguez Albert Premio Nacional de Música" En: *Dígame* (Madrid), 11 de abril de 1961.

⁴⁸³ Compuso en ese año 1920, obras que a día de hoy se encuentran desaparecidas, pero aún así, se tiene constancia de que existieron. Se trata de: *Dos danzas españolas* para orquesta, *Seis impresiones*, para violín y piano, *Seis melodías*, para violín y piano, *Himno a la Unión de Murcia*, para coro masculino y *Ave María*, para coro. (LOZANO MARTÍNEZ, Isabel; SOTO DE LANUZA, José María. *Rafael ...* Pág. 19).

⁴⁸⁴ Esta obra se encuentra inconclusa. En la Biblioteca Nacional se atesora la partitura, una parte vocal, así como un manuscrito del libreto. BNE. Sign. M.R. Albert/ 6/ 1, M.R. Albert/ 6/ 2 y M.R. Albert/ 6/3).

Transcurrió un tiempo en el que no compuso nada debido a su entrega a los estudios musicales, reanudando la composición en 1922. Las obras que escribió en esos momentos están dedicadas al piano. Aunque compuestas en diversos años, todas se estrenaron al mismo tiempo en 1926. Se trata de *Tres danzas antiguas* (Gavotta, Polonesa y Rondó) de 1922. Un año después *Tema con Variaciones*, *Romanza sin palabras* y *Minuetto*. Y tres obras más ya en 1924, *Preludio en Do Mayor*, *Impromptu en La bemol Mayor* y *Homenaje a Albéniz*. De éstas piezas son unos comentarios, en braille, escritos por el propio Rodríguez Albert con ocasión de su estreno en Alicante:

Tres danzas antiguas: Gavotta, Polonesa y Rondó. Corresponden estas tres composiciones a una serie de danzas que forman una “suite” escrita en 1922, dentro de un riguroso dieciochismo, a modo de ensayo técnico, por lo que su desarrollo, en su forma ternaria, es primordialmente contrapuntístico, dando oportunidad al contraste, en cada una, sin abandonar los cánones impuestos, sin perjuicio de permitirse ciertos atisbos, como en el Rondó [...]

Tema con Variaciones, Romanza sin palabras y Minuetto. También lo romántico, inspiración del compositor un tiempo, es motivo de atención, consagrando a esta música buen número de obras, que se mueven en aquel clima, procurando claridad de líneas, en la diversidad de géneros, sin que las armonías, en algún momento desplazadas, como en el Minué, rompan el carácter propio de la época. El músico no concede más importancia a estas obras que el fruto de un estudio a fondo, del que acaba de salir, disponiéndose a sus primeros pasos en una revisión a la obra de nuestros viejos maestros.

Impromptu en La bemol, Preludio en Do Mayor y Homenaje a Albéniz. He aquí las tres obras de clara escritura pianística, contemporáneas a sus Canciones sobre versos de Heine que merecieron Mención Honorífica en el Concurso Nacional de aquel año. Los impresionistas prenden en la sensibilidad de los jóvenes, y, es innegable su influencia, de la que no es fácil escapar. El tritono, y armonías superpuestas, la construcción misma, la frase, en fin, todo busca nuevos derroteros. La improvisación, más aparente que real, el tema único desarrollado y el primer destello de españolismo se observa en estas tres composiciones, todavía de juventud⁴⁸⁵.

Una vez que hubo concluido los estudios musicales en el Conservatorio, se vuelca totalmente en la composición. Paralelamente continuó dando recitales, cuya técnica e interpretación pianística era avalada por la crítica. A pesar, de que en esos

⁴⁸⁵ Todos estos comentarios se custodian en la BNE. Sign. M.R. Albert/ 70.

recitales también había un hueco para sus propias composiciones⁴⁸⁶, su carrera compositiva se encontraba en ciernes y todavía sus obras no encontraban la consideración de los críticos⁴⁸⁷.

Del año 1924 son dos composiciones. Si bien en una de ellas interviene el piano, sólo aparece aquí citada, no siendo analizada ni tenida en cuenta en la presente Tesis Doctoral por no encontrarse dentro de la acotación establecida inicialmente en los objetivos de la misma. Los títulos son *Canto a la Bandera*, para coro y piano y *Mujeres de Roma*, una opereta en un acto y tres cuadros con letra de Vicente Beneyto Bonnat.

La obra definitiva con la que obtuvo un espaldarazo en su carrera inicial fue *Colección de canciones para voz y piano*, basada en los versos del escritor alemán Heinrich Heine⁴⁸⁸ y compuesta en 1925. Con esa obra consigue la Mención Honorífica en el Concurso Nacional de Música en la convocatoria 1924-1925⁴⁸⁹. El maestro Conrado del Campo, se alzó con el Primer Premio. Otra composición que data de ese año 1925 es su *Sonatina* para violín y piano⁴⁹⁰. Se trata de la primera obra de género camerístico que aparece en su catálogo⁴⁹¹.

Nuevamente se trasladó, regresando esta vez a su Alicante natal. Simultáneamente a sus jornadas de composición, dedicará las tardes a impartir clases particulares.

⁴⁸⁶ Seguía la estela que ya inauguró Isaac Albéniz, cuyos programas de conciertos consistían en interpretar obras de compositores afamados, dejando para el final la interpretación de sus propias obras. LÓPEZ, Begoña. “L’activitat concertística d’Isaac Albéniz a Barcelona (1874-1895). Aportació documental i estudi” En: *Recerca Musicològica*, 17-18, (2007-2008). Págs. 259-263.

⁴⁸⁷ JUAN PÉREZ, José. “De música-Concierto Rodríguez Albert” En: *Diario de Alicante*, (Alicante) 25 de enero de 1926.

⁴⁸⁸ Schumann también se basó en poemas de Heine para componer, por ejemplo, los ciclos *Dichterliebe* o *Liederkreis Op.24*.

⁴⁸⁹ La institución que organizaba dicho galardón era el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Actuó como Secretario el escritor Gabriel Miró, cuya firma se recoge en el Diploma del Premio.

⁴⁹⁰ No es la primera vez que se acercaba a ésta formación musical. Cinco años antes ya había compuesto otras dos obras, *Seis impresiones* y *Seis melodías* para violín y piano, ambas desaparecidas.

⁴⁹¹ De ésta obra existe grabación en RNE, el 6 de julio de 1984, a cargo de Josefina Salvador (violín) y María Elena Barrientos (piano).

Entre aquellos alumnos, se encontraba el pianista alicantino Gonzalo Soriano⁴⁹².

En esa época se introduce en los círculos intelectuales alicantinos, entablando amistad con escritores y pintores, entre otros, con José Ferrándiz Torremocha, Francisco Armengot, Gastón Castelló y Emilio Varela o el arquitecto y pintor Miguel Abad Miró, sobrino del escritor Gabriel Miró. Muchos de ellos pertenecían al Ateneo de Alicante.

Rodríguez Albert compuso varias obras en 1926. Todas excepto una, *Blasón Levantino*, se encuentran también desaparecidas. Entre otras, se trataba tres composiciones para violín y piano. Sus títulos eran *Danza*, *Presagio* y *Sevillana*. Dentro del género vocal, desaparecieron *Soliloquio*, para voz y piano y *Tapiz marinero*, para coro mixto. Finalmente, la obra titulada *Tres movimientos*, para orquesta clásica, también es hoy ilocalizable.

Siguió manteniendo el gusto por las composiciones para violín y piano, así como para la voz y el mismo. Resulta interesante resaltar como en esos años de juventud ya se va definiendo su predilección por ese tipo de composición que lo acompañará a lo largo de su trayectoria.

Como se ha dicho anteriormente, la única pieza de aquel año 1926 que se conserva es una obra coral para coro masculino (tenores primeros y segundos, barítonos y bajos) titulada *Blasón Levantino*⁴⁹³. Fue estrenada el 19 de octubre de 1930 por el Orfeón de Alicante en el Teatro Principal de la misma ciudad. La letra está basada en textos de su amigo el escritor José Ferrándiz Torremocha.

El año 1927 no fue tan prolífico a la hora de crear obras nuevas. En cambio, Rodríguez Albert se estrenó en un novedoso perfil, el de escritor en sus diferentes vertientes. Una sería la de analizar y comentar sus propias obras, otra la de escribir

⁴⁹² Gonzalo Soriano (1913-1972), gran pianista alicantino. Grabó la integral de la obra para teclado de Falla. Premio Fin de Carrera en el Conservatorio de Madrid, actuó con los más grandes del momento, Argenta, Markevitch, Frühbeck de Burgos o Victoria de los Ángeles. Realizó giras de concierto por Europa, Oriente, EEUU e incluso, Escandinavia, donde actuó ante el Rey de Suecia en la entrega del Premio Nobel de Medicina al Doctor Severo Ochoa.

⁴⁹³ Ésta obra, junto a otras como *Himno a la Unión de Murcia* (1920) y *Canto a la bandera* (1924), así como otra que compondrá, titulada *Cant a la Villa Vella* (1944), pertenecerían a una categoría de composiciones tituladas de circunstancia, escritas para solemnizar actos con un valor simbólico.

artículos publicados en prensa donde disertaba sobre una multitud de temas, desde estéticos, sobre composiciones de otros autores, o música y ciegos. Pero sobre todo destaca la de sus conferencias-concierto, donde conjugaba reflexiones del compositor con la interpretación de obras de otros autores y las suyas propias.

Dentro de esa segunda categoría, la de las publicaciones, estaría su colaboración con la revista *Letras Levantinas*. Sus artículos aparecían en un apartado titulado *Musicologías*. En el primer número, y en su primer año de publicación de la revista, Rodríguez Albert ya contribuía con sus notas escritas⁴⁹⁴.

La única obra escrita ese año es *Ofrenda a la Virgen del Remedio*, para voz y orquesta⁴⁹⁵. De nuevo el texto es de José Ferrándiz Torremocha y está dedicada a Ernestina Fons. Su estreno tuvo lugar en Alicante en 1930⁴⁹⁶.

Al año siguiente, 1928, compone *Como recias campanas* escrita para coro masculino, de nuevo con texto de Ferrándiz Torremocha y actualmente desaparecida⁴⁹⁷. Ese mismo año aparecen obras de gran trascendencia en la carrera musical de Rodríguez Albert. Una de ellas es *Tres Miniaturas*, se trata de tres pequeñas piezas que lleva en sus títulos *La muñeca*, *Trescientos soldados de plomo* y *Juegos de niños*. Las dos últimas fueron premiadas por Radio Nacional de España el 24 de Marzo de 1940, y editadas por la Revista de Radio Nacional⁴⁹⁸.

Sobre ésta composición, Rodríguez Albert realizó sendos comentarios, que se reproducen aquí mismo:

Entre los pequeños poemas de Chané (¿?), poeta francés, tres han sido motivo de inspiración para disponer una música en cortos fragmentos, que sirve a la trama infantil en que se basan. Como una *berceuse*, en recitados y estribillo popular, con ritmo de cuerda de pepona que dice: “Papá, mamá, Mariquita me quiere pegar” se traduce en música la historia sentimental de la muñeca

⁴⁹⁴ Aquí se recoge un listado de todas sus publicaciones en la Revista *Letras Levantinas*, cuyos títulos son los siguientes: *La voz humana*, nº1, 15-1-1927, Págs.11-13; *Los sonidos. Las cuerdas. El violín. Los conciertos*, nº 2, 30-1-1927, Págs. 14-16; *El espíritu futurista*, nº 3, 15-2-1927, Págs. 13-14; *El órgano*, nº 4, 28-2-1927, Págs. 15-16; *Beethoven*, nº5, 15-3-1927, Págs.12-15; *Una posibilidad*, 30-3-1927, Págs.12-15; *Homenaje a Beethoven*, nº7, 15-4-1927, Págs.15-16; *Anita Gisbert*, 20-4-1927, Págs.15-16; *Comentario*, nº 10, 18-5-1927, Págs.12-14; *Juan Sebastian Bach*, nº 11, 15-6-1927, Págs.13-14; *Importancia y conveniencia del estudio*, nº 13, 15-7-1927, Págs.12-14.

⁴⁹⁵ Parece ser que de esa obra hubieron dos versiones, una para voz solista y orquesta y otra para voz y órgano.

⁴⁹⁶ VIVES RAMIRO, José María. *Rafael Rodríguez ...*Pág. 32.

⁴⁹⁷ *Íbidem*.

⁴⁹⁸ En la *Revista de Radio Nacional*, el 25 de octubre de 1942, se publicó *Trescientos soldados de plomo* y en 1 de noviembre de 1942, *Juego de niños*.

desde el bazar hasta el olvido, en manos de la niña que, tras una serie de incidencias, acaba por abandonarla en la caja que la trajo. En fuerte contraste, es el niño, quien maneja su ejército, pero es preciso terminar de otra manera: los dos escuadrones de trescientos soldados (ni uno menos) sucumbirán hechos mil pedazos, una vez que, en marcha interrumpida, toques de clarines, imaginaria en un claro de luna, toque de tambores y paso ligero, todo tiene fin. Para la tercera miniatura, Juego de niños, un corretear constante y algarabías de mil travesuras, hay una corta pieza escrita en fugato, con su plan en pequeño, mientras otro tema popular se funde con el motivo principal que le sirve a la vez de acompañamiento⁴⁹⁹.

La tercera pieza de *Miniaturas* siempre ha sido siempre relacionada con las *Escenas de niños Op.15* de Schumann⁵⁰⁰. El compositor alemán siempre ha sido considerado el primer poeta en música que ha sabido adaptarse a las dimensiones del universo infantil, logrando un perfecto equilibrio dentro de la música monotemática instrumental en pequeño formato, mediante la miniatura de una composición.

Sin duda, la obra más importante hasta el momento es *Cinco piezas*, también titulada *Evocación de la antigua danza para pequeña orquesta y piano*. Compuesta en 1928 fue estrenada el 1 de abril de ese mismo año, en el Teatro Principal de Alicante por la Orquesta de Cámara de dicha ciudad, dirigida por José Juan Pérez. En ese estreno no se produjo la interpretación íntegra de la obra. La última pieza, *Rigodón*, fue obviada, porque para ese día no estaba concluida su instrumentación⁵⁰¹. La interpretación definitiva se realizó el 10 de febrero de 1931, en el mismo lugar del estreno.

Actualmente existe una grabación de esta obra por la JONDE, dirigida por José Antonio Pascual y con Cristina Lucio al piano. Dicha grabación se realizó en el año 2002⁵⁰². También sobre ésta composición existen notas de Rodríguez Albert:

Supone un propósito de novedad el contenido de ésta composición que subtítulo *Evocación de la antigua danza*, cuya concepción se da hoy, en nuestra hora. Esta voz quiere reflejar el pasado, volver

⁴⁹⁹ Todos estos comentarios se custodian en la BNE. Sign. M.R. Albert/ 70.

⁵⁰⁰ Rodríguez Albert en sus conferencias-concierto hacía referencia a esa comparativa entre ambas obras. (PALACIOS, María. *Rafael Rodríguez Albert. Canto profundo*. Valencia: Instituto Valencià de la Música, 2003. Pág. 39).

⁵⁰¹ VIVES RAMIRO, José María. *Rafael Rodríguez ...* Pág. 33.

⁵⁰² [CD] *Cinco piezas antiguas. Evocación a la antigua danza*. Cristina Lucio-Villegas (piano). Joven Orquesta Nacional de España. Director: José Antonio Pascual Puy. Madrid: Sello Autor-SGAE, 2002. Se grabó en el Auditorio de la ONCE (Madrid) entre los días 17 y 18 de enero de 2002.

a lo dicho por nuestros viejos maestros, tiene reclamos que el siglo XX dispone para dos centurias anteriores. Así lo han hecho Falla, Ravel, Strawinsky, etc., dando fe de su estética como atributo a los mejores antecedentes históricos.

El hecho de ceñirme a 20 profesores no excluye la posibilidad, a la hora de la interpretación de alguna adición que puede consistir únicamente en la duplicación de la cuerda, a excepción del contrabajo, con lo que resultarían 26. Algo de esto pensaba Falla con referencia a su Concierto de Clave, cuya satisfacción, empero, no le resolvió a un cambio, sino que la obra se sigue dando tal cual fue dispuesta. Ahí está su creación, con o sin alterar los medios.

Con una pretendida visión de nuestro tiempo, conceptualmente se espeja el XVIII, particularmente en cuanto a la forma, bien definida entonces, tanto, que sus raíces alcanzan el paso del tiempo, dando lugar al mismo desenvolvimiento sin trabas que desvirtúen aquel hecho, aquel vestuario que permite un atavío diferente del que hoy utilizarían aquellas mentes privilegiadas. Sin renunciar a las bases que resulten tan tonales como propias del establecimiento logrado, la independencia, desde este punto de vista, ofrece aparentes desplazamientos en el orden armónico, hasta plantear observancias de tipo politonal o, si se quiere, polimodal.

Con estas premisas, y consciente de una comunicación como de cierto postravelismo, tal cual se opera en el *Minué* y *Rigodón*, a la manera, si no en la amplitud, sí en la forma de *Le Tombeau de Couperin*, debo aclarar que los accidentales que mueven la melodía no deben reflejar confusión cuando ésta acusa cambios de tipo tonal-modal, mientras la armonía se conserva estable, refiriéndome, por ejemplo, al compás 4º de la Pavana (sib-do en el oboe, si-do# en el clarinete; dominante de fa en los bajos de moso acordal, etc.) y compases subsiguientes, hasta alcanzar la cadencia aparentemente suspendida, que da lugar a la repetición del período para pasar al segundo, en que se inicia asimismo consecuentemente bitonal. Tal planteamiento se da en el 8º compás del Rigodón en que las trompetas (con sordina) campean en la tonalidad de mi mayor, en tanto que la armonía (fagot-flauta, do-sol) mantiene suspendido el tono de do, produciendo momentáneamente es bitonalidad. Se desenvuelve la obra en un corte cíclico cuyo punto generador (célula) descansa en la Pavana, anticipada en la melodía del Preludio (compás 4º). Preludio, Pavana, Minué, Zarabanda y Rigodón son cinco danzas en que, ante todo, prevalece el espíritu levantino, tan acusado en algunos momentos, como en la Pavana, base de la canción valenciana, como tema fundamental de todas ellas⁵⁰³.

⁵⁰³ Todos estos comentarios se custodian en la BNE. Sign. M.R. Albert/ 70. Existen más comentarios sobre cada uno de los movimientos de ésta composición, que irán apareciendo desgranados en cada uno de ellos, en sus diferentes apartados.

No hay que olvidar que no es su primera incursión en el género sinfónico, ya que con anterioridad escribió *Dos danzas españolas* (1920) y *Tres movimientos para orquesta clásica* (1926), actualmente desaparecidas. Por tanto, se puede afirmar que es la primera obra perteneciente al género orquestal catalogada. Existen notas al programa de ese concierto, en el día de su estreno el 1 de abril de 1928 que dicen así:

Sus piezas que hoy se estrenan, han sido escritas expresamente para la Orquesta de Cámara de Alicante. Están concebidas en un estilo clásico aunque adornadas de un ropaje armónico completamente actual. Todas ellas se desenvuelven en un ambiente de luminosidad y claro levantimismo y dentro de ese color se halla perfectamente fijada la revisión del espíritu antiguo de esas danzas de corte, con arreglo a un criterio de músico de hoy [...] ⁵⁰⁴.

Fueron nuevamente interpretadas en sendas fechas, el 6 de diciembre de 1928 y 18 de febrero de 1931. Su reestreno el 6 de abril de 1933, en Bellas Artes de Madrid, con la Orquesta de Cámara bajo la dirección del maestro Ángel Grande, dejó esta crítica en la prensa: “Su Suite, de pequeñas piezas: preludeo, pavana, minué, zarabanda y rigodón, revela su deseo de ser conciso en la forma y en los medios de expresión” ⁵⁰⁵.

La última obra creada en ese año es *El Invasor*, fruto de varios años de trabajo. Se trata de un episodio lírico-dramático en un acto, dividido en tres cuadros, y con letra de Federico Parreño Ballesteros y José Ferrándiz Ponzó. Su estreno tuvo lugar el 15 de marzo de 1929 en el Teatro Principal de Alicante, bajo la compañía de Luis Calvo, proporcionándole grandes éxitos:

El intermedio, de impecable factura, culminó entre todos los números, mereciendo los honores de repetición. Al final de los dos cuadros de que consta la obra, fue llamado repetidas veces a escena Rodríguez Albert, prodigándole el público calurosas y entusiásticas ovaciones ⁵⁰⁶.

Corría el año 1929 y ya muchos compositores y músicos españoles habían marchado a París en busca de nuevas posibilidades. Por ejemplo, Joaquín Rodrigo,

⁵⁰⁴ Todos estos comentarios se conservan en la BNE. Sign. M.R. Albert/ 63.

⁵⁰⁵ BACARISSE, Salvador. “Los conciertos de la semana” En: *Luz* (Madrid), 6 de abril de 1933.

⁵⁰⁶ A pesar de tener tres cuadros en la crítica mencionan sólo dos. ANÓNIMO. “La vida en el Teatro Principal. Estreno de *El Invasor*” En: *El Día* (Alicante), 16 de marzo de 1929.

gran amigo de Rodríguez Albert se encontraba allí desde 1927⁵⁰⁷. Rodríguez Albert también sintió la necesidad de viajar a la capital francesa, realizando tres viajes en distintos años⁵⁰⁸. En sendas entrevistas rememora esos desplazamientos y lo que supusieron como evolución en su lenguaje musical:

En los años 1929, 1931 y 1937 estuve en París, donde conocí a los mejores compositores del momento⁵⁰⁹.

En París conocí a Ravel, con quien tuve una corta pero inolvidable amistad. Yo era entonces un músico enteramente inexperto, y el gran compositor francés tuvo para mí aliento y consejos. Cuando Ravel vino a España volvimos a encontrarnos. Todos los momentos en que tuve ocasión de estar con él me dejaron un recuerdo imborrable⁵¹⁰.

En esos viajes conoció a grandes personalidades musicales como Poulenc, Milhaud y Honegger, miembros de *El Grupo de Los Seis*⁵¹¹. Esos encuentros dieron lugar hacia una atracción del mundo musical parisino de esa época, unido a la clara influencia que la música de Falla ejerció en la mayoría de compositores de su generación.

En una crónica periodística realizada por Enrique Franco el 9 enero del año 1953⁵¹² con motivo del Premio Nacional de Música del año 1952, el crítico escribía lo siguiente:

Realizó sus primeros estudios musicales con Francisco Antich, conocido organista valenciano [...] unos viajes a París, más para vivir un ambiente que para trabajar con ningún maestro determinado. Allí conoce a Ravel, a Milhaud, a Poulenc a Honneger, contactos que hubieron de tener forzosamente una gran importancia en la formación y en la obra futura del compositor. El resto es labor personal [...] ⁵¹³.

⁵⁰⁷ CALCRAFT, Raymond. "Rodrigo Vidre, Joaquín" En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, IX, Madrid: SGAE, 2000. Págs. 255-260.

⁵⁰⁸ En el año 1954, realizó su cuarto viaje a París, pero la razón en esa ocasión era bien distinta ya que acudió a la Conferencia Internacional de Musicografía Braille.

⁵⁰⁹ GUILMAIN, Andrés. "Una entrevista con Rafael Rodríguez Albert" En: *Diario Madrid*, 10 de diciembre de 1957.

⁵¹⁰ MONTERO PADILLA, Eugenia. "Rodríguez Albert. Premio Nacional de Música" En: *Dígame* (Madrid), 11 de abril de 1961.

⁵¹¹ PALACIOS, María. "Rodríguez Albert, Rafael" En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, IX, Madrid: SGAE, 2000. Págs. 280-282.

⁵¹² En el archivo documental de la publicación de la Biblioteca Nacional se menciona que dicho artículo fue anónimo. Pero es un dato totalmente erróneo, ya que sí que está firmado y es por Enrique Franco. (LOZANO MARTÍNEZ, Isabel; SOTO DE LANUZA, José María. *Rafael ...* Pág. 87).

⁵¹³ FRANCO, Enrique. "Rafael Rodríguez Albert, Premio Nacional de Música" En: *Arriba* (Madrid), 9 de enero de 1953.

De éste año 1929, es precisamente una obra para piano *Les Fogueres de San Chuán: impresió de la festa*. Pero hubo de esperar 69 años para poder ser estrenada. La Banda Municipal de Alicante con Bernabé Sanchís a la dirección fue la encargada, tras la instrumentación de Andrés Llorens Fuster, de ésta primera interpretación en el Teatro Principal de Alicante, el 9 de junio de 1998. Se trata de una partitura publicada en la Revista satírica *El Tío Cuc*, en un claro homenaje al colectivo de las Hogueras.

En 1930 concluyó la fantasía lírica en tres actos y siete cuadros, titulada *La ruta de Don Quijote*. Con letra de Javier de Burgos y Alfonso Hernández Catá. Según la crónica de aquel momento, era una obra que anunciaba una gran repercusión:

No se trata de una partitura más, sino de algo sencillamente artístico, al extremo de patrocinar el estreno de esta obra el propio Óscar Esplá, que conoce a fondo, con todo detalle la labor de los músicos autores de *La Ruta de Don Quijote*⁵¹⁴.

Sólo pudo ser estrenado un episodio, *Las Bodas de Camacho*, en versión de ballet, por la Orquesta Sinfónica de Madrid (Orquesta Arbós), dirigida por Vicente Spiteri, el 13 de junio de 1960 en el Teatro Español de Madrid⁵¹⁵.

En esos años compaginó la tarea de componer junto a la docencia en el Instituto Provincial de Ciegos de Alicante, labor que le acompañó el resto de su vida. Por ejemplo, fue nombrado Profesor Honorario de Armonía y Piano el 2 de mayo de 1931, así como Profesor interino el 22 de enero de 1932, plaza que finalmente consiguió en propiedad el 23 de noviembre del mismo año. En 1935 logró el nombramiento como profesor titular del Solfeo y Piano del Colegio Nacional de Ciegos, con sede en Madrid⁵¹⁶. Además colaboró como crítico en los diferentes diarios alicantinos⁵¹⁷.

⁵¹⁴ ANÓNIMO. “Arte y artistas. La ruta de Don Quijote” En: *El luchador* (Alicante), 23 de febrero de 1932. Posteriormente, en una entrevista en Madrid, en el año 1957, Rodríguez Albert, recordaba las circunstancias tan dispares por las que no se podía representar. (GUILMAIN, Andrés. “Una entrevista con Rafael Rodríguez...”).

⁵¹⁵ LOZANO MARTÍNEZ, Isabel; SOTO DE LANUZA, José María. *Rafael ...* Pág. 37.

⁵¹⁶ En la Biblioteca Nacional se custodian documentos oficiales que atestiguan esas tareas, así como títulos para ejercer la docencia e incluso notificación de los honorarios. BNE. Sign. M.R. Albert/72).

⁵¹⁷ Estos periódicos fueron, en el período comprendido de 1931 a 1933 principalmente *El Día*, *El Ilicitano*, *Hoy* y *Diario de Alicante*.

En el año de su segundo viaje a París en 1931, compuso dos importantes obras, *El Cadáver del Príncipe* y *Meditación y Ronda*, fruto de su pasión por la literatura, y en especial por la admiración hacia el escritor alicantino Gabriel Miró.

La literatura es otra de mis grandes inclinaciones. Un escritor por el que siento admiración profunda es Gabriel Miró. He escrito música sobre el tema de alguno de sus cuentos. De uno de ellos empecé a hacer un ballet de ambiente japonés⁵¹⁸.

Siguiendo con mis gustos literarios, te diré que hace algunos años fui crítico musical y que me encantaba la poesía. Incluso he llegado a escribir algunos versos⁵¹⁹.

El cadáver del Príncipe, escrita para piano, consta de dos partes, *Preludio* y *Cortejo*. Se estrenó el 27 de mayo de 1931 en el Ateneo de Alicante, institución que fue la que le realizó el encargo al compositor, a través del pianista Gonzalo Soriano. En palabras del propio compositor:

He aquí una obra hecha por encargo para celebrar el primer aniversario de la muerte de Gabriel Miró, de quien el músico es devoto. Basada en un capítulo del libro *El ángel, el molino y el caracol del faro*, titulado “El cadáver del príncipe”. El compositor encuentra dos situaciones: el velatorio y el entierro. La primera: *Preludio*, tiene estas palabras al comienzo, tomadas del libro: “La aldea respira, buena y tranquila, y desde el medio del cielo la miraba la luna”. La segunda: *Cortejo*, estas otras: “Los campos aparecían atónitos bajo el tránsito de los esplendores del dolor”⁵²⁰.

Respecto a la segunda obra, *Meditación y Ronda*, aunque fue compuesta en 1931, su estreno hubo de esperar hasta el 31 de marzo de 1934 en el Teatro Principal, a cargo de la Orquesta de Cámara de Alicante bajo la dirección de José Juan Pérez. En un principio esta obra tuvo otro título, *Obertura de la Meditación de Sigüenza*⁵²¹. Rodríguez Albert reelaboró la composición y en su reestreno del 16 de abril de 1935, ya fue interpretada con el nombre con el que se la conoce actualmente, *Meditación y Ronda*. En aquella ocasión la interpretó la Orquesta Filarmónica de Madrid, dirigida por Bartolomé Pérez Casas. Además contó con la

⁵¹⁸ Se tiene constancia de la idea de crear ese ballet de ambiente japonés a través de la correspondencia epistolar con Clemencia Miró, hija del escritor alicantino. Finalmente no pudo realizarse, a causa del comienzo de la Guerra Civil. Carta fechada en Madrid, 14 de abril de 1936, custodiada en la BNE. Sign. M.R. Albert/ 64.

⁵¹⁹ MONTERO PADILLA, Eugenia. “Rodríguez Albert. Premio Nacional de Música” En: *Dígame* (Madrid), 11 de abril de 1961.

⁵²⁰ Todos estos comentarios se custodian en la BNE. Sign. M.R. Albert/ 70.

⁵²¹ LOZANO MARTÍNEZ, Isabel; SOTO DE LANUZA, José María. *Rafael ...* Pág. 37.

retransmisión radiofónica a través de la emisora Unión Radio⁵²². Rodríguez Albert también dejó unos comentarios acerca de ésta obra:

Sigüenza, personaje simbólico que Gabriel Miró hace vivir a través de su obra, de la que soy fervoroso lector, es el elemento que me inspira a buscar en la obertura el sentido evocativo que estaba en mi afán; encontrar, desenvolviéndome dentro del mayor arraigo posible a mi propia tierra, es decir, tratando de dar todo el sabor levantino de que está impregnada casi toda la producción mironiana y que Sigüenza refleja en su marcado perfil. Su carácter meditativo se pierde a veces a lo largo del desarrollo para dar paso a un movimiento de danza que se repite obstinadamente. De cuando en cuando, se escucha el griterío de niños, como en la escuela.

Un estribillo que se canta en un pueblo de la marina en la provincia de Alicante, se repite hasta cuatro veces, confiando su cantinela al corno, clarinete, trompa y oboe, respectivamente, variando su orquestación, aunque conservando su base armónica casi inmutable. Su construcción se basa en la forma sonata, especialmente en lo que se refiere a su primero y último períodos⁵²³.

A través de la crítica de la prensa del momento, se conoce la repercusión de ésta obra, unido a lo que supuso para Rodríguez Albert, con una trayectoria musical cada vez más asentada y consolidada.

Rodríguez Albert es un compositor plenamente conseguido, con una visión exacta del momento actual y de la trayectoria moderna de la música. Limpia, sonora y personal su instrumentación y la orquesta, bajo su advocación, suena gentilmente con todas las añoranzas que persigue, en esos juegos infantiles que Sigüenza está viviendo, o recuerda en sus meditaciones solitarias, tal vez ante la magnificencia del Peñón de Ifach. Rodríguez Albert ha conseguido una obra perfecta, y limpia de reminiscencias, personal, profundamente personal, que le coloca ya en un plano destacado de la lírica orquesta española⁵²⁴.

Pero sin duda, la crítica que ejerció Adolfo Salazar en el diario madrileño *El Sol* sobre esa obra en su reestreno del año 1935 supuso un verdadero espaldarazo para su carrera musical. Las palabras de Salazar serán un referente para futuros

⁵²² *Íbidem*.

⁵²³ Todos estos comentarios del compositor se encuentran en la BNE. Sign. M.R. Albert/ 70.

⁵²⁴ FERRÁNDIZ TORREMOCHA, José. “Musicales. La Orquesta de Cámara” En: *El Luchador* (Alicante), 4 de abril de 1934.

historiadores que repetirán ciertos tópicos acerca de Rodríguez Albert, sin ahondar más profundamente.

Otro artista levantino, de Alicante éste, Rafael Rodríguez Albert, nos mostró en esta misma sesión su poema, más que obertura, inspirado por el personaje que el genio de Gabriel Miró hizo famoso (...) Rafael Rodríguez Albert tiene en común con Joaquín Rodrigo tres cosas: su levantinismo, su referencia hacia la música de Óscar Esplá y el hecho, bien desgraciado de ser ambos ciegos. Asusta pensar que terrible *handicap* es éste para cualquiera profesión artística; pero sobre todo, para el arte de la composición, en donde el trabajo de escribir una partitura, de combinar sobre el papel su infinidad de detalles, es ya un trabajo penosísimo, y que en un músico ciego parece que ha de centuplicar las dificultades (...) Así en esta *Meditación de Sigüenza* inspirada, por el *alter ego* de Gabriel Miró, su íntimo confidente. En el vasto trozo de Rodríguez Albert veo con frecuencia la huella ideal de Esplá, su manera de concebir la construcción en grandes planos basados en motivos cortos, cuya sustancia sinfónica parece notoriamente exigua, de manera que el propósito resulta de extraordinaria dificultad de realización, vencida por la suma y acumulación de pequeños detalles, entre los cuales flota o se entreteteje el motivo casi intacto, sin apenas transfigurarse en lo que propiamente constituye el desarrollo sinfónico. Quizás por eso, en Rodríguez Albert el amplio discurso produce una sensación fragmentaria. La orquestación procede por eliminación de factores orquestales, en pequeñas mixturas, cuya diversidad queda suficientemente unificada por el color general; incluso pudiera parecer demasiada homogénea.

Esta uniformidad afecta más que nada al “tempo” del discurso, cuya parsimonia conviene al propósito meditativo; pero sin que los pasajes movidos sean suficiente elemento de contraste. Rodríguez Albert titula “obertura” a su obra por el hecho principal de estar trazada dentro de los moldes de la forma sinfónica; ésta, conseguida más por las repeticiones obligatorias que por la necesidad orgánica de las recapitulaciones, que es lo propio del verdadero sintonismo. En conjunto, esta dilatada “Meditación” es una obra hondamente sentida y realizada con seriedad y escrúpulo. Fue amablemente acogida por el auditorio, que aplaudió cariñosamente al autor⁵²⁵.

En una ocasión, Rodríguez Albert relataba cómo alguna crítica a su obra no estaba realizada por un profesional experto, lo cual le producía perplejidad:

Le referiré dos episodios, que tuvieron lugar en una época en que los críticos musicales eran considerados como oráculos. Uno de ellos, de muchas campanillas, al juzgar en cierta ocasión una obra mía- una “suite” para orquesta y piano-, tuvo para mí alabanzas y

⁵²⁵ SALAZAR, Adolfo. “La vida musical. Nuevas obras e intérpretes: Rosa García Faria, Rodríguez Albert, Juan Alós, Orquesta Filarmónica” En: *El Sol*, 17 de abril de 1935.

palabras de aliento, pero me conceptuaba tan sólo como una promesa, hallando en mis obras, influencias, huellas, reminiscencias de producciones ajenas...cosas según él, naturales en un principiante. Sucedió esto en el año 1931. Pues bien: cuatro años más tarde el propio crítico refiriéndose a la misma obra, aseguraba que yo era un compositor formado y en plena madurez creadora⁵²⁶.

La relación de amistad y profesional con otro escritor, como fue Federico García Lorca, se vio interrumpida por la Guerra Civil y el fallecimiento del mismo. El asunto en el que se encontraban trabajando era la elaboración de una ópera de cámara, cuyo título iba a ser *Inquietud*. Se sabe que Lorca leyó la obra casi terminada a mediados de julio de 1936, pero después desapareció⁵²⁷, como tantas otras obras. Algunas de ellas, que también se dispersaron y que nunca más se supo, son los siguientes títulos: *Tres canciones para voz y piano* (1932), *Tres movimientos para dos violines y piano* (1932), *Dieciséis cantos escolares, para coro infantil* (1933)⁵²⁸ e *Himno al trabajo*, para coro mixto (1935).

Del año 1932 es la pieza breve *Tonada de la Calsigá*, canto de vendimia para voz y piano. En el año 1935 se vuelca en la composición de música para guitarra. Una de ellas es *Introducción, Recitado y Marcha*, donde se percibe cada vez más esa evolución en su lenguaje. Aunque fue compuesta en el año 1935, hubieron de pasar más de dos décadas para su estreno, por el guitarrista José Tomás Pérez Sellés el 19 de marzo de 1957 en Madrid⁵²⁹.

Otra obra guitarrística que supuso una innovación hasta ese momento fue *Cuatro Canciones*⁵³⁰ para soprano y guitarra (1935), con texto de Lope de Vega. Esta combinación, que hasta ahora no solía ser común, siendo casi siempre el piano el que acompañaba a la voz, fue todo una novedad⁵³¹. Una pieza avalada tanto por la crítica, como por los guitarristas y cantantes que la incluían en sus repertorios. Al

⁵²⁶ GUILMAIN, Andrés. "Una entrevista con Rafael Rodríguez Albert" En: *Diario Madrid* (Madrid), 10 de diciembre de 1957.

⁵²⁷ ANÓNIMO. "*Rodríguez Albert está escribiendo una ópera*" En: *Ideal* (Granada), 20 de mayo de 1952.

⁵²⁸ VIVES RAMIRO, José María. *Rafael Rodríguez ...*Pág. 45. Algunos de esos cantos son populares. Con letra de María Luisa Iriarte y escritos para coro a una voz con acompañamiento del piano, y a dos, tres y cuatro voces.

⁵²⁹ Se hicieron dos ediciones de la partitura, una por Unión Musical Española en 1949 y otra en 1972. Fue grabada por el guitarrista José Luis Rodrigo para RCA en 1976.

⁵³⁰ Las canciones se titulan: I. Canción "Oh, libertad preciosa", II. Cantarcillo "Pues andáis en las palmas", III. Endecha "Si queréis que os ronde la puerta" y IV. Romance. "Llorando estaba afligida".

⁵³¹ SAINZ DE LA MAZA, Regino. "*Noticias musicales*" En: *ABC* (Madrid), 11 de febrero de 1949.

igual que la obra anterior, también hubo de pasar varios años hasta que finalmente pudo ser estrenada. Los encargados fueron Blanca M^a Seoane (voz) y Narciso Yepes (guitarra)⁵³². Una crítica de Joaquín Arnau Amo aparecía recogida en el periódico *El País*:

Las canciones de Rodríguez Albert, castellanas de pura cepa, denotan un oficio que hace coincidir las sorpresas de la voz con lo sorprendente armónico, en un lenguaje coherente en sí mismo y coherente con el mismo poético de las palabras⁵³³.

En el año 1936 estalló la Guerra Civil en España. Rodríguez Albert, al igual que muchos compositores de la Generación del 27 vio como afectó a su carrera compositiva a una edad en la que sus obras estaban alcanzando reconocimientos por parte de la crítica. Unos se exiliaron a otros países por miedo a represalias y otros, como él, permanecieron en España. Su tarea docente también se resintió. La situación bélica obligó a desplazar la sede del Colegio de Ciegos de Madrid a Onteniente, así como la propia sede de Alicante a trasladarse a las afueras de la ciudad. Ambas poblaciones se encontraban en el bando republicano. Los bombardeos que soportó la ciudad de Alicante fueron posiblemente la causa de que innumerables partituras, libros y apuntes de Rodríguez Albert hayan desaparecido o extraviado⁵³⁴.

Fueron años difíciles, de inactividad artística y escasa labor compositiva, unido además a un trastorno de estómago que arrastraba del pasado, y que lo mantenía aquejado. Las únicas obras que compuso el año 1939, están actualmente desaparecidas, escritas para una misma formación, como es el coro a capella, y tituladas *Fuga y Coral* con texto de J. Sandoval y *Égloga y Balada* con texto de P. Galiana.

Al final de la contienda bélica, Rodríguez Albert queda cesado de sus funciones como profesor del Colegio de Ciegos de Madrid en 1939. Esa notificación de suspensión como profesor aparece reflejada en este documento:

⁵³² Editada por Unión Musical Española, 1963 (1^a edición) y 1981 (2^a edición). Existe grabación de la canciones 2, 3 y 4 en la colección *Antología de la música valenciana* (Valencia: L'Anec, 1982) a cargo de M^a Ángeles Redón (soprano) y Rafael Cabedo (guitarra).

⁵³³ ARNAU AMO, Joaquín. "Música valenciana y música de valencianos en una monumental antología" En: *El País*, 27 de agosto de 1983.

⁵³⁴ La vivienda en la que residió junto a sus tíos fue destruida.

Con fecha 19 de junio actual, El Sr. Delegado de la Jefatura del Servicio Nacional de Primera Enseñanza me comunica lo que sigue:

“En vista de los antecedentes e informes llegados a esta Oficina, respecto a los funcionarios del Colegio Nacional de Ciegos [...] y D. Rafael Rodríguez Albert, encargado de Solfeo y Piano; y teniendo en cuenta que los informes son opuestos al espíritu del Movimiento Nacional, esta delegación acuerda suspender en empleo y sueldo, con carácter provisional, a los referidos funcionarios”.

Lo que traslado a V. para su conocimiento y efectos.

Dios guarde V. muchos años.

Chanmartín de la Rosa, 23 de Junio de 1939⁵³⁵.

Un mes más tarde, en julio de 1939 entra en prisión en el Reformatorio de adultos de Alicante. Pero no es el único, lo hace junto a José María Llobregat Andrés, Manuel González Santana, Miguel López González, Tomás Aldeguer Lloret, Emilio Valera Isabel, Eduardo Irlés Garrigós, José Sánchez Sanjulián, José Juan Pérez y José Ramón Clemente Torregrosa. El motivo es que aparecía la firma de Rodríguez Albert, junto al resto de personas citadas anteriormente, miembros del grupo Alianza de Intelectuales del Ateneo de Alicante, en un manifiesto social titulado *Amigos de Rusia*. Todos rechazaron y negaron su aprobación para que su firma constara en ese documento. Es decir, según su testimonio se vieron envueltos involuntariamente. Aquí aparece el pliego de cargos que motiva el expediente contra Rodríguez Albert:

Pliego de cargos que motiva el expediente formal que se tramita contra el funcionario D. Rafael Rodríguez Albert y del que se da traslado al interesado por término de ocho días, para que responda a ellos [...] Haber permanecido a la fecha inicial del Movimiento Nacional, en primer lugar al Partido de Acción Republicana y después al de Izquierda Republicana, desde su fundación, lo que demuestra su arraigo ideal de izquierda, con el que ha debido producirse durante el movimiento marxista. Encontrarse sujeto a procedimiento y encarcelación, después de la liberación, sin que consten las causas, pero suponiendo lógicamente que lo ha debido ser por su intervención política contraria a la Causa Nacional.

Alicante, 9 de Noviembre de 1939⁵³⁶.

⁵³⁵ El remitente de esta carta es el Colegio Nacional de Ciegos de Madrid. Salida nº45, el 23 de junio de 1939. Este documento se custodia en la BNE. Sign. M.R. Albert/ 72. Posteriormente también fue cesado de su cargo como Profesor de Piano y Armonía. Carta remitida por la Diputación Provincial de Alicante. Administración. Núm. 32. 13 de diciembre de 1939. Este documento se conserva en la BNE. Sign. M.R. Albert/ 72.

Al final se procede al sobreseimiento provisional de las acusaciones, dejando en libertad a Rafael Rodríguez Albert, José Sánchez Sanjulián, Eduardo Irlés Garrigós, Emilio Valera Isabel, Tomás Aldeguer Llorens y Miguel López González. Con respecto a Manuel González Santana y José Llobregat Andrés, quedaron en situación de prisión atenuada, mientras que José Juan Pérez y José Ramón Clemente Torregrosa en situación de prisión incondicional.

Por tratarse de un *Decreto Auditorial* de capital importancia en la vida de Rodríguez Albert, se hace necesario que figure aquí su texto:

Don Vicente Asensio Jiménez, Alferez provisional de infantería, secretario del juzgado militar permanente num.1 de esta plaza.

Certifico: Que en el procedimiento sumarísimo de urgencia num. 2506 seguido contra [...] Rafael Rodríguez Albert [...] obran los siguientes particulares que testimoniados a la letra dicen así:

DECRETO AUDITORIAL

Excmo. Sr. Se inició el presente procedimiento a virtud de orden de proceder dictada el 25 de julio del año último contra [...] Rafael Rodríguez Albert [...] En lo que se refiere a [...] Rafael Rodríguez Albert [...] después de un detenido examen del Sumario, resulta que si bien aparecieron sus firmas al pie de un manifiesto de los titulados amigos de Rusia, publicado en un Diario rojo de esta Capital, durante la dominación marxista, ello fue sin consentimiento de los interesados, los cuales si bien trataron en los primeros momentos de exigir una rectificación, no se atrevieron por temor [...], y agotada por ello la información sumarial no aparece debidamente justificado la perpetración del delito que se persigue contra dichos encartados por lo que a tenor del num.1º del art. 538 del Código de Justicia Militar, procede el sobreseimiento provisional de estas acusaciones en cuanto a dichos encartados, los que deberán quedar en libertad definitiva por lo que se refiere a este procedimiento, remitiendo lo necesario al Juzgado para notificación libertad definitiva y remisión de los oportunos testimonios de dichos [...] Rafael Rodríguez Albert [...]

Alicante, a 29 de Agosto de 1940. El Auditor.- [firma ilegible].
Rubricado.- Conforme con el dictamen de mi auditor, se convierte este procedimiento en sumarísimo ordinario y ya con este carácter se sobreé provisionalmente estos autos en cuanto a [...] Rafael Rodríguez Albert [...], los que quedarán en libertad definitiva por los que a causa se refiere, debiendo pasar los autos al Juzgado a los efectos que se indican [...]

⁵³⁶ Este documento, con fecha 9 de septiembre de 1939, se custodia en la BNE. Sign. M.R. Albert/72.

Alicante, a 2 de septiembre de mil novecientos cuarenta. El General [firma ilegible]. Rubricado.

Concuerda con su original al que remito y a los efectos procedentes y en cumplimiento de lo acordado, extiendo y firmo la presente con el Vº Bº de S.S. en Alicante, a diez de septiembre de mil novecientos cuarenta⁵³⁷.

Finalizadas todas estas adversidades, y cesado de sus funciones como profesor, sus únicos ingresos provenían de las clases particulares, hasta que fue nombrado en 1940 Secretario de la Delegación Provincial de Granada de la Organización Nacional de Ciegos, con carácter provisional⁵³⁸. De ese año, 1940 es la composición de la canción a dos voces *La cabrita buena*. De corte alegre y pícaro, la letra es de su gran amigo y pintor, Gastón Castelló.

Los años cuarenta son años difíciles en España. Iniciada la posguerra, comienza la etapa granadina de Rodríguez Albert. En noviembre de 1940 toma posesión del cargo de Secretario de la Delegación Provincial de Granada de la Organización Nacional de Ciegos⁵³⁹. Unos años más tarde, en 1943, solicita la permuta del puesto de Secretario de la Delegación por el de Director de Enseñanza y Propaganda de la Delegación⁵⁴⁰. En 1945 obtiene la plaza de Funcionario Administrativo de la Organización Nacional de Ciegos⁵⁴¹.

Aunque alejado de la docencia y centrado en la composición, no deja de frecuentar ambientes intelectuales y culturales de Granada, especialmente en el Centro Artístico. Allí entra en contacto con Luis Jiménez Pérez, amigo personal de Manuel de Falla y crítico musical, el escritor José Fernández Castro, el médico y publicista Manuel Orozco y el escultor Bernardo Olmedo. Como relata en una

⁵³⁷ *Decreto Auditorial* firmado por D. Vicente Asensio Jiménez, Alférez Provisional de Infantería, Secretario del Juzgado Militar Permanente núm.1, del 10 de septiembre de 1940. Este documento, se conserva en la BNE. Sign. M.R. Albert/ 64.

⁵³⁸ Carta remitida por el Ministerio de Gobernación. Organización Nacional de Ciegos. Jefatura. Nº 1421, el 10 de octubre de 1940. Este documento, se custodia en la BNE. Sign. M.R. Albert/ 73.

⁵³⁹ Certificado de la toma de posesión de Rodríguez Albert como Secretario de la Delegación Provincial de Granada de la Organización Provincial de Ciegos, el 13 de noviembre de 1940.

⁵⁴⁰ Diligencia autorizando la permuta solicitada por Rodríguez Albert del puesto de Secretario de la Delegación por el de Director de Enseñanza y Propaganda de la Delegación, 17 de julio de 1943. Este documento, se conserva en la BNE. Sign. M.R. Albert/ 73.

⁵⁴¹ Título de Funcionario Administrativo de la Organización Nacional de Ciegos, 27 de diciembre de 1945. Este documento, se custodia en la BNE. Sign. M.R. Albert/ 73.

entrevista del año 1971, con anterioridad había recibido consejos y ánimos de Manuel de Falla, compositor al que admiraba muchísimo⁵⁴².

Yo le admiraba mucho y quise conocerle para que me aconsejara [...] Me animó mucho [...] Aquella tarde él me dio a conocer algunas obras suyas, como la Atlántida que estaba preparando. Recuerdo muy bien sus palabras: “Usted ha nacido para la música y vivirá para ella”. Tocamos una cosa de Ravel a cuatro manos, *Ma mère l’oie*. A él le gustaba mucho Ravel [...]⁵⁴³.

Otra de las recomendaciones que le dió Falla, era que volcase todas sus energías en el género orquestal, en detrimento del pianístico, ampliamente superado por el compositor alicantino. En Granada se casó con la violinista alicantina Amanda Fernández, el 23 de octubre de 1941⁵⁴⁴.

Ella era miembro de la Orquesta de Cámara de Alicante, formación que ya había interpretado obras de Rodríguez Albert, y por tanto habían colaborado profesionalmente. También en Granada nació su única hija, Beatriz⁵⁴⁵.

Durante los siete años en los que permaneció en Granada compuso obras de gran interés, en los que el recuerdo a Falla y al desaparecido Lorca estuvo presente. Quizás se puede pensar que no hubo una gran cantidad de composiciones, como en años anteriores, pero sí calidad. Estaba apartado de la docencia, con un trabajo dentro de la Organización de la O.N.C.E, el nacimiento de Beatriz, la composición y sus conciertos de piano (hay que recordar la dualidad de ponente en sus conferencias-concierto con la que ilustraba con sus interpretaciones). Dos de esas obras fueron escritas para piano y sus títulos eran *Homenaje a Falla* y *Preludios*. Éstas composiciones gozaron de éxito y fueron difundidas, dentro de lo poco conocidas que eran sus obras.

La primera, *Homenaje a Falla*, cuyo título rinde un admirado recuerdo al compositor gaditano fue compuesta en 1944 para piano y estrenada por el propio compositor un año después pero con el nombre de *Estampa andaluza*. El debut tuvo lugar en la Facultad de Medicina de la Universidad de Granada, el 26 de noviembre

⁵⁴² Hay que recordar que Falla abandonó Granada el 28 de septiembre de 1939, rumbo a Argentina.

⁵⁴³ FERNÁNDEZ-FIGARES, M.D. “Rodríguez Albert: veneración al maestro Falla” En: *Ideal* (Granada), 25 de noviembre de 1971.

⁵⁴⁴ El papel que jugó su esposa, una vez fallecido el compositor, fue crucial. Ya que ella se encargó de que toda la documentación que existía sobre él, fuese meticulosamente ordenada y conservada, tanto notas como borradores, por ejemplo.

⁵⁴⁵ VIVES RAMIRO, José María. *Rafael Rodríguez ...* Págs. 65-66.

de 1945. Al día siguiente apareció una reseña periodística de Luis Jiménez Pérez acerca de ese concierto ofrecido por Rodríguez Albert:

Para los que tenemos el privilegio de conocer a Rodríguez Albert no era un secreto el hecho de que es un artista de excepcionales condiciones. Pero lo que pocos saben es que hoy constituye uno de los valores destacados de nuestro arte musical. Si se tiene en cuenta esta doble zona de influjo que divide la España musical bajo el signo respectivo de Manuel de Falla y Óscar Esplá, la obra artística de Albert pertenece a la primera, pero con una personalidad “sui generis”. Albert es un músico de fuerte pensamiento, concentrado, acucioso de encontrar nuevas modalidades expresivas al servicio de una sensibilidad hondamente levantina- la presencia de giros, modales y cadencias folklóricas de esa región en sus obras lo demuestra-; emplea frecuentemente breves temas, de cortado perfil, que reviste de un tejido armónico novísimo y que se mueven con la expresiva nerviosidad indicada de su personalidad, a la vez ricamente sensible y de maduro pensamiento. Ayer tarde ofrecía Rodríguez Albert al final de su concierto, dos muestras admirables de su temperamento creador: El *Impromptu* de su primera época, que acusa todavía fuerte influjo de Esplá, y este *Homenaje a Falla*, obra más madura, de un interés extraordinario de concepción y cuya inspiración sugiere temas de inagotable interés: una obra en la que el espíritu permanece netamente levantino por sus caracteres específicos, tiene, no obstante, una muy aguda e inteligente intencionalidad fallina⁵⁴⁶.

En aquel recital Rodríguez Albert también interpretó *Preludio, Coral y Fuga* de Cesar Franck, *Marcha fúnebre* y *Berceuse* de Chopin y para finalizar *Coin des enfants, Gradus ad Parnassum* y *Le petit berguerie* de Debussy. Como propina a los aplausos del público, ofreció una Sonatina de Scarlatti⁵⁴⁷.

Más tarde, el compositor reelaboró la composición y se ofreció una segunda versión con el título de *Estampa de Granada* o *Estampa granadina* el 25 de noviembre de 1971 en la Iglesia de San Nicolás de Granada, siendo el pianista Esteban Sánchez⁵⁴⁸. Igualmente esta obra ha sido grabada por el pianista Joaquín Parra en 1979⁵⁴⁹ y al año siguiente ejecutada por el mismo intérprete en el concierto homenaje que se celebró en el Ateneo de Madrid el 18 de marzo de 1980⁵⁵⁰.

⁵⁴⁶ JIMÉNEZ PÉREZ, Luis. “El recital de Rodríguez Albert” En: *Hoja del Lunes* (Granada), el 27 de noviembre de 1945.

⁵⁴⁷ *Ibidem*.

⁵⁴⁸ LOZANO MARTÍNEZ, Isabel; SOTO DE LANUZA, José María. *Rafael* ...Pág. 55.

⁵⁴⁹ [Grabación sonora] Homenaje a Falla. En: *Música española contemporánea*. Joaquín Parra (piano). Madrid: ACSE Movieplay, 1979.

⁵⁵⁰ LOZANO MARTÍNEZ, Isabel; SOTO DE LANUZA, José María. *Rafael* ...Pág. 133.

De ese año 1944 es también la composición para coro y banda *Cant a la Villa Vella* con letra del poeta Eduardo Irles. Aunque en un principio fue escrita para coro y piano, más tarde se realizaron dos versiones para coro y banda, una del propio compositor y otra de José Torregrosa que fue quien la estrenó en junio de 1944 junto a la Banda de Orba. Más adelante se realizó grabación en discos Hispavox por la Orquesta Popular de Instrumentos de Pulso y Púa de la ONCE, dirigida por el autor. Su título hace referencia a un barrio del casco antiguo alicantino⁵⁵¹.

La siguiente obra que compuso en su etapa granadina es la segunda composición para piano de ese período, *Preludios*, del año 1945. Ya no volvió a componer nada hasta 1949.

A pesar de que escribió nueve *Preludios* sólo se conservan cuatro de ellos, los cuales están además editados⁵⁵². Fueron estrenados en 1949 en Barcelona por su antiguo alumno Gonzalo Soriano. Ha sido una obra bastante interpretada por distintos pianistas, destacando las diferentes grabaciones que de ella se han efectuado⁵⁵³.

Parece evidente, que en los difíciles años de la posguerra y con la compleja situación del momento, el instrumento al que recurrió para plasmar sus inquietudes musicales fue el piano. Su estancia en Granada fue de paso. No obstante siempre la recordó gratamente, sobre todo en el plano personal por lo que supusieron aquellos años.

Así, los problemas de salud que afectaban a Rodríguez Albert, unido a un deseo de reubicarse en Madrid, motivó que solicitase en numerosas ocasiones su traslado a la capital. Eran frecuentes las dolencias de estómago, que incluso le obligaron a ser intervenido a lo que se sumaba episodios de alergia de su esposa Amanda. Prueba de ello es la cuantiosa correspondencia entre él y su íntimo amigo Joaquín Rodrigo, ya que el compositor de Sagunto mantenía contactos en la capital

⁵⁵¹ *Ibidem*. Pág. 38.

⁵⁵² Cuadernos de música española. Editora Nacional, 1947.

⁵⁵³ “Esplá, Roch, Blanquer, Rodríguez Albert y Blanes” En: *Compositores alicantinos del siglo XX*. Colección intérpretes alicantinos nº1. Alicante: Master Record, 1989. El pianista José Ortega realizó esa grabación, del mismo modo que Jesús Angel Pomar al piano los grabó para RNE, así como Joaquín Parra para RNE y TVE.

que podían ayudar a Rodríguez Albert a conseguirle un puesto. Madrid por aquel entonces ofrecía una vida cultural que distaba mucho de la que tenía Granada.

Esa correspondencia epistolar entre Rafael Rodríguez Albert y Joaquín Rodrigo abarca unas doce cartas en el período comprendido entre 1942 y 1947, año del traslado definitivo de Rodríguez Albert a Madrid. Son muy interesantes y vitales, porque son testigo directo de lo que acontecía. Alguna hace referencia a una reseña en prensa alabando el trabajo y constancia de Rodríguez Albert y otras relata los fallidos propósitos de su amigo Rodrigo para conseguir su desplazamiento a Madrid⁵⁵⁴.

Su etapa madrileña se inició en 1947 consiguiendo el traslado definitivo de Rodríguez Albert a la capital, un destino muy ansiado por el compositor. Allí ocupó un cargo de funcionario de la Organización Nacional de Ciegos. Continúan siendo años duros económicamente, y la coyuntura le obligó a buscar más ocupaciones y por tanto más responsabilidades. El 7 de agosto de 1948 ostentó el cargo de director de la Orquesta de Pulso y Púa de la Organización⁵⁵⁵, accediendo el 2 de noviembre de 1949 al puesto de Jefe de Negociado de Relaciones Exteriores y nombrado el 20 de enero de 1955 como representante español en el Consejo Mundial de la Protección Social al Ciego⁵⁵⁶. Su salud volvió a empeorar y en 1948 hubieron de operarle de nuevo. La intervención fue complicada y finalmente le extirpan dos tercios del estómago.

En 1949 decidió regresar de nuevo a la composición, y lo hizo recurriendo otra vez al piano, en este caso con la *Sonatina en Si bemol*, actualmente también desaparecida. Lo mismo ocurrió un año más tarde con la *Sonata* para guitarra.

Pero ese mismo año de 1950, compuso otra de sus obras cumbre para voz y piano. Hay que recordar como la literatura fue una de sus grandes pasiones y por tanto decidió musicar seis poemas del gran poeta español Antonio Machado. El título de la obra es *Seis canciones para voz y piano*.

⁵⁵⁴ Estos documentos, se custodian en la BNE. Sign. M.R. Albert/ 64.

⁵⁵⁵ Ésta agrupación de pulso y púa realizó un gran número de recitales y obtuvo galardones. A raíz de esto hecho, la Casa Hispavox les ofreció grabar hasta cinco discos. La difusión alcanzó también al continente americano.

⁵⁵⁶ LOZANO MARTÍNEZ, Isabel; SOTO DE LANUZA, José María. *Rafael* ...Pág. 125.

Los números que lo integran son: I. Mi corazón te aguarda. II. Guitarra del mesón que hoy sueñas jota. III. Campo. IV. Sueño infantil. V. ¡Hierve y ríe el mar! . VI. ¡Oh, dime, noche amiga!. Fueron estrenadas y grabadas por M^a Ángeles Garcerán (voz) y Carmen Coll (piano) en RNE en 1953⁵⁵⁷.

El año 1951 resultó ser muy productivo en cuanto a las obras compuestas por Rodríguez Albert. Escribe la obra orquestal *Homenaje a Chapí-Preludio escénico*, dentro de los actos organizados por la Orquesta Nacional, para conmemorar el centenario del nacimiento del compositor villenense Ruperto Chapí. Su estreno tuvo lugar en el Palacio de la Música, con la Orquesta Nacional y dirigida por Ataúlfo Argenta⁵⁵⁸:

En la segunda parte se estrenó *Homenaje a Chapí* del compositor alicantino Rodríguez Albert, que, según informes fidedignos, responde en procedimientos y desarrollo a las excelentes cualidades características de este notable compositor⁵⁵⁹.

De ese mismo año es la ópera inacabada el *Pretendiente burlado*. Rodríguez Albert, al igual que habían hecho otros muchos compositores, intentó probar dentro del género operístico. Se trata de una ópera en tres actos y cuatro cuadros, basada en la obra del mismo título de Molière, y con el texto adaptado por Guillermo y Rafael Fernández-Shaw. Es una obra cuya finalización le acompañará mucho tiempo, quedando definitivamente inconclusa.

Otra composición del año 1951 es la canción gallega para mezzosoprano y piano *Levádeme*, incluida dentro del homenaje que se le brindó al crítico musical Antonio Fernández-Cid. Esta composición está basada sobre textos de Leiras Pulpeiro. Su estreno se produjo en el Ateneo de Madrid el 23 de junio de 1951 a cargo de la mezzosoprano Carmen Pérez Durías y al piano Carmen Díez Martín:

No todas las canciones tienen el mismo valor, como es natural, ni reflejan con la misma fortuna el íntimo, humano lirismo que circula por los versos. Pero si las sugerencias del texto han sido captadas de manera más débil en unos que en otros, casi todas ellas responden-y esto es muy importante- a las exigencias de un gusto artístico, sin perder por ello el contacto con las fuentes de

⁵⁵⁷ *Ibidem*. Págs. 72-73. Posteriormente también fueron grabadas en RNE el 15 de julio de 1984, por Pura Martínez (voz) y Rogelio Gavilanes (piano).

⁵⁵⁸ Asimismo se grabó en el año 2002 en la Fundación Autor por la JONDE (Joven Orquesta Nacional de España), bajo la batuta de José Antonio Pascual.

⁵⁵⁹ ALFONSO, Javier. "Concierto Extraordinario por la Orquesta Nacional" En: *ABC* (Madrid), 16 de mayo de 1951.

inspiración popular. El espíritu de la canción gallega está presente en la mayor parte de las canciones. En unas, este espíritu se manifiesta en forma más directa y explícita, como en las de Asíns Arbó, Muñoz Molleda, Guridi y Leoz, mientras en Monsalvatge, en Blancafort, en Mompou, o en Rodríguez Albert, lo popular aparece más bien en forma de reelaboración, asimilado intuitivamente el material melódico que nutre la inspiración. En éstas últimas el tratamiento de la voz es más libre, como también el acompañamiento que la circunda y envuelve [...] Rodríguez Albert subraya las inflexiones de la frase siguiendo su contorno y reforzando la expresión⁵⁶⁰.

Rodríguez Albert participó en ese tributo junto a otros grandes compositores, con canciones todas ellas fundamentadas en versos gallegos. La Diputación de Ourense procedió, el mismo año, a editar esa colección de canciones, llevando por título *Doce canciones gallegas dedicadas a Fernández-Cid*. Posteriormente ese ciclo de doce canciones fueron grabadas por María Teresa Tourné a la voz junto a la pianista Carmen Díez Martín⁵⁶¹.

Los años 1952 y 1953 resultan muy interesantes, ya que Rodríguez Albert se vuelca en la composición de sendos cuartetos con instrumentos de cuerda:

Mi inclinación, y en seguida, decisión por la Música de Cámara, preterida por ciertos tanteos que conservo en secretos apuntes, parte del año 1952, en que me lanzo a la aventura corrida por primera vez, trabajando en muy escaso tiempo mi *Cuarteto* para tres instrumentos de arco y guitarra, atraído por la Convocatoria de la Dirección General de Bellas Artes para el Premio Nacional de Música, que me es concedido. Con el mismo fin, en 1953, presento al concurso internacional de Lieja (Bélgica) mi Cuarteto en Mi Mayor, para instrumentos de arco, resultando el cuarto finalista entre 114. Crece el estímulo y, a los dos años, consigo el Primer Accésit en el Concurso Samuel Ros, escribiendo mi Cuarteto en sol menor, para los tres habituales de arco y piano, tras lo cual, y también en año consecutivo (1956) es premiado mi Quinteto en la menor, para arco y clarinete, en el mismo concurso. Hasta aquí esta fase agitada en que las removidas aguas buscan la quietud de un remanso, cuando, sin embargo, se van a proyectar nuevos derroteros, para los que conviene acumular suficientes bríos⁵⁶².

⁵⁶⁰ ANÓNIMO. “Doce melodías de otros tantos compositores modernos sobre versos de poetas gallegos” En: *ABC* (Madrid), 16 de enero de 1952.

⁵⁶¹ [Registro sonoro] *Levádeme*. Voz y piano. “Canciones gallegas dedicadas a Fernández-Cid”. M^a Teresa Tourné (soprano) y Carmen Díez Martín (piano). Volumen II. Barcelona: *La voz de su amo*. LCLP 186. 1952.

⁵⁶² Se trata de comentarios del propio compositor acerca de sus obras camerísticas. Estos documentos, se custodian en la BNE. Sign. M.R. Albert/ 70.

El primero de ellos corresponde a la formación integrada por violín, viola, cello y guitarra, y se trata de su *Cuarteto en Re Mayor*. Ésta obra fue compuesta para ser presentada en el Concurso Nacional de Música de 1952⁵⁶³. Consta de cuatro movimientos y está dedicada a su esposa. El período empleado en la composición de dicho cuarteto fue breve, derivado de que fue conocedor de la convocatoria de dicho certamen en poco tiempo, y como consecuencia, fue mayor el esfuerzo que hubo de realizar para llegar en tiempo y forma⁵⁶⁴. Tal y como recoge el *Boletín Oficial del Estado* del 7 de enero de 1953, Rodríguez Albert es el ganador del Premio Nacional de Música de 1952⁵⁶⁵.

La concesión del galardón conllevaba una dotación económica de 10.000 pesetas de la época, quedando el accésit de 5.000 pesetas desierto. El jurado estaba formado por Gerardo Diego Cendoya, unido a Federico Sopeña Ibáñez y Regino Sáinz de la Maza⁵⁶⁶. La obtención del Premio tuvo mucha repercusión, sirva como ejemplo una pequeña muestra:

Valencia, en la vanguardia de las regiones españolas, cuenta ya con ocho premios nacionales de música. A los nombres de Oscar Esplá. Manuel Palau y José Moreno Gans -estos últimos con dos premios-, Joaquín Rodrigo y Miguel Asins Arbó, hay que añadir hoy el de Rafael Rodríguez Albert, nacido en Alicante, pero formado artísticamente aquí⁵⁶⁷.

O ésta, en la que Enrique Franco entrevista a Rodríguez Albert en enero de 1953, en la que le confiesa cómo fue la concepción de la obra a concurso:

El *Cuarteto en Re* está compuesto en once días. Se anunció la convocatoria del Premio Nacional con excesivo apremio de tiempo. Escribir así música de cámara es un esfuerzo casi puedo asegurarle que imposible de repetir [...] Ni papel protagonista ni sustitución del piano. Y con algo de las dos funciones [...] La forma de la obra se ajusta en todo al patrón tradicional. En lo rítmico, acusa esas inevitables presiones populares a que antes me refería- ritmos, giros cadenciales- preferentemente levantinos aun

⁵⁶³ Las bases del citado concurso aparecían en el *Boletín Oficial del Estado* del 8 de noviembre de 1952, por *Orden Ministerial* del 20 de octubre de ese mismo año.

⁵⁶⁴ La partitura se encuentra publicada en Madrid: Unión Musical Española, 1953.

⁵⁶⁵ *Orden* de 29 de diciembre de 1952 por la que se resuelve el Concurso Nacional de Música. *Boletín Oficial del Estado*, 7 de enero de 1953. Pág. 110.

⁵⁶⁶ La categoría profesional de los miembros de ese jurado, músicos de una gran relevancia y proyección musical cuyas biografías y méritos artísticos han pasado a los tratados de historia de la música española, han quedado ampliamente recogida en numerosas publicaciones.

⁵⁶⁷ SORO, Federico. "Música. Rafael Rodríguez Albert, Premio Nacional de Música, 1952, también es valenciano" En: *Levante* (Alicante), 1952.

cuando no falte en el primer tiempo el 5 por 8 característico del zortziko [...] Insisto en que ni zortziko ni ningún otro aire popular se encuentra en el Cuarteto como valor directo, sino como inevitable resonancia redal. En lo armónico, considero mi última obra como la más seguidora de líneas actuales⁵⁶⁸.

A raíz de la concesión del Premio Nacional son varias las críticas que aparecen en prensa sobre el galardonado, homenajes que se le brinda, así como un seguimiento de sus conferencias-concierto por Andalucía. A continuación se exponen aquí brevemente algunos fragmentos, respectivamente:

El compositor alicantino D. Rafael Rodríguez Albert fue agasajado ayer en Madrid por un numeroso grupo de paisanos, amigos y compañeros [...] Entre las adhesiones recibidas figuraba la del Director General de Bellas Artes, señor Gallego Burín⁵⁶⁹.

Porque Albert es, como ya hemos dicho otras veces, un artista que con Esplá, Halffter y Rodrigo figura en cabeza en el arte musical español, con una personalidad definida y con una obra de perfiles propios y valiosos. Albert comenzó su conferencia desarrollando el proceso de lo que constituye lo esencial del fenómeno musical: la cadencia. [...] ⁵⁷⁰.

[...] Su tournée por Andalucía ha sido un verdadero acontecimiento artístico. En Sevilla ha tenido que actuar en distintas Sociedades y ha sido invitado para visitar Córdoba, Málaga y otras capitales. Sus conferencias-concierto tienen el sugestivo y atrayente interés de ponernos en presencia de un auténtico artista que, con una ardiente sinceridad, revela los pensamientos y emociones que han germinado en su alma durante muchas horas de soledad creadora. Su maestría de muchos años de entrega apasionada a la música la ofrece con una inefable sencillez. La acogida que se le ha dispensado en Granada ha sido magnífica, como la merece un maestro de su austeridad en el que tantas esperanzas se cifran en estos momentos de crisis. El periodista G. Marín Vivaldi [...] le hizo un interesante reportaje, del que reproduzco algunos de los juicios de Albert: “La música española actual -dijo- está ahora sugestionada por lo de fuera... Se podría decir que hay una especie de desquiciamiento... Se trabaja sobre sistemas y el sistema no es todo arte. O sea que ahora se da un desplazamiento de las bases tonales de la música. Estamos en un período de transición... Falta, sobre todo, sinceridad”. Y sobre la esencia de la música, dijo: “Reside en su gran poder de expresión, de evocación de la vida íntima, del alma. La música, no es ni puede ser descriptiva“ [...] Y el veterano Narciso de la Fuente, institución del periodismo granadino, que no ha perdido un concierto en lo que va de siglo, asegura en la “Hoja del Lunes”:

⁵⁶⁸ FRANCO, Enrique. “Rafael Rodríguez Albert, Premio Nacional...”

⁵⁶⁹ ANÓNIMO. “En honor del compositor Rodríguez Albert” En: *ABC* (Madrid), 17 de febrero de 1953. Pág. 56.

⁵⁷⁰ JIMÉNEZ PÉREZ, Luis. “Música. Conferencia-concierto de Rodríguez Albert, en la Facultad de Medicina” En: *Patria* (Granada), 8 de marzo de 1953.

“¡Lástima que este hombre no tenga una cátedra en el Conservatorio! ¡Qué meritisima labor haría!” Esta misma queja se la he oído a muchas personas de solvencia en el mundo literario o del arte, y por ello cabe preguntarse. ¿No se le debe liberar de los trabajos intrascendentes en que pierde su tiempo para que se consagre por entero a su misión creadora?⁵⁷¹.

El estreno de su *Cuarteto en Re* se produjo en Ginebra, pero sólo se ejecutaron dos de sus cuatro movimientos, a cargo de José de Azpiazu (guitarra), Roger Elmiger (violín), Paul Rudhardt (viola) y Francois Courroisier (cello) el 24 de noviembre de 1953. La crítica de la prensa suiza se hizo eco de aquel concierto:

[...] oeuvre qui ne semble point dénuée d'intérêt, en dépit de manifestes influences extérieures, telle celle de Ravel dans le mouvement lent, mais qu'il faudrait entendre dans son entier pour en juger décemment [...]⁵⁷².

En el mes febrero de 1954, apareció en la *Revista Ritmo* un artículo firmado por José de Azpiazu, profesor del Conservatorio de Ginebra:

La decimonovena sesión organizada por el Centre de Premières Auditions, que dirige la dinámica y gran violoncellista mademoiselle Elise Clere, fue patrocinada por el Excmo. Sr. Ministro Don José Sebastián de Erice, Cónsul general de España en esta ciudad, y por la Société de Amis du Pays De Langue Espagnole et Portugaise, que preside el profesor Liebeskind, Decano de la Facultad de Derecho de la Universidad y gran hispanista. Este Festival atrajo un público ávido de conocer el movimiento musical español actual, abarrotando materialmente la bellísima Sala de Conciertos del Conservatorio. [...] En cuanto a mi modesta persona, me cupo el honor de dar a conocer el Cuarteto en Re M, para trío de arco y guitarra (Premio Nacional 1952), del gran compositor alicantino Rafael Rodríguez Albert. Roger Elminger (violín), Paul Rudhart (viola) y Francois Courvoisier (violoncello) ofrecieron su arte para dar una bella versión de este cautivante y maravilloso Cuarteto, pleno de ritmo y colores originalísimos. Obra sobresaliente, que nos valió un grandioso éxito [...]⁵⁷³.

⁵⁷¹ FERNÁNDEZ DE CASTRO, José. “La “tournée” de Rodríguez Albert” En: *Revista Rumbos*, VIII, 70 (Madrid), junio 1953.

⁵⁷² En éste artículo no cita el *Cuarteto en Re*, pero el crítico se refiere a él. WALTER, Franz. “Musique espagnole au Centre des Premières Auditions” En: *Journal de Genève* (Gèneve), 24 de noviembre de 1953. En el archivo documental de la Biblioteca Nacional aparece la fecha del artículo errónea, ya que figura el mes de septiembre y eso es imposible, porque el concierto se realizó en noviembre. LOZANO MARTÍNEZ, Isabel; SOTO DE LANUZA, José María. *Rafael ...* Pág. 93.

⁵⁷³ AZPIAZU, José de. “Festival de música española” En: *Ritmo*, XXIV, 259, febrero de 1954. Pág. 7.

La interpretación íntegra de la obra tuvo lugar el 22 de diciembre de 1953 en el Conservatorio Superior de Música de Madrid por la Agrupación Nacional de Música de Cámara, con Narciso Yepes (guitarra), Luis Antón (violín), Pedro Meroño (viola) y Ricardo Vivó (cello)⁵⁷⁴.

En una entrevista efectuada por Enrique Franco a Rodríguez Albert, el compositor le habla acerca del tan mencionado concepto levantino en su producción musical:

No puedo eludir el ser levantino y el que todo el mundo poético implícito en mi paisaje natal actúe sobre mí y me obligue a sentir de manera determinada y expresarme en un lenguaje determinado también. De ahí mi afinidad, mi cariño, y mi íntima sumisión a la obra de Miró. Creo que, más que por el mismo creador, por el mundo que llegó a captar en su literatura. Españolismo puro, levantino, con afán de insertarlo en las líneas de la música universal; pero huyendo de la cita directa, no digo ya de la temática folklórica, sino hasta de los giros cadenciales⁵⁷⁵.

Ese mismo año de 1953, como se ha comentado en páginas anteriores, Rodríguez Albert es designado representante de España dentro del Congreso Mundial de Protección al Ciego, participando en el perfeccionamiento de la escritura musical Braille. Este Congreso se efectuó en París en 1954, presentando Rodríguez Albert una ponencia que versa sobre su propio sistema de transcripción de partituras orquestales⁵⁷⁶.

Tras el *Cuarteto en Re mayor* llegará otra obra en 1953. Rodríguez Albert repite de nuevo formación camerística, pero en esta ocasión con un cuarteto de cuerdas, que lleva por título *Cuarteto en Mi mayor*. Con ésta composición Rodríguez Albert resultaba finalista en el Concurso Internacional de Lieja (Bélgica) de 1960. Hubieron de pasar varios años hasta que el 13 de marzo de 1960 tuvo lugar el estreno de esta composición en el Ateneo de Madrid por la Agrupación Nacional de Música de Cámara⁵⁷⁷. Ese estreno estaba incluido en el Ciclo “Historia del

⁵⁷⁴ Ese mismo año se editó la partitura a través de *Unión Musical Española* y fue grabado por el Cuarteto MOYZES con José Luis Lopategui a la guitarra para el sello discográfico PDI en 1989, bajo el patrocinio de la ONCE.

⁵⁷⁵ FRANCO, Enrique. “Rafael Rodríguez Albert, Premio Nacional de Música” En: *Boletín oficial de la ONCE*, enero de 1953.

⁵⁷⁶ En posteriores ediciones de éste Congreso, celebrado en la ciudad italiana de Brescia en 1967 y 1969, respectivamente, Rodríguez Albert presentó mejoras y avances de su sistema de transcripción. Estos progresos fueron incorporados en las resoluciones presentadas tras los congresos.

⁵⁷⁷ LOZANO MARTÍNEZ, Isabel; SOTO DE LANUZA, José María. *Rafael ...* Pág. 45.

Cuarteto Español”, patrocinado por Juventudes musicales. Al igual que el *Cuarteto en Re mayor*, también fue grabado apareciendo en el mismo disco del sello discográfico PDI en 1989, bajo el patrocinio de la ONCE.

El crítico Antonio Fernández-Cid, reseñaba en una crónica acerca de esta obra, lo siguiente:

Rafael Rodríguez Albert, excelente músico [...] cuyo *Cuarteto en Mi Mayor*, al que sólo se opone la personalísima reserva del excesivo discurso del segundo movimiento en comparación con el resto de la obra, y, sobre todo, la introducción, hay en este primer tiempo, *Allegro con fuoco*, rico en efectos, sucinto, con vuelo juvenil y ambiente levantino, su acierto mayor⁵⁷⁸.

Las Cancioncillas de la Corza, compuestas para voz y piano, es otra obra fechada en 1953, pero actualmente desaparecida. Rodríguez Albert creó un tríptico, con texto del poeta Ángel Oliver, amigo del compositor.

Frente a su anterior etapa en Granada en la que apenas componía, la etapa de Madrid va a resultar altamente productiva. En el año 1954 regresa de nuevo a la composición para piano, con una *Sonatina en Do mayor*. Si se compara con las últimas obras que escribió para piano sólo en su período granadino, como era *Preludios* y *Homenaje a Falla*, aquí se observa con ésta *Sonatina en Do mayor*, un paso más en su evolución musical, en la misma línea de sus cuartetos, compuestos años antes. El término sonatina ya fue utilizado por Rodríguez Albert en la *Sonatina para violín y piano* del año 1925 y en la obra desaparecida, igualmente para piano *Sonatina en Si bemol*, del año 1949. Esta *Sonata en Do mayor*, fue estrenada por el propio compositor el 20 de diciembre de 1955 en el Salón de Actos del Ayuntamiento de Cartagena. En 1982 se grabó por la pianista Susana Martín, dentro de la colección *Música española contemporánea*, y editado un año más tarde por la *Editorial de Música Española Contemporánea*⁵⁷⁹.

⁵⁷⁸ FERNÁNDEZ-CID, Antonio. “Las juventudes musicales y su ciclo Historia del cuarteto español” En: *ABC* (Madrid), 17 de marzo de 1960. Pág. 82. Tanto en la monografía de la Biblioteca Nacional como en la de José María Vives, sobre la figura de Rodríguez Albert, no aparece reflejado el día exacto del periódico en cuestión.

⁵⁷⁹ [Grabación Sonora] “Sonatina en Do mayor” En: *Música española contemporánea vol.I*. Susana Martín (piano). Madrid: RCA, 1982.

Le siguió en su producción otra composición, *Seis Canciones*, de nuevo para voz y piano del año 1955. Estaba basada en poemas de Ramón Garciasol⁵⁸⁰. Los números que lo integraban era: I. *Imitación-Homenaje a don Antonio Machado*. II. *Canción de Doncella*. III. *Letra para una música popular antigua*. IV. *Dehesa de la Villa*. V. *Dos canciones de cuna* y VI. *Labradores castellanos*. Actualmente esta partitura se encuentra desaparecida⁵⁸¹.

Otra obra significativa en su trayectoria musical es su *Cuarteto en Sol menor*, para violín, viola, cello y piano, del año 1955⁵⁸². De nuevo, se trata de otra obra presentada a un certamen, que le proporcionará éxitos.

Con esta composición alcanza el accésit en el Concurso Samuel Ros de la edición de 1955⁵⁸³. Es una obra relativamente breve en su duración. Su estreno tuvo lugar el 15 de enero de 1956 en el Conservatorio de Madrid, por la Agrupación Nacional de Música de Cámara con Enrique Aroca al piano⁵⁸⁴. Resulta curioso, cómo la mayoría de sus obras exitosas no fueron concebidas por encargo, sino que su creación partió de la idea de concursar en certámenes. Esto fue bastante normal entre los músicos de aquella época, especialmente en los años cincuenta, en los que para sobrevivir y completar su sueldo intentaban ganar premios. Según recoge una crítica de prensa de Javier Alfonso, en enero de 1956:

El programa desarrollado por la Agrupación Nacional de Música de Cámara [...] presentaba el interés- aparte del habitual que ofrecen siempre las sesiones de esta Sociedad- del estreno del *Cuarteto en Sol menor* para piano e instrumentos de arco del compositor Rafael Rodríguez Albert, obra galardonada con el accésit *Samuel Ros 1955*. Rodríguez Albert, además de compositor, es un excelente pianista, cualidad que en esta obra que nos ocupa pronto se deja ver no sólo por la forma de estar tratado el piano, sino por la preponderancia que la misión de éste tiene sobre la de los instrumentos de arco. Este *Cuarteto*, que se desarrolla en cuatro tiempos, es obra ambiciosa y resuelta con fortuna; el trabajo contrapuntístico del primer tiempo revela una mano experta y segura, así como el bello *ambiente* conseguido en

⁵⁸⁰ VIVES RAMIRO, José María. *Rafael Rodríguez ...* Págs. 93.

⁵⁸¹ PALACIOS, María. *Rafael Rodríguez Albert. Canto...* Pág. 220.

⁵⁸² LOZANO MARTÍNEZ, Isabel; SOTO DE LANUZA, José María. *Rafael ...* Págs. 47-48.

⁵⁸³ FERNÁNDEZ VICEDO, Francisco José. "La música española en los años cincuenta: el Premio de Composición <<Samuel Ros>> como reflejo de las políticas del régimen franquista y la transición hacia las nuevas estéticas compositivas" En: *Music and Propaganda in the Short Twentieth Century*. (Massimiliano Sala, ed.). Turnhout: Brepols, 2014. Págs. 265-288.

⁵⁸⁴ A día de hoy, esta obra continúa sin estar editada ni grabada, y por tanto apenas conocida entre el público.

el segundo tiempo dentro de un lirismo sin énfasis y la acertada disposición instrumental del tercer tiempo *Musetta*. En cuanto a la armonía, Rodríguez Albert revela en esta obra, como en todas las suyas del momento actual, una inquietud muy loable en la rebusca de un sello personal y en la resolución del problema contrapuntístico, que le conduce a veces a la atonalidad pasajera, pero siempre con una decidida orientación estética. Para mi criterio personal, creo que hubiera sido deseable en los tiempos extremos- dada la buena calidad de los elementos temáticos armónicos puestos en juego- un mayor aprovechamiento de éstos en un más amplio desarrollo. La obra fue acogida con cariño y calor, recogiendo el autor los aplausos en unión de sus intérpretes, Aroca, Antón, Meroño y Vivó [...] ⁵⁸⁵.

A pesar de que residía en Madrid, no por eso, llegó a perder el contacto con la ciudad de Alicante y sus amigos, con los que solía reunirse siempre que podía ⁵⁸⁶. Algunas partituras fueron forjadas en esas idas y venidas.

Un ejemplo de esas obras totalmente alicantinas, con carácter festivo, es por ejemplo, *Goig en la Festa: per a la Bellea del foc: coro y banda*, con letra de Francisco Armengot. Compuesta en 1956 y estrenada el 22 de junio de ese mismo año en la Plaza de Toros de Alicante, por el Orfeón Alicante y la Banda Municipal, bajo la batuta de Carlos Cosmén. Además, unos días después de su estreno el Orfeón y Banda Municipal de Alicante, lo grabaron el 30 de junio de 1956 en Radio Alicante ⁵⁸⁷. Esta pieza fue galardonada en el concurso de Madrigales de ese mismo año, convocado por la Comisión Gestora de las Hogueras de San Juan.

Otra composición suya que alcanzó otro galardón en 1956, en este caso el Premio Samuel Ros, fue el *Quinteto en La menor, para clarinete e instrumentos de arco* ⁵⁸⁸. Como recoge la prensa y los más prestigiosos críticos del momento, esta obra suma un nuevo premio a su trayectoria musical:

Rafael Rodríguez Albert [...] cuenta en su historial con varios premios nacionales y extranjeros. Su nombre es conocido en el mundo musical y sus composiciones ya han sido escuchadas y aplaudidas por diversos públicos. En el *Quinteto en La menor para clarinete y cuarteto de cuerda* se aprecia la inquietud por encontrar caminos nuevos de expresión, arrancando de una cierta

⁵⁸⁵ ALFONSO, Javier. "Sociedad de conciertos de música de cámara" En: *ABC* (Madrid), 18 de enero de 1956.

⁵⁸⁶ VIVES RAMIRO, José María. *Rafael Rodríguez* ...Págs. 94.

⁵⁸⁷ LOZANO MARTÍNEZ, Isabel; SOTO DE LANUZA, José María. *Rafael* ...Pág.53.

⁵⁸⁸ Esta partitura a día de hoy se encuentra sin editar. Los manuscritos están en la Biblioteca Nacional, habiendo también copia en FJM y en BMC.

base, para mí muy corta, de tonalidad [...] El público aplaudió mucho al autor y a los intérpretes⁵⁸⁹.

La obra galardonada con el Premio Samuel Ros 1956, concedido por unanimidad a Rafael Rodríguez Albert, compositor de tan reconocido prestigio por su *Quinteto en La menor*, para clarinete e instrumentos de arco. Con esta obra, Rodríguez Albert se nos muestra entregado por completo al movimiento musical cultivado por tanto compositor de nuestro tiempo de no importa qué latitud; un movimiento en el que la técnica es primordial para el compositor y en el que, entre tantas otras particularidades más tratan de extinguirse todos los nacionalismos; un movimiento, en fin, que yo me atrevo a calificar de modernista en el más exacto sentido del vocablo. Obra cabalmente construida en sus dos tiempos extremos, un tanto divagatoria en el *Andante* y que alcanza su mejor momento en la corta coda del suelto y gracioso *Scherzo*. Fue muy bien interpretada por Antón, García, Meroño y Vivó, con la colaboración, asimismo excelente, del clarinetista Leocadio Parras⁵⁹⁰.

Su estreno se produjo el 2 de diciembre de 1956 en el Instituto Nacional de Previsión de Madrid, por la Agrupación Nacional de Música de Cámara y Leocadio Parras, al clarinete.

La tercera obra que compone Rodríguez Albert en ese año 1956 es *El Conde Sol*⁵⁹¹. Es una obra de teatro infantil, escrita por Carmen Conde, a la cual el compositor escribe unas canciones y música, una especie de banda sonora de la obra. Los dos autores deciden presentarla al Concurso Nacional de Teatro Infantil convocado por la Dirección General de Cinematografía y Teatro. De nuevo logra un premio, en este caso la Mención honorífica. El día de su estreno, 25 de agosto de 1968, se grabó por TVE⁵⁹². Los títulos de esas canciones son: I. *Canción de Leonor*, II. *Canción de Don Álvaro*, III. *Cántiga*, IV. *Canción del Juglar*.

Paralelamente a esas composiciones continuó intensamente con sus conferencias-concierto, donde reflexiona sobre la música y al mismo tiempo da a conocer sus propias obras. En el año 1958, a la edad de 56 años regresó de nuevo a la docencia, al obtener plaza de Profesor de Estética e Historia de la Música en el

⁵⁸⁹ FRANCO, José María. "Vida musical. Estreno de un ciclo de canciones" En: *Ya* (Madrid), diciembre de 1956.

⁵⁹⁰ IGLESIAS, Antonio. "Los conciertos del Domingo" En: *ABC* (Madrid), 5 de diciembre de 1956.

⁵⁹¹ LOZANO MARTÍNEZ, Isabel; SOTO DE LANUZA, José María. *Rafael ...* Págs. 43-44.

⁵⁹² Con anterioridad, en el año 1961, le otorgaron el Premio Doncel de Teatro Infantil. En 1957 Rodríguez Albert realizó un arreglo de parte de esta música para Hispavox, con la Orquesta Popular de Instrumentos de Pulso y Púa de la ONCE, dirigida por el autor. Aquí los títulos son I. *Danza de Sevilla*, II. *Lamento* y III. *Danza popular de León*.

Colegio Nacional de Ciegos de Madrid⁵⁹³. Una plaza que no era ninguna novedad para él, ya que dos décadas antes ya ejerció como Catedrático de Historia de la Música, Estética y Musicografía en el año 1932.

En ese año 1958 ven la luz otras dos composiciones claves en su recorrido compositivo. Sus títulos son *Las bodas de Camacho*, un ballet que forma parte de la fantasía lírica *La ruta de Don Quijote* y otra obra orquestal *Estampas de Iberia*. La primera de ellas, *Las bodas de Camacho*, es una reelaboración de un episodio del Quijote:

Las Bodas de Camacho, de Rodríguez Albert en su primera audición en este programa es obra directa y clara de escritura, de cuidada orquestación, y sus distintos episodios- algunos con claras alusiones a lo popular- responden a una manera eminentemente descriptiva, expuesta con soltura de mano y firmeza de espíritu por el admirado compositor levantino. Fue bien traducida por Spiteri⁵⁹⁴.

La otra composición orquestal es *Estampas de Iberia*, de la que sólo se conservan cuatro números: I. *Galicia*, II. *Asturias*, III. *Valencia* y IV. *Andalucía*. Afortunadamente se cuenta con escritos del compositor comentando esta obra:

Como ofrenda a mi país, me propongo registrar en mi obra el producto de una revisión folklórica que condense, en cuanto alcance mi posibilidad, las múltiples facetas que todavía ocultan gérmenes esparcidos en el espíritu de nuestro suelo [...] Atento a las posibilidades que nuestro folklore musical ofrece [...] mi propósito, del empeño de vigorizar un lenguaje bien definido, extendido su integración dialéctica de manera fragmentaria, pero comprendido en una serie que consiga unidad, lo que se ha dado ya en muchos casos con innegable fortuna. Apuntemos aquí reconociendo a Albéniz, Turina, Guridi, Falla, etc. Sin desdeñar aquello que nos ha dado tan felices frutos [...] mi empeño alcanzaría plenitud si, mediante una estética nueva, comunicativa, emocionalmente lograda, plasmo en el pentagrama aquellas esencias que me sea dable captar, es decir, dando continuidad a la línea ya trazada desde Pedrell, en ocho composiciones de tipo rapsódico, llevadas a un concepto orquestal adecuado, sin regatear medios que contribuyan a resaltar lo peculiar y característico mediante un tratamiento que observe las calidades que dieron

⁵⁹³ VIVES RAMIRO, José María. *Rafael Rodríguez ...* Págs. 99-100.

⁵⁹⁴ Hace referencia al estreno, en versión de ballet, por la Orquesta Sinfónica de Madrid (Orquesta Arbós) bajo la batuta de Vicente Spiteri, el 13 de Junio de 1960 en el Teatro Español de Madrid. (IGLESIAS, Antonio. "Spiteri, Corvino y la Orquesta Sinfónica" En: *ABC* (Madrid), 15 de junio de 1960.

origen a lo popular [...] hasta conseguir [...] la universalidad, que en definitiva, exige nuestro momento⁵⁹⁵.

Tras su vuelta a las aulas y el contacto de nuevo con alumnos, Rodríguez Albert se involucra a fondo en las clases, como solía hacer con todo. Además, conocedor de la complejidad que entrañaba el aprendizaje para una persona ciega y de las limitaciones metodológicas que existían, sus disertaciones en clase no dejaban indiferente a nadie, según se conoce a través de aquellos alumnos. Músico con una sólida formación humanista, en constante preocupación por el aprendizaje, sus clases no se limitaban a simples exposiciones teóricas, sino que las completaba con audiciones discográficas y ejemplos por el mismo al piano⁵⁹⁶.

De ese período son dos obras didácticas escritas por Rodríguez Albert en el año 1960⁵⁹⁷, *Compendio de armonía, contrapunto y fuga e Historia abreviada de la música*⁵⁹⁸ en 1960. Sobre la primera obra, ésta se realizó a través de la beca que le concedió la Fundación Juan March. Resulta interesante reproducir aquí unas líneas del propio autor, acerca de la memoria presentada a la Fundación Juan March:

Memoria que presenta Rafael Rodríguez Albert a la consideración del Consejo del Patronato de la Fundación Juan March.

Preocupado, con ansiosa dedicación, desde hace más de treinta años, por todo lo que se refiere a la enseñanza para no videntes, y seguro que la necesidad más sentida es la escasez de elementos que ha dificultado siempre el logro de una metodología apropiada, en lo que respecta a sistema y procedimientos especiales para ciegos, me ha hecho concebir el propósito, en lo posible, de tales trabas a los no videntes estudiosos, amantes y profesionales de la música [...] cifro en los siguientes puntos:

Esta obra compendia en un solo volumen las tres materias expuestas, hoy dispersas en varias obras.

He introducido en ellas innovaciones personales en el sistema Braille, innovaciones imprescindibles dada la evolución de la música. Con ello ponemos al alcance de los videntes el estudio y la comprensión de la música actual, que hasta hoy estaban limitados por anticuados medios de expresión. También he introducido técnicas personales y procedimientos mnemotécnicos hasta hoy inéditos.

⁵⁹⁵ Estos documentos, se custodian en la BNE. Sign. M.R. Albert/ 70. Se sabe por sus comentarios que hay tres movimientos más: *Extremadura, Cataluña y Aragón*, pero son notaciones incompletas en braille y por tanto no están copiados a tinta.

⁵⁹⁶ LOZANO MARTÍNEZ, Isabel; SOTO DE LANUZA, José María. *Rafael ...* Pág. 16.

⁵⁹⁷ PALACIOS, María. *Rafael Rodríguez Albert. Canto...* Págs.142-143.

⁵⁹⁸ En el caso de *Historia abreviada de la música*, el manuscrito se encuentra desaparecido. Este libro fue material como libro de texto en el Colegio Nacional de Ciegos.

He incorporado en esta obra todos los acuerdos tomados en la Conferencia de Musicografía Braille, celebrada en París en 1954. Es indudable que con una obra así concebida se conseguirá:
 Vencer las dificultades de lectura.
 Rapidez en el conocimiento de las materias.
 Reducir el tiempo de estudio.
 Procurar la comprensión de la música actual.
 A pesar de tal empresa se ha opuesto siempre la limitación de tiempo, de una parte, y, de otra, la falta de apoyo económico suficiente para una total entrega como la que me propongo. Conseguido esto último, estaría en situación de descargarme de tareas cotidianas, comprometiéndome a realizar mi obra en el plazo de un año [...] ⁵⁹⁹.

Volviendo de nuevo a su trayectoria compositiva, en el año 1961 escribe una obra orquestal, la *Fantasía en tríptico sobre un drama de Lope*. Como en ocasiones anteriores es una obra que presenta a un concurso, en esta ocasión para el Concurso Nacional de Música que convocaba el Ministerio de Educación Nacional. Nuevamente se refleja la pasión que sentía hacia la literatura. Esta composición está basada en *El mejor alcalde, el Rey* de Lope de Vega ⁶⁰⁰, y son tres esbozos a modo de interludio, divididos en fragmentos. Más tarde fue adaptada por Rodríguez Albert y Guillermo Fernández-Shaw para ballet. Se desarrolla en pleno siglo XIII, bajo el período del reinado de Alfonso VII de León y Castilla. Los tres números que lo integran son: I. *Campo de Galicia, Súplica, Boda interrumpida, Lamento y Rapto*; II. *Camino de León, Entrada, Estancia Real y Retorno*; III. *Obsesión, Apunte trágico-burlesco, Declaración y Final*. Obtuvo el primer premio por unanimidad ⁶⁰¹, quedando desierto el accésit. La obra se grabó en el año 2002, por la Fundación Autor a cargo de la Joven Orquesta Nacional de España, bajo la batuta de José Antonio Pascual ⁶⁰².

⁵⁹⁹ Memoria presentada por Rodríguez Albert al Patronato de la Fundación Juan March. Proyecto del *Compendio de armonía, contrapunto y fuga, de utilidad práctica a su estudio con arreglo al Sistema Braille*. Estos documentos, se custodian en la BNE. Sign. M.R. Albert/ 61/ 1 y M.R. Albert/ 61/ 3, respectivamente.

⁶⁰⁰ VIVES RAMIRO, José María. *Rafael Rodríguez ...* Págs. 109-110.

⁶⁰¹ Según la *Orden* del 26 de Junio de 1961 en las bases del Concurso Nacional, constaba que la obra musical a presentarse tenía que ser tres piezas breves de orquesta como interludios a un drama de Lope de Vega. El jurado estaba formado por Oscar Esplá, como presidente, y Gerardo Diego Cendoya y Regino Sáinz de la Maza, como vocales. El primer premio tenía una dotación económica de 10.000 pesetas, mientras que el accésit era de 5.000 pesetas.

⁶⁰² En ese disco, además de la *Fantasía en tríptico sobre un drama de Lope*, también figuran otras dos composiciones de Rodríguez Albert: *Cinco piezas antiguas. Evocación a la antigua danza* (1928) y *Meditación y Ronda* (1931).

De ese año 1961, también es otra composición que lamentablemente se suma a las partituras desaparecidas del catálogo compositivo de Rodríguez Albert. Se trata de *Tres canciones*, para voz y piano. Con texto de Leopoldo de Luis, sigue la tradición de los lieder. Los números que lo componen son: I. *La luz a nuestro lado*, II. *Siempre* y III. *Paisajes*⁶⁰³.

Siguiendo la estela de colaboraciones con escritores u homenajeando a otros ya pasados, compone en 1962 *La pastora Corina*⁶⁰⁴. Rodríguez Albert se ofrece a colaborar con Antonio Buero Vallejo, cuya amistad venía de años anteriores, tras una petición del dramaturgo⁶⁰⁵. En realidad, requería del compositor que pusiera música a una canción dentro de la obra *El Concierto de San Ovidio*. El 16 de noviembre de 1962 se estrenó la obra⁶⁰⁶ en el Teatro Goya de Madrid.

Otra obra novedosa de ese año, por lo que a la técnica utilizada se refiere, es la composición para guitarra *Sonatina en tres duales*. En esta composición Rodríguez Albert emplea el lenguaje dodecafónico, en este caso tres series⁶⁰⁷. Seleccionada por la sección española de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea se incluyó en el Festival Mundial de Música de Amsterdam (Holanda) en 1963. Fue premiada por el Concurso Internacional de Guitarra de Lieja en el año 1967 y editada por la Editorial Alpuerto en 1979. La obra se estrenó en España el 25 de octubre de 1986 dentro del I Concurso Nacional de Interpretación ONCE, por el guitarrista Gustavo Fernández Russo⁶⁰⁸.

En 1963, rompe con lo que parecía su trayectoria, al regresar a la composición de una obra con características populares, muy alejada del estilo anterior. Para Rodríguez Albert, como se observa, no le supone ningún problema esos giros de 180 grados, sino que se adapta a cada estilo requerido. La obra en cuestión a la que se hace referencia es *Tres villancicos manchegos* con los que vuelve de nuevo al piano. Los tres números que figuran son: I. *Los pastores no son...*, II. *El labrador y la Virgen* y III. *Vamos, pastorcillos*. Se estrenó ese mismo

⁶⁰³ PALACIOS, María. *Rafael Rodríguez Albert. Canto...* Pág. 221.

⁶⁰⁴ También se puede encontrar en los archivos de la BNE, como *Corina, la pastora*. LOZANO MARTÍNEZ, Isabel; SOTO DE LANUZA, José María. *Rafael ...* Pág. 44.

⁶⁰⁵ VIVES RAMIRO, José María. *Rafael Rodríguez ...* Pág. 112.

⁶⁰⁶ Posteriormente fue grabada por TVE, el 19 de enero de 1973.

⁶⁰⁷ VIVES RAMIRO, José María. *Rafael Rodríguez ...* Pág. 112.

⁶⁰⁸ LOZANO MARTÍNEZ, Isabel; SOTO DE LANUZA, José María. *Rafael ...* Pág. 77.

año, el 26 de diciembre en Ciudad Real, interpretada por María de los Ángeles Garcerán a la voz y Carmen Coll al piano⁶⁰⁹.

La revista *Ritmo* publicó en 1965 una referencia a los villancicos del compositor:

El día 28 en el Salón de Actos de Amigos del Arte, promovido por Juventudes musicales tuvo lugar un recital ofrecido por la soprano madrileña María de los Ángeles Garcerán [...] la segunda parte fue compendio de una excelente interpretación. Granados tomó vida en Serranas de Cuenca. Una maravillosa influencia de Conchita Badía sobre sus alumnos. Deben destacarse especialmente tres villancicos manchegos recopilados y armonizados pro Rodríguez Albert. Tanto la labor del mencionado compositor como la exquisita dicción de María de los Ángeles Garcerán fue largamente aplaudida y ovacionada por el numeroso público existente. Acompañó su cuidado y tenaz interpretación la conocida pianista María Canela, a la que tanto deben los solistas⁶¹⁰.

Tres años más tarde, el compositor decide presentar una memoria a la Fundación Juan March, para optar a una pensión de Bellas Artes (Música). Así expuso Rodríguez Albert sus motivos:

Es preocupación latente para quien se considera suficientemente capacitado, el abordar, en cuanto a la música, lo que históricamente se ha calificado de gran forma: sonata, concierto y sinfonía. A esto último se centra un propósito que, sin tratarse de un primer intento, sí permite dar un paso más, que marque una pronunciada curva, en el terreno estético y formal, sin renunciar en lo que toca a la realización contemporánea, el situarse en su tiempo, admitiendo, tanto lo tradicional ampliamente observado, como la motivación presente en un tipo de obra, sin desorbitados extremos, pero, también abierta al porvenir, logrando con el mayor decoro posible tan anhelo [...] Naturalmente, estos movimientos habrán de ser contrastados, sin perjuicio de mantener su propia unidad, y acaso se consiga una realización conceptualmente cíclica. A tal fin, se somete a lo prescrito en la Convocatoria, es decir, terminar la obra en el plazo de un año, y, si el Jurado lo estima, hacer entregas fragmentarias a medida que se hallen en tal disposición. Ahora bien, como una de las razones que se oponen a sus deseos es la crematística, difícilmente podría conseguir lo que se propone y ofrece, en tan corto plazo, sin una ayuda que se lo permita, abandonando algunas actividades que le restan tan precioso tiempo⁶¹¹.

⁶⁰⁹ *Ibidem*. Pág. 79.

⁶¹⁰ ANÓNIMO. "Tarrasa" En: *Ritmo*, XXXVI, 359, diciembre 1965. Págs. 18-19.

⁶¹¹ VIVES RAMIRO, José María. *Rafael Rodríguez ...* Págs. 114-115. La memoria está dentro de los archivos de la Fundación Juan March.

Esa pensión le fue concedida y gracias a ella pudo concluir una de sus obras orquestales más personales y evolucionadas, que supone un hito dentro de su amplio catálogo compositivo. La obra en cuestión no es otra que *Sinfonía del Mediterráneo*. Se trata de una composición orquestal que contiene tres movimientos: I. *Preludio de los Ecos*, II. *Visión abismal* y III. *Acuarela del mar*. La Orquesta Sinfónica de Alicante bajo la dirección de Juan García Iborra, fue la encargada de su estreno, el 4 de Abril de 2000⁶¹². Partitura para una gran orquesta sinfónica, en cuanto al número de miembros requeridos, es la primera obra de su producción que lleva dicho título, el de sinfonía. El compositor emplea un lenguaje que roza el atonalismo, junto a la incorporación de electroacústica⁶¹³. Este elemento tiene función exclusivamente de amplificación de un efecto de la propia orquesta, mediante la magnetofonía, desechando por tanto emplear sonidos previamente grabados.

Estos años ya se corresponden con el final de una etapa en la carrera musical de Rodríguez Albert. Cada vez los problemas de salud son más acuciantes, unido a la multitud de tareas y perfiles que representa Rodríguez Albert (compositor, docente, conferenciante o articulista).

En el año 1967 compuso dos obras significativas dentro de su producción. Una para guitarra, *Cinco piezas antiguas: Homenaje a Ravel* y otra para voz y piano, *Evocación de la Rosa niña*. Respecto a la primera, ésta fue estrenada en un concierto-homenaje que se le brindó a la figura de Rodríguez Albert en la Biblioteca Nacional, actuando a la guitarra Miguel Ángel Jiménez⁶¹⁴. Las cinco canciones llevan por título: I. *Entrada*, II. *Interludio*, III. *Bolero en Sevilla*, IV. *Canción del triste juglar* y V. *Danza popular en León*. En las notas al programa el intérprete comenta:

Rodríguez Albert retoma elementos presentes en su producción anterior: el folclore, evidente en el título o implícito [2ª y 4ª piezas], cadencias modales [2ª pieza] y, por supuesto, las

⁶¹² LOZANO MARTÍNEZ, Isabel; SOTO DE LANUZA, José María. *Rafael ...* Págs. 73-74.

⁶¹³ Los primeros compositores que emplearon electroacústica en sus obras fueron Luis de Pablo y Tomás Marco, entre otros, en la década de los sesenta. (PALACIOS, María. *Rafael Rodríguez Albert. Canto...* Págs. 162-165). Pero ese dato no sería del todo cierto ya que Gerardo Gombau fue uno de los pioneros.

⁶¹⁴ LOZANO MARTÍNEZ, Isabel; SOTO DE LANUZA, José María. *Rafael ...* Pág. 41. Esta se encuentra publicada en Madrid: Ópera Tres, 2000.

enseñanzas del homenajeado [1ª pieza] que llegan a la cita en el *Bolero en Sevilla*⁶¹⁵.

Por su parte, la partitura *Evocación de la Rosa niña* está basada en un poema, *La Rosa-Niña*, del escritor nicaragüense Rubén Darío que ese año conmemoraba el centenario de su nacimiento. Nuevamente regresa a un escritor de lengua hispana para componer una interesante partitura. Está publicada por *Semanario Archivo Rubén Darío*⁶¹⁶. En ese mismo año se tienen noticias de alguna nueva obra en la que iba trabajando, pero que lamentablemente no se conservan⁶¹⁷.

En 1971 regresa de nuevo al género camerístico con una obra para flauta y guitarra y otro quinteto con piano. La partitura para la primera formación citada lleva por título *Imágenes del solitario*, formada por seis movimientos: I. *Tapiz de arboles*, II. *Camino olvidado*, III. *Pasapié de las brujas*, IV. *La golondrina estática*, V. *Paso del peregrino* y VI. *Torbellino en los sauces*. Como ha pasado con tantas otras obras, han de pasar años hasta que se puede producir el ansiado estreno de dichas partituras. La circunstancia en la que se produjo esa primera audición de público⁶¹⁸ coincidió con la conmemoración del primer aniversario de la muerte de Rodríguez Albert, el 18 de marzo de 1980 en el Ateneo de Madrid⁶¹⁹.

El *Quinteto en Re al estilo concertante* para piano e instrumentos de arco, es una de sus composiciones más logradas. Escrita por encargo de la Comisaría General de la Música con motivo de la III Decena de Música en Toledo, se estrenó el 17 de mayo de 1971 en dicha ciudad. Los integrantes del quinteto eran Joan Lluís Jordá y José Luis Canabal a los violines, Emilio Mateu a la viola, Mariano Melguizo al cello y Luciano González Sarmiento al piano. Acerca de esta obra, la crítica especializada del momento decía:

Trazado con mano firme, seguro de técnica y con medios expresivos muy personales, que funden principios básicos en música con orientaciones modernas, más libres en armonía y concepción melódica, esta obra nos muestra la excelente madurez de un autor que tiene algo que decir y sabe cómo hacerlo. En los cuatro tiempos que constituyen la obra campea una agilidad y

⁶¹⁵ Este hecho se produjo el 18 de junio de 1991. Este documento, se custodia en la BNE. Sign. M.R. Albert/ 81.

⁶¹⁶ Editada por el Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1967. Número 11. Págs. 161-177

⁶¹⁷ Entre esas noticias se mencionaba unos movimientos de una sinfonía, pero sin concretar.

⁶¹⁸ En 1972 se consigue editar a través de Unión Musical Española.

⁶¹⁹ LOZANO MARTÍNEZ, Isabel; SOTO DE LANUZA, José María. *Rafael ...* Págs. 57-58.

fluidez que alcanzan su mayor desarrollo en los dos últimos tiempos, precedidos por la expresividad que la viola y el piano vierten en el *Andante calmo alla romántica*. El público aplaudió clamorosamente al autor y a los intérpretes⁶²⁰.

En el que se manifiesta la personalidad del autor, su conocimiento de todos los secretos camerísticos y oficio de buen compositor. Evidencia: los constantes aplausos que sonaron al final de la obra, bien interpretada y dominada por los instrumentistas, que compartieron con Rodríguez Albert las muestras de contento del auditorio⁶²¹.

El *Quinteto* en suma, es obra importante, con momentos de difícil belleza, y señala una notable evolución en la estética de su autor, que se corresponde con una mayor libertad y dominio en el empleo de los medios técnicos consiguientes⁶²².

En 1972 ve la luz una nueva composición de Rodríguez Albert, *Música para un homenaje-Tres impresiones sinfónicas*. Se trata de una obra de carácter sinfónico que como tantas otras, no se estrena hasta pasados muchos años. Hubo que esperar hasta el 23 de febrero de 1984 para que tuviera lugar el estreno en el Teatro Real de Madrid por la Orquesta Sinfónica de Radio Televisión Española. Al frente de ella, el director Miguel Ángel Gómez Martínez⁶²³. Consta de tres movimientos: I. *Víspera*, II. *Orto* y III. *Fiesta*. El día del estreno se realizó una grabación por RNE y TVE. En una crítica de Fernández-Cid sobre su estreno se recogían las siguientes palabras:

[...] con valor de estreno, se ofreció la *Música para un homenaje*, de ese compositor sensible y de clase que fue Rodríguez Albert. Homenaje que se convirtió en ofrenda a su memoria, al mostrar la partitura Gómez Martínez. Se trata de tres movimientos de signo nacionalista y levantínismo cierto, en los que asoma varias veces la jota desde los comienzos, presentada por el concertino. El primer tiempo quizá recuerde algo el estilo de la *Petrushka*, de Strawinsky. Abundan las intervenciones solista y el curso, un poco largo, es grato, demostrativo de un buen conocimiento de los medios orquestales. Bien dirigida, la ejecución resultó de trazos algo gruesos⁶²⁴.

⁶²⁰ FRANCO, José María. “Dos buenos conciertos en la III Decena musical de Toledo” En: *Ya* (Madrid), 25 de mayo de 1971.

⁶²¹ LÓPEZ Y LERDO DE TEJADA, Fernando. “Estreno del Quinteto concertante, de Rodríguez Albert” En: *El Alcázar* (Madrid), 22 de mayo de 1971.

⁶²² RUIZ COCA, Fernando. “Estreno de un Quinteto de Rodríguez Albert” En: *Nuevo Diario* (Madrid), 25 de mayo de 1971.

⁶²³ LOZANO MARTÍNEZ, Isabel; SOTO DE LANUZA, José María. *Rafael ...* Págs. 64-65.

⁶²⁴ FERNÁNDEZ-CID, Antonio. “Alicia de Larrocha, con Gómez Martínez y la Sinfónica de RTVE” En: *ABC* (Madrid), 26 de febrero de 1984. Pág. 71.

Sus problemas de salud lejos de mejorar, cada vez empeoraban más y desoyendo los consejos médicos en cuanto a una reducción en su trabajo, Rodríguez Albert no cesaba en su empeño como compositor y en su actividad creadora⁶²⁵.

En el año 1973 escribe una composición para banda, de nuevo basada en la obra de su paisano Gabriel Miró titulada *Años y leguas*. La obra de Rodríguez Albert se titulará *Horas y caminos*⁶²⁶. Ésta partitura fue un encargo de la Diputación Provincial de Alicante, a través del Instituto de Estudios Alicantinos para el Concurso Provincial de Bandas de Música en su quinta edición. Se estrenó el 24 de febrero de 1974 por la Banda Municipal de Alicante, en el Teatro Principal de dicha ciudad, bajo la batuta de Moisés Davia Soriano⁶²⁷.

Otra obra de ese año, pero que fue estrenada el 18 de enero de 1974 es *Sonata del mar y del campo* perteneciente al género sinfónico. Era un encargo de la Dirección General de Bellas Artes para la Orquesta Nacional que la estrenó bajo la dirección de Antoni Ros Marbá, en el Teatro Real de Madrid⁶²⁸. La prensa se hizo eco de la composición, y del éxito de la obra por parte de público y crítica:

Nuestro aplauso se unió al unánime y caluroso que el público dedicó a nuestra gran orquesta, a su ocasional batuta, al solista y también al compositor Rodríguez Albert, presente en un palco y que saludó al finalizar el estreno de su obra⁶²⁹.

El nombre sonata no se debe tomar aquí como un indicativo de rigidez formal[...] las alusiones al mar y al campo sí que tienen un cierto significado evocador [...] escrita para gran orquesta y representa un afortunado intento de síntesis, en el que se usa muy libremente de algunas conquistas sonoras actuales y también de giros españoles sumamente estilizados. El lenguaje es de forma muy justificadamente contemporáneo, pero el autor nunca pierde la consideración de ciertos principios que, a su modo de ver, siguen vigentes. Las mayores virtudes de esta *Sonata del mar y el campo* son la libertad, la indudable fantasía y la riqueza tímbrica⁶³⁰.

⁶²⁵ VIVES RAMIRO, José María. *Rafael Rodríguez ...* Pág. 128.

⁶²⁶ En el año 1981 se publicó a través de Editorial Piles.

⁶²⁷ LOZANO MARTÍNEZ, Isabel; SOTO DE LANUZA, José María. *Rafael ...* Págs. 74-75.

⁶²⁸ *Íbidem*. Págs. 74-75. En 1979 RNE y TVE la grabaron, por la Orquesta de RTVE y Enrique García Asensio en la dirección.

⁶²⁹ IGLESIAS, Antonio. "Música. Estreno de Rodríguez Albert" En: *Informaciones* (Madrid), 22 de enero de 1974.

⁶³⁰ GÓMEZ AMAT, Carlos. "Crítica musical" En: *Transcripción radiofónica mecanografiada, Radio Madrid*, (F. M. SER), 19 de enero de 1974. Éste documento se encuentra en BNE. Sign. M.R. Albert/67.

Se reanudó la serie de conciertos de la Orquesta Nacional [...] Se estrenaba una obra del compositor alicantino (nacido en 1902) Rafael Rodríguez Albert. Como de costumbre se colocó al principio de la sesión, en la posición más desfavorable. Repetiré nuevamente que los estrenos españoles deberían de ir justamente en los lugares privilegiados de cada concierto. La “Sonata del mar y del campo”- así se titula la obra de Rodríguez Albert- es encargo de la Orquesta Nacional. Dura diez minutos y sorprende desde el primer momento por un original, transparente y contrastado empleo de la orquesta. Líneas y arabescos se funden a veces con cristalinas sonoridades de la cuerda y la percusión⁶³¹.

En 1976 escribió una composición en la que la guitarra y el clave tendrán gran protagonismo. Esta obra está destinada para el Concurso Nacional de Composición⁶³² convocado por la Universidad de Granada en el centenario del nacimiento de Falla. En un claro homenaje a Falla, la aparición del clave en esta obra no es casual, pudiendo representar un guiño al *Concierto para clave y cinco instrumentos* del compositor gaditano. Lleva por título la *Antequeruela: díptico para conjunto de cámara, clavicémbalo, guitarra y soprano*⁶³³. La elección del nombre no es accidental, y responde al apelativo que recibía el “carmen”⁶³⁴ en el que residía Falla en Granada.

El texto de la obra está basado en la *Baladilla de los tres ríos* de García Lorca, otro escritor al que estuvo vinculado Rodríguez Albert. Sin duda, es una total deferencia a Falla y Lorca, y a la admiración que el compositor sentía por ellos. En enero de 1977 concede la última entrevista a la prensa, con motivo de la obtención del galardón por *Antequeruela*. En ella, a la pregunta del entrevistador sobre el estreno de la obra premiada dice lo siguiente:

Supongo que sí, naturalmente, aunque sea pronto para hablar de fecha, pero en las bases del concurso convocado se estipula su estreno. Por consiguiente me ilusiona muchísimo pensar en ello⁶³⁵.

⁶³¹ BARCE, Ramón. “El profesor Ros Marbá sufrió un desvanecimiento en el intermedio del concierto de la Nacional” En: *Ya* (Madrid), 19 de enero de 1974. Pág. 37.

⁶³² El Jurado lo formaban Juan Alfonso García, Director de la Cátedra Manuel de Falla de la Universidad de Granada; Julio Marabotto Broco, Director del Conservatorio Victoria Eugenia de Granada y el compositor Tomás Marco.

⁶³³ PALACIOS, María. *Rafael Rodríguez Albert. Canto...* Pág. 179.

⁶³⁴ Vivienda urbana típica de la ciudad de Granada. La de Falla estaba cerca de La Alhambra.

⁶³⁵ BUSTOS, Juan. “Rafael Rodríguez Albert” En: *Patria* (Granada), 21 de julio de 1977.

Aunque recibió el Premio Nacional de Composición “Manuel de Falla” de la Universidad de Granada en 1976, su estreno tuvo que esperar hasta junio de 1990⁶³⁶. Los encargados de llevarlo a cabo fueron la *English Chamber Orchestra* bajo la batuta de Edmon Colomer.

Al año siguiente 1977 escribió su última composición dentro del género orquestal. Titulada *Ciclo cadencial en torno a Falla*, es la última obra que compone dedicada al maestro gaditano⁶³⁷. La crítica en prensa la definía así:

Se estrenó la obra póstuma de un gran y querido músico desaparecido hace un año: el alicantino invidente Rafael Rodríguez Albert. Su *Ciclo cadencial en torno a Manuel de Falla*, nueva muestra de su devoción por el artista se distribuye en dos partes, y alcanza y unidad y base, en recuerdo del *Concerto* del compositor gaditano, por la intervención solista del clavecín, muy bien servida por Francisco Corostola. Es una pieza breve y sencilla, aplaudida sin disidencias, en especial cuando el maestro levantó la partitura⁶³⁸.

Este Ciclo Cadencial se desarrolla como una libre fantasía en la que el papel del clavicémbalo es importante, aunque ese instrumento no sea solista en sentido tradicional. No se trata de un concierto para clave y orquesta, sino una obra donde el clave representa un punto de fundamento sonoro. Libre en la forma, libre en el tratamiento armónico, el Ciclo es obra tonal, tal como quería Falla. Los fugaces motivos andalucistas relacionados con ciertos giros del genial gaditano, dan a la obra su sentido de ofrenda, sin que por eso pierda absolutamente nada el lenguaje personal de Rodríguez Albert⁶³⁹.

El 30 de julio de 1977 cesó por jubilación como profesor de Enseñanzas Medias Musicales⁶⁴⁰. Rodríguez Albert contaba en ese momento con 75 años de edad. En el otoño de ese año su salud cada vez se resiente mucho más. Es hospitalizado en el Sanatorio de San Pedro de Madrid, aquejado de una grave dolencia pulmonar. Durante esa convalecencia Radio Nacional de España le encarga una composición que verá la luz la Semana Santa del año siguiente. La obra llevará por título *Voces en la lejanía*, escrita para voz y piano. Rodríguez Albert toma como pretexto una obra literaria de su gran admirado Gabriel Miró, *Figuras de la Pasión*

⁶³⁶ El día del estreno hubo grabación realizada por TVE.

⁶³⁷ Las anteriores habían sido la obra para piano *Homenaje a Falla* (que posteriormente fue rebautizada en *Estampa andaluza* y *Estampa de Granada* o *Estampa granadina*)

⁶³⁸ FERNÁNDEZ-CID, Antonio. “Luis Antonio García Navarro, en los conciertos de la Orquesta Nacional” En: *ABC* (Madrid), 9 de marzo de 1980. Pág. 53.

⁶³⁹ GÓMEZ AMAT, Carlos. “Crítica musical” En: *Transcripción radiofónica ...* 7 de marzo de 1980.

⁶⁴⁰ Este documento, se custodia en la BNE. Sign. M.R. Albert/ 73.

del Señor, concretamente el episodio de *La Samaritana*⁶⁴¹. Se estrenó el 11 de septiembre de 1978 a cargo de la soprano Paloma Pérez Íñigo acompañada al piano por Valentín Elcoro. Ese mismo día se grabó para RNE y TVE⁶⁴².

Al final de su etapa se adentra en un género, ajeno a todo lo que ya había producido con anterioridad. En el año 1977, un amigo suyo José Ramón Clemente Torregrosa, le pide ponerle música a la banda sonora de una película, *Sueño de la libertad*⁶⁴³. El guión refleja la figura histórica del poeta Miguel Hernández.

Ese mismo año, compuso la que fue su última obra. Como si se tratase de una premonición, de que su marcha estaba cerca, esta composición recibe el título de *Voz última*. Escrita para voz y piano, se trata de una nana basada en versos de José Luis Gallego. Su estreno póstumo se produjo el 13 de diciembre de 1981 en la Organización Nacional de Ciegos con la soprano M^a Ángeles Garcerán (soprano) y Carmen Coll (piano)⁶⁴⁴.

Su vida se iba apagando lenta y progresivamente. A pesar de ello se dejó ver en público el 31 de enero de 1979 en el que fue su último acto, la asistencia a un concierto en el que se interpretaba una obra suya. La obra en cuestión fue el *Quinteto en La menor*, para clarinete y cuerdas. Los intérpretes que figuran en el programa de mano en aquella ocasión fueron el clarinetista Juli Panyella y el Cuarteto Sonor⁶⁴⁵.

Pocos días después falleció Rodríguez Albert, a la edad de 77 años a causa de un edema pulmonar⁶⁴⁶. Ocurría el 15 de febrero de 1979 en su domicilio madrileño. Sus restos guardan reposo en el cementerio de San Isidro de Madrid. Al poco de saltar la noticia del triste desenlace, numerosos medios de comunicación

⁶⁴¹ PALACIOS, María. *Rafael Rodríguez Albert. Canto...* Pág. 188.

⁶⁴² LOZANO MARTÍNEZ, Isabel; SOTO DE LANUZA, José María. *Rafael ...* Págs. 74-75.

⁶⁴³ La película está rodada a color y realizada en ocho milímetros y medio. La banda sonora contiene asimismo pasajes de obras de Rodríguez Albert, como *Introducción, recitado y marcha* para guitarra y *Sonata del mar y el campo* para orquesta. VIVES RAMIRO, José María. *Rafael Rodríguez ...* Págs. 138-139.

⁶⁴⁴ LOZANO MARTÍNEZ, Isabel; SOTO DE LANUZA, José María. *Rafael ...* Pág. 80.

⁶⁴⁵ El concierto formaba parte del I Ciclo de Música Española del siglo XX, organizado por la Fundación Juan March y con la colaboración de la Dirección General de Música. El Cuarteto Sonor estaba formado por los violinistas Jaume Francesch y Mercedes Senat, a la viola Aureli Vila y el cellista Luis Sedo. GÓMEZ AMAT, Carlos. "Notas al programa" En: *I Ciclo de Música Española del siglo XX*. Madrid: Fundación Juan March, enero-febrero 1979. Págs. 52-62.

⁶⁴⁶ FRANCO, Enrique. "Ha muerto el compositor Rodríguez Albert" En: *El País* (Madrid), 17 de febrero de 1979.

daban cuenta y se sumaban a las innumerables muestras de cariño y aprecio que procedían de amigos, compañeros de profesión, así como de la sociedad musical en general⁶⁴⁷.

III.2. El Levantinismo musical como elemento compartido: Óscar Esplá, Joaquín Rodrigo y Rafael Rodríguez Albert.

Resulta difícil hablar acerca de la figura de Rafael Rodríguez Albert, sin tener en cuenta a otros dos maestros, Óscar Esplá y Joaquín Rodrigo, que por diferentes circunstancias, ya sea por su proyección internacional fuera de éstas fronteras unido a una altísima calidad de su música, simbolizan un antes y un después en la música que se elaboraba e interpretaba en Alicante y Valencia en aquella época, respectivamente.

En capítulos anteriores ya ha habido una primera aproximación a los rasgos principales de estos compositores. Pero aún así, resulta necesario un estudio más profundo. Por otro lado, existe una vinculación recíproca de éstos compositores, así como una tradición en numerosos tratados de historia de la música, calificándolos como *levantinos*, término que se aclarará más adelante. El crítico Adolfo Salazar en *El Sol* ya hacía referencia a paralelismos y aspectos comunes entre Rodrigo y Rodríguez Albert. Así, decía que ambos compartían el ser levantinos, su admiración hacia la obra de Óscar Esplá y el hecho de ser invidentes⁶⁴⁸.

El primer paso sería contextualizar la situación en la que se hallaba la música en ese período en la región valenciana. Según Rafael Polanco, la etapa musical en que se encontraba la ciudad de Valencia a finales del siglo XIX y principios del XX era la de una continuación con los dictados de la ópera italiana que marcaba la moda. Una sociedad que mostraba una indiferencia hacia nuevas corrientes que pudiesen surgir y que adolecía de seguir las pautas del momento, en cuanto a estilos musicales, cerrándose ante nuevos proyectos e iniciativas que pudiesen acontecer⁶⁴⁹.

⁶⁴⁷ GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. "Nuestra música. Racha de adioses en Valencia y Cataluña" En: *Ritmo*, XLIX, 492, junio 1979. Págs. 64-66.

⁶⁴⁸ SALAZAR, Adolfo. "La vida musical" En: *El Sol* (Madrid), 17 de abril de 1935.

⁶⁴⁹ POLANCO OLMOS, Rafael. *La crítica musical en la prensa diaria valenciana*. (Tesis Doctoral inédita). Universitat de València, 2009.
Existe versión accesible *on-line* (<http://tesisenxarxa.net/handle/10803/9851> .Consultado el 10 de Agosto de 2010).

Es decir, la música de cámara y la sinfónica sí que existían, pero estos géneros se encontraban mucho menos presentes, y bajo el dominio del “bel canto” italiano. Los únicos espectáculos que gozaban del gusto de la sociedad, además de la ópera italiana, eran otros géneros más populares como zarzuela u otros espectáculos de variedades. Esto conllevará un retraso en la implantación de formaciones musicales, como las orquestas, que tenían como misión cubrir esas carencias que se sufrían en Valencia.

Con la llegada a la ciudad de la *Exposición Regional* de 1909, aires de renovación invaden a la sociedad valenciana, e indirectamente también a la música. Esa renovación no sólo afectó a Valencia, sino que fue un fenómeno bastante generalizado en el país fruto del “regeneracionismo” impulsado por la generación del 98, tras los desastres de Cuba y Filipinas.

Algunas orquestas, como la Sociedad Filarmónica de Valencia, fue creada en 1912 y ofreció su concierto de inauguración el 19 de febrero de ese mismo año en el Conservatorio de la propia capital. Eduardo López-Chávarri, que ejercía también de crítico, recogía en prensa tan distinguido y celebrado evento ante la sociedad valenciana⁶⁵⁰. Luego vinieron otras, como la Orquesta de Cámara de Valencia en 1915 o la Orquesta Sinfónica en 1916⁶⁵¹.

Hay que remontarse a tiempos muy pasados para tener noticias de actividades sinfónicas en Valencia. Los primeros datos que se tienen son acerca de Andrés Goñi (1865-1906), un barcelonés que ocupó la cátedra de violín en el Conservatorio de Valencia. El tiempo que permaneció en la capital del Turia logró aglutinar a alumnos y profesores en torno a una nueva orquesta difundiendo repertorio clásico y romántico⁶⁵². La Orquesta Goñi, inició su andadura en 1890 abarcando una década, hasta 1900, fecha en la que se marchó a desempeñar otros

⁶⁵⁰ Crónica en *Las Provincias*, de fecha 20 de febrero de 1912. El programa elegido para ese concierto inaugural estaba formado por Haydn, Beethoven y Schubert. (Cit. en GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. “La Generación musical de 1890” En: *Historia...* Pág. 360).

⁶⁵¹ SANCHO GARCÍA, Manuel. *El Sinfonismo en Valencia durante la Restauración (1878-1916)*. (Tesis Doctoral inédita). Universitat de Valencia, 2003. Existe versión accesible *on-line* (<http://mobiroderic.uv.es/bitstream/handle/10550/15220/sancho.pdf?sequence=1&isAllowed=y> . Consultado el 3 de agosto de 2010). Como comenta el Dr. Sancho García en su *Tesis sobre el Sinfonismo valenciano*, las diferentes visitas que efectuaron las Orquestas Sinfónicas de Madrid y Barcelona, desde el año 1910 pudieron actuar como modelo a emular antes de crear la de Valencia.

⁶⁵² GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. “La Generación musical de 1890” En: *Historia...* Pág. 355.

puestos en Portugal, como la cátedra de violín del Conservatorio de Lisboa y la dirección de la Orquesta Sinfónica de dicha capital. A pesar de la marcha de su director, la Orquesta siguió realizando actividades intermitentes durante dos años más. En 1897 la orquesta llegó a contar hasta con noventa miembros⁶⁵³.

Las programaciones de los conciertos de la Sociedad Filarmónica estaban condicionadas por factores como el económico, es decir, a una mayor cuantía de aportaciones de los socios, a través de las cuotas que abonaban, aumentaban las posibilidades de traer formaciones orquestales de prestigio⁶⁵⁴.

La gran proliferación de bandas de música que existían en la mayoría de poblaciones valencianas contrastaba con el deficiente desarrollo de un contexto que favoreciese las circunstancias más óptimas para un incremento en el apartado de la producción compositiva.

Una vez conocidas las circunstancias sociales y musicales de esa etapa, el siguiente paso será definir, o por lo menos aproximarse a su significado, lo que se entiende por *levantinismo*. Existe cierta tradición a la hora de hacer referencia a ese término impreciso y poco definido. Es necesario atender a su origen en sí, al de una región valenciana que posee peculiaridades totalmente excepcionales. Según Gerardo Diego, resulta bastante común destacar un lirismo y sensibilidad inherente a toda el área mediterránea. En parte puede ser debido a la gran cantidad de culturas que ejercieron su influencia como fenicios, romanos, árabes, e incluso renacentistas italianos, entre otros⁶⁵⁵.

El término *levantino* no sólo se aplicó a los músicos valencianos, también otros intelectuales y artistas del momento recibieron la misma denominación, al apreciarse singularidades comunes a todos en su conjunto. Muestra de ello se observa en los cuadros de Joaquín Sorolla, en las esculturas y pinturas de José Benlliure, en la poesía de Teodor Llorente y finalmente en las líneas escritas por Vicente Blasco Ibáñez en sus novelas⁶⁵⁶. En estos últimos años han proliferado

⁶⁵³ SANCHO GARCÍA, Manuel. *El Sinfonismo en Valencia...*

⁶⁵⁴ Esto lo explica con total claridad la Doctora Gemma Pérez en "Apuntes para la evaluación de las sociedades musicales en España (1921-1925)" *En: Anuario musical*, 51, 1996, pág. 203-216.

⁶⁵⁵ DIEGO, Gerardo. RODRIGO, Joaquín. SOPEÑA, Federico. *Diez años de música en España*. Madrid: Espasa-Calpe, 1949. Pág. 98.

⁶⁵⁶ CLIMENT, José. *Historia de la música valenciana*. Valencia: Rivera Mota, 1989. Pág. 111.

estudios interesantes, como por ejemplo la visión conjunta de la obra de Óscar Esplá y del escultor y pintor alicantino Eusebio Sempere⁶⁵⁷, que evidencian rasgos convergentes o incluso antítesis dentro de la concepción universalista de su estética y pensamiento, unido a un fuerte arraigo levantino o mediterráneo.

A lo largo de la historia, la región valenciana ha sido tierra de grandes compositores e intérpretes. No es intención de ésta Tesis Doctoral abordar un inventario completo de éstos artistas, pero sí el de referirse a que a lo largo de los siglos han ocupado un lugar más o menos relevante en distintos períodos de la historia musical.

Cuando se revisa esos nombres se observa que exceptuando el período romántico europeo, en el resto hubo alguna figura valenciana que encarnaba dicho movimiento y período estético⁶⁵⁸.

El primer punto sería delimitar que se quiere decir cuando se habla de *levantinismo* o de lo *valenciano*. Es obvio que no se circunscribe sólo a una demarcación concreta, donde la realidad musical así lo atestigua. Probablemente la intención fuese la de crear una identidad nacional propia a través de la música. Es decir, se trataría de una manifestación tardía del romanticismo europeo en cuanto se transformó en “nacionalismo”. En el artículo *La música del porvenir* de 1868 se refería así Pedrell al nacionalismo regeneracionista:

[...]¿Dónde encontrar pues los principios de un arte tan fugitivo [la música] y que al propio tiempo se reviste de aparato tan misterioso? En dos fuentes diversas. [a] en la tradición, en la historia de formas y procedimientos anteriores; en el estudio de la naturaleza humana, que no varía jamás en su esencia; [b] en fin, en el corazón humano centro de todas las pasiones y donde cual inmensa oleada afluye todo lo noble, grande, espiritual [...] Es preciso saber algo más de lo que enseña la música, y conocer, estudiar, trasladarnos si es posible a las causas primordiales que han precedido a las formas que el arte contemporáneo nos presente [...] La lucha y apreciaciones y tendencias de lo antiguo y lo moderno, se encarniza aún de día en día [...] La innovación y la

⁶⁵⁷ AULLÓN DE HARO, Pedro. *Óscar Esplá y Eusebio Sempere en la construcción de la modernidad artística: 2 (Ensayo)*. Madrid: Verbum, 2005. Págs. 9-17.

⁶⁵⁸ En el Renacimiento destacaba Luis Milá (¿1500-1561?), compositor de música instrumental y vocal, sobresaliendo sobre todo su tratado *Libro de vihuela de mano intitulado El Maestro*, que es uno de los primeros tratados de música instrumental. También importantes fueron Juan Bautista Comes y Cabanilles. En el clasicismo Vicente Martín y Soler (1750-1801), cuyas óperas se estrenaban en los mejores teatros italianos y austríacos. Después la música valenciana sufre un freno en sus aspiraciones que no harán que vuelva a resurgir hasta el siglo XX.

tradición, principios opuestos, pero que en proporción combinados mantendrán la vida del arte, son los elementos constitutivos de este dualismo, eterno, más o menos activo, militante en todos tiempos y lugares⁶⁵⁹.

El hecho de utilizar y basar su lenguaje en el folklore, ya sea literal o imaginario, a través de la tradición o utilizarlo como inspiración y/o recuperación ha sido algo recurrente por los compositores. Pero tampoco el hecho de recurrir al folklore autóctono puede ser motivo suficiente para catalogarlos como nacionalistas valencianos o levantinos.

Felipe Pedrell en su *Cancionero musical popular español* de 1911 publicaba lo siguiente:

Los músicos españoles han incurrido en la singular necedad de afirmar que el canto del pueblo no debe armonizarse so pena de excomunió de lesa arte [...] la generalidad de nuestros músicos no ha sabido hasta más tarde que la armonización del canto popular forma un ramo especial de la literatura musical folclórica internacional, y que gracias a esa literatura se han descubierto ignorados mediterráneos de tonalidades, modalidades, influencias de razas, toda una étnica de la armonía, que ha explicado, perfectamente, el advenimiento de nacionalidades a fin de que sonasen en la vida del arte todas las cuerdas de la lira humana, mudas durante siglos y más siglos⁶⁶⁰.

Cada compositor dentro de su estética musical utiliza aquello que le interesa y lo emplea por ejemplo, en su lenguaje, en técnicas compositivas, en los ritmos, armonías o timbres. Y no por ello, se puede afirmar con rotundidad y generalizar en que es un compositor *levantino*.

Esa identidad nacional no viene derivada de una escuela oriunda valenciana como tal, porque no la ha habido⁶⁶¹. Más bien fueron los compositores valencianos que permanecieron en ésta región los que a través de su docencia han sido el hilo conductor de varias generaciones, que junto al aspecto académico también imprimieron aires de renovación⁶⁶². Es interesante recordar que en la ciudad de Valencia comenzó a impartirse enseñanza de música en el Conservatorio de la

⁶⁵⁹ ALONSO, Celsa. "Felip Pedrell y la canción culta con acompañamiento en la España decimonónica: la difícil convivencia de lo popular y lo culto" En: *Recerca Musicològica*, 11-12, 1991-1992. Págs. 305-328.

⁶⁶⁰ *Íbidem*.

⁶⁶¹ RUVIRA, Josep. *Compositores contemporáneos valencianos*. Valencia: Edicions Alfons El Magnànim, 1987. Pág. 9.

⁶⁶² La gran mayoría de los compositores valencianos también ejercieron como profesores.

capital, creado en 1879, así como en el Instituto Musical Giner- Sociedad Coral “El Micalet” en 1885. Pero anteriormente, a iniciativa de Manuel Penella Raga, se instauró la primera Escuela Municipal de Música en 1869 y la sección de enseñanza musical de la Escuela de Artesanos en 1873⁶⁶³.

Gracias a personalidades como Juan Bautista Guzmán (1846-1909)⁶⁶⁴, que fue uno de los primeros en realizar investigaciones sobre las primeras obras autógrafas de Juan Bautista Comes (1582-1643), se comenzó a estudiar y a recuperar el patrimonio valenciano⁶⁶⁵.

Uno de los primeros compositores que batalló por esa regeneración de la vida musical valenciana fue Salvador Giner (1832-1911) también conocido como *El Patriarca* de la música valenciana. Compositor importante por sus obras dentro del género litúrgico, destacando *Requiem* (1878) y *Misa de requiem* (1882). Recientemente han conseguido recuperarse después de más de un siglo algunas partituras de Giner, que o bien fueron ensayadas pero no estrenadas, o fueron estrenadas pero se perdió la partitura durante la Guerra Civil⁶⁶⁶.

En la Tesis Doctoral de Hernández Farinós se menciona que en 1880, Giner compuso unos poemas sinfónicos sobre temática valenciana, algunos ejemplos son *Es xopà “hasta” la Moma* y *Una nit d'albaes*, entre otros⁶⁶⁷. Parece que unos años antes los poemas sinfónicos de Saint-Saëns le influyeron para éstas composiciones. No solamente el título, también el material utilizado es netamente valenciano. Basados en cantos populares y melodías directamente de las fuentes del folklore autóctono sin posterior reelaboración.

⁶⁶³ ROCA PADILLA, Ricardo Jesús. “El crepúsculo de la zarzuela: Juan Martínez Báguena” En: *Cuadernos de Bellas Artes*, 22 (diciembre, 2013). Pág. 16.

⁶⁶⁴ Además de compositor, fue el director de la Escolanía de Montserrat, y amigo de Barbieri.

⁶⁶⁵ ROCA PADILLA, Ricardo Jesús. “El crepúsculo de la zarzuela: Juan Martínez Báguena” En: *Cuadernos de Bellas Artes*, 22 (diciembre, 2013). Pág. 16.

⁶⁶⁶ Hace referencia a la partitura de la ópera *L'Indovina*, que tuvo su estreno absoluto el 1 de marzo de 2013 en Valencia. ANÓNIMO. “El Palau recupera la ópera de juventud de Giner: L' Indovina” En: *Revista Preludio*, 150 (enero-marzo 2013). Pág. 3. La otra obra rescatada recientemente es el *Himno de las Escuelas de Artesanos*, compuesto y estrenado en 1904, pero más tarde desaparecido. ANÓNIMO. “Las Escuelas de Artesanos recuperan un himno de 1904” En: *Levante. El mercantil valenciano* (Valencia), 13 de agosto de 2015. Versión *on-line* (www.levante-emv.com)

⁶⁶⁷ HERNÁNDEZ FARINÓS, José Pascual. *La composición orquestal valenciana, a través de la aportación del grupo de los jóvenes (1925-1960)*. (Tesis Doctoral inédita). Universitat de Valencia, 2010.

Existe versión accesible *on-line* (<https://www.educacion.gob.es/teseo/mostrarRef.do?ref=907422#>). Consultado el 26 de noviembre de 2014).

El historiador Vicente Galbís agrupa a Giner junto al maestro José Serrano, Vicente Lleó y Francisco Antich en un regionalismo musical valenciano muy primitivo pero necesario, caracterizado por un colorido fácil⁶⁶⁸. El espíritu era el de crear un nuevo nacionalismo, en éste caso un sello identitario levantino que debía rebasar ese folklorismo regionalista, utilizando una base historicista y elevarlo a esa universalidad, unido a las nuevas corrientes europeas del momento, sobre todo impresionistas.

Y es en éste instante cuando surgen compositores que continuarán la labor iniciada por Giner. Un compositor que merece ser destacado aunque su trayectoria fue efímera, es el valenciano Francisco Cuesta (1889-1921)⁶⁶⁹, otro compositor de nueva línea. Invidente casi desde su nacimiento, falleció de manera prematura. Muchos han dicho de él que de no haber desaparecido tan joven habría sido el elegido para ser el maestro de un nuevo renacer en la música valenciana. En el Conservatorio de Valencia tuvo de compañeros a José Iturbi y Leopoldo Querol. Sus primeras composiciones, de salón, siguen la línea de un estilo impersonal y sencillo como era el uso de la época. Algunas de éstas obras desaparecieron por petición expresa de Cuesta a su padre⁶⁷⁰.

En esos años, Cuesta frecuentaba la casa de los hermanos Iturbi, donde se celebraban veladas musicales y se interpretaba obras de compositores como Debussy, Ravel, Albéniz, Granados y Falla, así como Rimsky-Korsakov, Strawinsky, Prokofiev, entre otros. En casa de Querol, el mismo pianista deleitaba a sus invitados con música de compositores valencianos. Es fácil imaginar cómo éstas audiciones le resultaron un total estímulo y renovación a la hora de componer.

Entre sus obras destaca *Danzas valencianas* junto a otras de corte descriptivo como *Escenas de niños* y *Cuadros de antaño*. También predominan *lieders* con texto en valenciano. Durante su etapa de maduración se observa en su lenguaje una aproximación a los postimpresionistas europeos e incluso guiños a la armonía

⁶⁶⁸ *Íbidem*.

⁶⁶⁹ Los datos biográficos acerca de fecha de nacimiento y defunción han sido siempre muy contradictorios. En este caso se toma como referencia los datos aportados por Fernando Solsona y Roberto Loras, autores de un monográfico acerca de éste compositor. (SOLSONA, Fernando y LORAS, Roberto. *Francisco Cuesta y su obra para piano*. Valencia: Editorial UPV, 2010. Pág. 63).

⁶⁷⁰ *Íbidem*.

jazzística, pero sin perder nunca la línea melódica de carácter nacionalista⁶⁷¹. Existe una reseña hacia su figura en la revista *Mundial Música*, publicada en Valencia en 1921, que resume sus principales características:

Paco Cuesta es hoy uno de los jóvenes maestros españoles de mayor personalidad, vigorosa, definida: conocedor de todas las audacias de la técnica moderna, la cual pone al servicio de su exquisita sensibilidad, de su inspiración siempre delicada; por esos sus obras cautivan al oyente, porque hay espontaneidad, son sentidas, porque tienen ideas originales y esas revestidas con esa modernidad que a algunos para ocultar su falta de inspiración [...] ⁶⁷².

Desgraciadamente no pudo llevar a buen término y consolidar esa renovación musical. Esa tarea le correspondió a otros, principalmente a Eduardo López-Chávarri Marco y Manuel Palau.

El primero de ellos, Eduardo López-Chavarrí Marco (1875-1970) fue una figura trascendente y muy relevante en la música valenciana. De formación autodidacta, recibió consejos de Antich y Pedrell ampliando su formación en Italia y Alemania. López-Chávarri abarcó muchos perfiles⁶⁷³. Fue Catedrático de Historia de la Música en el Conservatorio de Valencia, además de crítico en el periódico *Las Provincias*. Licenciado en Derecho, alcanzó el grado de Doctor en 1900 por la Universidad de Madrid. Fue miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en Valencia o la de San Fernando en Madrid, así como miembro del CSIC, entre otras entidades.

La tarea de López-Chávarri, fue la de emular a Pedrell en sus directrices nacionalistas, pero dirigido hacia la música valenciana⁶⁷⁴. Recopiló música popular con la clara intención de poner a la música valenciana en la vanguardia de las corrientes europeas.

En la Fundación Juan March se conservan cartas que evidencian la relación epistolar y de amistad que existió entre López-Chávarri y Joaquín Turina. El 10 de mayo de 1926, éste último le responde lo siguiente acerca del canto popular:

⁶⁷¹ *Íbidem*. Pág. 82.

⁶⁷² CLIMENT, José. *Historia de la música...* Pág. 114.

⁶⁷³ *Íbidem*. Pág. 110.

⁶⁷⁴ HERNÁNDEZ FARINÓS, José Pascual. *La composición orquestal valenciana, a través...*

Querido Chávarri: recibo su carta con gran retraso [...] Yo soy de un pesimismo negro en lo que se refiere a su pregunta sobre el Canto popular. ¡NO HAY NADA!. La *saeta*, el *vito*, el *fandanguillo*, la *petenera* y algo más, supongo conocerá V. de sobra. El pueblo andaluz no inventa nada. ¡NADA!. Hay una *cadencia* andaluza *típica* y sobre ella inventan y bordan los *cantaores*. Como eso no queda, pasa poco a poco y otros *cantaores* van inventando otras cosas, para que pasen también. Lo único que puedo recomendarle son unos discos fonográficos (o gramofónicos) del Mochuelo y de la *Niña de los peines*. Tienen cierta tradición y autoridad [...]⁶⁷⁵

López-Chávarri se caracterizó por rechazar todo reducto de teatro lírico, así como de influencias italianizantes en su música. La influencia del impresionismo se dejará notar en su composición de 1910, titulada *Acuarelas valencianas*. Con la obra *Canciones españolas* cultiva el estilo neoclásico, tan en boga en otros compositores del momento. Por tanto, López-Chávarri podría ser el nexo entre la figura de Giner de un primitivo nacionalismo valenciano y los compositores que continuarán con la renovación, como Manuel Palau en el siglo XX. Pero no solamente como compositor, también ocupó un lugar trascendente en la dinamización de la vida cultural valenciana.

Según Climent, entre las características de su música está el tratamiento de frases temáticas íntegras, dejando para el acompañamiento otros recursos rítmicos⁶⁷⁶. Sobre todo es música descriptiva, basándose en el folklore autóctono, que no siempre usaba en su sentido más literal.

Otro compositor destacado fue Pedro Sosa (1887-1953)⁶⁷⁷. Nacido en Requena, perteneciente también a ese renacer primitivo de la música valenciana, y continuador de la línea de Giner. Compuso música de diferentes géneros, vocal y pianística entre otros. La obra por la que es más aclamado es *Lo cant del valencià*⁶⁷⁸. Su música no muestra gran complejidad, pero no por ello ha de ser simple, sino que reivindica el sentir de un pueblo.

⁶⁷⁵ La colección que se encuentra en la Biblioteca de la Fundación Juan March son cuatro cartas comprendidas al período de 1926-1945 y pertenecientes al Legado de Joaquín Turina.

⁶⁷⁶ CLIMENT, José. *Historia de la música...* Pág. 111.

⁶⁷⁷ *Íbidem*. Pág. 114.

⁶⁷⁸ *Lo cant del valencià* es un pasodoble de Pedro Sosa, cuyo estreno se produjo en la plaza de Toros de Valencia por la Banda Patronato de Torrente en 1914. ANÓNIMO. "Certamen musical" En: *Correspondencia de Valencia* (Valencia), 1 de agosto de 1914. Pág. 3.

Figura importante fue Manuel Palau (1893-1967). Discípulo de Pedro Sosa y de López-Chávarri, continuó su formación musical en Francia con Köchlin y recibió consejos del propio Ravel. Tuvo un perfil muy completo, ejerciendo como pianista, profesor de composición, director de orquesta coyuntural, ensayista y crítico musical. Dentro del campo de la docencia ejercida en el Conservatorio, fue maestro de una oleada de jóvenes compositores como Luis Blanes, Eduardo Cifre o Eduardo Montesinos, entre otros⁶⁷⁹.

Junto a López-Chávarri, implantó y amparó un sinfonismo de corte valenciano. Como también ocurrió con Turina, en Palau su trayectoria musical no sufre un avance, sino que su oficio compositivo servía siempre a un ideal estético distinguido como tradicional. Es decir, sigue basándose en un modo convencional en cuanto a la forma, pero inspirándose en ecos nacionales, principalmente valencianos, sin excluir a algunos otros. Gracias a una refinada orquestación cuyo referente será el movimiento impresionista, también se inspiró en la estética del llamado poema sinfónico. Realizó una ópera en 1956, *Maror*, y música de cámara. Pero sus obras más relevantes se encuentran en el género pianístico y sinfónico.

Gran conocedor como era del piano, sus composiciones para éste instrumento guardan cierta relación con las de Turina⁶⁸⁰. Rememoran impresiones indeterminadas con elementos del folklore valenciano, como los instrumentos de la *dolsaina* o el *tabalet*. Esto se refleja en la *Sonatina valenciana*. En la categoría de premios obtenidos destacan un Premio Nacional de Música en 1927 con la obra *Gongorina*, donde se aprecia claramente la influencia impresionista, y un segundo Premio Nacional de Música en 1945 con la obra sinfónico-vocal, *Atardecer*.

Posiblemente su obra más difundida e interpretada sea *Marcha burlesca* (1960). La obra *Divertimento* (1938) catalogada dentro del estilo neoclásico, ya que se trata de una suite formada por danzas de corte dieciochesco. Otras composiciones que completan su amplio corpus compositivo son dos sinfonías, un *Concierto dramático para piano y orquesta* (1946) dedicado al pianista Leopoldo Querol y otro *Concierto para guitarra y orquesta* (1947) estrenado por Narciso Yepes con la

⁶⁷⁹ SEGUÍ, Salvador. *Manuel Palau (1893-1967)*. Valencia: Consell Valencià de Cultura, 1999. Pág. 13.

⁶⁸⁰ *Ibidem*. Pág. 77

Orquesta Nacional y dirigida por Argenta. Nunca dejó Valencia ni hubo de exiliarse del país, ejerciendo en esa región todo su magisterio.

En cambio hubo otros compositores valencianos, como Moreno Gans (1897-1976), y el propio caso de Rodríguez Albert, que por circunstancias de la Guerra Civil, tuvieron que marcharse a otras zonas del país, aunque sin llegar a exiliarse de España. Los casos de Esplá y Rodrigo, son diferentes. Óscar Esplá, que gozaba de prestigio internacional, no volvió a España hasta 1950 coincidiendo con el comienzo de la apertura del régimen franquista hacia al extranjero. Joaquín Rodrigo regresó urgentemente a Madrid en 1939, procedente de Alemania. Tampoco contribuyeron otros factores, como la situación musical que se vivía en ésta región, acompañado de una escasez en las infraestructuras que les impedía desarrollar su creación musical⁶⁸¹.

Este acontecimiento significativo produjo que no quedasen aquí grandes figuras relevantes que fuesen un referente musical para las siguientes generaciones. Además de que muchos de ellos, Esplá y Rodrigo, tampoco ejercieron la docencia en el Conservatorio de Valencia, siendo por tanto no transmisores de su propio legado. Pero al mismo tiempo, movidos por esos años de residencia en países europeos, sus trayectorias musicales se vieron fuertemente intensificadas por el contacto con nuevas corrientes de vanguardia en Europa. O dicho de otro modo, abandonaron ese localismo regionalista en favor de ampliar sus lenguajes en unos contextos musicales más innovadores.

En los primeros años del régimen franquista, en la década de los años cuarenta, la política musical que se aplicaba en el país tenían a las figuras de Pedrell y Falla como punto de origen y nexo de unión con una tradición histórico-nacionalista. Aquel pensamiento promovía una vuelta a la música antigua y popular identificándola con raíces nacionales y por tanto sirviendo de base para la creación musical⁶⁸².

Al igual que se ha comentado la inexistencia de una escuela levantina, tampoco se podría hablar de una generación de compositores levantinos como tal, es

⁶⁸¹ RUVIRA, Josep. *Compositores contemporáneos...* Pág. 10.

⁶⁸² PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. "La utilización de la figura y la obra de Felip Pedrell en el marco de la exaltación nacionalista de posguerra" En: *Recerca Musicològica*, 11-12, 1991-1992. Págs. 467-487.

decir, como generación. Algunos coexistieron en un espacio y tiempo común, e incluso pudieron tener características estilísticas idénticas en algunos aspectos, así como influencias de otros maestros o entre ellos mismos. En el caso de los compositores valencianos y el ya explicado desplazamiento de algunos de éstas tierras, la coincidencia en el espacio-tiempo podría ser su rasgo más común. Esto ha generado un individualismo estético y estilístico que se puede observar a lo largo de la trayectoria de los compositores de esta época⁶⁸³. Aún así coexisten ciertos rasgos coincidentes entre sus composiciones. Entre ellos, el más evidente es un estilo impresionista así como un nacionalismo no pintoresco, sino más bien universal heredado del maestro gaditano, Falla.

Al compositor Florent Schmitt se le atribuye la frase de que el *levantinismo*, el canto levantino, tiene en la figura de Esplá a su gran creador⁶⁸⁴. Rodríguez Albert ya aludía en una entrevista sobre éste término *levantino* en su música:

Sé lo que ambiciono; sé también lo que no puedo eludir. [...] No puedo eludir el ser levantino y el que todo el mundo poético implícito en mi paisaje natal actúe sobre mí y me obligue a sentir de manera determinada y a expresarme en un lenguaje determinado también [...] Españolismo puro, levantino, con afán de insertarlo en las líneas de la música universal, pero huyendo de la cita directa, no digo ya de la temática folklórica, sino hasta de los giros cadenciales. Claro que no siempre es posible. Sentimiento y expresión modal ¡van tan unidos!⁶⁸⁵

Rodríguez Albert tiene en común con ellos, tanto con Esplá como con Rodrigo, dos hechos significativos que le marcaron desde su más tierna infancia. Uno, de índole geográfica, es el de haber sido un compositor oriundo de Alicante al igual que Esplá. La diferencia entre ellos es de dieciséis años y por tanto cada uno pertenece a una generación musical distinta. La otra circunstancia en la que coincide con Rodrigo, además de haber nacido ambos en el año 1902, es la de haber perdido ambos compositores la visión cuando eran niños, y por tanto convivir con una discapacidad como es la ceguera. Ello no va a suponer para ninguno de los dos una

⁶⁸³ RUVIRA, Josep. *Compositores contemporáneos...* Pág. 12

⁶⁸⁴ IGLESIAS, Antonio. *Oscar Esplá (su obra para piano)*. Madrid: Dirección General de Relaciones culturales, 1962. Pág. 77.

⁶⁸⁵ FRANCO, Enrique. "Rafael Rodríguez Albert. Premio Nacional de Música" En: *Arriba* (Madrid), 9 de enero de 1953. En la publicación del inventario y archivo documental de la BNE, figura que el autor de esa entrevista era anónimo. Pero una vez revisado el artículo en cuestión, *in situ*, se comprueba que es un error.

dificultad añadida que les obstaculizase en su vocación musical, ya fuera en la interpretación como más tarde en la composición. Otro rasgo unificador de los tres es que eran intérpretes del piano, instrumento que les acompañaría a lo largo de su vida y al que consagrarán gran parte de su producción musical.

La catalogación de la música para piano de Esplá se puede dividir en tres grupos, uno de temática popular infantil, otro relacionado con la nostalgia o evocación de quien compone fuera de sus raíces geográficas y otro exclusivo de las formas pianísticas, así sin más, sin añadidos, música pura sin ningún descriptivismo y sin responder a temática alguna⁶⁸⁶.

En ese primer grupo no hay que confundir la temática con el grado de dificultad. Es decir, no está pensado para ser interpretado por niños, dado su exigencia técnica y virtuosa, aunque el motivo de su composición sea temática infantil. Ahí estarían incluidas las *Impresiones musicales*, que evocan escenas e historias pueriles. Es una colección de varias piezas, cuyos títulos breves se asemejan a los empleados por Schumann en su *Album de juventud (Jugendalbum Op.68)*. Ésta colección está fechada entre 1905 y 1909. Otro cuaderno, también dedicado a la infancia, será la *Pájara pinta*, que engloba un conjunto de tres piezas. Ésta obra parte de una idea conjunta con el poeta Rafael Alberti basándose en una canción folklórica arraigada dentro de la cultura valenciana y alicantina. Fue compuesta entre 1916 al 1920.

En el apartado de composiciones pianísticas con elementos regionales se encuentran obras como *Crepusculum* (1912) o *Suite de pequeñas piezas* (1916), donde el apelativo de levantino aparece reflejado no sólo en los títulos de los números que lo componen, sino en la esencia de éstas partituras, fruto de un laborioso trabajo de estudio del folklore autóctono por parte de Esplá. Otras obras como *Lírica española*, de la década de los años cincuenta, también se mantiene en esa línea. Dentro de ese cuaderno hay títulos que hacen alusión a la topografía alicantina, como la Sierra de Aitana o el valle de Guadalest.

⁶⁸⁶ FRANCO, Enrique. “Esplá Triay, Óscar” En: En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, IV. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 787-794.

La última clasificación sería la de música para piano donde prevalecen las formas puras, sin descriptivismo alguno. En este apartado resulta reseñable títulos como *Romanza antigua* de 1905 o *Scherzo* compuesta cuatro años más tarde.

Caso aparte sería su *Sonata del Sur*⁶⁸⁷ para piano y orquesta. Con esa misma obra, Esplá pretendía rememorar distintos estilos musicales ya sea por el empleo de la forma musical clásica o ciertas influencias del impresionismo e incluso del dodecafonismo. Al igual que ocurre con otras obras de otros compositores, ésta composición podría ser un resumen de los estilos musicales por él empleados a lo largo de su trayectoria compositiva.

Otra obra, encargo de la Unesco para la conmemoración del centenario de Chopin, fue la *Sonata española* que en cada uno de sus movimientos toma un referente distinto. En su primer movimiento una evocación a las antiguas sonatas españolas de siglos pasados. Le siguen una mazurca con temática infantil y un último movimiento con predominio de diversos temas de procedencia popular.

A la hora de sintetizar las principales características del estilo esplasiano se ha tomado como muestra alguna de sus obras para piano. Las fuentes musicales han sido tres obras compuestas en distintas fechas y cuyos títulos son *Crepusculum Op.15*, *Levante* y *Lírica española Op.54* (Cuaderno primero).

La primera de ellas, *Crepusculum Op.15*, resultaría ser una obra de transición, una obra puente, por la fecha en la que está escrita, 1912. Está dedicada al escultor alicantino Vicente Bañuls.

Crepusculum

Moderato molto espr. O. Esplá, Op. 15

pp triste poco cresc. y acell.

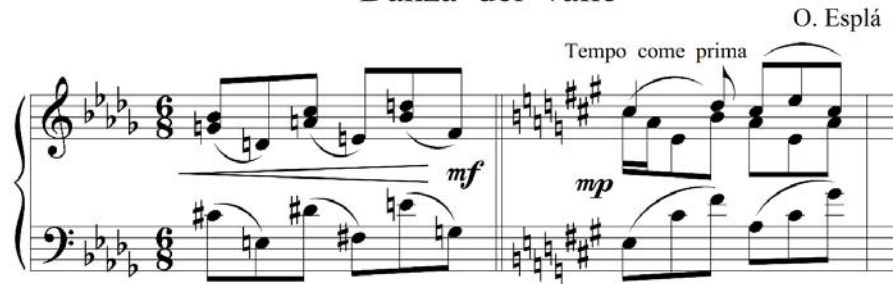
Ped. Ped

⁶⁸⁷ *Ibidem*.

La siguiente obra, *Levante*, es un álbum compuesto por diez piezas que no llevan título alguno, apareciendo solamente numeradas. Y la última partitura objeto de estudio, es la *Lírica española Op.54*, en su primer cuaderno.

Lírica Española Op. 54

Danza del valle



Compuesta después de *Tres movimientos para piano* y anterior a *Cantos de Antaño*. Además, al título le acompaña un subtítulo que no deja lugar a dudas *Impresiones musicales sobre cadencias populares*. En palabras de Karel Willems⁶⁸⁸, mientras Albéniz, Granados y Falla intentan universalizar sus obras basadas en el canto popular, en el caso de Esplá es diferente. Para él ese universalismo es independiente de si se basa en el folklore o no.

Adolfo Salazar, refiriéndose a obras de Esplá compuestas por anterioridad a ésta decía, textualmente:

A prudente distancia de las pequeñas miserias de la corte, en un desdeñoso aislamiento de sus ínfimas pasiones y de sus menguados honores, Óscar Esplá, en su hermoso retiro de la Sierra de Aitana, escribe sin prisa y sin descanso, a la par, algunas brillantes páginas de nuestra historia musical. La escena natural que le rodea sólo le presenta temas de excelsa magnitud y de luminosa belleza. El valle del Guadalest, en mi visita, en pleno mes de enero, recogía entre la soberbia adustez del perfil de sus laderas rojas y azules, una luz diamantina que envolvía el verde profundo de los vergeles, salpicados de naranjos a punto de sazón, para perderse, al confín, en el indescriptible mar levantino. Óscar Esplá es el cantor de éste rincón espléndido de la tierra alicantina⁶⁸⁹.

⁶⁸⁸ IGLESIAS, Antonio. *Óscar Esplá (su obra para...)* Pág. 138.

⁶⁸⁹ *Íbidem*. Págs. 143-144.

Estos comentarios pueden ser, después de haber analizado éste cuaderno, fácilmente aplicados también a *Lírica española, Op.54*. Se hace preciso mencionar, que la tercera de estas piezas, de un total de seis que componen el primer cuaderno, corresponde a una *Nana*. Es una excepción y por tanto, resultaría ser una pieza inconexa entre ellas.

El primer cuaderno de ésta *Lírica española Op.54* lo integran: 1. *Evocación costeña*, 2. *Danza del valle*, 3. *Canción de cuna*, 4. *Paso del baile serrano*, 5. *Canto de la umbría* y 6. *Ritmos de la huerta*.

Las características del estilo de Esplá, si es que se le puede llamar así, podrían ser las siguientes:

- En cuanto a la melodía para buscar un carácter arcaico a la obra, rehuye de armonizar el tema folklórico, y emplea monodia, con duplicidad de la melodía en octavas. El papel que juegan las ligaduras expresivas es para ayudar más en el fraseo.
- Es muy del gusto de Esplá usar escritura sincopada en el acompañamiento al mismo tiempo que la mano izquierda realiza despliegues armónicos. Combinación de ritmos binarios y ternarios en la misma pieza. Numerosas piezas contienen acentuaciones así como fluctuaciones de ritmo. En las composiciones de carácter juguetón, utiliza contraste de sonoridades y variaciones rítmicas.
- Referente a la forma Esplá emplea claridad y concreción en su estructura. Predilección de la forma A-B-A, a veces añade una coda más o menos extensa. En ocasiones utiliza A-B-A-B. Sus composiciones contienen un carácter narrativo y los desarrollos temáticos suelen ser breves.
- Respecto a la armonía suele utilizar acordes estables con notas añadidas. Para conseguir esa llamada *luminosidad*, recurre al contraste entre el modo menor y mayor. Creación de su propia escala, que como se explicó en capítulos anteriores, se caracteriza por tener el tercero, sexto y séptimo grados alterados ascendentemente. Alterna bitonalidad así como modulaciones hacia tonalidades vecinas. Hay momentos en los que

impera una vaguedad tonal. Cadencias plagales al final de algunas secciones lo que le confiere un carácter nostálgico y popular.

- Para evocar recuerdos utiliza el *pianissimo* junto a contornos melódicos no definidos. Utiliza recursos como aumentar la intensidad sonora, para crear la sensación de *accelerando* en la partitura. Un alto control en la interpretación de la gradación de dinámicas desde *pp* a *f*.
- En relación a la agógica Esplá era muy estricto en la referencia metronómica, así como en la gran cantidad de indicaciones que afectan al carácter expresivo en cuestión.
- Referente a características de la escritura y técnica pianística son obras difíciles en su ejecución y brillantez. En algunas piezas aparece incluso influencia dieciochesca en la escritura.

Con respecto a la música que compuso Joaquín Rodrigo para piano⁶⁹⁰, su catalogación abarca cerca de cincuenta obras en diferentes estilos. Como en el caso de la mayoría de compositores, éstas obras se englobarían en distintas clasificaciones, atendiendo a la idiosincrasia de cada una de ellas. Un grupo de ellas, presentan una temática que evoca a las antiguas sonatas del pasado. Algunos de éstos títulos son *Cinco sonatas de Castilla con toccata a modo de pregón* y *Cinco piezas del siglo X*.

Conviene recordar que numerosos estudios musicológicos catalogan la década de los años cuarenta en España, como un período donde el régimen franquista marcó y delimitó sus criterios estéticos, a través de una clara exaltación de lo nacional.

La creación de la Orquesta Nacional de España en 1940, junto al *Concierto para guitarra y orquesta* de Rodrigo, son una muestra de la nueva línea a seguir en esos primeros años de la política musical del nuevo régimen⁶⁹¹. Ésta obra compuesta en 1939 en París marcó un punto de inflexión ya que a raíz del éxito alcanzado, la

⁶⁹⁰ CALCRAFT, Raymond. "Rodrigo Vidre, Joaquín" En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, IX. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 255-261.

⁶⁹¹ PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. "La utilización de la figura y la obra de..."

carrera musical de Rodrigo se vio proyectada internacionalmente, siendo un referente para las siguientes generaciones de músicos.

Tras analizar algunas de las obras para piano de Rodrigo, como serían las *Cuatro estampas andaluzas* (1946-52) o la *Sonata pimpante*, para violín y piano (1966) se pueden llegar a algunas conclusiones acerca de su lenguaje, coincidente en algunos aspectos con el de Esplá. La elección de éstas obras se debe a que las fechas de composición corresponden a un período de total madurez en la trayectoria del compositor, resultando ser un buen indicador de un estilo totalmente asentado.

La primera de ellas es una álbum de cuatro piezas escritas en fechas distintas pero conexionadas entre sí. A pesar de que Andalucía es una región que a lo largo de décadas anteriores había sido objeto de inspiración para muchos compositores, Rodrigo demuestra que el tema andalucista no ha sido explotado aún en su totalidad. Rodrigo se acerca a él con mirada descriptiva de las distintas escenas y tópicos que allí se plasma. La diferencia respecto a otros es la manera de tratar el material musical. Por ejemplo, en la pieza lenta recoge en la copla esa fusión que existe entre el baile y el cante gitano.

Las cuatro piezas son: 1. *El vendedor de chanquetes* (1950), 2. *Crepúsculo sobre el Guadalquivir* (1946-1952), 3. *Seguidillas del diablo* (1951) y 4. *Barquitos de Cádiz* (1951).

Cuatro estampas andaluzas

El vendedor de chanquetes

J. Rodrigo

Piano

Ésta obra supone un gran ejemplo del llamado *piano de Rodrigo*⁶⁹², donde el instrumento logra las más altas cotas de categoría brillante en su resultado final.

⁶⁹² IGLESIAS, Antonio. *Joaquín Rodrigo (su obra para piano)*. Orense: Conservatorio de Música de Orense, 1965. Pág. 251.

Respecto a la obra camerística, la *Sonata Pimpante* (1966) fue escrita para su yerno, el afamado violinista Agustín León Ara.

Sonata pimpante

Andante moderato
Doppio più lento J. Rodrigo

The image shows a musical score for 'Sonata pimpante' by J. Rodrigo. It features two staves: Violin and Piano. The Violin part starts in 6/8 time with a melodic line marked 'mf cantabile'. The Piano part has a bass line with eighth notes. There is a tempo change to 4/4 time indicated by a double bar line and the text 'Andante moderato Doppio più lento'. The score is in G major (one sharp).

Aunque la estructura utilizada continúa la forma clásica de sonata de tres movimientos, con uno central más lento, su lenguaje claramente rompedor, la convierte en una obra virtuosa y al mismo tiempo con una gran carga expresiva en su segundo movimiento⁶⁹³. Sintetizando, las características más destacadas de su escritura musical serían:

- Utilización de estructuras A-B-A-B-A o bien A-B-A. Las formas ternarias suelen ser las más recurridas. A la hora de plantear los movimientos lentos en tonalidades menores, el empleo de diseños motivicos repetitivos que actúan a modo de ostinato.
- En cuanto a la armonía, el empleo de disonancias, mediante intervalos de segunda menores, que a veces lo transforma también en novenas con lo que el efecto disonante es menos efectivo. Los cambios modales y modulaciones a tonalidades vecinas, que imprimen un eventual giro hacia esa llamada luminosidad de los compositores levantinos. Obsérvese en la alternancia casi siempre de un modo menor a uno mayor, ese bimodalismo que da lugar a un interesante juego tímbrico. Hay ejemplos en algunas partituras de bitonalidad entre los pentagramas de la mano

⁶⁹³ CALCRAFT, Raymond. "Rodrigo Vidre, Joaquín" En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, IX. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 255-261.

derecha e izquierda, logrado mediante intervalos de octava aumentada. A veces cuando quiere dotar a la composición de un estilo arcaizante o neoclásico, utiliza intervalos que carecen de tercera o quinta. Así mismo, elementos minimalistas, que lo único que pretenden destacar es la sencillez, nostalgia y hondura en cuanto a su lenguaje expresivo. No hay que olvidar la predilección que tenía Rodrigo por la música medieval, posiblemente debido al *Tratado de Formas musicales* de D'Indy⁶⁹⁴, que Rodrigo estudiaba, unido al leitmotiv, sello de toda forma cíclica que se precie y muy presente en sus composiciones. Pero todos estos recursos aprendidos en su etapa formativa en París, para nada evidencian un academismo indiferente a nuevas corrientes.

- Respecto al ritmo juego de contratiempos, en muchas ocasiones en la mano izquierda, realizando tareas de acompañamiento. Así como combinación de ritmos ternarios y binarios.
- El empleo de los pedales simultáneamente utilizados, sobre todo para crear esa nebulosa e indefinición del piano impresionista, en muchas de las partituras de Rodrigo. Ese *pianissimo* alcanzado con los pedales denota una única intención, la de contrastar con esa energía y vivacidad muy característica del estilo del compositor. El gusto por los rápidos arabescos, es decir, figuras de muy breve duración rítmica, y casi todas por grados conjuntos, cuya interválica entre ellas no supera una sexta. En cuanto a su interpretación, se exige al pianista claridad y limpieza en su ejecución, emulando a la música clavecinista. El uso de los diferentes registros del piano, es decir, abarcando desde los más agudos a los más graves e igualmente exigencia de un gran control de la gradación dinámica.

Es muy extraño no encontrar una entrevista realizada a Rodríguez Albert en la que a la pregunta sobre los compositores a los que admiraba o que le hayan influido no aparezca el nombre de Óscar Esplá. Sirvan aquí algunos ejemplos:

[...] Pregunta- ¿Tus músicos preferidos?

⁶⁹⁴ IGLESIAS, Antonio. *Joaquín Rodrigo (su obra para ...* Pág. 19.

Respuesta- Mira, en esto de las preferencias entra siempre lo temperamental. Toda preferencia es subjetiva y, por tanto, relativa [...] Ahora bien, admiro entre los españoles, a Esplá, a Falla, a Albéniz...⁶⁹⁵.

[...] Pregunta-¿Cree usted- pregunto a continuación- que hay actualmente algún compositor de la altura de Falla?

-Respuesta: Óscar Esplá

(Rodríguez Albert lo ha dicho rápidamente sin titubear).

-Respuesta. Y esto lo digo, no como alicantino y paisano de Esplá, sino como músico. Óscar Esplá es la figura internacional que tenemos hoy⁶⁹⁶.

También aparecen crónicas en la que su nombre va parejo al de su amigo Joaquín Rodrigo, además de conocer la amistad que les unía a través de la relación epistolar que mantuvieron⁶⁹⁷.

[...] Joaquín Rodrigo nos puso en antecedentes de la formación musical de R. Albert, y de las distintas etapas de su obra, representadas sucesivamente en el programa. Pudo, en efecto, observarse el progreso alcanzado desde las “miniaturas” pianísticas hasta el “Homenaje a Falla”, o desde las canciones heinianas hasta las lopescas. El compositor empezó bajo la natural influencia de los grandes maestros impresionistas con sus recaídas en el siglo XVIII, y de los grandes españoles Falla y Esplá, para luego ir reflejando la evolución de la sensibilidad, hasta llegar a una situación actual pareja a la de su entrañable amigo Rodrigo⁶⁹⁸.

Una vez se ha procedido al análisis y estudio de las características de las obras anteriormente expuestas por Esplá y Rodrigo la consecuencia que se puede extraer es que el movimiento estético llamado levantínismo, aplicado a los compositores del área mediterránea, posee unas peculiaridades comunes. Por ejemplo, referente a aspectos rítmicos, como la combinación de ritmos binarios y ternarios, así como fluctuaciones de ritmo y estructuras sincopadas. Pero principalmente la peculiaridad que se le imprime a esa música “levantina” hace referencia a la armonía, a la utilización de los modos logrando ese color tímbrico al que los críticos denominan luminosidad.

⁶⁹⁵ PÉREZ CREUS, Juan. “Charla con Rafael Rodríguez Albert” En: *Crítica*, 21 de febrero de 1953.

⁶⁹⁶ M.V., G.: “La música no es ni puede ser descriptiva” En: *Ideal* (Granada), 7 de marzo de 1953.

⁶⁹⁷ En los anexos, aparecen fragmentos de esa correspondencia entre Rodríguez Albert y Rodrigo.

⁶⁹⁸ DIEGO, Gerardo. “Crónica musical. Rodríguez Albert. Ausencias de Dulcinea” En: *La Tarde* (Madrid), febrero de 1949.

III.3. Recepción y pervivencia de la música de Rafael Rodríguez Albert

Tras un análisis profundo a través de diversas monografías, así como el estudio de recortes de prensa de la época, se ha elaborado un listado cronológico de todas sus composiciones, incluidas las desaparecidas y las no publicadas que se conservan en manuscritos y se han adjuntado en los anexos. Para efectuar ese listado se han tomado varias fuentes de consulta como han sido las completas monografías realizadas por José María Vives y María Palacios así como el inventario realizado por la Biblioteca Nacional de España a través de José Manuel Soto e Isabel Lozano. Además de las últimas aportaciones, referente a discografía de los últimos años.

Del total de todas esas partituras solamente están editadas un número escaso. Si se observa en los anexos las fechas de edición un número importante de esas partituras fueron publicadas tras el fallecimiento del compositor:

A lo largo de su trayectoria como compositor, Rodríguez Albert ha sido galardonado con diversos premios en diferentes concursos:

Del año 1960 son sus dos obras escritas por él y enfocadas a la didáctica: *Compendio de armonía, contrapunto y fuga* (didáctica general)⁶⁹⁹ e *Historia abreviada de la música* (didáctica general)⁷⁰⁰. Igualmente colaboró elaborando una lección de un tratado de repentización, en 1973⁷⁰¹. También escribió artículos en *Letras Levantinas*, bajo el título de *Musicologías* durante el año 1927 y otros en la revista *Sirio*, en 1953 y 1963, respectivamente.

Las grabaciones que existen de sus composiciones, al igual que ocurrían con las partituras editadas, un número elevado ha sido realizado tras la desaparición del compositor (ver en Anexos).

Sus obras han sido dirigidas e interpretadas por músicos de la talla de Spiteri, Edmond Colomer, Ros Marbá y algunas grabadas por la Joven Orquesta Nacional de España, Sebastián Mariné (piano), Cuarteto Arriaga, entre otros. Publicó escritos

⁶⁹⁹ Memoria final, y texto completo del tratado se encuentra en la Fundación Juan March.

⁷⁰⁰ Libro de texto del Colegio Nacional de Ciegos cuyo manuscrito está desaparecido.

⁷⁰¹ Curso de repentización. Lecciones manuscritas originales de profesores del centro y autores españoles contemporáneos (5º). Lección nº 27. Textos y grabaciones pedagógicos musicales. Madrid, 1973.

sobre música para conferencias-concierto (él mismo interpretaba las obras, ya que estudió piano en el Conservatorio de Valencia con José Iturbi), así como análisis y comentarios personales sobre sus composiciones.

Rafael Rodríguez Albert pasó a los anales de las diferentes enciclopedias y tratados de historia de la música en España como un compositor, que por cronología era miembro de la Generación del 27. Rodríguez Albert no perteneció a los círculos de Madrid o Barcelona, a pesar de que a partir del año 1947 obtuviese el traslado de Granada a Madrid como funcionario de la Organización Nacional de Ciegos, y viviese en la capital unos treinta años. Fue un autor alicantino al que las referencias a su figura han quedado en meros reductos y generalmente muy sintetizados en la historiografía musical.

Además en el caso de éste compositor, normalmente van acompañados de tópicos que se han repetido en innumerables ocasiones y pocas veces contrastados. Un ejemplo de ello sería las veces en las que se muestra como dato biográfico el haber sido discípulo de Óscar Esplá. Aparece reflejado en los libros sobre música española del siglo XX de Tomás Marco⁷⁰², como en Antonio Fernández-Cid⁷⁰³. Se trata de una información totalmente falsa y verificada por la hija de Rodríguez Albert, en el cuestionario que se acompaña como anexo a ésta Tesis.

Otro hecho erróneo es el de su fecha de nacimiento, en 1907, según Marco. Tanto en la primera edición de 1983, como en la tercera que distan unos quince años respectivamente, no ha habido voluntad de subsanar ese error. También a la hora de datar alguna obra, como es el *Cuarteto en Sol menor para instrumentos de arco y piano*, figura 1956, que es el año de su estreno, pero no de su composición.

En mi opinión, basada en todo lo observado a lo largo de esta investigación, se hacía necesario una seria revisión y un estudio más profundo de la figura del compositor Rodríguez Albert. Él mismo se quejaba de lo poco que se escuchaba su música en las salas de concierto, incluso muchas de sus composiciones no fueron estrenadas en su momento.

⁷⁰² MARCO, Tomás. *Historia de la música...* Pág. 182.

⁷⁰³ FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *La música española en...* Págs. 136-137.

En diversas entrevistas se esgrimía lo siguiente acerca de ese tema:

La noticia la recogemos de un diario madrileño y nos hacemos eco de ella [...] Son raras las obras que de Rodríguez Albert se ofrecen en los conciertos, y la razón quizá resida en la especial dedicación de nuestro compositor a la música de cámara, pero cada vez que esto ocurre, se repite invariablemente, el éxito [...] ⁷⁰⁴

Siempre anhelaba el que sus obras fuesen estrenadas. Ante la pregunta de Fernández-Cid sobre sus planes, Rodríguez Albert decía:

Los lógicos de un compositor, amigo mío: estrenar. ¿Le parece poco? ⁷⁰⁵

Y sobre la cuestión de si había sido orillado indebidamente, el compositor respondía:

Aún no aceptando el adjetivo en verdad generoso, acaso habría que lamentar el poco apoyo que se me presta, si no fuera porque ciertas actitudes mías, de las que tengo plena conciencia, pudieran considerarse causa de este desplazamiento, que de ninguna manera consiste en que se me ignore. Hallo, no obstante, compensación suficiente en cuanto que, parte de mi obra ha podido merecer reiteradamente juicios que me han valido galardones dentro y fuera de las fronteras, lo cual hace que no decaigan un solo instante ni mi ánimo ni mi ilusión [...] ⁷⁰⁶.

Parece una cierta incoherencia, difícilmente explicable, el hecho de que estaban sus composiciones apartadas de los programas de intérpretes y orquestas en las distintas salas del país, pero simultáneamente eran las ganadoras de numerosos concursos. En la mayoría de ocasiones era él mismo, a través de sus conferencias-conciertos el encargado de darlas a conocer al público, sobre todo sus obras pianísticas.

Otros argumentos que pueden apuntar en esa línea es el desconocimiento que ha existido sobre él y muchos de sus compañeros de la Generación del 27. Afortunadamente cada vez son más las investigaciones que se encargan de rescatar muchas de esas partituras de aquellos compositores, aunque la mayoría continúa a día de hoy en manuscrito y quizás olvidada en lugares recónditos.

⁷⁰⁴ ANÓNIMO. “Éxito de Rodríguez Albert” En: *Información* (Alicante), marzo 1960.

⁷⁰⁵ FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *Transcripción radiofónica mecanografiada*. Entrevista radiofónica efectuada a Rafael Rodríguez Albert, 1951. (BNE, Sign. M.R. Albert/ 64).

⁷⁰⁶ CILLERO ULECIA, Antonio. “Rafael Rodríguez Albert. Genio y bondad personificados en éste gran músico” En: *Nueva Rioja* (La Rioja), 23 de junio de 1968. Pág. 17.

Otros factores relacionados con lo anterior pudieron ser la política musical desarrollada durante el franquismo. Al no ser Rodríguez Albert un compositor que sufrió el exilio, no disfrutó del reconocimiento completo que años más tarde se les dio a otros compositores de su generación. Permaneció en el país sobreviviendo musicalmente, como hicieron otros tantos artistas, y pudo disfrutar de cierto reconocimiento en parte probablemente, gracias a la amistad que tenía con Joaquín Rodrigo, quien sí se encontraba bien posicionado durante el régimen. Esto se puede comprobar en la dilatada actividad que desarrolló Rodríguez Albert una vez que abandonó Granada y pudo instalarse en Madrid, gracias a las gestiones que le brindó Rodrigo para conseguir su traslado a la capital⁷⁰⁷.

Junto a lo anterior, otro elemento que no favoreció su posterior difusión en salas de conciertos fue de hecho que por cronología ya había otra generación más joven, ésta si bien posicionada en la época que les había tocado vivir, con mucha más proyección y desarrollando más si cabe las vanguardias musicales. El tiempo de Rodríguez Albert y su generación se había quedado detenido, para darle paso a la Generación del 51. Hubo que esperar a la década de los ochenta para que en España surgiese de nuevo ese interés por aquellos compositores olvidados de la Generación del 27.

En el conjunto de la obra de Rafael Rodríguez Albert, la música para piano ocupa un lugar destacado en su producción musical. Muchas de estas obras son actualmente poco conocidas e interpretadas, ya que no suelen formar parte de las programaciones de las salas de conciertos ni de programaciones didácticas de conservatorios. En una ocasión le preguntaron a Rodríguez Albert sobre cual era su instrumento preferido, a lo que el compositor respondió que el piano:

El piano, porque es el que puede expresar mejor el valor íntimo de la música... Exceptuando, claro está, el órgano, que es el rey de los instrumentos, porque posee todo el material, todo el índice sonoro⁷⁰⁸.

⁷⁰⁷ Esos datos pueden ser comprobados a través de la correspondencia entre Rodríguez Albert y Rodrigo. (BNE, Sign. M.R. Albert/ 64).

⁷⁰⁸ M.V., G.: "La música no es ni puede ser..."

IV. EL PIANO EN LA PRODUCCIÓN MUSICAL DE RAFAEL RODRÍGUEZ ALBERT: ESTUDIO ANALÍTICO.

El volumen del corpus pianístico de Rodríguez Albert es muy extenso, abarcando veintiuna obras, de características muy diversas y compuestas a lo largo de toda su trayectoria compositiva.

Para el estudio de las mismas se han agrupado en cuatro apartados, según el género musical al que pertenecen. El primero hace referencia a la música escrita sólo para piano, siendo un total de ocho composiciones las pertenecientes a éste género. El segundo es el piano y la voz, en el que a través de las ocho obras que integran éste apartado se observa la conjunción entre música y palabra. El tercer apartado se refiere al piano en la música de cámara: Composiciones para dúo, cuarteto y quinteto, así como una pieza para piano y castañuelas. El cuarto y último corresponde al piano y la orquesta. En la única obra de este apartado, el instrumento de teclado no tiene función de solista, sino que es uno más dentro de la formación orquestal.

En el anexo VII de la presente Tesis Doctoral se recogen dos listados con sus obras pianísticas. El primer listado presenta las composiciones por orden cronológico y el segundo las presenta en los cuatro grandes apartados enunciados en el párrafo anterior.

IV.1. El piano solista.

Los títulos que aparecen aquí agrupados son los siguientes:

Romanza sin palabras, Minuetto, Tres miniaturas, Les fogueres de San Chuan, El cadáver del príncipe, Homenaje a Falla, Preludios y Sonatina en Do Mayor.

IV.1.1. Romanza sin palabras.

La obra fue escrita en 1923 y junto con el *Minuetto* son las primeras obras del compositor catalogadas y creadas para piano. Éstas pertenecerían al grupo de obras llamadas de juventud, de corte romántico y exclusivamente piezas de salón. Anteriormente había compuesto *Tres danzas antiguas*, en 1922, formada por

Gavota, Polonesa y Rondó, pero que actualmente se encuentra desaparecida. En cambio sí se conservan unas notas del compositor sobre dicha obra:

[...]corresponden estas composiciones a una serie de danzas que forman una suite escrita en 1922. Dentro de un riguroso dieciochismo, a modo de ensayo técnico, por lo que su desarrollo, en su forma ternaria, es primordialmente contrapuntístico, dando oportunidad al contraste en cada una, sin abandonar los cánones impuestos, sin perjuicio de permitirse ciertos atisbos, como el rondó [...]⁷⁰⁹

Escrita en la tonalidad de Sol menor y con la indicación agógica de *Andante Sostenuto*, esta obra presenta una similitud con respecto a la obra del mismo nombre del compositor Felix Mendelssohn. Quizás por tratarse de una obra de juventud aquí Rodríguez Albert ha sido influenciado por una obra como es *Romanza sin palabras Op. 30* del compositor romántico Mendelssohn, obra muy destacada dentro de las programaciones y repertorios de la formación de un pianista. La obra del compositor romántico fue creada alrededor de 1830. Se trata de una forma lírica que corresponde al ideal vocal del piano romántico.

Al igual que ocurre con los *Nocturnos* de Chopin en la *Romanza* de Rodríguez Albert el piano debe cantar esa melodía de la mano derecha sobre una base armónica en la mano izquierda que le sirve de apoyo y la cual dibuja un movimiento de ondulaciones procedente del despliegue del acorde correspondiente, casi siempre en posiciones muy abiertas. Quizás el atractivo de ésta pieza breve de escasos minutos resida más en la textura armónica y en el acompañamiento. Además puede recordar, por el compás empleado ($\frac{6}{8}$) y por la introducción de dos compases al ritmo de Barcarola que utilizaba Mendelssohn en sus Romanzas, por ejemplo en la *Canción del Gondolero Op. 19* número 6.

En el caso de ésta *Romanza sin palabras* de Rodríguez Albert, se puede clasificar como un lied ternario, A-B-A. En cuanto a la forma empleada se estructura en tres secciones:

- Sección A (compases 1 al 11).
- Sección B (compases 12 al 29).
- Sección A (compases 30 al 40).

⁷⁰⁹ Se encuentran esos comentarios en BNE, Sig. M.R. Albert/ 70.

Dentro de la sección A los dos compases iniciales son a modo de introducción. Dentro de esos compases, en su segundo tiempo sobre el acorde de Dominante, el quinto grado en la voz superior se encuentra aumentado. Es decir, La sostenido es enarmonizado como Si bemol.

El inicio de la melodía tiene lugar en el tercer compás, tras la breve introducción. Éste inicio sería tético, ya que el comienzo del movimiento rítmico coincide con el acento. Igualmente existen otros dos tipos que serían anacrúsico, cuando el ritmo se produce anticipadamente y acéfalo, donde el ritmo se produce con posterioridad al acento.

Ésta primera sección consta de dos períodos que abarcan desde el compás 3 al compás 6 y otro desde el compás 7 al 11, siguiendo los modelos de pregunta y respuesta. Se puede destacar el acento en la mano derecha que rompe la regularidad métrica (ver compás 3). En el compás 11 las dos voces en la línea superior confluyen en la nota Sol. Principalmente en esta sección la armonía se desenvuelve por tonos vecinos.

La mano izquierda realiza un acompañamiento arpegiado siempre reafirmando la armonía utilizada en esos momentos, es decir sirviendo de soporte armónico a la melodía. El compositor exige al intérprete tener generalmente la mano en posición abierta a la hora de ejecutar dicho acompañamiento, alcanzando incluso intervalos de décima en algunas extensiones. Siempre en estos casos la mano izquierda permanece en un segundo plano frente a la melodía que acumula el protagonismo.

La siguiente sección abarca desde el compás 12 hasta el compás 29, pasando a llamarse sección B. Estos compases son bastante más densos que los anteriores en cuanto a la escritura, como al aspecto armónico. Los compases 12 y 13 presentan un diseño musical, modelo b_1 , que se repetirá dos compases más tarde. Rodríguez Albert utiliza aquí unos recursos como la repetición o las variantes que el compositor y musicólogo alemán Clemens Kühn define como recursos generadores de forma⁷¹⁰. El compás 17 es una variación de los anteriores, compases 12 y 14, mientras que el 18 y el 19 son una repetición no literal del compás 13.

Los compases 20 y 21 presentan una ligera variación respecto a los compases 12 y 13 sobretodo en la distribución de las voces. Los compases 22 y 23 realizan

⁷¹⁰ KÜHN, Clemens. *Tratado de la forma musical*. Barcelona: Idea Books, 2003. Pág. 17.

otro modelo b_2 , manteniendo el carácter melódico de la pieza combinado con el juego perlado. Los compases 24 y 25 son una repetición del modelo anterior pero transportado un intervalo de segunda descendente. El modelo b_3 presente en el compás 26 y que será a su vez repetido en el compás anticipa con sus giros melódicos la llegada de fermatas y de pasajes virtuosísticos de gran brillantez, como se observa con posterioridad.

En cuanto a la armonía empleada en toda esta Sección B destaca que es más densa e intensa frente a la primera sección en que apenas se movía de un entorno relativamente cercano. Ahora aquí se puede observar acordes de séptima disminuida (recordemos que está formado por terceras menores sobrepuestas) como por ejemplo sería el compás 13 o cadencia rota entre los compases 16 y 17. Además de transiciones a tonalidades como Do mayor, Fa mayor o al enarmónico de Sol Mayor.

En el compás 27 retoma de nuevo la tonalidad de Sol menor a través del empleo del acorde de sexta napolitana⁷¹¹. Dentro del compás 28, en el acompañamiento del acorde de Dominante desplegado, consigue al alcanzar la resolución en la nota Sol producir un efecto de retardo en su consecución. Similar será lo que ocurra en el compás 29 a lo que habría que añadir el *molto retardando* con lo que se prolonga la resonancia de este pasaje de transición hacia la reexposición.

Sin duda estos tres compases, del 27 al 29 incluidos, condensan pasajes de dificultad considerable ya sea en su ejecución debido a la velocidad y densidad de la escritura como en su interpretación a la hora de crear brillantez y lirismo en su melodía.

La reexposición de la Sección A se inicia en el compás 30 concluyendo en el compás 40. Salvo una pequeña variación en el acompañamiento del compás 39, ésta vuelta al inicio resulta ser una copia de la exposición del principio. La duración aproximada de la pieza es en torno a los tres minutos escasos.

A modo de conclusión se puede comentar que el compositor ha utilizado una notación muy precisa. La ornamentación se transforma en color por sí misma, por ejemplo las fermatas con un toque *leggero*, logrando así una música evocadora, improvisada y efímera.

⁷¹¹ El acorde sexta napolitana es un acorde mayor sobre el segundo grado de la escala, supertónica, al que se rebaja un semitono y se presenta en la primera inversión.

El compositor defiende en esta pieza el papel del bajo utilizado como nota pedal. A pesar de que es una obra que carece de indicaciones de pedal, su empleo está muy presente en su ejecución. Rodríguez Albert recoge recursos desarrollados por otros grandes pianistas y compositores del período romántico como Mendelssohn y Chopin entre otros.

Por su pequeña dimensión se contrapone a los grandes desarrollos de una sonata, por ejemplo. Además se queda apartado de toda influencia o alusión pictórica o literaria. En esta obra el compositor no se presenta como un innovador, sino que intenta recrear con esta pieza un género que será imitado por muchos músicos del siglo XX⁷¹².

IV.1.2. Minuetto.

La pieza titulada *Minuetto* fue creada en 1923, como ocurre también con *Romanza sin palabras*. En la BNE se conservan unas notas de Rodríguez Albert acerca de la obra en cuestión, que puede reforzar su mejor comprensión:

[...] *Tema con variaciones, Romanza sin palabras y Minuetto*. También lo romántico, inspiración del compositor un tiempo, es motivo de atención, consagrando a esta música buen número de obras que se mueven en aquel clima, procurando claridad de líneas, en la diversidad de géneros, sin que las armonías, en algún momento desplazadas, como en el Minué, rompan el carácter propio de la época. El músico no concede más importancia a estas obras que el fruto de un estudio a fondo, del que acaba de salir, disponiéndose a sus primeros pasos en una revisión a la obra de nuestros viejos maestros [...] ⁷¹³

Igualmente existen anotaciones que recogen la opinión del compositor sobre el piano como herramienta en el proceso creador.

No es fácil sustraerse a este copartícipe del goce y la tortura, que tantas veces saca de apuros al compositor, aunque también en ocasiones, las menos, sea un obstáculo. Este poderoso auxiliar es el piano, el cual, desde los primeros pasos, viene guiando al músico y, por el momento, ofrece testimonio de lo que se viene produciendo durante siglos [...] El compositor-sigamos la falsa denominación-es el piano, cuyas teclas van a los dedos con singular hechizo[...]

⁷¹² Un ejemplo sería Falla, con una obra de juventud totalmente dentro del estilo romántico, Nocturno. Fue estrenada por él mismo en 1899, a la edad de 23 años.

⁷¹³ Se encuentran esos comentarios en BNE, Sig. M.R. Albert/ 70.

¿Es recomendable componer utilizando el piano? En Stravinski tenemos una confesión de parte cuando asegura, y aún trata de convencer, de la eficacia y hasta la necesidad de confiar al piano su inspiración [...]⁷¹⁴

En realidad, la pieza está integrada por un Minuetto-Trio que regresaría de nuevo al Minuetto, es decir un esquema tradicional tripartito. La composición abarca una extensión de 56 compases frente a 37 del Trio. Escrito en la tonalidad de La mayor y dividido en tres secciones:

- Sección A (compases 1 al 18).
- Sección B (compases 19 al 38).
- Sección A (compases 39 al 56). Reexposición de la primera sección.

La primera sección A se puede subdividir en dos. Una subsección de líneas más claras y sencillas, en lo que respecta a la melodía y acompañamiento, discurriendo desde el compás 1 al compás 10. Y otra desde el compás 11 al compás 18 en la que el material musical se encuentra mucho más elaborado.

La idiosincrasia de ésta sección es la aparición bastante reiterada del tema melódico que irá desplazándose por distintos grados tonales como se puede observar en los compases 1, 5 ó 15. El tema comienza en La mayor apareciendo repetido varios compases más tarde en la subdominante Re mayor. Además el compositor frecuente el uso de muchos cromatismos en sentido ascendente y viceversa tanto en la melodía como en el acompañamiento (ver compases 1 y 3).

Se trata de una escritura muy sencilla y transparente en su pretensión pero que en los finales de los temas (ver compases 4 y 8) se vuelve más densa con el empleo de intervalos de tercera en figuración rítmica de semicorcheas que constituyen grupos de notas que recorta y fragmenta la línea trazada anteriormente por la melodía.

A partir del compás 8 crea un pequeño puente hacia la segunda subsección de esta primera sección. Consta de ocho compases en los que la melodía se intercalará entre la voz superior y la voz intermedia, lo que exige del intérprete “cantar” la melodía con los pulgares (ver compás 13). Como se ha citado anteriormente, esta subsección es mucho más elaborada en cuanto a su escritura ya que hay una mayor presencia de figuras rítmicas de valor más breve combinado con

⁷¹⁴ *Ibidem.*

un mayor número de voces, lo que da lugar a que la escritura sea más contrapuntística, finalizando en el compás 18.

La segunda sección, llamada B, se encuentra en la Dominante, es decir, Mi mayor. Esta sección igualmente se puede distribuir en dos subsecciones de diez compases cada una de ellas. La primera se compone de pregunta y respuesta, donde ésta imita a la pregunta en un intervalo de sexta mayor descendente. El compositor aumenta la presencia de más voces en la escritura mediante acordes en placa, así como de una mayor riqueza armónica gracias a una abundancia en el empleo de cromatismos.

La primera subsección acaba con dos calderones sobre dos acordes en tercera inversión, siendo el último la Dominante de Mi mayor. Por tanto adquiere más carácter suspensivo al esperar su resolución, la cual tendrá lugar ya en la segunda subsección de la sección B. Como ocurría en la anterior, ahora la segunda subsección también se descompone en pregunta y respuesta. La pregunta de esta segunda parte (ver compases 29 al 32) es reproducción exacta de la aparecida en la primera parte. No ocurre así con la respuesta, que aunque varía con respecto a la de la primera parte (ver compases 23 al 28) mantiene aproximadamente el esquema musical precedente.

El último compás finaliza en Mi mayor, tonalidad de la sección B, que a su vez se convierte en Dominante para resolver en La mayor, tonalidad del *Minuetto* (y a su vez de la Sección A). Es en esta última corchea cuando el compositor aumenta el quinto grado convirtiendo la nota Si en Si sostenido, lo que da lugar a que Mi mayor se convierta en Dominante con la quinta aumentada.

Desde los compases 39 al 56 tiene lugar la tercera sección, a la que se llamará de nuevo A, ya que es una reexposición literal de la primera sección (compases 1 al 18). Excepción hecha en una ligera variación a cargo de una nota. Con figuración rítmica de negra, nota Mi en la voz superior, que se incorpora procedente de la Sección B ya que viene ligada del compás 38.

A continuación aparece el Trío, escrito en la tonalidad de Fa mayor, y al igual que el *Minuetto* estructurado en forma ternaria A-B-A, clasificándolo de la siguiente manera:

- Sección A (desde el compás 1 al compás 10).
- Sección B (desde el compás 11 al 27).

- Sección A (desde el compás 28 al compás 37).

La sección A se extiende a lo largo de diez compases. La tonalidad elegida por el compositor es Fa mayor. La melodía se encuentra en el registro grave interpretada por la mano izquierda, pero a partir del compás 5 pasará a ser interpretada por la mano derecha.

La escritura aquí es más horizontal, excepto cuando hay pasajes con intervalos de terceras, cuartas o sextas placados. Además de que la voz que realiza el acompañamiento pianístico ejecuta un despliegue de acordes en figuración rítmica de semicorcheas. No hay que olvidar que la primera sección se repite.

A partir del compás 11 surge la segunda sección, a la que se llamará B. Esta sección contiene dos particularidades destacadas: una escritura más vertical frente a la primera sección y el cambio de modalidad, de Fa mayor a Fa menor, lo que provoca un cambio de color en la sonoridad.

Esta sección B se subdivide en dos subsecciones, formada por pregunta y respuesta de unos ocho compases cada una. La primera se presenta en la tonalidad de Fa menor, mientras que la segunda en Fa mayor. Otro rasgo peculiar es como en las voces intermedias de la mano izquierda, siempre aparece como nota común o como nota pedal la Dominante de la tonalidad que se trata en esos momentos. En el compás 19 es donde se produce el cambio de modalidad, a Fa mayor dando paso a la segunda parte de esta sección, cuyas líneas de escritura son prácticamente semejantes.

En el compás 28 se reexpone de nuevo la Sección A del Trio que concluye en el compás 37. Nada más concluir aparece la indicación *Da Capo* hasta el fin, con lo que se cerraría esta composición. La duración aproximada de este *Minuetto* indicada por el compositor es de unos ocho minutos.

IV.1.3. Tres Miniaturas.

Compuesta en 1928, el mismo año de las *Cinco piezas. Evocación a la antigua danza* para piano y orquesta. En este momento Rodríguez Albert se aparta de lo escrito anteriormente para piano solo. Es decir, abandona esas piezas de juventud de corte de música de salón, realizando un cambio o giro a lo escrito hasta ahora y evolucionando en su lenguaje. Un año después será cuando realice su primer

viaje a París, y por tanto pasará a estar en contacto directamente, fuera de estas fronteras, con las vanguardias europeas.

Las tres piezas que integran esta colección llevan por título: *La Muñeca*, *Trescientos soldados de plomo* y *Juego de niños*. El compositor escribía lo siguiente acerca de las *Tres Miniaturas*:

Entre los poemas de Chané (?), poeta francés, tres han sido motivo de inspiración para disponer una música en cortos fragmentos, que sirve a la trama infantil en que se basan⁷¹⁵.

Años más tarde en una de sus conferencias-concierto opinaba lo siguiente sobre la obra:

[...] En *Tres Miniaturas* explica que la primera que titula “La Muñeca”, es la historia de éste juguete desde el bazar hasta el olvido; la segunda “Trescientos soldados de plomo”, es la impresión musical del niño que se divierte creando escaramuzas bélicas, desde la marcha con trompetas y tambores, hasta la destrucción de su pequeño ejército de juguete; y la tercera “Juegos de niños” no es más que un canto popular infantil con motivo para expresar los juegos infantiles [...] ⁷¹⁶

En palabras de Vives la finalidad de éstas *Miniaturas* es:

[...] responden a un pequeño programa relacionado con sus títulos y tiene temas de espíritu folklórico, poniendo de manifiesto contrastes rítmicos y de altura de sonido, entretejidos con sencillez, pero con elegancia, por una trama armónica no tan simple⁷¹⁷.

IV.1.3.1. La Muñeca.

Contiene 103 compases, así como una textura minimalista, en la que el compositor emplea muy pocos elementos y de valor corto. Exceptuando el inicio, las entradas musicales se producen en tiempo o parte débil. Los calderones adquieren gran importancia, ya que actúan separando unas secciones de otras. En ésta ocasión Rodríguez Albert dejó unas anotaciones extramusicales en la partitura: “Duerme, duerme, que viene el coco”. El carácter descriptivo y programático queda reflejado en unas notas del compositor:

Como una berceuse, en recitados y estribillo popular, con ritmo de cuerda de pepona que dice: “Papá, mamá, Mariquita me quiere

⁷¹⁵ La carpeta de la BNE que contiene esas notas es Sig. M.R. Albert/ 70.

⁷¹⁶ ANÓNIMO. “D. Rafael Rodríguez Albert y su conferencia-concierto” En: *Idealidad*, Alicante, 1 de mayo de 1952.

⁷¹⁷ VIVES RAMIRO, José María. *Rafael Rodríguez ...* Pág. 32.

pegar”, se traduce en música la historia sentimental de la niña que, tras una serie de incidencias, acaba por abandonarla en el cajón que la trajo⁷¹⁸.

La pieza se encuentra dividida en cuatro secciones:

- Sección A (desde el compás 1 al compás 28).
- Sección B (desde el compás 29 al compás 58).
- Sección C (desde el compás 59 al compás 92).
- Sección D (desde el compás 93 al compás 103).

La primera sección llamada A transcurre desde el compás 1 al compás 28. Contiene a su vez dos frases de ocho compases cada una, divididas en dos períodos de cuatro compases, que representa a la “Muñeca” y se intercala con un diseño en el grave que imita al personaje del “Coco”. Al mismo tiempo esta sección se divide en dos temas. El primero, llamado Tema A, desde el compás 1 al compás 14, se divide a su vez en dos períodos. Mientras que el Tema B se extiende desde el compás 17 al compás 25, también dividido en dos períodos.

El primer período de éste *Tranquilo* se inicia con cuatro compases y medio de introducción a una sola voz, a través de una melodía muy sencilla y realizándose en el registro medio del teclado por la mano derecha. El compositor sólo utiliza cuatro sonidos, abarcando un ámbito interválico muy reducido de cuarta justa, por lo que prevalece más su sentido rítmico. Finaliza con un carácter suspensivo.

Es interesante señalar las anotaciones en la partitura que sugieren a esta pieza musical dentro de un contexto de nana o canción infantil. Prosigue desde el compás 5 al compás 8 con un ostinato rítmico y melódico breve. Esos cuatro compases imitan al “Coco”, realizándose en el registro grave y con dobles notas por la mano izquierda. Hay que recordar la semejanza musical, además de influencia del título, con la pieza número once de la colección de *Escenas de Niños* Op. 15 de Schumann⁷¹⁹. Estos compases se encontrarían en el quinto grado, con la alternancia cromática de las notas Si bemol y Si natural. Se trata de un ostinato rítmico, que se repite hasta en tres ocasiones. Rodríguez Albert utiliza la Tónica, que junto con la

⁷¹⁸ Esas notas aparecen en la álbum con signatura M.R. Albert/ 70.

⁷¹⁹ La pieza número 11 de las *Escenas de Niños* Op. 15 de Schumann, lleva por título *Fürchtenmachen*, que traducido al castellano, podría asemejarse a la palabra espanto o miedo.

Dominante en el registro grave, forma un intervalo de cuarta, que resulta agresivo auditivamente por esa disposición.

De nuevo aparece la melodía en el pentagrama superior, en este caso entre los compases 8 al compás 14, es decir, en el segundo período. Es interpretada sólo por la mano derecha en el registro medio e insiste en el uso exclusivo de cuatro sonidos, tres de ellos repetidos desde el compás 1 al compás 5. Se encontraría en Fa sostenido menor, que resulta ser la Dominante de la Dominante, por eso la aparición de la nota Mi sostenido. Se trata de reincidir en un modelo desde el compás 8 al compás 10, ahora repetido con variaciones rítmicas. Finaliza éste período con carácter conclusivo, y de nuevo a una sola voz realizándose por la mano derecha sola. Emplea la aumentación en algunas notas, como en los compases 11 y 12.

Desde el compás 14 al 17, el compositor reitera la repetición del ostinato, hasta tres veces, con la aparición del personaje del “Coco”. El Tema B abarca desde el compás 17 hasta el compás 25, ambos inclusive, ahora en la tonalidad de Si mayor, que resulta ser la Dominante de Mi mayor, tonalidad de la pieza. Nuevamente se puede dividir en dos períodos: el que transcurre desde el compás 17 hasta el compás 21; y el otro período sería desde el compás 21 al compás 25. En este Tema B, se continúa con la alternancia de ambas manos, a la hora de interpretar los respectivos diseños. Hay que comentar que en el compás 17 se produce un intervalo de séptima menor, realizado por corcheas y el tritono que se produce dos compases más hacia delante. Reseñar también el intervalo de sexta aumentada en el compás 22, finalizando tres compases más tarde y en esta ocasión con carácter conclusivo.

De nuevo vuelve a hacer acto de presencia el diseño musical que representa al “Coco”, siendo la tercera vez que se repite, y continuando con el ostinato, que en ésta, su tercera vez, será inconcluso y un poco diferente al realizado anteriormente el compositor. El diseño del “Coco” finaliza con un calderón en el compás 28, marcando así el límite de secciones.

La sección B, que corresponde con la segunda sección, y con la indicación *Poco mosso*, se extiende desde el compás 29, con anacrusa anterior, hasta el compás 58. A diferencia de la anterior sección está ocupa casi todo el registro medio y superior del instrumento. Comienza de nuevo en la Tónica, en Mi mayor con una nueva frase en forma de pregunta-respuesta compuesta por cuatro elementos de cuatro compases con principio anacrúsico. La pregunta sería desde el compás 29 con anacrusa, al compás 32, donde se observa la nota inferior Mi_3 que actuaría como una

nota pedal, y las dos corcheas del inicio de esta sección actuarían como célula temática. Esta primera frase de aproximadamente cuatro compases resultaría ser la música del texto “Mamá, Papá, Mariquita me quiere pegar”, en la que cuadraría cada nota con cada sílaba. Los cuatro compases siguientes desde el compás 33, también con anacrusa, hasta el compás 36, resultan ser una repetición de la pregunta.

Desde el compás 37 con anacrusa hasta el compás 44 presenta la respuesta y la repetición de la respuesta, respectivamente, en el quinto grado de Mi menor, es decir Si menor. En este caso la nota más grave que actuaba como nota pedal es omitida por el compositor. Una vez acabada la repetición de la Respuesta, extendiéndose desde el compás 40 al compás 42, aparece una Coda breve, desde el compás 44 al compás 47, que conjuga intervalos de tercera mayor y de tercera menor entre ambas manos alternándolas. Hay que volver a destacar la utilización de calderones como separación de secciones. A partir del compás 47 se repite la misma idea anteriormente expuesta, pero en este caso en Sol sostenido mayor, con la diferencia de que la nota del bajo es la Tónica rebajada. Desde el compás 51 aparece una Coda basada en la célula inicial. Conforme avanzan los compases, se produce una dispersión del ritmo en la escritura. Finaliza esta segunda sección en Sol sostenido mayor, apareciendo sobre la última figura de silencio un calderón, como separación de nueva sección.

La sección C, es una reexposición del tema inicial, uniendo los dos períodos que en la sección A estaban separados por el diseño del “Coco”. A esta reexposición del principio se añade un bajo ostinato que recuerda al “Coco”. Esta sección transcurre desde el compás 59 hasta el compás 92, en el que tiene lugar principalmente una mezcla de melodías o temas (Muñeca y Coco), mediante la utilización de la bitonalidad. Se conjuga aquí la melodía de la Muñeca y la del Coco a la vez, superponiendo melodías. En cuanto al Tema del Coco sigue manteniendo el ritmo y registro igual que en el inicio. Entre los compases 62-63, emplea un diseño de intervalos de quinta, primero en sentido descendente y después ascendente, que producen inestabilidad en la tonalidad de Re bemol mayor. En cuanto a la melodía, desde los compases 59 al 69 y desde el compás 71 al compás 83, son una repetición de los compases 1 al 14, ambos inclusive.

Lo expuesto en los compases 62-63, se repetirá casi exactamente igual, con ligeras variaciones, en los compases 67-68, en la tonalidad de Sol bemol mayor, creando ambos diseños pasajes de inestabilidad tonal. En el compás 70 se produce

un choque entre la voz de la mano derecha, Fa sostenido y la de la mano izquierda Fa bemol, creando zonas independientes entre ambas manos. Hay que observar la finalización del Bajo en Si bemol. Nuevamente, ahora desde el compás 71 al compás 83, tiene lugar una repetición similar a lo ocurrido desde el compás 59 al compás 70, es decir el tema de la “Muñeca”. Aquí lo que realiza el compositor es una armonización de la melodía de la “Muñeca”, con un acompañamiento de nuevo muy parecido a lo expuesto anteriormente. Hay que observar que el compás 83 finaliza con una nota Si en el registro muy grave frente a la mano derecha que finaliza con la nota Fa sostenido menor. Los compases 83-84 representan un puente con la siguiente sección.

La siguiente sección llamada D, comienza a partir del compás 85. Se trata de una repetición de lo ocurrido desde el compás 17 Tema B, pero medio tono más bajo. En el compás 85, se muestra el acorde de séptima de Dominante en el bajo, con la nota La en vez de Sol. Al siguiente compás aparece el acorde de séptima de sensible de Mi. Los compases 85-86 se repetirán, con ligeras variaciones, en los compases 87-88. El compás 89 está en la Tónica con sexta añadida. En el compás 91, tiene lugar un acorde de séptima mayor, con la sexta y séptima añadida. Todos estos compases, con la anotación extra-musical de “cierra los ojos” reproduce más o menos una atmósfera impresionista, como soñar con otra cosa. Todos estos compases, desde el compás 85 al compás 92, serían una repetición del Tema B de la sección subido un semitono sobre un acompañamiento plagado de acordes.

La última sección, es la Sección E, y se extiende desde el compás 93 hasta el final, compás 103. Reproduce el tema inicial en Do mayor y con registro grave mezclado con la célula temática de la Sección B. Es decir, desde el compás 93 hasta el compás 97, se produce en la melodía en un registro muy agudo el Tema de “Papá, Mamá, Mariquita me quiere pegar”. Al final introduce de nuevo el tema del “Coco” desde el compás 98 al compás 100, empleando tres ostinatos rítmicos, y además con aumentación de figura rítmica. En el compás 93 al compás 97, se amplían los registros del teclado y por tanto la distancia entre las voces. El último compás con el que finaliza la pieza es el más disperso, ya que las disonancias alejadas se convierten en consonancias.

IV.1.3.2. Trescientos soldados de plomo

Premiada por Radio Nacional de España, el 24 de Marzo de 1940⁷²⁰, y editada por la *Revista de Radio Nacional* el 25 de octubre de 1942⁷²¹. En lo relativo a esta pieza Rodríguez Albert escribió lo siguiente:

En fuerte contraste, es el niño quien maneja su ejército, pero es preciso terminar de otra manera: los dos escuadrones de 300 soldados (ni uno menos) sucumbirán hechos mil pedazos, una vez que, en marcha interrumpida, toques de clarines, imaginaria en un claro de luna, toque de tambores y paso ligero, todo tiene fin [...]⁷²²

Consta de 71 compases, a los que habría que sumar cuatro compases más de repetición que harían un total de 75 compases, que multiplicado a su vez por 4 tiempos de corcheas darían un total de 300 pulsos de corchea en toda la obra, que resultaría igual que el título de 300 soldados.

Esta pieza se estructura en tres partes, seguida de una Coda final. El esquema quedaría de la siguiente manera:

- Introducción (desde el compás 1 al compás 23).
- Sección A (desde el compás 24 al compás 44).
- Sección B. (desde el compás 45 al compás 68).
- Coda (desde el compás 68 al compás 71).

La introducción parte desde el primer compás hasta el compás 23 inclusive. Se inicia esta pieza con la indicación agógica de *Poco Mosso* en tempo binario, tempo característico de las marchas militares en 2/4. Esta introducción que abarcaría desde el inicio hasta el compás 23 carece de tema, tratándose simplemente de cuestión rítmica. Se observa un destacado carácter rítmico, como si se tratase de una marcha militar al emplear la figuración rítmica de negra y dos corcheas, formando el acorde de La mayor pero desplegado. Desde el compás 1 al compás 8 presenta en la mano izquierda un diseño en forma de acorde de tónica desplegado imitando a la corneta militar. Estos compases se encontrarían en la tonalidad de La mayor pero con la característica de contener la quinta aumentada, en este caso Mi sostenido.

⁷²⁰ PALACIOS, María. *Rafael Rodríguez Albert. Canto...* Pág. 38.

⁷²¹ LOZANO MARTÍNEZ, Isabel; SOTO DE LANUZA, José María. *Rafael ...* Pág. 78.

⁷²² Esas notas aparecen en la álbum con signatura M.R. Albert/ 70.

Los compases 3-4 son una repetición de los compases que le proceden 1-2. El compás 6 está en el III de la Tónica. Dos compases más tarde, en el compás 8 se produce una semicadencia suspensiva finalizando con un calderón. Desde el *ligero* del compás 9 surge entre las dos manos y su combinación una figuración que imita el movimiento de los soldados, todo esto con una dinámica de *pp* para regresar de nuevo desde el compás 13 a un matiz de *mf* pero en esta ocasión modulando ya a Fa sostenido mayor presentando otro toque militar.

Nuevamente desde el compás 18 al compás 20 tiene lugar una repetición de los compases 6 al 8, pero en este caso en la Dominante de la tonalidad y finalizando también en una semicadencia suspensiva. Este hecho significa un pequeño recordatorio del primer tiempo del compás 9, para seguidamente con la dinámica *pp* dar paso a dos intervalos de tritono realizados por la mano izquierda, y sólo a una voz, la más grave aparecida hasta ahora. Se mantiene el ritmo pero al mismo tiempo da la sensación de que se pierde intensidad en cuanto a densidad de voces presentadas. Concluye esta Introducción en el compás 23 en La bemol mayor, es decir, 1/2 tono más bajo de la tonalidad principal.

La siguiente sección pasará a denominarse **A** y transcurre desde el compás 24 al compás 44. Esta sección A constaría de dos partes: A₁ y A₂. El A₁ transcurre desde el compás 24 al compás 34 y la segunda parte A₂ desde el compás 34, iniciando en el último tiempo de éste compás, hasta el compás 44. Con una indicación de *tranquilo* y en la tonalidad de La bemol mayor. Nuevamente con un cambio de paso y aportando un novedoso diseño rítmico emulando a otro toque de corneta militar comienza A₁. Desde el compás 24 al compás 28 resultaría la presentación de este diseño rítmico, ejecutado con ambas manos, para seguidamente presentar su escala original. En A₂ la escala original expone ligeros cambios de alteraciones y cromatismos frente a la escala de A₁, además de estar medio tono transportada ascendentemente. Por otro lado, en lo que respecta a la mano izquierda en el compás 39 y compás 40 se encontraría a un tono y medio o a 1/2 tono respecto al mismo diseño de la mano izquierda en los compases 29 y 30. Las últimas notas de la mano izquierda guardan entre sí una relación de dos tonos.

La sección B comprende desde el compás 45 hasta el compás 68. A su vez se encontraría dividida en B₁, desde el compás 45 al compás 55 y B₂ desde el compás 59 al compás 68. En esta sección B la tonalidad es la de Re mayor y cuyo Tema formado por una frase de 6 más 5 compases, interpretado por la mano derecha,

recordaría a un redoble de tambor⁷²³. Esta vez la mano derecha se presenta con un novedoso ritmo no surgido hasta ahora. Mientras la mano izquierda presenta un ostinato a distancia de un tono entre el II y la Tónica.

Los compases 56 al 58 incluidos, con una indicación de dinámica de *piano* súbito, representan un cambio de dirección, pero no de tempo, ya que sería un diseño muy parecido a las corcheas presentes en la introducción de esta pieza. Prosiguiendo con el B₂ que abarcaría desde el compás 59 al compás 68 con una indicación en la partitura drástica de dinámica *ff* y de carácter *enérgico*. La mano izquierda realiza un ostinato de acordes arpegiados, mientras que la mano derecha ejecuta acordes formados por superposiciones de cuarta y de quinta. Es preciso recordar que la repetición de éstos cuatro compases sería lo que daría la suma de las 300 pulsaciones. De nuevo el tema B₁, en el compás 63 hasta el compás 68 pero en esta ocasión sólo con seis compases.

Rodríguez Albert finaliza los cuatro compases de *Coda* en Re mayor, para mediante ésta estridente alternancia de manos en registro agudo, conseguir la sensación de precipitación, siguiendo una fórmula musical similar a la corneta. Añade además, todas las variaciones rítmicas concluyendo en la tonalidad de La mayor con intervalo de cuarta añadida en dos acordes extremos y ejecutados de manera “seca” tal y como indica el compositor en la partitura.

IV.1.3.3. Juego de niños

Ésta pieza comparte con la anterior *Trescientos soldados de plomo*, el Premio de *Radio Nacional de España* en 1940, así como la edición por parte de la *Revista de Radio Nacional*. Como en las ocasiones anteriores también dejó unos comentarios acerca de la obra en cuestión:

Para la tercera miniatura Juegos de niños, un corretear constante y algarabías de mil travesuras, hay una corta pieza escrita en fugato, con su plan en pequeño, mientras otro tema popular se funde con el motivo principal que le sirve a la vez de acompañamiento [...] ⁷²⁴

Se trata de la última pieza dentro de la colección de *Miniaturas*. Una pieza breve, pero que no por ello resulta fácil en su ejecución, sino todo lo contrario.

⁷²³ Ese redoble de tambor podría tener cierta similitud con la obra pianística perteneciente a la colección de *Iberia* de Isaac Albéniz, titulada *Corpus Christi en Sevilla*.

⁷²⁴ Esos comentarios aparecen en la álbum con signatura M.R. Albert/ 70.

Representa una de sus composiciones más virtuosísticas y complejas dentro de toda su producción pianística. Escrita en la tonalidad de Fa mayor y con la indicación de *Assai vivo*, se caracteriza por utilizar ostinatos rítmicos y una sucesión constante de notas que logra crear la sensación de dinamismo y movimiento.

Formada por 116 compases, su estructura es la de una fuga tonal. Se inicia con la presencia de una voz que gradualmente irá ampliándose hasta finalizar la entrada de las cuatro voces, realizando un total de dieciséis entradas conforme se irá viendo a lo largo de la pieza. Esta Fuga tonal puede a su vez ser dividida en tres secciones cada una caracterizada por aspectos concretos.

La primera sección transcurre desde el compás 1 hasta el compás 28 inclusive, en donde las cuatro voces ya han hecho su entrada. La segunda sección abarca desde el compás 29 al 98. Consta del mayor número de compases, siendo la zona más densa y compleja, ya sea por las distintas tonalidades o por el contrapunto utilizado, por ejemplo. Para concluir se encontraría la tercera sección, que trata de ser como una reexposición de toda la pieza y prolongándose desde el compás 99 hasta el 116 incluido.

En esta fuga tonal, el sujeto es sólo de dos compases. Se trata de un diseño muy rítmico empleando principalmente las notas del acorde de Fa mayor, tonalidad en la que está escrita la pieza. Comienza la mano derecha del pianista con el sujeto y apareciendo en el compás 3 la respuesta, en este caso por la mano izquierda del pianista.

Desde el inicio, cada una de las entradas de las cuatro voces de la Fuga, se presenta en las distintas tesituras del registro de voces. Por ejemplo, en el compás 1 se produce la entrada de la primera voz como soprano, y en el compás 3 como contralto. Continuaría con una nueva entrada de la tercera voz que sería como tenor, finalizando en el compás 12 la cuarta entrada de la voz como Bajo.

Una vez presentadas ya las cuatro voces y encadenadas, se continúa con el discurso donde paulatinamente se irán reduciendo voces hasta permanecer dos: la cabeza del contrasujeto A acompañada por breves corcheas en tiempo débil marcando contratiempo en cada compás. Éste cuerpo es el que presenta todos los elementos fundamentales a la hora de componer la Fuga.

La segunda sección comprende la parte de Desarrollo de ésta Fuga donde se expone el Sujeto siempre acompañado por los contrasujetos y en tonalidades

vecinas. Entre las tonalidades pueden aparecer cortos divertimentos en estilo imitativo o canónico cuyos elementos pueden surgir del Sujeto, contrasujeto o parte libre oída de la Exposición. Da comienzo en el compás 29 ahora en la tonalidad de Do mayor, y con la quinta entrada. Ésta vez es el Sujeto en la voz inferior, mientras que la mano derecha del pianista realiza el contrasujeto B. En el compás 34 regresa a la tonalidad de la Fuga apareciendo la sexta y séptima entrada de manera sucesiva, la sexta como respuesta en el compás 34 y la séptima como sujeto en el compás 36.

En el compás 38 surge la cola del contrasujeto A en la voz inferior de la escritura pianística. La contrarrespuesta B del compás 42 resulta ser la octava entrada, mientras en la voz inferior será la respuesta la novena entrada, en esos mismos compases. En el compás 44 sería la cabeza del contrasujeto A la voz inferior de la escritura. Una vez llegados al compás 47 se produce la novena entrada ahora en Si bemol mayor y efectuada por la respuesta. Más adelante vuelve a surgir nuevamente la cabeza del contrasujeto A.

La décima entrada la lleva a cabo el sujeto de nuevo en la voz inferior en el compás 53. De repente con la indicación de *súbito* surge un diseño que recordaría al diseño del contratiempo de las corcheas del compás 18 al 21, finalizando con silencios en calderón. A partir del compás 59 se produce la entrada número 11 del sujeto pero en esta ocasión en la tonalidad de La bemol Mayor.

Se puede observar el movimiento hacia tonalidades más o menos vecinas que se ha ido produciendo. El contrasujeto B que aparecía en la voz superior, se repetirá en la voz inferior de la escritura pianística, pero en un registro bastante agudo respecto a lo aparecido hasta ahora, a partir del compás 68. La cabeza del contrasujeto A emerge de nuevo en la mano izquierda, pero a veces variando alguna nota. En el compás 81, será la aparición del contrasujeto B.

En el compás 99 se inicia la tercera sección en Fa mayor produciéndose la entrada número 12, por parte de la respuesta en la mano izquierda, para un compás más tarde la entrada número 13 llevada a cabo por el sujeto en el registro del pentagrama superior. Las siguientes entradas que restan hasta llegar a la número 16, se producen en los compases 101, 104 y 108, respectivamente.

Esta pieza es un claro ejemplo de la utilización de recursos como la imitación, imprimiendo a esta pieza un carácter contrapuntístico. Hay que reseñar la

importancia que para Rodríguez Albert supuso la técnica contrapuntística al escribir su *Tratado de armonía, contrapunto y fuga* en la década de los años cincuenta.

En una entrevista que le realizaron a Rodríguez Albert, decía lo siguiente acerca de sus músicos favoritos:

Mira, en esto de las preferencias entra siempre lo temperamental. Toda preferencia es subjetiva y, por tanto, relativa [...] Entre los extranjeros a Beethoven, a Mozart. Y Bach, el maestro de la “fuga”. Un compositor lo es si sabe “fuga”; de otro modo no⁷²⁵.

IV.1.4. Les fogueres de San Chuan

Esta composición es una obra que Rodríguez Albert escribió en 1929, con tan sólo 27 años de edad. Sólo coincide en el título con el que se considera el himno de la fiesta alicantina. Como aparece reflejado al final de la partitura esta pieza musical está escrita expresamente para la Revista satírica *El Tío Cuc*:

El Tío Cuc fundada en 1914 por Josep Coloma i Pellicer [...] La revista cerró meses antes de estallar la Guerra Civil, en 1936. Aquella publicación satírica era de ideología de izquierdas y expresaba su protesta ante los problemas más acuciantes de la sociedad de la época: el hambre que muchos sufrían, la falta de escuelas, las calles llenas de barro, alimentos adulterados y la corrupción política⁷²⁶.

La partitura apareció editada en un número extraordinario en junio de 1929, estrenándose el 9 de junio de 1998 en el Teatro Principal de Alicante por la Banda Municipal del Ayuntamiento de Alicante y con Bernabé Sanchís en la dirección⁷²⁷.

Esta pieza se puede considerar como una de las más breves del compositor, y más teniendo en cuenta el formato donde aparece. En cuanto a su estructura claramente se puede dividir en tres secciones, siguiendo principalmente los cambios de compases que se producen: A-B-C-A’.

La primera sección llamada A se inicia con un compás de 2/4 con la indicación agógica de *Allegro Assai*. Formada por 27 compases, cuyos dos primeros presentan el signo de repetición, con lo que a la hora de su interpretación habrá que sumar dos más. En esta primera sección A básicamente el compositor maneja dos

⁷²⁵ PÉREZ CREUS, Juan. “Charla con Rafael Rodríguez Albert” En: *Crítica* (Madrid), el 21 de febrero de 1953.

⁷²⁶ MOLTÓ, Ezequiel. “El Tío Cuc renace en Alicante” En: *El País*, 2 de octubre de 2003.

⁷²⁷ LOZANO MARTÍNEZ, Isabel; SOTO DE LANUZA, José María. *Rafael ...* Pág. 53.

ideas que confronta hábilmente, diferenciándose entre ellas por el registro donde han de ser interpretadas, las indicaciones dinámicas, así como aspectos rítmicos o melódicos distintamente tratados.

A partir del compás 28 se produce el cambio a un compás ternario y con la indicación de la agógica *Molto animato*. La escritura principalmente es vertical con una dinámica de fortísimo que se mantendrá a lo largo de todos estos compases. A partir del compás 52 podemos contemplar una ligera variación en estos compases, al conseguir que el registro estuviese más cercano a la parte central del piano. Además en ese mismo compás la voz superior de la mano derecha presenta un pequeño giro melódico descendente de negra con puntillo, corchea y negra rompiendo de esta manera con un ritmo estático y marcado.

En este compás aparece también la indicación de *diminuendo*. Es decir, conforme se acerca uno en la partitura hacia un registro más centralizado va buscando mantenerse en una sonoridad en *piano*, simple y llanamente, para contrastar. Un ostinato se presenta desde el compás 59, con dos acordes verticales en tempo ternario, produciéndose así una alternancia en los acentos de tempo fuerte y débil. Finaliza esta sección en el compás 64 con una blanca con puntillo ligada que abarcará varios compases.

La sección B aparece en el compás 65, con una introducción de tres compases producidos por la mano izquierda del piano. Este diseño comprende una función claramente de sostén armónico, muy definido rítmicamente y que cada dos compases, por ejemplo, reporta un vacío en el tiempo fuerte, pero que una vez que aparece la voz de la melodía de la mano derecha ese hueco sonoro ya ha sido cubierto. La mano derecha a lo largo de estos once compases, regresa a la línea horizontal y melódica, partiendo desde un registro agudo que progresivamente irá descendiendo. Desde el compás 80 al 91 se vuelve a repetir lo ocurrido en los compases 28 al 39, finalizando en *risoluto* y seguido de *fff*.

Desde el compás 94 tiene lugar la tercera sección, llamada C dentro de esta partitura, retomando de nuevo el compás binario de 2/4 y con una agógica que indica *Meno Mosso*. Esta sección marca un cambio que se produce en la mano izquierda, en el acompañamiento, cuya escritura ahora pasa a ser más activa y participativa, desplazándose por movimiento contrario frente a la mano derecha, por ejemplo el compás 95. Al mismo tiempo hay duplicación de voces, entre ambas manos, como ocurre en los compases 102 y 103. Así como una ampliación de los registros

utilizados en el teclado, desplazándose cómodamente la mano izquierda entre la alternancia de las claves de Sol y de Fa. Aumenta por tanto la riqueza armónica con muchos giros melódicos en sentido descendente así como la presencia de nuevas figuraciones rítmicas.

Una vez se llega al compás 118, y siguiendo las indicaciones de la partitura, se regresa al inicio para llegados al compás 37 saltar al final y realizar los últimos cinco compases, intuyendo que concluye con los acordes de Dominante y Tónica.

IV.1.5. El cadáver del príncipe

En una entrevista efectuada en el año 1961, Rodríguez Albert confesaba que la literatura se había convertido en una de sus pasiones:

La literatura es otra de mis grandes inclinaciones. Un escritor por el que siento admiración profunda es Gabriel Miró. He escrito música sobre el tema de alguno de sus cuentos⁷²⁸.

El compositor escribió unas notas explicativas de la obra, que al igual que las anteriores se conserva en la BNE:

He aquí una obra hecha por encargo, para celebrar el primer aniversario de la muerte de Gabriel Miró, de quien el músico es devoto. Basada en un capítulo del libro “El ángel, el molino y el caracol del faro”, titulado “El cadáver del príncipe”. El compositor encuentra dos situaciones: el velatorio y el entierro. La primera: “Preludio”, tiene estas palabras al comienzo, tomadas del libro: “La aldea respira, buena y tranquila...”. La segunda: “Cortejo”, estas otras: “Los campos estaban...”

Una serie de cadencias en un armazón pianístico, con armonías casi siempre horizontales, en contraste con el “Cortejo”, forman el “Preludio” que, con gran parte de su producción, seguirá la huella levantina, nunca en mejor oportunidad⁷²⁹.

En el libro de Gabriel Miró titulado *El ángel, el molino y el caracol del faro* escrito en 1921, el argumento es el siguiente:

El asunto narrado es muy sencillo: la estancia del niño Gabriel en un faro de la costa durante unos días, tres semanas después de un naufragio. Funcionalmente tiene gran importancia la figura amiga del viejo torrero, que inicia al niño en los hábitos de la vida costera: es el interlocutor de la persona que narra. Hay otros elementos, también importantes: la fantasmal mujer del torrero,

⁷²⁸ MONTERO PADILLA, Eugenia. “Rodríguez Albert Premio Nacional de Música” En: *Dígame* (Madrid), 11 de abril de 1961.

⁷²⁹ Esos comentarios aparecen en el álbum con signature M.R. Albert/ 70.

que se le aparece al niño por las noches y evoca a su propio hijo Gabriel, muerto en un tiempo anterior al del relato; el descubrimiento de la playa y las consideraciones sobre los ahogados en el naufragio del “Sicilia”. A este respecto destacamos el encuentro fortuito con un cadáver y la evocación de las actitudes de los pasajeros que perecieron. Ya en el final de la narración encontramos al niño-protagonista contemplando el retrato del otro Gabriel, el hijo del torrero, lo que da motivo para que éste relate como fue su muerte y el secreto del “caracol del faro”⁷³⁰.

El cadáver del príncipe, dedicada a la viuda del escritor, fue una obra compuesta en 1931 y estrenada el 27 de mayo de ese mismo año por el pianista y alumno suyo Gonzalo Soriano, en el Ateneo de Alicante⁷³¹.

La composición de Rodríguez Albert consta de dos partes *Preludio* y *Cortejo*, haciendo referencia al velatorio y al entierro.

IV.1.5.1. Preludio

Su título ya indica claramente que el compositor ha designado una forma libre como es el Preludio para la confección de la primera de las dos divisiones de la composición *El cadáver del príncipe*. En cuanto al aspecto estructural se puede clasificar en las siguientes secciones:

- Sección A (desde el compás 1 al compás 19).
- Sección B (desde el compás 20 al compás 33).
- Sección A' (desde el compás 34 al compás 52).
- *Coda* (desde el compás 53 al compás 59).

Por tanto, se trata claramente de una forma lied ternaria. Escrita con cinco alteraciones en la armadura podría definirse en la tonalidad de Si mayor. La mano derecha reitera constantemente la nota Fa sostenido, incluso duplicándola en octava, como si fuera una llamada, un toque de atención, todo expuesto en un registro muy agudo. La mano izquierda también insiste en esa nota en sus tiempos fuertes,

⁷³⁰ DÍEZ DE REVENGA, María Josefa. “El ángel, el molino, el caracol del faro” En: *Monteagudo*, 65, (1979). Págs. 35-38.

⁷³¹ LOZANO MARTÍNEZ, Isabel; SOTO DE LANUZA, José María. *Rafael ...* Pág. 34.

además de una escritura con fusas que recaen en dicha nota, ver los terceros tiempos de los compases 1 y 2. Hay que destacar la presencia de intervalos de cuarta desde la nota Fa, ya sea en sentido descendente como ascendente. En el compás 4 y en tiempo débil aparece un acorde de novena diatónica sobre el segundo grado en tercera inversión interpretado con un *sforzando*. En los compases siguientes vuelve a retomar el arranque del primer compás con la referencia en la nota Fa. El compás 7 se encontraría en la subdominante donde tras una pausa de silencios resuelve en el compás siguiente en una semicadencia sobre la Dominante.

A partir del compás 9 aparecen diseños rítmicos de tresillos encadenados entre ambas manos con intervalos de cuarta, creando un juego encadenado. Obsérvese nuevamente los cambios de registro, de octavas más agudas para centrarse ahora en un registro medio con otro tipo de escritura y de interés que cogerá la obra. Es como si el compositor a todo lo anterior le confiriese un carácter como más de introducción, una improvisación en la lejanía para ahora posicionarse en otra tesitura y exhibir sus ideas.

Desde el compás 12 se rompe la tendencia del inicio reconduciendo ahora la escritura musical donde las dos manos del pianista asumen cada una papeles diferentes. La mano derecha será quien lleve la melodía. Mientras que la mano izquierda pasa a realizar el acompañamiento combinando acordes desplegados en arpeggios ahora en ritmo de semicorcheas, con lo que el compositor consigue crear la sensación de que la pieza coge un nuevo rumbo, más dinámico, refiriéndose al movimiento. El compás 13 que resulta ser repetición del compás anterior se observa la nota La₄ con becuadro, entretanto el compás 12 tiene la misma nota pero sin el becuadro. Posiblemente se trate de un error del copista. Conforme van avanzando los compases toda la textura musical va buscando en su dirección musical el registro grave.

Se debe mencionar la progresión armónica de los compases 17 al 19 realizada por la mano derecha, más concretamente en las notas Mi-Re-Do-Si, que podría resultar ser la cadencia andaluza transportada a la quinta. Concluye en el compás 19 en la Tónica para seguidamente ir a la Subdominante y reposar en la Dominante, igual que ocurría en el compás 8, pero como fuimos en sentido descendente en este caso resulta ser una octava más baja que ocurría en el compás 8. En ambos compases finaliza con calderón definiendo así una separación entre diversas partes.

Desde el compás 20 comienza la sección B donde la textura musical pasa a ser más vertical, recuperando de nuevo el compás de $\frac{3}{4}$, que anteriormente había pasado brevemente a un $\frac{4}{4}$. La disposición de intervalos de quinta en bloque consigue crear inestabilidad. Se trata de intervalos que conforme se acercan a un registro más grave cada vez suenan menos consonante, siendo en el compás 24 donde más inestabilidad sonora crea en la mano izquierda.

En escasos dos compases se produce un cambio fugaz pasando toda la concentración de la mano izquierda en un registro muy grave del teclado y con calderón al otro extremo superando incluso a la mano derecha en un registro muy agudo. Todo esto se observa en la escritura encadenada de ambas manos. A partir del compás 26 el compositor elimina los cinco sostenidos de la armadura y este compás y los siguientes suenan a Re menor o Re mayor. La presencia de la nota Fa sostenido da lugar a pensar en la tonalidad mayor, pero en otros compases vemos como esa nota Fa aparece como becuadro.

La representación de la nota Si que en muchos casos aparece con la alteración de un bemol, puede emplearse tanto en tonalidad mayor como menor. Es decir, el compositor en estos compases podría jugar a la ambigüedad modal, o incluso llegar a utilizar la bimodalidad. La melodía que es interpretada por la mano derecha se encontraría en la Dominante. En el compás 30 el compositor añade a acorde de Re mayor con calderón la sexta añadida que es un recurso característico de la música de jazz.

Los compases 30 y 31 son una repetición de los compases 24 y 25. Desde el compás 32 la melodía superior de una de las voces del piano sonaría a Re menor dejando para el resto de voces la pertenencia a la modalidad menor. Dentro del capítulo referente al copista hay que destacar que en la partitura ha obviado la colocación en el compás 34 del sostenido a la nota Fa. Claramente parece un olvido tratándose ese acorde así como el compás anterior una repetición de lo ocurrido en los compases 29 y 30, respectivamente.

La tercera sección de esta pieza a la que se ha designado el nombre de A' tiene lugar desde el compás 34 hasta el compás 52. Esta sección haría de reexposición con ligeros cambios. Comienza con un intervalo de décima mayor, o de tercera si se elimina la inversión. La melodía claramente sonaría a Sol y como en la Sección A se encontraría escrita en la Dominante. El compositor va repitiendo motivos aparecidos en la Sección A. La melodía que aparece en el compás 41 suena

a modal ya que el autor no ha incluido el sostenido sobre la nota Fa; en cambio sí que lo hará a partir del compás 43. El acompañamiento en estos compases se vuelve más vertical con intervalos de quinta a distancia de tono, dando lugar a una connotación de llamada. Hay que recordar además que esos intervalos de quintas vacías crean una inestabilidad tonal.

Llegados al compás 45 se plantea un pequeño dilema. Al observar más detalladamente estos compases desde el 45 al 52 en su primer tiempo se puede corroborar de que se tratan de una copia literal a los aparecidos en la Sección A, compases 12 al 19 en su primer tiempo. Por tanto si son iguales e idénticos se echa en falta los cinco sostenidos en la armadura. Es decir, que la conclusión a la que se llega es que todo esto será debido a un error del copista, al obviar un dato tan trascendental para la total comprensión e interpretación de la pieza.

Los compases que restan hasta la conclusión de la pieza pasarán a formar parte de la Coda. Unos compases que remontan a los interpretados al principio de la pieza, aquellos motivos encadenados entre ambas manos siempre teniendo como punto de referencia la nota Fa. Desde el compás 56 van desapareciendo progresivamente las voces, la primera en hacerlo es la mano izquierda, y al mismo tiempo la escritura queda convertida en figuraciones rítmicas cada vez más amplias. Todo esto además con una dinámica de *molto diminuendo* que concluirá en *pppp*. El último acorde del piano, el cual es interpretado en un registro muy amplio, está formado por el acorde de Si Mayor, en el que el compositor ha eliminado la quinta del acorde sustituyéndola por la sexta, con lo que el acorde permanece con una sonoridad más suspendida.

IV.1.5.2. Cortejo.

Este segundo movimiento *Cortejo*, hace referencia al desenlace tras la muerte. Escrita bajo la indicación de *Lento y grave*, con un sostenido en la armadura y en compás binario de 2/4, en contraste con el *Preludio* donde aparecía más cambios de compases. Es una marcha que se caracteriza por un estado lúgubre, emocionante y solemne, con unos diseños melódicos en los que recuerda a la persona desaparecida. En cuanto a la estructura se puede clasificar de la siguiente manera:

- Sección A (desde el compás 1 al compás 35).

- Sección B: (desde el compás 36 al compás 47).
- Sección A': (desde el compás 48 al compás 60).
- Sección B': (desde el compás 61 al compás 70).
- Sección de Desarrollo (enlaces, puentes, ideas del Preludio): (desde el compás 70 al compás 89).
- Sección A'': (desde el compás 90 al compás 108).
- Sección B'': (desde el compás 109 al compás 118).
- Puente: (desde el compás 118 al compás 123).
- Coda: (desde el compás 124 al compás 142).

Comenzaría sólo la mano derecha en un registro central, interpretando con su melodía lo que se llamaría frase 1 dentro de esta Sección A. Esta primera frase concluye en el compás 6, donde aparece la participación de la mano izquierda, es decir, en un registro bastante grave dentro del espectro del teclado, observando además la indicación de octava baja. Las octavas van precedidas de un mordente, un recurso muy recurrente en la música fúnebre, simulando un redoble de tambor. Estas octavas vacías que se ejecutan en tiempo débil son un ostinato, actuando como pedal de Dominante.

Desde el compás 8 surge un tercer pentagrama en medio de las dos voces anteriores, lo que hará que en la interpretación haya de ser realizado por la mano izquierda, o sea, ésta será la que se desplace. Estos compases donde aparece esta pentagrama intermedio corresponde a la combinación de acordes de Dominante de Si bemol mayor con los de Sol mayor. Hay que fijarse como en el segundo acorde correspondiente a la corchea contiene un Fa sostenido, combinado con un Fa natural. Este tipo de escritura de tres pentagramas intenta emular a la escritura debussyana donde en ocasiones jugaba con varios planos sonoros, anhelando quizás una escritura que provoque una sonoridad más amplia, potenciando posiblemente recursos compositivos referentes al colorido y al timbre orquestal.

Los compases 10 y 11 en su voz superior, recordarían a partes de los compases presentados en la frase 1. A partir del compás 12 sólo dos voces actúan

con frases homofónicas. Esta nueva frase se llama frase 2 que estaría escrita en modo de Sol, pero rebajado una tercera, es decir, modo de Sol en Mi, formado por Mi-Fa sostenido- Sol sostenido- La- Si- Do sostenido- Re y Mi. En los compases 14 y 15 se superponen en sólo dos compases breves referencias a la frase 1, de nuevo en una voz intermedia.

Desde el compás 16 regresa a la escritura de tres pentagramas donde ahora será necesario para su interpretación que ambas manos se desplacen a lo largo del teclado. En el pentagrama superior en su voz intermedia aparece la frase 1, pero un intervalo de segunda mayor ascendente. En realidad comienza un intervalo de novena ascendente, pero rápidamente cambiará en su registro una octava más baja. En el pentagrama intermedio, a contratiempo, aparece el acorde de Dominante que junto con el acorde de quinta vacía en el pentagrama inferior resultaría ser un acorde de Dominante con sexta añadida, resolviendo en la Tónica, recordando que se encuentra en el Modo de Sol en Mi. En ese mismo pentagrama hay que fijarse como el compositor emplea consecutivamente intervalos de quinta vacíos, en ostinatos. En el compás 17 en su segundo tiempo hay que observar el choque sonoro, disonante, que se crea al sonar simultáneamente la nota Sol sostenido, del pentagrama intermedio con la nota Sol natural del pentagrama más inferior, así como la nota superior del segundo pentagrama. No se entiende mucho ese Sol sostenido, y además es poco justificado. Posiblemente sea achacable nuevamente a un error del copista.

A partir del compás 19 hasta el 21 el pentagrama inferior repite los compases anteriores, 16 al 18, pero ahora transportado un intervalo de tercera descendente. Por otro lado, el pentagrama superior actuando en un registro muy central con su nota pedal Si, resuelve hacia el compás 24 empleando en el compás anterior en ritmo de corcheas giros melódicos que podrían recordar en parte a elementos de la frase 2. Entretanto, la mano derecha concluye en el Sol sostenido, la tercera de Mi, la mano izquierda enfatiza ésta Tónica en octavas vacías, de nuevo en tiempo débil, y anteponiéndose un mordente en el Bajo, como ocurría en el inicio. Llegados al compás 26 el compositor regresa al modo de Sol. Cada uno de los pentagramas expuestos contiene una misión. El inferior emplea el pedal de Dominante en el Bajo, en octava vacía con su correspondiente mordente que le antecede rememorando la referencia hacia ese toque de muerte. Mientras, el segundo pentagrama conjuga tanto el pentagrama intermedio, como en otras ocasiones extrapolándose al superior. En

ese segundo pentagrama la melodía que aparece es la referente a la frase 1 y en el modo de Sol.

Por otro lado, y a distancia de un compás, aparecen en el pentagrama superior la frase 2, superponiéndose a la frase 1. En este caso la frase 2 aparece doblada por otra voz que realiza la misma frase, pero a una distancia interválica de tercera. Pero en este pentagrama a diferencia de los anteriores nos encontraríamos en el modo de Sol en tono de Fa sostenido, es decir, ahora el Fa sostenido es la Tónica.

Todos estos compases tanto del pentagrama intermedio como del superior pueden ser interpretados por la mano derecha, destacando en los momentos oportunos la melodía de la frase que más sea necesaria resaltar. Desde el compás 32 al 35 la mano derecha interpreta una serie de acordes, siendo la función del primero de ellos Dominante de Do sostenido. El acorde del compás 33 supone ser la Dominante de Re Mayor. En el compás 34 el acorde parece bastante similar a dos compases anteriores, pero con una pequeña modificación como es la presencia de la nota La en vez de la nota Sol que aparecía con anterioridad. Ahora la función que realiza es de sensible de Do sostenido. En el paso del compás 35 al 36 se observa la enarmonía de Do sostenido a Re bemol, sumado además al tritono, el paso de un sostenido a cinco bemoles, es decir, a la tonalidad más alejada.

El pentagrama inferior continúa con las octavas vacías en tiempo débil junto a los mordentes que la preceden. El pentagrama central tiene en la blanca de ese primer compás tras la tonalidad, la resolución del acorde anterior. Será desde el compás 37 cuando se inicia otra nueva frase, pero con reminiscencias de diseños aparecidos en el *Preludio*. Es decir, aparece una nueva sección, a la que se llama B, cuyo inicio coincide con el cambio de armadura y conteniendo frases melódicas que recordarían al movimiento anterior.

Esta frase melódica, a la que se puede llamar motivo b, comienza en el pentagrama central pasando a ocupar el superior gracias a su diseño ascendente. Con lo que conforme siga avanzando la melodía ésta pasará a ocupar registros correspondientes al pentagrama superior. Esta melodía por tanto, abarcará desde el compás 37 hasta el compás 41. Observando el giro de las fusas del compás 39 podría recordar al del compás 1 del *Preludio* en la voz de la mano izquierda. Los compases que transitan desde el 42 con el 47 resultan ser una repetición de los anteriores, compases 37 al 41, pero transportado un intervalo de tercera ascendente. En todos estos compases la mano izquierda continúa con las octavas y quintas abiertas en

registros muy graves. Estos compases finalizan en la tonalidad de Si bemol menor, que es el relativo de Re bemol mayor. De nuevo mediante el tritono se pasa de nuevo a un sostenido en la armadura.

A partir del compás 48 comienza otra sección A', cuya extensión transcurre desde ese compás 48 hasta el compás 66. Hay que destacar como todavía se mantienen los tres pentagramas unidos a una dinámica con mucha intensidad. Estos primeros compases actúan como de enlace para dar paso a la frase 1 anteriormente presentada. Por su parte, la mano izquierda del acompañamiento utiliza intervalos vacíos de quinta seguidas, apareciendo las blancas en tiempo fuerte y remarcando al mismo tiempo el inicio de compás. Dentro de ese pentagrama hay una segunda voz que mantiene también esos intervalos de quinta, pero en un segundo plano cuya función es completar el compás.

En el compás 50 aparece la frase 1 en la voz más aguda dentro del pentagrama superior, apareciendo dos compases más tarde dentro de ese pentagrama como una voz oculta en el registro intermedio una frase que recuerda a la frase 2 aparecida al comienzo pero variándolo ligeramente. La frase 1 va a concluir en el compás 56, mientras que la frase 2 lo hará finalizando un compás anterior. Es interesante observar que a partir del compás 51 el compositor ya ha considerado conveniente eliminar el pentagrama central a lo largo de una serie de compases. Por lo que será la mano derecha la responsable de tocar las dos frases simultáneamente, destacando en cada momento oportuno la melodía más interesante a la hora de resaltar. Se trata, por tanto de unos compases con una textura contrapuntística, teniendo como principio general la independencia de los elementos que la constituyen.

Desde el compás 57 los compases que continúan corresponden a una adición brevemente de compases a los ya expuestos anteriormente en la frase 1. La mano izquierda continuaría desde el compás 51 con los diseños de intervalos de quinta comentados unas líneas más arriba. Esto concluye en el compás 60, dando paso en adelante a nueva sección, que va a resultar ser la repetición de la sección B. Es literalmente igual a la anterior, salvo que es transportada en este caso un intervalo de cuarta ascendente respecto a lo aparecido en los compases 37 al 45. Mencionar que en estos compases brevemente el compositor volverá a la escritura de tres pentagramas.

A partir del compás 70 aparece un puente de transición que abarca hasta el compás 72. En estos compases nos encontraríamos en Mi mayor, pero con el Do sostenido, es decir, con el sexto grado rebajado. Se puede hacer un recordatorio de cómo se ha llegado al tono de Mi. Simplemente hay que remontarse al descenso progresivo que va realizando la mano izquierda del piano en su pentagrama más inferior, ver a partir del compás 65. También fijándose cómo en esa bajada progresiva el compositor escribe la indicación de *crescendo*, mas una vez llegados a la tonalidad buscada, el compositor súbitamente escribe un lejano *pp*.

La melodía por otra parte podría recordar a la escritura con tresillos aparecida en el *Preludio*, pero ahora con notas repetidas. El salto interválico entre los dos grupos de tresillos corresponde a un tritono (La-Mi bemol). Entre los compases 73 al 77 surge un enlace nuevo y breve, que quizás rememore en la mano izquierda el acompañamiento en semicorcheas a ciertos compases del *Preludio*.

Comienza este enlace en Mi mayor, continuación del compás 70, pero progresivamente va desplazando por diferentes grados tonales. Concluye en el compás 77, retrocediendo a partir de ahí al esquema del puente del tritono aparecido anteriormente. El acompañamiento pianístico que sigue a estos compases mantiene el diseño de los compases anteriores. En este caso, es la Dominante que resolverá en la Tónica de su relativo mayor. Es decir, Si mayor como Dominante de Mi mayor desembocando su resolución en Sol mayor, ver compases 79 al 80. Comentar que la nota Mi bemol que aparece en los diseños de tresillos de notas repetidas, como en el compás 78, puede actuar como enarmónico de Re sostenido.

Desde el compás 80 hasta el 84 se produce de nuevo otro enlace, que resulta ser una repetición transportada un intervalo de tercera ascendente, respecto a los compases 73 al 77.

A partir del compás 84 el acompañamiento de semicorcheas que mantiene los diseños anteriores se encontraría en la Dominante de Sol mayor. En ese mismo compás en su segundo tiempo tiene lugar, en posición desplegado, el segundo grado disminuido de la Dominante. Salvo ese compás, la mayoría de los restantes se mantienen en la Dominante de Sol mayor. Por su parte, en la voz superior la mano derecha del piano lleva la melodía, que es doblada a distancia de tercera recordando en parte a la frase 2. Más adelante, a partir del compás 86 se produce un salto interválico considerable, desplazándose ahora en un registro más central del pentagrama.

Desde el compás 88 aparece un breve enlace para dar paso a la Sección A'. Este breve enlace tiene como característica principal que la mano derecha está formada por acordes que contiene intervalos de cuarta justa alternado con cuarta aumentada, que es una cuarta con tritono. Un ejemplo de ello está en los segundos tiempos de los compases 88 y 89.

La sección A' abarca desde el compás 90 hasta el compás 108, caracterizada principalmente por la presencia de las dos frases expuestas en el inicio. Ahora en cambio, se incorporan nuevas voces a esta sección. De nuevo es el compositor quien vuelve a presentar los tres pentagramas en su escritura pianística, manteniéndolos hasta la llegada a la Coda.

En el pentagrama central aparecen en tiempo débil un intervalo de segunda que crea disonancia. De las dos notas, la más aguda correspondiente a la nota Mi, supone un intervalo de novena respecto al Bajo que actúa como octava vacía, de nuevo con un mordente que le precede. Este bajo cumple la función de Dominante y además con nota pedal. Una vez concluida la frase 1 aparece en el pentagrama inferior la frase 2, pero sólo con su motivo inicial. Hay que señalar que aquí la nota Fa aparece como becuadro. Será en el compás 97 cuando en el pentagrama superior y manteniendo ese registro central y grave responderá también con la frase 2, creando una especie de canon, coincidiendo sólo la última nota de la frase 2 anterior con la primera de ésta frase, ver compás 97. En contra de lo anterior, ahora el compositor emplea el Fa sostenido para la frase 2, para nuevamente convertirla en Fa natural en el compás 100 y finalizar la frase 2 con un Fa sostenido. Comentar también que una vez que comienza la frase 2 en el pentagrama superior el contenido de las notas que integran el pentagrama central sufre modificaciones, ver compases 97 al 100.

A partir del compás 101, la frase 1 retorna al pentagrama superior, pero ésta vez duplicando la melodía en octavas. Finaliza esta frase en el compás 106. La mano izquierda continúa con la Dominante como nota pedal en el Bajo en un registro bastante grave. Los compases 107 y siguiente enlazarán con la sección B'. Lo más reseñable para señalar puede ser cómo la última quinta vacía de la mano izquierda que actúa como función de Dominante resuelve sobre la Tónica, pero medio tono más bajo que lo que el oído espera escuchar. Es decir, no realiza una cadencia perfecta. Éste es un recurso muy utilizado en la música jazzística.

La sección B' parte desde el compás 109 con seis bemoles en la armadura y concluye en el compás 118. Como en la ocasión anterior el motivo b se inicia en registro central para pasar a ocupar el pentagrama superior. Al encontrarse en Sol bemol mayor, obviamente el motivo b aparecerá transportado, en este caso un intervalo de cuarta ascendente. Una vez finalizado este motivo b vuelve a repetirse, como ya ocurría en la sección B, en este caso un intervalo de tercera ascendente, aunque en su primera nota no cumpla este requisito. Ahora el motivo vuelve a ser más breve ya que seguidamente aparecerá un enlace desde el compás 118 hasta el compás 123.

Este enlace está caracterizado por el paso de *mezzopiano* incrementando la dinámica, en escasos dos compases hasta el *fortísimo*, a parte del cambio en la armadura con lo que supone la implantación de la tonalidad de Sol mayor. El último acorde que aparece antes del cambio en la armadura es la Dominante de La bemol, pero resolviendo medio tono más bajo a Sol y por tanto aquí está la justificación del cambio de armadura. Este recurso ya había sido utilizado con anterioridad.

Una vez superado este enlace, que transita por registros muy extensos del teclado, el compositor desde el compás 124 decide elimina el pentagrama central. El pentagrama superior, dentro de una escritura muy vertical con presencia de acordes placados, será donde se desarrolle la frase 1 en la voz más inferior, aunque al final salte a la voz más aguda. Por otra parte, la mano izquierda continúa con los saltos interválicos de quinta vacíos, siempre tratándose de intervalos de quintas justas.

La frase 1 finaliza en el compás 130. Desde allí el compositor realiza un guiño al modo menor, ver compases 131-132, con su tercera menor, como es el caso de la nota Si bemol. Pero a la hora de resolver lo hace en el compás 133 sobre Sol mayor. Éste compás y el siguiente son los compases más tonales de todos los aparecidos hasta ahora. Se trata quizás de emular el descanso eterno, silencioso y lejano. Todo esto lo va a plasmar el compositor en los últimos compases de la pieza.

Éstos ocho últimos compases se mueven en una dinámica de *ppp*. Los cuatro primeros compases evocan el puente que se empleaba con anterioridad en la sección B, es decir compases 70 al 72, en el que se destacaba el tritono que enlazaba los dos grupos de tresillos de notas repetidas. En estos últimos compases el acompañamiento pianístico continúa con las quintas vacías en Sol mayor.

Progresivamente el tiempo va ralentizándose si se sigue la indicación de *morendo*. Ahora lo que prima son valores rítmicos muy largos unidos a mucha presencia de ligaduras. Destacar como sin una indicación muy radical ni brusca de cambio de tempo, sólo a través del cambio de figuración rítmica se alcanza la idea propuesta. Señalar en el bajo dentro del acorde de Tónica, la aparición de la novena, mientras que en la mano derecha será la oncena la que aparezca invertida dentro del acorde. La duración aproximada establecida por el compositor para su interpretación, es de unos cuatro minutos y cuarenta segundos.

IV.1.6. Homenaje a Falla.

Esta composición, junto a los *Preludios*, reúne dos características comunes. Por un lado, ambas fueron compuestas durante su estancia en Granada, entre 1940 y 1947. Y por el otro, las dos obras representan a unas partituras sólidas y elaboradas, así como el ostentar el título de ser las más interpretadas de su corpus pianístico.

Acerca de la composición de *Homenaje a Falla*, Rodríguez Albert una vez más, dejó unos interesantes comentarios:

Rendir culto al maestro, considerar viva su presencia, situarse afín en su universo –para quien vivió algunos años en Granada, no lejos del “Carmen” en que Falla (ya ausente) creara parte de su música-, viene siendo punto álgido en el quehacer permanente del compositor.

Conseguir la estética de nuestro tiempo, la que busca el artista del presente, no fuera posible sin el hombre por nadie superado, es decir, el genio, o sea, Manuel de Falla. La evocación de este músico impar no es función de artesanía ya que, fuera del “pastiche”, no es fácil dar fe del recuerdo con fidelidad, para quien se propone crear con sentimiento y respeto.

En esta obra se utiliza un lenguaje de admirativa devoción. La evocación a Falla muestra a un Debussy con la guitarra, permite tañer tal instrumento con su punteo en la mente. Así se escucha lo que pudiéramos llamar Introducción, para dar paso a un proceso aparentemente rapsódico –no obstante la aparición de un canto auténticamente granadino, en la parte central, que se repite-, a través del cual suceden contrastados temas, que van desde la turbulencia hasta el remanso, dándose como cita al homenajeado el que sintetiza los “ictus” del Romance del Pescador del Amor brujo; sin perjuicio de observarse un propio matiz armónico, una planteada escalística interválicamente variada, que pueda servir de una parte a la imagen romántica vista por el autor de Las Noches, dejar por otra, que la melodía permita aquella armonía que flota en ciertas frases serenas con sutiles trazos pianísticos, hasta ver lograda la forma, y sentir la responsabilidad de rubricar lo hecho.

Cabe la pregunta, parodiando a Carrasquilla Mallarino: ¿acertó el oído la canción, o hay que pedirle respuesta al corazón?⁷³².

Creada en 1944 con el título *Homenaje a Falla*, posteriormente en su estreno el 26 de noviembre de 1945 en la Facultad de Medicina de la Universidad de Granada por el propio compositor llevaba el título de *Estampa andaluza*. Hubieron de pasar varios años hasta que Rodríguez Albert la reelaboró de nuevo, estrenándose el 25 de noviembre de 1971 a cargo del pianista Esteban Sánchez en la Iglesia de San Nicolás de Granada. Tras esa reelaboración el compositor decidió titularla *Estampa de Granada* o *Estampa granadina*⁷³³.

En los archivos de la BNE, se conservan fragmentos de entrevistas realizadas a Rodríguez Albert a consecuencia del estreno en 1971. A continuación se plasma una muestra de ellas:

De otra parte, el estreno de una bella pieza muy pianística de Rodríguez Albert, titulada “Estampa de Granada”. [...] Pero lo más interesante del recital fue el estreno de “Estampa de Granada”. Difícil, muy difícil es rendir homenaje a un compositor creando música en su recuerdo. Hay que poner en trance la categoría de la obra y conjugarla con su significado expreso, para que el propósito logre toda la dignidad requerida[...] Rodríguez Albert puede estar orgulloso de su obra y de su difícil empresa evocadora. Su devoción ha cumplido con el mejor recuerdo vivo de Falla al realizarse con las mismas fuentes de inspiración que él utilizará. “Estampa de Granada” tiene factura ceñida, sutil y rica en efectos y sugerencias, como canto de Granada y como página pianística [...] ⁷³⁴.

En otra se le pregunta acerca de la finalidad e inspiración a la hora de componer esta obra:

Siempre hay sentimientos ocultos [...] y es la evolución de la música de Falla. Ha usado de un lenguaje musical muy parecido al suyo. Además, he pretendido captar, en recuerdo del maestro, todo el sabor de rapsoda, con ciertos matices populares [...] he buscado la inspiración allí. Pero, esencialmente uso, como cita introductoria, un pasaje del Amor Brujo ⁷³⁵.

Y por último explica Rodríguez Albert, cómo concibió la obra:

⁷³² Esos comentarios aparecen en el álbum con signatura M.R. Albert/ 70.

⁷³³ LOZANO MARTÍNEZ, Isabel; SOTO DE LANUZA, José María. *Rafael ...* Pág. 55.

⁷³⁴ GARCÍA, Dámaso. “Música. Primer recital-homenaje a Manuel de Falla” En: *Patria* (Granada), 26 de noviembre de 1971. Pág. 10.

⁷³⁵ BLANCO, Miguel Ángel. “Hoy estreno mundial de una obra dedicada a Falla” En: *Patria* (Granada), 25 de noviembre de 1971.

Con lenguaje fallesco, sin desligarme del todo del mío. Es una demostración, digamos, admirativa, un poema contrastado, una obra rapsódica, que incluye temas auténticamente granadinos, tiempos, ritmos, armonías con ciertos momentos arrebatadores, truculentos, a lo romántico. Y hay una cita en el centro de la obra, que le da especial carácter, de la introducción del Romance del Pescador del “Amor Brujo”, es una cita respetuosa que he metido yo y cuyo tema se escucha dos veces. En total dura, diez o doce minutos de piano⁷³⁶.

Homenaje a Falla, mantiene una estructura que podría catalogarse como cíclica, siguiendo una retrogradación a partir del tema que haría alusión a la *Romanza del Pescador* de Falla. Este tema parece ser el eje sobre el que circula todo. Por tanto el esquema estructural quedaría así:

- Introducción (desde el compás 1 al compás 31).
- Sección A: (desde el compás 32 al compás 43).
- Puente: (desde el compás 44 al compás 59).
- Sección B: (desde el compás 60 al compás 101).
- Sección de C: (desde el compás 102 al compás 133).
- Sección D: (desde el compás 134 al compás 154).
- Puente: (desde el compás 155 al compás 171).
- Cita de Falla de la *Romanza del Pescador*: (desde el compás 172 al compás 123).
- Coda: (desde el compás 124 al compás 142).

Esta pieza estaría escrita en la tonalidad de La menor y comenzaría con una introducción de 31 compases, caracterizados por una temática muy rítmica. La mano izquierda irrumpe siempre en el inicio del tiempo dando la réplica a la mano derecha que con sus tres semicorcheas completa el tiempo. La mano izquierda alterna sobretodo acordes formados por intervalos de segunda superpuestos con notas sueltas. Estos acordes recuerdan a los clusters, superposiciones características de la música de Falla. Por otro lado la mano derecha está formada por notas iguales repetidas, que deberán ser ejecutadas con la digitación 3-2-1. En los dos primeros compases en su tercer tiempo el compositor aplica un pequeño acento en la mano

⁷³⁶ FERNÁNDEZ-FIGUERES, M.D. “Rodríguez Albert. Veneración al maestro Falla” En: *Ideal* (Alicante), el 25 de noviembre de 1971.

izquierda, lo que produce un contratiempo. Desde el compás 5 la mano izquierda en su registro más grave va a realizar la cadencia andaluza. Pero el compositor en este caso ha querido dilatarlo, es decir, la cadencia andaluza se prolonga desde el compás 5, 6 y 7 y no resuelve hasta la llegada al compás 10. Esos compases intermedios entre el 7 hasta el 10 suponen una tensión en su audición, acompañado además de un *crescendo*, para, justo un tiempo antes de llegar a la resolución, realizar un *diminuendo* súbito.

En el compás 10, a partir del calderón sobre la nota Mi₁ el compositor elabora una escala creada por él mismo que contendría toda la gama de intervalos (desde semitono, tono, tono y semitono y hasta dos tonos).



En los compases siguientes continuará describiendo esta escala que se ejecuta enlazando ambas manos en un registro más agudo. Además en estos compases la escritura oscila entre el sentido ascendente y descendente teniendo siempre la nota Mi como punto de arranque. Hay que destacar aquí como el compositor incluye en la partitura las indicaciones de pedal para ejecutar estos pasajes. El compás 15 rompe con la escritura anterior dando paso, acompañado de las indicaciones de *crescendo et leggiero*, al compás siguiente que en un registro bastante más agudo de lo aparecido hasta ahora presenta una sucesión de acordes encadenados en ritmo de tresillos de semicorcheas. Estos acordes son en realidad sucesiones de acordes de Dominante de La menor y su relativo Do mayor, respectivamente, con lo que resulta una alternancia de disonancias rítmicas. Desde el compás 17 desaparece ya la indicación de octava alta y la melodía de la mano derecha vuelve a un registro más centrado y a una línea más horizontal, donde se observan giros melódicos que podrían recordarnos a compositores como Turina en sus melodías características. Estos giros mediante bordaduras, manejando tanto notas superiores como inferiores giran de nuevo, como en compases anteriores, sobre la nota Mi, es decir el quinto grado de la Tónica. Por otro lado la escritura para la mano izquierda, mucho más vertical, emplea la Cadencia andaluza en su registro más grave (Re-Do-Si bemol-La) uniendo el compositor una nota precedente. Esto da lugar al pentacordo andaluz. También hay que destacar el discurso de la mano

izquierda actuando a contratiempo. Comienza éste compás 17 con una dinámica en *piano* para paulatinamente alcanzar el *fortísimo* y posterior *fff* del compás 26. Los compases anteriores 24 y 25 suponen un cambio respecto a la escritura utilizada hasta ahora. Hay que observar el juego de notas repetidas que se realiza entre ambas manos.

A partir del compás 26 la escritura pianística se vuelve más vertical, incluyendo mucha más presencia de acordes placados. Es preciso destacar la aparición de un acorde como es el que aparece en el tercer tiempo del compás 26. Se trata de un acorde de octava aumentada, un acorde realmente moderno e innovador. El compositor en este caso quiere que el mismo acorde contenga a la vez Re natural y Re sostenido, es decir, el compositor prefiere un acorde de octava aumentada y no de novena menor, enarmonizando el Re sostenido por Mi bemol. Desde el compás 29 se hace más hincapié en acordes abiertos y constantemente repetidos en ritmo de semicorcheas. Esto, unido a una dinámica que transita desde el *piano* hasta el *forte deciso*, según palabras del compositor, recreará una sensación sonora más mecánica y densa.

La sección A se inicia desde el compás 32 hasta el compás 43, caracterizada por el empleo del *tempo di bolero*, acompañado de la indicación metronómica de negra. En cuanto a la escritura musical de estos compases se observa como el compositor utiliza un registro más amplio del teclado, con octavas en la mano izquierda acompañada de unos saltos veloces que obliga a posicionarse rápidamente en el centro del teclado para interpretar unos diseños que obligan a ejecutarse en posición cerrada. Es decir, referencias a pasajes con notas repetidas, acompañados de ligaduras y con ritmo de tresillos de semicorcheas. Tanto la mano derecha como la mano izquierda continúan con los giros melódicos que recuerdan a la música típicamente andaluza. Estos compases se encontrarían en la tonalidad de Do mayor. Este hecho no resulta incompatible para nada con los sextos y séptimos grados rebajados medio tono como aparecen en compases como el 34 en mano derecha y el 35 en mano izquierda. Este tipo de escritura pianística nos podría recordar a obras como la de *Noches en los jardines de España* donde el piano de Falla es un piano elaborado en su concepción y brillante en su sonoridad. Desde el compás 39 el compositor abandona la escritura horizontal y regresa a una más vertical. Este tipo de diseños serán ejecutados acompañados de un ligero movimiento de rotación de muñeca. Estos compases se caracterizan además por una dinámica que va en

crescendo progresivamente junto a un incremento en el tempo desde el poco *animato*. Lo más importante de estos compases sigue siendo el sentido rítmico. Se puede observar el tritono que se produce en el descenso progresivo de semicorcheas en el compás 43.

Una vez se llega a la indicación de *Primo tempo* en el compás 44 se produce el puente que une la sección A ya concluida con la sección B, que dará comienzo en el compás 60. Todavía se continúa con la tonalidad de Do mayor, aunque puntualmente aparezca, como en este caso, el tercer grado rebajado. Los giros melódicos empleados en la mano derecha rememoran sonoridades tan populares, como por ejemplo la melodía de *Suspiros de España*, compuesta muy anterior a este pieza, evocando debido a su carácter triste y escrito en modo menor, pero con ligeras modificaciones a su tono mayor, al exilio de los españoles durante la Guerra Civil. Los últimos compases de este puente que transcurren desde el compás 54 al 59 siguen la línea rítmica de los compases de la introducción. Reseñar los dos calderones que se producen después de la línea divisoria de los compases 57 y 59.

A partir del compás 60 se llega a la sección B formada por dos subsecciones. La primera, a la que llamaríamos b_1 se caracteriza por una escritura en la que las dos voces del piano se mueven homofónicamente, con la indicación de *Assai lento* y una dinámica que evoca sonoridades íntimas y lejanas. Dentro de ésta subsección b_1 puede dividirse a su vez en dos: una desde el compás 60 al 65 y otra desde el 66 al 70. En la primera hay que hacer mención a los cambios de compás que se producen ($9/8$, $3/4$ y $6/8$), además de una combinación de melodías de corte y giro claramente andaluz (podría recordar a *Triana*, *Albaicín* o *Rumores de la Caleta*, por ejemplo) apareciendo compases con acordes desplegados en movimientos ascendentes y descendentes. Este motivo será más presente desde los compases 66 al 70. Hay que destacar también la presencia de intervalos de cuarta en muchos de éstos compases. La subsección b_2 tiene la indicación de *Tranquilo* y la relación metronómica de negra igual a 76. Esta subsección que abarca desde el compás 71 hasta el compás 101 se caracteriza por encontrarse la mano izquierda en Do mayor, tonal, mientras que la mano derecha está en modo de La en tono de Re, es decir, modal. La mano izquierda mantiene a lo largo de estos compases el mismo diseño de escritura, intervalos desplegados en arpeggios que se combinan en sentido ascendente y descendente intercalando algunas notas ligadas. La nota Do_1 actúa como nota pedal.

Entretanto la mano derecha traza una línea cantábil totalmente horizontal, muy lírica, impregnada de giros melódicos de carácter totalmente andaluz. Destacar también el motivo de los compases 75 y 76 que repetirá el compositor varias veces con transposiciones interválicas. Esto es fácilmente visible en los compases 79-80, 83-84, 87-88, respectivamente. En los compases 83 y 84 el motivo podría ser ampliado dos compases más añadiéndole el 85 y 86. Esto se repite con modificaciones de alteraciones. En el caso del compás 87 es por el empleo del acorde de sexta napolitana. La nota Mi bemol del compás 85 actúa como un giro, mientras en la escritura de la mano izquierda aparece desplegado el acorde de sensible con tónica en el bajo. A partir de la segunda corchea de la mano derecha del compás 97 la melodía utilizada por el compositor es una melodía de tonos enteros.

Desde el compás 102 se inicia la sección C escrita en compás de 6/8 en la tonalidad de La bemol mayor e iniciándose con una dinámica de *piano subito*, tras la sonoridad en *fortísimo* dejada en la sección anterior. Esta nueva sección tiene un ritmo que podría recordar a alguna balada para piano de Chopin. Aquí las melodías simultáneas que coinciden se mueven por movimiento contrario. Se inicia en un registro bastante central del instrumento, para pasar en los compases 104 y 105 a un registro más agudo, y por tanto empleando otros planos sonoros. Principalmente será la alternancia de estas dos ideas las que tienen lugar cada dos compases. Destacar que cuando se produce el segundo motivo, compases 104-105, el compositor se desliga de la sonoridad de piano anterior, creada gracias también a una escritura de ámbito muy cerrado que a la hora de su interpretación no exige grandes proezas ni técnicas ni interpretativas. El segundo motivo irrumpe en octavas en la mano derecha además de unos acentos rítmicos muy señalados en la voz inferior de la mano izquierda. En el compás 106 y 107 la escritura pianística recuerda a la chopiniana. Desde el compás 110 al 117 el compositor repite los dos motivos anteriores pero transportándolos ahora un intervalo de segunda mayor descendente, y por tanto siendo ahora la tonalidad de Sol bemol mayor. A partir del compás 118 el compositor combina los compases de 6/8 y $\frac{3}{4}$ evocando así el ritmo conocido como guajira o petenera. En el compás 124 vuelve a desencadenarse otro transporte respecto al realizado hace unos compases. En este caso un intervalo de segunda mayor descendente sobre el producido en el compás 110, y por tanto ahora derivando hacia la tonalidad de Mi mayor.

A continuación se presenta nuevamente un momento de incomprensión en la transcripción de la partitura por parte del copista. No se entiende como no indica ninguna armadura en la partitura, sino que fuera de ella pasa a colocar cuatro bemoles, ver delante del compás 132. Quizás se deba a un error no intencionado, pero carente de toda explicación lógica. Por tanto no se entiende que al encontrarse en la tonalidad de Mi mayor, el compositor indique colocar becuadros sobre las notas Fa-Do y Sol. Esto se observa en los compases 131-132.

En el compás 134 se inicia la sección D, con la indicación de *quasi lento* y una agógica metronómica de negra igual a 63. El compositor añade el uso de los dos pedales, así como de un toque delicado a la interpretación. Aunque estos compases están escritos en dos pentagramas auditivamente se percibe la escritura expandiéndose en tres planos sonoros. Se continúa con los tres sostenidos en la armadura, y por tanto en la tonalidad de La mayor. En el compás 138 se puede destacar la presencia de la nota Mi alterada con un sostenido, es decir, un compás donde la Tónica tiene su quinta alterada. También se contempla como en el inicio tanto de la pregunta, compases 134 al 137, como de la respuesta, compases 138 a 144, las voces de los extremos se mueven por movimiento contrario. La diferencia en el número de compases entre la pregunta y la respuesta puede ser debido a que en el primero permanece suspensivo al finalizar en la Dominante, mientras que en el siguiente prolonga esa resolución a la Tónica, debido a que la Dominante del compás 141 se dirige más hacia la Subdominante alargando por unos compases más la caída a la Tónica, La mayor, que en este caso coincide con el inicio de la subsección d². Esta subsección d² parte desde el compás 145 hasta el compás 172. Hay que aludir a un hecho referido a la transcripción a papel que tiene que ver con el copista. Es decir, la omisión de las alteraciones en la armadura figuran fuera del espacio musical para tal fin.

El compositor mantiene este nuevo pasaje dentro de la sección D ya que la tonalidad permanece siendo la misma, La mayor. En referencia a los bajos de la mano izquierda aparece la nota La a modo de nota pedal. Éste hecho también ocurrió con antelación en el *Tranquillo* de la sección B. La melodía que lleva a cabo la mano derecha se trata en realidad de la escala de La mayor mixta-secundaria. Esta escala se caracteriza por tener el sexto y séptimo grado, es decir, el segundo y tercer grado del segundo tetracordo rebajados, y por tanto en este caso son becuadros. El compás 150 y 152 en su mano derecha nos recuerda al aparecido como arranque en

el compás 60 de la sección B. Un arranque que imitaría un toque de llamada, donde todo giraría alrededor de una nota en este caso la nota Sol. Este motivo musical al oído le resulta muy familiar y muy presente en innumerables obras del compositor Isaac Albéniz.

Desde el compás 155 y con la indicación de *Animato* se produce un puente de transición cuya característica más reseñable puede ser la importancia que adquiere ahora el aspecto rítmico contrastando claramente con la subsecciones precedentes donde primaba más lo lírico que lo rítmico, la escritura horizontal sobre la vertical. Se continúa en la tonalidad de La mayor, observándose sobre todo por el empleo de las notas pedales, como en los compases 155 y 159 en adelante. A partir de la indicación de *Animato* el ritmo vuelve a ser el protagonista, destacando también la indicación de *rubato*. Lo primero es la alternancia de los compases 6/8 y 3/4, con ritmo de corcheas y formado por acordes ya sea de superposiciones de intervalos de cuarta en un caso, o del acorde de Tónica con novena en cuarta inversión, que cumple una función de floreo. Las voces extremas se desplazan a través del movimiento contrario. Los compases 157 y siguiente suponen una repetición de los dos anteriores pero una octava más grave. Una vez se llega al compás 159 el compositor realiza un despliegue de intervalos de sexta, aunque posteriormente cambia su extensión interválica configurando los siguientes compases. Entretanto, la mano izquierda contiene en su escritura ritmo de corcheas. Una formulación rítmica par en cuanto a su escritura pero en un compás de 6/8, lo que da lugar a que tal y como está escrito se interprete en ritmo ternario. Respecto a la mano derecha también explota ese recurso, pero en esta ocasión se trata de cuatro semicorcheas, donde el compositor hace hincapié en resaltar la primera de cada seis. El motivo que ejecuta la mano derecha puede arrancar de los acordes placados del compás 159. Conforme avanzan los compases los diversos intervalos de ambas manos, van reduciendo su extensión interválica, ya sean placados en el caso de la mano izquierda o desplegados en el de la mano derecha.

Los compases 169 y 171 están formados por el acorde de La mayor, con la Tónica actuando de nota pedal mientras aparecen otras notas camufladas, como serían la sexta y la séptima añadida en la voz intermedia. La escritura confiere a este pasaje un aire liviano y de lejanía, mediante el empleo de recursos como el registro cada vez más agudo de las notas creando como distintos niveles sonoros, así como fusas y semicorcheas ligadas a negras lo que produce una sensación de *rallentando*.

El último tiempo de ambos compases varía ligeramente, en el primer caso finalizando con la quinta de la Tónica, mientras que en el segundo es con la tercera de la Tónica. En ciertas ocasiones se trata de intervalos de octava planos, que establecen un ambiente etéreo.

Una vez se llega al compás 172 aparece el pasaje perteneciente al *Amor Brujo* de Falla, y por tanto a la conocida como cita de la *Romanza del Pescador*. Estos compases van a constituir el eje de la obra sobre el que se producirá un proceso de retrogradación de la partitura. Es una cita de ocho compases que en realidad son cuatro, ya que se duplican.

Dentro de la obra del *Amor Brujo* de Manuel de Falla, *El Romance del pescador* representa la tercera escena del cuarto primero. El romance se narra mientras en la orquesta se desenvuelve un suave motivo en un pasaje de carácter misterioso y evocativo.

En palabras de Antonio Gallego acerca del lenguaje de Falla:

Una de las características del lenguaje melódico de Falla en el *Amor brujo* es la búsqueda de nuevos efectos haciendo giros inesperados para el oyente. Muchos de ellos tiene un marcado carácter modal, inspirándose para ello en los giros del folklore español. Así, rehúye la sensible de la melodía bajándola medio tono y convirtiéndola en subtónica, tanto si la melodía está sola, como sería en la *Introducción* como si el séptimo grado se encuentra en el centro de acorde y en función de tercera del acorde de dominante⁷³⁷.

Esto mismo es lo que ocurre en la *Romanza del Pescador*. Regresando a la obra de Rodríguez Albert ahora se produce, como se ha comentado anteriormente una repetición de las secciones anteriores en el orden inverso al que había aparecido. Por ejemplo, el *Poco mosso* que se presenta tras la cita de Falla es una repetición del motivo del *Animato* aparecido unos compases anteriores, concretamente en el compás 155, pero ahora transportado un intervalo de quinta ascendente. Destacar también el cambio de compases de 6/8 a 3/4, conocido como ritmo de peteneras.

Los cuatro compases que restan formados por blancas con puntillo siguen reafirmando la idea de La mayor, aunque suelen aparecer encubiertos con notas añadidas que no realizan sino una función más, la de un acorde incluido dentro de la

⁷³⁷ GALLEGO, Antonio. *Manuel de Falla y el amor brujo*. Madrid: Alianza, 1990. Pág. 202.

tonalidad. Así resulta, por ejemplo, el último acorde arpegiado en la mano derecha que sería un acorde de Dominante pero sin la sensible ya que aquí la nota Sol es natural. Estos compases actúan como un enlace que conectaría con la subsección d². El arranque vuelve a ser el mismo aunque al final modifica ligeramente los compases. También tiene lugar un cambio en el tempo, del *Piu animato* del compás 145 ahora el compositor en el compás 186 ha escrito *Moderato*.

Desde el compás 195 hasta el compás 205 tiene lugar la subsección d¹, que coincide tanto en el número de compases, en el tempo, como en la presentación de las ideas expuestas que son realmente literales. La modificación es que ahora, ya en la parte retrógrada de la obra, ésta subsección d² se encuentra en la tonalidad de Fa mayor.

La sección del *Tranquilo*, que corresponde a la sección B que aparece ahora desde el compás 206 hasta el compás 221 repite exactamente igual lo aparecido desde el compás 71 al 90. Por tanto, todo lo expuesto con anterioridad queda de nuevo aquí reflejado. En la sección B de este proceso retrógrado el compositor ha añadido unos compases que resultan ser adicionales pero que continúan en la línea de los anteriores. En el compás 226 aparecen tres compases con la indicación de *Poco mosso* cuya idea motívica proviene del *Poco animato* del compás 39. Llegado a este punto es interesante reseñar como el compositor agolpa muchas ideas contrastando temas y motivos en un escaso espacio de tiempo. El *Stesso tempo* que aparece desde el compás 229, posee cuatro alteraciones en la armadura lo que indica que se encuentra en la tonalidad de Mi mayor, aunque en los primeros compases sea la Dominante quien marque un poco las líneas de actuación.

A partir del compás 233 sí que permanece más claramente en la tonalidad de Mi mayor, ya que la presencia de la nota Mi, con función de Tónica, lo confirma al actuar como nota pedal. A pesar de que el compositor a lo largo de estos compases utiliza bastantes notas cromáticas o alteraciones adicionales, sigue estando muy presente la tonalidad de Mi mayor. Respecto a la melodía empleada resulta ser una repetición, con ligeras variaciones como cambios de notas así como de tésitura, del tema del *Tranquillo* de la Sección B.

Desde el compás 243 hasta el compás 255 la escritura utilizada por el compositor varía desde una combinación de escritura horizontal con ligaduras, puntillos a una escritura más vertical con figuras rítmicas como blancas, negras

acompañadas de silencios. Todo esto unido a la indicación de *Meno mosso* provoca una sensación de reducción en el tiempo de ejecución.

Los cuatro compases que transcurren desde el 252 al 255 podrían evocar a los compases del registro central aparecidos en compases como el 17 en adelante. Siguiendo con la retrogradación ahora se vuelve, mediante un cambio en la armadura de tres alteraciones, a la tonalidad de La mayor y por tanto al ritmo de bolero que empleaba el compositor en la Sección A.

La primera vez que aparecía expuesto este tema era en la tonalidad de Do mayor. Salvo ligeras modificaciones en el registro grave del piano, en la mano izquierda, por lo demás coinciden en el número de compases con la primera vez que se exponía éste motivo del bolero. En este proceso de retrogradación el compositor ha añadido las palabras *bien ritmado*, a la hora de interpretar estos compases. Los siguientes que transcurren con la indicación *poco animato* se reducen a sólo cuatro compases pero respetando las líneas trazadas en los compases 39 a 42.

En este momento se llega a la Coda, donde el compositor realiza un despliegue de diversos motivos tanto rítmicos como melódicos, que se repetirán dos veces. Una primera vez sería desde el compás 269 al 272 y una segunda vez desde el 273 al 278. Suele ser la combinación de dos compases rítmicos acompañados de cuatro compases donde se despliega una cascada de notas, que alcanza varios registros del teclado, enlazadas en ritmo de seisillos basándose en una escala que comprendería todas las relaciones interválicas (desde el semitono hasta los cuatro tonos). Esta escala, creada por el compositor, podría ser la formada por:



Interesante es reseñar la sucesión de intervalos de quintas paralelas justas aparecidas en los compases 272 y 278. Desde los compases 279 al 293 se produce la vuelta inicial al origen de la obra. De la misma manera que comenzó esta pieza es ahora cuando se regresa a su inicio, con una sección rítmica. He aquí el punto de finalización y al mismo tiempo de arranque, es decir, la reexposición de la Introducción.

En este caso, la Introducción coincide con el inicio en cuanto a su carácter rítmico, pero respecto a las notas empleadas éstas varían ligeramente. Se mantiene la idea, pero con sutiles modificaciones. En esta sección retrógrada sucede que los compases 279 al 282 serán repetidos exactamente igual desde el compás 283 al 286.

Los siete últimos compases que restan para el final son abordados con un carácter solemne, con una escritura totalmente vertical, con valores muy largos y con la indicación de *Pesante*, escrita por el compositor. Nuevamente se presupone que al copista se le haya podido olvidar colocar los tres sostenidos en la armadura. En estos compases también se observa el empleo de los registros bastantes extensos del teclado, lo que da pie, como en los últimos compases, a que el compositor llegue a necesitar hasta tres pentagramas para su escritura.

En los compases 288 y siguiente la mano derecha superpone, frente a la mano izquierda con un acorde de Tónica, un acorde de segundo grado con la sexta y la novena añadida. Éstas dos notas son muy típicas en la música jazzística. El último comentario es referente a la dinámica, donde se pasa de un *forte* a *piano* súbito, para progresivamente hasta *ppp* y *morendo* y, súbitamente sin nadie esperarlo tras el calderón llegar a un *risoluto* y en *ff*. Puntualizar que no tiene mucho sentido que el último compás en la mano derecha se cambie la clave pasando de sol a fa y además indicando en la escritura octava alta.

Una vez analizada esta pieza se puede concluir con que la forma general parece la introducción de unas ideas temáticas que posteriormente va reexponiendo en forma retrógrada. También hay que comentar a modo de resumen el empleo de tres escalas como serían las de los compases 10, 73 y 269.

IV.1.7. Preludios.

Inicialmente Rodríguez Albert escribió nueve *Preludios*, pero de los cuales cinco desaparecieron, quedando simplemente cuatro de ellos, que son los que actualmente se conocen y se encuentran editados⁷³⁸. Fueron compuestos en 1945 en Granada, pero su estreno tuvo lugar cuatro años más tarde en Barcelona a cargo del pianista Gonzalo Soriano⁷³⁹.

⁷³⁸ Cuadernos de Música española. Madrid: Editora Nacional, 1947.

⁷³⁹ LOZANO MARTÍNEZ, Isabel; SOTO DE LANUZA, José María. *Rafael ...* Pág. 66.

Estos cuatro *Preludios* están concebidos como un conjunto, y por tanto no pueden ser interpretados por separado, ya sea por la duración tan escasa de alguno de ellos como por el sentido único que representa la obra.

El primero de ellos que abarca una extensión de 24 compases representa en cuanto a la forma, a un lied ternario (8+8+8). Esta pieza tiene similitudes en cuanto a su estructura a piezas conocidas, como por ejemplo, *El jinete indómito* perteneciente al *Álbum de la Juventud* de Schumann. Es una pieza escrita en la tonalidad de La mayor, en la que el compositor sólo utiliza exclusivamente las notas de esa escala, es decir, no aparece ninguna alteración añadida. Al tratarse de un lied se subdivide en tres secciones: A-B-A.

Comenzando por la primera de ellas está la sección A que a su vez está compuesta por dos períodos: el primer período que transcurre desde el compás 1 al compás 4 y el segundo período desde el compás 5 al compás 8. Esta sección se inicia con acento tético y con una dinámica de *mezzoforte*, ligeramente modificada por los reguladores a final de cada período. Se trata de una sección muy rítmica que ha de ser interpretada en *stacatto*. Tiene cierto aire popular en los giros melódicos de la mano derecha acompañado por intervalos de quinta y de séptima en *stacatto* en la mano izquierda.

La sección B se extiende a lo largo de ocho compases, donde hay que resaltar que estos compases son más melódicos que los anteriores. Encabezando una tesitura aguda progresivamente irá descendiendo gradualmente. Algo similar ocurre en cuanto a la dinámica, pasando de un *forte* a una reducción de volumen sonoro pero que rápidamente se recupera. Se pueden destacar varias melodías que aparecen insertadas dentro una escritura ahora más densa. Una de ellas emerge en la segunda voz, que es la intermedia, desde el compás 9, mientras que la otra aparece en la voz más grave desde el compás 11.

Concluye esta sección con una cadencia de Subdominante-Dominante para dar paso a la Tónica en la siguiente sección A. Ésta abarca desde el compás 17 al compás 24, lo que supone una repetición de lo anterior. La única diferencia con respecto al principio es el *cuasi pesante* del final del primer *Preludio*.

El segundo de los *Preludios* contrasta fuertemente con el anterior. Éste resulta más efímero que el primero sólo por la reducción en el número de compases, no por su duración. Mientras el anterior posee cierto aire infantil fácilmente audible

por el oyente, el segundo contiene una textura contrapuntística, donde cada voz tiene sus desarrollos cromáticos, alternando la pieza entre tres o cuatro voces. El hecho de que se empleen cromatismos es sobre todo para diluir la tonalidad, un recurso muy propio del Impresionismo. El compositor intenta evitar toda referencia hacia centros tonales.

En cuanto a la estructura se puede clasificar como un lied ternario, pero en esta ocasión el número de compases varía en cada sección, siendo la central más extensa (4+8+4). Podría estar escrito en la tonalidad de Mi menor natural, aunque hay momentos que recuerda a una melodía casi pentatónica. Pero que finalmente no es, entre otras cosas por emplear seis notas en vez de cinco. Este tipo de escalas pentatónicas son las que se emplean en melodías populares, de ahí el hecho de calificar este preludio como que recuerda “cierto aire infantil”.

La primera Sección A se caracteriza por tener notas pedales en el Bajo, mientras que la voz intermedia realiza cromatismos en sentido descendente. En el compás 3 se observa como dentro del pasaje cromático descendente no aparece la nota Re sostenido, que es la sensible de Mi menor. La melodía de la voz superior es una melodía fragmentada en dos partes, el final de la segunda parte aparece con la indicación de *poco ritardando*.

La sección B abarca una extensión desde el compás 5 al compás 12, con una dinámica de forte y recupera de nuevo el tempo de *Andantino* de la pieza, con la figura rítmica de negra igual a 76. Esta sección contiene el doble de compases que las secciones anteriores. La escritura de esta sección podría considerarse más vertical que horizontal, ya que aumenta la presencia de acordes en placa. Además se puede mencionar pasajes cromáticos tanto en sentido ascendente como descendente dentro de esta sección. A partir del compás 13 hasta la conclusión del *Preludio* compás 16, resurge de nuevo la sección A, pero esta vez con una dinámica de *pianissimo* totalmente exacta y calcada a la que aparecía en el inicio.

El *Preludio* número 3 es el más extenso, con casi dos minutos de duración. Con la indicación agógica de *Allegro moderato*, podría parecer una continuación lógica del anterior o no. Éste tercer preludio está escrito en compás ternario y con cuatro alteraciones en la armadura. Supone un cambio o una continuidad con respecto al anterior. El compositor transita de la negra igual a 76 en el segundo preludio a blanca con puntillo igual a 76 en el tercero. Es decir, el paso de *Andantino* a un *Allegro giusto*.

De nuevo continúa con la forma de lied ternario que se dividirá en tres secciones (16+16+16) cada una con el mismo número de compases. Esta pieza posee un carácter de danza, al ser en tempo ternario y con inicio anacrúsico. Además, la melodía aparece en la voz superior junto a un acompañamiento formado por acordes desplegados en negras. Podría tratarse de una melodía a la que se le presupone un origen popular.

La primera de ellas, la sección A transcurre desde el compás 1 hasta el primer tiempo del compás 16. Comenzando en la tonalidad de Fa menor se puede dividir en dos subsecciones: a_1 desde el compás 1 hasta el compás 8 y a_2 desde el compás 8 hasta el compás 16. La primera subsección representa la pregunta mientras que la segunda actúa de respuesta. Aunque en estas dos subsecciones la melodía resulta ser bastante similar, no ocurre así con la armonía que subyace en el registro grave. Se podría añadir que en el compás 15 el descenso por notas de paso en la voz más inferior da lugar a una cadencia V (en segunda inversión)-I que pasa un poco inadvertida, siendo más contundente en el tiempo fuerte del compás 16.

La Sección B arranca en el último tiempo del compás 16 para caer ya en tiempo fuerte en el compás 17. Esta sección se encontraría en el relativo mayor, es decir La bemol mayor. Entretanto, gracias a la escritura y al ritmo continuo de corcheas la melodía genera una sensación de movimiento y de dinamismo. El compositor utiliza recursos, como en pasajes de descenso melódico acompañarlo con reguladores en sentido descendente. Se puede observar en el compás 20, así como a la inversa en los compases 22 y 23, respectivamente.

Al igual que la primera sección ésta segunda también se encuentra subdividida en dos subsecciones: b_1 desde el compás 17 con la anacrusa precedente, hasta el compás 24. Por otro lado la segunda subsección, llamada b_2 transcurre desde el compás 25 con anacrusa hasta el compás 32. La subsección b_1 sería la pregunta, frente a la subsección b_2 que resulta ser la respuesta.

Los finales de ambas subsecciones tienen en común un *ritardando* para rápidamente recobrar el tempo del *Preludio*. Una vez concluida la Sección B en el compás 32 se produce una vuelta al inicio del prelude con la indicación *da capo*. Y recordando la estructura inicial de A-B-A, será la Sección A la que lleve a cabo la última sección de este lied ternario, así como un regreso a la tonalidad de Fa menor.

Finaliza ésta colección de *Preludios* con el último de ellos, el número cuatro. Podría constituir un pequeño postludio más virtuosístico y complejo, respecto al anterior⁷⁴⁰. La unidad estética y estilística de estos cuatro preludios es clara, por lo que no parece adecuado hacer una interpretación separada de los mismos. Escrito en la tonalidad de Si bemol mayor, en compás de 6/8, con una indicación agógica de *Allegro moderato* y metronómica de negra con puntillo igual a 80. Contiene una escritura en la que maneja principalmente tres voces. Siguiendo la norma de los anteriores también se trata de un preludio con forma de lied ternario A-B-A. Los compases adjudicados a cada sección serían: A (14 compases)- B (26 compases) y A (14 compases).

La sección A discurre desde el compás 1 al compás 14, y en ella se observa la repetición de varios diseños rítmicos. Por ejemplo, los ocho primeros compases son casi una copia rítmica en la melodía y prácticamente igual en el acompañamiento. Esto se puede observar en los compases 1 al 3 y del 5 al 7, respectivamente. Similar es lo que ocurre en los compases 10 y 11.

Muy característico de estos compases es el acento en el tercer y quinto tiempo, o incluso sexto, de la melodía. Hay que añadir la presencia de silencios en el acompañamiento en tiempos débiles. En resumen, esta primera sección contiene una textura contrapuntística. Es decir, emplea una escritura más horizontal frente a una vertical. El final del compás 14 es nítidamente un final masculino, con carácter conclusivo.

La siguiente sección llamada B, que es la que contiene mayor número de compases, casi el doble de las anteriores, continúa en la tonalidad de Si bemol mayor. Esta sección ofrece una división en pregunta (b_1) y respuesta (b_2). La primera se extiende desde el compás 15 al compás 26 y la respuesta desde el compás 27 al compás 40, separada claramente por un calderón. El carácter de estos compases es principalmente de *dolce* contrastando con la sección anterior en *forte*. Vuelven a estar presentes los acentos a contratiempo de la melodía reforzado a veces con *sforzandos* en notas muy puntuales, por ejemplo en los compases 18 y 25.

La subsección b_2 que se extiende desde el compás 27 hasta el compás 40 coincide con la subsección anterior b_1 en diez compases. Prácticamente estos compases de la subsección b_2 son una repetición respecto de la subsección b_1 , pero

⁷⁴⁰ PALACIOS, María. *Rafael Rodríguez Albert. Canto...* Pág. 98.

ahora transportados un intervalo de cuarta justa descendente, es decir, en Fa mayor. Estos compases son exactamente una copia de los anteriores en cuanto a las indicaciones de fraseo, dinámica y de acentuación rítmica. La sección B finaliza en el compás 40. Se puede observar que los últimos tres compases de la Sección A y B emplean una fórmula cadencial idéntica. El compás 40 concluye en Fa mayor actuando como Dominante de Si bemol mayor.

En el compás 41 se produce la reexposición de la Sección A. Estos compases son una repetición exacta de la exposición con la salvedad de que el final de la reexposición cuenta con un *rallentando* en el último compás del preludio. Así concluye este lied ternario, y al mismo tiempo este cuarto preludio que cierra el ciclo de la obra *Preludios*.

La primera grabación de ésta obra fue realizada por parte del pianista José Ortiga en 1989⁷⁴¹.

IV.1.8. Sonatina en Do Mayor.

Por orden cronológico esta obra es la tercera dentro de su producción pianística en la que emplea la forma de sonatina. Con bastante anterioridad se encontraba su *Sonatina para violín y piano* fechada en 1925 y una *Sonatina en Si bemol* para piano del año 1949, actualmente desaparecida. Por tanto, no es la primera vez que Rodríguez Albert se acerca a ésta forma musical tan propia del neoclasicismo, es decir, la sonata en pequeño formato.

Fue escrita en 1954 y su estreno tuvo lugar el 20 de diciembre de 1955 por el propio compositor en el Salón de Actos del Ayuntamiento de Cartagena. Además la partitura consiguió ser editada unas décadas más tarde⁷⁴² y grabada por Susana Martín al piano⁷⁴³. En la revista Ritmo se recogió unos comentarios acerca de la composición:

La conferencia concierto de Rodríguez Albert [...]sobre el tema “Notas del compositor”, ilustrada con obras de Bach, Chopin y Debussy y una Sonatina en Do Mayor, original del conferenciante, que es una verdadera maravilla, nos dieron un alto concepto del

⁷⁴¹ La grabación de ésta partitura aparece en la colección En: *Compositores alicantinos del siglo XX*. Colección intérpretes alicantinos nº1. Madrid: A & B Master Record, 1989.

⁷⁴² Madrid: Editorial de Música Española Contemporánea, 1983.

⁷⁴³ Madrid: Acse, 1982.

Sr. Rodríguez Albert, quien ya conocíamos como compositor. Este acto constituyó un rotundo éxito [...] ⁷⁴⁴.

La Sonatina en Do mayor está formada por tres movimientos: *Allegro moderato-Andante sostenuto-Presto agitato*.

IV.1.8.1. Primer movimiento.

El primero de esos movimientos consta de un total de 68 compases siguiendo la forma de sonata clásica. Escrita en compasillo y en la tonalidad de Do mayor. Lo que mantiene unido a una forma-sonata es el principio armónico.

El Tema A de este primer movimiento se inicia en el compás 1 hasta el 8. A su vez, se divide en pregunta, desde el compás 1 con anacrusa hasta el 4 y la respuesta desde el compás 5 al 8. Se puede observar las divisiones de las frases en cuatro compases siguiendo la forma clásica. El inicio de este primer movimiento de sonata es anacrúsico, por parte de la voz superior y con un matiz de *forte*. En el compás 1 surge un acompañamiento desplegado en sentido ascendente por la mano izquierda al que se llamará a_1 . Se trata de un acorde de supertónica elevado sobre el II grado con la fundamental alterada. Mientras, en ese primer tiempo en la voz superior tiene lugar un floreo superior-inferior de la quinta respecto de la Tónica, es decir, floreo Fa sostenido-La, siendo la nota real Sol, que no aparece, que a su vez es la quinta de Do mayor, tonalidad de esta *Sonatina*.

En los dos tiempos restantes de ese compás se produce en la voz superior en sentido ascendente, el diseño a_2 , que se inicia con ritmo de tres corcheas y con reguladores ascendente y descendente para después resolver en el siguiente compás sobre el III grado en modo menor. Entretanto, en el acompañamiento pianístico tiene lugar una repetición del diseño a_1 pero ahora transportado. Al final del compás 2, la voz superior presenta un nuevo motivo a_3 . En el tercer compás aparece el II grado con la finalidad de resolver en el compás siguiente en el V grado con función de séptima de Dominante con novena y con la peculiaridad de tener la quinta, Re sostenido, alterada. El último tiempo de ese compás se rebaja a una quinta justa, Re natural, para resolver en la Tónica.

Desde el compás 5 hasta el 8 tiene lugar la respuesta dentro del Tema A. En el acompañamiento pianístico se advierte un cambio respecto al ritmo. En esta

⁷⁴⁴ CAMPOS, María Luisa. "El mundo musical. Noticias telegráficas" En: *Ritmo*, XXVI, 275 (diciembre 1955). Pág. 16.

ocasión la figuración rítmica es de negra y corchea a distancia interválica de 10^a. Mientras en la voz superior se vuelve a repetir el floreo superior-inferior de la quinta respecto del Bajo, acompañado con la dinámica de *fortepiano*.

Igualmente en el transcurso de estos compases ejecutada por la mano izquierda aparece en sentido ascendente Do-Re-Mi-Fa-Sol. Ésta última nota con función de Dominante, para resolver en la nota Do en el compás 8. La voz superior continúa realizando floreos superiores-inferiores y desplazándose en sentido contrario respecto de la línea del Bajo. Entre el compás 7 y 8 surge un nuevo diseño-motívico, llamado a₄. Todo esto resuelve en un final masculino con el acorde de Do Mayor con indicación de *risoluto*, aplicando un acento en ambas manos y regulador ascendente hacia *fortíssimo*.

Hacia el final del compás 8 se inicia el Tema B que abarca hasta el compás 18. Principalmente está formado por un diseño anacrúsico b₁ que posteriormente irá fragmentándose. Desde el compás 8 al 10 se presenta un modelo, que se repetirá desde el 10 hasta el 12 un intervalo de cuarta descendente, respectivamente. Dentro del modelo aparece el diseño b₁ presentado por la mano derecha acrecentado por el acompañamiento de la mano izquierda en corcheas en tiempo débil. Procedente del final del diseño, surgen tresillos de semicorcheas en la mano derecha, que se alternará con las contestaciones de corcheas de la mano izquierda, pero nunca actuando simultáneamente ambas voces. Se puede observar el acorde de sexta napolitana en el registro grave del compás 10. En líneas generales ocurrirá exactamente lo mismo a lo largo de la repetición del modelo. Desde el compás 12 al compás 14 reproducirá lo anterior, final del modelo b₁ conjugado con las corcheas de registro grave, pero sólo con la mano derecha. De nuevo desde el compás 14 al compás 16 se regresa a lo anterior pero ahora con ambas manos.

Extendiéndose desde el compás 19 al compás 49 corresponde a la parte intermedia de éste primer movimiento de sonata. Es decir, no llega a ser un desarrollo en el sentido estricto de la palabra, sino una muestra de los motivos tanto del Tema A como del Tema B presentados anteriormente en la exposición.

Esa sección central se puede dividir a su vez en tres bloques: Un primero que parte desde el compás 18 al compás 28, que a su vez puede dividirse en dos partes, desde el compás 18 al compás 22. Así como su correspondiente repetición un intervalo de 3^a descendente. Principalmente el compositor emplea diseños del Tema A, y más concretamente a₁ y a₂. El siguiente bloque hace referencia desde el compás

28 al compás 43. En esta ocasión también se encuentra dividido en dos partes, siendo la segunda, repetición y consecuencia de la primera. Esto transcurre desde el compás 28 al compás 34, así como desde el compás 35 al compás 40. A lo largo de esos compases aparecen ideas de a_3 y final de a_4 . Y el último de los tres bloques de esa parte central corresponde a motivos del Tema B, más concretamente del b_1 .

La Reexposición comienza en el compás 49, en su último tiempo, hasta el final del movimiento en el compás 68. La presentación de los dos temas ya se realiza en la tonalidad de Do mayor.

IV.1.8.2. Segundo movimiento

Por lo general, en los movimientos lentos de las obras se suele utilizar la forma de Lied ternario desarrollado o el empleo de la Forma-Sonata sin desarrollo. En este segundo movimiento de la *Sonatina* objeto de estudio, hay una aplicación de la Forma-Rondó al tiempo lento. Escrito con la indicación agógica de *Andante sostenuto*, la estructura utilizada es A-B-A'-C-A. Por tanto se trata de un lied desarrollado. Comienza en la tonalidad de Mi menor, que a su vez es un tono vecino respecto de la tonalidad de la *Sonatina*, compuesta en Do mayor.

La sección A está construida a base de cánones a un compás de distancia que se intercambian entre las voces superiores y un bajo. Éste es el que marca todas las partes del compás y conforma un diseño en la parte fuerte que va de tónica a dominante y regresando a tónica, hasta el compás 14. La nota Mi_1 de la mano izquierda del registro inferior representa la nota pedal de Tónica. El final de la sección A se estrecha un tiempo y realiza una imitación interválica a distancia de quinta descendente, produciendo una sensación de final de sección.

La siguiente, en este caso llamada B, transcurre desde el compás 15 hasta el compás 33. El principal rasgo de esta pieza es la combinación de la parte más rapsódica con otra más *scherzando*. Se inicia con una sonoridad dinámica de *piano* y con la indicación de *ad limitum e poco più mosso*. Los compases 15 y 16 se caracterizan por la utilización de la escala de Si modal. Hay que reseñar la nota Si con figuraciones rítmicas más largas, que contrastan con las fusas de esos compases. Esa escala modal es utilizada en la mano izquierda, mientras que por otro lado la mano derecha emplea ritmo de corcheas y negras con empleo de intervalos de quintas y sextas superpuestas. Es decir la escritura de la mano izquierda es

horizontal frente a la de la mano derecha que es escritura vertical. Se trata de dos compases de semicadencia de Dominante para resolver en Tónica.

Entre los compases 17 al 20 se continúa con la indicación de *accelerando ma rubato con intenzione*. En este caso la tonalidad es de Mi menor y los compases están escritos en 3/8. Se observa cómo el acompañamiento pianístico de la mano izquierda ha variado considerablemente respecto a los dos compases anteriores, mientras que la mano derecha sigue utilizando intervalos de quinta y sexta superpuestos, respectivamente. Simultáneamente la escritura pianística realiza una alternancia de ambas manos en el discurso lineal melódico.

El compositor regresa al compás de 6/8. Nuevamente entre los compases 21 al 23 se produce la repetición de los compases 15 y 16, pero ahora en aumentación rítmica y con una repetición sucesiva de motivos rítmicos. Se trata de un copia exacta de los compases 15 y 16 en la dominante. Por tanto retorna al contraste entre escritura vertical y horizontal. El empleo de reguladores ascendentes y descendentes favorece la sonoridad buscada.

Con la indicación agógica de *piú animato* transcurren otros 10 compases continuando en la tonalidad de Mi menor, en los que se vuelve a intercalar el compás de 3/8 y 6/8. Se inicia en el compás 24 creando una sensación de un *scherzando*, como de un juego. Se intercalan ambas manos como si realizaran contestaciones. La mano izquierda con notas sueltas como de soporte y la mano derecha en escritura vertical con superposiciones de intervalos de 4ª y de 5ª. En los siguientes compases se repite más o menos el mismo esquema rítmico que precedía con anterioridad. Se siguen utilizando los intervalos de cuarta y de quinta invertidas, a la vez que se observa la abertura y cierre de éstos intervalos. En ocasiones es de cuarta o quinta justa, disminuida o de sexta menor. Hay que destacar también el efecto sonoro que se produce cuando la misma nota en mano izquierda está alterada y en mano derecha no, o justo al contrario.

Los compases 32 y 33 en compás de 6/8 son un puente hacia A. En este caso sería hacia A', con variación rítmica respecto a A. En estos dos compases la mano izquierda regresa con una escritura vertical de superposición de intervalos de quinta, y al mismo tiempo efectuando un descenso cromático hacia la Tónica. Se observa el empleo de la cadencia andaluza transportada resolviendo en Mi menor. La cadencia andaluza sería Sol-Fa sostenido-Fa natural y Mi. Y por su parte la mano derecha realiza un pasaje más contrapuntístico.

La siguiente sección transcurre desde el compás 34 al compás 47. Estos compases se encuentran integrados dentro de la sección de A'. Es más o menos literal a la presentación de la exposición del A, pero el hecho diferencial radica en la variación rítmica que se produce en la voz superior, mientras el acompañamiento de la mano izquierda permanece invariable. Se trata, como se viene observando de la aplicación de la forma rondó al tempo lento. Entre los compases 47 y 48, en las notas más graves, tiene lugar por parte del bajo el empleo del Tritono utilizado como transgresión.

Con la indicación agógica de *steso tempo*, se inicia otra nueva sección, llamada C, en la tonalidad de Si bemol menor, que transcurre desde los compases 48 al 61 ambos inclusive. Esta sección se caracteriza por el predominio de grados conjuntos y una curva melódica ascendente y descendente. Como se acaba de comentar comienza en el compás 48 con el empleo de diseños melódicos de subidas y bajadas, ascendentes y descendentes por parte de ambas manos, aunque cada una con ritmos distintos. La voz superior emplea semicorcheas con lo que genera la sensación más de cascadas de notas, con movimiento continuo por grados conjuntos además de subidas y bajadas, ascendentes y descendentes de notas. Por otro lado, siguen las dos voces inferiores con figuraciones rítmicas de corcheas y negras, además de ligaduras en los intervalos de séptima.

Entre los compases 49 al 51 inclusive aparece una escala descendente cromática. Entre todas las notas descienden la distancia de semitono, exceptuando entre las notas Sol-Fa que habría un tono. En los compases 52 y 53 predomina la tonalidad de Fa sostenido menor, transportando el tema que aparecía en la melodía en la voz superior en los compases 48 y 49, a distancia de cuarta disminuida descendente respecto de los compases anteriormente citados.

La Dominante de Fa sostenido menor predomina en los compases 54 y 55. A partir del compás 54 se produce una variación melódica que se refleja en la voz superior, conjugando líneas ascendentes y descendentes. Por su parte, las dos voces inferiores guardan relación interválica de novena, séptima y quinta, respectivamente, en los dos tiempos de este compás. En el compás 55 tiene lugar en la mano izquierda acordes arpegiados formados por superposiciones de intervalos de quinta y en el segundo tiempo un acorde perfecto de quinta pero en esta ocasión, con la tercera del acorde en la nota superior en posición abierta. Se trata de un acorde de décima, pero con la tercera invertida.

Desde los compases 56 al 61 se produce un pasaje de indefinición tonal, debido a la utilización de varios planos sonoros. El compositor emplea en la mano derecha ritmo de seisillos de semicorcheas con intervalos invertidos junto a la utilización de acordes en posición abierta, intervalos de octava desplegados o simultáneos y trasladándose hacia registros más agudos. Entretanto, en la mano izquierda aparecen acordes arpegiados con superposiciones de intervalos de quinta y de sexta.

Dentro del compás 57 en el plano sonoro intermedio se produce un modelo, que en el compás siguiente se repite un intervalo de segunda descendente, en el registro más agudo y más grave, mientras que el registro central permanece igual. En los compases 60 y 61 se repite un intervalo de tercera ascendente, finalizando con dinámica de *pp* y *poco ritardando*. En el último tiempo del compás 61 se producen silencios en los registros más extremos mientras que la voz intermedia utiliza intervalos que se estrechan en su ámbito disminuyendo rítmicamente. Finaliza con la nota Re₄ de semicadencia.

Para concluir éste movimiento aparece nuevamente la Sección A, que transcurre desde el compás 62 al 76. Se trata de una reexposición del Tema A en el que cambia la figuración rítmica pero manteniendo la misma armonía. Acaba el compositor con el acorde de Mi, pero con la tercera de picardía. Además añade la sexta, séptima y onceava, dispuesto en un acorde de cuarta.

IV.1.8.3. Tercer movimiento

Comienza este tercer movimiento de la *Sonatina* en Do mayor, en la tonalidad que da nombre a la obra. Contiene unos ciento sesenta y siete compases y con una estructura más compleja, respecto a los otros movimientos.

Se inicia la primera sección, a la que se denomina A, desde el primer compás hasta el compás 47, ambos incluidos. Aparece la indicación agógica de *Presto agitato*, así como la relación metronómica de negra igual a 108. Esta primera sección consta de dos temas. El primero, Tema A₁, transcurre desde el compás 1 al compás 10, y a su vez se encuentra dividido en dos períodos: desde el compás 1 al compás 5 y desde el compás 6 al compás 10.

Este tema A₁ está basado en una textura de repetición de nota entre ambas manos y acentuación por quinta justa en el primer y tercer tiempo en el $\frac{3}{4}$ y primero

y segundo en el 2/4, normalmente. Además posee un carácter rítmico y *stacatto* efectuado en el registro central. Se puede observar que la utilización de semicorcheas, genera la sensación de rapidez como en el período barroco. Al mismo tiempo, el recurso utilizado en el segundo tiempo del primer compás junto con la alternancia de ambas manos con carácter rítmico es un recurso pianístico muy utilizado. Por ejemplo, esto aparece en obras pianísticas de Albéniz y Falla⁷⁴⁵. Comentar el empleo de intervalos de quinta en la mano izquierda coincidiendo con los tiempos acentuados.

En el tercer compás de nuevo en $\frac{3}{4}$, se observa el acorde arpegiado de novena diatónica sobre el tercer grado desplegado, siendo un espejo, un reflejo a la quinta. Resulta interesante comentar el tetracordo menor formado por las notas Do-Si bemol-La bemol y Sol, también llamado en este caso cadencia andaluza.

Continuando en la tonalidad de Do mayor, aparece en el compás 6 hasta el compás 11, el segundo período del tema A₁, así como las dos progresiones que se producen entre los compases 6 al 8, respectivamente. Igualmente se puede observar la línea inferior melódica en la voz más grave, interpretada por la mano izquierda, en sentido ascendente en los compases 9 y 10, y contrastando claramente en su primer tiempo con los compases 9 al 11. Es decir, una sucesión ascendente de quinta justa hasta la tónica. Todo esto con el objetivo de resolver a Do mayor mixta secundaria, es decir, donde el segundo tetracordo es menor, con la sexta y la séptima menor.

Desde el compás 11 al compás 14 se produce una sección de puente en *legato*, sobre una sola línea melódica. En el compás 11 aparece el acorde de sobretónica desplegado, acorde de novena sobre la tónica, sin los sostenidos. Los compases siguientes hasta llegar al 14, producen un efecto de sensación etérea llevada a cabo por una línea melódica por parte de las dos manos y con una articulación de *legato*. Tiene lugar en el registro agudo con ascensos y descensos melódicos.

Nueva sección desde el compás 15 al compás 31, que en este caso recibe el nombre de A₂. Se trata de un Tema con cambio de articulación en *legato* y en registro sobre-agudo. En todos estos compases se mantiene una única línea melódica sin acompañamiento. Es preciso destacar la curva de sonido continuada, ascendente y descendente hasta el compás 24, el momento clímax de esta sección, para

⁷⁴⁵ En el caso de Falla, haría referencia en la canción para canto y piano de *El Polo*, perteneciente a las *Siete canciones populares de Falla*.

seguidamente descender, acompañado de variación de dinámicas. Es decir, un ascenso y descenso de altura y sonido respectivamente.

A partir del compás 32 hasta el compás 42 inclusive, tiene lugar una reexposición del tema con pequeñas modificaciones. Por ejemplo, los compases 32 al 36 son una repetición de los compases 1 al 5, de nuevo en Do mayor. Pero no se trata de una repetición literal, ya que en el compás 1 en su tercer tiempo, el intervalo de la mano izquierda es $\text{Reb}_3\text{-Sib}_3$ frente a un $\text{Mib}_3\text{-Sib}_3$ del compás 32. Reseñar otra vez, los contrastes dinámicos y acentos rítmicos empleados, así como el tetracordo menor, cadencia andaluza del compás 36, unido además a intervalos de quinta vacía que generan inestabilidad.

El compás 37, que ya no es repetición alguna de compás de la exposición, también presenta otro tetracordo menor en la línea melódica más grave, al igual que el compás anterior. El compás 38 en adelante mantiene la línea seguida desde el compás 32, pero ahora en Sol mayor hasta el compás 42, sin abandonar nunca las fórmulas rítmicas. En la voz superior de los compases 38 y 39 aparecen progresiones. En el compás 41 surge en la línea inferior del Bajo una línea ascendente, formando a su vez con notas superiores intervalos de quinta justa, vacía, sin la tercera, desde Do_2 a Fa sostenido_2 , sólo esta última nota forma un intervalo de quinta disminuida.

La Coda aparece desde el compás 43 hasta el compás 47, caracterizada por un cambio en la articulación, en la dinámica y agógica. Todo lo ocurrido con anterioridad deriva en la voz superior a la nota Re, siendo esta nota la quinta de Sol. Este puente-transición alterna con la Subdominante y la Dominante respectivamente de Sol mayor. En el compás 44 el Do se convierte en Do sostenido que más tarde actuará de enarmónico de Re bemol. A lo largo de estos compases pasa de un registro intermedio en el instrumento a ir buscando registros más agudos confluyendo hacia una dinámica más potente.

Una vez se llega al compás 48 aparece la Sección B con una agógica de *Molto moderato cantabile* y con una indicación metronómica de negra igual a 69. Se trata de un nuevo elemento temático y estructural, mucho más lírico, que contrasta con todo lo aparecido hasta ahora en este tercer movimiento de la Sonata. Esta sección B está compuesta al estilo clásico de ocho compases (4+4) extendiéndose hasta al compás 67 y a su vez estaría formada por diferentes períodos. Se inicia con acento tético y en Sol mayor, la tonalidad que aparecía antes de la Coda.

El Tema que transcurre desde el compás 48 al compás 55 está caracterizado por ser una melodía acompañada, cuyas notas provienen de las notas iniciales de la anterior Coda.

Desde el compás 56 al compás 59 aparece el Tema anterior, cuyo primer período es igual pero modificando el acompañamiento. Hay que destacar el cromatismo que se produce en la línea inferior del bajo de Si bemol a Mi, mediante semitonos cromáticos, formando un Tritono y siempre posterior a la nota pedal Mi del bajo. Desde el compás 56 se continúa en Sol mayor, pero sutilmente se va introduciendo el relativo menor.

Comienza en Mi menor un nuevo período, hasta ahora novedoso, en cuanto a aspectos melódicos y rítmicos, así como la utilización de acordes de Dominante y Tónica. A partir del compás 60 aparece un bajo ostinato que variará en el compás 64 una cuarta justa ascendente. Desde ese compás 64 se encuentra en La menor, con la quinta descendente y manteniendo el modo. En el compás 67 regresa a Mi menor y va incorporando bemoles, para cambiar súbitamente a Mi bemol mayor en el compás 68.

Otra nueva sección con aspecto de desarrollo, denominada A', aparece desde el compás 68 al compás 86 en la tonalidad de Mi bemol mayor. A lo largo de estos compases se observa una reiterada repetición del ritmo que al invertirlo afecta a la sonoridad y a la articulación. En los compases 68 al 73 se presenta un diseño rítmico que se repetirá nuevamente desde los compases 78 al 83. El compás 70 sufre el paso de Mi bemol mayor a Mi menor, para acabar regresando a Mi bemol mayor, y todo en un único compás.

Entre el compás 72 al 73 tiene lugar un tetracordo formando un tritono en la voz inferior del bajo y finalizando en ese compás con el cuarto grado, La bemol, y al mismo tiempo, con la presentación del diseño rítmico aparecido con anterioridad. Es interesante observar el empleo de registros agudos y de bruscos contrastes dinámicos, como en los compases 73 y 74. Desde el compás 78 hasta el compás 83 se produce una repetición de los compases 68 al 73. Nuevamente aparece la repetición del tetracordo de tritono descendente Sol-Fa-Mi bemol-Re bemol.

Una vez se llega a este punto habría que dejar constancia de la incongruencia enarmónica de Re sostenido dentro de la tonalidad de Mi bemol mayor que aparece

en la partitura. Se desconoce si es por parte del compositor, de quien se lo transcribía a papel pautado o de imprenta, pero sería un punto a revisar.

A partir del compás 84 se produce una disminución gradual en cuanto a la intensidad sonora pasando de una dinámica de *ff* a *pp*. Los compases 88 y 89 se encuentran entre los signos de repetición, además de con un gran regulador desde *pp* ampliando por tanto, el espectro sonoro. La mano derecha conjuga intervalos de quinta y cuarta justa, siendo mayor la presencia de los intervalos de cuarta en el compás 89. La mano izquierda utiliza tritonos en la voz inferior, y también entre notas concretas del bajo y la voz superior de la mano derecha. A partir del compás 90 aparece una línea melódica a base de cuartas, quintas justas y tritonos. Este compás 90 es una repetición del anterior. Lo mismo ocurre con el compás 91 respecto al 89.

Desde el compás 92 se producen repeticiones progresivas con respecto a lo anterior y finalizando en el compás 93 en Mi bemol mayor. En el compás 94 la tonalidad es la de Fa sostenido mayor, que a su vez es enarmónico de Sol bemol mayor. Es decir, con una diferencia de nueve alteraciones son tonalidades que se alejan pero que a la vez se aproximan. Los compases 96 y 97 son una repetición de los compases 94 y 95, manteniendo el mismo diseño pero descendiendo una octava en su registro. Se produce una única excepción con la nota Do natural en la mano izquierda del compás 95 frente al Do sostenido de la mano izquierda en el compás 97. Los compases que les siguen 98, 99 y 100 son exactamente los mismos con la sola excepción de la variación dinámica hasta alcanzar el *piano*.

Desde el compás 101 al compás 105 se da paso a una Coda que resulta ser una repetición transportada de los compases 43 al 47. Nuevamente aparece en compás ternario y cambiando la articulación del diseño presentado. Además, el compositor utiliza registros pianísticos cada vez más agudos, en los cuales se observa una disminución y por contra una aumentación, en la distancia de los intervalos realizados por ambas manos. Todo esto va acompañado por una ampliación dinámica y una aceleración en el tiempo teniendo su clímax en el compás 105.

La siguiente sección, otra vez en compás binario, pasa a ser B' y abarcando desde el compás 106 hasta el compás 114. Se encuentra en la tonalidad de Fa sostenido mayor, una tonalidad muy presente a lo largo de varios compases en diferentes diseños musicales e incluso algunos opuestos entre sí. En cuanto a la

estructura, los compases 106 al 109 son repetición de los compases 48 al 51. Así como los siguientes, compases 110 al 114, también repetición de los compases 60 al 64, respectivamente. Es interesante remarcar el diseño ostinato en el bajo ejecutado por la mano izquierda a partir del compás 110.

La reexposición de éste último movimiento se inicia en el compás 115. Es una repetición inicial del Tema A, pero en esta caso transportado una quinta justa ascendente, es decir en Sol mayor. Los compases 115 al 122 son una copia de los compases 1 al 8, pero transportados. El compás 129 es una combinación rítmica de ambas manos, produciendo alternancias interválicas de terceras mayores. Desde el compás 130 al compás 133 repite lo aparecido en los compases 1 al 4. Habría que comentar como ya ha ocurrido en ocasiones anteriores que a lo largo del compás 133 aparecen unas notas alteradas que en el compás 4 son presentadas como naturales.

En el compás 134 se presenta un diseño que actúa de puente, pero que permaneciendo en Do mayor. Entre los compases 135 al 136 el compositor crea en el oyente la audición de una cascada de notas. Este recurso lo genera al producirse una alternancia de grupos de seis semicorcheas realizado por la combinación de ambas manos. Durante todos estos compases hasta aproximadamente el compás 156 es una reexposición de las ideas presentadas. Desde el compás 157 aparece un pequeño desarrollo codal como final, que resulta ser igual que en el compás 43 pero transportado, en este caso en Do mayor. Entre ambas manos se producen sucesiones de notas con intervalo de quinta y de sexta.

En el compás 163 nuevamente en la tonalidad de Do mayor, se produce un descenso enérgico en *stacatto* de una gran complejidad en su ejecución, concluyendo en el acorde de tónica pero vacío, al carecer de tercera y de quinta. El último compás es un acorde arpegiado de superposiciones de intervalos de cuarta, es decir, el acorde de Tónica con la quinta aumentada, añadiendo la séptima, novena y onceava.

IV.2. El piano y la voz.

Dentro de las composiciones para voz y piano que se conservan hay ocho títulos objeto de análisis y estudio: *Colección de canciones*, *Tonada de la Calsigá*, *Seis canciones*, *Levádeme*, *Tres villancicos manchegos*, *Evocación de la Rosa niña*, *Voces en la lejanía* y *Voz última*.

IV.2.1. Colección de canciones.

La primera de éstas obras que compuso Rodríguez Albert por orden cronológico para voz y piano, y que actualmente se conserva, es *Colección de canciones* sobre poemas del escritor alemán Heinrich Heine.

Compuesta en 1925, fue presentada la obra al Concurso Nacional de Música, en su convocatoria de 1924-25 y organizado por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes⁷⁴⁶. Se concedió el Premio Nacional a Conrado del Campo por su obra *Evocaciones Medievales* y la Mención Honorífica a Rafael Rodríguez Albert por las canciones antedichas⁷⁴⁷. El Diploma de este premio estaba firmado por Gabriel Miró actuando como Secretario de los Concursos Nacionales⁷⁴⁸. Su estreno tuvo lugar por parte del autor en el Ateneo de Alicante, en enero de 1926⁷⁴⁹. La crítica de aquel concierto quedaba así reflejada:

Una línea melódica, sobre un cañamazo pianístico simplificado pero muy justo es el armazón de estos lieder, uno de los cuales, el titulado “Un asra”, de orientalismo depuradamente convencional es un trozo modelo de buen gusto y buen hacer [...] ⁷⁵⁰.

Años más tarde el propio compositor relataba a la prensa lo siguiente acerca de ésta composición:

La poesía- la de Heine o la maravillosa poesía interna de Gabriel Miró- se siente sin una predisposición determinada. Así, creo yo, el hecho de elegir a Heine no significa un apego o cercanía al mundo del lied⁷⁵¹.

En general éste ciclo de canciones tiene un marcado aire oriental, muy posiblemente por el empleo de los modos en su composición⁷⁵².

⁷⁴⁶ LOZANO MARTÍNEZ, Isabel; SOTO DE LANUZA, José María. *Rafael ...* Pág. 42.

⁷⁴⁷ PALACIOS, María. *Rafael Rodríguez Albert. Canto...* Pág. 18.

⁷⁴⁸ VIVES RAMIRO, José María. *Rafael Rodríguez ...* Pág. 28.

⁷⁴⁹ LOZANO MARTÍNEZ, Isabel; SOTO DE LANUZA, José María. *Rafael ...* Pág. 42.

⁷⁵⁰ JUAN PÉREZ, José. “De música-Concierto Rodríguez Albert” En: *Diario de Alicante*, 25 de enero de 1926.

⁷⁵¹ FRANCO, Enrique. “Rafael Rodríguez Albert, Premio Nacional de Música” En: *Arriba* (Madrid), 9 de enero de 1953.

⁷⁵² Brahms en sus composiciones ya había utilizado acordes y progresiones modales, pero fueron los rusos los responsables de la modalidad en el lenguaje musical general europeo, y su influencia en este aspecto sobre la música de comienzos del siglo XX es importante.

IV.2.1.1. Un Asra.

Cada tarde va la hija
Del sultán, con su hermosura
A dar vueltas por la fuente
Donde las aguas murmuran.

Cada tarde el bello esclavo
Se halla en pie, junto a la fuente
Donde las aguas murmuran
Blanco y triste cual la muerte.

Una tarde la princesa
Le dice en breves palabras:
“Dime en seguida tu nombre
tus parientes y tu patria”.

Y él le responde: Me llamo
Mohamet, mi patria es Jemen.
Mi origen... aquellos Asra
Que si adoran, presto mueren

Heine

La primera canción del ciclo está escrita en compás de 4/4, con una agógica de *Andante* y una indicación metronómica de negra igual a 63. El compositor utiliza el modo de La pero en tono de Mi (Mi-Fa sostenido-La-Si-Re), eliminando dos notas por lo que tiene carácter pentatónico, de cinco sonidos. Esta escala es muy recurrida para composiciones folklóricas o infantiles.

Aunque la canción contiene cuatro estrofas está dividida muy claramente en dos partes a través de un calderón en el compás 12, que separa la pieza por la mitad. Además, cada estrofa corresponde a un carácter distinto como se irá comprobando.

La primera estrofa posee un carácter jovial. El primer compás es interpretado por el piano a modo de introducción mediante un ostinato, a su vez transportados o superponiendo otras líneas melódicas a distancia de intervalos de cuarta, como se observa en el compás 6. La voz se incorpora en el compás 2 desplazándose entre el

Mi₄ (nota inicial) con una breve escapada al Fa₄ en el primer compás. Alcanza un ámbito interválico hasta el Mi₃ en el compás 3, para acabar de nuevo en el compás 6 con Mi₄. Aquí se produce una ambigüedad, ya que la voz se encuentra en modo de La mientras el piano está en modo de Mi. Es decir, la nota Mi es el centro más importante ya que por un lado es el I y por otro la V. Por tanto una indefinición modal, ya que carece de sensible y por eso no es tonal.

La melodía tiene un carácter alegre frente a un acompañamiento sencillo, siempre supeditado a la voz. Cuando ésta emplea figuraciones rítmicas como los tresillos, el piano le responde al compás siguiente a modo de imitación a lo expuesto por la voz, como en los compases 5-6 y 9-10, respectivamente.

Otra característica es como el texto conduce a la música, fortaleciendo ese vínculo texto-música. Por ejemplo, dentro de la segunda estrofa de carácter suave y delicado, en el compás 10 donde el texto dice "...triste cual la muerte" la melodía y el acompañamiento descienden hacia registros más graves y *lúgubres* siendo éste un ejemplo muy claro de madrigalismo.

Tras el calderón continúa la tercera estrofa con la indicación de *sencillez* y *dulce*. Una sección que parte desde el compás 12. En línea generales se trata de una sección más dinámica, al tratar con un ritmo más intrépido, con utilización de tresillos de corcheas y de algunas semicorcheas, sobre todo por parte de la voz. No obstante emplea un registro agudo ya que es la princesa quien habla. Nuevamente el compositor vuelve a utilizar ese recurso del madrigalismo. El acompañamiento pianístico resulta ser más estático, en bloque mediante el empleo de una escritura vertical. El compositor utiliza figuras rítmicas más largas y a veces con finalidad de nota pedal. Las quintas vacías que tienen lugar en el registro grave del piano, como en los compases 15 y 16, provocan inestabilidad.

La última estrofa hace referencia a la respuesta del esclavo Mohamed, y por tanto recurre a los registros más graves de esta canción. Asimismo, el compositor añade las indicaciones de con *gravedad* y *misterioso*. Los dos últimos compases recuerdan al inicio del piano pero ya sin la voz. Se ralentiza el *tempo* y concluye con una dinámica de *pp*. La duración aproximada de esta canción según el compositor, es de un minuto treinta y cinco segundos.

IV.2.1.2. Érase un viejo rey.

Érase un viejo Rey;
Pesada era su alma, gris era su cabeza,
El pobre viejo Rey
Casó con una joven, modelo de belleza.

Érase un joven paje;
Blanda era su cabeza, ligera su razón;
La cola del vestido
Llevaba de la reina con mucha distinción.

¿Conoces la Balada?
“Sonaba dulcemente con eco de dolor...”
Como morir debían
Tuvieron que aplicarse para gozar su amor

Heine

Esta canción ocupa el segundo lugar en el ciclo de canciones. Escrita en la tonalidad de La mayor en compás binario 2/4, con una agógica de *Tranquilo* y una figuración rítmica de corchea igual a 84. Se estructura en tres partes, cada una correspondiente a una estrofa a la que el compositor añade una breve introducción al inicio del texto, quedando así:

- Introducción (desde el compás 1 al compás 13).
- Sección A: (desde el compás 4 al compás 13).
- Sección A': (desde el compás 14 al compás 21).
- Sección B': (desde el compás 22 al compás 35).

Comienza con una introducción pianística de tres compases en la que aparece un diseño (a_1) y dentro de ella un motivo generador de cinco semicorcheas con cromatismos en sentido descendente. A veces la primera semicorchea es sustituida por un silencio. Otro equívoco del copista es que la última semicorchea del primer compás aparecida en el pentagrama superior del piano es errónea ya que su verdadero valor debe ser el de figuración rítmica de corchea. La sonoridad requerida

del piano en estos primeros compases es de un carácter dulce y siempre en dinámica de *piano*. Igualmente debe mantenerse una vez que entre la voz.

El primer cambio se produce en el compás 4. Se incorpora la voz, y el compás pasa a 6/8 cambiando también la indicación metronómica de negra con puntillo igual a 42. El hecho destacable aquí es la dualidad tonal producida entre voz y piano. La melodía fluctúa sobre la I y la V de Fa sostenido menor, mientras el acompañamiento continúa en La mayor. En el compás 9 se invierte el orden de esas tonalidades entre la voz y el piano. Ésta dualidad o politonalidad podría recordar a Bartok. El compositor húngaro en algunas de sus obras insinúa dos tonalidades a la vez. La escritura vocal mantiene la horizontalidad del cantábile unido a un carácter popular. El ritmo empleado es el de dos semicorcheas y dos corcheas frente a un acompañamiento pianístico de escritura vertical que resulta ser más estático con bloques de acordes. Nuevamente se produce una alternancia entre 2/4 y 6/8 en los compases 8 y 9. Reseñar la utilización de la Tónica como nota pedal en el registro grave del piano, unido a la aparición del motivo generador de la introducción desde el compás 8 al compás 13.

La segunda sección coincide con la segunda estrofa y con las anotaciones del compositor *con gracia* así como *cuidar los pedales*, referente al piano. Por primera vez desde que comenzó la canción queda reflejada la tonalidad de La mayor en el compás 14 entre la voz y el piano. La melodía que se inicia en el compás 14 es muy similar a la aparecida en el compás 4 en adelante.

El piano realiza breves diálogos o contestaciones en un mismo compás alternando entre ambas manos siempre en sentido descendente. En cambio, una vez se llega a los compases 16 y 17 estos diálogos varían siendo ahora por movimiento contrario. Además, ahora realizados un registro más grave que en compases anteriores. En el compás 18 enlaza con el mismo diseño rítmico, pero ahora en sentido ascendente y por movimiento directo. Estos cinco compases del piano, desde el 14 al 18 se caracterizan por tener ritmo de corcheas en intervalos de tercera. El compositor indica anotaciones extramusicales *con picardía* en el compás 19 donde la escritura pianística se desplaza por movimiento contrario en intervalos formados por quinta y octava, haciendo un uso más extremo de los registros del instrumento. Continúa en el compás 20 con un descenso en cascada de intervalos de quinta vacíos (careciendo de tercera) y por tanto creando inestabilidad.

A partir del compás 22 aparece la tercera y última estrofa recordando al inicio de la canción. Se trata de una reexposición por parte del piano de dos compases de la introducción. En el compás 22 tiene lugar un hecho novedoso hasta el momento y es la escritura en 6/8 para la voz en la tonalidad de Fa sostenido menor, mientras el piano está en 2/4 en la tonalidad de La mayor. En el compás 24 se regula el compás ya que el compositor especifica 6/8 en la escritura pianística. De nuevo aparece la Tónica como nota pedal junto a intervalos de tercera en ritmo de corcheas. El compás 25 es una repetición del anterior.

Desde el compás 27 la escritura para piano requiere que la mano derecha interprete el pentagrama superior y central, mientras que el inferior está destinado a la mano izquierda. A su vez cada parte del registro pianístico se encuentra en una tonalidad distinta. El pentagrama superior está en Mi mayor, con el diseño a_1 de la introducción, y ubicado en el registro agudo. El pentagrama central en Fa sostenido menor con la melodía de la primera estrofa y el inferior en La mayor. El compositor indica que debe ser interpretado *con delicadeza*.

La voz aparece en el compás 30 con la indicación de *grave*, porque el texto del poema hace mención a la muerte. El piano mantiene una escritura vertical en su acompañamiento de la melodía, mientras el sonido disminuye progresivamente creando la sensación de ir desapareciendo la canción metafóricamente, conforme se acerca a su final.

IV.2.1.3. Primavera.

La corriente resbala brilladora;
¡Cuán vivo es el amor en Primavera!
Teje fresca guirnalda la pastora
Y sonrío sentada en la ribera

Las flores dan al viento su ambrosía;
¡Cuán vivo en primavera es el amor!
“¿A quien esta guirnalda yo daría?”
Dice la hermosa llena de rubor.

Un caballero pasa galopando;
La saluda con júbilo al pasar,
La bella lo contempla palpitando,

Y una pluma a lo lejos ve ondular.

Arroja al río las brillantes flores,
Y prorrumpe en un llanto agobiador,
¡Cómo cantan los tiernos ruiseñores!
¡Cuán vivo en primavera es el amor!

Heine

La tercera de las canciones lleva por título *Primavera* y está escrita en compás de 6/8, con una agógica de *Muy Moderado* y una indicación metronómica de negra con puntillo igual a 54. El compositor presenta aquí varios modos pentatónicos. La estructura de la canción está formada por cuatro secciones, además de la introducción. Cada sección presenta cambios de tempo, agógica y armadura, correspondiente a cada estrofa. La división por tanto quedaría así:

- Introducción (desde el compás 1 al compás 7).
- Sección A: (desde el compás 7 al compás 15).
- Sección B: (desde el compás 16 al compás 26).
- Sección C: (desde el compás 27 al compás 45).
- Sección A': (desde el compás 45 al compás 57).

El piano es el encargado de realizar la introducción de siete compases con una dinámica de *piano* y en ocasiones *pp* lo que sugiere la idea de atmósfera que el compositor confiere al inicio de esta canción. Una dinámica creada que servirá para la entrada de la voz a partir del compás 7.

En estos compases de introducción se observa como emplea el modo pentatónico de La en los compases 1 al 3. Posteriormente será el modo pentatónico de Do pero en tono de Sol, tras el calderón del compás 3 en adelante. En los tres primeros compases sólo actúa la mano derecha en la voz superior. A partir del calderón participan ambas manos. Destacar el glissando ascendente del compás 5 que busca concluir esta Introducción rapsódica y ensoñadora en el registro agudo.

En el compás 7 aparece la voz. Asimismo coincide con un cambio en el compás pasando a cuatro tiempos, la agógica a *Tranquilo* y la indicación

metronómica de blanca igual a 50. Tras la introducción pianística de escritura arabesca y con líneas melódicas en sentido ascendente y descendente, una vez se incorpora la voz el acompañamiento pianístico se vuelve más estático con una escritura vertical que sirve de soporte a la voz. Destacar la aparición continuada de intervalos de cuarta y quinta en bloque por movimiento directo o contrario.

El compositor recurre en estos compases al modo pentatónico de La pero en tono de Mi, es decir, Mi-Sol-La-Si-Re. Se trata de la misma escala del principio pero ahora transportada un intervalo de quinta ascendente o cuarta descendente. El bajo de la mano izquierda, por ejemplo, actúa en los compases 8 y 9 como nota pedal del modo pentatónico.

Hay que fijarse como el compositor emplea indicaciones como *Con pasión* o matices como *mf* cuando el texto dice “¡Cuan vivo el amor en primavera!”, o escribe la indicación *p delicado* cambiando la tesitura del piano hacia un registro agudo cuando el texto dice “y sonrío sentada en la ribera”.

La segunda sección aparece con un cambio de compás, retomando el 6/8 con la indicación *Lento y Lejano*. Ésta sección viene marcada por un claro ejemplo de bitonalidad. La voz se encuentra en la tonalidad de Sol mayor, con un sostenido en la armadura, entretanto el piano con tres bemoles estaría en la tonalidad de Mi bemol mayor. Las notas manejadas por la voz en estos compases son Sol-Do-Re-Fa sostenido, exceptuando una nota Mi que actuaría como doble floreo en el compás 26. Mientras que en el piano sí que emplea las notas alteradas con el fin de producir choques con la voz.

En el compás 20 se genera nuevamente otro cambio en la pulsación metronómica y en la agógica. El compositor escribe la pulsación rítmica de blanca igual a 72 y con un carácter de *movido*. Además indica al pianista que la interpretación debe ser *como un murmullo destacando el canto*. Se trata de un pasaje muy lírico, expresivo y cantáble donde el piano se limita a ejercer de acompañamiento de la melodía, quedando relegado a un segundo plano. En cuestiones armónicas se distingue la cadencia rota (V-VI) entre los compases 22 al 23, así como la finalización de esta segunda sección con el quinto grado de Mi bemol mayor, es decir, Si bemol pero con la quinta aumentada.

La tercera sección comienza en el compás 27 regresando al compás de 6/8. Simultáneamente los dos instrumentos presentan un sostenido en la armadura, así

como una indicación agógica de *Vivo* y metronómica de negra con puntillo igual a 126. Estos compases se encuentran en el modo pentatónico de Sol. Desde el compás 27 hasta el compás 36 el acompañamiento del piano imita el galope del piano, que recuerda a la pieza *El jinete indómito* del *Álbum de la juventud* de Schumann, compositor admirado por Rodríguez Albert. El compositor juega en el registro grave del piano tanto con el pedal de dominante como de tónica. Además indica que la voz se interprete *con gracia*.

A partir del compás 37 se produce nuevamente un cambio de compás sólo para la voz, ahora en 2/4 y un carácter, *menos vivo*. La escritura pianística vuelve a utilizar notas largas combinadas con notas desplegadas en un registro intermedio. Desde el compás 37 hasta el compás 42 el piano realiza progresiones en sentido ascendente con diseños de acordes desplegados. La voz con la indicación de *con desencanto* y el matiz de *mf* resurge en la tonalidad de Mi menor natural, ya que no se altera ni el sexto ni el séptimo grado. Esta sección concluye en el compás 46.

En ese mismo compás comienza la última y cuarta sección. El inicio de esta sección tiene carácter de reexposición debido a la semejanza con la introducción llevada a cabo por el piano. Igualmente el compositor sigue empleando el modo pentatónico de Do, pero en tono de Sol. Tras el *Vivo* anterior ahora el compositor reclama una interpretación de *muy moderado*, con la indicación metronómica de negra con puntillo igual a 54.

El compás 50 con la indicación *con ira* regresa al modo pentatónico de La pero en tono de Mi, recordando el compás 8 en adelante. Los compases que restan hasta el final de la canción presentan varios cambios de carácter (*con ira, sensible, con lundor y melancólico*) que exige de los intérpretes concisión en su expresión musical. El piano acompaña con acordes arpegiados superpuestos, empleando más tarde cromatismos en registro muy agudo, como ocurre en el compás 55. Finalmente concluye con una escritura vertical, muy estática que recuerda la de los compases del inicio de la primera sección. Ésta tercera canción acaba en La pero el final sería modal, ya que carece de sensible.

IV.2.1.4. Canción.

Sobre mi pecho pon tu manecita,
Lo sentirás latir con quietud;
Un traidor carpintero en él habita,

Y está claveteando mi ataúd.

Golpea sin descanso el día entero,

Y mi sueño robó su golpear:

Acaba pronto, infame carpintero,

Y déjame morir y descansar.

Heine

La última canción que cierra este ciclo tiene un carácter triste. No hay más que leer el poema para darse cuenta del sentir que contiene esas letras y cómo Rodríguez Albert consigue expresarlo tan magistralmente. Dada la temática de la canción y el lugar que ocupa en el ciclo, el compositor ha decidido que la distribución de las distintas secciones fuese sencilla. Sigue la estela de las anteriores en cuanto a forma ternaria A-B-A y con estructura estrófica. Escrita en compás de $\frac{3}{4}$, con una agógica de *Andantino* y una pulsación metronómica de negra igual a 104. La tonalidad es la de La menor, que paralelamente coincide con el modo de La, ya que en ambos casos no existe ninguna alteración.

Comienza con una introducción pianística de dos compases para más tarde incorporarse la voz. El acompañamiento pianístico, cuya escritura alterna ambas manos tiene como función servir de sostén armónico. En la primera sección llamada A, la presencia en el bajo de la Tónica actuando como nota pedal va a ser una constante a lo largo de muchos compases.

La voz surge con la primera estrofa en el compás 3. Una melodía sencilla, lírica, sin grandes pretensiones, que en una primera audición junto a los dos compases de introducción, podría recordarnos a piezas como la danza número cinco titulada *Andaluza*, dentro de la colección de *Danzas Españolas* de Granados. Esta melodía va a ser imitada por el piano a partir del compás 7. Esta sección se puede dividir a su vez en a_1 abarcando desde el 3 compás al 7 y a_2 desde el 7 al 11. Ambas subsecciones están formadas por pregunta y respuesta.

A partir del compás 13 comienza la segunda sección, llamada B en cuyos cinco primeros compases va a la tonalidad de Do mayor, subsección b_1 . Obsérvese las notas pedales de Do junto a las corcheas a contratiempo de la mano derecha que corresponde a notas de la dominante.

La segunda subdivisión de la Sección B, llamada b_2 comprende desde el compás 18 con anacrusa de la voz hasta el compás 21. En ese compás 18, el compositor regresa a La menor directamente con la Subdominante. Este IV grado desemboca en la Tónica a través de una cadencia plagal. En este caso, el acorde de Tónica no es un acorde corriente, ya que conforma un acorde de trecena, nota Fa, añadiendo la séptima de sensible. Este compás se repetirá una octava más alta en el compás 22.

La reexposición aparece con una dinámica de *pp* frente a la exposición *mf*. Al tratarse de una repetición exacta del inicio se le ha vuelto a denominar sección A. Finaliza el piano sólo en el compás 33.

IV.2.2. Tonada de la Calsigá.

El texto de la pieza dice así:

Que bonita es mi niña
de catorce a quince años
más bonita es una parra
con los racimos colgando
Que bonita es mi niña
de catorce a quince años

Parece ser que esta composición resulta ser la armonización de un canto de vendimia y por tanto de carácter popular. Esta pieza exhala poesía popular por sus versos. La ambientación rural es inconfundible.

Esta pieza pertenece al género de música popular, dentro de toda la producción pianística de Rodríguez Albert. Compuesta en 1932, el subtítulo que acompaña es el de canto de vendimia⁷⁵³. No se puede olvidar que el compositor pasó parte de su infancia en tierras manchegas debido a la profesión de enólogo de su padre⁷⁵⁴.

Escrita en compás binario de 2/4 y con la agógica de *Allegro agitato*. Consta de un total de 27 compases, aún así debe hacerse mención a la segunda parte escrita

⁷⁵³ LOZANO MARTÍNEZ, Isabel; SOTO DE LANUZA, José María. *Rafael ...* Pág. 78.

⁷⁵⁴ VIVES RAMIRO, José María. *Rafael Rodríguez ...* Págs. 18-19.

por el compositor en la que prácticamente no varía nada. Mantiene el texto y casi se podría decir lo mismo con la música, exceptuando un par de compases puntuales en el que realiza ligeros cambios de algunas notas. Igualmente se ve afectado el ritmo sincopado de la voz intermedia del piano que desaparece, por lo que el compositor escribe en su lugar una mayor presencia de silencios.

Dicho este breve inciso, hay que resaltar que se trata de una pieza tonal escrita en Re mayor cuya concepción debe ser el de una obra íntegra que no presenta divisiones.

Como característica más notable es que la voz va siempre acompañada por la mano derecha del piano que dobla a la voz. El compositor utiliza el acorde de séptima mayor junto a la fórmula rítmica de cuatro corcheas en el acompañamiento siendo la primera de ellas una apoyatura.

Hay una introducción pianística de unos cuatro compases, que se inicia con acento tético y donde la voz inferior combina la tónica, con séptimo grado mayor y sexta que actúa como apoyatura de la quinta y la Dominante, mediante un ritmo de negra con puntillo y corchea. Ese séptimo grado sobre la tónica genera una sensación de inestabilidad.

Un vez que se inicia la voz se puede percibir que el tema es claramente popular, una melodía sencilla cuyo ámbito de interválico no es muy extenso. Como pequeños comentarios al análisis se puede mencionar en el compás 12, la utilización de intervalos de cuarta en la voz superior del piano. Así como la nota Do natural en la voz intermedia con la finalidad de evitar el tritono. Se observa una rápida y breve modulación a Mi menor en el compás 16.

El compositor emplea intervalos de novena en el piano, como en los compases 16 y 19. En el siguiente, compás 20 aparece la Subdominante de Re mayor. Los tres últimos compases de la pieza coinciden con la introducción pianística. El último acorde de la obra es un final invertido al acabar con el acorde de tónica pero en primera inversión. El piano en este caso dobla siempre a la melodía que lleva la voz, posiblemente debido a su carácter popular.

A modo de síntesis, se trata de una pieza tonal, que a través del análisis sus elementos armónicos puede recordar al Impresionismo. Pero quizás al interpretarse en un tempo vivo por indicación expresa del compositor, puede desvirtuar o condicionar el comentario anterior.

IV.2.3. Seis canciones

Es un obra integrada, como indica su título por seis canciones. Compuesta en 1950, en un período de madurez del compositor en el que ya se encontraba desde hacía unos años instalado en la capital. Hubo de esperar hasta marzo de 1953 para que se produjese a cargo de la soprano Mari Ángeles Garcerán acompañada por Carmen Coll al piano en Radio Nacional de España⁷⁵⁵. No hay que olvidar la pasión que Rodríguez Albert sentía por la literatura. Prueba de ello es ésta composición en la que los textos utilizados pertenecen a poemas de Antonio Machado. La primera canción se basa en textos de *Soledades*, entretanto la segunda, tercera y cuarta de *Galerías*. La quinta proviene de *Canciones* y la última procede de *Del camino*.

IV.2.3.1. ¡Mi corazón te aguarda!

Amada, el aura dice
tu pura veste blanca...
No te verán mis ojos;
¡mi corazón te aguarda!

El viento me ha traído
tu nombre en la mañana
el eco de tus pasos
repite la montaña...

No te verán mis ojos;
¡mi corazón te aguarda!
Los golpes del martillo
dicen la negra caja;
y el sitio de la fosa,
los golpes de la azada...
No te verán mis ojos;
¡Mi corazón te aguarda!

Antonio Machado

⁷⁵⁵ LOZANO MARTÍNEZ, Isabel; SOTO DE LANUZA, José María. *Rafael ...* Pág. 72.

El tema de este poema al que Rodríguez Albert ha puesto música, está relacionado con la muerte, uno de los motivos temáticos predominante en libro *Soledades* plagado de simbolismo, al que pertenece el poema. Machado hace aquí referencia a la muerte a través de la sensación de soledad o, mejor, la ausencia de amor y el deseo de tenerlo. Cuando menciona a esa amada no es real, es una aparición, o un deseo que no llega a realizarse. En el poema la mujer amada es un símbolo de angustia y de soledad del que nunca ha conocido el amor.

La primera canción del ciclo está escrita en la tonalidad de Re mayor en compás ternario. Se inicia con una introducción caracterizada por un estilo contrapuntístico a tres voces con síncopas a tiempo y a contratiempo. Hay que destacar el tritono en el compás 1 en la mano izquierda.

Es en la sección A donde la voz hace su aparición en el compás 3, en el último tiempo y en la última corchea, con dirección hacia el compás 4. Coincide con el acento de palabra en tiempo fuerte, lo que justifica que la entrada sea anacrúsica. Las dos primeras notas del canto forman un tritono, lo mismo que ocurría anteriormente con el piano. Se trata de una pieza en la que la música está al servicio del texto. En este caso hay una frase que se repite a modo de frase-guía y a la que acompaña la misma música. Podría recordar, salvando las distancias como el estribillo de un Rondó. A partir del compás 4 el piano realiza función de acompañamiento de la melodía, abandonando el estilo contrapuntístico anterior. En el compás 6 se observa ritmos a contratiempo, así como movimiento contrario en las voces de la escritura pianística. Finaliza la pregunta en el compás 7 con un acorde de dominante sin fundamental en el piano generando una sensación suspensiva. Entretanto la voz concluye en la nota Mi_3 tras realizar una bordadura.

Continúa con la respuesta de esta primera sección que transcurre desde el compás 8 hasta el compás 11. El acompañamiento del piano sigue siendo de melodía acompañada, mientras la voz se mueve en un registro más alto respecto del hasta ahora presentado. El compositor continúa empleando reguladores ascendentes y descendentes para desembocar mediante una cascada de corcheas descendentes buscando la tónica de Re precedida por su sensible. Se debe destacar el canon de la melodía vocal del compás 10 que se repite un compás más tarde por parte del piano, realizando una imitación canónica.

La sección B transcurre desde el compás 12 al compás 22, y a su vez se puede dividir en Pregunta, desde el compás 12 al compás 18 y en Respuesta, desde

el compás 19 al compás 22. La voz ahora se inicia en acento acéfalo recayendo la sílaba fuerte *vien-* en el segundo tiempo del compás 12.

El compás 13 es una repetición casi literal del compás 12. En lo que respecta al acompañamiento que realiza el piano, se caracteriza por ascensos y descensos de figuración rítmica de semicorchea, de acordes e intervalos desplegados, reproduciendo una constante cascada o fluir de notas. Esto se traduce en una mayor agilidad rítmica perceptible al oído, es decir, simulando “el viento” al que se refiere el texto en la voz. Otro ejemplo de madrigalismo, como lo ocurrido anteriormente, se observa a partir del compás 15. La escritura del acompañamiento pianístico para representar “el eco” al que hace referencia el texto que canta la voz, recurre a un desplazamiento por el registro agudo, en los compases 16 y 17, utilizando en la mano derecha intervalos de tercera y octava que refuerzan la línea melódica de la mano izquierda del pianista.

La pregunta finaliza en el compás 18, apareciendo la respuesta un compás más tarde. En el compás 20 se observa un giro melódico de fusas tan particular de la música andaluza de carácter popular. Hay que señalar la nota pedal de Fa₂ que tiene lugar en el bajo de la mano izquierda del pianista produciendo un gran despliegue del acorde. Conforme se dirigen los compases hacia la respuesta el registro que se emplea es cada vez más grave. Además las notas superiores interpretadas por el pianista siguen constituyendo acordes de una extensión interválica de octava, descendiendo en su registro en la resolución de la respuesta. Nuevamente se produce una repetición canónica en el compás 21 por parte de la voz.

La tercera estrofa, que corresponde con la sección A' comienza en el compás 23 y finaliza diez compases más tarde. Al iniciar el verso con un texto sobre sombrías torres y repique de campanas, el registro, tanto de la voz como del piano, se mueve por unos límites más graves hasta ahora aparecidos en el transcurso de la obra. Nuevamente otro caso de madrigalismo empujado por el compositor. El acompañamiento pianístico desde el compás 23, resulta muy parecido a lo ocurrido en el compás 4. Es decir, el empleo de nota pedal en el Bajo, junto a intervalos de octava formados por superposición de intervalos de cuarta y de quinta. Es necesario destacar la escritura pianística por el ámbito tan amplio que abarca del registro pianístico, así como de los acordes a contratiempo emulando a esas campanas.

Desde el compás 25 hasta el compás 27 la voz superior de la mano derecha repite la melodía de la voz inicial, desde el compás 3 hasta el compás 5. Lo mismo

ocurrirá del compás 27 al 29, produciéndose una imitación de la primera estrofa. Es interesante destacar la cadencia andaluza en los compases 28 y 29, en la voz inferior de la mano izquierda. Igualmente ocurre con la melodía de la mezzosoprano en el compás 32. También se repite un motivo en la voz que imitará un compás más tarde el piano.

La última estrofa del poema transcurre desde el compás 34 hasta el compás 44, que resulta ser modo de La en tono de Re. Se trata de una zona de transición de carácter modal, donde el compositor evita la tríada tradicional de tercera. Además muchos de los pasajes musicales o motivos que aparecen ahora son repeticiones de otros aparecidos anteriormente. Desde los compases 34 al 39 se trata de una repetición casi literal de lo que ocurre en el compás 2 al compás 7. A lo largo de los compases 34-35 en el acompañamiento pianístico se produce una cadencia andaluza que recordaría a los compases 2 y 3. En la escritura musical de la voz se observa el empleo de un tritono entre el compás 35 y compás 36, así como el empleo de golpes de martillo aludiendo a los madrigalismos a través de octavas en posición abierta de los compases 36 y 37. En el siguiente compás en el registro grave tiene lugar dos cadencias andaluzas a distancia de corchea, entre ambas.

Los compases 40 y 41 son una repetición de los dos compases anteriores donde la voz de la mezzo desciende el motivo musical un intervalo de tercera, mientras que el piano por el contrario asciende todos sus motivos musicales un intervalo de tercera. Los dos compases siguientes también se inician con un tritono. Se trata de una repetición de la sección A, de su inicio, compás 3 con anacrusa hasta el compás 5, como también una repetición de los compases 36 con anacrusa hasta el compás 37.

El compás 44 es el piano el único instrumento que suena mientras realiza una imitación por movimiento contrario del compás anterior. Por otro lado la línea más grave sigue desplazándose entre tónica y dominante. La voz en los compases 45 a 49 son una repetición casi literal de la producida con anterioridad en los compases 30 al 33. La voz finaliza con una nota larga perdiendo progresivamente el volumen sonoro. El piano continua con un juego contrapuntístico entre ambas manos utilizando el inciso del inicio, es decir, el motivo de la voz. Repite este juego contrapuntístico para finalizar en el compás 51 con una nota Fa muy grave, precediendo a un acorde disonante con calderón. Pero aún siendo disonante no suena

mal ya que se trataría de un acorde de primera inversión al que se le habría añadido notas.

IV.2.3.2. Guitarra del mesón que hoy sueñas jota...

Guitarra del mesón que
 hoy sueñas jota,
 mañana petenera,
 Según quién llega y tañe, las empolvadas cuerdas.
 Guitarra del mesón de los caminos
 No fuiste nunca si serás poeta.

 Tú eres alma que dice su armonía
 solitaria a las almas pasajeras...
 y siempre que te escucha el caminante
 sueña escuchar un aire de su tierra.

Antonio Machado

Ésta segunda canción del ciclo es totalmente opuesta a la anterior. Frente a la primera que es de carácter más intimista, ésta expresa la alegría y felicidad mediante el empleo de ritmos que le confieren un aire más popular. Éste poema de Machado pertenece a *Galerías*⁷⁵⁶.

La pieza escrita en tempo ternario de $\frac{3}{4}$, con ritmo de jota y en la tonalidad de La mayor consta de 43 compases. En cuanto a la estructura se divide claramente en A-B-A´.

El inicio es anacrúsico, con una introducción del piano en su quinto grado, para seguidamente caer en tiempo fuerte en la tónica. Esa introducción abarca una extensión de unos tres compases. Ya desde el comienzo en el primer compás, el compositor crea una sonoridad que recuerda al acorde de sexta napolitana, pero sin serlo totalmente, ya que le falta completar el acorde.

⁷⁵⁶ El texto de la primera canción era perteneciente a *Soledades*, mientras que el de la segunda a *Galerías*. Antonio Machado (1875-1939) publicó un libro en 1903 que posteriormente fue ampliado a *Soledades, Galerías y otros poemas* en 1907.

La voz hace su aparición en el compás 4 con el título de la canción, desplazándose la melodía en sentido ascendente y descendente justo en el momento en que se inicia la sección A. La escritura pianística por tanto, realiza un seguimiento al texto declamado que interpreta la voz.

A partir del compás 9, y con la alternancia de los compases $6/8$ y $3/4$, se produce una combinación de ritmos que dará lugar al ritmo de petenera, que casualmente coincide con el texto utilizando esa misma palabra. Además en el compás 9 y siguiente tienen lugar dos cadencias andaluzas respectivamente, tanto en la voz como en el piano. Hay que destacar el carácter conclusivo que se produce con el descenso de notas en el bajo de la mano izquierda dando lugar en el compás $2/4$ a un hecho excepcional, como es que la nota que cumple función de dominante aparezca en tiempo fuerte. Entre tanto, la nota que realiza función de Tónica, es decir la nota La_1 se encuentra en tiempo débil, originándose por tanto una alternancia de V y I, como se observa en el compás 12. Nuevamente aparece el ritmo de peteneras en los compases 13 y 14, en los que destaca la voz solista con los típicos giros y tresillos que realizan bordadura de ésta música popular. La tonalidad ahora presente es Do mayor. El piano aparece en dominante y en parte débil del compás, para seguidamente caer en tónica produciendo una cadencia perfecta.

La sección A finaliza con la nota Do del bajo en el compás 16, regresando nuevamente a la ya recordada sonoridad de sexta napolitana. En ese mismo compás continúa la sección B en la tonalidad de Do mayor, manteniendo el compás de $3/4$. A partir de estos compases la voz es la que declama ayudada por el texto. Esta fórmula de encantamiento y recitado produce en algunas canciones, o pasajes como éste, la desaparición de la métrica, creando la sensación de prosa cantada en lugar de versos.

El piano sigue manteniendo su papel de acompañamiento y soporte armónico. La voz crea la sensación de arrebatos bruscos a través de ciertos giros melódicos debido a la fuerza del texto, como en los compases 20 y 21. Es interesante mencionar el acorde de novena de dominante realizado a contratiempo, que mantiene el efecto suspensivo en el aire. El compás 20 no contempla el acompañamiento del piano con el propósito de dotar a ese pasaje de más libertad y declamación en su expresión a la hora de concluir dicho pasaje. El piano se reincorpora en el compás 21 acompañando ese final a través de corcheas articuladas cada dos y formadas por intervalos de cuarta y quinta, respectivamente.

A partir del compás 22 el piano adquiere más protagonismo. Desde éste compás hasta el compás 29 el compositor emplea diversos recursos como por ejemplo la escala de Si bemol menor con el sexto grado alterado en los compases 23 y 24. También la alternancia de ambas manos en superposiciones de intervalos de cuarta como en el compás 25. El compositor crea en el compás 26 la sonoridad de napolitana por medio del segundo grado rebajado al encontrarse nuevamente en la tonalidad de La mayor. Los compases 26 y 27 son repetición del inicio de la canción y por tanto reincidiendo en la sonoridad de sexta napolitana. El compás 28 con acordes en figuración rítmica de corcheas y en movimiento paralelo desencadena en una cadencia andaluza, mientras la mano derecha realiza un acorde de sexta aumentada.

La sección A' transcurre en La mayor, aunque a veces presenta el sexto grado (Fa) rebajado. Es una variación de la Sección A de la exposición, si bien en este caso añade algunos compases como el 34 y 35. El compositor genera un carácter suspensivo para nuevamente retomar compases de la sección A que buscan la sensación de conclusión.

Antes de ese final conclusivo aparecen unos pasajes interesantes de reseñar. Por ejemplo, en el compás 39 el piano realiza uno de esos giros libres característicos del cante jondo, dando paso a un acorde arpegiado por ambas manos que resulta ser un acorde de tónica y dominante a la vez sobre el quinto grado. Entre tanto, la voz se recrea en ese final reiterando la nota La como conclusión de esa pieza. El piano en ese tercer tiempo emplea unas cuartas alteradas, la nota Re sostenido por ambas manos, que lo único que crea es una dinámica de tensión para concluir después de haberlo hecho la voz en La mayor, añadiendo una dinámica de *ppp* a la tónica. Por último finaliza la segunda canción con la cadencia dominante-tónica.

IV.2.3.3. Campo.

La tarde está muriendo
como un hogar humilde que se apaga.
Allá, sobre los montes,
Quedan algunas brasas.

Y ese árbol roto en el camino
Hace llorar de lástima.

¡Dos ramas en el tronco herido,
y una hoja marchita y negra en cada rama!

¿Lloras?
Entre los álamos de oro,
Lejos,
La sombra del amor te aguarda.

Antonio Machado

Dentro de éste ciclo de canciones la correspondiente al número tres es una pieza con una línea melódica más lírica y cantáble, más espiritual y con un tono triste y sentimental. Esto se argumenta fijándose en el texto que acompaña a la música, además de la indicación de *Andante poco mosso* al principio de la pieza. Se trata de la canción más breve de esta colección de canciones con sólo 29 compases, pero no por ello hay que restarle su valor en el ciclo. La tercera canción del ciclo se estructura en el siguiente esquema:

- Introducción (desde el compás 1 al compás 2).
- Sección A: (desde el compás 2 al compás 10).
- Sección B: (desde el compás 11 al compás 18).
- Puente: (desde el compás 19 al compás 21).
- Sección C (desde el compás 22 al compás 29).

La canción número tres está escrita en compás de cuatro tiempos y con dos bemoles en su armadura, lo que da a entender que se encuentra en la tonalidad de Sol menor. Pero el hecho de no recurrir al séptimo grado le hace perder el carácter tonal y convertirse en modal. Como ocurría en las canciones anteriores, el compositor realiza una breve introducción del piano de dos compases de duración, mediante un ostinato Re-Do sostenido, formando un tritono con la tónica en la voz intermedia del piano. El carácter dramático y melancólico del texto puede inspirar la utilización de éste ostinato a lo largo de veinte compases. Sería otro ejemplo más de madrigalismo, de cómo el texto condiciona la escritura musical que acompaña.

La sección A comienza en el compás 2 extendiéndose hasta el compás 10. A su vez puede ser dividido en Pregunta desde el compás 2 al 6 y Respuesta desde el

compás 6 al 9. Sobre el mismo ostinato que presentaba el piano en la introducción, el compositor decide continuar el acompañamiento pianístico en la sección A. Por otra parte, la voz será la que tenga ahora el protagonismo tratándose de una melodía bastante lineal, en un sentido plano y sin grandes altibajos. La dinámica transcurre desde un *piano* pasando por unos reguladores un *mezzoforte* y concluyendo en *piano* y *pianissimo*.

Tras el compás 10 donde sólo actúa el piano manteniendo el ostinato inicial, se reincorpora la voz dando paso a la Sección B que se extiende desde el compás 11 al 18. Como en la sección anterior también aparece aquí dividida en pregunta y respuesta, quedando así la pregunta desde el compás 11 al 14 y la respuesta desde el compás 15 al 18.

Ésta sección se diferencia de la primera en que aquí las frase melódica que lleva la voz tienen un registro interválico más amplio existiendo movimientos en sentido ascendente ya sean melódicos, por grados conjuntos o por intervalos de cuarta. Dicha sección finaliza con una dinámica de *mezzoforte* lo que indica que la pieza tiene en ese pasaje un punto de tensión. Esto se confirma al observar los signos de exclamación presentes en el texto.

Desde el compás 19 al 21 se produce por parte del piano un puente de transición hacia una nueva sección. A lo largo de estos tres compases se observan ligeros cambios en su escritura. El ostinato amplía sus intervalos a contratiempo en la voz superior, llegando a distancias interválicas de décimas y hasta onceavas. La mano izquierda del piano también se desplaza hacia regiones más agudas, manteniendo la relación de I y V.

En el compás 21 el piano alcanza su tesitura más aguda de esta pieza pero con una dinámica de piano que transitará hasta *ppp*. La mano derecha fragmenta el ostinato mediante una breve línea melódica sobre la nota La. En ese compás y en la mano izquierda tras un silencio de blanca, aparece un acorde formado por superposición de intervalos de cuarta. La voz irrumpe en el compás 22 con dinámica de piano y mediante un salto interválico de séptima descendente queriendo el compositor poner música a la pregunta "...¿lloras?...".

Progresivamente se va generando una textura más densa y compleja. El piano que ya renunció al ostinato, presenta a través de su escritura acordes en su mano izquierda frente a posibles líneas melódicas en la mano derecha, mucho más

sincopadas y con mayor protagonismo de cromatismos. Resulta interesante observar los movimientos armónicos por los que va desplazándose la canción. Como ejemplo, una sucesión de acordes de dominantes en los compases 24 al 26.

Tras unos compases donde la voz se extiende mediante una melodía en sentido ascendente hasta un intervalo de décima, llega al compás 25. El compositor quiere representar, a través de una dinámica de *mezzoforte* y con un intervalo amplio de séptima descendente, la lejanía, en alusión al texto de ese compás.

En los siguientes compases predomina la dinámica *forte*, remarcando el triunfo del amor, como una esperanza y acto de fe. Al final la esperanza de un posible amor suspende el ostinato para recobrarlo en los dos últimos compases. Rodríguez Albert emplea el modo menor por el carácter del texto, pero concluyendo en modo mayor con la tercera de picardía, por exigencia del texto.

La voz acompaña al piano hasta el final a través de grandes ligaduras en un ambiente de quietud y de *pianissimo* como desapareciendo, sin ninguna indicación de *ritardando*.

IV.2.3.4. Sueño infantil.

Una clara noche
De fiesta y de luna,
Noche de mis sueños,
Noche de alegría

-era luz mi alma,
que hoy es bruma toda,
no eran mis cabellos
negros todavía-,

el hada más joven
me llevó en sus brazos
a la alegre fiesta
que en la plaza ardía

So el chisporroteo
De las luminarias,
Amor a sus madejas

De danza tejía

Y en aquella noche
de fiesta y de luna,
Noche de mis sueños,
Noche de alegría,

El hada más joven
Besaba mi frente...
Con su linda mano
Su adiós me decía...

Todos los rosales
Daban sus aromas,
Todos los amores
Amor entreabía.

Antonio Machado

La canción número 4 del ciclo se titula *Sueño Infantil*⁷⁵⁷ y contiene en su totalidad 77 compases, que pueden estructurarse de la siguiente manera:

- Introducción (desde el compás 1 al compás 9).
- Sección A: (desde el compás 10 al compás 26).
- Sección B: (desde el compás 27 al compás 39).
- Transición: (desde el compás 39 al compás 51).
- Sección A': (desde el compás 52 al compás 67).
- Coda: (desde el compás 68 al compás 77).

La pieza comienza en anacrusa con una introducción pianística de nueve compases para dar paso más tarde a la voz y a la sección A. Escrita en compás de 6/8 y en la tonalidad de Mi mayor. La articulación, la claridad de líneas y el carácter abierto de esta pieza son como la significación del texto.

⁷⁵⁷ El texto corresponde al poema LXV del libro Soledades de Antonio Machado. AUBERT, Paul. *Antonio Machado hoy, 1939-1989: coloquio internacional*. Madrid: Casa de Velázquez, 1994. Pág. 107.

Es interesante destacar dos figuraciones musicales en la escritura de esta introducción. Una hace referencia al empleo de corchea con puntillo semicorchea y corchea característico en la escritura de Kabalewsky sobretodo en sus piezas infantiles⁷⁵⁸. La otra afecta a la utilización en la melodía pianística del acento en la última corchea de cada compás, recordando a las pulsaciones de un reloj donde se recalca la nota a contratiempo, como en los compases 1 al 3.

Es importante reseñar los intervalos de cuarta en la mano derecha del pianista en el compás 2 y mano izquierda del piano, compás 1 al 7-8. En estos últimos compases el acorde de cuarta sobre la figuración rítmica de negra resulta ser una apoyatura hacia la tónica, que a su vez la tónica es un acorde de séptima sobretónica, acorde muy presente en la música impresionista.

La sección A se inicia en el compás 10 y transcurre hasta el compás 26. Puede dividirse a su vez en pregunta desde el compás 10 al compás 17 y en respuesta desde el compás 18 hasta el compás 25. Dentro de esa pregunta el piano realiza un ostinato en ritmo de negra con puntillo desde el compás 10 al 13. En el compás 14 en el acompañamiento pianístico surge un giro hacia Mi menor natural, ya que la tercera está rebajada medio tono y el séptimo grado no es sensible sino subtónica ya que se encuentra a un tono de la tónica. Entretanto la melodía que lleva la voz realiza en el compás 15 un Re sostenido que actúa de sensible.

Los compases 16 y 17 son una repetición exacta de los dos compases anteriores pero con una dinámica en *piano*, generando un efecto eco, que no es más que un recurso de la música del período Barroco. A partir del compás 18 se encuentra la respuesta en la que se puede destacar en el acompañamiento pianístico el empleo de intervalos de quinta, así como el contratiempo entre mano derecha y mano izquierda. En el compás 21 se produce una cadencia perfecta de dominante con el acorde de novena con séptima hacia la Tónica. De nuevo entre los compases 22-23 y 24-25 tiene lugar una repetición casi literal pero con una pequeña diferenciación de dinámica, creando el efecto eco, lo mismo que se había producido unos compases antes.

Finaliza esta sección A en el compás 26 en Mi menor natural con la nota Re becuadro. El diseño producido en la mano derecha en los compases 25 y 26 de la

⁷⁵⁸ Esto se puede observar en las *Piezas infantiles para piano Op.39* u *Op.53* de Kabalewsky.

escritura pianística se repetirá más adelante. Por su parte la mano izquierda realiza acordes de Mi menor pero cifrados como 4^5 y 5^9 respectivamente.

La sección B abarca desde el compás 27 hasta el compás 39 y ahora en la tonalidad de Mi menor. Aparece un cambio de textura que da lugar sólo a la sensación, ya que en realidad no se produce, de cambio de tiempo y de una escritura pianística más fluida a través del acompañamiento de grupo de seis semicorcheas. Observar el descenso que realiza la mano izquierda con la figuración de negra con puntillos desde el segundo tiempo del compás 27 en adelante. Las notas que utiliza el piano en su acompañamiento recuerdan a la escala pentatónica de Re. Pero en realidad no sería así, ya que las apoyaturas que aparecen en la mano derecha del pianista al igual que la nota Fa, no son pertenecientes a la escala pentatónica. Rodríguez Albert consigue a través de la imitación de la sonoridad pentatónica concederle un carácter infantil a la pieza.

A partir del compás 33 se modula a Re menor natural, es decir transportando una segunda mayor descendente, con lo que resulta similar a la estrofa anterior bajada una segunda. En los compases 35 y 36 se produce la pregunta, con la nota Mi bemol en la voz, mientras que en los compases 37-38 la respuesta contiene la nota Mi natural. También, a lo largo de estos compases, se vuelve a producir un descenso en la mano izquierda del piano hacia el registro grave con figuración rítmica de negras con puntillo.

Desde el compás 39 al 51 la voz descansa y el piano realiza una especie de interludio. Los compases 39 y 42 son una repetición de los compases 4 al 8. El compás 47 en realidad es un segundo grado actuando como preparación de la nueva modulación hacia Mi mayor. El compás 48 es un compás de Mi mayor.

Los compases 49 al 51 resultan ser una repetición de los compases de la introducción pianística de los compases 7 al 9 y por tanto nuevamente se regresa a la sonoridad impresionista. Desde los compases 44 al 50 el piano se caracteriza por tener en la mano derecha más juego sonoro, mientras la mano izquierda se mantiene en una escritura más estática.

La sección A' se extiende desde los compases 52 a los compases 67 iniciándose en la tonalidad de Mi mayor. Dentro de esa sección, los compases 52 al 59 son repetición de los compases 10 al 15. Mientras, los compases 59 y 60 son repetición de los compases 25 y 26, en el registro pianístico escrito ahora en Si

menor natural. A partir del compás 61 la pieza se encuentra en la tonalidad de Mi mayor. La voz que aparece en este compás 61 es también repetición de la cabeza del diseño rítmico aparecido en el compás 27, 33, 35 y 37, respectivamente. La melodía que surge en el compás 64 vuelve a repetir la que se ocupaba en el compás 34 a 35. En los compases 66 y 67 el piano vuelve a repetir el diseño de los compases 25 y 26.

Ésta cuarta canción finaliza con la Coda desde el compás 68 hasta el compás 77. Los cuatro primeros compases son repetición de los compases 56 al 59. Mientras que los restantes compases utilizan parte del diseño anterior, el cual juega con el modo menor y mayor indistintamente de los compases 74 y 75. Por otro lado, el piano repite ese diseño anteriormente citado de los compases 25 y 26 desde el compás 71. Concluye la canción con el acorde de Mi mayor y con la dinámica de *pp*, en posición abierta y abarcando la máxima extensión del teclado.

IV.2.3.5. Hierve y ríe el mar.

El casco roído y verdense
del viejo falucho
reposa en la arena...

La vela tronchada parece
que aún sueña en el sol y en el mar.

El mar hierve y canta...

El mar es un sueño sonoro
bajo el sol de abril.

El mar hierve y ríe
con olas azules y espumas de leche y de plata,
el mar hierve y ríe
bajo el cielo azul.

El mar lactescente,
el mar rutilante,
que ríe en sus liras de plata sus risas azules...
¡Hierve y ríe el mar!...

El aire parece que duerme encantado
en la fúlgida niebla de sol blanquecino.

La gaviota palpita en el aire dormido, y al lento
volar soñoliento, se aleja y se pierde en la bruma del sol.

Antonio Machado

Se trata de un poema simbolista de Antonio Machado, dentro de la temática de la naturaleza donde el agua es un referente sobre estados de ánimo u obsesiones⁷⁵⁹.

Escrita en la tonalidad de La menor natural, es una de las piezas que presenta más cambios de compás. Posiblemente debido a que es irregular en cuanto a la poesía, es decir, su estructura estrófica no resulta igualmente métrica. Consta de un total de 47 compases, divididos en cuatro secciones.

Comienza en el compás 1 la sección A con la indicación agógica de *Ben Moderato*. Escrito en compás de 9/8 aparece el piano realizando una introducción de dos compases empleando la escala pentatónica de La, donde el Fa sostenido que aparece representa una apoyatura. La mano izquierda del piano a través del seisillo de semicorcheas imita el movimiento del mar, en alusión al aspecto simbólico. Nuevamente se trata de otro ejemplo de madrigalismo. La voz aparece en el compás 3 en La menor modal. Aquí el acompañamiento pianístico es muy similar al de los compases de la introducción en los que imitaba el mar. Por parte de la mano derecha se intercalan octavas u otros intervalos a contratiempo. Rítmicamente el compositor continúa jugando con la alternancia de los compases de 6/8 y 9/8. Respecto a la armonía en esta Sección A se puede destacar el acorde de sexta aumentada que aparece en el compás 5, además de la serie de séptimas entre ambas manos del acompañamiento pianístico que resolverá en el compás 10 en el acorde de La mayor.

El compás 11 sirve de conclusión de la sección A y al mismo tiempo como transición para dar paso a una nueva sección. También ese mismo compás 12 es la transposición del modo pentatónico de Sol en el tono de Fa, utilizando la misma escritura pianística que en los compases de la introducción.

Desde el compás 12 hasta el compás 23 se desarrolla la Sección B, de nuevo en 9/8 en la que compositor alterna los compases, combinando el binario y ternario.

⁷⁵⁹ Pertenece a la colección de poemas Soledades. El título original de este poema es *El casco roído y verdoso* y ocupa el lugar XLIV del libro de Machado. PÉREZ GAGO, Santiago. *Razón, sueño y realidad en Antonio Machado*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1984. Pág. 233.

La tonalidad empleada es Fa mayor, con la indicación agógica de *dolce* y utilizando un registro bastante centrado del instrumento.

Los compases 14 y 15 son una repetición de los dos compases anteriores, con ligeros cambios, sobre todo lo que respecta a la voz. El último acorde del compás 15 resulta ser un acorde de novena de dominante de Re menor, resolviendo en el compás 16. Al siguiente compás aparece una dominante aislada de Fa mayor. En la voz se producen dos tritonos en la melodía, compases 18 y 19. En los compases 21 y 22 el acompañamiento pianístico repite el modelo de los compases 18 y 19, principalmente en su cabeza motívica. Se puede observar, cada vez que la voz repite el texto de "...el mar hierve...", como la escritura musical suele ser casi la misma, manteniendo el mismo diseño.

La sección C abarca desde el compás 23 hasta el compás 32. Se inicia con el tercer grado de Fa Mayor actuando de base armónica. Se trata de unos diseños que van encadenados entre las diversas voces como en los compases 23-24 y 25-26. Los compases 28 al 32 son preparación del momento álgido de la pieza. Iniciándose en una dinámica de *pp* hasta el *ff*, donde además la escritura musical ha pasado de ser lírica y melódica a ser más rítmica, sobretodo en el acompañamiento. Hay que destacar las notas en *stacatto* de la mano derecha que simulan las risas que describe el texto, otro claro ejemplo de madrigalismo. El compás 31 comienza en Mi menor, después un acorde de Re, ambiguo, pasando al siguiente compás en Mi mayor.

La sección D parte justo desde la explosión de sonido producida en el compás 32. El acompañamiento pianístico imita las olas del mar en un registro más grave en octava baja, hasta el compás 34 en el que surge la repetición de la que fue la primera estrofa, aunque con un acompañamiento pianístico distinto. En los compases 39 y 40 se produce una cadencia andaluza. Hay que destacar el acorde de sexta napolitana que tiene lugar en el compás 43 resolviendo en el compás siguiente con un acorde de novena sobre el quinto grado. No hay que olvidar que en estos compases la tonalidad sigue siendo La menor.

Los últimos compases concluyen con una figura rítmica de blanca con puntillo ligada a corchea sobre el quinto grado de la tónica en la voz, mientras el acompañamiento pianístico repite los dos compases iniciales de la introducción finalizando con la indicación de *pp* sobre la nota fundamental de la tónica.

IV.2.3.6. ¡Oh, dime noche amiga!

¡Oh, dime, noche amiga, amada vieja,
que me traes el retablo de mis sueños
siempre desierto y desolado, y sólo
con mi fantasma dentro,
mi pobre sombra triste
sobre la estepa y bajo el sol de fuego,
o soñando amarguras
en las voces de todos los misterios,
dime, si sabes, vieja amada, dime
si son más las lágrimas que vierto!

Me respondió la noche:

Jamás me revelaste tu secreto.

Yo nunca supe, amado,

Si eras tú ese fantasma de tu sueño,

Ni averigüe si era su voz la tuya,
o era la voz de un histrión grotesco.

Dije a la noche: Amada mentirosa,

Tú sabes mi secreto;

tú has visto la honda gruta
donde fabrica su cristal mi sueño,
y sabes que mis lágrimas son más,
y sabes mi dolor, mi dolor viejo.

¡Oh! Yo no sé, dijo la noche, amado,

yo no sé tu secreto,

aunque he visto vagar ese que dices
desolado fantasma, por tu sueño.

Yo me asomo a las almas cuando lloran

y escucho su hondo rezo,

humilde y solitario,

ese que llamas salmo verdadero;
pero en las hondas bóvedas del alma
no sé si el llanto es una voz o un eco.

Para escuchar tu queja de tus labios
Yo te busqué en tu sueño,
Y allí te vi vagando en un borroso
laberinto de espejos⁷⁶⁰.

Antonio Machado

Se trata de la última canción del ciclo, siendo la que más texto contiene de todas. En cuanto a la estructura presenta el siguiente esquema:

- Sección A: (desde el compás 1 al compás 24).
- Sección B: (desde el compás 25 al compás 41).
- Sección A': (desde el compás 42 al compás 61).
- Sección B': (desde el compás 62 al compás 90).
- Coda: (desde el compás 91 al compás 100).

Esta sexta y última pieza que cierra el ciclo de *Canciones* está escrita en la tonalidad de Re menor, en compás ternario y con la indicación agógica de *Andantino*. Los dos compases iniciales, que son exactamente idénticos, son de introducción por parte del piano. Lo más destacable de éste inicio es como el compositor conjuga en el registro grave del piano la tónica y la dominante, alternando con distintas alturas y creando una cadencia perfecta, con la mano derecha en la que la nota Sol (IV) se encuentra alterada con un sostenido, y produciendo un tritono con respecto a la Tónica.

La voz aparece en el tercer compás empleando la escala de Re menor natural, ya que la sensible que sería la nota Do no se encuentra alterada, y por tanto éste séptimo grado evitaría la función de sensible.

En esta primera sección a la que se le llama A, transcurre desde el compás 1 hasta el compás 24, ambos inclusive. Frente a la introducción pianística que utiliza una dinámica de *piano* la voz entra en *mezzoforte* dando así más énfasis a la

⁷⁶⁰ El texto corresponde al poema XXXVII del libro *Soledades* de Antonio Machado. AUBERT, Paul. *Antonio Machado hoy, 1939-1989...* Pág. 108.

exclamación del texto. A partir del compás 7 el compositor emplea una célula rítmica formada por una corchea, dos semicorcheas y una negra o dos corcheas repetidas. Ésta célula rítmica puede ir variando sobretodo la última nota, normalmente por figuraciones más breves, así como en el sentido ascendente y descendente de la misma. Además ésta célula es empleada tanto por la voz como por el piano en un juego de contestaciones entre ambos, lo que imprime un carácter más ágil al pasaje. También se producen cambios en alteraciones del sexto grado, unas veces la nota Si aparece alterada y en otras ocasiones, como en los compases 7 al 9, con la alteración de la armadura.

En el compás 9 se forma un acorde de Sol menor, es decir, cuarto grado de Re en primera inversión. Entre los compases 11 y 12 tienen lugar dos acordes de Dominante lo que produce una sensación de inestabilidad. Éste segundo acorde será el quinto grado de Si bemol mayor y al mismo tiempo es el de mayor intensidad sonora hasta el momento.

Desde ahora y coincidiendo con un pasaje donde la letra del texto recuerda a la estepa, invade una sensación de nostalgia unido a la melancolía del poema. El compositor lo resuelve, por ejemplo, con dos compases alternos donde sólo está presente la voz, como en los compases 13 y 15 en *piano*, pero que rápidamente cambia la dinámica gracias a un crescendo hacia el *forte* del compás 16.

En el compás 14 se produce en el piano un acorde de novena sobre la Subtónica, pero en este caso invertido y actuando todo el acorde sobre la nota Re del bajo, que resulta ser la tónica.

A partir del compás 16 hasta el compás 19 se producen unas progresiones tanto de la voz como del piano a distancia interválica de cuarta descendente. Además la escritura pianística varía en el acompañamiento combinando ahora pasajes de octavas vacías, un recurso característico de la música impresionista que conjuntamente se desplaza en movimiento paralelo. Es preciso recordar que la armonía clásica prohibía específicamente el movimiento paralelo de ciertos intervalos como octavas y quintas, basándose en que ello debilitaba el movimiento independiente de las voces. Debussy utilizaba libremente las quintas y las cuartas paralelas, apartándose del sonido clásico-romántico.

Retomando nuevamente el compás 16 la primera progresión se encontraría en la tonalidad de Sol mayor finalizando en la V. Sin embargo, la segunda estaría en

Re mayor finalizando también en el quinto grado. En el compás 19 se produce el acorde de dominante de la dominante, finalizando en el registro grave del piano con dominante-tónica en Re menor, y por tanto a través de una cadencia perfecta. En el compás 20 y con una dinámica de *fortísimo* se retoma de nuevo, y con una clara alusión al inicio de la voz en la primera estrofa, donde el acompañamiento pianístico conjugaba con la dominante y la tónica, cadencia perfecta. Los compases 23 y 24 resultan interesantes en el aspecto armónico. En la escritura para piano del compás 23 se produce un acorde de séptima sobre el IV, con la nota Fa que actúa de séptimo grado alterada, seguido de dos acordes perfectos, uno de Dominante que resuelve en el VI en segunda inversión produciendo una cadencia rota. El siguiente compás lo ocupa un acorde de oncenava sobre la tónica como nota pedal actuando como dominante y resolviendo en la tónica como apoyatura.

La sección B transcurre desde el compás 25 hasta el compás 41 ambos inclusive. Escrito en la tonalidad de Sol menor natural, ya que el séptimo grado no está alterado y carece de función de sensible. Es más, se podría apuntar incluso a la escala de Sol menor dórico, ya que el sexto grado nota Mi está alterado ascendentemente. En esta nueva sección la agógica ha variado, apareciendo ahora la indicación *Meno mosso*. La voz se inicia en el tiempo fuerte de ese compás 25 retrasando el piano su aparición para el tercer tiempo de ese compás. Comienza en un registro grave y en *mezzoforte* oponiéndose al piano. En los compases 25 al 27 se presenta un diseño cromático descendente en el registro grave del piano, que unos compases más tarde se muestra por aumentación.

En los compases 29 y siguiente la mano derecha llega a realizar un pasaje de I-IV-V y I con acordes invertidos en placa, es decir, formados por superposiciones de intervalos de cuarta y de quinta. A partir del compás 35 el acompañamiento sufre una transformación rítmica y se vuelve más dinámico, debido al despliegue en corcheas del motivo del bajo. Hay que fijarse que en el compás 38 en la mano derecha en la voz superior de las octavas se produce tritono. Además, en los dos compases siguientes entre la voz y el piano se producen unísonos. En el compás 41 la voz ya ha desaparecido, por tanto es la voz inferior del piano en su registro grave la que va descendiendo por semitonos cromáticos y resolviendo en cadencia perfecta de dominante de la dominante a dominante, respecto a Fa mayor.

Otra sección se inicia desde el compás 42 hasta el compás 61, a la que se va a llamar A', y supone una vuelta al inicio, a la 1ª sección, pero con pequeñas

variaciones. En primer lugar en esta sección no hay una introducción pianística, sino que es la voz la primera en aparecer acoplándose inmediatamente el piano. Esta sección tiene una indicación de primo tempo, regresando a un bemol en la armadura y al compás ternario. La célula del motivo del inicio aparece ahora aquí en el compás 44, pero el final varía en el compás 45 con una nueva figuración rítmica. En el compás siguiente la misma célula será interpretada de nuevo por la voz pero ahora modificando ligeramente las notas.

A lo largo de estos compases el compositor utiliza en la mano derecha el motivo rítmico que aparecía en el inicio, pero alterando las notas, mientras que en la mano izquierda son los acordes de quinta justa armónica en el último tiempo del compás, como por ejemplo en los compases 42 y 44 al 47. A partir del compás 48 aparece una célula motívica en la voz, proveniente de la cabeza del motivo que arrancó en el compás 3. Al mismo tiempo el piano realiza diseños encadenados descendentes entre ambas manos formando tritonos. Estos pasajes son los que generan una textura contrapuntística en esta pieza.

En el compás 50 es la voz la que presenta un antecedente que será imitado por el piano, libremente y alternándose entre ambas manos. La última imitación se produce una octava baja con respecto al modelo. Estas imitaciones cada vez son más breves en su extensión, por lo que reducen figuraciones rítmicas. Desde el compás 58 al 61 sólo aparece el piano utilizando los motivos del principio de esta sección tanto para la mano derecha como izquierda. Ahora la tonalidad es Si bemol mayor finalizando con el II grado rebajado y disminuyendo al mismo tiempo el volumen sonoro a través del regulador descendente.

De nuevo surge otro cambio una nueva sección llamada B' y también con una indicación agógica novedosa hasta ahora, *Poco piu animato*. La extensión de esta sección parte desde el compás 62 hasta el 90 con dos bemoles en la armadura, en la tonalidad de Sol menor y compás de cuatro tiempos. La melodía que interpreta la voz en el compás 62 es una repetición de la aparecida en la Sección B en el *Meno mosso*, pero ahora empleando fórmulas como la aumentación rítmica. En este caso será una aumentación irregular ya que no se duplica el valor de cada duración, sino que cada sonido se dilata de manera distinta.

La voz que se inicia en el compás 62 repite el motivo de los compases 25 en adelante, pero recreándose en el primer compás y sobretodo en la primera nota. Mientras el piano reproduce el motivo del acompañamiento pianístico que realizaba

en la Sección B, el descenso cromático, pero ahora con ligeras variaciones rítmicas como la inclusión de algún silencio, como por ejemplo los compases 63 al 65 y 67 al 69, respectivamente.

La mano derecha del piano también repite el motivo que realizaba en la sección B, pero en este caso transportándolo, además de una reducción rítmica. Todo esto concluye en el compás 69 en Fa mayor con una cadencia perfecta. A partir del compás 70 la escritura pianística vuelve a ser vertical con figuración rítmica de blancas, hasta el compás 72. Ahí se producen novedades como el acorde desplegado o un pasaje que contiene tritono.

En los compases 73 al 75 se produce el cromatismo descendente en la línea superior del piano. Posteriormente en los compases 75 al 77 alternan movimientos de voces por movimiento directo y contrario. También se observa la sucesión de intervalos de quinta por movimiento directo hasta el compás 77. Por otro lado, la voz interpreta una melodía diatónica de la escala de Re modal con un acompañamiento pianístico con cromatismos, siempre en sentido descendente, como en el compás 78 con anacrusa anterior. Este diseño del piano se repite en los compases 80-81 y 82-83, respectivamente. El compás 84 donde sólo actúa el piano, es una copia del compás anterior transportado un intervalo de segunda descendente. Desde el compás 80 la canción se encuentra en Re natural, mientras la voz lleva unos compases que se mueve en un registro grave. A partir del compás 85 el compositor emplea la escala de Sol modal. Los compases 85 al 87 son una repetición, pero con ligeras modificaciones de los compases 32 al 34.

En el cuarto tiempo del compás 87 aparece la tonalidad de Sol menor. Hay que observar como el compositor transita a menudo entre escalas tonales y modales. En los compases que restan hasta la Coda, el piano emplea de nuevo una escritura con figuración rítmica de blancas, una escritura más vertical que recordaría a la de los corales bachianos. En el compás 90 tiene lugar una cadencia perfecta.

Finaliza esta canción con la coda, que se extiende desde el compás 91 al 100. Regresa con un bemol en la armadura y con un matiz de *forte*. La voz se anticipa al acompañamiento iniciándose en tiempo fuerte. Los compases 91 al 93 refiriéndose a dos de sus tiempos, suponen una repetición de los compases 85 al 87 pero transportándolo. El piano se desplaza por el teclado en octavas y a distancia de tercera mayor entre ambas manos. A partir de los compases 94 en adelante, así como en compases anteriores, está muy presente los cromatismos en esta coda. Este

hecho lo que crea es una sensación de ambigüedad ya que no hay ninguna sensibilización de ninguna nota. Desde el compás 96 el compositor escribe *crescendo poco a poco* buscando la apoteosis en la última canción, y por tanto cerrando así el ciclo. Es importante destacar el movimiento cromático que se produce entre ambas manos en el compás 98. En el penúltimo compás sobre la nota pedal de dominante tiene lugar el acorde de séptima diatónica en triada. Todo ocurre sobre la nota pedal ya que la nota Sol no está alterada.

Finaliza el compositor con el acorde de séptima de dominante produciendo una cadencia perfecta y resolviendo en tónica, en este caso en Re mayor, es decir, con la tercera de picardía. Frente al clímax del acompañamiento la voz acaba simultáneamente con el piano, pero aquí con un descenso del volumen sonoro, buscando alejarse y desaparecer.

IV.2.4. Levádeme.

Si queres desmorriñarme
 Levaime pra onde o mar vexa
 e os seus airiños me cheguen
 e o sinta cando referva;
 levaime pra onde máis zoupe
 e máis se esfache nas penas
 e, ao revertaren as olas,
 mover os salseiros sexan;
 ou, de non, leváime a donde
 poida ter a man, siquera
 pra espellarme, ¡unhas pociñas
 ente os xuncos da ribeira

Manuel Leiras Pulpeiro

Se trata de una pieza escrita para canto y piano con motivo de homenajear al crítico Antonio Fernández-Cid. Su estreno se produjo a cargo de la soprano Carmen

Pérez Durías acompañada al piano por Carmen Díez Martín el 23 de junio de 1951 en el Ateneo de Madrid. Los versos corresponden a Manuel Leiras Pulpeiro⁷⁶¹.

La obra está escrita para una tesitura de cantante de mezzo-soprano, en un registro medio. Es una pieza accesible que no requiere grandes dotes por parte de la cantante a la hora de ser interpretada. Compuesta en ritmo ternario, consta de un total de 49 compases y de una estructura que puede dividirse en:

- Introducción: (desde el compás 1 al compás 8).
- Sección A: (desde el compás 8 al compás 25).
- Sección B: (desde el compás 26 al compás 34).
- Sección A': (desde el compás 35 al compás 41).
- Coda: (desde el compás 41 al compás 49).

Desde el inicio hasta el compás 14 la pieza es modal. El compositor utiliza el modo de Mi, pero transportado un tono bajo. El piano comienza con una introducción de ocho compases que se puede dividir al mismo tiempo en varias líneas melódicas. En este caso, la voz inferior realiza un ostinato rítmico con la nota Re₃ que podría ser un bordón. Por encima de esa voz aparece una segunda voz que realiza cromatismos con ritmo de figuración de blanca con puntillo. Por otra parte en el segundo compás, surge otro diseño rítmico que será la tercera voz en la mano derecha que se mueve en sentido ascendente y descendente. Y para finalizar una cuarta entrada de voces que aparece en el último tiempo de cada compás con acento.

La sección A se inicia con la aparición de la voz en el compás 8, en un registro medio. Por su parte el piano acompaña repitiendo diseños rítmicos y melódicos aparecidos en la introducción. La voz realiza una frase musical de varios compases que tendrá efecto conclusivo, desde el compás 10 al compás 17. A partir del compás 12 el compositor cambia la escritura musical del su acompañamiento, utilizando líneas más melódicas encadenadas y en sentido descendente. Entre los compases 14 y 15 aparece una sucesión de cadencias coincidiendo con el momento en el que la pieza pasa a ser más tonal. Concluye en el compás 17 con un matiz de *forte* y *ff*, además de con carácter *risoluto* rompiendo bruscamente con el clima melódico y cantábile de todo lo anterior.

⁷⁶¹ LOZANO MARTÍNEZ, Isabel; SOTO DE LANUZA, José María. *Rafael ...* Págs. 60-61.

Desde el compás 17 al compás 20 el piano es el que continúa en solitario, pero utilizando registros más amplios del teclado unido a un mayor volumen de sonido mediante la utilización de octavas así como un mayor empleo del pedal. Además de un uso de cromatismos lo que repercute en una mayor riqueza sonora. La voz aparece en la anacrusa del compás 21 con un matiz de *fortísimo*, así como la continuación con el carácter que precedía el piano. Estos compases resultan ser los de mayor clímax y tensión musical, correspondientes con la parte central de la pieza. La voz alcanza en estos compases el registro más agudo de toda la canción. Aquí el acompañamiento pianístico se vuelve mucho más amplio. Es necesario destacar varios aspectos, como por ejemplo que en estos compases el modo utilizado por el compositor es el modo de La, transportado un tono más bajo. Igualmente la nota pedal Sol en el registro grave que se repite en cuatro compases y del mismo modo los saltos que realiza la mano derecha del pianista cambiando con facilidad de octavas.

La sección B abarca una extensión desde el compás 26 al compás 34. En ese compás 26 la melodía que lleva la voz es una repetición de la interpretada por el piano durante la introducción en los compases 2 al 4, pero ahora en disminución rítmica. Por otra parte, el acompañamiento pianístico aparece como más inquietante debido a la alternancia rítmica por ambas manos y creando al mismo tiempo disonancias que no hacen más que enriquecer el colorido sonoro. Se puede destacar la nota grave Re₂ que actúa como una nota pedal. Dentro de la sección B los compases que transcurren desde el 30 al 34 están escritos en el modo de Mi en tono de Re. La transición dinámica de estos compases comienza con un matiz de *mezzoforte* pasando a través del descenso melódico de la melodía para finalizar el piano con un matiz de *pianissimo*.

Los compases 35 al 41 pertenecen a la sección A', que continúa escrita en el modo de Re. Estos compases son principalmente una repetición de los ya aparecidos desde el compás 10 al 16, modificando sobretodo el final. Se puede observar en el acompañamiento pianístico de los compases 38 y 39 la repetición ampliada en cuanto al ritmo aparecido en los compases 32 y 33, por parte de la voz.

La coda se extiende desde el compás 41 hasta la finalización de la canción en el compás 49 y son realizados exclusivamente por el piano. Estos compases están escritos en modo de Sol, que es el modo de La pero transportado un tono

descendente. Además, son compases similares a la introducción pero transportados un intervalo de quinta descendente.

Ésta pieza fue editada por la Diputación Provincial de Orense en 1952 junto a otras once, formando la obra *Doce canciones gallegas dedicadas a Fernández-Cid*⁷⁶².

IV.2.5. Tres villancicos manchegos.

Como su propio nombre indica, se trata de una obra formada por tres villancicos de procedencia manchega. Por tanto, una composición predominantemente popular que posiblemente lleven recuerdos de sus primeros años de vida por aquellas tierras.

Compuesta en 1963 y estrenada ese mismo año a cargo de la soprano María de los Ángeles Garcerán y al piano Carmen Coll en el Centro Cultural de Medina (Ciudad Real) el 26 de diciembre de 1963⁷⁶³.

IV.2.5.1. Los pastores no son hombres.

1. Los pastores no son hombres
que son ángeles del cielo
que en el parto de María
ellos fueron los primeros

Pastores alegres venid a Belén
Veréis que ha nacido el niño Manuel
Veréis ¡qué chiquito! y qué lindo es

2. En el portal de Belén
hacen lumbre los pastores
para calentar al Niño
que ha nacido entre las flores.
Pastores alegres venid a Belén...

3. En el portal de Belén
hay estrella, sol y luna

⁷⁶² LOZANO MARTÍNEZ, Isabel; SOTO DE LANUZA, José María. *Rafael ...* Pág. 61.

⁷⁶³ *Íbidem...* Pág. 79.

la Virgen y S. José y el Niño
que está en la cuna.
Pastores alegres...

El esquema de la estructura de éste villancico resulta bastante sencillo en cuanto a su comprensión. Una breve introducción pianística seguida de la copla con la primera letra. A partir de ahí existe una alternancia entre los estribillos y las coplas con distinta letra, respectivamente.

El primero de los villancicos está escrito en la tonalidad de Fa menor, en compás de 6/8. Se inicia con acento tético y con cuatro compases de introducción por parte del piano, en cuyo registro grave de la mano izquierda se observa una escala descendente tonal hacia la dominante y mediante cadencia perfecta llegar a la tónica. Lo mismo pero en sentido inverso realiza la voz una vez que hace su aparición, es decir, una escala ascendente hacia la dominante y conclusión en la Tónica.

Regresando a la introducción la mano derecha que presenta un diseño de corcheas en articulación de *stacatto* en el primer compás, se verá reforzado en los sucesivos con acordes en estado fundamental o bien invertidos haciendo a la escritura mucho más vertical. La voz, como se ha comentado anteriormente, aparece en el compás 5 con la primera estrofa. En esos primeros compases tiene lugar la escala ascendente mencionada en el inicio. Asimismo, en el compás 7 la voz repite el primer compás que aparecía en la melodía de la introducción pianística resolviendo en la dominante del compás 8.

Mientras la mano izquierda en su registro grave realiza un pedal rítmico de tónica con figuración rítmica de negra y corchea. En el compás 9 se produce una modulación hacia el relativo, La bemol mayor, donde la voz efectúa una melodía de grados conjuntos descendente de Tónica, de Fa₄ a Tónica, Fa₃. Esa melodía de la voz del compás 9 coincide con el compás 7 y por tanto con el compás 1 de la introducción, que es de donde surge todo.

Frente a la escritura de la voz, la diseñada para el piano posee una armonía más compleja y por tanto, más enriquecedora. El compás 13 da paso al Estribillo, de nuevo con acento tético y en compás binario de 2/4, además el compositor escribe en la partitura la indicación de *más movido*, con lo que consigue un tempo más rápido.

Es decir, tiene lugar un cambio de textura, tempo y compás. Sigue estando presente en el piano sobre todo en el registro grave, el pedal de Fa con figuración rítmica de negras. En la última semicorchea del grupo de cuatro existe un cromatismo desde la dominante hasta la tónica, como en los compases 13 al 15.

A partir del compás 17 se produce un cambio de compás binario 2/4 y ternario 3/4, alternativamente. En el compás 20 como en el 17 la melodía de la voz sigue siendo la misma, pero el diseño pianístico se ha modificado respecto al mismo acompañamiento del compás 17. Es decir, misma melodía pero con distinta armonización. La escritura del pentagrama superior de la mano derecha es transportada un intervalo de quinta ascendente, frente a la mano izquierda que ha sido un intervalo de tercera. Por tanto da la sensación en este compás 20 como si se hubiese generado una modulación hacia La bemol mayor.

El compás 22 concluye en Fa menor produciendo el salto a la primera casilla y regresando con la segunda copla, además de repetir nuevamente todo el proceso. Una vez finalizadas las tres letras de que consta el villancico y al saltar a la segunda casilla se observa la combinación en el piano de acordes de tónica con séptima sobre la sensible, actuando la nota Fa como pedal con un ritmo ostinato de corcheas. Acaba el villancico con el acorde de Fa mayor, mediante el empleo de la tercera de picardía. El final se puede calificar como final femenino, ya que una vez concluida la melodía de la voz el acorde de blanca cae en tiempo débil.

La duración aproximada de éste villancico fijado por el compositor es de dos minutos y 11 segundos.

IV.2.5.2. El labrador y la virgen.

1. La Virgen va caminando,
de Egipto para Belén
y en comedio del camino
pide el Niño de beber.

No pidas Niño agua,
no pidas mi Bien,
que las aguas turbias,
no se pueden beber.

2. Un poco más adelante
se encuentra a un labrador.

María le preguntó:
Labrador, ¿qué estás sembrando?...
y el labrador dice: Señora, sembrando
este poco trigo para otro año.

3. Vuelve mañana a segarlo
sin ninguna detención,
pues este favor te ha hecho
el Divino Redentor.

Ni por lo nacido ni por lo nacer
se ha visto en el mundo trigo como aquel.

4. Santísima Virgen María
por vuestra huída a Egipto,
alcanzadnos madre mía
de vuestro Divino Hijo:
Que nos dé la gracia, también la victoria
pa vernos un día juntos en la gloria.

Principalmente el segundo villancico tiene la siguiente estructura:

- Introducción: (desde el compás 1 al compás 7).
- Primera frase: (desde el compás 8 al compás 15).
- Segunda frase: (desde el compás 16 al compás 23).
- Tercera frase: (desde el compás 23 al compás 32).

Es decir, se trata de un villancico escrito en tres frases musicales que se encuentran supeditadas al texto. Escrito en ritmo ternario, en compás de 3/8 y en la tonalidad de Fa menor. En este caso la introducción pianística abarca una extensión más amplia, con respecto al villancico anterior. Comienza la mano derecha con acento acéfalo un diseño motivico formado por cuatro semicorcheas y una corchea. Más adelante este motivo será repetido alternándose entre ambas manos en la introducción pianística.

La primera frase comprende desde el compás 8 hasta el compás 15, y a su vez puede ser dividida en dos períodos. Uno que transcurre desde el compás 8 al compás 11 con final suspensivo y otro desde el compás 12 al compás 15 con final conclusivo, respectivamente. Respecto al acompañamiento pianístico de estos compases la mano izquierda ejecuta la tónica como nota pedal, a principio de cada compás. Por el contrario, la voz superior de la mano derecha también en ritmo de negras con puntillo efectúa a lo largo de estos compases un descenso cromático.

La segunda frase se desarrolla desde el compás 16 al compás 23 y nuevamente también dividida en dos períodos, uno desde el compás 16 al 19 siendo el final suspensivo, mientras el segundo período desde el compás 20 al 23 con final conclusivo. El ritmo que emplea el compositor para la voz en éstas dos frases es prácticamente idéntico, con un ritmo constante de corcheas y en los finales de sus períodos la presencia de semicorcheas y corcheas.

Por su parte, el acompañamiento pianístico de la primera frase consta de un despliegue en cascada de acordes arpegiados en sentido descendente sobre la misma nota pedal, la tónica. En esta segunda frase, la escritura de la mano izquierda es más activa, con un diseño rítmico continuo de corcheas que se mueve como una línea melódica frente a la escritura de la mano derecha que se vuelve más vertical y estática con acordes en placa. Sólo varían los finales de los períodos de la segunda frase, por sucesivas semicorcheas que se mueven en un intervalo de cuarta o de quinta.

Y por último resta la última frase de este villancico, que se inicia en el compás 23 concluyendo en el compás 32. De nuevo con dos períodos, uno desde el compás 23 al 26 y el segundo desde el compás 26 al 32. El inicio de la voz en esta tercera frase retoma el motivo de cuatro semicorcheas y una corchea de la introducción pianística. También en este caso el piano va alternando éste motivo entre ambas manos. Se puede observar la presencia casi constante, de cadencias perfectas, sobre todo en éstas dos frases.

Una vez se ha llegado a la primera casilla se vuelve al inicio repitiendo, en esta ocasión con las tres letras que restan. En la cuarta letra es cuando se debe saltar a la segunda casilla para finalizar por tanto éste segundo villancico. Los últimos compases son exclusivos del piano en donde el compositor combina cadencias perfectas y plagales disfrazadas en acordes invertidos. Mientras, la escritura de la mano derecha recuerda el motivo aparecido en la introducción de los primeros

compases. La duración aproximada fijada por el compositor para la primera letra, hasta la casilla uno, sería de unos 58 segundos.

IV.2.5.3. Vamos, pastorcillos.

San José es carpintero,
la Virgen teje
y el niño hace madejas
de seda verde.

¡Qué risa tan mona!
¡Qué risa le daba!
¡Qué risa tan mona!
Ja, ja, ja, ja, ja, ja.

Y ande y ande y ande
la marimorena
y ande y ande y ande
que es la noche buena.

Vamos, pastorcillos,
Vamos a Belén,
que ha nacido el niño
para nuestro bien.

Que ha nacido el Niño
Para nuestro bien.

Pronto y deprisa,
el paso largar,
que ha nacido el Niño
para nuestro bien.

Que hemos de adorarle
Y darle el parabién
Que hemos de adorarle
Y darle el parabién.

Mientras los dos primeros villancicos están escritos en tonalidades menores, ambos en Fa menor, éste último se encuentra en Fa mayor y con una indicación agógica de *Moderato*. Al igual que los otros villancicos éste contiene una introducción pianística y como en el anterior también se encuentra escrito en compás de 3/8.

Éste villancico en particular tiene una estructura formada por una introducción pianística y dos secciones; cada una de ellas contiene frases que a su vez se dividirán en períodos. Ésta introducción pianística de cuatro compases que se inicia con un marcado carácter folklórico, tiene una línea melódica más definida en la mano izquierda y una mano derecha en ritmo de corcheas que acompaña, reservando el final para una escritura más vertical con acordes entrelazados de dominante y cadencia perfecta.

La sección A comienza en el compás 5, que es cuando aparece la voz. Al mismo tiempo comprende dos frases que a su vez están divididas en dos períodos. La primera frase abarca desde el compás 5 hasta el compás 16, y subdividida al mismo tiempo en el primer período desde el compás 5 al compás 10 y el segundo período desde el compás 11 al compás 16. Cada uno de estos períodos se caracteriza por comenzar a tempo, es decir, con acento *tético*. Estos dos períodos son casi idénticos, diferenciándose sólo en el último compás del piano. En ambos, la voz emprende el cantábile con una línea melódica descendente. Mientras, el piano realiza un acompañamiento muy rítmico con notas pedales en el bajo, casi como un ostinato. Por otro lado, emplea tresillos de semicorcheas que imitan giros melódicos lo que le confiere un estilo popular. Sin embargo, la segunda frase de esta primera sección difiere de la anterior. Dividida en dos períodos, el primero transcurre desde el compás 16 hasta el compás 20 siendo el segundo desde el compás 20 hasta el compás 25. Principalmente las entradas de la voz son anacrúsicas y la armonía se vuelve más compleja, ya que desaparece la nota pedal, existiendo una mayor riqueza de cadencias. Por ejemplo, cadencia plagal en los compases 17 y 18, rota en los compases 19 y 20 al final del primer período y perfecta en los compases 23 y 24. El motivo rítmico de la escritura de la mano izquierda formada por silencio, cuatro semicorcheas y corchea, recuerda al efecto de la instrumentación de los villancicos, en general. El piano finaliza estos compases con un diseño en sentido ascendente en un registro agudo, si se compara con lo anterior.

La sección segunda llamada B, se extiende desde el compás 26 hasta el 46. Al igual que ocurría en el primer villancico, en este caso también se produce un cambio de textura. El compás cambia a un ritmo binario de 2/4, además de la indicación agógica de *Más movido*. Se trata de una melodía disfrazada “...*ande, ande, la marimorena*” perteneciente al popular villancico “El portal de Belén”, pero en este caso es acentuada en las partes débiles. Esta Sección B a su vez, está dividida en dos períodos. El primero que transcurre desde el compás 26 hasta el compás 29 y el segundo desde el compás 30 al compás 34, respectivamente. En lo que respecta al acompañamiento pianístico en este primer período se observa un inicio tético con un ritmo ostinato de acordes en la mano derecha frente a una mano izquierda que aparece en partes débiles y a contratiempo con una presencia de la nota Fa como nota pedal en el registro grave.

En el segundo período, el piano continúa con esa escritura vertical pero con menos constancia de los acordes rítmicos, produciendo más juego y mayor riqueza armónica, por ejemplo, la cadencia perfecta (V-I) con sexta añadida, de los compases 32 y 33. Asimismo en los compases 33 y 34 la escritura de la mano derecha imita la cabeza del tema concluyendo en un final femenino. Mientras los dos períodos anteriores participan de una dinámica *forte*, a partir de ahora en las sucesivas repeticiones de los períodos, el compositor realiza un giro hacia un menor volumen sonoro. De nuevo el primer período, ligeramente variado, abarca desde el compás 35 hasta el compás 38. La melodía de la voz tiene un registro más amplio que respecto a la primera vez que apareció y con un final claramente suspensivo. El acompañamiento pianístico sobre una base constante de notas pedal, en el registro grave tanto de la mano derecha como izquierda en ritmo de corcheas, se verá reforzado por diseños de 4 semicorcheas y 2 corcheas.

En el segundo período las distintas voces del piano continúan como en compases anteriores manteniendo el mismo diseño rítmico pero con ligeros cambios melódicos. Por lo que respecta a la melodía ésta genera ahora un descenso melódico hacia la tónica. Desde el compás 43 al compás 46 resulta ser una repetición de los cuatro compases anteriores.

La Sección B' aparece a partir del compás 47 con un nuevo elemento desde ese compás hasta el compás 50, donde se puede destacar en el registro grave del piano un doble pedal de tónica y dominante en ritmo de corcheas. En el compás 51 retoma el primer período de la Sección B para la voz, pero con cambio de

acompañamiento pianístico. Por ejemplo, la voz superior del piano es la cabeza del segundo período como en los compases 51 y siguiente, más la cabeza del primer período del inicio de la Sección B como en los compases 53 y siguiente.

Desde el compás 55 el compositor regresa al segundo período de la Sección B, es decir, repetición de los compases 39 al 46. Varía el final en el último compás, acabando el piano en un registro agudo, en tónica y con final masculino. Así concluye este tercer villancico con una duración aproximada de un minuto y seis segundos, según indicaciones del compositor.

IV.2.6. Evocación de la Rosa niña.

¡Oh Reyes! les dice

Yo soy una niña que oyó a los vecinos pastores cantar

Y desde la próxima florida campiña,

miro vuestro regio cortejo pasar

Yo sé que ha nacido Jesús Nazareno

Que el mundo está lleno de gozo por él

Y que es tan rosado, tan lindo y tan bueno

Que hace al sol más sol y a la miel más miel

Aún no llega el día

¿Dónde está el establo?

Prestadme la estrella para ir a Belén

No tengáis cuidado que la apague el diablo

Con mis ojos puros la cuidaré bien.

Esta obra fue compuesta por Rodríguez Albert en 1967 con motivo del centenario del nacimiento de Rubén Darío. El poema original lleva el título de *La rosa niña*, y fue escrito por el poeta nicaragüense en 1912⁷⁶⁴.

⁷⁶⁴ LÓPEZ, Ana María. "Cinco poemas de Rubén Darío en Mundial Magazine" En: *Revista Anales de literatura hispanoamericana*, 6 (Madrid), 1977. Págs. 291-304.

Posteriormente la composición de Rodríguez Albert fue publicada en *Semanario archivo Rubén Darío* el mismo año⁷⁶⁵.

En esta pieza dividida en tres partes, tienen la misma importancia cada una de ellas, así como el número de compases casi coincidentes. La primera parte está escrita sólo con el piano, la segunda para voz y acompañada del piano, y la tercera es el piano el que cierra y concluye la obra.

La primera parte o sección a la que se va a llamar A, consta de un total de 45 compases. Está escrito con una armadura que contiene tres sostenidos y por tanto está en la tonalidad de Fa sostenido menor. Pero a pesar de eso, en el inicio se percibe que la música carece de centro tonal que pueda servir como base para confirmar la tonalidad a tratar. Esta primera parte o sección a su vez se puede dividir en cuatro subsecciones, clasificadas en:

- Subsección 1: (desde el compás 1 al compás 16).
- Subsección 2: (desde el compás 17 al compás 29).
- Subsección 3: (desde el compás 30 al compás 40).
- Subsección 4: (desde el compás 41 al compás 45).

La primera subsección tiene la indicación agógica de *Allegro moderato* y metronómica de negra igual a 80. El compositor alterna los compases $\frac{3}{4}$ y $\frac{6}{8}$. Consta de dos períodos. El primero transcurre desde el compás 1 al compás 8, y el segundo desde el compás 9 al compás 16. La subsección 1 se caracteriza por tratarse de una mixtura contrapuntística. Es decir, el intercambio de voces entre distintos planos sonoros del piano. Es interesante destacar también los cinco diseños (a, b, c, d y e) que aparecen en la sección A y que se alternan entre las diversas voces pianísticas.

A veces se repiten estos diseños en los que apenas se varía el ritmo, permaneciendo éste intacto frente a pequeñas variaciones melódicas. Los dos primeros compases del segundo período son repetición de los compases 1 y 2 pero transportado un intervalo de tercera menor ascendente. El final del segundo período se dirige hacia un registro grave, con notas de figuración rítmica más larga y hacia una dinámica de *pianissimo*. El último acorde será la dominante de Sol menor pero

⁷⁶⁵ LOZANO MARTÍNEZ, Isabel; SOTO DE LANUZA, José María. *Rafael ...* Pág. 51.

con la tercera, la nota Fa en becuadro. Hay que hacer referencia a la indicación del calderón justo entre el compás 16 y 17, ya que se trata de crear el hecho de separación no sólo musical sino interpretativa entre ambas partes.

En la segunda subsección aparece también una nueva indicación, *Andantino poco mosso* pero ahora con la figuración rítmica de negra igual a 88. Escrita en compás de cuatro tiempos. A su vez se puede dividir en dos períodos desde el compás 17 al compás 22 y desde el compás 23 al compás 27. Lo que resta hasta el compás 29 puede ser similar a una coda de los compases anteriores. Se puede observar que la escritura pianística de la mano izquierda emplea saltos de octavas en el bajo en sentido ascendente y descendente. Éste recurso compositivo puede recordar a las *Inveniones* para teclado de Bach. Concluye ésta subsección en Sol menor, mediante la cadencia perfecta (V-I).

En el compás 30 comienza la tercera subsección, quizás la más rítmica y tonal de todas las presentadas hasta éste momento. El compositor emplea el compás de 6/8 y la tonalidad de Sol mayor, es decir, tonalidad homónima con el mismo nombre pero distinta modalidad. La indicación es de *Allegretto* con la figuración rítmica de negra con puntillo igual a 66. Si se realiza la fórmula de multiplicar la negra con puntillo por seis y dividir entre dos daría como resultado la negra igual a 99, lo que significa una velocidad más rápida respecto a la subsección anterior.

De nuevo el compositor lo divide en dos períodos. El primero desde el compás 30 al compás 35 y el segundo desde el compás 36 al compás 40. Los giros melódicos de semicorcheas que aparecen son característicos de ritmos folklóricos. La aparición de la nota Fa becuadro, en los compases 33 y 34 genera una ambigüedad de la tonalidad, entre Sol mayor y Sol menor. En esos dos períodos de la subsección tercera se constata la presencia de la nota Sol en el bajo como nota pedal.

La cuarta y última subsección de ésta primera parte es al mismo tiempo la más breve de todas. Es una repetición del segundo período de la segunda subsección, es decir compases 23 al 27, variando ligeramente éste último. Nuevamente el calderón sobre el silencio de blanca marca la conclusión de la parte pianística, para dar paso a otra caracterizada por la entrada en escena de la voz. Ésta segunda parte o sección llamada B, tiene una extensión desde el compás 46 al compás 102. Al mismo tiempo se subdivide en tres subsecciones:

- Subsección 1: (desde el compás 46 al compás 58).
- Subsección 2: (desde el compás 59 al compás 81).
- Subsección 3: (desde el compás 81 al compás 102).

La primera subsección está escrita en Re menor y con la indicación agógica de *Quasi allegretto*, con la figuración rítmica de negra con puntillo igual a 52, o lo que es lo mismo siguiendo la fórmula anterior, la negra igual a 78. El compositor emplea la alternancia de compases como son el 6/8 y el 9/8.

El piano realiza una introducción de tres compases, donde el compositor juega con el sexto grado Si natural, lo que da lugar a que no se preste a pensar que nos encontramos en Re menor, sino sería mejor decir en Re modal. La voz entra en anacrusa realizando un recitativo y con una dinámica de *forte* cómo una exclamación, realizando un recitativo. Pero rápidamente cambia de octava, la nota Re creando un efecto eco, como si fuera hacia adentro. Como se observa el texto inspira a la música. El acompañamiento del piano se basa en cuartas y quintas paralelas actuando como una fanfarria. La voz se presenta como antecedente respondiendo el piano como consecuente empleando una imitación canónica donde coincide el arranque. Mientras, la mano izquierda del piano realiza acordes arpegiados. Nuevamente se produce un antecedente de la voz en el compás 54 con anacrusa respondiéndole el piano mediante una imitación rítmica con el consecuente.

En este momento la mano izquierda emplea acordes desplegados en posiciones muy abiertas, donde cada vez más se desplaza hacia un registro más grave. En estos compases se observa la utilización de varios recursos como son los acordes arpegiados, el empleo del pedal en el piano creando una sonoridad más envolvente, fraseos, así como los pizzicato finales junto a los cambios de registro. El último acorde del compás 58 es un acorde de novena, eliminando la quinta, sobre la dominante que se convierte en el compás 59 en tónica, es decir en La mayor.

La segunda subsección de esta parte B transcurre desde el compás 59 al 81 con la indicación de *un poco animato* y la figuración rítmica de negra igual a 100. Esta nueva subsección presenta con la alternancia de los compases 2/4 y 3/4, una melodía rítmica que puede tener relación con alguna melodía popular, por la manera en que está escrita, en cuanto al ritmo, los giros melódicos.

Respecto al piano, la escritura de la mano izquierda juega con ritmo de corcheas con una relación interválica cada vez menor, mientras la mano derecha transita en octavas a contratiempo con una voz intermedia que está a distancia interválica de quinta con el bajo. Por otra parte hay que destacar la nota Mi que actúa como nota pedal siendo la dominante de La mayor. En los compases 65 y 66 el compositor distorsiona la armonía al colocar becuadros sobre las notas Sol y Fa, respectivamente.

A partir del compás 67 aparece con la indicación de *dolce e meno mosso*, reduciendo la velocidad de ejecución, ya que ahora la figuración rítmica de negra es igual a 69. El acompañamiento pianístico se basa en intervalos de tercera y cuarta casi siempre en sentido ascendente, a los cuales el compositor los acompaña con ligaduras para su ejecución. Es como si buscara el contraste con respecto a unos compases anteriores donde mandaban más los pizzicato y contratiempos, frente a una línea del acompañamiento más melódica y lírica. Desde el compás 73 el acompañamiento pianístico presenta modificaciones, en esta caso se confrontan dos diseños melódicos. Uno ascendente desde el bajo (La-Si-Do-Re) y otro en sentido descendente y a contratiempo en la voz superior (La-Sol-Fa-Mi). Tras estos compases el piano y la voz desaparecen levemente. Por medio de la utilización del calderón se da paso a una respiración musical.

Prosigue con una pregunta en el texto de la voz con Re sostenido-La produciendo un tritono. Finaliza con la nota Si lo que produce una sensación de carácter suspensivo al concluir la pregunta esperando su respuesta inmediata. Nuevamente se presenta otro ejemplo de madrigalismo. El piano ahora sólo le responde con dos diseños de nuevo por movimiento contrario, como en los compases 80 y 81.

En la tercera subsección se produce un cambio pasando a la indicación de negra con puntillo igual a 52 o lo que es lo mismo corchea igual a 56. El ritmo que se produce en el piano en el compás 83 y parte del 84 es repetición del ritmo del compás 51. Una vez llegado al compás 85 se regresa al compás de 2/4 alternándose con el de 3/4. Se encuentra en el modo de Fa sostenido transportado y sonando a modal. En el compás 95 finaliza el texto y por tanto la voz deja el protagonismo al piano, que será quien concluya la subsección tercera. En los compases que restan hasta el compás 102 el piano realiza un descenso melódico hasta llegar a un registro muy grave reforzado con octavas.

Se inicia ahora la tercera parte de esta pieza, que al igual que en la primera, sólo participa el piano. Es decir, si se suman la cantidad de compases en que participan tanto la voz como el piano se puede observar que éste último dobla a la voz. Se podría cuestionar el porqué siendo una canción para voz y piano, la voz sólo representa un tercio mientras el piano suma los dos tercios restantes. Ésta tercera parte o subsección C se subdivide a su vez en dos subsecciones:

- Subsección 1: (desde el compás 103 al compás 127).
- Subsección 2: (desde el compás 128 al compás 156).

En la primera subsección aparece la indicación agógica *Meno mosso*, así como la negra con puntillo igual a 72. El compositor vuelve a combinar el compás de 6/8 junto al de 9/8. Desde el compás 103 al 111 se muestran diseños rítmicos de tresillos a distancia interválica de intervalos de cuarta y de quinta en la mano derecha, junto con giros cromáticos en la mano izquierda, que sirven de soporte a esos tresillos. En estos últimos compases la dinámica *piano* irá creciendo paulatinamente de volumen sonoro.

Desde el compás 112 en que de nuevo regresa a su tesitura anterior se produce movimientos espejos entre las voces pianísticas empleando intervalos de cuarta justa y de sexta mayor. A partir del compás 114 y ya con un dinámica de *forte*, estos intervalos se concentran en superposiciones de cuartas, para en el compás siguiente aún más concentrados, ser ejecutados en placa. Lo que el compositor pretende al combinar casi sucesivamente Re con Re sostenido como Do con Do sostenido es recrear una sensación atonal.

Los compases 116 y 117 logran una escritura más densa y sonora al enfrentar ambas voces pianísticas a acordes formados por superposiciones de intervalos de cuartas y quintas y con un ritmo a contratiempo entre ellas. Lo mismo ocurre en la repetición dos compases más tarde. A partir del compás 121 el piano transita en sentido ascendente intervalos de cuarta junto a un nuevo diseño rítmico muy breve formado por cuatro semicorcheas y una corchea. Los compases 123 y 124 son repetición de los dos compases anteriores. En éste último compás además coincide con un canon entre las dos voces pianísticas que dará lugar a la última subsección de la canción.

Con un cambio en el tempo y a través del compás de 3/8 el compositor pone como broche final ésta última subsección que transcurre desde el compás 128 hasta

el compás 156. Ésta subsección combina una parte más lírica y melódica a la vez que también realiza partes acompañadas, es decir el piano representa dos roles. El *Moderato* con la indicación metronómica de negra con puntillo igual a 58 se inicia con un diseño rítmico aparecido anteriormente en los compases 121 y 122, en la tonalidad de La mayor. A su vez se puede fraccionar en pregunta, desde los compases 129 al 140 y respuesta, desde los compases 141 al 152. En cada una de estas divisiones se observa la apreciación de las combinaciones melódica y de acompañamiento antes mencionadas. El compositor mezcla una melodía ligada y muy sencilla en su declamación frente a los intervalos ascendentes de séptima. Así como acordes muy arpegiados en los que Rodríguez Albert utiliza un registro muy agudo del teclado, con el fin de obtener efectos sonoros que contrasten con lo anterior.

Los cuatro últimos compases de la composición son una sucesión de intervalos de séptima en sentido ascendente, en los que progresivamente se va retardando y disminuyendo en intensidad sonora. Al mismo tiempo la escritura utiliza la aumentación rítmica pasando de corcheas a negras, a lo que hay que añadir calderones en notas y silencios, además de una dinámica final de cuatro pianos. Lo que trasciende de estos últimos compases es la creación de un final enigmático y suspensivo mediante los recursos anteriormente citados.

IV.2.7. Voces en la lejanía.

El texto en que se basa Rodríguez Albert para esta composición es el de *La Samaritana*, perteneciente a la obra *Figuras de la Pasión del Señor*, del escritor alicantino Gabriel Miró. No hay que olvidar que se trata de su penúltima obra antes de fallecer. El compositor parece que busca ahora inspiración bíblica a la hora de crear ésta obra recurriendo por tanto a su referente, como era Miró⁷⁶⁶. La obra fue compuesta en 1978 y estrenada el 11 de septiembre de ese mismo año por la soprano Paloma Pérez Íñigo y al piano Valentín El coro. La composición fue un encargo de Radio Nacional de España⁷⁶⁷. El día de su estreno se grabó para RNE y TVE.

El compositor escribe el compás de 6/8, con una dinámica de *piano* y la indicación de *Moderato Assai* para una pieza que se inicia con una introducción

⁷⁶⁶ LOZANO MARCO, Miguel Ángel. “La inspiración bíblica como materia estética en la narrativa de Gabriel Miró” En: *Anales*, 22 (Alicante), 2010. Págs. 121-143.

⁷⁶⁷ LOZANO MARTÍNEZ, Isabel; SOTO DE LANUZA, José María. *Rafael ...* Págs. 79-80.

totalmente pianística. Esta introducción tiene una extensión de siete compases. Aunque carece de alteraciones en la armadura, la pieza discurre en el tono de Si observando sobretodo que recae en los tiempos fuertes. Pero no se puede clasificar si el modo es mayor o menor, al no haber una presencia clara de tónica y dominante y no descansar sobre esos grados tonales.

En estos compases se percibe cómo la textura empleada es contrapuntística, a través de la independencia de los elementos que la constituyen. Esto es, la superposición de melodías independientes. El procedimiento contrapuntístico utilizado por Rodríguez Albert es la imitación canónica. Se trata de un material amplio que se prolonga superpuesto a su imitación en otra voz. La voz que comienza se llamará antecedente y consecuente a la que la imita. En este caso la mano derecha del piano que comienza en tiempo fuerte es la encargada de iniciar el canon y se llama antecedente. Este antecedente abarca desde el compás 1 al compás 3. El consecuente es realizado por la mano izquierda a distancia rítmica de una corchea y a distancia interválica de una octava. El último tiempo del tercer compás actúa como enlace del siguiente, donde ahora se invierten las tendencias. La mano izquierda será el antecedente relegando a la mano derecha el papel de consecuente, invirtiendo por tanto lo ocurrido.

En el compás 5 el grupo de seisillos que tiene lugar en el último tiempo de ese compás está formado íntegramente por intervalos de cuarta. Para observar eso se ha de prestar atención a que la nota que ocupa el tercer lugar en ese diseño de cuartas es la segunda corchea de la mano izquierda nota Mi, continuando posteriormente con la mano derecha. El compás 7 es la repetición del compás 5 pero un intervalo ascendente de décima, mientras que el último tiempo se encuentra simplemente a distancia de tercera. Una vez se llega al compás 8 hay un cambio en el tempo pasando a ritmo ternario de $\frac{3}{4}$ y con la indicación de *Andantino Poco mosso*. En la armadura también se presenta una novedad como son los cinco sostenidos y con la dinámica de *forte*. Se evidencia un cambio de rumbo en esta pieza, acentuado además con la presencia de la voz. En ese momento la voz aparece como declamando, y por tanto asumiendo el papel de narrador. Igualmente estos compases donde la voz recita pueden ser considerados como una especie de introducción a la voz cantada.

La escritura pianística experimenta un cambio siendo ahora acordes en placa con un patrón rítmico donde los acordes se alternan entre ambas manos. Están

formados por intervalos de cuarta superpuestos que se caracterizan por tener como nota añadida el tercer grado de cada acorde. Esto ocurre entre los compases 8 al 14. En el compás 15 se llega a un punto álgido. El compositor logra mediante dos *sforzandos* desencadenados por los acordes en placa anteriores crear otros diseños musicales. Desde el compás 15 al compás 18, el compositor abandona los acordes para pasar a un diseño de escritura más horizontal, con despliegue de diseños pentatónicos, como el del compás 15, que sería en modo de Re pero en tono de Fa sostenido. En los compases siguientes continúan estando muy presente los intervalos de cuarta, independientemente de la fórmula rítmica elegida y finalizando con un gran regulador descendente.

De nuevo surge la voz declamada en el compás 19, mientras el piano actúa con figuración rítmica de tresillos y con intervalos muy simultáneos en *stacatto*. Al mismo tiempo las dos voces pianísticas transcurren paralelas a distancia de octava y con gran presencia, como no, de intervalos de cuarta e incluso tritonos. Los compases 22 y 23 son repetición de los compases 8 y 9, pero transportados un intervalo de segunda ascendente. El compás siguiente redonda en el diseño pentatónico del compás 15, de nuevo el modo de Re en tono de Sol. El compás 25 actúa como un compás de transición jugando con el motivo de ir alternando las notas entre ambas manos. Cuando suena una nota ejecutada por una mano la otra permanece en silencio, y viceversa. Hay que fijarse que nuevamente el compositor recurre a intervalos de cuarta.

La voz aparece por primera vez cantando en el compás 26. Aquí se presenta la primera idea melódica, en la que si se observa el texto ahora es la soprano quien actúa como protagonista y no en tercera persona como un narrador, que era lo que ocurría cuando se declamaba. Es una línea melódica muy difícil de cantar que contiene intervalos de mayor extensión incluso llegando a emplear hasta una séptima. Si hubiera que trazar un contorno melódico aparecería ante nosotros un perfil que en su evolución representada gráficamente estaría formada por líneas de ascensos y descensos pronunciados. El acompañamiento pianístico introduce nuevos elementos, como el empleo de octavas en tresillos intercalados con silencios en la mano derecha. La mano izquierda responde en cambio con silencios y un breve diseño de semicorcheas.

A partir del compás 30 la escritura pianística vuelve a ser vertical con intervalos de quinta justa y de novena, que si estuviesen en posición cerrada serían intervalos de segunda con lo que se produciría disonancias.

Se puede observar como el piano se encarga de tomar el papel protagonista desde el compás 34 al 37 repitiendo diseños aparecidos anteriormente. Por ejemplo, la mano izquierda redonda en el diseño melódico interpretado por la voz en los compases 26 al 29, pero un intervalo de cuarta ascendente, con alguna ligera modificación. Entretanto, la mano derecha mantiene el diseño de octavas en tresillos que realizaba en esos compases. Sólo a partir del compás 37 la voz superior abandona el diseño anterior, sumándose y duplicando a distancia de octava la línea melódica que lleva el registro más grave. El compás 39 resume dos aspectos aparecidos hasta ahora, como son las octavas en tresillos en la escritura de la mano derecha e intervalos de cuarta en la mano izquierda. Una vez se llega al compás 40 se produce una imitación canónica, que puede recordar al inicio de la pieza. En este caso el antecedente es realizado por la voz, mientras que el consecuente es llevado a cabo por el piano doblando por tanto el consecuente a distancia de octava. La separación rítmica entre antecedente y consecuente es de una negra.

A partir del compás 43 se produce otra ruptura en el acompañamiento pianístico respecto a los temas anteriores. El compositor regresa a diseños formados por cascadas de notas en sentido descendente, que contienen intervalos de cuarta con alguna nota añadida. Como en otras ocasiones se realiza alternándose entre ambas manos. Cada compás está transportado un intervalo de segunda descendente respecto al compás precedente, como en los compases 43 al 46 a veces con ligeros cambios.

Con respecto a la voz en el compás 45, ésta vuelve a presentar un antecedente desde el compás 45 al 47 dando lugar al consecuente que responde a una distancia de dos compases. Éste es desarrollado por la mano derecha del piano, a distancia interválica de octava, realizando una imitación casi exacta mediante la modificación sutil del último tiempo del consecuente. La mano izquierda se reserva también la entrada de la cabeza del consecuente en el compás 49, en la misma tesitura que fue presentado el antecedente, dejando para el siguiente compás la coletilla del consecuente.

La voz desaparece desde el compás 48 hasta el 55. El piano en el compás 51 reitera de nuevo el diseño de seisillos en sentido descendente entre ambas manos. Los intervalos de cuarta vuelven a estar muy presentes, como ocurría en compases

anteriores. En el compás 53 se produce un cambio al compás ternario de $\frac{3}{4}$ ahora en grupo de semicorcheas hacia el registro agudo y conjugando intervalos de cuarta en sentido descendente como de quinta ascendente. Los compases 54 y 55 son repetición de los compases 51 y 52.

A partir del compás 56 nuevamente está presente el compás de $\frac{2}{4}$. Además regresa la voz y el acompañamiento pianístico vuelve a ser vertical, con acordes formados por intervalos de cuarta superpuestos en mano derecha o intervalos de quinta seguidas disminuidas formados por tres tonos, en la mano izquierda. Desde el compás 57 al 60 la mano derecha del piano abandona los acordes en placa para realizar una escritura formada por acordes desplegados, manteniendo la línea de presencia de cuartas. A la hora de ejecutar estos pasajes requerirá del pianista un dominio del movimiento de rotación de muñeca para su interpretación. Es preciso indicar nuevamente otra diferencia entre el borrador y el original, ya pasado por el copista. En el compás 60, en la segunda negra de la mano izquierda se refleja la nota Re_2 becuadro, frente al borrador en el que se indica claramente la nota Re sostenido. De nuevo, se observa otro error del copista. El compositor que escribe en el compás 61 la indicación de *Meno Mosso* regresa al compás de $\frac{3}{4}$, mientras que en el borrador ese mismo compás, recibe la numeración de compás 60.

Se inicia con la voz en un registro grave, en ritmo de semicorcheas y desplazándose en un ámbito interválico reducido, dando la sensación de un susurro. Por el contrario, el piano tiene una escritura más vertical moviéndose en un registro más agudo que la voz. La voz modifica el registro e incluso la dinámica para seguidamente volver hacia el registro más grave del *Meno Mosso*. Cuando el piano acompaña a la voz ejerce un papel de refuerzo armónico, con una escritura vertical. Pero cuando ésta no aparece, como en los compases en silencio, el acompañamiento resulta ser más horizontal creando la impresión de que la línea melódica pasa de la voz al piano para seguidamente retornar a la voz. Una vez se llega al compás 68 la voz pasa de cantar a declamar con el ritmo escrito por el compositor. No se ha comentado anteriormente, pero a la hora de declamar la soprano debe recitar, ajustándose la entonación adecuada a las exigencias del texto a interpretar.

Una vez finalizada la declamación hay unos compases como el 73 y 74 interpretados exclusivamente por el piano, donde predominan los intervalos de cuarta con diversas fórmulas rítmicas, ya sea tanto de corcheas como de seisillos. La indicación *Tempo scorso* se refiere traducido del italiano, a tempo anterior. Desde el

compás 77 regresa de nuevo la voz declamada, pero ahora no tiene un diseño rítmico al que ceñirse. Simplemente el compositor ha añadido la indicación *hablado ajustado*. Por lo que respecta al acompañamiento pianístico vuelve a repetir lo que se producía en los compases iniciales. Es decir, los compases 77 al 81 son repetición de los compases 10 al 14.

En el compás 82 tiene lugar un cambio en la partitura, pasando al compás de 6/8 y con la indicación agógica de *Allegro ma non troppo*. La armadura se presenta ahora con tres sostenidos, y por tanto en la tonalidad de La mayor. Durante unos siete compases la voz no aparece y sólo actúa el piano. Esto se puede contrastar observando en la mano derecha como la nota La, que actúa de tónica, se encuentra en tiempo fuerte, la primera de las tres corcheas, mientras que la nota Mi que corresponde a la dominante está en tiempo débil, con referencia a la primera y tercera corchea. La escritura de la mano izquierda se mueve en intervalos de séptima utilizando movimiento de rotación de muñeca. El compás 83 es una repetición del anterior una octava más baja. A pesar de lo que se ha comentado escasas líneas más arriba da la sensación de que el compositor quisiera abandonar la tonalidad al haber una gran presencia de becuadros sobre las notas alteradas. También puede dar la sensación hasta el compás 86 de encontrarse en el modo de Sol. Esto podría explicar que las notas de la armadura sean becuadros y las notas Mi y Si contengan bemoles.

En el compás 87 se desarrollan sucesiones de intervalos de cuarta por ambas manos. Una vez se llega al compás 88 no hay que perder de vista lo que aquí se produce, cómo en un espacio muy breve de tiempo la música, mediante notas definidas y escritura concisa, arrastrará a la escritura pianística a unos registros muy extremos. Además, gracias a un glissando rápido desemboca en un acorde escrito con *fff*, seco en su interpretación y en unos niveles aún más agudos aparecidos hasta ahora dentro del espectro pianístico.

Esto dará paso a la voz y a su exclamación “¡eh!” realizando un portamento en su ejecución de intervalo de séptima descendente. El piano irá alternando intervalos sucesivamente entre ambas manos. Estos intervalos en su configuración pueden estar formados por intervalos de cuarta superpuestos pero con otra disposición. Se observa que colocados hábilmente pueden resultar ser Sol-Do-Fa-Si. La nota Fa interpretada por la mano derecha del piano corresponde al último Fa del teclado pianístico, es decir, se mueve en registros extremadamente agudos.

La voz entra en el compás 90 siguiendo la línea modal que precedía con anterioridad el piano. Nuevamente suena a modal, utilizando como en la ocasión anterior el modo de Sol pero transportado un intervalo de segunda descendente. En el compás 94 la mano izquierda realiza el mismo acorde aunque ahora con una posición más cerrada con lo que resulta ser más disonante. En el compás 96 la voz inicia una línea melódica que actúa como antecedente siendo respondida por la mano derecha del piano como consecuente a una distancia de décima ascendente. El piano en el compás siguiente interpreta intervalos de cuarta entre ambas manos a ritmo de corcheas, pero colocados en posición cerrada, lo que da lugar a intervalos de segunda que realizan ascensos cromáticos sucesivos de los intervalos. Esto concluye en el compás 98, recordando la exclamación de la voz, donde aquí el piano repite lo que ocurría en los compases 82 y 83. En el compás 100 es cuando la voz vuelve a asumir voz de narrador y por eso recita. Hay que observar que las palabras del texto "...y se alejó..." tienen su complemento en la melodía del piano que se mueve por un registro muy agudo evocando una imagen auditiva. Lo mismo ocurre en el compás 104 donde el texto dice "...se detuvo asustada..." y por tanto la música que acompaña también se detiene. Nuevamente se trata de ejemplos de madrigalismos. Por cierto, otro error, en este caso ortográfico. Mientras que el vocablo "detuvo" aparece correcto no así en la copia, que sustituyen la v por b.

A partir del compás 105 el compositor regresa al compás de $\frac{3}{4}$, con una textura más densa, con cinco sostenidos en la armadura y la indicación de *Meno Mosso*, como ocurría en el compás 61. El compositor vuelve a la imitación canónica a un tiempo de distancia y a una octava interválica entre ambas manos. En estos compases resuenan los ecos del inicio de la pieza desde el compás 1, retornando los mismos compases pero ahora transformados por aumentación. La mano derecha ejerce de antecedente dejando el consecuente para la mano izquierda. En este caso ambas voces se encuentran transportadas un intervalo de cuarta descendente.

Desde el compás 111 se invierten los papeles al efectuar el canon. Será la escritura de la mano izquierda quien actúe de antecedente cediendo el papel de consecuente con la mano derecha. En el compás 114 de nuevo surge la presencia de intervalos de cuarta combinados entre ambas manos.

Es preciso no olvidar que desde el compás 100 la voz continúa declamando en las apariciones que realiza. El compositor regresa en el compás 115 al compás de $\frac{2}{4}$ y a una escritura plagada de tresillos. En el compás 118 la voz canta "...paz en

ti...” con presencia de intervalos de cuarta y quinta, que no deja de ser un intervalo de cuarta pero invertido, finalizando en sentido ascendente creando por tanto, sensación de suspensivo. Tras dos compases de silencio donde la voz no interviene, pero sí el piano, de nuevo las mismas palabras que anteriormente, pero en este caso finalizando en sentido descendente y dando por supuesto, el carácter conclusivo. El piano en los compases 121 a 123 imita a la voz en sentido descendente. Además el compás 124 es repetición del compás 120 pero transportado. El texto “azul de las aguas” va acompañado en el piano por un despliegue de intervalos combinando el sentido ascendente y descendente. Conforme se va desarrollando la pieza y analizando compás tras compás se percibe cómo el compositor ha configurado esta composición con una gran presencia de texto narrado. Tras las palabras de la voz entonando...”dadme de beber...” el compositor rescata el diseño de acordes desplegados del compás 120 y lo hará como un leitmotive de los compases siguientes.

A partir del compás 128 la voz regresa en el papel de narrador, siendo el piano como en otras ocasiones quien lleva la melodía que transita en sentido descendente a cargo de la escritura de la mano derecha, frente al despliegue de acordes que realiza la mano izquierda. En los compases 132 y 133 el movimiento es encadenado entre ambas manos.

Desde el compás 134 aparece la voz con la frase que quizás sea la más importante del texto “...cómo siendo judío me pides a mí que soy samaritana...”. Además, el piano va remarcando este hecho al realizar la escritura de la mano derecha un diseño musical que utilizará en ostinato, incrementado progresivamente por una dinámica de crescendo. Estas palabras en la voz de la soprano pueden ser la idea que resume la pieza. A partir de éste momento es como si se produjera el desenlace hacia la conclusión. Se puede observar que una vez finalizada la voz, el acompañamiento a su vez va perdiendo intensidad dinámica enlazando con una nueva sección.

La reexposición se inicia en el compás 139 donde la voz vuelve a recitar con carácter *risoluto*, según indicación del compositor. En compás de 6/8 y regresando a la imitación canónica de antecedente y consecuente del inicio de la pieza. Es la tercera vez que se presenta este procedimiento contrapuntístico, y en esta ocasión respetando la configuración rítmica del comienzo de la pieza. En el compás 141 la mano izquierda actúa de antecedente dejando que aparezca en el

compás siguiente el consecuente en la escritura de la mano derecha, y por tanto invirtiéndolo. Este hecho viene a indicar que cada vez son más breves los arranques de los motivos.

Cuando vuelve a entrar la voz en el compás 144 la melodía está basada en un intervalo de quinta desde Re a La, pero con todas las notas naturales. La voz regresa siendo de nuevo la protagonista, tomando parte activa en la obra y cediendo al piano a un papel más secundario. Destacar el movimiento en espejo de los compases 149 y 150. El compás siguiente se caracteriza por movimientos de quintas directas, paralelas, con todas sus notas naturales.

El compositor una vez se llega al compás 152 crea un giro en varios aspectos. Un cambio de compás pasando a $\frac{3}{4}$, así como una revolución en cuanto a la armonía, pasando de cinco sostenidos en la armadura a su eliminación por un bemol. Es decir, el tránsito entre cinco sostenidos a un bemol es una distancia de tritono, la más alejada del sistema tonal. Esto puede dar a pensar cómo el compositor en muchos aspectos de esta obra compone los diversos pasajes seccionales a veces creando la sensación de inconexión entre ellos.

La agógica ahora empleada es de *Andantino cómodo*. Comienza el piano a contratiempo con acordes placados en ritmo de corcheas y regresando la voz a su rol de recitador. Los compases 154 y 155 son repetición de los dos anteriores. Desde el compás 157 aparece la voz con una melodía que en su tesitura roza registros muy agudos. Mientras el acompañamiento pianístico va alternando los intervalos de tercera entre ambas manos, como si fuesen cruzados, creando por tanto un movimiento espejo.

En el compás 160 se produce otra nueva sección escrita en tempo *Tranquillo* y en compás de $\frac{4}{4}$. La voz vuelve a recitar mientras la mano derecha del piano retoma el arranque del antecedente del compás 1, tan sólo de un compás y todas las notas con la misma figuración rítmica de corcheas. Entretanto la mano izquierda repite por aumentación ese inicio del antecedente, para pasar rápidamente a emplear intervalos de quinta desplazándose siempre por movimiento directo. Todo esto da lugar a que se desvirtúe el centro tonal y pierda todo su sentido armónico.

En los compases 163 y siguiente la escritura de la mano derecha despliega un ritmo de tresillos con intervalos de cuarta y de quinta, que a su vez es una cuarta invertida. Hay que mencionar que en el manuscrito empleado por el compositor

como borrador la última nota de la mano izquierda del compás 164, la nota Do, aparece como sostenido, mientras que en la revisión última aparece como Do bemol. Esto puede deberse a dos motivos: o una modificación de última hora o algún fallo del copista a la hora de realizar la transcripción. No hay que olvidar que Rodríguez Albert necesitaba de alguien para pasar sus ideas musicales a papel pautado y poder ser legibles por la gran mayoría. A lo largo de ésta pieza ya se han presentado hasta este momento varios fallos de transcripción por parte del copista. Una nueva melodía surge desde el compás 165 en un registro mucho más central y por tanto, más cerca del pentagrama. El piano con la indicación *suavemente sonoro* acompaña mediante acordes arpegiados a la voz. El compositor retorna al *A tempo* tras el *ritardando* del compás 164.

En el compás 168 se inicia el arranque del antecedente del compás 1 en la mano izquierda que será imitado a distancia de un tiempo por la mano derecha. Hay que advertir que en este caso el ritmo es diferente, si bien se identifica este despegue del antecedente con el inicio de la melodía de la voz del compás 160.

Desde los compases 169 en adelante la voz interpreta una gran cantidad de texto en sus melodías. El piano acompaña mediante tresillos encadenados entre ambas manos, formados siempre por un silencio de corchea seguido de dos corcheas por la mano izquierda enlazando la mano derecha con tresillos. Se percibe en cada diseño de tresillos como la nota La del bajo actúa como nota común y nota pedal, una base sobre la que discurren los tresillos. En cada sucesión de tresillos se amplía progresivamente la distancia interválica hacia notas cada vez más agudas. Desde el compás 175 desaparecen los tresillos en el acompañamiento, apareciendo, cómo no, los intervalos de cuarta.

A partir del compás 179 el piano regresa a un papel más protagonista, con una mayor presencia de una escritura más elaborada. Cuando comienza de nuevo la voz a recitar se encuentran con que la mano derecha se extiende a lo largo de diseños en figuración rítmica de tresillos.

El primer grupo de tresillos así como la primera nota que continúa le servirán de modelo para el comienzo de la melodía de la voz, una vez que ésta ha dejado de recitar, como en el compás 184. En algunas ocasiones la mano izquierda del piano o bien las dos juntas presentan intervalos de segunda, ya sea mayores o menores creando un ambiente disonante, como en los compases 180 y 184. Es muy característico el uso que hace este compositor de los cromatismos y alteraciones

accidentales, además de las que ya hay en la armadura, y el uso que hace de ellas sobre intervalos en posiciones más abiertas.

Desde el compás 189 se produce otro cambio de tempo. El compositor indica *cuasi adagio* y la voz recobra el rol de narrador regresando el piano a ser más protagonista. Es la primera vez y el primer compás donde el compositor indica la utilización del pedal para su interpretación. Aquí cabe preguntarse si no habría que haberlo puesto en otros pasajes. La existencia de la nota Fa alterada con un sostenido podría recordar que el compositor intentase crear en estos compases el ambiente tonal de Re mayor, a pesar de haber notas extrañas que complementan los acordes, reflejando de manera indirecta intervalos de cuarta colocados en posición cerrada. Desde el compás 189 siempre hay presencia de esta nota alterada inclusive en el acorde último con calderón, como en los compases 193 y 196.

La armadura vuelve a cambiar a cinco sostenidos y la indicación agógica pasa a *Andantino mosso*. Desde el compás 197 hasta el 208 es una repetición de los compases 22 al 33. Los criterios analíticos expresados en esos compases también pueden ser reinterpretados nuevamente aquí.

Las últimas palabras cantadas como son "...¡Paz en ti mujer!..." aparecen con un calderón a final de la última sílaba y un regulador descendente. Al siguiente compás, nuevamente surge la indicación de empleo del pedal pianístico ya que pretende conseguir un cúmulo de sonido, como se comentaba antes como uno de los posibles usos del pedal. Además añade la indicación de *fluctuando* en cuanto al tempo, generando una oscilación rítmica.

Tras sendos acordes en los registros más graves del piano, que el compositor reclama que hay que dejar vibrar, entra la voz en boca cerrada en el compás 214, como un susurro con una melodía en tresillos que recuerda al inicio del arranque del antecedente pero ahora con una rítmica idéntica para todas las notas. El piano entra dos compases más tarde con el mismo arranque consiguiendo el compositor que las líneas de las voces tanto el antecedente como el consecuente, no comiencen sus intervenciones a la vez sino que se presenten de forma sucesiva para que puedan percibirse mejor. Aquí lo que ha logrado el compositor es esperar que termine una para darle paso a la siguiente.

El mismo procedimiento se repetirá en los compases 217 y 218. En éste último compás el antecedente se doblará entre ambas manos a un tiempo de

distancia, por tanto habrá un antecedente y consecuente. Como en anteriores ocasiones es la soprano la que finaliza esta sección. El piano continúa con dos compases en donde la melodía de la mano derecha coincide con el arranque del motivo inicial, antecedente, siendo éste segundo compás también de nuevo el antecedente pero en cuyo comienzo lo realiza por movimiento contrario o también llamado inversión. Esto se obtiene cambiando la dirección de los intervalos.

Cuando en el compás 223 regresa sólo la voz continúa la melodía del antecedente pero en figuración rítmica de tresillos. Al siguiente compás el piano reanuda su discurso repitiendo en los compases 224 y 225 el pasaje fluctuado de los compases 212 y 213. Nuevamente el compositor indica el empleo del pedal en estos compases. Llegados a este punto se debe reflexionar sobre el momento en el que se encuentra éste análisis que coincide con una mayor intensidad temática, recordando que las ideas musicales se van agolpando y el compositor recupera diseños anteriores en los que incluye breves compases o incluso sólo su inicio.

En el compás 226 el piano interpreta dos acordes que se encuentran en los registros más graves del teclado, es más, pudiendo llegar a estar superpuestas varias notas. Al compás siguiente aparece la voz con una dinámica de fortísimo, interpretando el piano ornamentaciones que concluyen en acordes formados por superposiciones de intervalos de cuarta y de quinta. Estos acordes consiguen crear sensación de ser clusters unido a la indicación del compositor *de súbito precipitose*.

Todo esto desemboca en una nueva sección, a modo de conclusión de todo lo que encierra esta pieza. En el compás 234 el compositor decide abandonar la armadura de cinco sostenidos para regresar a un solo bemol. Claramente escribe un tempo *Maestoso* añadiendo indicaciones como *solemne* y más en el piano, *solemne* y *uniforme*. Ahora el compás empleado es el de 4/4. En cuanto a la escritura utilizada por el piano es totalmente vertical, con acordes en placa que dan la sensación de autonomía propia empleado únicamente en función de la sonoridad como ya ocurría en el movimiento impresionista.

En estos acordes prevalece el énfasis sobre los intervalos de cuarta y de quinta superpuestos. Asimismo se puede percibir que se encuentra escrito en modo de Re al presentar todas las notas naturales. El motivo musical que exhibe el piano se verá repetido sucesivamente como así ocurre en los compases 235 y 236. Cuando aparece la voz, ya sea para recitar o para cantar, desaparece la escritura de la mano derecha del piano. En los compases 240 y 245 resurge nuevamente este motivo

solemne, siendo en el compás 250 la última vez que se presenta permaneciendo ya sólo la mano izquierda.

A partir del compás 256 reescribe el compás de $\frac{3}{4}$ junto a cinco sostenidos en la armadura, así como las últimas indicaciones de *stesso tempo* y las de sonoro sin intensidad.

El piano es el encargado de concluir esta pieza con unos acordes en figuración rítmica de blancas. Para la ejecución de dichos acordes el compositor indica en la partitura que las notas superiores deben ser interpretadas ayudándose con la mano derecha, siendo ésta mano la que se desplaza continuamente por el teclado, ya sea para ejecutar el pentagrama superior o inferior. Estos acordes de blanca son ejecutados a contratiempo a distancia de intervalo de cuarta entre ellos y siempre en sentido descendente.

Las veces que aparece este motivo que progresivamente va disminuyendo de sonido pero no de tempo hasta llegar a ppp también son, como no podía ser de otra forma cuatro veces. El compositor consigue aquí crear la imagen auditiva de la lejanía de esas voces que se extinguen y se pierden hasta casi desaparecer. Remarcar también la presencia de las indicaciones en el empleo del pedal en la partitura. La pieza concluye con la nota Si, en su registro más grave, reafirmando también ese posible Si mayor.

IV.2.8. Voz última.

*A la nanita, nanita, ea
ruiseñor dile al sueño que venga.*

Que la tome en sus brazos de hierba buena
y le ponga en sus ojos sus dos violetas.
Quiere ser ciudadana de su ancha tierra
recorrer sus montañas como viajera
suaves pies incansables por sus veredas
ser pastora de tréboles y en sus flores
restos danzar blanca de luna, rubia de estrellas.

*A la nanita, nanita, ea
ruiseñor dile al sueño que venga.*

Cuando taña la alondra su flauta eterna
 llamando a la mañana yo os haré señas
 con el leve pañuelo de mi cabeza
 para que de una barca le hagáis remera
 y llegada la orilla del día pueda
 coronada de azules irse a la fiesta
 que el sol en sus jardines ¡verde belleza!
 en honor de los niños.

*A la nanita, nanita, ea
 ruiseñor dile al sueño que venga.*

José Luis Gallego

Se trata de la última obra escrita por Rafael Rodríguez Albert en 1978 cuyo título parece incluso una premonición de una despedida final. Basada en los versos de José Luis Gallego el compositor inspirándose en ellos crea ésta nana o canción de cuna. Su estreno tuvo lugar en la Organización Nacional de Ciegos a cargo de la soprano María de los Ángeles Garcerán y la pianista Carmen Coll⁷⁶⁸. Ésta composición pertenece a la categoría de melodía acompañada, caracterizada por un género de escritura en el que una melodía preponderante, en este caso entonada por la voz, se desenvuelve sobre un acompañamiento cuya función es reforzar el contenido armónico ensalzando al mismo tiempo su expresión. La pieza tiene una extensión de 111 compases. Escrita en compás ternario, aunque en determinados momentos combina compases binarios como el 2/4 y 6/8. La composición tiene una estructura de Rondó simple: A-B-A'-C-A'.

La sección A abarca desde el compás 1 hasta el compás 34. A pesar de estar compuesta en la tonalidad de Sol menor, en la introducción pianística, compases 1 al 8, la escritura de la mano derecha es modal utilizando el modo de Mi en tono de Re. Por su parte la mano izquierda es tonal, empleando la escala descendente de Sol menor (dórica). En este inicio el compositor recurre al ritmo ostinato a modo de introducción.

⁷⁶⁸ LOZANO MARTÍNEZ, Isabel; SOTO DE LANUZA, José María. *Rafael ...* Pág. 80.

La entrada del piano puede a su vez dividirse en dos períodos. Un primero desde el compás 1 al 4 y un segundo desde el compás 5 al 8. La voz aparece en el compás 9 con una dinámica de *mp* al igual que el acompañamiento.

Es necesario destacar en el acompañamiento la reiteración de intervalos de cuartas y quintas, así como la imitación de los compases 10 al 12 en determinadas voces respectivamente. Los cambios de compás de 6/8 a 3/4 pueden ser debido a acentuación rítmica del acompañamiento. Por otra parte, la voz realiza floreos ascendentes de la *finalis*, tónica modal mientras el estribillo concluye en Re modal, y el acompañamiento emplea la nota pedal Re como tónica del modo.

Los compases que transcurren desde el 17 hasta la entrada de la Sección B, principalmente exponen una voz que se mueve en un ámbito interválico no muy extenso, haciendo hincapié de nuevo en los floreos. En el acompañamiento pianístico la escritura se vuelve más dinamizadora, generando la sensación de aceleración gracias al efecto de la escritura musical, como en el compás 21.

A lo largo de estos compases se observa la imitación de los floreos de la introducción, como en los compases 21 y 22 e igualmente una reducción de los compases 3 y 4 (ver compases 23 y 24). A partir del compás 25 regresa la escritura del acompañamiento pianístico a como había aparecido con anterioridad, dando de nuevo sensación de calma. Es decir, el piano realiza un despliegue arpegiado, un sencillo acompañamiento que cumple el papel de soporte armónico, así como la función de completar la melodía que guía la voz. Desde el compás 17 la voz que provenía de una dinámica de *mezzoforte* llegará a un *pianissimo* en los compases 33 y 34.

La sección B queda comprendida entre los compases 35 al 55. La escritura musical vuelve ahora al compás binario, así como la unidad de tiempo sigue siendo la misma pero ahora con más rapidez debido a la indicación de *Poco piu animato*. La tonalidad a partir de ahora es Fa mayor. En esta sección el compositor crea la sensación de mayor velocidad en su ejecución al emplear en la melodía figuras rítmicas de semicorcheas conjugadas con corcheas. Mientras el piano realiza contratiempos rítmicos conjuntamente con intervalos de sexta simultáneos y desplegados. Se puede observar que frente a la melodía de la voz que sigue una línea casi siempre ascendente el piano efectúa la línea opuesta, como en los compases 39 al 40 y el compás 46. En los compases 47 y 48 el piano genera una serie de acordes de sexta en primera inversión. Más adelante en los compases 52 al 55 el piano

repetirá el diseño x e y en figuración de semicorcheas, que se presentaba anteriormente en los compases 23 y 24, cuya procedencia parte de los compases 3 y 4 en ritmo de corcheas. Se transportará una tercera menor ascendente en el compás 53, retomándose una octava más alta.

La Sección A' de momento la más breve, aparece desde el compás 56 al compás 71, con la indicación agógica de *Primo Tempo*. Al igual que en el inicio es el piano el que realiza la introducción con la mitad de compases aparecidos en la Sección A. El resto de compases, desde el 60 hasta el 71, son una repetición de los compases 9 al 20.

El compositor abandona por un tiempo la armadura de dos bemoles para pasar ahora a un sostenido. Con éste cambio se traslada a una sección diferente de lo aparecido hasta ahora. La sección C es la más extensa, abarcando desde el compás 72 al 96 y escrita en la tonalidad de Sol mayor y con la indicación agógica de *Tranquillo*. También en este caso el piano presenta una introducción muy breve que sirve para crear la atmósfera preparatoria para la aparición de la voz. La melodía interpretada por la voz surge en el compás 74 con un matiz de *mf*, mientras el piano mediante el empleo de los dos pedales, según aparece indicado en la partitura, realiza un acompañamiento siempre arpegiado, creando una sonoridad cristalina que produce en el oyente cierta inestabilidad y ambigüedad al mismo tiempo. Estos acordes arpegiados en ambas manos se encuentran siempre en la posición de 6_4 , es decir, acorde cadencial de cuarta y sexta de gran importancia como medio de formación de la cadencia. No se puede olvidar la importancia que adquiere la disposición de la armonía respecto a las cuestiones tímbricas.

A la altura del compás 89 el piano realiza una imitación libre de la introducción en la Sección C. Es en el compás 92 al aparecer la voz, y de nuevo con un acompañamiento más vertical, con una sucesión de acordes, cuando se presenta el modo de Mi transportado a Re. Es decir, el compositor va buscando a través de la escritura el Re modal.

Cerrando la estructura de la pieza aparece la sección A'. Esta vez con una introducción pianística todavía más breve que las anteriores, como en los compases 3 y 4. Los compases restantes hasta llegar al final de la composición es una repetición literaria de la sección A'.

Concluye esta pieza sólo con el piano, retardando en las últimas notas. El compositor escribe un silencio de negra que sirve como respiración o una pequeña cesura antes justo del último acorde en un registro más agudo con un matiz de *pianissimo* y un calderón sobre la blanca. El último acorde es de Sol menor, siendo la escritura de la mano derecha dominante y fundamental del modo de Re.

IV.3. El piano en la música de cámara.

Este apartado está integrado por las siguientes obras: *Sonatina para violín y piano*, *Cuarteto en Sol menor*, *Quinteto en Re al estilo concertante* y *Danza de bodas*.

IV.3.1. Sonatina: para violín y piano.

El año 1925 es el de la composición de la *Sonatina* para violín y piano, primera obra camerística de la que se conserva su partitura. Según la define José María Vives en ella se percibe el dominio técnico de los dos instrumentos así como una predilección por las formas clásicas pero siguiendo las líneas musicales vanguardistas⁷⁶⁹.

Se trata de una obra perteneciente a su primer período compositivo. No hay que olvidar que en ese año Rodríguez Albert ya había escrito varias obras, algunas de ellas actualmente desaparecidas. En enero de 1927 el compositor escribía en Letras levantinas unas líneas acerca de éste instrumento de cuerda:

El violín es un instrumento de inagotables recursos e insuperable en su expresividad; su preponderancia es tal, que de día en día resurge con más vigor, siendo por excelencia el principal elemento constitutivo de nuestras orquestas [...] ⁷⁷⁰.

El compositor hasta ese año ya había escrito obras tanto para piano, como para voz y piano e incluso para la formación camerística de violín y piano⁷⁷¹.

En este caso, Rodríguez Albert compone una obra con forma de sonata, pero con el título de *Sonatina*. Las diferencias entre una sonatina y una sonata no son estructurales, ya que ambas, en su versión clásica, suelen respetar un mismo patrón, sino que se encuentran en su extensión y sus aspiraciones. Hay que resaltar como

⁷⁶⁹ VIVES RAMIRO, José María. *Rafael Rodríguez ...* Pág. 31.

⁷⁷⁰ PALACIOS, María. *Rafael Rodríguez Albert. Canto...* Pág. 25.

⁷⁷¹ Esa relación de partituras compuesta anterior a 1925 se encuentra en un listado en los Anexos.

para este primer movimiento el compositor aplica el título de otra forma musical, *Preludio*. Se trata de una de sus primeras composiciones pero en la que se observan características de su lenguaje musical.

Esta sonata es una obra de juventud, pero en la que ya adelanta nuevas características de su lenguaje musical.

En el año 1984 se grabó en Radio Nacional de España por la violinista Josefina Salvador y al piano María Elena Barrientos. Cuatro años más tarde se publicó la partitura editada por Alfons el Magnànim en 1988⁷⁷²

IV.3.1. 1. Preludio.

El primer movimiento está escrito en la tonalidad de Fa mayor en compás ternario de 9/8 y con la indicación agógica de *Assai tranquillo*. Además el compositor ha añadido la premisa metronómica de la figuración rítmica de negra con puntillo igual a 60. El esquema estructural queda así:

- Introducción: (desde el compás 1 al compás 4).
- Exposición: (desde el compás 5 al compás 48).
- Tema A: (desde el compás 5 al compás 20).
- Tema B: (desde el compás 21 al compás 48).
- Desarrollo: (desde el compás 49 al compás 74).
- Puente: (desde el compás 75 al compás 77).
- Reexposición: (desde el compás 78 al compás 87).
- Coda: (desde el compás 88 al compás 106).
- Tema A: (desde el compás 88 al compás 93).
- Tema B: (desde el compás 94 al compás 106).

Los cuatro primeros compases son interpretados exclusivamente por el piano con una indicación de *mezzoforte*. Presentan una sonoridad impresionista con una escritura muy horizontal, plagada de numerosos cromatismos. En el primer compás se observan acordes de novena y de trecena y al siguiente compás repite los mismos

⁷⁷² LOZANO MARTÍNEZ, Isabel; SOTO DE LANUZA, José María. *Rafael ...* Pág. 80.

diseños de las cuatro voces que interpreta el piano, pero bajando la tesitura una octava en algunas de éstas voces.

En el compás 3 surge un diseño en la voz superior de la mano derecha que previsiblemente se convertirá un poco más adelante en un diseño más importante de este primer movimiento, sobretodo en su exposición. El hecho de no nombrarlo ya oficialmente como diseño y adjudicarle un nombre es porque se considera que al presentarse junto a otras voces en esta introducción es como que no tuviera la suficiente importancia para ser considerado un diseño como tal. Es preferible que una vez que se incorpore el violín y comienza ya la exposición propiamente dicha, entonces sí que se le otorgue un nombre a este diseño como tal.

Este tercer compás se complementa con marchas a un tono y un semitono de distancia que continuarán en el siguiente compás. El violín aparece en el compás 5 iniciándose así el Tema A. Tiene lugar un cambio de compás pasando ahora al 6/8, donde van a aparecer sucesivamente e incluso simultáneamente las células-motívicas. Estas células a las que se llamará a y b presentan el diseño caracterizado de la siguiente manera: La célula a, que se realiza en sentido ascendente con caída descendente. Consta de dos semitonos, tono y tres semitonos. Mientras que la célula b que se realiza en sentido descendente está formada por dos semitonos, dos tonos, dos tonos y tono y en sentido ascendente un semitono, dos tonos, tres tonos, dos tonos y un semitono.

En el compás 7 en la melodía del violín, aparece de nuevo el tritono, elemento muy presente en la escritura de Rodríguez Albert. El compás 8 resulta ser una transposición a una quinta justa ascendente de los diseños anteriores ocurridos en el compás precedente. En el compás 9 mientras la mano derecha del piano realiza en cada tiempo del 6/8 la cabeza de la célula a, el violín tiene en su melodía la célula b, en sentido ascendente y descendente.

A partir del compás 10 el compositor inicia en unos cuatro compases el desarrollo de un diseño que repetirá transportándolo a varias alturas, desde un matiz de *mp* hasta llegar a un *fortísimo* en el compás 14. Estos compases se caracterizan por la presencia de las cabezas de las diferentes células a y b en la melodía del violín, al mismo tiempo que el piano juega con intervalos de cuarta justa paralelos, tanto ascendente como descendente. Este es un recurso muy particular del Impresionismo, con lo que el compositor crea una sensación ambigua. La mano

izquierda del piano se desplaza en distancias interválicas de sexta, séptima y octava concluyendo también todos estos diseños en el compás 14.

Desde el compás 14 hasta el compás 20 tiene lugar la coda del Tema A, mediante una fermata por parte del violín. Al detenerse un momento en esta fermata se observa que en parte son fragmentos de la célula b. Mientras, el piano acompaña esta fermata con acordes estáticos, algunos con tritono. Muchos de estos acordes, sextas y séptimas se mueven también en sentido paralelo.

La sección B transcurre desde el compás 21 hasta el compás 48. Ésta sección es más tonal que la anterior, en este caso escrito en la Dominante de Fa mayor. Se produce un cambio de compás, ahora en $\frac{3}{4}$. Esta sección a su vez puede dividirse en b_1 y en b_2 . El b_1 va desde el compás 21 hasta el compás 29. La melodía del violín se vuelve aquí más rítmica gracias a los acentos en determinadas notas del compás, casi siempre a contratiempo. Por el contrario el piano realiza un acompañamiento desplegado de seisillos de semicorcheas, a su vez dividido en grupos de tres semicorcheas. Se trata de acordes de novena diatónica, en los que la tercera suena después de la quinta, en la mano izquierda y sin tercera en la mano derecha, creando sensación de ambigüedad.

A partir del compás 25 hasta el compás 28, es una repetición casi literal de los cuatro compases anteriores. Ahora varía en que el violín no utiliza pizzicato para su melodía y a su vez la mano derecha del piano realiza un modelo en seisillos de semicorcheas y sus respectivas progresiones en sentido descendente. Los compases 29 y 30 son una conclusión del tema b_1 , por parte del piano, finalizando con un acorde de novena invertida con matiz de *fortísimo*.

Dentro de la sección B ahora surge el tema b_2 , donde la escritura del piano es un poco más contrapuntística y al mismo tiempo con una melodía más cantáble. Por el contrario el violín realiza en pizzicato el acompañamiento en semicorcheas a esa melodía pianística. El tema b_2 transcurre desde el compás 31 hasta el compás 48. Es en el compás 40 cuando se invierten las melodías entre el violín y el piano que durará hasta el final del tema b_2 .

El desarrollo abarca desde el compás 49 hasta el compás 75. Principalmente lo que se puede destacar en estos compases es el empleo de elementos de b_1 presentes en la exposición, con algunos cambios muy leves, como la utilización de acordes en placa frente a acordes desplegados en la mano derecha del piano, por

ejemplo. En el compás 59 se produce otra repetición del tema b_2 hasta el compás 68. En este caso el violín reproduce la melodía de la mano izquierda del piano, mientras la mano derecha continúa como anteriormente (ver compás 31). A partir del compás 75 se advierte que los cuatro primeros compases iniciales que servían de introducción ahora se convierten en tres compases, añadiendo la presencia del violín, que con la indicación de *Meno mosso* y en compás de 9/8 el compositor lo aprovecha para utilizarlo como puente hacia la reexposición.

De nuevo reaparece el compás de 6/8 en la tonalidad de Fa mayor y con la indicación agógica de *Primo tempo*. La reexposición transcurre desde el compás 78 hasta el compás 93, siendo los compases 78 al 88 una reproducción de lo que ocurría en la exposición en los compases 5 al 15. Es a partir del compás 88 cuando se repite la coda del tema A pero en este caso transportada.

En el compás 94 aparece la Coda con temas de B, pero lo hace repitiendo los compases 25 al 30, en este caso transportado. La tonalidad en este caso es Re mayor, de nuevo un cambio de compás con el ternario $\frac{3}{4}$ y la indicación agógica de *poco animato*. Frente a los compases anteriores en los que el violín actuaba empleando el pizzicato ahora el compositor requiere el uso del arco. La melodía ejecutada por el piano en el compás 25, como en el compás 94, será ahora la que interprete el violín en el compás 100 reservando a la escritura de la mano derecha acordes en placa imitando el ritmo que antes hacía el violín.

Esta coda se extiende desde el compás 100 hasta el compás 106, donde la idea presentada se repetirá en sucesivos compases y a distintas alturas. Los compases 104 y 105 son repetición de los compases 98 y 99, siendo el último acorde de tríada con cuarta y sexta añadida. El final del primer movimiento concluye con la nota Re y un *sforzando* por parte de los dos instrumentos.

IV.3.1. 2. Berceuse.

El segundo movimiento de ésta *Sonatina* tiene como título Berceuse, nuevamente Rodríguez Albert hace referencia a otra forma musical. En realidad, se trata de una canción de cuna conforme se va desentrañando a través del análisis. Escrita en compás de cuatro tiempos, con la indicación agógica de *Moderato* y metronómica de negra igual a 72. Éste movimiento puede estructurarse en varias secciones. La primera de ellas abarca desde el primer compás hasta el 50. Por su

parte, el tema A que forma parte de esta sección, transcurre desde el compás 7 al compás 15.

Como ocurría en el anterior movimiento, aquí tiene una introducción de seis compases por parte del piano. En estos compases se observa un motivo generador que se repetirá en sucesivas ocasiones, ya sea transportado a otros intervalos o con variación rítmica, de disminución por ejemplo. Esta introducción del piano compases 1 al 6 podría albergar una posible serie dodecafónica, que transcurriría desde los compases 1 y 2. El hecho de llamarlo dodecafónico es simplemente porque no deja de ser más que una sucesión de doce sonidos ordenados.

En cuanto a la escritura Rodríguez Albert utiliza voces desplegadas lo que genera una sensación de cascada descendente y ascendente, pero siempre con el motivo generador que da lugar al despliegue posterior. Respecto a la dinámica en general emplea el *mezzopiano* con pequeños reguladores ascendentes y descendentes. Después de ésta introducción a cargo del piano aparece el violín que comienza en el compás 7 con la indicación en la partitura de *Dolce e semplice*. El violín presenta la melodía de nuevo con la presencia rítmica del puntillo, mientras el piano realiza en ambas manos un contratema en los compases 7 y 8. Este primer período de la sección A alcanza hasta el compás 10. Por otra parte el segundo período parte desde el compás 11 al compás 16 en su primer tiempo. En el número uno de ensayo aparece un diseño arpegiado en el violín que posteriormente repite una de las voces del piano en sentido ascendente y descendente, mientras la otra voz presenta el contratema en sentido contrario.

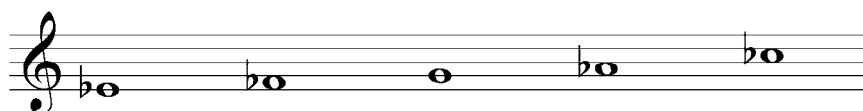
En el final de esta sección sólo aparece el violín realizando una coda, con función de puente para dirigirse a otra sección. Aquí la escritura violinística vuelve a emplear el motivo generador pero utilizando una reducción rítmica.

El siguiente tema al que se llama A', se presenta desde el compás 19 hasta el compás 33. El primer período de ésta nueva sección parte desde el compás 19 al compás 26, y es ahora cuando el piano retoma la melodía de la sección anterior presentada por el violín en el compás 7. Mientras, la voz inferior del piano y el violín realizan el contratema. En el compás 23 el compositor trata de jugar con el tema en las diversas voces. Éste primer período está escrito un intervalo de tercera mayor ascendente. En estos compases Rodríguez Albert pretende crear un efecto atonal que genera una sensación de grandiosidad, cómo en la búsqueda de una luz.

El segundo período de la tema A´ retoma el diseño arpegiado del compás 11, pero ahora un intervalo de quinta ascendente, iniciando el arpegio el piano. Hasta el compás 33 es el piano el que finaliza esta sección caracterizada por la repetición de diseños melódicos a distancia interválica de octavas justas. Es en el compás 30 donde se observa por primera vez el matiz de *forte*, tras los *sforzando* de los compases 11, 12 y 27, respectivamente. Pero rápidamente será aplacado por indicaciones de *diminuendo* dando paso a otro tema o subsección del movimiento.

El tema B discurre desde el compás 34 hasta el compás 50, siendo más novedoso en cuanto se acerca al final como en el compás 50. Desde el compás 34 el violín utiliza la sordina, mientras el piano recupera de nuevo el motivo generador de la introducción. Éste primer período del Tema B concluye con unos acordes arpegiados en figuración rítmica de blanca. El segundo período es una repetición de lo anterior transportado un intervalo de quinta justa descendente.

Desde el compás 42 hasta el compás 50 aparece la coda de este Tema B, con repeticiones de diseños, de dos en dos compases y con ligeras variaciones hasta el compás 47. Mientras, el piano realiza acordes vacíos sin centro tonal, creando una sucesión de acordes descendentes. Estos compases también tienen un color distinto ya que el compositor genera con los *sforzandos* mayor intensidad sonora. Al final de esta coda, en el compás 47 en su último tiempo, comienza la escala pentágona de cinco sonidos, no confundir con la pentatónica.



La segunda sección se inicia desde la anacrusa del compás 51 hasta el compás 71. Comienza esta segunda sección por parte del piano con las notas de la escala pentáfona, con ritmos cada vez más complejos, siendo el primero utilizado un ritmo de tresillos. En los compases 52 y 53 aparece la indicación de *rallentando*. Es en ese compás cuando aparece el violín ya sin sordina y de nuevo se recuperando el tempo. Por otro lado continúan apareciendo grupos de semicorcheas, seisillos o fusas. El violín realiza cromatismos con los que consigue realizar pasajes que suenan como un arrastre.

A partir del compás 57 hasta el 63 es cuando surge el segundo período del tema A´ presentado con anterioridad. Se trata de una repetición con ligeras variaciones transportado un intervalo de quinta justa ascendente respecto al compás 27. Los compases que restan desde el 64 al 71 a su vez se pueden dividir en dos frases. Por un lado, una resulta ser repetición de la otra, pero la segunda es a distancia de quinta justa descendente.

Desde el compás 72 hasta el compás 92 aparece la Coda con un matiz de *mezzoforte*. Se puede observar que la melodía de un fragmento de esa Coda, compás 72 al compás 80, es una repetición de la ocurrida desde los compases 42 al compás 50, pero en esta ocasión un intervalo de quinta justa ascendente y además reforzado con algunas notas que formarán acorde. Por otra parte, el acompañamiento pianístico cuya escritura eran antes acordes arpegiados vacíos, ahora son acordes desplegados en ritmo de tresillos. La escala pentáfona también vuelve a surgir de nuevo.

Una vez se llega al compás 81 reaparece el motivo generador inicial ahora transportado un intervalo de quinta justa ascendente. Será desde el compás 83 cuando ese motivo se presente en el mismo registro que al principio. El compás 86 es una repetición del compás 4 transportado un intervalo de quinta ascendente, pero en los dos siguientes vuelve al estado inicial. Por su parte el violín desde el compás 82 sólo ejecuta armónicos, especificando el compositor en cada momento la cuerda en la que ha de ser tocada la nota, quizás buscando una sonoridad más apagada.

Posiblemente desde el compás 89 la pieza se encuentra ya en la tonalidad de Si bemol mayor, dada la nota del bajo utilizada al principio de cada compás y empleada como despliegue posterior. Este segundo movimiento finaliza con un acorde arpegiado interpretado lentamente por el piano mientras el violín continúa con los armónicos.

IV.3.1. 3. Final.

El compositor escribe éste tercer movimiento con la indicación agógica de *Allegro spiritoso* y metronómica de negra igual a 96. Consta de un total de 135 compases y en ritmo binario (2/4). Es el único movimiento de toda la *Sonatina* en el que los dos instrumentos comienzan conjuntamente desde el inicio. En cuanto a la estructura, el esquema de éste movimiento hace referencia a una exposición y

reexposición careciendo en todo momento de sección de desarrollo, como suele aparecer en cualquier forma sonata.

La exposición abarca desde el compás 1 al compás 57, dividiéndose a su vez en dos temas. Escrito en la tonalidad de Re mayor el primer tema, A y el segundo, tema B en La mayor, dominante de la tonalidad principal. Toda esta sección de exposición puede resultar atonal, ya que al carecer de sensible el compositor evita toda fuerza hacia la Tónica y sus posibles resoluciones.

El primero de ellos al que se llama tema A se extiende desde el compás 1 al compás 20, que al mismo tiempo también se puede fragmentar en dos subtemas. El primer subtema a, desde el compás 1 al compás 10, dejando el siguiente a' desde ese último compás hasta el compás 20. Éste tema A se caracteriza en que los diseños o células motívicas se repiten en muchas ocasiones, ya sea con variaciones rítmicas, aumentación o disminución, en forma de canon o mediante contestaciones entre ambas voces. Es decir, cuando una voz se encuentra en silencio la otra replica.

En cuanto al primer subtema se observa el diseño x que será el arranque de este movimiento. Más tarde se verá ampliado rítmicamente por el acompañamiento pianístico. Posteriormente el violín va repitiendo este diseño sucesivamente, ya sea modificando de octava, como por ejemplo en los compas 5 y 6. Por otro lado, el piano sigue repitiendo el diseño x, pero esta vez en corcheas. Se puede observar que cuando el violín realiza movimiento descendente, éste se corresponde con un acompañamiento a contratiempo, por ejemplo en los compases 3-4 y 7-8. Desde el compás 10 hasta el compás 20 se presenta el subtema a'. El violín expone principalmente otro diseño, al que se llamará y, que a su vez se subdivide en dos: y_1 e y_2 , compás 10). Por su parte el piano continúa con el diseño x. El compás 11 es repetición del anterior transportado un intervalo de quinta descendente. Es a partir del compás 12 cuando el violín toca el diseño y_2 , al cual responderá el piano con réplicas contestando el mismo diseño desde el compás 13. Hay que observar la escritura de la mano derecha del piano, ya que la mano izquierda se encarga de tocar intervalos de cuarta justa. En el compás 19 el violín repite el diseño x pero ahora en movimiento contrario, guardando la misma relación entre las notas y en sentido descendente. Progresivamente será repetido de manera encadenada por cada una de las dos voces del piano produciendo entradas en estrecho.

El tema B comienza en el compás 20 hasta el compás 57, con la indicación de *poco meno mosso ma con grazia e intenzione*, y claramente en la dominante. Éste

tema B escrito en La mayor, se encuentra compuesto por tres subtemas que serían el b_1 desde el compás 20 al compás 36, el subtema b_2 desde el compás 36 al compás 45 y el subtema b_3 desde el compás 45 al 57. Se trata de una melodía muy popular y rítmica, que presenta un carácter moderno en la escritura donde el compositor mantiene el tempo binario.

El subtema b_1 a su vez se divide en dos períodos de poco más de cuatro compases cada uno. El primero se inicia con la última corchea del compás 20, en la escritura de la voz del violín, hasta el compás 24. Entre tanto, el segundo comienza desde esa última corchea del compás 24 hasta el compás 28. Mientras, el piano interpreta todo el acompañamiento con una dinámica de *piano* y el compositor indica al violín la melodía popular con arcos hacia abajo. Desde el compás 29 con la corchea anterior hasta el compás 36 resulta ser una repetición del tema popular con un acompañamiento más elaborado y desplegado. Ahora la figuración rítmica es de semicorcheas en el piano y al mismo tiempo produciendo séptimas disonantes entre ambas voces de la escritura pianística. El subtema b_2 se inicia también con la última corchea del compás 36 hasta el compás 45. Se trata de la segunda idea empleada también como tema popular, formada por nueve compases que a su vez se pueden dividir en dos. Uno desde el compás 36 al compás 40 y otro desde el compás 40 al 45. Lo más característico de esta segunda idea son los portamentos interpretados por el violín y el intercambio de modalidad en el compás 40 y compás 42 respectivamente.

La frase tercera será el subtema b_3 que de nuevo se fragmentará en tres secciones. Desde el compás 45 al 49, aparece b_{3x} con otro tema también muy popular. Nuevamente se inicia en anacrusa y con la indicación de pizzicato por parte del compositor a la escritura violinística. A partir del compás 49 a 53 es el diseño b_{3y} . Los compases 52 y 53 realizan un intercambio de voces con respecto a los dos compases anteriores, tanto por parte del violín, como ambas voces de la escritura del piano. En el compás 53 a 57, aparece b_{3z} . Lo más característico es la repetición sólo del piano del tema popular expuesto por el violín en b_{3x} .

El compositor deja la Coda para los compases 57 al 74. Se trata de la Coda de la Exposición en la que conjuga diseños a_1 y a_2 . Además de emplear recursos como la aumentación rítmica de diseño, la aparición de estrechos encadenados en breves períodos de tiempo y la armonía de cuartas. Al no haber una sección de desarrollo en esta *Sonatina*, la reexposición comienza en el compás 75 hasta el

compás 128. Con el inicio del *Primo Tempo* del compás 75 se reanudan de nuevo el Tema A' que se extiende hasta el compás 91, con los mismos diseños anteriores, excepto los dos últimos compases, ya transportados un intervalo de cuarta ascendente. Se trata de compases que claramente dan paso al Tema B' ya en la tónica. El Tema B', se extiende desde el compás 91 hasta el compás 128 con los mismos tres subtemas. La única excepción resulta ser el tercer subtema ya que en sus cuatro últimos compases, del 124 a 128, repite lo expuesto en los compases 120 a 124 pero transportado un intervalo de quinta descendente.

Desde el compás 128 al compás 135 se presenta la coda, con un efecto de aceleración progresivo en cuanto al tempo. Se divide también en tres subtemas. El primero de ellos desde el compás 128 al 130. El siguiente subtema es repetición del anterior una octava más alta. El acompañamiento pianístico se caracteriza por acordes en placa de intervalos de cuarta superpuestos. Mientras, el último subtema presenta diseños en estrecho entre el violín y el piano, finalizando con el diseño x de la exposición por los dos instrumentos, transportado en cada uno de ellos y nuevamente con un acorde en *forte* con intervalos de cuarta superpuestos.

IV.3.2. Cuarteto en Sol menor

Este cuarteto supone el tercero dentro de las características de esta formación. Con anterioridad había compuesto el *Cuarteto en Re mayor* para violín, viola, cello y guitarra en el año 1952. Un año más tarde, en 1953 había escrito el *Cuarteto en Mi mayor*, para cuarteto de cuerda. Esta obra culmina la composición para éste género camerístico dentro de toda su producción. Una obra que engloba en su construcción un dominio de la técnica compositiva, fruto de la experiencia acontecida en estos años, y de dificultad en su ejecución. En la monografía de José María Vives se recogen diferentes artículos y crónicas sobre el estreno de esta composición⁷⁷³. El *Cuarteto de cuerda en Sol menor* fue compuesto en el año 1955 y estrenado el 15 de enero de 1956 por la Agrupación Nacional de Música de Cámara y el pianista Enrique Aroca en el Conservatorio de Madrid. Además fue galardonado con un accésit del Concurso Samuel Ros del año 1955⁷⁷⁴.

⁷⁷³ VIVES RAMIRO, José María. *Rafael Rodríguez ...* Págs. 93 y 94.

⁷⁷⁴ LOZANO MARTÍNEZ, Isabel; SOTO DE LANUZA, José María. *Rafael ...* Págs. 47 y 48.

IV.3.2. 1. Primer movimiento.

Escrito en la tonalidad de Sol menor, y en compás de $\frac{3}{4}$. Se debe destacar el trabajo contrapuntístico de éste primer movimiento. En general se puede tratar de una obra tonal, ya que consta de una armadura formada por dos bemoles, aunque en otros momentos utiliza notas cromáticas. Es decir, que no forman parte de las escalas diatónicas, a las cuales el compositor dota de gran importancia. A pesar de poseer armadura y ser diatónica, según el sentido que ésta palabra tenía en el pasado, se encuentran afectados en el tratamiento de la forma y en sus progresiones armónicas.

La liberación de la armonía no supone un abandono o ruptura de la tonalidad. Sino que hay compositores que componen en torno a ella, cerca de ella, pero nunca sin ella. Consta de un total de 141 compases. En cuanto a la forma empleada por Rodríguez Albert en este primer movimiento se trata de una forma bipartita con una división tripartita. Frente al esquema de la forma-sonata que es una formación tripartita con una división bipartita. Sintetizando el esquema quedaría de la siguiente manera:

ESQUEMA

- Secciones A-B-A': (desde el compás 1 al compás 63).
- Secciones C-B-C': (desde el compás 64 al compás 128).
- Puente y Coda: (desde el compás 129 al compás 141).

La sección A comienza con la participación de la viola, el cello y el piano. Éste último será el que realice el motivo a_1 con la ejecución de ambas manos a la vez, y a distancia de octava entre ellas. Por el contrario, la viola y el cello efectuarán el contramotivo a_1 al motivo pianístico. El violín aparece en el tercer compás imitando el inicio del motivo a_1 piano. En los compases 7, 8 y 9 los tres instrumentos de cuerda interpretan una variación del motivo a_1 a distancia de octava entre ellos. Es decir, se produce una triple octava entre la cuerda. Mientras, el piano realiza corcheas a contratiempo, en la mano derecha con superposiciones de intervalos de cuarta y quinta principalmente.

A partir del compás 10 el violín presenta un nuevo motivo, ahora llamado a_2 , donde el cello y la viola exponen la cabeza del motivo, como en los compases 10 y 11, respectivamente, para seguidamente en el compás 12, volver el cello al motivo

a₁. Será la mano izquierda del piano reforzado en octavas quien realice el contramotivo a₁. Desde el compás 15 hasta el compás 31 se suceden las ideas de a₁ y a₂ mediante estrechos y con entradas y salidas progresivas de los instrumentos. Por ejemplo, en los compases 15 al 20 sólo participa el piano esta vez con un diseño que incluye el motivo a₂ en los compases 15 al 17. Más tarde se repetirá con una progresión un intervalo de sexta descendente, como en los compases 18 al 20. Hay que destacar desde el compás 15 hasta el compás 27 la escritura pianística de pasajes de semicorcheas en la mano izquierda. Se trata de una textura muy arpegiada y compleja que exige del pianista una mano izquierda en posición muy abierta para dar alcance a las amplias extensiones. Es a partir del compás 21 cuando se realiza la incorporación progresiva del resto de instrumentos con el motivo a₁, a veces literal y otras modificándolo. En ese compás lo hará la viola y dos compases más tarde será el violín y el cello. Desde el compás 29 se produce la desaparición de los instrumentos excepto la viola que será la que concluya esta primera sección A.

La nueva Sección B transcurre desde el compás 32 al compás 49, con cambio de alteraciones en la armadura, ahora con dos sostenidos y con un tempo más tranquilo, como se indica en la partitura con la indicación *meno mosso*. Además, se produce la combinación y alternancia entre los compases $\frac{3}{4}$ y $\frac{6}{8}$. Mientras que en todo lo relacionado con A los motivos son interpretados más en una articulación de legato y con una escritura donde retarda bastante la melodía trasladando su resolución a contratiempo, en la sección B Rodríguez Albert busca motivos más rítmicos con algunos compases donde la cuerda ha de tocar en pizzicato.

El violín es el encargado de presentar un nuevo motivo b₁ en los compases 32 al 34 al que se contrapone el contramotivo b en los compases 35 y 36 llevado a cabo por el piano. Los compases 36 al 39 más tarde volverán a ser repetidos hacia el final del movimiento. En el compás 39 será la viola el instrumento que continúa con el motivo b finalizando en el compás 41, mientras el cello entra en el compás 40 repitiendo el motivo contrapuntístico con la misma fórmula rítmica del piano del compás 35, al que se ha llamado contramotivo b. Por su parte, el piano en los compases 37 y 38 principalmente realiza ritmos en corcheas como soporte a las distintas entradas de los instrumentos de cuerda acompañado de pequeños giros melódicos en la mano derecha. Tras un leve retardando se retoma de nuevo el tempo en el compás 43. En esta ocasión será sólo el piano con el motivo b y con pequeñas variaciones. Se puede observar como el compositor utiliza una extensión muy

amplia en los intervalos de la mano izquierda. Además se incorpora el cello en el compás 48 con el motivo a_1 , pero variándolo brevemente. Son en estos últimos seis compases de la sección B donde participan sólo el piano y el cello con motivos de b y a_1 , respectivamente.

A continuación, aparece otra sección llamada A' , siendo ésta tercera sección con la que el compositor cierra una parte de las dos que conforman este movimiento. Es preciso recordar como ya se dijo anteriormente que se trata de una forma bipartita con una división tripartita. Esta nueva sección consta de unos trece compases, desde el compás 50 al 63. El compositor retoma de nuevo los dos bemoles en la armadura como en el inicio, junto con todos los instrumentos a la vez. Aunque está escrito en Sol menor, pero actúa en la Dominante. En estos primeros compases donde la dinámica es en *forte* el violín y la viola aparecen con el motivo a_1 , sumándose el cello al compás siguiente. Desde el compás 52 al 54 los instrumentos de cuerda emplean figuraciones rítmicas de semicorcheas y corcheas en *pizzicato* como un acompañamiento, mientras el piano presenta acordes desplegados en sentido ascendente y descendente en una extensión que abarca varias octavas en el registro agudo.

A partir del compás 55 entran los motivos de a_2 en estrechos, en orden del instrumento más agudo al más grave. Durante esas entradas el piano continúa en su papel de acompañamiento mediante constantes semicorcheas a distancia de intervalos de cuarta. Desde el compás 60 se produce un cambio en la dinámica a un *pianissimo* con indicaciones de *crescendo* mediante reguladores y muy *legato* por parte de la cuerda, reforzando al piano que lleva diseños de a_1 que progresivamente va modulando a otros niveles.

Se inicia la segunda parte de este primer movimiento, que al igual que el primero consta con tres secciones. La extensión en el número de compases prácticamente es la misma. En este caso son 64 compases frente a los 63 de la primera parte. En el compás 64 tiene lugar una nueva sección, a la que se llama C. Esta nueva sección irrumpe con cuatro alteraciones en la armadura, y por tanto en la tonalidad de Mi mayor. Tanto el violín, como la viola y el cello se mueven en un registro muy agudo. Mientras, el piano continúa con la escritura de semicorcheas, una sucesión continuada de notas desplazándose tanto en sentido ascendente como descendente. Posiblemente la irrupción de ésta sección provoque un efecto sorpresa en el oyente debido al cambio de dos bemoles a cuatro sostenidos.

Los instrumentos de cuerda presentan el motivo c a partir del compás 64. Se trata de un diseño muy extenso, formado por figuraciones rítmicas de valores largos además de la presencia de ligaduras y notas retardadas que crean la sensación de dilatación y cierto retraso en la caída en el tiempo fuerte. Éste motivo c lo finaliza el cello en el compás 67, entretanto el violín y la viola lo harán en el compás 73. El piano continúa imbatible con subidas y bajadas constantes en ritmo de semicorcheas. En el compás 68 tiene lugar un modelo que repetirá en sucesivas progresiones siempre descendiendo un intervalo de segunda, compás por compás. Desde el compás 73 desaparece el piano y por tanto la sucesión de semicorcheas que seguía desde el compás 55. En estos compases que restan hasta la finalización de la sección C será el cello el instrumento que lleve la iniciativa con el motivo c, modificándolo ligeramente al final. El resto mediante tresillos empleados como contestaciones o al unísono con notas retardadas fluyen en un segundo plano donde la expresión interpretativa del cello es la que domina. En el compás 82 los instrumentos de cuerda se desvanecen dando paso al piano, que surge tras varios compases silenciado con un diseño que repetirá más adelante una octava descendente en el compás 84. Todo este pasaje acaba en el compás 87.

Surge la sección B' desde el compás 88 hasta al compás 104 iniciándose ésta sección, a diferencia de la primera parte en la sección B, con los contramotivos por parte del violín y del piano, dejando paso al motivo b a partir del compás 93 sólo con el piano. En los compases 90 y 91 se producen contestaciones entre los instrumentos de cuerda para dos compases más tarde actuar todos juntos. En el compás 100 actúan conjuntamente todos los instrumentos y cada uno con un papel asignado. El violín continúa con el contramotivo b, que se irá repitiendo en sucesivas progresiones. La viola y el cello responden al contramotivo b, con un diseño rítmico a contratiempo y a distancia de quinta entre las voces. El piano realiza un acompañamiento de intervalos arpegiados en sentido ascendente.

En el compás 103 se produce la repetición, dentro del mismo compás, de un diseño llevado a cabo por el piano y reiterado por el violín y el cello consumando en un registro muy agudo y con una dinámica de fortísimo. Este diseño que aparece primero en el piano ya surgió con anterioridad en el compás 36.

Tras el calderón llega un compás como indica el compositor *pesante* donde intervienen todos los instrumentos dando paso a otra sección. La armadura se transforma ahora en una sola alteración, en un sostenido, y da lugar con la

indicación de *primo tempo, ma espressivo* a la sección C'. Ésta sección abarca desde el compás 105 al 128. Como novedades respecto a la sección C está la presencia de un sostenido en la armadura frente a los cuatro de la sección anterior. Ahora es el piano el que presenta el motivo c, con pequeñas modificaciones, mientras los instrumentos de cuerda realizan un acompañamiento en semicorcheas en pizzicato, como antes hacía el piano en sentido ascendente y descendente. Esto ocurre hasta el compás 114, donde será el piano el que releve a los otros instrumentos en la faceta de acompañamiento. Se invierten los papeles a la hora de acompañar cambiando la escritura y el ritmo empleado. El piano continúa con los tresillos, tanto en pizzicato como después con notas retardadas, que anteriormente realizaban por ejemplo en el compás 74 los instrumentos de cuerda. La viola sólo con el acompañamiento del piano presenta el motivo b desde el compás 115 hasta el compás 123. Una vez finalizado este motivo el piano desaparece a lo largo de dos compases dejando sólo a la cuerda, para dar entrada de nuevo como único instrumento en el compás 125 al piano.

En ese compás y el siguiente se muestra el inicio de la idea que ya surgió en los compases 84 al 87, respectivamente. El compositor a través del piano da por finalizada la sección C' cerrando la tercera división de ésta segunda parte. Los compases 129 y 130 suponen un puente de transición hacia la coda. En estos compases cada uno de los instrumentos de la cuerda muestran la cabeza del motivo a₂, en orden del más agudo al más grave dejando para el último al piano.

La coda consta de once compases, extendiéndose desde el compás 131 hasta llegar al compás 141 que supone la conclusión de éste movimiento. El compositor ha querido que participen todos sin excepción conjugando varias ideas. Por ejemplo, el comienzo de este coda es en *piano* para en unos breves compases alcanzar el *forte* (compás 135) y hasta el *fortísimo* (compás 137). Es en estos compases cuando los instrumentos de cuerda realizan un acompañamiento en corcheas intercaladas con silencios. El compositor indica en la partitura que se toque en pizzicato.

En lo que respecta a la cuerda los compases 131 al 134 suponen una repetición bastante calcada de lo ocurrido anteriormente en la sección B en los compases 36 al 39. Lo mismo sucede con los compases 135 al 139 en su primer tiempo, que resultan ser una reproducción de los compases 50 al 54 en su primer tiempo, es decir, se trata de pasajes de la sección A'. En los tres últimos compases el piano anticipa el motivo a₁, seguido a distancia de un tiempo por el resto de

instrumentos de cuerda. Con una dinámica de *forte* el piano refuerza este volumen sonoro al reproducirlo con octavas en su registro agudo. Llega al clímax sonoro de este movimiento en la cadencia final de dominante- tónica.

IV.3.2. 2. Segundo movimiento.

Este segundo movimiento emplea una forma de lied ternario. Es música tonal pero donde predomina la armonía completamente alterada, además de poseer una textura contrapuntística.

Aunque el título de la obra sea *Cuarteto en Sol menor* y su primer movimiento contemple un bemol en la armadura, este segundo movimiento por el contrario tiene un sostenido en la armadura, siendo su último acorde el de Sol mayor. Sin embargo está escrito en Modo de Si en el tono de Sol.

En cuanto a la estructura se divide en la sección A que transcurre desde el compás 1 al compás 31. La siguiente sección, llamada B desde el compás 32 al compás 49 continuando con la sección A' ahora variada desde el compás 50 al compás 59. Concluye el movimiento con la Coda desde el compás 60 al compás 63.

En la sección A los compases 1 al 3 son interpretados exclusivamente por el piano presentando los tres temas musicales simultáneamente, que aparecerán en los tres instrumentos de cuerda posteriormente. Es a partir del compás 4 cuando el violín, viola y cello respectivamente repetirán los temas anteriores pero en esta ocasión transportados un intervalo de cuarta justa descendente. Por otro lado el piano continúa con el tema 1 que a partir del compás 4 lo prolonga combinándose escalas de dóricas, por ejemplo, escala de La menor con el sexto grado alterado, y escalas de tonos enteros. Entretanto, la mano izquierda realiza una línea melódica por grados conjuntos o a veces por cromatismo, nada relacionado con todo lo aparecido anteriormente. Son compases en los que claramente hay una mezcla de escalas modales junto a escalas de tonos enteros.

A veces la repetición de los temas no siempre es literal. Eso ocurre en el compás 11 con el tema dos en la voz superior del piano. Por otra parte, el violín y la viola realizan escalas por movimiento contrario como en los compases 10, 11 y 12. En los compases 14 y 15 tanto el violín como la viola discurren a una distancia interválica de terceras menores paralelas. Se puede destacar el carácter pesante en la ejecución de los instrumentos de cuerda con arco abajo, frente al acompañamiento

pianístico que continúa siendo muy movido a un ritmo frenético de semicorcheas contrastando con el ritmo de blancas de los otros instrumentos al realizarlo con arco abajo. Esto se observa claramente en los compases 16 al 18, por ejemplo.

En los compases 19 y 20 aparece un nuevo diseño de semicorcheas, correspondiente al tema cuatro por parte del violín, que se repetirá progresivamente por el resto de voces instrumentales combinado con el tema uno, pero en esta ocasión en aumentación rítmica.

En el compás 20 el tema uno por aumentación se produce a distancia de quinta justa descendente. Es decir, se presenta el caso de que si bien está escrito para cuatro instrumentos adopta la sensación de tratarse de cinco voces independientes entre sí, siendo el piano aquí tratado como dos voces autónomas. Las sucesivas entradas de los diseños producen estrechos. En el compás 23 también por aumentación aparece el tema uno en la voz superior del piano.

Al final de la sección A el ritmo en general del cuarteto se vuelve más homofónico y el tempo pasa a ser gradualmente más retardado hasta concluir en un acorde en La bemol mayor, que resulta ser un acorde de sexta napolitana segundo grado rebajado de Sol menor, pero en este caso en estado fundamental, no invertido.

A partir del compás 32 aparece una sección nueva, con temática novedosa no aparecida hasta ahora. Es de nuevo el piano el que inicia esta sección B a la que posteriormente se sumarán el resto de instrumentos. El compositor escribe para esta nueva sección *Poco piu animato*, quedando reflejado en la escritura musical con un ritmo de corchea con dos semicorcheas en el piano.

El piano aparece como único instrumento desde el compás 32 al compás 39 dividido a su vez en pregunta y respuesta de cuatro compases cada una. La voz superior del piano presenta un diseño pianístico en el compás 38, que más tarde se repetirá por parte del violín como en los compases 40 y 42.

Dentro de la sección B se produce la entrada de los instrumentos de cuerda con una dinámica de *ff* y con la indicación de con *fuoco*. Aquí el piano ya es sólo un único instrumento realizando un despliegamiento de acordes arpegiados que llenan y enriquecen el volumen sonoro del cuarteto frente a diseños rítmicos más variados. Estos acordes arpegiados del piano son de octava sin tercera en la mano derecha y de décima con la tercera arriba, cambiando la posición, en la mano izquierda.

Desde la segunda mitad del compás 43 hasta prácticamente el compás 46 los instrumentos de cuerda transcurren entre ellos a octava. En el compás 47 será sólo el cello el instrumento que a través de tritonos, intervalos de octavas aumentadas, disminuidas y séptimas mayores los que crean una inestabilidad y ambigüedad tonal, dando lugar a la sección A´.

La sección A´ transcurre desde el compás 50 hasta el compás 56. De nuevo el compositor vuelve a retomar los tres temas musicales que se habían expuesto en un principio, incluso algunos en forma de canon a distancia de cuarta justa, como en los compases 50 y 53. Por otra parte la mano derecha del piano continúa realizando escalas de tonos enteros en sentido ascendente y descendente, y en el compás 56 se desplaza por movimiento contrario frente a la mano izquierda.

Hay que resaltar los tres compases siguientes con la indicación de *Adagio*, desde el compás 57 al 59, como elemento de transición o puente. Los instrumentos de cuerda, a distancia de octava y con la indicación de ataque de los arcos abajo, se mueven en sentido homofónico. Hacia la mitad de éste puente se produce canon entre la cuerda y el piano con ritmo de dos corcheas y tresillo.

La coda se presenta con la indicación de *Spiritoso* buscando un poco más la rapidez, y los tres temas musicales del inicio sonando simultáneamente. El compositor pretende crear una tensión gracias a la homofonía en las cuerdas y al piano desdoblado en octavas. Las últimas corcheas de ambas manos se mueven por tonos enteros, la mano derecha en sentido ascendente y la mano izquierda descendente. Además esto ocurre en un registro grave que no hace sino aumentar más el volumen sonoro, la tirantez y rigidez del momento para concluir sorprendentemente con el acorde de Sol mayor. Se trata de un acorde de tónica con novena que carece de tercera. Es decir, Tónica y Dominante superpuestas simultáneamente.

IV.3.2. 3. Tercer movimiento.

El talento del autor se pone de manifiesto en el último tiempo, el más largo y más importante de los que componen la partitura [...] el verdadero Rodríguez Albert, con su mundo sonoro, luminoso y audaz, con su refinada sensibilidad de levantino, nos sale al paso en la Músete, y el juego levemente apicarado que caracteriza este movimiento va a desembocar en una fantasía atrevida y original en el cuarto y último tiempo. El estreno del cuarteto de Rodríguez

Albert, el sábado último, en el Conservatorio, despertó un justificado interés⁷⁷⁵.

Éste movimiento está escrito con la indicación agógica de *Allegreto giocoso* y metronómica de negra igual a 100. Es una danza en tempo binario escrita en la tonalidad de Sol menor.

En cuanto a la estructura corresponde a un Rondó simple dividido en las siguientes secciones:

- Sección A: (desde el compás 1 al compás 25).
- Sección B: (desde el compás 26 al compás 40).
- Sección A': (desde el compás 40 al compás 56).
- Sección C: (desde el compás 56 al compás 73).
- Puente: (desde el compás 73 al 76).
- Sección A: (desde el compás 77 al 101).

Éste movimiento lleva el título de “Musette” haciendo referencia al instrumento de de la cornamusa, más que de la forma en sí de la pieza. Comenzando con la primera sección, a la que se llama Sección A. El modo como suenan los instrumentos de arco suponen una característica concreta. El violín mediante acordes arpegiados en pizzicato, la viola empleando trémolos de fusas en ponticello, es decir, desgarrado cerca del puente. Por último el cello, creando efecto como de cornamusa al haber una nota pedal seguida de una nota y los armónicos que genera con sólo rozar la nota como en el compás 1. Ésta será la temática constante llevada a cabo por la cuerda desde los compases 1 al 22.

El piano, por el contrario será el que aporte diseños más interesantes. La escritura de la mano izquierda con intervalos de quinta y sexta en figuraciones muy breves, rozando la ligereza. Mientras la mano derecha es la que representa un diseño más suelto, como un juego. Este diseño recibe el nombre de diseño a y comprende desde el compás 1 al compás 5. Posteriormente aparece en otros compases, como en el 9 al 13. A partir del compás 16 la mano izquierda sigue representando la misma base armónica, pero ahora es la mano derecha quien varía enriqueciendo más el diseño inicial.

⁷⁷⁵ PALA BERDEJO, Dolores. “El cuarteto de Rodríguez Albert” En: *El Alcázar* (Madrid), enero de 1956.

Los compases del piano que restan hasta el compás 26 son compases cuyo único valor es la repetición del propio compás 21 acompañado con la indicación de *poco rit* añadiéndole una indicación dinámica de *pianissimo*. Finaliza el piano en el compás 25 con el acorde de Sol mayor con novena. La presencia y actuación de la cuerda en estos compases ha sido casi figurativa, jugando más un papel secundario dejándole todo el protagonismo al piano.

Desde el compás 26 al 40 se extiende la Sección B. Mientras la viola y el cello realizan un acompañamiento en pizzicato el violín presenta el diseño b_1 , de carácter muy lírico y melódico, con un gran salto en la tesitura a mitad del diseño. El piano también nos muestra otro diseño b_2 . Se caracteriza por tener semicorcheas en el acompañamiento de la mano izquierda y una melodía reforzada con octavas y grupos de trinos en la mano derecha. Concluye con el acorde de Si bemol mayor. Aunque estos compases siguen escritos en Sol menor, pero la presencia de las notas Si y Mi becuaos y el Fa sostenido inclina la audición a veces más hacia un Sol mayor. Una vez se percibe esa dualidad de la modalidad por parte del compositor.

En el compás 30 toda la cuerda emplea un nuevo diseño con dinámica de *ff* dentro de la Sección B, que será b_3 idéntico rítmicamente. El piano contrapone con la sucesión de todas las notas un intervalo de quinta justa transportado en sentido ascendente. En los compases 35 y 36 el piano realiza escalas descendentes que al mismo tiempo disminuyen de sonido conforme se acercan al registro grave. Estas escalas suenan a sexta napolitana ya que el compositor rebaja en medio tono el segundo grado La bemol. Los compases 37 y 40 son la repetición del diseño b_1 , pero ahora los dos primeros compases por parte del violín continuándolos la mano derecha del piano.

A la sección que continúa se le llama A' ya que repite la sección inicial A pero con algunas novedades. La sección A' abarca desde el compás 40 finalizando en el compás 56. Comienza en contratiempo y sólo con el piano, hasta que en el compás 42 se suman el resto de instrumentos. Presenta una repetición de los compases 1 al 14, respectivamente.

Una nueva sección muestra material novedoso no presentado hasta el momento referido principalmente al ritmo. Ésta nueva sección a la que se llama C transcurre desde el compás 56 hasta el compás 73. En el compás 56 el cello presenta un diseño rítmico concreto alternándose entre tiempo débil y tiempo fuerte además de tener en su escritura el pedal rítmico de tónica. El piano es el que le acompaña

con un diseño que posee bastantes giros melódicos que finaliza con el acorde de Sol menor sin la tercera.

Seguidamente se incorporan tanto la viola como el violín desapareciendo el piano. Estos instrumentos de cuerda repiten el diseño rítmico del cello, modificando algunas notas y pasando desde una dinámica de *pp* con ayuda del crescendo hasta finalizar con un *forte* junto a toda la figuración rítmica de semicorcheas creando una tirantez armónica que culmina con un acorde seco. Dentro de todo ese pasaje de tensión se agrega el piano reforzando con las seis voces de su escritura finalizando en el compás 66 con un acorde de Sol menor con la sexta añadida.

Desde éste compás hasta el 73 se presentan diversos diseños simultáneamente. En primera lugar la viola lleva ahora la parte más lírica al utilizar el diseño aparecido en la sección A de los compases 17 al 25. Por otro lado el cello continúa con el diseño rítmico desde que se inició la sección C. Entretanto, el piano reitera aquel diseño de los compases 31 y 32, pero ahora realizando progresiones armónicas. El violín es el instrumento que permanece más relegado al ejecutar ritmo de corcheas sueltas en pizzicato. Los compases que se prolongan desde el 73 al 76 sirven como nexo para desembocar en la última sección, llamada sección A'. Este enlace simplemente juega con tres notas (Mi-La-Re) y tres instrumentos, como son el cello, viola y piano en este orden e individualmente. El compás 76 resulta ser un anticipo de la siguiente sección.

La última sección que falta por aparecer es A' con la que finaliza éste Rondó simple. Abarca desde el compás 77 hasta el compás 105, resultando ser una repetición del compás 1 hasta el 21, aproximadamente. Se puede observar cómo en los últimos compases, una vez que ya han desaparecido los instrumentos de cuerda, es el piano el encargado en concluir mediante cambios de tempo, como *poco rit* y *poco acell* y a través de una dinámica progresivamente en disminuyendo.

El compositor emplea el Sol tónica en el bajo como una constante acompañado de las notas Mi y La, sexto y noveno grado respectivamente. Concluye en un registro agudo del piano incorporándose los otros instrumentos mediante acordes en posición abierta. Finaliza el piano con el quinto grado, mientras que el resto de instrumentos emplean el acorde de Sol mayor sin la tercera y con notas añadidas.

IV.3.2. 4. Cuarto movimiento.

A la hora de catalogar el movimiento se puede argumentar la dificultad en su interpretación por varios aspectos que pasamos a enumerar:

- pasajes muy virtuosísticos para el piano.
- velocidad de la obra (Molto vivace, negra con puntillo= 126)

Este movimiento se encuentra escrito en el compás de 6/8 y al igual que los anteriores, y como dicta la tonalidad en la que está escrito, con dos bemoles en la armadura.

En cuanto a su estructura este cuarto movimiento supone una forma libre, que principalmente la dividiremos en tres secciones: A-B-A´

La Sección A contará a su vez con tres divisiones. La primera transcurre desde el compás 1 al compás 23. En los tres primeros compases tanto la viola como el cello presentan el motivo generador formado por un diseño de cuatro corcheas; el resto de instrumentos se irán integrando de manera progresiva.

A partir del compás 4 la viola y el cello inician una escala descendente con una extensión que seguirán el piano y el violín. Es la misma escala pero ahora transportada (intervalos de segunda ascendente), guardando la misma relación de tonos y semitonos excepto el compás 6 que resulta ser una escala hexátona.

A partir del compás 7 domina la tonalidad de Do menor; además el compositor combina pasajes en pizzicato con pasajes con arco. El piano crea otro diseño (a partir del compás 7) en sentido descendente que repetirá el violín y la viola de manera escalonada desde el compás 11. Ese diseño estará formado por intervalos de tercera y cuarta entre las notas. De nuevo observamos el interés del compositor por estos intervalos.

Por otro lado el cello continúa con un pedal en ostinato reforzando con esas notas la tonalidad de Do menor. Seguidamente se produce la entrada progresiva de la cuerda en el compás 11 y el piano continúa con los intervalos de cuarta pero ahora en acordes arpegiados abiertos combinando Tónica y Dominante en el registro más grave del piano.

Desde el compás 15 al 20 transitan sólo la viola y el cello con una escritura muy similar a diseños anteriormente presentados. A partir del compás 20 el motivo generador del inicio vuelve a ser protagonista; primero muy brevemente con el

violín y la viola para dar paso en su versión más extensa al piano. Estos dos instrumentos de cuerda realizan un diseño muy rítmico formado por cinco semicorcheas.

La segunda división se extiende desde el compás 24 al 33. El piano crea escalas descendentes seguidas entre el piano, violín y viola, a partir del compás 24, manteniendo los tritonos en el mismo lugar. En el compás 26 la nota pedal Re que aparece en el cello representaría la Dominante de la tonalidad en que nos encontraríamos, en este caso Sol menor. Luego combinará ambas, es decir Re y Sol.

Se puede observar cómo en la mano izquierda del pianista conjuga esas notas Re y Sol creando notas pivote. Las notas Re-Mi-Fa sostenido suponen otro motivo, que a su vez se encontraría integrado dentro de un modelo el cual repetirá en sucesivos compases.

Continúa el compositor con diversas progresiones, como sucesiones de diseños de dos tonos que alcanzan el acorde de Sol menor con sexta mayor (acorde de toda la cuerda), u otras que aparecen desde el compás 31, que descienden por grados conjuntos, cuya única finalidad parece ser la de crear inestabilidad tonal.

Esto es posible ya que el compositor se ha encargado de disfrazar la tonalidad. La atmósfera de desequilibrio y fluctuación tonal representada principalmente por el piano finaliza en el compás 33 desembocando en una nueva división.

En este caso será la tercera y abarcará hasta el compás 47 resultando ser muy similar respecto a la primera división. Copia de nuevo la idea de motivo generador del inicio. En este momento, y a diferencia del principio, serán el violín y la viola los que presenten el motivo generador, pero ahora en movimiento contrario. Mientras el piano acompaña con arpeggios que carecen de la tercera, por tanto dan la sensación de acordes abiertos.

A partir del compás 37 se suceden escalas en sentido ascendente (otro ejemplo del movimiento contrario respecto a los primeros compases) entre violín-viola, piano y violín-cello respectivamente.

Desde el compás 40 surge otro diseño melódico nuevo que se irá alternando junto con el resto de instrumentos. En los siguientes compases van a realizar progresiones del mismo diseño. La suma de estos compases constituye un puente hasta el Adagio, sólo realizado por la cuerda (desaparece el piano temporalmente) y

descendiendo gradualmente en volumen sonoro. Así se clausura la tercera división y por tanto concluye la Sección A.

Con la indicación de *Expresivo, quasi Andante* emprende el compositor una nueva sección, a la que llamaremos B. Continúa en Sol menor, la tonalidad de la composición, y es ahora el piano el instrumento que recoge el testigo, mientras el resto de instrumentos desaparecen provisionalmente.

El piano realiza una introducción que abarca desde el compás 48 al compás 57. La voz superior del piano exhibe por primera vez un tema lírico y melódico. Se trataría del primer tema cantábil propiamente dicho aparecido hasta ahora.

Esta melodía finalizaría en el compás 51; la mano izquierda por su parte muestra intervalos muy abiertos, un esquema que repetirá en los compases 52 y 53 (copia de los compases 48 y 49). En cambio la mano derecha en estos compases rompe con lo anterior y vuelve a emplear los cromatismos de manera reiterada, mediante escalas, pasajes musicales que crean un juego perlado todo en una dinámica de *piano*.

En el compás 56 el diseño musical que interpreta la mano derecha resultaría en el compás 57 la inversión del diseño propiamente dicha. Es decir, realiza la inversión en el segundo compás respecto del primero. El compositor nos indica que estos pasajes están escritos en una dinámica de *pianissimo*, *legato* y en un registro extremo. El acompañamiento de estos diseños son principalmente intervalos de quinta.

Siguiendo con el compás 58 se presenta la melodía (anteriormente interpretada por el piano, compases 48 al 51) en este caso por el violín transportado un intervalo de tercera mayor ascendente. Con este recurso del transporte, muy recurrente por otra parte se pretende crear la sensación de búsqueda de la luz, al emplear un registro más agudo.

El violín al igual que el resto de instrumentos de cuerda utilizan en estos compases la sordina. Por su parte el piano acompaña con escalas cromáticas continuas en sentido ascendente y descendente en la mano derecha e intervalos de sexta en la mano izquierda.

En los compases siguientes continúa la misma atmósfera, se trata de crear un suelo sobre el que el resto de instrumentos tocan diversos diseños o melodías

musicales. A partir del compás 62 el piano abandona las fusas cromáticas para dar paso a pasajes formados por intervalos.

El compás 64 supone una progresión respecto al compás anterior. El piano deja el protagonismo al resto de la cuerda. Ahora desde el compás 65 se realiza un contrapunto invertible, es decir, el compositor crea varios diseños (x, y, z) y juega con ellos intercambiándolos entre sí. Mientras el piano vuelve a combinar diseños cromáticos en sentido ascendente y descendente con intervalos de cuarta y quinta.

Desde el compás 68 se puede observar el descenso por semitonos del registro grave del piano. A partir del compás 70 se estrechan las entradas de los diversos instrumentos; por su parte el piano realiza un modelo que repite consecutivamente en los compases 70 y 71.

El descenso en el registro grave Sol-Fa-Mi bemol-Re desemboca en una ambigüedad tonal. Un cambio en el acompañamiento pianístico se produce a partir del compás 72, ahora pasan a ser acordes arpegiados con intervalos de octava aumentada y novena mayor. El compositor explota al máximo el recurso del cromatismo.

En los compases 75 y 76 aparecen continuas escalas cromáticas (tanto en sentido ascendente como descendente) entre la cuerda (compás 75) y junto al piano (compás 76) lo que desencadena en un ascenso emocional y salto al vacío que resuelve con una explosión sonora en los compases posteriores. La cuerda forma intervalos de cuarta entre ellos unido a pasajes del piano a distancia de octavas.

En el compás 78 se retoma el *Primo Tempo* del inicio y con ello el compás de 6/8; además recupera los diseños musicales aparecidos en el compás 25, con la indicación de *molto legato*. La viola y el cello utilizan notas repetidas (con ritmo de *semicorcheas*) sin sordina. En el compás 81 aparece el violín con *pizzicato* en su diseño musical; además la viola y el cello se mueven por movimiento espejo (contrario) o movimiento paralelo (directo).

La cuerda concluye estos compases con un acorde del quinto grado en menor con sexta y novena añadida (ver compás 84) con una dinámica de *fortissimo*. Los compases que restan hasta la Reexposición (que será a partir del compás 94) son una combinación de diseños musicales aparecidos con anterioridad.

Por ejemplo, los compases 85 al 87 interpretados sólo por el piano nos recuerdan a los diseños (modelos y repeticiones) que utilizó el compositor a partir del compás 31. Es decir, retoma esos diseños (que se repetirán en varias progresiones) descendiendo por semitonos con lo que pretende crear un clima tonal inseguro e inestable.

El compás 87 será repetido en el compás 89 un intervalo de cuarta justa ascendente. En el compás 88 el violín y la viola representan con pizzicato el motivo generador del inicio de este cuarto movimiento. Desde el compás 90 al 93 serán los instrumentos de cuerda los que realicen una escala descendente en pizzicato y encadenada entre ellos de cuatro compases de duración dando paso a la Reexposición, y con ello a la Sección A´.

La tercera y última sección a la que hemos llamado Sección A´ tiene una extensión desde el compás 94 hasta el final del movimiento (compás 142). En esta sección observaremos varias de las ideas aparecidas anteriormente pero con ligeras variaciones. Comenzaría como en el inicio con el motivo generador, pero en este caso interpretado por el violín, la viola y el piano; otras novedades sería que aquí aumenta el número de compases respecto a la Sección A: añade nuevos diseños (compás 104), combinado con notas pedales de Tónica en ostinato.

Mantiene pasajes musicales que aparecían en la Sección A (por ejemplo desde el compás 105 con el piano al que luego se incorpora la cuerda en forte y con arco en los compases 109) pero ahora transportado. En el compás 115 sólo aparecen el violín y la viola en pizzicato (con matiz de piano seguido de un regulador), el piano y el cello les responden con la cabeza del motivo generador (ver compases 94 y 95). Todo este pasaje presenta una innovación ya que con estos diseños repetidos el compositor crea un cambio de color tímbrico repartido entre todos los instrumentos. Posiblemente sea una de las novedades presentadas por el compositor dentro de sus obras analizadas para piano y otros instrumentos.

Desde el compás 125 comenzaría esta segunda división de la Sección A´ con escalas descendentes que se van repartiendo entre el piano y el violín y la viola. En el compás 128 el cello arranca en forte con la nota pedal de Sol (Tónica), mientras el piano repite el diseño que se presentó en el compás 26 pero ahora transportado. Los compases que prosiguen son repetición de los aparecidos en la Sección A.

En el compás 134 la indicación poco pesante frena un poco el tempo para entrar la melodía del violín (copia de la presentada anteriormente en el compás 48 de la Sección B); en aquella ocasión era en compás de 9/8 mientras que aquí continuaría en 6/8. El final de esta melodía (compás 138) representa el comienzo de una escala descendente llevada a cabo entre el violín, piano y viola en la que se va disminuyendo el sonido de manera progresiva hasta recuperar el tempo.

Los tres últimos compases (figuración rítmica de corcheas) son interpretados en pizzicato por la cuerda y con una dinámica de *ppp*, finalizan con un acorde de Tónica con la tercera de picardía, es decir Sol Mayor, para sorpresa de todo el movimiento y como guiño a la tonalidad de Sol menor, tonalidad en la que está compuesto este Cuarteto para Piano e instrumentos de cuerda.

IV.3.3. Quinteto en Re al estilo concertante.

Obra camerística escrita en el año 1971 por encargo de la Comisaría General de Música. Estrenada el 17 de mayo de ese mismo año por la Agrupación de Música de Cámara SEK, durante la III Decena de Música (Toledo) en la Iglesia Santa Eulalia de Toledo. El *Quinteto en Re al estilo concertante* está formado por cuatro movimientos.

IV.3.3.1. Pórtico.

Se inicia el primer movimiento de éste quinteto en la tonalidad de Re menor, en compás de 12/8 y con una indicación agógica de *Allegro ma non troppo* y metronómica de negra con puntillo igual a 92. El esquema estructural de movimiento queda así:

- Exposición: (desde el compás 1 al compás 35).
- Desarrollo: (desde el compás 36 al compás 91).
- Reexposición: (desde el compás 40 al compás 56).
- Sección C: (desde el compás 92 al compás 134).

La primera sección corresponde a la Exposición y contiene dos temas. El primero de ellos, llamado Tema A tiene una extensión desde el compás 1 al compás 10. En ella se observa que principalmente resulta de la combinación de pasajes en corcheas y silencios estratégicamente colocados en la partitura e interpretados en

pizzicato y *forte* por parte de la cuerda, con acentos rítmicos, algunos de ellos en parte débil, lo que genera una sensación de contratiempo.

El concepto de estos compases iniciales es ante todo rítmico. A estos diseños en pizzicato se llamarán a_1 . Estos diseños abarcan desde el compás 1 al 4 y son ejecutados exclusivamente por los instrumentos de cuerda.

En el compás 5 aparece el piano y se presenta con un nuevo diseño, a_2 . Este pasaje es complicado de ejecutar ya que el diseño está formado por esquemas de ocho semicorcheas agrupadas de seis en seis por la escritura del compás y acentuando la tercera de cada seis. El diseño lo compone una combinación de intervalos que oscilan entre cuartas, quintas y séptimas. Este pasaje resulta ser un claro ejemplo de polirritmia, característica de la música de Stravinsky así como del estilo neoclásico.

El diseño a_2 también será repetido en el compás 6 transportándolo dos octavas más graves, pero manteniendo la misma posición en el registro, no como ocurría en el compás anterior que se desplazaba en sentido descendente. La escritura pianística de la mano izquierda y mano derecha mantiene una distancia de octava justa entre ambas.

A partir del compás 7 es cuando interviene el quinteto en su conjunto ya con todos los instrumentos de la formación camerística. Los instrumentos de cuerda repiten el diseño a_1 de los compases iniciales, mientras el piano va realizando grupos de tresillos de semicorcheas encadenados en progresión descendente. Estos diseños pianísticos crean un sonido envolvente y ligado que contrasta con los pizzicatos acentuados de la cuerda. Hay que destacar como novedad que en este caso el diseño a_1 presenta modificaciones. Una es la repetición de una célula anterior en el compás 8, así como una mayor presencia de silencios al final, lo que configura un diseño a_1 más extenso en su discurso. En el compás 9 irrumpe en la escritura pianística la aparición del diseño a_2 con ligeras transformaciones, como silencios intercalados y repetición del final del diseño a_2 . Se puede observar el signo de corte o respiración escrita por el compositor a final del compás 10 con el fin de generar una separación hacia otro tema nuevo.

Dentro de esta sección aparece en el compás 11 el segundo tema al que se llama Tema B. Todos los instrumentos atacan en este primer compás del nuevo tema con la indicación de *Deciso*. La mano derecha del piano realiza un diseño, al que se

llama b_1 que será repetido en forma de canon a distancia de medio tiempo y una octava inferior por la mano izquierda, mientras el resto de instrumentos ejecutan acordes en los tiempos débiles.

Los violines inician diseños de tres semicorcheas, llamados b_2 en grupos distanciados entre ellos por dos tonos lo que produce una sensación atonal. Este pasaje será repetido escalonadamente por el piano, la viola y el cello, éstos últimos conjuntamente, y nuevamente el piano, dando lugar a esa conexión e interrelación entre los instrumentos. Es decir, el final del diseño b_2 , aumentando el valor rítmico de esa última nota, sirve como arranque y primera nota del diseño b_1 .

En el compás 13 es el violín el que continúa con el diseño b_1 . La primera nota de ese diseño es interpretada, por ejemplo, por la figuración rítmica del tercer tiempo de la mano derecha de ese mismo compás. Las últimas notas de este diseño coinciden con el diseño b_2 que es repetido de nuevo por el piano, violín segundo y viola encadenándose, respectivamente. En ese mismo compás 14 en la parte de piano la presentación de los dos diseños b_2 no guardan la misma relación interválica entre ellos, como así ocurría en otros compases. Desde el compás 15 es el piano quien presenta un nuevo diseño, que llamado b_3 formado por nueve semicorcheas y que será repetido por el resto de los instrumentos de cuerda gradualmente a distancia de segunda mayor. Parte del encabezamiento del diseño b_3 podría corresponder también al diseño b_2 , en este contexto todo se encuentra muy interrelacionado. En estos compases el compositor muestra diseños encadenados por los instrumentos del quinteto, en los que durante la presentación de los diseños, el resto de instrumentos permanece en silencio a la espera de su turno para entrelazar un diseño con otro. Como se observa en todo este pasaje priman las líneas horizontales, una escritura preferentemente contrapuntística generando una textura más densa y compleja en su ejecución.

A partir del compás 17 el piano deja de participar en estos compases. El cello ataca haciendo caso a la indicación de *incisivo*, exponiendo el antecedente. Al mismo tiempo la viola y el segundo violín discurren empleando cromatismos a distancia de terceras mayores paralelas, dos tonos, con lo que se produce una indefinición del centro tonal. El primer violín es el último en hacer su entrada a distancia de un tiempo con respecto al resto de instrumentos.

Desde el compás 23 la escritura de todos los instrumentos de cuerda, excepto el violín primero, es más vertical y homofónica. El instrumento que expone el

consecuente a distancia de quinta justa con respecto al antecedente es el violín primero, mientras el resto de instrumentos de cuerda acompaña con ritmo de negras acentuadas. A partir de ese mismo compás 23 es el primer violín y el cello, en algunos compases también el segundo violín, transitan a través de una serie de quintas descendentes. El violín segundo desde el compás 23 recrea con el cello tanto octavas como quintas paralelas. Hay que señalar armónicamente la aparición del acorde de sexta aumentada del último tiempo del compás 23 que resuelve en el compás siguiente en la dominante de Sol menor.

Esto culmina con un *fortísimo* en el compás 26 en la Tónica de Do, que es subdominante de Sol menor. Tras una nota retardada inicia el violín primero el despliegue de una melodía tonal que será imitada progresivamente por el segundo violín, viola y el piano, que vuelve a escena, primero con la mano derecha y luego con mano izquierda. Una vez finalizada la melodía por el primer violín, aparecen el resto de instrumentos de las cuerdas. En el compás 28 el violín primero y la escritura de la mano izquierda del piano discurren en distancias interválicas de quintas paralelas. Este pasaje concluye en el compás 30 en un acorde de primera inversión en Re menor. Entretanto, el piano realiza acordes de décima placados en sentido descendente, los dos violines junto con la escritura de la mano derecha del piano, ésta a distancia de quintas paralelas con respecto a la cuerda exponen el consecuente. El resto de instrumentos de cuerda, como ya ocurría en el compás 23, transcurren en ritmo de negras acentuadas a distancia de quintas paralelas descendentes con relación al consecuente.

En el compás 32 es el piano el que retoma la melodía tonal aparecida por primera vez en el compás 26, es decir, el antecedente. El orden sucesivo de entradas del resto de voces con la melodía es el siguiente: mano derecha del piano, mano izquierda, cello y los dos violines, siendo el primero en el compás 34 y el segundo en el compás 35. Casualmente los compases 26 al 30 ahora son repetidos del 32 al 36, pero invirtiendo el orden de participación de los instrumentos, en este caso transportado a distancia de cuarta o quinta. Por ejemplo, las voces aparecidas en la escritura pianística en los compases 28 y 29 van a ser repetidos por los dos violines en los compases 34 y 35.

Tras estos compases se llega al desarrollo, la sección más extensa de todo este movimiento. Escrita en compás de 2/2, una indicación agógica de *Poco meno mosso* y con indicación metronómica de negra igual a 92. Se trata de una sección

más densa frente a las otras ya que comprende un estilo fugado y con muchas imitaciones. Se puede observar que encima del compás binario está escrito a mano por el propio compositor *a 4*. Ésta sección abarca desde el compás 36 hasta el compás 91.

El primer instrumento en presentarse es el violín primero que expone el sujeto permaneciendo el resto de instrumentos en silencio. Ésta característica de hacer aparecer así el sujeto ha sido la forma más usada preferentemente y tradicionalmente, porque así cobra mayor relieve y se impone mejor a la audición del oyente. No hay más que recordar las fugas de *El clave bien temperado* de J.S. Bach. Continúa la viola en el compás 40 con la respuesta a distancia interválica de quinta justa sin haber concluido el violín su exposición. Se trata de una respuesta real ya que es una imitación rigurosa del sujeto. Las siguientes entradas en orden progresivo corresponden al segundo violín con el sujeto en el compás 46, el cello con la respuesta en el compás 50 siendo el piano el último instrumento y no aparece hasta el compás 57, de nuevo con el sujeto. En las fugas escolásticas el sujeto dura hasta que entra la respuesta, pero en este caso Rodríguez Albert no lo realiza así. Una vez presentadas las entradas de sujetos y respuestas por parte de la cuerda, se impone un contrapunto más libre. En el compás 56 es el primer violín quien reanuda la entrada del sujeto, pero ahora con una ligera variación frente a la del compás 36.

En el siguiente compás el resto de instrumentos de cuerda acompañan al violín con pequeñas imitaciones a la octava y a la quinta, respectivamente, de algunos fragmentos del sujeto. Es en este compás 57 cuando el piano exponga por primera vez el sujeto, siendo el instrumento del quinteto más tardío en presentarlo. Así mismo, las indicaciones del empleo del pedal son novedad en la escritura pianística desde que se inició la obra. El resto de instrumentos de cuerda completan esos compases con breves diseños extraídos de pasajes del sujeto, que serán repetidos de manera escalonada.

En el compás 61 los instrumentos de cuerda mediante escritura vertical y en dinámica *deforte* interpretan la cabeza del sujeto, sólo en tres tiempos, frente a la escritura de la mano derecha que lo repite un compás más tarde. Igualmente se aprecia en los compases 64 y 65. Mientras, la mano izquierda presenta un diseño de cuatro octavas vacías en sentido ascendente que repetirá en progresiones a distancia de quinta, a partir del compás 62 en adelante.

En el compás 66 con una dinámica de *piano*, se observa cómo el piano realiza la repetición del compás 40. Ese compás pertenece a la respuesta interpretado por el violín. De igual forma será reproducido en el compás 69 por el segundo violín y la viola. Anteriormente, en el compás 66 la viola y el cello imitan la cabeza de la respuesta aparecida en el compás 40. Igualmente lo llevarán a cabo los dos violines en el compás 67 y más tarde el piano en los compases 68 y 69.

A la llegada del compás 70 todos los instrumentos permanecen en silencio, excepto el cello que presenta el sujeto a distancia de quinta descendente. El resto de instrumentos de cuerda lo imitan a distancia de un compás. El orden de sus apariciones tras el cello es el siguiente: viola, violín segundo y violín primero. El piano aparece en el compás 75 también con el sujeto pero variándolo ligeramente. Las entradas mediante imitación se producen ahora a distancia de dos tiempos entre el piano, cello, viola y violín segundo. Pero entre éste último y el violín primero a distancia de compás.

En el compás 80 el piano presenta la cabeza del segundo compás del sujeto como se puede observar en el compás 37, siendo imitada a distancia de un tiempo por cada dos instrumentos de cuerda. Las progresivas entradas se van solapando y por tanto cada vez son más seguidas unas de otras. Es interesante prestar atención al pasaje polirrítmico que se ha creado con el acento sobre la nota Mi, actuando unas veces en parte fuerte y otras en parte débil. A partir del compás 81 hay otro diseño, pero este más *legato*, que se vuelve a imitar. En este caso es el tercer compás del sujeto como ocurre en el compás 38. Las entradas se producen progresivamente comenzando con la viola, cello, violín primero y segundo y finalmente el piano, guardando entre ellas una distancia de un tiempo.

Esta vez es el piano, más concretamente la escritura para la mano derecha, quien entra sólo con la cabeza del sujeto con una escritura duplicada gracias a las octavas en el compás 83. El violín aparece en el compás siguiente imitando al tercer compás del sujeto como ocurría en el compás 38, pero variándolo un poco al invertir uno de los intervalos del compás, en vez de sexta ascendente ahora realiza tercera descendente. Tras el violín primero, y manteniendo la distancia de entrada de un tiempo, lo harán la viola, el cello, el violín segundo y por último la escritura pianística de la mano derecha.

Simultáneamente en el compás 85 la mano izquierda del piano imita la respuesta, ver compás 40, que será repetida por la mano derecha en el compás 87

sólo en su inicio. Los instrumentos de cuerda ahora en un *fortísimo*, irán entrando emparejados cada dos tiempos con la cabeza de la respuesta. Todo esto resuelve en el *pesante* del compás 91 dejando al piano sólo y transitando hacia un cambio de compás 12/8 y una nueva sección.

El *animato subito* irrumpe en el compás 92 regresando con él a diseños y compases aparecidos con anterioridad. El compositor inicia ahora la sección de la reexposición con el Tema A, pero ésta no será al uso. Primeramente aparecen dos compases para piano sólo, imitando el diseño a_2 , aparecido en los compases 5 y 6. Seguidamente vuelve al *Primo tempo* en el compás 94, y por tanto al Tema B.

Los compases 94 al 98 son una repetición literal de los compases 11 al 15. El compás 99 ya supone una pequeña diferencia con respecto al compás 16, porque aunque la escritura es similar, las notas varían resolviendo en otras ideas con respecto a la exposición. En este caso el compositor añade con la indicación *risoluto* dos compases más que van a ser interpretados por el piano. Se trata de unos pasajes que recuerdan al diseño a_2 .

Desde el compás 102 al 114 repite con alguna ligera variación lo ocurrido entre los compases 17 al 29 de la Exposición. Prácticamente es similar salvo, por ejemplo, en el compás 102 que invierte la colocación del cello y del violín primero con relación a la Exposición, sin afectarle para nada al resto de la cuerda. Importante también, es el cambio que se produce en la armadura, pasando de un bemol a dos sostenidos.

Es decir, ahora el antecedente aparece en el registro agudo. Esto se mantiene hasta el compás 108, en el que el compositor regresa de nuevo a una escritura homofónica y vertical. Aquí recupera cada instrumento de cuerda el orden que ocupaban en el compás 23, y por tanto el consecuente, siguiendo con el violín, continúa en la voz superior. Se echa en falta la indicación *incisivo* en el compás 108, como sí ocurre en la presentación de la Exposición. El resto de compases que restan hasta el 114 imitan a lo presentado en la Exposición.

Los compases 115 al 122 con la indicación *Tempo comodo*, recuperan el compás de 4/4 así como cambio de alteración en su armadura. Se trata de unos compases exclusivos para el piano en donde la mano derecha presenta la cabeza de la respuesta interpretada por la viola, como ocurría en el compás 40. Pero sólo es la entrada de la respuesta ya que rápidamente el compositor añade un diseño que

recordará a_2 en el compás 118 y que será intercalado por ambas manos. Al compás siguiente efectúa un cambio de tempo con la indicación *Molto vivace*.

En el compás 123 vuelve al *Primo tempo* y por tanto al compás 12/8. La cuerda resurge en pizzicato y al mismo tiempo reexponen todo el quinteto en su conjunto los diez compases iniciales del movimiento. Los dos compases que restan hasta la conclusión recrean el compás 132 entre la cuerda el piano, haciendo dos frentes. Además con una dinámica que busca cada vez más la pérdida y el abandono del sonido. El último acorde de la cuerda es de Re menor pero con cuarta, séptima y novena añadida, creando un acorde etéreo y breve en su duración. El minutaje de éste movimiento está alrededor de poco más de unos cinco minutos, secuenciado por el compositor, y escrito de su puño y letra al final del movimiento.

IV.3.3.2. Segundo movimiento.

Escrito en compás de $\frac{3}{4}$, en la tonalidad de La mayor y con una agógica de *Andante calmo alla romantica* e indicación metronómica de negra igual a 69. A la hora de hablar sobre su organización hay que referirse a que es una forma libre, un movimiento complejo en su concepción ya que está compuesto por muchas ideas fragmentadas, algunas de ellas de escasos compases, y muy seguidas unas de otras. No sigue un esquema estipulado ni tradicional al uso. El rasgo de “concertante” al que hace alusión el título del quinteto se puede observar plenamente en el hecho de que los instrumentos aparecen de manera coordinada y al mismo tiempo independiente entre la cuerda y el piano. Al mismo tiempo presenta características de la composición contemporánea como por ejemplo, el empleo de los armónicos, registros extremos, portamentos, sul ponticello o sordina, entre otros. A la hora de fragmentarlo en varias secciones el resultado sería el siguiente:

- Sección A: (desde el compás 1 al compás 17).
- Sección B: (desde el compás 18 al compás 44).
- Sección A': (desde el compás 45 al compás 56).
- Sección C: (desde el compás 57 al compás 91).
- Sección D: (desde el compás 92 al compás 145).
- Sección A'': (desde el compás 146 al compás 172).

Como se recoge en la monografía de José María Vives, el compositor Rodríguez Albert dejó unos comentarios acerca de esta obra en una entrevista realizada en 1971 al periódico *Informaciones*. En ella decía lo siguiente sobre el segundo movimiento:

[...]las cuatro notas celulares interválicamente transformadas y ampliadas: la, do sostenido, sol sostenido, si (do-si-la-sol en su prístina disposición transpositiva) para concebir una melodía expresiva a la manera de “frase infinita”, confiada a la viola, apoyada por un armazón pianístico que fija sus puntos esenciales en oposición al ritmo ternario melódico, hasta su total exposición, varias veces formulada por otros instrumentos con recapitulación a cargo del piano, el cual, armónica y melódicamente canta esta frase con lo que se da remate a este movimiento, que viene a resultar un extenso lied en varias secciones, reuniendo nuevos elementos que contrastan la recreación perseguida con los perfiles que va tomando el discurso que se ofrece. Ciertos toques sutiles, que puedan producir alguna inquietud, experimentados al comienzo de este tiempo, vuelven a sentirse diferentemente fundidos, aunque en la misma región aguda⁷⁷⁶.

La melodía infinita que presenta la viola desde el compás 1 no tiene un corte definido, ya que se prorroga a lo largo de toda esta primera sección. El piano acompaña a la viola mediante figuración rítmica de negras en el bajo y octavas ejecutadas en parte débil en la mano derecha. En el compás 8 el acompañamiento pianístico varía ligeramente su escritura. Con la indicación de *delicadamente sonoro* y el empleo del ritmo de corchea con puntillo y semicorchea ligada crea la sensación de retardo sobre las cuatro notas del motivo generador (Do sostenido-Si-La-Sol sostenido). A partir del compás 11 desaparece el piano dando paso al compás siguiente a todos los instrumentos de cuerda. A partir del compás 12 el violín segundo será el encargado de repetir cuatro de los compases expuestos por la melodía infinita de la viola. El resto de instrumentos de cuerda como son el violín y el cello entran un tiempo después. Éste último repite los bajos del piano del compás 1 transportándolos un intervalo de cuarta descendente. El cello será el que finalice pasando de una dinámica de *forte* a un *pianissimo* en el compás 17, creando la sucesión de suspensivo.

⁷⁷⁶ VIVES RAMIRO, José María. *Rafael Rodríguez ...* Págs. 118 y 119.

La siguiente sección, llamada B abarca desde el compás 18 al compás 44. Se produce un cambio en el compás pasando a binario 2/4, sin alteraciones en la armadura y con la indicación *un poco animato*. Es necesario hacer una pequeña alusión al hecho de que desde el compás 20 mientras la cuerda sigue sin tener alteraciones en la armadura, el compositor ha añadido tres sostenidos al piano. Este hecho provoca bitonalidad entre la cuerda en la tonalidad de Do mayor y el piano en La mayor. Esta sección puede ser dividida en dos partes. La primera en la que interviene el quinteto en su conjunto, compases 18 al 34 y una segunda parte donde sólo está el piano, compases 35 al 44.

El piano realiza un acompañamiento a los instrumentos de cuerda basado en diseños de seisillos de semicorcheas que recuerdan a pasajes de estudios pianísticos, donde la flexibilidad de la muñeca y la mano es una constante a la hora de ejecutar estos compases. Además de una búsqueda y un trabajo de la sensorialidad táctil y auditiva. Este caso podría recordar al del *Estudio Op. 10 número 1* de Chopin.

Mientras, la cuerda presenta un contrapunto libre en el que los diseños se reparten entre violín primero y viola que llevan el Tema B, así como violín segundo y cello respectivamente. En el compás 26 se produce un cambio, los instrumentos de cuerda interpretan el Tema B, excepto el cello que combina acordes en disposición abierta con la repetición del acompañamiento del piano pero en ritmo de corcheas, como un refuerzo. Desde el compás 28 el acompañamiento pianístico varía, se mantiene el ritmo pero cambia el diseño produciéndose un efecto de cambio de contorno a efecto trémolo. La escritura de este acompañamiento precisa de movimientos de rotación por parte del intérprete. La escritura deja de exigir aberturas de las manos pasando a una disposición más cerrada. Es necesario recordar brevemente, cómo a pesar de constar en la armadura, se vuelve a reincidir en la colocación de alteraciones en los compases 21 y 22 de la escritura pianística. En el compás 28 la cuerda repite el tema transportándolo un intervalo de quinta disminuida ascendente. Otro breve diseño de la cuerda del compás 30 se repetirá un intervalo de segunda mayor ascendente a partir del compás 32.

Los compases que restan hasta el final de esta sección son, como se ha apuntado antes, exclusivos del piano y caracterizados por la continuidad del diseño iniciado en el compás 28 hasta el compás 36 finalizando con una dinámica de *pianissimo*. En el compás 37 con una indicación de *mf* y en *dolce* se presenta el Tema B pero fugazmente. A partir del compás 41 un diseño rítmico de semicorcheas

en ambas manos irrumpe en *forte*, repitiéndose dos compases más adelante, pero transportado. A partir del compás 45 se produce una sección nueva, a la que se denomina sección A'. Tiene lugar un cambio de compás, pasando al de $\frac{3}{4}$ y de carácter, siendo ahora de *Meno mosso*, con una agógica de negra igual a 61 además de regresar a una única tonalidad para todo el quinteto. Ésta sección A' resultaría ser la más efímera de todas al comprender tan sólo 12 compases.

La nueva sección es como una pequeña reexposición en la que el tema infinito al que hace mención el compositor es interpretado ahora por el primer violín. El resto de instrumentos de cuerda lo que hacen es acompañar a esta melodía, frente a la Exposición que allí no lo realizaban. De nuevo se ha obviado la colocación de becuadros en la armadura por parte del copista. Desde el compás 49 es como si elaborasen diseños en tresillos procedentes de la melodía infinita ejecutando imitaciones rítmicas de dicha melodía. El piano con su aparición en el compás 53 rescata un poco lo anterior. En el compás siguiente se observa cómo se pierde gradualmente intensidad en el discurso musical.

Llegados al compás 57 una nueva sección se presenta con una característica común como es una textura más contrapuntística. Toda la cuerda se incorpora con sordina, el primer violín tiene un tema cuya entrada es una síncopa mientras el resto de la cuerda desciende cromáticamente aunque retornando rápidamente el ascenso. El cello retrasa su entrada hasta el compás 58 con otro tema y ritmo distinto al resto, con cromatismos y de una gran extensión interválica.

En el compás 61 aparece el piano con el diseño del violín del compás 57 en su escritura de la mano derecha y también el del cello del compás 58, en su mano izquierda, respectivamente. Una vez que se queda sólo el piano desarrolla un pequeño motivo en el compás 65 y 66 que repetirá en los compases siguientes un intervalo de cuarta justa ascendente. En el compás 69 el primer violín regresa con una escala pentatónica que será un motivo generador en unos compases. El resto de la cuerda imita el ritmo del violín, menos el cello que lleva un acompañamiento distinto al resto de voces. Lo mismo ocurre en el piano con unos tresillos y semicorcheas en octavas plagados de silencios.

Los compases 73 al 78 serán repetidos posteriormente en los compases 79 al 84. Mientras los dos violines y la viola transcurren en síncopas el piano les acompaña con diseños de seisillos en constante subidas y bajadas. Este diseño lo forma una escala de seis notas, pero que no es hexátónica, ya que no guarda la misma

relación entre ellas. Los compases 77 y 78 son repetición de los compases 49 y 50, respectivamente.

Se puede observar que desde el final del compás 84 no se producen más que sucesivas quintas paralelas. Se trata de acordes perfectos mayores y menores que no causan más que inestabilidad tonal que concluyen en el acorde de Re mayor generando un reposo con la figuración de blanca con calderón. El cello continúa sólo *ad limitum*, dilatándose con una fermata libre y acabando con unos portamentos en registro agudo. Otro cambio se produce dentro de este movimiento, con la indicación de *Quasi Adagio* y con la negra con puntillo igual a 54 y compás de 6/8 llegando una nueva sección, a la que se llamará Sección D. Se inicia en el compás 92 sólo con la presencia del piano y en la tonalidad de Fa mayor. El resto de instrumentos aparecen más adelante, en el compás 103

Ésta sección D se puede subdividir a su vez en un antecedente desde el compás 92 al 95 y su consecuente desde el compás 96 al 102, siendo éste compás repetición del 101. En estos compases se presenta un tema nuevo cuya melodía ligada, delicada y con un nuevo timbre rompe con pasajes anteriores. La mano izquierda se limita a acompañarle mediante figuras rítmicas que sirven de soporte armónico a la melodía. No se debe olvidar una tercera voz en el centro cuya finalidad es servir de relleno y color a la melodía. Una vez se llega al compás 103, el compositor escribe *poco animato* con la intención de incrementar paulatinamente la velocidad. Tanto el segundo violín como la viola tienen la indicación *ponticello*. El piano responderá en una cascada descendente de notas hacia el registro grave y explicitando el *marcato*.

Desde el compás 106 todo el quinteto actúa en su conjunto. Mientras los dos violines y la viola tocan en *ponticello*, el cello lo hará en *pizzicato* y el piano tendrá un acompañamiento donde cruzará ritmos de dos corcheas frente a tres. Utilizan una escala pentatónica formada por las notas Sol-Mi-Re-Si-La, empleada en el compás 69 pero transportada un intervalo de quinta ascendente. Los compases 108 al 111 recuerdan a los compases 71 al 74 pero variando un poco el cello y el piano. Los compases 112 y 113 utilizan Fa sostenido-Sol sostenido-Si-Re-Mi como pentatónico.

Otra nueva idea surge dentro de esa misma sección abarcando desde el compás 114 al 117, en este caso además en ritmo de peteneras. Aquí se percibe cómo el compositor en este movimiento sigue agolpando ideas muy breves que a

veces parecen inconexas unas de otras. La cuerda entra en 6/8 reservando las apariciones del piano para el $\frac{3}{4}$ en *pp* y *legatissimo*. Los acentos son en parte débil y por tanto en compás de $\frac{3}{4}$ sería sobre la segunda corchea y en 6/8 sobre la del centro. La cuerda juega con dos notas frente al piano que continúa con la escala pentatónica del compás 106.

A partir del compás 118 el piano se encuentra sólo en el *Assai mosso*, con la indicación de negra con puntillo igual a 84 y con un diseño que recuerda al compás 5 del primer movimiento de la obra. Se trata de grupos de seis semicorcheas con cuatro notas distintas con lo que modifica la acentuación. Desde el compás 122 el compositor recreará a través de la escritura un efecto arpístico. Seguidamente Rodríguez Albert emprende otra idea ya utilizada con anterioridad, correspondiente a la aparecida en el compás 92 y siguientes, pero donde aquí el piano se disipará siendo su papel sustituido por la cuerda. Con tres sostenidos en la armadura se encuentra en la tonalidad de La mayor, es decir, un intervalo de tercera más elevado que en el compás 92. Además el compositor regresa al compás de 6/8 agregando *Molto tranquillo* en la partitura, y la correspondencia metronómica de negra igual a 54. Hasta el compás 135 resulta ser una repetición de los compases 92 al 102.

Al llegar al compás 136 se observa cómo los instrumentos de cuerda interpretan acordes de tríada frente al piano que presenta una escala pentatónica en sentido ascendente y por duplicado, a lo largo de dos octavas. En los compases siguientes el piano reproduce lo mismo que en los compases 104 y 105 pero transportado un intervalo de cuarta descendente. Con una modificación de compás hacia el $\frac{3}{4}$ y tras un calderón sobre los silencios todo el quinteto en pleno entrará conjuntamente haciendo referencia en estos cuatro primeros compases. Es decir, desde el compás 139 en adelante a los compases 69 al 72 pero variando ligeramente las líneas melódicas tanto del cello como del piano con más presencia de ritmos de tresillos en su escritura. El resto de la cuerda mantiene la misma escala pentatónica pero a distancia de intervalo de quinta ascendente.

Desde el compás 143 el piano encadena un diseño de escala de cinco sonidos que continuarán el resto de la cuerda, intercambiando entre la voz superior e inferior del piano, para finalizar seguidamente con el acorde de La mayor entre el cello y la viola. Se puede observar como la escritura de estos dos instrumentos define, por orden de inferior a superior, la nota que se toca, la que se roza y por último el armónico que suena.

Seguidamente llega la reexposición, que con respecto a la exposición refleja novedades, como por ejemplo, que el acompañamiento que el piano realizaba el ritmo en la escritura pianística de la mano derecha en los primeros compases han sido trasladados a la cuerda. La sonoridad efectuada por estos instrumentos se ve enriquecida por los armónicos. Igualmente el tema infinito que era expuesto por la viola en los primeros compases pasa ahora a ser presentado por el piano que será el encargado de continuar con el papel de la viola. Pero a partir del compás 158 decide abandonar esa línea infinita. Es preciso recordar que durante la exposición sí se produjo la entrada del resto de instrumentos de cuerda.

Siguiendo con el proceso analítico de éste movimiento quizás sea más aconsejado llamarlo recapitulación en vez de reexposición a esta sección, ya que presenta novedades frente a la exposición del inicio.

En el compás 161 con la indicación de sordina escrita por el compositor tiene lugar un cambio tímbrico con respecto a los pasajes armónicos de compases precedentes. Estos compases recuerdan a los compases 81 al 86 pero transportado un intervalo de quinta justa ascendente. Desde el compás 164 al 166 los dos violines y la viola reproducen los acordes perfectos creando sucesión de quintas paralelas que provocan una inestabilidad o desequilibrio tonal. A partir del compás 164 el cello desaparece en lo que resta de movimiento. La última indicación es *Assai mosso* en la que se especifica un abandono de la sordina como elemento tímbrico. Estos compases que restan hasta el 172 reproducen el fragmento del piano transportado un intervalo de quinta ascendente añadiendo los armónicos a los dos violines y viola justo en los compases de *ritenuto* en los que el piano produce un efecto artístico.

El movimiento concluye en un registro muy agudo y con calderones en cada uno de los instrumentos. Como se ha comentado anteriormente este quinteto no es al uso ya que su propio título lo indica *Quinteto en Re al estilo concertante*. Son más los compases en que aparecen por un lado la cuerda y por otro distinto el piano. La duración aproximada de este segundo movimiento es de unos seis minutos y veintinueve segundos.

IV.3.3.3. Pastoral diferenciada.

Este movimiento alcanza la forma de Tema con variaciones. El término “diferencias” hacía alusión en el pasado a variaciones.

Según explicaba el propio compositor acerca de este movimiento:

“...Con acentuación nueva y ritmo diferente, iniciase el tercer tiempo, escuchando aquellas cuatro notas, punto de arranque celular en la obra que sirve aquí al tema cinco veces diferenciado, en variaciones cercanas, aunque no en la estética de las “diferencias” de antaño y, hasta si se piensa, a los “dobles” de las danzas clásicas, mejor que a las variaciones decimonónicas en uso. La inesperada irrupción de una idea secundaria, brevísima, que se incrusta en el tema sin interrumpir su discurso, ajena por completo al mismo en su contextura, por un desplazamiento total, rítmica, melódica, y armónicamente, hace pensar en lo que se da en llamar “formas abiertas”, evitando sin embargo, caer en pueriles inconsciencias, que tantas veces informan tal procedimiento. Esto se repite a cargo de distintos instrumentos en cuatro de sus variaciones, puesto que la quinta tiene otro enfoque, con miras a la variación amplificada. La colocación de mosaicos para otra estancia, uno a uno, han permitido la deseada construcción de este movimiento...”.

Tras los comentarios del compositor sobre éste movimiento, se procede a continuar con un análisis más profundo. Escrito en la tonalidad de Re menor se presenta el tema que posteriormente será desarrollado y variado abarcando desde el compás 1 hasta el compás 39. Una vez más el compositor decide dividir el quinteto en su inicio, comenzando con los instrumentos de cuerda desde el compás 1 al compás 8 y apareciendo el piano en ese último compás. Una vez se llega al 3/8 el quinteto actúa en todo su conjunto.

Regresando a las palabras del compositor acerca de ésta obra, la cuerda emplea como motivo las cuatro notas del tetracordo menor. El violín y el cello entran en anacrusa mientras que el segundo violín y la viola entran a tiempo con ritmo de negras con puntillo. El violín y el cello mediante las síncopas acentuadas en las partes débiles generan retardo en el tempo. Las cuatro notas del motivo La-Sol-Fa-Mi, en sentido descendente, formado por dos tonos y un semitono puede recordar a la cadencia andaluza.

El intercambio de acentos entre los diversos instrumentos de cuerda llega hasta el compás 8 donde desaparece la cuerda y durante unos compases actúa sólo el piano. Los compases del piano se pueden dividir en pregunta desde el compás 8 hasta el compás 10 y la respuesta desde ese compás 10 hasta el compás 13. En ese compás de nuevo el compositor da paso a la cuerda continuando con el intercambio de acentos rítmicos ahora entre los dos violines por un lado y por el otro la viola y el

cello por otro. El piano es el encargado de aglutinar todo esto en la escritura de ambas manos, como en el compás 15.

En el compás 16 sí que aparecen nuevamente todos los instrumentos participando conjuntamente. Además, se produce un cambio de compás en 3/8 coincidiendo la escritura de los instrumentos de cuerda verticalmente. Entretanto, el piano acompaña mediante ritmo de corcheas reforzando a las corcheas de la cuerda. Estos compases se dividen en pregunta, desde el compás 16 al 19 y respuesta desde el compás 20 al 23. Idéntico es lo que ocurre desde el compás 24 al compás 31.

A partir del compás 31 se regresa al motivo de cuatro notas en donde ahora se puede observar cómo se intercalan entre ellos. Es decir, entra el violín junto al cello en anacrusa, lo que produce retardos, seguido del segundo violín y la viola en bloque entrando a tiempo. Por otro lado el piano entra en la segunda corchea de cada tiempo. Con lo que se producen entradas canónicas entre los instrumentos del quinteto. En el compás 35 se vuelve a repetir el motivo anterior pero ahora alternando el ritmo de negra con puntillo pasando a dos semicorcheas y negra para el violín, cello y piano. En la escritura del violín segundo y la viola el ritmo se transforma de negra con puntillo en dos semicorcheas y dos corcheas. La separación entre el Tema y la primera variación tiene lugar mediante un calderón.

La primera variación abarca desde el compás 40 al compás 64. Se trata de una variación rítmica en donde participa todo el quinteto excepto el cello que aparece unos compases más tarde. La mano derecha del piano es la que lleva una línea más melódica que el resto, empleando una escritura en la que los acentos se encuentran en la parte débil. La cuerda es ahora quien acompaña al piano utilizando el pizzicato para producir un cambio tímbrico. Desde el compás 44 al compás 47 aparece el contraste entre el piano con una articulación en legato en semicorcheas frente a la cuerda con acentos rítmicos. Ésta mantiene el diseño a contratiempo pero sin guardar la relación de tonos y semitonos.

Desde el compás 47 el compositor otorga el protagonismo a la cuerda, el cello sin embargo continúa con un acompañamiento de soporte del resto de instrumentos. Precisamente repite lo que realizaba el piano en el compás 40. Por su parte el piano duplica a distancia de octava entre las dos voces el acompañamiento pianístico del registro grave, desde el compás 40 en adelante. En estos compases el compositor emplea progresiones que afectan a todo el quinteto. Con anterioridad había ocurrido también en los compases 43 al 45, donde se observa un modelo y su

posterior transporte un intervalo de tercera descendente. En el compás 51 la escritura del violín se dobla en fusas iniciando un descenso donde repite diseños por grados conjuntos.

A la llegada del compás 52 la cuerda vuelve al papel más estático de corcheas en pizzicato, regresando el piano a diseños del compás 48. En el compás 55 tiene lugar un cambio de compás al $3/8$ que con una dinámica de *forte* se caracteriza por un juego percusivo del piano entre las dos manos. Mientras, por su parte toda la cuerda se mueve al mismo ritmo caracterizado por las corcheas acentuadas combinadas con silencios. Los compases que transcurren desde el 63 al 70 son una repetición del modelo que le precedía extendiéndose desde el compás 55 al 62. Una vez se llega a este compás 70 el acompañamiento pianístico repite el diseño que se realizaba en los compases 43 y 44 donde ambas manos van contestándose entre ellas, como en una especie de canon. Por otra parte, el violín primero tiene en sus notas acentuadas (La-Sol-Fa-Mi) el motivo con el que arranca en este movimiento, además junto con el resto de instrumentos de cuerda las cuatro voces formarían acordes.

La segunda variación comienza en el último movimiento del compás 74 sólo con los instrumentos de cuerda tras un calderón breve por parte de todo el quinteto. El piano por otro lado aparece en el compás 75. Es decir, la cuerda actúa en contratiempo frente al piano que lo ejecuta a tiempo. Se observa claramente las notas acentuadas entre el violín primero y la mano derecha del piano. El compás 78 hasta el compás 82, es una repetición de los compases 74 al 78. En el compás 83 toda la cuerda actúa en pizzicato y en parte débil. Los compases 85 y 86 son una repetición de los dos anteriores un intervalo de sexta ascendente, sobre todo en lo que respecta a la cuerda y a la mano izquierda. En el compás 87 el violín primero actúa un intervalo de tercera o de décima, según esté escrito respecto el tetracordo inicial, recordando el motivo de arranque de este tercer movimiento que comenzaba en anacrusa por parte del primer violín. El resto de la cuerda también entrará en parte débil. El piano imita al violín pero a distancia de un tiempo de corchea.

Es decir, el compositor ha convenido que exista un juego entre el tiempo y el contratiempo de la cuerda y el piano respectivamente. Tras un compás de transición por parte del piano el compositor regresa en el compás 90 en *forte* al $3/8$ presente en el tema de este tercer movimiento como ocurría desde el compás 16 en adelante. Y como ya ocurría anteriormente de nuevo se puede dividir en pregunta y respuesta.

En este caso la pregunta se extiende desde el compás 90 al 93 y la respuesta desde el compás 94 al 97. El compositor se repite esta combinación desde el compás 98 al compás 105, con la diferencia respecto del inicio del movimiento, referente al compás 16 en adelante, que ahora en la cuerda hay más presencia de notas dobles en la exposición de las melodías. Es necesario observar que en la respuesta el último compás se encuentra en dinámica de fortísimo, mientras el piano modifica el ritmo pasando de corcheas a semicorcheas.

Continuando en el compás 105 en su último tiempo se produce la entrada de los instrumentos de cuerda nuevamente en el compás de 6/8 repitiendo lo que ocurría con anterioridad en el compás 74 al 80. En lo que respecta al piano desde el compás 105 la mano derecha tiene una escritura más densa y con mayor empleo de semicorcheas en vez de silencios como ocurría antes. En el pasaje previo en 3/8 también se vuelve al empleo de diseños divididos en pregunta y respuesta. Excepto el primer violín, el resto de instrumentos del quinteto modifican su discurso sobre todo en la respuesta.

La tercera variación, al igual que las precedentes, comienza tras el calderón en la tonalidad de Re menor. Esta variación se trata de un intermezzo frente a las otras variaciones. Con un agógica de *Meno mosso* y la negra con puntillo igual a 60 se inicia con el primer violín y la viola en anacrusa. Estos dos instrumentos realizan el mismo diseño musical desde el compás 113 al compás 117. Por lo que respecta al piano es el instrumento que lleva en su diseño musical las cuatro notas del tetracordo en su mano derecha.

Éste mismo diseño del tetracordo pasará al pentagrama del cello en los compases 117 al 119, entre tanto el resto de instrumentos de cuerda realizan diseños de acordes desplegados. Desde éste compás 119 hasta el compás 121 se repite el diseño anterior, ligeramente modificado en su último tramo al ser transportado un intervalo de sexta ascendente y por tanto permaneciendo en la tonalidad de Si menor.

A partir del compás 122 el quinteto se encuentra en Do mayor recordando a los primeros compases de ésta tercera variación, aunque sólo en su inicio, donde la viola y el violín primero van a la par. El resto de instrumentos de cuerda repiten los diseños de esos compases así como el piano copiará también los esquemas de acordes desplegados en fusas y donde la mano derecha, mediante el pulgar, volverá a remarcar el tetracordo motívico.

En el compás 125 se produce un cambio de compás a 3/8 que abarca hasta el compás 140, a su vez con dos subdivisiones. Una es la que transcurre desde el compás 125 al compás 132 y la otra que va desde el compás siguiente hasta el 140. Prácticamente la segunda subdivisión es una repetición de la primera, con ligeras modificaciones. Con la indicación de *forte* en estas subdivisiones el piano actúa con acordes en fusa en placa, donde la mano que comienza el diseño es quien la finaliza. El protagonismo del piano aquí resulta percusivo. El resto del quinteto actúa simultáneamente, ejecutando sus dobles cuerdas acentuadas, rítmicamente iguales entre ellos. Nuevamente un pasaje en el que el instrumento de teclado actúa frente a la cuerda en su conjunto, con papeles distintos. Al final de la segunda subdivisión, en el compás 140 se regresa como al inicio de la tercera variación en una especie de reexposición. Los instrumentos que inician este pasaje son el violín primero, la viola y el piano. A modo de ejemplo se puede observar el inicio de la variación hasta el compás 117. Es preciso comentar la indicación del calderón, escrito breve, sobre la línea divisoria aplicada al compás sin haber finalizado éste en su totalidad. El tiempo de corchea que falta para completar el compás aparece reflejado en compás de 2/4 ya en la cuarta variación.

La cuarta variación está escrita con la agógica de *Un poco animato* con la figuración rítmica de negra igual a 88 recuperando el carácter binario del comienzo de éste tercer movimiento, pero en compás de 2/4. Este hecho supone que los retardos del violín primero y del cello que antes ocupaban cuatro compases pasan ahora a ocupar ocho, produciéndose una aumentación rítmica respecto al inicio del tercer movimiento. El violín segundo y la viola que antes tenían un papel más estático, con figuración rítmica de negras con puntillo, ahora se reconvierte en diseño que complementa contraponiéndose a los otros dos instrumentos de cuerda.

Falta hacer referencia al piano, inexistente en los primeros compases del tercer movimiento, combinando en esta ocasión acordes desplegados en sentido ascendente en ritmo de semicorcheas con alternancia de semicorcheas a contratiempo entre ambas manos. Se observa también como la primera semicorchea de la mano izquierda de cada uno de éstos compases provoca los retardos respecto a la voz del primer violín. Desde el inicio de ésta variación se observa que el pedal está muy presente, posiblemente por la búsqueda del compositor de una atmósfera distinta, quizás más etérea. En el compás 151 existe un error de escritura al obviarse la clave de Fa para la mano izquierda. A partir del compás 152 en su último tiempo

reproduce la escritura de la mano izquierda del piano en la voz más inferior del divisi el diseño del tetracordo motivico. Justamente la otra voz que procede del divisi recurre a cuatro semicorcheas intercaladas con silencios que en cada compás se verán transportadas descendentemente. Mientras, la mano derecha posee una escritura que invita al intérprete a emplear el juego de rotación de muñeca.

Por otro lado en la cuerda tiene lugar una división de papeles. El violín primero imita el diseño que realizaba la mano derecha del piano en los primeros compases de ésta cuarta variación, modificando la alternancia de silencios así como la última nota del compás, al coincidir con la voz inferior del piano, como en el compás 153 en adelante. El violín segundo pasa a realizar la escritura de la mano izquierda del piano desde el compás 153, o lo que es lo mismo a distancia interválica de tercera descendente respecto del violín primero. Tanto la viola como el cello ocupan ahora los papeles del segundo violín y viola con respecto al inicio de la cuarta variación con ligera modificación en la figuración rítmica.

Lo que ocurre desde los compases 153 al 156 se verá nuevamente repetido pero ahora transportado en los compases 157 al 160. Desde el compás 161 en adelante ocurre más de lo mismo. En la tonalidad de Fa menor, el compositor consigue reforzar el tetracordo al ser interpretado por los dos violines, que aunque sea transportado respetan la distancia interválica. La viola tiene el mismo diseño que ejecutaba en los primeros compases de ésta variación, mientras el cello realiza el papel del segundo violín en esos compases.

Y el piano reitera en su interpretación lo mismo que recreaba al inicio de la cuarta variación. Desde el compás 167 hasta el compás 182 se trata de una parte intermedia que no utiliza el tetracordo y además ya ha aparecido con anterioridad. Escrito en compás de 2/4 y con la indicación *col legno*, que significa el giro que realiza el arco del violín tocando por tanto con la madera creando así un efecto contemporáneo. Estos compases son una repetición de los compases 17 al 31, pero en esta ocasión añadiendo más notas a los diseños repetidos, es decir, son diseños más complejos pero aún así mantienen el carácter de aquellos compases.

A partir del compás 182 se repiten los primeros compases de la cuarta variación hasta el compás 151. En el compás 190 finaliza la cuarta variación dando paso en el mismo compás tras el calderón a la que será la última variación.

En esta quinta variación es la primera vez en la que entran todos los instrumentos simultáneamente haciéndolo en la tonalidad de La menor. Los primeros compases poseen una escritura más homofónica, sobre todo por parte de los instrumentos de cuerda. El piano también dobla voces al emplear octavas en su diseño musical. La cuerda mantiene el diseño de las cuatro notas, que repetirá un intervalo de segunda ascendente, mientras el piano continúa con cromatismos.

Desde el compás 195 los diseños musicales de cada instrumento varían. Como en otras ocasiones el primer violín y la viola van a la par tanto rítmica como melódicamente dejando al segundo violín y cello que desarrollan diseños alternos. Por su parte el piano elabora un Tema escrito en octavas por parte de la escritura de la mano derecha cediendo a la mano izquierda un acompañamiento en ritmo de semicorcheas caracterizado por intervalos muy amplios y con presencia de retardos. Hacer mención a las indicaciones de uso del pedal escritas por el compositor. A partir del compás 198, una vez que han desaparecido todos los instrumentos, excepto el acompañamiento de la mano izquierda del piano y el cello, será éste último quien realice una imitación canónica transportado un intervalo de cuarta descendente del tema anteriormente expuesto por la mano derecha del piano.

En el compás 201 el Tema será ahora imitado de forma canónica por la viola un intervalo de quinta ascendente, actuando solamente éste instrumento de cuerda y el piano. Desde el compás 204 todos los instrumentos participan en tres vías de actuación. Una sería el primer violín y la viola, otra el segundo violín junto al cello y por último el piano que en ambas manos actúa como la suma de dos voces o instrumentos, doblando los diseños. En este caso podría sonar el conjunto como un sexteto, no por el número de instrumentos o su timbre, sino por la cantidad de diseños musicales que aparecen hasta seis aunque se pueden reducir a tres. Estos compases poseen bastantes pasajes cromáticos lo que origina una dispersión de la tonalidad.

Una vez se llega al compás 208 se produce un cambio en el compás y en la agógica hasta el 215. Con la indicación de *Poco piu mosso* el compositor pretende acelerar el tempo preparando ya el final del movimiento. Pero es breve afectando sólo a ocho compases.

Tanto el cello como la mano izquierda del piano juegan con la nota Mi que actúa de nota pedal. Por otro lado la mano derecha del piano con figuración de silencios y semicorcheas a contratiempo. Mientras, el resto de instrumentos de

cuerda actúan casi igualmente en cuanto al ritmo. Destacar la presencia de trinos en las melodías de estos instrumentos. Desde el compás 211 se repite con ligeras modificaciones lo que ocurría con antelación, en este caso un intervalo de tercera descendente. En el compás 215 aparece el Tema de la sexta variación por parte de la viola, cello y piano dando paso al compás de $\frac{3}{4}$ con la indicación de *Moderato assai* como en el compás 190 en adelante. Por otra parte los dos violines tienen pasajes musicales repletos de cromatismos, tanto en sentido ascendente como descendente. El piano que presenta el tema en el compás 220 posteriormente será imitado de manera canónica un intervalo de cuarta descendente por parte del cello (ver compás 223). En estos compases solamente actúan el cello y la mano izquierda del piano mediante diseños encadenados en donde la mano izquierda tiene una posición abierta de intervalo de décima, tanto en sentido ascendente como descendente.

El relevo se produce en el compás 226 llevado a cabo por la viola realizando una imitación canónica de intervalo de quinta ascendente respecto al cello. La mano derecha del piano se ha incorporado mediante octavas en registro agudo en ritmo de contratiempo. En el último tiempo del compás 228 el piano en intervalos de octavas retoma los diseños aparecidos en el compás 204, contando con la corchea anterior, un intervalo de segunda ascendente. Como en aquellos compases el compositor plantea crear tensión.

Tomando la anacrusa anterior, en el compás 233 se produce la reexposición del Tema del inicio actuando todo el quinteto en su conjunto, por lo menos en los primeros compases. Se regresa al *primo tempo* con la figuración de ritmo de negra con puntillo igual a 69. Toda la cuerda actúa homofónicamente, sin embargo el piano lo hará con distinto ritmo. Cuatro compases más tarde el ritmo de ambas manos se alterna y el resto de la cuerda permanece en silencio. El compás 241 con anacrusa en la voz de la melodía supone la repetición del compás 198 con dos semicorcheas en $\frac{2}{4}$ pero adaptado a ocho. El piano actúa en registros amplios y distanciados entre ambas manos. Con un matiz de *pianissimo* y sin la cuerda, el piano con la indicación de *rallentando* irá perdiéndose y desapareciendo. El minutaje aproximado es de unos seis minutos y 33 segundos.

IV.3.3.4. Cuarto movimiento.

Éste cuarto y último movimiento del *Quinteto en Re al estilo concertante* está escrito en Re mayor y en compás binario de $\frac{2}{4}$.

El compositor escribe la agógica de *Allegro vivace* además de la indicación metronómica de negra con puntillo igual a 96. Si esta cifra se multiplica por 3 da como resultado 288 que al dividirse entre dos da lugar a 144 referente a la negra figura unidad de tiempo. La estructura del movimiento puede quedar de la siguiente manera:

- Estribillo 1 (desde el compás 1 al compás 18).
- Copla I (desde el compás 18 al compás 38).
- Estribillo 2 (desde el compás 39 al compás 54).
- Copla II (desde el compás 54 al compás 89).
- Estribillo 3 (desde el compás 90 al compás 105).

Comienzan los instrumentos de cuerda desde el compás 1 al compás 9 con un ritmo constante y ostinato de semicorcheas. Se puede observar como en la mayoría de casos aparecen intervalos de novena entre los instrumentos de cuerda en los ataques de las notas acentuadas, iniciándose con una dinámica de *forte* disminuyendo a lo largo del compás 4 y volviendo a recuperar volumen sonoro a partir del compás 6. En el compás 9 desaparecen los instrumentos de cuerda dando paso al piano produciéndose un efecto de diálogo entre ambos. También se puede tener en cuenta las articulaciones y fraseo entre las semicorcheas de la cuerda y las del piano desde el compás 9, que en este caso será en stacatto. Además el piano regresa a un efecto rítmico como ocurría en el primer movimiento (compás 5) y segundo (compás 118) de este quinteto. En este caso el compositor agrupa cinco notas en bloques de cuatro, cambiando con ello la acentuación. Éste recurso puede recordar a la polirritmia usada por compositores como Strawinsky al que Rodríguez Albert admiraba profundamente.

A partir del compás 15 vuelve a surgir la cuerda siendo en ese mismo compás el violín primero y la viola paralelos, al igual que el violín segundo y el cello. Posteriormente el violín segundo, viola y cello se moverán por movimiento directo y respecto al violín primero actuando por movimiento contrario. Partiendo todo el quinteto desde ese compás 15 con una dinámica de *mezzoforte* se llega a un fortísimo en el compás 18 concluyendo al mismo tiempo el primer estribillo y dando paso a la primera copla que se iniciará por parte del piano en el segundo tiempo de

ese compás. Ésta primera copla a su vez se puede dividir en dos partes. La primera que transcurre desde el compás 18 al 28 y segunda desde el compás 29 al 38.

El cello a través de la escritura realiza una nota pedal de Dominante con infinidad de acentos rítmicos en distintas pulsaciones. El piano continúa con otro ritmo que va alternando entre ambas manos siendo imitado por un único instrumento el violín segundo simultáneamente. Entre tanto, el violín primero y la viola se mueven entre movimientos directos y contrarios, respectivamente. Los compases 19 y 20 serán repetidos un intervalo de quinta ascendente entre los compases 22 y 24. El piano interpreta él sólo dentro de este quinteto los compases 25 al 28 donde continúa manteniendo el ritmo alternado entre ambas manos, pero ahora resultando ser mucho más dinámico ya que se aumentan el número de semicorcheas dentro de cada compás.

En estos compases el piano toca con una dinámica de *fortísimo* llegando a un *mezzopiano* en el compás 29 donde se incorporan el resto de instrumentos que completa el quinteto. Los compases 29 al 31 suponen una repetición de los compases 19 al 21 un intervalo de tercera mayor descendente afectando a todos los instrumentos por igual. Lo mismo ocurre con el sólo del piano a partir del compás 32 que también supone una repetición, y en algunos momentos variada, de los compases anteriores (ver compases 25 en adelante).

Una vez se llega al compás 39 comienza el segundo estribillo de duración un poco menos extenso con respecto al primero abarcando desde el compás 39 al compás 54. Primero comenzarían las cuerdas repitiendo exactamente lo que ocurría en los compases 1 al 9 donde no aparecía el piano.

La aparición del piano se produce en el compás 47 redundando en este caso en lo que acontecía en los compases 11 al 14 un intervalo de cuarta justa descendente. Nuevamente en el compás 51 todo el quinteto junto vuelve a repetir diseños anteriores, pero en esta ocasión transportados un intervalo de séptima menor ascendente. Esto sucede en los compases 51 al 54 con respecto a los compases 15 al 18. Se puede prestar atención a la insistencia de la nota Sol por parte del primer violín.

La Copla II comienza en el compás 54 tras la caída del acorde en tiempo fuerte y de nuevo se llevaría a cabo por el piano, continuando con una dinámica de *forte* produciéndose la modulación hacia Sol menor. El resto de instrumentos de

cuerda se incorporarán en el compás 57 regresando todos a una dinámica de *mezzopiano*. Cada uno de ellos realiza diseños musicales distintos, se puede observar la presencia de cromatismos en el piano y el cello. Además el piano a partir de ese compás su diseño recuerda a una *tocatta*. La viola se mantiene en corcheas frente al violín segundo que continúa con *semicorcheas*. El violín primero quizás tiene unos compases rítmicos más complejos al combinar tanto corcheas, *semicorcheas*, *síncopas*, etc. En estos compases se puede ver una mayor presencia de la nota Si bemol en el violín primero.

A partir del compás 63 vuelven a desaparecer los instrumentos de cuerda dejando al piano sólo en escena. Los compases 63 y 64 suponen una repetición de los compases 54 y 55. Desde los compases 68 el piano recupera diseños de compases como el 57, pero interpretándose ahora en *legato* en la escritura de la mano derecha. Desde el compás 70 el piano juega con un diseño de cinco notas articulado en grupos de seis *semicorcheas*, es decir, unos diseños comienzan con acento en tiempo fuerte y otros también con acento pero a mitad del tiempo. Seguido por los diseños aparecidos en el compás 68. El compás 73 es repetición del anterior una octava más alta. Igualmente ocurre con los compases 74 y 75 respecto del 70 y 71. En el compás 76 a diferencia del 74 se producen unas modificaciones en las alteraciones (la nota Fa se altera y las notas Mi y Si tienen *becuadros*).

A lo largo de estos compases que discurren desde el 68 hasta el 79, donde sólo actúa el piano, son una repetición constante de motivos jugando con el cambio de registros. En el compás 80 serán los instrumentos de cuerda sin el piano, quienes repetirán ese motivo para dar paso en el compás 82 de nuevo al piano en un cambio de *armadura*, ahora con dos *sostenidos*. Los compases 82 al 87 corresponden a los compases 9 al 14 un intervalo de *cuarta justa ascendente*, que vendría a recordar las cinco notas agrupadas de cuatro en cuatro.

El tercer *estribillo* se inicia en el compás 90 sólo con la cuerda, siendo una repetición de lo ocurrido desde el compás 39, segundo *estribillo*, apareciendo el piano en el compás 98. Desde el compás 102 todo el quinteto repite diseños anteriores pero ahora un intervalo de *cuarta justa ascendente* respecto al primer *estribillo*.

En los compases que restan para concluir éste movimiento el compositor reincide en las últimas *semicorcheas* del compás 103 aumentando gradualmente la

intensidad para concluir en dinámica de tres *fff*. La duración aproximada de éste movimiento oscila los dos minutos y ocho segundos.

IV.3.4. Danza de Bodas.

Rodríguez Albert dedicó esta obra a la gran intérprete de castañuelas Lucero Tena. Es la única obra de las que se conservan para piano de las que se desconoce el año de catalogación. Ésta pieza contiene un total de 137 compases.

Se inicia en la tonalidad de Sol mayor, ritmo ternario en compás de $\frac{3}{4}$, y que más tarde alternará en $\frac{3}{8}$. El instrumento que comienza es el de las castañuelas apareciendo el piano en el compás 3. Es en ese compás cuando se inicia el tema A hasta el compás 10, dividiéndose en pregunta y respuesta. La pregunta comienza en el compás 3 hasta el 6 siendo la respuesta desde el compás 7 al compás 10. La escritura de la mano derecha combina ritmo de tresillos de semicorchea junto con grupos de cuatro semicorcheas, mientras la mano izquierda mantiene en figuraciones rítmicas de corcheas un apoyo armónico que refuerza lo que ocurre en la otra mano.

Desde el compás 10 en su segundo tiempo, hasta el compás 14 transcurre un puente en la Dominante que servirá de transición hacia la primera Copla. En los dos últimos compases de este puente la mano izquierda imitará el ritmo de las castañuelas. La Copla 1, frase episódica incluye desde el compás 15 al compás 22, y a su vez con dos subsecciones, de unos cuatro compases cada uno. La relación ahora es de compás de $\frac{3}{4}$ igual a $\frac{3}{8}$. Esta nueva sección se presenta con un nuevo diseño rítmico y en la tonalidad de Re menor, produciendo un cambio de modo respecto a la sección del puente.

De nuevo desde el compás 23 hasta el compás 27 aparece el Tema A, en la misma tonalidad que en la exposición. Y desde el compás 27 hasta el compás 30 incluido es otra zona de transición, segundo período, en que lo más característico es una escala cromática descendente en la línea superior del piano, de I a V. Es decir, de Sol mayor para llegar a Re mayor, que actuará al mismo tiempo como acorde con función de Dominante.

Desde el compás 33 hasta el compás 51 tiene lugar la frase episódica, de nuevo la Copla, en este caso será la Copla 2. Los compases 31 y 32 suponen dos compases de transición actuando un compás como eco del anterior, respectivamente, conjugando el primero y el cuarto grado.

Esta segunda copla puede dividirse en dos partes, con diseños rítmicos y melódicos distintos a los de la Copla uno. El compositor combina ahora los compases de $3/8$ y $3/4$ en un breve espacio. Los compases 37 y 38 son repetición de los compases 31 y 32. Por otra parte, los compases 39 al 42 suponen una repetición transportada casi literal de los compases 33 al 36, ahora en la subdominante.

Los compases restantes de la copla, desde el compás 45 hasta el compás 51 también son novedosos en cuanto a la melodía que presenta.

De nuevo el Tema A vuelve a aparecer desde el compás 52 al compás 56, que reexpone esos compases inicialmente presentados, compases 3 al 6. Siguen dos compases más de tránsito siendo estos compases una repetición de los compases 13 y 14, con ritmo de castañuelas, para dar lugar en el compás 58 a una nueva frase episódica que representa a la Copla 3. Ésta transcurre desde el compás 58 hasta el compás 66. Los nueve compases de esta Copla 3 son igual que los de la Copla 1. La Copla 3 resulta ser una transposición de la Copla 1 un intervalo de cuarta justa ascendente.

La Copla 4 se extiende desde el compás 67 hasta el compás 87, siendo igual que la Copla 2, sumando el mismo número de compases, pero en este caso en la Dominante, es decir un intervalo de quinta justa ascendente, ahora en la tonalidad de Re mayor. Nuevamente nos encontraríamos con un puente que repite casi literalmente el diseño aparecido en los compases 11 al 13. Este puente abarca los compases 89 al 91, sumándole además una corchea del compás siguiente.

Rápidamente aparece una zona de transición, desde los compases 92 al 106, que dará lugar a un nuevo tema, que será el Tema B. Esta zona de transición destaca principalmente por ser una escala cromática descendente en Re mayor.

El Tema B difiere bastante del Tema A, ya sea por la formulación rítmica como por su diseño melódico, mucho más complejo e interesante, realizado esta vez por las dos manos, frente al del Tema A en el que la mano izquierda sirve de apoyo armónico, por ejemplo. También cabe añadir ahora que este Tema B se encuentra en la Dominante, Re mayor.

La Reexposición se inicia con la Copla 1 que parte desde el compás 102 hasta el compás 107 siendo exactamente literal al inicio de la pieza, y de nuevo con el compás de $3/8$.

El Tema B vuelve a presentarse ahora en la Tónica, en Sol mayor y en esta ocasión como se viene observando el compositor muestra siempre los temas, ya sean A o B, respectivamente, en el compás de $\frac{3}{4}$. Éste Tema B transcurre desde el compás 110 al 118, siendo los compases 119 y 120 repetición de los anteriores.

Ahora será la Copla 3 la que aparece dando paso en el compás 121. Será a partir de los compases 127 cuando surge una combinación de tretacordos de Dominante a Tónica para preparar la cadencia en Sol mayor. Los compases desde el 131 hasta el 134 son una repetición de los compases 19 al 22, es decir, el final de la Copla 1. El final de la pieza se va apagando progresivamente al ir reduciendo el compositor la densidad de las voces y la disminución de volumen sonoro.

IV.4. El piano y la orquesta.

IV.4.1. Cinco piezas. Evocación a la antigua danza.

Posiblemente el título que mejor se adapta sea el del piano en la orquesta. La única obra que se conserva del compositor para esta formación es *Cinco piezas. Evocación a la antigua danza*. Compuesta en el año 1928 y estrenada ese mismo año por la Orquesta de Cámara de Alicante dirigida por José Juan Pérez⁷⁷⁷. En el año 2002 esta obra fue grabada, lo que da idea del alcance e interés que ha suscitado para sus intérpretes. Unos años antes dos grandes compositores a los que Rodríguez Albert admiraba, Strawinsky y Falla, también habían realizado obras para orquesta en la que el piano estaba integrado. En el caso del primero fueron *El pájaro de fuego* en 1910 y *Petrouchka* en 1911. Y del compositor español era *El sombrero de tres picos* en 1918 y *El amor brujo*, cuya segunda versión fue en 1925. Pero no solamente estos compositores sino muchos del siglo XX y algunos anteriores, como Berlioz ya utilizaban en algunas obras sinfónicas el piano en sustitución del arpa que tenía más connotaciones románticas.

Rodríguez Albert dejó unos comentarios sobre la siguiente obra:

Supone un propósito de novedad el contenido de esta composición que subtítulo *Evocación de la antigua danza*, cuya concepción se da hoy, en nuestra hora. Esta voz quiere reflejar el pasado, volver a lo dicho por nuestros viejos maestros, tiene reclamos que el siglo XX dispone para dos centurias anteriores. Así lo han hecho Falla,

⁷⁷⁷ LOZANO MARTÍNEZ, Isabel; SOTO DE LANUZA, José María. *Rafael ...* Págs. 40-41.

Ravel, Stravinski, etc... dando fe de su estética como atributo a los mejores antecedentes históricos.

El hecho de ceñirme a 20 profesores no excluye la posibilidad, a la hora de la interpretación de alguna adición que puede consistir únicamente en la duplicación de la cuerda, a excepción del contrabajo, con lo que resultarían 26. Algo de esto pensaba Falla con referencia a su *Concierto de Clave*, cuya satisfacción, empero, no le resolvió a un cambio, sino que la obra se sigue dando tal cual fue dispuesta. Ahí está su creación, con o sin alterar los medios.

Con una pretendida visión de nuestro tiempo, conceptualmente se espeja el XVIII, particularmente en cuanto a la forma, bien definida entonces, tanto, que sus raíces alcanzan el paso del tiempo, dando lugar al mismo desenvolvimiento sin trabas que desvirtúen aquel hecho, aquel vestuario que permite un atavío diferente del que hoy utilizarían aquellas mentes privilegiadas.

Sin renunciar a las bases que resulten tan tonales como propias del establecimiento logrado, la independencia, desde este punto de vista, ofrece aparentes desplazamientos en el orden armónico, hasta plantear observancias del tipo politonal o, si se quiere, polimodal. Con estas premisas, y consciente de una comunicación como de cierto postravelismo, tal cual se opera en el Minué y Rigodón, a la manera, si no en la amplitud, sí en la forma de *Le Tombeau de Couperin*, debo aclarar que los accidentales que mueven la melodía no deben reflejar confusión cuando ésta acusa cambios de tipo tonal-modal, mientras la armonía se conserva estable, refiriéndome, por ejemplo, al compás 4º de la Pavana (sib-do en el oboe, si-do # en el clarinete; dominante de fa en los bajos de modo acordal, etc.) y compases subsiguientes, hasta alcanzar la cadencia aparentemente suspendida, que da lugar a la repetición del periodo para pasar al segundo, en que se inicia asimismo consecuentemente bitonal. Tal planteamiento se da en el 8º compás del Rigodón en que las trompetas (con sordina) campean en la tonalidad de mi mayor, en tanto que la armonía (fagot-flauta, so-sol) mantienen suspendido el tono de do, produciendo momentáneamente esta bitonalidad. Se desenvuelve la obra en un corte cíclico cuyo punto generador (célula) descansa en la Pavana, anticipada en la melodía del Preludio (compás 4º).

Preludio, Pavana, Minué, Zarabanda y Rigodón son cinco danzas en que, ante todo, prevalece el espíritu levantino, tan acusado en algunos momentos, como en la Pavana, base de la canción valenciana, como tema fundamental de todas ellas.

Se podría hablar de las características de cada uno de los cinco tiempos. El piano, que no es solista, si bien se comporta con personalidad acusada, tiene misión bien confiada en su participación⁷⁷⁸.

El análisis que se va realizar a continuación es desde el punto de vista del piano dentro de la formación orquestal como un miembro más.

⁷⁷⁸ Los comentarios se encuentran en BNE con la signatura M.R. Albert/ 70.

IV.4.1.1. Preludio.

Sobre la primera de las *Cinco piezas antiguas* el compositor escribió:

[...]en el Preludio, conduce para dar fuerza a las cadencias, en este caso, las que se hace observar como pòrtico a la serie de piezas que suceden⁷⁷⁹.

Hay que reseñar que en el pentagrama de las trompas en Fa no consta armadura ninguna. Esto es debido a que las alteraciones se escriben “in situ” sobre las notas afectadas en cada momento. Recientemente la escritura orquestal ya suele definir la armadura en el pentagrama para las trompas.

En cuanto a la estructura se puede calificar de pequeña forma-sonata, ya que tiene unas dimensiones reducidas frente a esta forma, pero aún así contiene todos los elementos característicos de ella. Es decir, constaría de una exposición, desarrollo y reexposición.

Este Preludio está escrito en la tonalidad de La mayor, en compás de 2/4 y con la indicación de *Allegro ma non troppo*. La exposición abarca desde el compás 1 al compás 20, que a su vez se dividirá en el Tema A y B. Comienza con la cuerda en corcheas en pizzicato jugando con las notas Sol-Re-La, actuando como tónica-Mi-Si. Curiosamente todas estas notas guardan entre ellas una distancia interválica de cuarta o de quinta. Resaltar también que la nota Sol es becuadro, es decir, el séptimo grado está rebajado, con lo que la sensible se convierte en subtónica. Los diseños rítmicos de la cuerda pueden recordar a obras de Stravinsky. En el compás 5 surgen los clarinetes con la expresión *jocoso*, y con el tema extenso de más de tres compases que posteriormente será imitado. Simultáneamente los fagotes emplean un doble pedal con tónica y dominante imitando a la cornamusa mientras las trompas imitan a los violines primero y segundo, empleando la sordina.

La flauta primera reproduce en el compás 10 el tema, ahora más ampliado a cinco compases. Contraponen el resto de instrumentos de viento con una célula de cinco notas (ver oboe, trompeta y clarinete) mientras, la cuerda actúa a contratiempo. En los siguientes compases actúan todos los instrumentos excepto el piano. Tanto la cuerda como los instrumentos de viento cambian la acentuación rítmica natural. El piano aparece en los compases 19 y 20 con una sucesión de

⁷⁷⁹ *Íbidem*.

semicorcheas en sentido ascendente pasando la dinámica de *forte* a *piano* y concluyendo con un acorde formado por superposición de quintas.

El tema B se inicia en el compás 21 con el primer violín siendo muy breve en su duración. En este caso se encuentra en la Dominante, utilizando los instrumentos de cuerdas el arco y los instrumentos de viento tocando sin sordina. En el compás 23 cuando desaparecen todos los instrumentos surge de nuevo el piano con ritmo de semicorcheas en sentido descendente a distancia de quintas paralelas.

El tema B finaliza en el compás 25 al realizar la primera casilla y retomando los primeros compases interpretados por la cuerda. Al continuar por la segunda casilla con las semicorcheas del piano se llega al desarrollo de la pieza donde de nuevo el piano vuelve a desaparecer unos compases. Es decir, los compases 25 al 27 suponen el arranque del Tema A. Una pequeña aclaración sobre estos compases, si se repite para saltar a la segunda casilla el compositor escribe retardando en los instrumentos que intervienen en el compás 22.

Se inicia este desarrollo en el compás 28, donde será el oboe quien retome el tema A pero en este caso variándolo; los clarinetes realizan notas pedales a lo largo de muchos compases y sólo el primer fagot realiza el pedal de dominante. El tema del oboe será continuado posteriormente por la flauta primera en el compás 31 y seguida por la trompeta en el compás 33, recordando al tema del clarinete de los compases 5 y 6. Las trompas ejecutan a contratiempo y con sordina, mientras la cuerda sin el contrabajo, permanece en su papel rítmico de corcheas en pizzicato. A partir del compás 37 el compositor indica en la partitura *Bien ritmado, cres. poco a poco* tanto para los instrumentos de viento como para los de cuerda. Por su parte el diseño que lleva la flauta primera en el compás 37 se repetirá a partir del compás 40, desplazándose un tiempo y viéndose reforzado por el flautín y posteriormente por unísono de flautas. El piano como en otros momentos de este *Preludio* siempre suele aparecer al final de las secciones, en este caso recordando a los diseños en corcheas de la cuerda, ver compás 37, pero aquí sin acentos.

Tras el *poco ritardando* del compás 44 llega un calderón que marca el final del desarrollo. Seguidamente se produce un arranque *decidido* de los instrumentos de viento-madera, algunos instrumentos a distancia de intervalo de segunda y del piano con una escala ascendente a distancia de octava, que desembocará en la reexposición recuperando el tempo inicial.

La reexposición es una recapitulación de los primeros compases, variando en los compases 64 y 65 donde el piano finaliza el diseño ascendente con un acorde de séptima mayor. El tema B aparece ya en la Tónica en el compás 66, frente a la exposición que se encontraba en la dominante, iniciándose con el primer violín en La mayor.

Concluye la primera de las cinco danzas con el piano realizando un glissando ascendente con resolución en la escritura de la mano derecha, reforzado con la cadencia perfecta de Dominante-Tónica en la mano izquierda del piano junto a los instrumentos de cuerda. Finaliza con un matiz de triple *forte* en la escritura.

Esta pieza puede considerarse con calificativos como burlesco, irónico y juguetón, además de un incipiente carácter rítmico, característico del neoclasicismo y de la música perteneciente al Grupo de los Seis.

IV.4.1.2. Pavana.

Corresponde a la segunda danza en el orden del ciclo. Normalmente las danzas que ocupan lugares pares dentro de un conjunto mayor suelen ser de tempo lento. El compositor también dejó las siguientes notas:

[...] son cinco danzas en que, ante todo, prevalece el espíritu levantino, tan acusado en algunos momentos, como en la Pavana, base de la canción valenciana, como tema fundamental de todas ellas [...] ⁷⁸⁰.

También añade frases como:

[...] Se desenvuelve la obra en un corte cíclico cuyo punto generador (célula) descansa en la Pavana, anticipada en la melodía del Preludio (compás 4^o) ⁷⁸¹.

[...] La Pavana está apoyada cuando se considera oportuno por bases que amplían la sonoridad motivando su presencia muy propia, en la coda [...] ⁷⁸²

Escrita en compás de 4/4 con la indicación agógica de *Moderato* y continuando con la tonalidad de La mayor. Ésta danza mantiene la forma binaria de ABA'B.

⁷⁸⁰ Los comentarios se encuentran en BNE con la signatura M.R. Albert/ 70.

⁷⁸¹ *Ibid.*

⁷⁸² *Ibid.*

El primer instrumento en aparecer es el oboe en anacrusa. Las trompas con sordina actúan como nota pedal en los primeros compases. El mismo caso es para las trompetas, mediante el empleo de la sordina y realizando una figuración rítmica en el segundo compás que podría ser un recurso humorístico. Por otro lado el piano también realiza dobles pedales rítmicos, de Tónica y Dominante en figuración rítmica de blancas intercambiándose entre ambas manos. En el segundo compás la nota Sol con becuadro pierde el carácter sensible dentro de un diseño de corcheas.

La cuerda por su parte continúa en ritmo de blancas en *pizzicato* dejando vibrar siguiendo las indicaciones del compositor, y con ligeras variaciones por parte de la viola, en ritmo de corcheas en sentido descendente.

La melodía cantáble iniciada por la viola continuará exponiéndose hasta el compás 6. El primer clarinete aparece en el compás 4 imitando un poco enmascarado ese breve diseño musical anticipado por la viola, el piano y el oboe, descenso de cuatro notas en ritmo de corcheas. El segundo clarinete se reincorpora en el compás 5. Los fagotes también son nuevos en aparecer y lo hacen al mismo tiempo que los clarinetes. Los dos fagotes producen un divisi actuando uno de ellos como nota pedal y como base armónica del otro instrumento. Entretanto, el otro fagot se encarga de portar un poco más la melodía reproduciendo en el compás 5 casi exactamente el compás anterior del clarinete. A partir de ese mismo compás ambos fagotes se mueven a distancia interválicas de terceras concluyendo como el resto de instrumentos en el compás 7.

Las trompas tocan ahora sin sordina a intervalos de distancia de sexta concluyendo también, pero cerrando el intervalo a distancia de cuarta en el compás 7. La escritura pianística de la mano izquierda se desplaza hacia un registro más grave, empleando la clave de fa, por tanto, ahora el intervalo se ha convertido en Do-Sol finalizando con la Tónica y la Dominante en intervalo de quinta (La-Mi). La cuerda continúa con el mismo esquema rítmico utilizado entre los instrumentos añadiendo ahora la presencia del contrabajo, novedad hasta ahora.

Desde el compás 7 tiene lugar una nueva sección, llamada B que se iniciará con la cuerda ahora con sordina y empleando el arco. En ésta segunda sección los violines segundos se dividirán mediante un divisi, las violas actuando en síncopas y los cellos en el primer y cuarto tiempo realizando un descenso cromático. Aquí la escritura se vuelve más contrapuntística y homofónica, características de la propia danza de la pavana.

El piano aparece en el compás 8 con una dinámica de *pianissimo* y con la utilización de dos pedales. La mano izquierda del piano imita la melodía del clarinete del compás 4. En el compás siguiente la escritura pianística de ambas manos del piano se mueven por movimiento contrario en registros extremos del instrumento en movimiento de quintas paralelas concluyendo en un calderón en el compás 11 como el resto de instrumentos que intervienen. Los instrumentos de viento van apareciendo hacia el final de la sección. Las trompas son las primeras, continuando el primer clarinete con la cabeza del motivo inicial de oboe y reservándose los fagotes y duplicando a la mano izquierda del piano en ese compás. La flauta primera que tampoco había aparecido desde que comenzó la *Pavana* se hace presente en el compás 11 doblando al primer clarinete.

A partir del compás 11 el conjunto de la cuerda, una vez ya sin sordina, junto con el piano abren otra nueva sección. El primer violín reproduce en su inicio un tema parecido al del oboe finalizando en el compás 17. Esta melodía del primer violín, así como los diferentes diseños del resto de instrumentos de cuerda vuelven a repetirse con ligeras variaciones a partir del compás 15 hasta el 17, como una especie de pregunta y respuesta. El piano acompaña a la cuerda con un diseño donde la escritura de la mano derecha realiza un acompañamiento desplegado de los acordes a diferencia de la primera sección donde su escritura era mucho más vertical, mientras la mano izquierda permanece con valores muy largos actuando la nota Do como nota pedal.

Al final de esa pregunta en el compás 14 aparecerían las flautas primeras y segundas respectivamente con un diseño de cuatro corcheas en sentido descendente que recordaría al de las violas del compás 3. Las trompas realizan un *divisi* mediante una nota pedal construyendo cuatro figuras rítmicas en sentido ascendente y cromáticamente. La trompeta repetirá aquel recurso “humorístico” de la introducción con sordina un intervalo de cuarta ascendente y con una dinámica en *pianissimo*. Ya no vuelven a aparecer más los instrumentos de viento hasta llegado el compás 17.

Coincidiendo con el final de la presentación de la cuerda ceden el protagonismo al viento-madera y metal en el compás 17. El piano continuará con un papel más pasivo y ejerciendo de soporte armónico mediante la utilización de acordes arpegiados, mientras acompaña al resto de instrumentos. La cuerda también pasará a desempeñar ese papel donde las violas retoman su diseño característico de

cuatro notas descendentes. Intervienen todos los instrumentos del conjunto de la cuerda y en *pizzicato*. Regresando al compás 17 y a los instrumentos de viento, éstos recuperan el papel protagonista. Por ejemplo, el oboe recurre al diseño de la viola del inicio añadiéndole un mordente como así hacía el clarinete en el compás 4. Esto se repetirá en forma de canon a distancia de dos tiempos, por el primer clarinete y las trompetas dos compases más tarde, respectivamente. Los fagotes hasta llegar a la reexposición se mantienen en redondas, mientras las trompas continúan con un *divisi* y con figuras rítmicas de larga duración.

Comienza la reexposición en anacrusa, al igual que ocurría al comienzo de la *Pavana* con el tema del oboe. Todo el conjunto de viento coincide con lo que ocurría en el inicio desde el compás 1 al compás 7. El piano en estos compases también se repite respecto al inicio, quizás con ligeras diferencias en un registro intermedio por parte de algunas notas que complementan a estos acordes de quinta vacíos. La cuerda por su parte prácticamente es igual, exceptuando a los cellos en los últimos compases respecto a la exposición. Como ocurría en el piano aquí también el compositor añade notas que parcialmente actúan como relleno y complementan a las figuras más largas de registro grave. Otro instrumento de cuerda que varía mucho más es la viola. En esta ocasión se presenta con un ritmo acrecentado y con una presencia más activa.

Todo lo expuesto hasta aquí concluye con un calderón ya sea sobre las notas o los silencios. Nuevamente tiene lugar la segunda sección con el título de *misterioso* que como ocurría en la Exposición aquí es un copia exacta de esos compases, del 7 al 11. Una vez se llega a la primera casilla en el compás 31 regresa al compás 11, mediante el signo de repetición. Si se continúa con la segunda casilla se puede observar que en sus tres tiempos coincide plenamente con lo escrito para la casilla primera, también con un calderón sobre el tercer tiempo. Sólo el piano y la cuerda finalizan el último compás.

El piano en anacrusa se adelanta al resto de instrumentos de cuerda, excepto la viola que no participa en este final de la danza. El último acorde de la *Pavana* consiste en un acorde que carece de la tercera, formado sólo por un intervalo de quinta (La-Mi) interpretado en distintos registros y con una dinámica de *ppp*.

IV.4.1.3. Minué.

La estructura ternaria de la tercera danza se puede dividir en tres: frase principal, frase episódica y reexposición de la frase principal. Escrito en la tonalidad de *La mayor*, el compás de $\frac{3}{4}$ y con la agógica de *Allegretto gracioso*. La primera frase transcurre desde el compás 1 al compás 19 donde se puede observar la distribución de la escritura entre los instrumentos. Por ejemplo, en esos diez compases iniciales actúan tanto los instrumentos de viento-madera y metal y los de cuerda.

La flauta primera expone un diseño muy melódico seguido por breves incursiones de viento-madera y metal. Mientras, la cuerda tiene un papel de refuerzo armónico y una escritura más rítmica. El compositor destaca en estos primeros compases cuando quiere que sólo actúen uno de los instrumentos de la familia, como en los compases 1 y 2, o los dos formando un divisi como en el compás 9.

La indicación de *poco ritardando* y el calderón sobre los instrumentos que actúan en ese momento realizando la semicadencia de Mi menor en el compás 10 es cuando se produce la entrada del piano al compás siguiente. Desaparecen los instrumentos de viento y el piano se verá acompañado sólo por la cuerda que realiza en ritmo de negras casi siempre en pizzicato un refuerzo armónico al piano recuperando de nuevo el tempo.

El compositor indica en la escritura de piano dos pedales y con una dinámica de *piano* presenta una melodía muy básica en cuanto a su línea complementado por el resto de voces con despliegues de intervalos de cuarta más una escritura vertical. En los compases catorce y quince se rompe este diseño pianístico por la entrada de quintillos de semicorcheas entre ambas manos. A partir del compás 15 vuelve a recuperar el diseño anterior pero un poco más elaborado. En el compás 16 se puede observar como el Fa natural del primer violín no deja de ser sino un Mi sostenido enmascarado mediante una enarmonía. Un compás después se encuentra en la Dominante de Do sostenido mayor realizando una cadencia perfecta y resolviendo en la Tónica, como en los compases 17 y 18. Tras un calderón sólo la cuerda, en *molto retardando* y ya con el arco, también realizará la misma cadencia perfecta, compases 18 y 19.

Después del signo de repetición y con la indicación de *a tempo* se presenta la Sección B que tiene un marcado carácter modulante. Mientras, la cuerda ejecuta

figuras de negras y corcheas en pizzicato realizando un diseño de fondo rítmico el piano no aparece en estos compases. Son los instrumentos de viento, los que al igual que en la primera sección, presentan breves diseños pero algo más melódicos. Los compases 22 y 23 son repetición de los dos anteriores con ligeras modificaciones en algunos instrumentos. La trompa que utilizaba la sordina en los compases 20 al 23 prescinde de ella a partir del compás 24.

En el compás 25 los instrumentos de cuerda recuperan el arco para sus ejecuciones en unos diseños también breves caracterizados por la utilización de bemoles y de ligaduras resultando ser unos compases muy melódicos que partiendo de una dinámica *piano* y gracias al *crescendo* desembocarán en un calderón. Tras el calderón de todos los instrumentos de la orquesta, el piano vuelve a aparecer con la indicación *ad limitum* quedando él sólo en la interpretación ante el mutismo del resto. Frente a su primera aparición en la sección anterior aquí la atmósfera que crea con su interpretación es totalmente nueva y distinta a la anterior con un diseño, al igual que ocurría en la cuerda con mayor presencia de bemoles donde la escritura de la mano derecha se mueve en una línea más horizontal frente a una línea más vertical en la izquierda. Presenta un diseño que se repetirá a partir del compás 29 un intervalo de cuarta justa ascendente.

En los tres compases que restan el compositor recurre a los cromatismos en la escritura de la mano derecha desembocando en la Dominante de La mayor. Se puede observar esto ya que la nota Mi repetida en cuatro compases y actuando como ostinato constata este hecho. Éste último compás interpretado por el piano se verá acompañado por la presencia del oboe y del fagot, los tres en pizzicato y retardando en este compás 35. En el último tiempo de este mismo compás, el segundo violín y la viola junto a la trompa ya anticipan, como pasaba en la primera sección, reexponiendo la frase principal, a la que ahora se llamará A'. El compositor emplea la doble barra para separar ésta sección de la anterior.

Tras la recuperación del tempo en el compás 36 se inicia la nueva sección cuyos primeros compases hasta el primer tiempo del compás 39 no difieren nada de la frase principal. A partir de ese compás aparecen ligeras variaciones ya sea en los diseños, en el tempo, aquí ya no aparece la indicación de poco retardando de la exposición, o en las alturas interválicas con respecto a la primera sección. Estos pasajes en los que intervienen los instrumentos de viento y la cuerda concluyen en calderones en Do sostenido mayor en el compás 44. La intervención de los

instrumentos de viento-madera y viento-metal en esta tercera danza finalizan en este compás.

Un compás más tarde surge de nuevo el piano acompañado en *pizzicato* por los instrumentos de cuerda, excepto el contrabajo. El piano repite el diseño melódico de los compases 11 al 18, siendo en este caso desde los compases 45 al 52, pero transportado un intervalo de tercera mayor descendente. La escritura de la mano izquierda por su parte refuerza con intervalos de séptima descendente. En el compás 51 realiza una cadencia perfecta en un *molto retardando* y concluyendo en el compás siguiente en calderón. La cuerda en el compás 52 y 53 con el empleo del arco también reafirma esa cadencia perfecta de La mayor.

El compositor añade ahora, frente a lo realizado en la primera sección y con la indicación de *pesante* pero con una dinámica de *pianissimo*, el acorde de novena sobre Tónica. Ese acorde carece de la tercera y la séptima o lo que es lo mismo las notas que faltan son las terceras de los dos acordes. En el piano, este acorde del último compás, está escrito en un registro muy amplio que nos podría recordar a la *Catedral sumergida* de Debussy. La cuerda también interpretará ese acorde en *pianissimo* y en *pizzicato*.

IV.4.1.4. Zarabanda.

En ésta cuarta danza el papel de la zarabanda es mucho más dialogante con el resto de instrumentos) a diferencia de otras donde su papel sea más de acompañante. Rodríguez Albert comenta lo siguiente acerca de ésta danza:

Dialoga el piano con la orquesta en la Zarabanda, completando muchas veces las proporciones con diseños que se alternan entre el piano y conjunto, total o parcial [...] ⁷⁸³

Al igual que la danza anterior, ésta zarabanda consta de 54 compases y está escrita en compás ternario. Además es la única de toda la obra que está compuesta en La menor en contraste al resto que están en la tonalidad de La mayor. El compositor ha escrito la indicación de *Andante sostenuto* para esta danza.

En cuanto a la estructura esta danza se puede dividir en dos partes, recordando a la división binaria de las estructuras de las danzas barrocas. Cada una de estas partes o secciones, llamada A y A', está a su vez dividida en tres

⁷⁸³ Los comentarios se encuentran en BNE con la signatura M.R. Albert/ 70.

subapartados y una Coda. Entre la sección A y A' hay cinco compases de transición que las separa. En los compases iniciales sólo aparecen tres instrumentos especificados por el compositor un clarinete, un fagot y una trompa cada uno con un diseño melódico independiente. Una vez se llega al tercer compás estos tres instrumentos desaparecen para dar paso a los instrumentos de cuerda y al piano.

El compositor especifica para el violín primero y para la viola que han de tocar en la cuarta cuerda, esto provoca un timbre más oscuro ya que es una cuerda más gruesa. El contrabajo es el único instrumento de cuerda que toca en pizzicato, viéndose reforzado por las octavas en la mano izquierda del piano. Desde el compás 3 al compás 8 los instrumentos de cuerda se mueven en sentido horizontal con una escritura más contrapuntística.

Igualmente en ese mismo compás tercero tiene lugar un acorde de sexta aumentada clasificada como sexta alemana que resuelve en un acorde de La mayor. La mano derecha en ese compás 4 a través de la síncopa de La mayor-Mi menor, que realiza función de quinto grado pero no de Dominante, resuelve en el compás 5. Los quintillos de fusa en el piano en los compases 5 y 6 recuerdan a los quintillos de semicorcheas que aparecían en la danza anterior, ver los compases 14 y 15. En el compás 6 ya aparece el quinto grado con función de Dominante al tener el tercer grado alterado, Sol sostenido. La voz superior del piano en el compás 6 actúa como de refuerzo, doblando a la melodía de las violas. Esto desembocará en el compás 8 en la tonalidad de Mi mayor, es decir, este acorde que antes actuaba como función de Dominante ahora funciona como Tónica. Aquí comenzaría el segundo subapartado al que se llamará a₂.

En ese compás 8 vuelven a hacer su aparición los instrumentos de viento, adelantándose al resto las trompas y la flauta primera. En el caso de la flauta, por ejemplo, expone un diseño melódico nuevo basándose principalmente en la escala de Mi mayor mixta-secundaria. Ésta escala se basa en que su primer tetracordo es de Mi mayor siendo el segundo tetracordo de Mi menor natural. Por otro lado las trompas utilizan un ritmo sincopado. El piano también presenta novedades como es la utilización de una escala tonal de tonos enteros. Esto lo vuelve a repetir en el compás siguiente creando una indefinición tonal. La cuerda ahora en pizzicato tiene un papel de soporte armónico o de refuerzo de la melodía.

Los compases 8 al 10 en su primera parte son repetidos desde el compás 10 al 12 con una pequeña variación en la flauta primera. Los compases 12 al 14 son

interpretados al piano y pasando de una dinámica de *crescendo-forte* a un *pianissimo* súbito que recuerda al ostinato Re-Si de la danza anterior, ver Minué en el compás 11 en adelante. El piano en estos compases utiliza también la escala de Mi mayor mixta-secundaria que empleaba en compases anteriores la flauta. A partir del compás 14 se extiende el tercer subapartado al que se llamará a₃. La cuerda recupera el arco y con la indicación de sordina muestra unos diseños de nuevo más horizontales que desencadena a través de sucesiones de acordes con función de Dominante en Do mayor con la séptima mayor, la nota Si natural formando parte del acorde de Tónica. El compositor reincide en los *crescendos* y piano súbito.

Las melodías iniciadas por la cuerda tienen su continuación en el corno inglés acompañado también por otros instrumentos de viento-madera, clarinetes, fagotes y trompas además de la flauta primera. La cuerda prolonga y finaliza esta melodía encadenada entre los instrumentos de viento y cuerda desde el compás 18 hasta el compás 20. La participación de la cuerda se realiza sin sordina. El contrabajo es el único que retrasará su actuación hasta el compás 19 para realizar la cadencia perfecta de Dominante-Tónica.

La Coda comienza posteriormente al calderón presente en el compás 20. Será el oboe quien inicie el primer paso con una melodía que recuerda en su primer compás a la del clarinete en el subapartado a₁. En los compases 22 y 23 el oboe realiza un tritono. Se verá acompañado por los clarinetes y fagotes, primero uno sólo, seguido un compás más tarde por el segundo fagot. En ese compás 23 la flauta primera expone un breve diseño con giro ornamental que se verá correspondido en el compás 24 por el primer violín reforzado por el resto de instrumentos de cuerda. Se puede observar como la nota Si bemol forma parte dentro del acorde de Do mayor sin ningún problema. Finalizan los instrumentos de cuerda en el compás 26 retomando ahora el hilo conductor de ésta línea melódica el fagot. Desaparecen todos los instrumentos de la orquesta quedando sólo el fagot que en este caso recupera variando ligeramente, lo interpretado en los compases 22 al 24. El segundo fagot se incorpora como nota pedal para la conclusión de la melodía del primer fagot.

Llegados al compás 29 desaparecerán los fagotes para agregarse el piano tras estar varios compases en silencio. También se amplifica con la intervención de la cuerda. Desde el compás 29 al 33 son compases de transición entre las dos secciones A y A'. Se produce un cambio en la armadura pasando a tres sostenidos. Conjuga

entre la Dominante de Fa sostenido menor y la Dominante de La mayor, relativo de Fa sostenido menor. En estos compases el compositor combina recursos como el cruce de manos, característico del neoclasicismo que recordaría a Scarlatti. Además del empleo de acordes arpegiados y polirrítmias entre las diversas voces.

El compás 30 repite el compás anterior con una leve divergencia. Se constata claramente la solidez de la tonalidad de Do sostenido mayor. El piano recurre al *stacatto* y *ritardando* en estos últimos compases. Similar será la respuesta de la cuerda en *pizzicato* y poco *retardando* y desde el compás 33 abandonando ya la sordina que precedía unos compases antes.

En el compás 34 se inicia la segunda sección a la que se llamará A' y con ella el subapartado a'₁ recuperando el tempo de la *Zarabanda*. Será el piano el que refunda los diseños melódicos de las maderas y la trompa de los tres primeros compases. La voz superior del piano repite la melodía del clarinete un intervalo de tercera mayor, o lo que es lo mismo continuando en la tonalidad de Do sostenido mayor.

La cuerda vuelve a entrar en el compás 36 para dos compases más tarde incorporarse las trompas y la flauta primera. En el compás 38 comienza el subapartado a'₂. En ese compás 38 el piano vuelve a repetir la escala de tonos enteros que hacía en el compás 8, pero en este caso transportado un intervalo de tercera mayor descendente. Lo mismo ocurre con el resto de instrumentos que participan, así como la flauta primera que emplea la escala de Do sostenido mayor mixta-secundaria.

El modelo del compás 38 al 40 se repite nuevamente desde el compás 40 al 42 al igual que ocurría en la primera sección. Los compases que interpreta el piano desde el compás 42 al 44 reaparecen como en la primera parte pero aquí continuando en la tonalidad de Do sostenido mayor.

El compás 44 desemboca en el tercer subapartado a'₃ que se inicia con los instrumentos de cuerda, utilizando la sordina, en la tonalidad de La mayor. Estos tres compases son una repetición de los compases 14 al 16, con la excepción de que el compás 46 a diferencia del 16 sólo presenta la tercera y la séptima omitiendo la quinta. Rápidamente en el compás 46 recuperan los instrumentos de viento madera la continuidad de esta melodía para seguidamente volver de nuevo a la cuerda ya sin

el empleo de la sordina y como en la primera sección finalizando en cadencia perfecta (V-I).

El compás 51 con anacrusa es una breve repetición de la Coda del compás 21. En este caso la entrada del oboe, que recuerda al inicio del motivo melódico del clarinete del compás 1, será repetida por la mano derecha del piano. Mientras la escritura de la mano izquierda recupera el divisi que realizaban los clarinetes en el compás 21. Ésta atmósfera que crea el piano puede recordar nuevamente a la creada a partir del compás 26 en la danza anterior, la del Minué.

Concluye el piano en el compás 53 con un acorde de La menor pero con sexta y séptima menor añadida en la mano derecha, que a su vez forman dos intervalos de quinta Do-Sol y Fa-Do, respectivamente. Junto al piano éste compás se complementa con fagotes, trompas y clarinetes finalizando en un acorde de La sin definir la tercera y en figuración de blanca con calderón, quedando el resto de instrumentos que no participan en un absoluto silencio.

Los dos últimos acordes en corchea de la danza son interpretados por el piano y la cuerda en su totalidad. El primero es la Dominante de Do mayor y el segundo la Dominante de La mayor. Se puede observar que en esta danza frente a las otras aquí el último acorde es la Dominante de La mayor, es decir, finaliza con un cambio de modo y por tanto creando una sensación suspensiva. Es preciso recordar que la danza estaba escrita en la tonalidad de La menor.

IV.4.1.5. Rigodón.

Rodríguez Albert también dejó unas palabras sobre la quinta y última danza:

Por último, en el Rigodón juega el piano al contribuir en regiones fuera del conjunto, con trozos ornamentales, buscando el

resultado que se puede obtener por un procedimiento rítmico tímbrico⁷⁸⁴.

Esta última danza consta de un total de 102 compases. Escrita en compás binario 2/2 y con tres sostenidos en su armadura. Como agógica tiene la indicación de *poco animato*. Así queda su esquema estructural:

⁷⁸⁴ Los comentarios se encuentran en BNE con la signatura M.R. Albert/ 70.

- Sección A: (desde el compás 1 al compás 58).
- Sección B: (desde el compás 59 al compás 73).
- Sección A': (desde el compás 74 al compás 102).

Escrito en la tonalidad de La mayor, los instrumentos que inician los primeros compases de la danza actúan con una dinámica de *piano*, excepción hecha para el primer clarinete. La cuerda es la primera en entrar, más concretamente la viola y el violoncello. Desde el compás 1 al compás 7 estos instrumentos repiten un diseño de corcheas generando una sensación de movimiento continuo además de un ritmo de dos negras en pizzicato en tiempo fuerte y anacrúsico, respectivamente, creando por tanto un ostinato.

El piano también presenta un ostinato, en este caso jugando con el ritmo de cuatro negras repartidas entre ambas manos. El piano entra en el tercer compás a diferencia de un silencio de negra y en ese mismo compás interviene el primero de los instrumentos de viento. En este caso será el oboe y con una célula motívica a la que se llamará *x*. En el compás siguiente el clarinete en si bemol muestra un diseño breve al que llamaremos *y*. La nota Re sostenido le da al diseño un carácter modal antiguo, que posiblemente sería el modo de Fa.

Ambos instrumentos realizan contestaciones entre ellos a través de sus diseños, lo que podría desembocar en la idea de una única célula-motívica formada por dos motivos que se hayan entre el oboe y el clarinete. Es decir, una célula *x* formada por oboe y clarinete, repartida entre dos timbres distintos. Ésta célula motívica se llamará 1ª célula motívica. Los compases 5 y 6 son muy similares a los dos anteriores. En el compás 7 coincidiendo con el final del clarinete surgen las trompetas con otro diseño formado por notas dobles a distancia de cuarta al que se llamará 2ª célula motívica o también *y* (ver compases 7 al 9). El único instrumento que realiza una pequeña melodía, doblada a distancia de cuarta, son las trompetas que emplean la sordina con lo que se consigue un timbre muy específico.

En el compás 8 el primer fagot emplea una nota pedal que se extenderá a lo largo de cuatro compases. Simultáneamente en ese mismo compás y hasta el compás 11 la flauta primera creará un efecto de murmullo en *pianissimo* gracias a los grupos de siete y seis notas, respectivamente. Otro efecto novedoso lo genera el piano con otro diseño diferente ahora en corcheas en un registro muy agudo respecto al resto de instrumentos que están actuando. Por otra parte la cuerda con los violines

segundos, violas y cellos realiza funciones de soporte armónico en pizzicato. Los violines primeros se desdoblan creando un divisi y por tanto otro nuevo efecto. En la partitura aparece escrita la nota a tocar y la que roza faltando en este caso el armónico por escribir.

A partir del compás 12 se producen novedades, como por ejemplo, la desaparición del piano, retomando ahora más el protagonismo los instrumentos de viento y de cuerda. Las trompas intervienen por primera vez, con notas pedales y empleando la sordina. Los clarinetes en este momento tienen un papel más secundario con dos voces simultáneamente y en figuraciones rítmicas de larga duración, creando como en otros casos un nuevo efecto como de nota pedal. El oboe recupera el papel más melódico variando en el compás 12 con anacrusa el diseño presentado anteriormente por las trompetas. Los fagotes emplean dos voces y con un ritmo de negras y silencios que se ve duplicado por los violines segundos en un divisi. Las violas vuelven a emplear el arco en un diseño que recuerda al de los primeros compases. Y por último los cellos y contrabajos mantienen en pizzicato el ritmo de negras a contratiempo, respecto a las violas y fagotes, creando unas contestaciones entre ambos grupos de instrumentos interesantes.

En el compás 13 la flauta primera y segunda repiten modificando el diseño del oboe del compás anterior. Los compases 14 y 15 son repetición de los dos anteriores un intervalo de segunda ascendente. Esto se produce en los clarinetes, fagotes, trompas y en los instrumentos de cuerda. El violín ahora se incorpora con una melodía que recuerda a la segunda célula motívica de las trompetas.

Hay que observar como los contrabajos inician desde el compás 14 un descenso por grados conjuntos que será paralelo por parte del segundo fagot desde el compás 16.

En ese mismo compás el corno inglés junto al primer clarinete presentan la célula motívica inicial que estaba repartida entre oboes y clarinetes. Lo mismo ocurre en los compases 18 y 19 que son una repetición de los dos anteriores pero un intervalo de tercera descendente. A partir del compás 21 y hasta el compás 26 sólo intervienen el primer fagot, trompas y la cuerda.

En los compases 20 y 21 si se observa los pentagramas de la partitura de los instrumentos de cuerda se percibe que la viola presenta en esos compases el diseño del oboe y clarinete de los compases 3-4 y 4-5 ahora comprimidos y modificado el

final por disminución. Las trompas en esos mismos compases tienen dos acordes de quinta disminuida que han de ser interpretados desprendiéndose de la sordina y con un poco de *ritardando*.

El primer fagot expone en dinámica de *mezzoforte*, a tempo y en la anacrusa del compás 22 la 2ª célula motívica, recordando que era la correspondiente a las trompetas del compás 7 en adelante. Nuevamente el compositor reincide en ésta célula motívica variándola ligeramente hacia el final, desde el compás 23 al 26.

Referente al conjunto de la cuerda, sus instrumentos regresan al pizzicato y así como los violines segundos vuelven al divisi. Toda la cuerda excepto los violines primeros mantienen el ritmo que realizaban en compases como el 8 y siguientes. Los compases 23 al 25 son repetición del 22.

En el compás 26 los violines segundos en divisi y la viola emplean el arco así como el diseño que realizaba el oboe, inicio de la 1ª célula motívica. Esto se verá repetido por la flauta primera sonando una octava más alta de lo que aparece escrito en la partitura y flautín, así como las trompetas, éstas últimas con sordina. Todo esto desembocará en el compás 28 donde todos los instrumentos, exceptuando el corno inglés, participan para dar paso a la primera o segunda casilla. Algunos instrumentos como el piano llevaban unos quince compases sin aparecer.

La flauta primera, oboe, clarinetes y fagotes de la familia del viento-madera junto a los violines primeros, segundos y violas de la familia de la cuerda recuperan al final de ese compás el diseño que interpretaba el clarinete en el compás 4. Armónicamente esos dos tiempos del compás constituyen los grados II-V y I, confluyendo en Mi mayor, ya sea para la primera o segunda casilla, a pesar de aparecer la nota La sostenido quizás con la intención de enmascarar la tonalidad. Todos resuelven en la Tónica con una figuración rítmica de negra acentuada y será sólo el piano quien en ese silencio total sorprenda con un glissando en movimiento contrario por ambas manos, con un regulador descendente y sólo con teclas blancas.

En los dos compases que restan hasta completar la primera casilla el piano vuelve a interpretar lo que ocurría en los compases 3 y 4, lo mismo sucede con los oboes, primer fagot, violas y cellos.

En cambio, si se opta por la segunda casilla compás 32, concluyen todos los instrumentos, como ocurría en la primera casilla, con la figura de negra acentuada.

Será el primer clarinete el que arrancará el final de este compás con la segunda parte de la 1ª célula motívica.

En el compás 33 el corno inglés continuará lo adelantado por los clarinetes, pero en este caso con el inicio de la 1ª célula motívica. El resto de instrumentos que intervienen desde el compás 33 al compás 35 emplean una escritura más vertical con un ritmo más estático, algunos como las trompas, violines primeros y segundos realizando un divisi mediante el empleo de la sordina y el piano con la indicación de dos pedales en la partitura. En el compás 35 el compositor indica *poco ritardando* para recuperar el tempo en el compás 36. Ya una vez recobrado el tempo los clarinetes realizan el diseño del oboe, perteneciente a la 1ª célula motívica pero alternando el sentido de las notas. También las trompetas recurren a la 1ª célula motívica desde el compás 36 al 38. Las trompas junto a las violas tienen un ritmo a contratiempo respecto a cellos y contrabajos. Por otra parte los fagotes continúan con notas largas y pedales. Llegados al compás 38 aparecen tanto el oboe como la flauta primera. Ésta interviene con la 2ª célula motívica pero con pequeñas variaciones.

Una vez en el compás 40 desaparecen todos los instrumentos dejando el protagonismo a la cuerda. Aquí el compositor indica sobre la partitura tanto a los violines primeros como segundos sin sordina, arco y unísonos y a las violas les especifica con arco. Éstas últimas presentan el diseño y correspondiente a la 1ª célula motívica. Lo mismo harán los violines primeros pero en el compás 42. Mientras los violines segundos emplearán la 1ª célula motívica completa como anteriormente ocurrió con las trompetas. En los compases 43 y 44 el compositor añade a cellos y contrabajos la utilización del arco.

Estos compases en los que sólo participa la cuerda finalizan con un calderón en el compás 44 y con el acorde de Do sostenido mayor. Pero este acorde no cumple función de Tónica, sino que se trata de un acorde suspensivo. A partir del compás 44 se observa un cambio de papeles respecto a lo que ocurría en el compás 32. Los diseños musicales que eran interpretados por unos instrumentos ahora pasan a ser revelados por otros. Por ejemplo, el corno en el compás 44 suplanta el papel que hacía el primer clarinete. Lo mismo ocurre en el compás siguiente, esta vez las trompetas sustituyen al corno inglés mientras que los fagotes no delegan en ningún instrumento, tanto en el compás 33 como en el compás 45. El piano mantiene la misma idea emitida en los compases 46 y 47, unos acordes arpegiados en registro

agudo y con una dinámica de *pianissimo* con lo que el compositor pretende alcanzar un efecto sonoro especial.

De nuevo con sordina y realizando un *divisi*, según consta en la partitura de los violines primeros y segundos, el compositor retorna con toda la cuerda a los diseños empleados con anterioridad en los compases 34 al 36. A la hora de interpretar estos intervalos de tres notas se pueden interpretar de dos maneras: tocando dos notas a la vez y después la otra, como si estuviera desplegado en dos bloques, o bien las tres a la vez pero alejándose del puente con el arco.

En el compás 47 todos los instrumentos regresan al papel que realizaban en el compás 35 y de nuevo con la indicación de poco retardando. En el *a tempo* del compás siguiente se mantienen en la línea anterior, pero con ligeras modificaciones. Como por ejemplo el papel de las trompetas en el compás 36, volverá a ser sustituido por el oboe de distinta familia y por tanto de color tímbrico. El flautín vuelve a su papel ahora justo un intervalo de cuarta ascendente. Los compases que transcurren desde el 52 al 56 en los que sólo interviene la cuerda podrían ser una duplicación de los ocurridos entre el 40 al 44. Se puede observar el estilo fugado e imitación que se produce entre las entradas de estos instrumentos. Los contrabajos en el compás 55 recrean los acordes de II-V-I, siendo la Tónica Mi mayor. La novedad radica en los tres compases que restan hasta el final de esta sección A.

Tras varios compases sin aparecer la familia de vientos ahora lo hacen las trompas y los clarinetes. Las primeras sin sordina utilizando el intervalo de cuarta tratado de esta manera a lo largo de la danza en compases como 14 y 15, por ejemplo por los clarinetes. Éstos instrumentos en el compás 57 imitarán a las trompas también en intervalos de cuarta. Los clarinetes en cambio finalizan sólo esta sección mediante un calderón creando una especie de barrera y separación entre ambas secciones.

La siguiente sección B transcurre desde el compás 59 al 73, y por tanto es la más breve de toda la danza. Ocupa dentro de todo el conjunto la parte central y además cuenta con otra novedad como es la indicación agógica de *Meno mosso* por parte del compositor, lo que da lugar a que esta sección represente como si fuera el movimiento lento de una estructura ternaria. En los diez primeros compases sólo interviene la cuerda cediendo el testigo a partir del compás 68 a los instrumentos de viento. El piano es el único que participa a lo largo de toda la sección B.

Comenzando con estos primeros diez compases que a su vez pueden dividirse en dos unidades. Una que transcurre desde el compás 59 al compás 62 y la otra que sería una repetición del modelo anterior, con ligeras variaciones, y además transportado un intervalo de cuarta justa descendente.

Principalmente se observa que en cuanto a la escritura de la cuerda ésta es mucho más homofónica. El compositor indica la utilización de la sordina en violas, violines primeros y segundos, añadiendo además divisi en la partitura de los violines. El piano domina con una melodía lírica con ritmo de blancas en su voz superior acompañada de un despliegue de notas entre ambas manos que actúan como de relleno armónico y soporte a esta melodía. Por cierto esta melodía recuerda en sus primeras notas al inicio de la 1ª célula motivica de la sección A, pero en este caso por aumentación. Los violines primeros duplican esa misma melodía realizada por el piano mientras que los segundos lo hacen a distancia de intervalos de cuarta y de quinta respectivamente.

Se puede comentar que en la segunda parte, la que va del compás 63 al 68 se incorporan los cellos y contrabajos en ritmo de negras y pizzicato, al final recuperarán también los cellos el arco. En el compás 68 solapando con el final de la cuerda se produce la entrada de los vientos, siendo los primeros los clarinetes y fagotes, éstos últimos un intervalo de quinta respecto a los clarinetes.

A partir del compás 69 se observa que las sucesivas entradas se producen en los compases 69, 71 y 72 respectivamente, siempre imitando el eco del inicio de la melodía x. Se trata del arranque del diseño en distintas alturas y siempre en una dinámica de *pianissimo*. En estos compases donde intervienen los instrumentos de viento la escritura para la mano derecha del piano se convierte de nuevo en despliegue ahora con ritmo de corcheas en sentido descendente jugando mucho con intervalos de cuarta y quinta. Mientras la mano izquierda son acordes vacíos sin la tercera desplazándose a distancia de cuarta o de quinta. Los dos últimos compases se limitan a dos negras sueltas por compás, en el segundo y tercer tiempo.

Estos compases suenan a Mi, quizás modal al no estar la nota Re sostenido. En realidad se trataría del modo de Sol en tono de Mi. Es decir, Sol-La-Si-Do (semitono) y Re-Mi-Fa (semitono)-Sol se convierte en Mi-Fa sostenido-Sol sostenido-La (semitono) y Si-Do sostenido-Re (semitono)-Mi. Se puede observar como el primer tetracordo es mayor frente al segundo que es más modal.

En el compás 74 el compositor escribe la indicación de *Primo Tempo* y por tanto se trata de una vuelta a la exposición. Aunque en este caso a esta tercera sección y última de la danza se llama A', y también en la tonalidad de La Mayor. Su extensión abarca desde el compás 74 al compás 102 y por tanto más breve que la primera.

Desde el compás 74 hasta el 89 es una repetición de la primera sección A, como en los compases 1 al 16. Lo novedoso de la tercera sección es que en el compás 90 se producen los ajustes de los diversos arranques de los instrumentos a distancia de cuarta justa con la finalidad de mantenerse en la tonalidad de La mayor y no modular a Mi, como ocurría en la primera sección.

En el compás 94 tiene lugar un cambio de la colocación de los instrumentos. Ahora el corno inglés pasa a hacer el papel de fagotes, y en el compás siguiente éstos harán el de las trompas. Hasta el compás 100 se extiende la recapitulación de la primera sección. Los últimos dos compases, números 100 y 102 que coincidirían aproximadamente con los compases que se encontraban en el lugar donde aparecía la primera casilla en la primera sección, son aquí nuevos y sirven como final.

El compositor con la ayuda de la indicación de *ritardando* y de *forte*, junto con los acentos y la participación de toda la masa orquestal consigue remarcar este final de danza mediante la utilización de II-V y I con sexta añadida. Se trata de un final masculino en Tónica, con cadencia perfecta y con la sexta mayor añadida, un recurso muy empleado en la música jazzística.

V. CONCLUSIONES

La investigación llevada a cabo en ésta Tesis Doctoral ha contribuido a un mejor conocimiento de las obras para piano de Rodríguez Albert, así como la evolución que ha experimentado su lenguaje musical al compararse con algunas de las obras europeas más interesantes para teclado. Un estudio que ha permitido ahondar en sus particularidades, aportando aspectos comunes o diferentes con las características estéticas de la Generación del 27, vinculado al momento histórico y estético que les tocó vivir, siguiendo el estilo en su época correspondiente.

Rafael Rodríguez Albert fue un compositor que perteneció tanto por cronología como por estilo musical a la Generación del 27, pero del que muchas de sus obras, especialmente algunas pianísticas quedan hoy en el olvido.

La importancia del estudio de la obra de Rafael Rodríguez Albert, así como la de otros músicos de la Generación del 27, reside en que muchas de sus composiciones poseen calidad e interés artístico. Si las circunstancias hubiesen sido otras su desarrollo artístico no se hubiese visto afectado.

Varios factores han influido en el desconocimiento actual de su obra. Por una parte, el contexto histórico-social en el que tuvo que desarrollar su actividad musical. Al igual que la mayoría de los jóvenes de la Generación del 27 el estallido de la guerra civil en plena juventud, cuando sus carreras musicales comenzaban a despegar truncó el futuro de muchos de ellos, ya sea teniendo que exiliarse a otros países o permaneciendo en España. Otra circunstancia fue la ceguera que sufrió siendo un niño y que le acompañó a lo largo de toda su vida. Un último factor sería el hecho de que la mayoría de esas partituras son manuscritos siendo un escaso número de ellas las que están editadas. Tampoco ayudó mucho el tiempo que dista entre sus composiciones y posibles estrenos.

Músico de gran oficio y trabajador incansable, Rodríguez Albert tenía un perfil poliédrico al ser pianista, compositor, docente, conferenciante, crítico o transcriptor de partituras en braille, entre otros. Las causas que le pudieron llevar a tener ese singular perfil habría que buscarlas desde una personalidad con unas ansias

enormes en búsqueda de un mayor conocimiento, unido a que el país en los años de la posguerra y posteriores, atravesaba una complicada situación económica que obligaba a muchos españoles a pluriemplearse en varios trabajos simultáneamente.

Rodríguez Albert siempre tuvo muy presente que deseaba que su música fuese comprendida y aceptada por la mayor cantidad de público. Prueba de ese convencimiento son las innumerables conferencias-concierto que realizó a lo largo de toda su vida, en las que el recorrido por la historia de la música así como sus ejemplificaciones al piano eran una constante. Pero no sólo daba a conocer las grandes obras pianísticas más destacables de todos los tiempos, sino también las suyas propias siendo muchas de ellas estrenadas por el mismo compositor.

A lo largo de las distintas obras pianísticas del compositor alicantino, se observa claramente una evolución natural en su lenguaje, siguiendo los postulados de la Generación del 27.

Rafael Rodríguez Albert fue un brillante pianista, como así lo atestigua el premio obtenido al finalizar sus estudios musicales en el Conservatorio de Valencia. Al mismo tiempo se sabe de la consideración que tenía José Iturbi hacia su figura al considerarlo un excelente pianista no vidente, además de las múltiples crónicas de la época que así lo atestiguan y rubrican. Este hecho, unido a un gran dominio y conocimiento de las posibilidades tímbricas y recursos técnicos del instrumento condicionaron sin duda alguna las obras que compuso para dicho instrumento.

Aunque Rodríguez Albert permaneció fiel a su estilo personal se pueden diferenciar diversos períodos decisivos en su trayectoria artística.

Una primera etapa corresponde a sus obras compuestas en su juventud, al igual que la de otros compositores pertenecientes a su generación, tienen un marcado sello de música de salón, totalmente academizante y de corte romántico. A este período pertenecerían *Romanza sin palabras* y *Minuetto*, ambas fechadas en 1923.

Continuando en el tiempo a partir del año 1925 Rodríguez Albert compuso obras para piano o en las que participa el instrumento de teclado, mucho más densas en su tratamiento y en su forma. Es un período en el que se definen los rasgos más característicos de su estilo. Las primeras obras de esa etapa fueron *Sonatina para violín y piano* y *Colección de canciones* para voz y piano con texto del poeta alemán

Heinrich Heine, escritas ambas en 1925. La influencia de la estética neoclásica es latente en muchas de las obras de aquel momento. Características como una claridad y pureza en sus líneas, concisión, el empleo de formas cerradas y de pequeña dimensión, polimodalidad, bitonalidad o polirritmia, así como una sobriedad de medios que no perjudicase el natural desarrollo del discurso musical. Además el inicio de esa etapa en sus obras coincide con sus viajes a París que de alguna manera le permitieron ese contacto con músicos pertenecientes al Grupo de los Seis junto a la corriente neoclásica instaurada por Stravinsky. Ese acercamiento a grandes compositores como Ravel o Milhaud, influyó en sus composiciones. Su gusto por la música barroca también queda patente en la última de las *Tres miniaturas* para piano (1928) en la que emplea la estructura de una fuga.

Esta etapa abarcó cerca de tres décadas, incluida su etapa en Granada con dos composiciones claves en su corpus pianístico como son *Preludios y Homenaje a Falla*. Pero el compositor no sólo abordó en aquellos años obras para piano de estética neoclásica. También gustaba de componer piezas con un marcado sello folklórico como *Les fogueres de San Chuan* o *Tonada de la Calsigá*, tan distintas a las anteriores pero que denotan el perfil tan poliédrico de éste compositor que sabía adaptar su música a cualquier estilo y circunstancia. Es decir, Rodríguez Albert poseía la maestría de cohabitar dentro de su trayectoria con estilos tan opuestos y dispares.

Su última obra que mantiene una estética claramente neoclásica es su *Sonatina para piano en Do mayor* de 1954. Llegados a éste punto es interesante observar cómo desde la creación de la *Sonatina para violín y piano* (1925) y ésta *Sonatina para piano en Do mayor* (1954) han pasado casi treinta años y Rodríguez Albert continuó con esa estética neoclásica, así como la utilización de formas musicales de pequeño formato, al realizar una comparación, por ejemplo, con la *Sonatina para piano* de Ravel de 1905. Es decir, el estilo neoclásico en la década de los años cincuenta se encontraba en desuso y alejado de nuevas corrientes musicales que surgían con fuerza.

Esto sirve para enlazar con su tercera y última etapa de madurez y perfeccionamiento. Es con la composición de su *Cuarteto en Sol menor para piano y cuerda* fechada en el año 1955 cuando el compositor presenta cambios sustanciales

sin desligarse del todo de la estética neoclásica. Se inaugura un nuevo período compositivo en la que entre sus características aparece una mayor presencia de cromatismos, melodías de diseño más breve, ritmos más audaces, menor empleo de la tonalidad en su concepción más convencional frente a una apariencia más atonal, simplemente por el hecho de carecer de sensible en determinados momentos. Es decir, el atonalismo está presente en compases o diseños puntuales al no estar sujetos a las normas de la tonalidad. El uso que hace el compositor de éste atonalismo es siempre más como un medio que persiguiendo un fin como tal. Rodríguez Albert ya había manifestado en numerosas ocasiones la admiración que sentía por la obra del alemán Paul Hindemith, en cuanto a la técnica y al estudio.

Éste período coincide además con la obtención de importantes galardones en concursos en España y fuera de las fronteras, como su segundo Premio Nacional de música, Premio Nacional de composición Manuel de Falla, Premio Samuel Ros o finalista en el Concurso Internacional de guitarra de Lieja (Bélgica), entre otros.

Gracias a este trabajo también se ha podido constatar que la afirmación de que Rodríguez Albert había sido alumno de Óscar Esplá, era totalmente errónea. Eso sí, Rodríguez Albert nunca desmintió la profunda admiración y respeto que sentía hacia la música del maestro alicantino. Todo lo contrario, la mostraba habitualmente en numerosas entrevistas. Asimismo, también se ha podido cotejar la influencia indiscutible de Falla a lo largo de su etapa granadina.

Indistintamente de la etapa compositiva en la que se encontrase Rodríguez Albert, el calificativo de compositor levantínista siempre le acompañó. Se ha comprobado que el tratamiento que le da a los temas populares que utiliza junto a cambios de color tímbrico, debido al uso indistinto de los modos así como permutas en los cambios de compás de binario a ternario y viceversa, son un cúmulo de características que le otorgan luminosidad a su música y que se le aplica a todo compositor oriundo del levante español.

En lo que respecta a las partituras vocales, camerísticas y orquestal, con la participación del piano, ha resultado relativamente importante conocer cómo esa integración con otros instrumentos ofrece unas posibilidades sonoras y tímbricas realmente interesantes.

El total de la producción pianística que se conserva de Rodríguez Albert abarca un total de veintiuna obras. De las cuales ocho fueron compuestas para piano sólo, siendo el mismo número para las obras de voz y piano. En el género de la música de cámara escribió una obra para violín y piano, un cuarteto para violín, viola, cello y piano, así como un quinteto para piano y cuarteto de cuerda y una pieza para piano y castañuelas, la única obra cuya fecha de catalogación es desconocida. También abordó el género orquestal, con la participación del piano como un miembro más de la formación. De todo ese volumen sólo cuatro piezas han sido editadas, siendo dos de ellas en vida del compositor, y las restantes tras su fallecimiento.

Si se observa el listado cronológico de esas composiciones se puede comprobar cómo el piano aparece casi siempre, excepto en los años 1933 a 1943, coincidentes con la Guerra Civil y postguerra española en los que no compone nada para el instrumento de teclado. A partir del año 1955 a 1971 es una etapa más prolífica en cuanto a la composición de género camerístico. En 1978, un año antes de su fallecimiento las únicas obras que compone son para voz y piano, cuyos títulos *Voces en la lejanía* y *Voz última* revelan una despedida del compositor.

La gran admiración y empatía que sentía por el género literario como por escritores tales como Heine, Machado, Darío y Gabriel Miró, entre otros, utilizados en sus obras para piano dan una idea de lo que representaba para Rodríguez Albert el vínculo entre texto y música unidos a la par, algo muy diferente con respecto a los compositores de la Generación de los Maestros. En sus obras para voz y piano es constante el empleo del recurso conocido como madrigalismo, en el que la música está al servicio del texto. Es decir, el texto en ningún momento va solapando el sonido musical.

Rodríguez Albert compuso con rigor científico y con el serio compromiso y convencimiento de que su música llegase al mayor número de oyentes. Eso se percibe en el valor que le daba a sus obras como vehículo de comunicación y expresión. La aportación de sus obras para piano no sólo son interesantes para estudiosos o investigadores de la materia sino para el mundo de la composición en general.

BIBLIOGRAFÍA

1. Diccionarios y enciclopedias.

Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana (Emilio Casares, dir.). Madrid: SGAE, 1999. 10 vols.

Diccionario de la Música Valenciana. Madrid: ICCMU- Fundación Autor- Instituto Valenciano de la Música, 2006. 3 vols.

Enciclopedia Larousse de la Música. Barcelona: Argos-Vergara, 1991. 8 vols.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians (Stanley Sadie-John Tyrrell) Oxford: University Press, 2001. 29 vols.

Història de la Música catalana, valenciana i balear (Xosé Aviñoa, dir.). Barcelona: Edicions 62, 1999. 10 vols.

HONEGGER, Marc. *Diccionario biográfico de los grandes compositores de la música*. Madrid: Espasa-Calpe, 1993.

2. Monografías de carácter general.

A.A.V.V. *Ateneístas ilustres*. Madrid: Ateneo Científico, Literario y Artístico, 2004.

A.A.V.V. *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*. (María Isabel Cabrera García, José Castillo Ruiz, Ignacio Luis Henares Cuéllar, Gemma Pérez Zalduondo, coords.). Granada: Universidad, 2001. 2 vols.

A.A.V.V. *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*. (Gonzalo Badenes Masó, dir.). Valencia: Levante. Prensa Valenciana, 1992.

A.A.V.V. *México, país refugio. La experiencia de los exilios en el siglo XX*. México D.F: Plaza y Valdés, 2002.

A.A.V.V. *Música española entre dos guerras, 1914-1945*. Granada: Archivo Manuel de Falla, 2002.

A.A.V.V. *Música y cultura en la Edad de Plata 1915-1939*. Madrid: ICCMU, 2009.

- ADAM FERRERO, Bernardo. *1000 músicos valencianos*. Valencia: Autor-Editor, 2003.
- ALONSO TOMÁS, Diego. *La formación musical de Roberto Gerhard*. [Trabajo Fin de Estudios. Programa de Doctorado Patrimonio -Historia, cultura y territorio-]. La Rioja: Universidad de La Rioja, 2012. (Inédito).
- ÁLVAREZ, Alberto Jesús. *El origen del neoclasicismo musical español: Manuel de Falla y su entorno*. Málaga: Ediciones Maestro, 2008.
- ARNAU AMO, Joaquín. *La obra de Joaquín Rodrigo*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1992.
- AUBERT, Paul. *Antonio Machado hoy, 1939-1989: coloquio internacional*. Madrid: Casa de Velázquez, 1994.
- AULLÓN DE HARO, Pedro. *Óscar Esplá y Eusebio Sempere en la construcción de la modernidad artística: 2 (Ensayo)*. Madrid: Verbum, 2005.
- BERNAUD, Alain; DESPORTES, Yvonne. *Manual práctico para el reconocimiento de los estilos desde Bach a Ravel*. Madrid: Real Musical, 2000.
- BLANQUER, Amando. *Análisis de la Forma Musical*. Valencia: Piles, 1989.
- CLARK, Walter Aaron. *Isaac Albéniz. Retrato de un romántico*. Madrid: Turner, 2002.
- CLIMENT, José. *Historia de la música valenciana*. Valencia: Rivera Mota, 1989.
- CRAFT, Robert. *Conversaciones con Igor Stravinsky*. Madrid: Alianza, 2003.
- DART, Thurston. *Interpretación de la música*. Buenos Aires: Víctor Leru, 1978.
- DE PERSIA, Jorge. *En torno a lo español en la música del siglo XX*. Granada: Colección Clave, 2003.
- _____. *Julián Bautista*. Madrid: Biblioteca Nacional, 2004.
- DESCHAUSES, Monique. *El intérprete y la música*. Madrid: Rialp, 1996.
- DIEGO, Gerardo; RODRIGO, Joaquín; SOPEÑA, Federico. *Diez años de música en España*. Madrid: Espasa-Calpe, 1949.
- FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *La música española en el siglo XX*. Madrid: Fundación Juan March, 1973.

- FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1990.
- FURTWÄNGLER, Wilhelm. *Conversaciones sobre música*. Barcelona: Acantilado, 2011.
- GALLEGO, Antonio. *Manuel de Falla y el amor brujo*. Madrid: Alianza, 1990.
- GARCÍA LABORDA, José María. *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas*. Sevilla: Doble J, 2004.
- _____. *Forma y estructura en la música del siglo XX*. Madrid: Alpuerto, 1996.
- GERICÓ TRILLA, Joaquín. *Leopoldo Magenti: vida y obra*. Valencia: Editorial UPV, 2011.
- GOURDET, Georges. *Debussy*. Madrid: Espasa Calpe, 1985.
- GUINOVART, Albert. *Enric Granados. Goyescas o los majos enamorados*. Barcelona: Tritó Edicions, 1997.
- HEINE, Christiane. *Catálogo de obras de Salvador Bacarisse*. Madrid: Fundación Juan March, 1990.
- HESS, Carol. *Manuel de Falla and Modernism in Spain, 1898-1936*. Chicago: University of Chicago, 2001.
- HIDALGO MONTOYA, Juan. *Folklore musical español*. Madrid: A. Carmona, 1974.
- HOMS, Joaquim. *Robert Gerhard y su obra*. Oviedo: Ethos-Música, 1987.
- IGLESIAS, Antonio. *Rodolfo Halffter. Tema, nueve décadas y final*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1991.
- KÁROLYI, Ottó. *Introducción a la música del siglo XX*. Madrid: Alianza, 2000.
- KÜHN, Clemens. *Tratado de la forma musical*. Barcelona: Idea Books, 2003.
- LA RUE, Jan. *Análisis del estilo musical*. Barcelona: Labor, 1989.
- LÓPEZ-CHAVARRI ANDÚJAR, Eduardo. *Breviario de Historia de la Música Valenciana*. Valencia: Piles, 1985.
- _____. *100 años de música valenciana, 1878-1978*. Valencia: Caja de ahorros de Valencia, 1978.

- LÓPEZ GARCÍA, Pedro Ignacio. *Azorín y la música*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim. Diputació de València, 2000.
- LORAS VILLALONGA, Roberto. *La Asociación de Profesores Músicos de Santa Cecilia desde su fundación a 2002*. Valencia: Editorial Mare Nostrum, 2003.
- _____. *El patriarca de la música valenciana*. Valencia: Editorial UPV, 2007.
- LOZANO MARTÍNEZ, Isabel; SOTO DE LANUZA, José María. *Rafael Rodríguez Albert*. Madrid: Biblioteca Nacional, 2003.
- LÓPEZ CHAVARRÍ ANDUJAR, Eduardo. *100 años de música valenciana, 1878-1978*. Valencia: Caja de ahorros de Valencia, 1978.
- MACHLIS, Joseph. *Introducción a la música contemporánea*. Buenos Aires: Ediciones Marymar, 1975.
- MARCO, Tomás. *Historia de la música española, VI. Siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- _____. *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid: Fundación Autor, 2002.
- MICHELS, Ulrich. *Atlas de la música*. Madrid: Alianza, 2003. 2 vols.
- MOORE, Douglas. *Guía de los estilos musicales*. Madrid: Taurus, 1982.
- MORÁN, Alfredo. *Joaquín Turina a través de otros escritos*. Madrid: Fundación Juan March, 1991.
- MORGAN, Robert P. *La música del siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal, 1999.
- PAHISSA, Jaime. *Vida y obra de Manuel de Falla*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1956.
- PALACIOS, María. *Rafael Rodríguez Albert: guía de investigación*. Madrid: Fundación Autor, 2001.
- _____. *Rafael Rodríguez Albert. Canto profundo*. Valencia: Institut Valencià de la Música, 2003.
- PEDRELL, Felipe. *Musicalerías. Selección de artículos escogidos de crítica musical*. Valencia: F. Sempere y Compañía, 1997.
- _____. *Por nuestra música*. Barcelona: Imprenta de Heinrich y C.^a, 1891.

- PÉREZ GAGO, Santiago. *Razón, sueño y realidad en Antonio Machado*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1984.
- PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano. *Falla y Turina a través de su epistolario*. Madrid: Conservatorio Superior de Música de Sevilla – Editorial Alpuerto, 1982.
- PERSICHETTI, Vincent. *Armonía del siglo XX*. Madrid: Real Musical, 1985.
- PISTON, Walter. *Armonía*. Barcelona: Labor, 1995.
- PIQUER SANCLEMENTE, Ruth. *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915-1939)*. Sevilla: Doble J, 2012.
- PRIETO, Laura. *Catálogo de las obras de Juan José Mantecón (1895-1964)*. Madrid: Fundación Juan March, 2004.
- RODRIGO, Antonina. *María Lejárraga, una mujer en la sombra*. Madrid: Algaba Ediciones, S.A., 2005.
- RUVIRA, Josep. *Compositores contemporáneos valencianos*. Valencia: Edicions Alfons El Magnànim, 1987.
- SALAZAR, Adolfo. *Conceptos fundamentales en la historia de la música*. Madrid: Alianza Música, 1994.
- _____. *La música contemporánea en España*. Oviedo: Ethos-Música, 1930.
- SALVETTI, Guido. *Historia de la música, volumen 10. El siglo XX. Primera parte*. Madrid: Turner, 1986.
- SEGUÍ, Salvador. *Manuel Palau (1893-1967)*. Valencia: Consell Valencià de Cultura, 1999.
- SCHOENBERG, Arnold. *El estilo y la idea*. Barcelona: Idea Books, 2005.
- SOPEÑA, Federico. *Manuel de Falla. Escritos sobre música y músicos*. Madrid: Espasa Calpe, 1988.
- STUCKENSCHIMDT, Hans Heinz. *La música del siglo XX*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1960.
- VALLS GORINA, Manuel. *La música española después de Manuel de Falla*. Madrid: Revista de Occidente, 1962.

VIVES RAMIRO, José María. *Rafael Rodríguez Albert. El compositor y su obra*. Madrid: Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles, 1987.

ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de Formas Musicales*. Barcelona: Labor, 1990.

3. Monografías y artículos centrados específicamente en el piano.

ALFONSO, Javier. *Ensayo sobre la técnica trascendente del piano*. Madrid: Unión Musical Española, 1989.

BENAVIDES, Ana. *The piano in Spain*. Madrid: Bassus Ediciones Musicales, 2010.

BERGADÀ, Montserrat. “Albéniz: Pianista avant tout” En: *Scherzo*, XXIV, 240 (abril 2009). Págs. 118-121.

BONASTRE, Francesc. “La labor de Enric Granados en el proceso de la recepción de la música de Bach en Barcelona” En: *Anuario musical*, 56. Madrid: Editorial CSIC, 2001. Págs. 173-183.

CASELLA, Alfredo. *El Piano*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1957.

CORTOT, Alfred. *Curso de interpretación*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1934.

DESCHAUSES, Monique. *El pianista. Técnica y Metafísica*. Valencia: Edicions Alfons El Magnànim, 1982.

FOLDES, Andor. *Claves del teclado*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1958.

GARCÍA CASAS, Julio. “El piano en la música de Turina” En: *Ritmo*, LII, 520 (marzo 1982). Págs. 20-21.

HERAS, Antonio de las. “El *Concierto heróico*. Un gran triunfo de Joaquín Rodrigo, Pérez Casas y Querol” En: *Informaciones*, 8 de mayo de 1943.

IGLESIAS, Antonio. *Manuel de Falla (su obra para piano) y Noches en los jardines de España*. Madrid: Editorial Alpuerto, 2001.

_____. *Joaquín Rodrigo (su obra para piano)*. Orense: Conservatorio de Música de Orense, 1965.

- _____. *Oscar Esplá, Joaquín Rodrigo, Rodolfo Halffter, Manuel de Falla, I. Albéniz-C. Halffter, Isaac Albéniz, Joaquín Turina (sus obras para piano y orquesta)*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1994.
- _____. *Óscar Esplá (su obra para piano)*. Madrid: Dirección General de Relaciones culturales, 1962.
- LEVAILLANT, Denis. *El piano*. Barcelona: Labor, 1990.
- LÓPEZ, Begoña. “L’activitat concertística d’Isaac Albéniz a Barcelona (1874-1895). Aportació documental i estudi” En: *Recerca Musicològica*, 17-18, (2007-2008). Págs. 251-277.
- MATTHEWS, Dennis. *La música para teclado*. Madrid: Taurus Ediciones, 1986.
- MORENO GUIL, María Dolores. “El piano de Joaquín Rodrigo y París” En: *Revista on-line. Musicalia*, 2. <http://www.csmcordoba.com/revista-musicalia/musicalia-numero-2/214-el-piano-de-joaquin-rodrigo-y-paris>.
- PASCUAL, Josep. “La música para piano” En: *Scherzo*, XV, 140 (diciembre 1999). Págs. 156-157.
- ROMERO, Justo. “Cuando el piano habló en húngaro” En: *Scherzo*, X, 97 (septiembre 1995). Págs. 95-97.
- ROSEN, Charles. *El piano: notas y vivencias*. Madrid: Alianza Editorial, 2007.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, María Almudena. “El pianista y compositor José Tragó y Arana (1856-1934)” En: *Revista de Musicología*, XXVIII, 2, diciembre de (2005). Págs. 1597-1612.
- SOLSONA BERGES, Fernando; LORAS VILLALONGA, Roberto. *Francisco Cuesta y su obra para piano*. Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València, 2010.
- SCHMITZ, Robert E. *The piano works of Claude Debussy*. New York: Dover, 1950.
- TRANCHEFORT, François-René de. *Guía de la música de piano y clavecín*. Madrid: Taurus, 1990. 2 vols.
- VALLRIBERA, Pere. *Manual de ejecución pianística y expresión*. Barcelona: Quiroga, 1992.

VELERT HERNÁNDEZ, Aída. *La Academia Granados-Marshall y su contribución a la consolidación de la técnico-pedagogía española: Actividad y rendimiento entre 1945 y 1955*. [Trabajo Fin de Grado Superior, especialidad piano]. Valencia: CSM, 2013. (Inédito). http://revistadigital.csmvalencia.es/wpcontent/uploads/2014/04/art_avelert.pdf

4. Artículos en publicaciones periódicas.

A.A.V.V. “Semblanzas de compositores españoles” En: *Revista Fundación Juan March*, 2008-2011. Formato digital. www.march.es/musica.

AGUIRRE MARTÍNEZ, Guillermo. “La asimilación de Barba Azul con la figura del tirano en las obras de Perrault y Bartok” En: *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, 6, 2011. Págs. 97-113. <https://ojs.uv.es/index.php/extravio/article/view/2275>.

ALFAYA, Javier. “Tras las huellas de Don Roberto” En: *Scherzo*, VIII, 61 (enero-febrero 1992). Págs. 100-103.

ALFONSO, Javier. “Concierto Extraordinario por la Orquesta Nacional” En: *ABC* (Madrid), 16 de mayo de 1951. Pág. 24.

ÁLVAREZ, Alberto Jesús. “La Sinfonietta de Ernesto Halffter y las formas preclásicas” En: *Anuario musical*, 60. Madrid: Editorial CSIC, 2005. Págs. 239-251.

ANÓNIMO. “Arte y artistas. La ruta de Don Quijote” En: *El luchador* (Alicante), 23 de febrero de 1932.

ANÓNIMO. “Doce melodías de otros tantos compositores modernos sobre versos de poetas gallegos” En: *ABC* (Madrid), 16 de enero de 1952.

ANÓNIMO. “El Palau recupera la ópera de juventud de Giner: L’ Indovina” En: *Revista Preludio* (Valencia), 150 (enero-marzo 2013). Pág. 3.

ANÓNIMO. “En honor del compositor Rodríguez Albert” En: *ABC* (Madrid), 17 de febrero de 1953. Pág. 56.

ANÓNIMO. “La vida en el Teatro Principal. Estreno de El Invasor” En: *El Día* (Alicante), 16 de marzo de 1929.

- ANÓNIMO. “Las Escuelas de Artesanos recuperan un himno de 1904” En: *Levante. El mercantil valenciano* (Valencia), 13 de agosto de 2015.
- ANÓNIMO. “Tarrasa” En: *Ritmo*, XXXVI, 359 (diciembre 1965). Págs. 18-19.
- ARACIL ALDEGUER, Alfredo. “Rodríguez Albert en la terreta” En: *Información* (Alicante), 23 de febrero de 1974.
- ARNAU AMO, Joaquín. “Música valenciana y música de valencianos en una monumental antología” En: *El País* (Madrid), 27 de agosto de 1983.
- AZPIAZU, José de. “Festival de música española” En: *Ritmo*, XXIV, 259 (febrero de 1954). Pág. 7.
- BACARISSE, Salvador. “Los conciertos de la semana” En: *Luz* (Madrid), 6 de abril de 1933.
- BAL Y GAY, Jesús. “La siesta de un fauno de Mallarmé a Debussy” En: *Revista de la Universidad de México*, 10 (junio 1962). Pág. 26.
- BARCE, Ramón. “El profesor Ros Marbá sufrió un desvanecimiento en el intermedio del concierto de la Nacional” En: *Ya*, 19 de enero de 1974. Pág. 37.
- _____. “Luz y sombra de Salvador Bacarisse” En: *Scherzo*, XIII, 122 (marzo 1998). Págs. 132-133.
- BLANCO, Miguel Ángel. “Hoy estreno mundial de una obra dedicada a Falla” En: *Patria* (Granada), 25 de noviembre de 1971.
- BRADSHAW, Susan. “El desarraigo” En: *Scherzo*, VIII, 61 (enero-febrero 1992). Págs. 106-107.
- BUSTOS, Juan. “Rafael Rodríguez Albert” En: *Patria* (Granada), 21 de julio de 1977.
- CAMPOS, María Luisa. “El mundo musical. Noticias telegráficas” En: *Ritmo*, XXVI, 275 (diciembre 1955). Pág. 16.
- CARRASCO URGOITI, María Soledad. “Ricardo Urgoiti, un ingeniero de la generación del 27” En: *El País* (Madrid), 3 de enero de 1980.
- COLLADO, Gloria. “Rodríguez Albert, el alma discreta” En: *Doce notas* (febrero-marzo 2002). Pág. 41.

- DE PERSIA, Jorge. “Notas sobre Gustavo Pittaluga y el contexto generacional” En: *Scherzo*, XXI, 209 (junio 2006). Págs. 128-132.
- DÍEZ DE REVENGA, María Josefa. “El ángel, el molino, el caracol del faro” En: *Monteagudo*, 65 (1979). Págs. 35-38.
- DREW, David. “Español e internacional” En: *Scherzo*, VIII, 61 (enero-febrero 1992). Págs. 104-105.
- FERNÁNDEZ-CID, Antonio. “La Sociedad de Conciertos de Música de Cámara y el Premio <<Samuel Ros>>” En: *ABC* (Madrid), 27 de mayo de 1953. Pág. 47.
- _____. “Luis Antonio García Navarro, en los conciertos de la Orquesta Nacional” En: *ABC* (Madrid), 9 de marzo de 1980. Pág. 53.
- FERNÁNDEZ DE CASTRO, José. “La <<tournée>> de Rodríguez Albert” En: *Revista Rumbos*, VIII, 70 (Madrid), junio 1953.
- FERNÁNDEZ-FIGUERES, M.D. “Rodríguez Albert: veneración al maestro Falla” En: *Ideal* (Granada), 25 de noviembre de 1971.
- FERNÁNDEZ VICEDO, Francisco José. “La música española en los años cincuenta: el Premio de Composición <<Samuel Ros>> como reflejo de las políticas del régimen franquista y la transición hacia las nuevas estéticas compositivas” En: *Music and Propaganda in the Short Twentieth Century*. (Massimiliano Sala, ed.). Turnhout: Brepols, 2014. Págs. 265-288.
- FERRÁNDIZ TORREMOCHA, José. “Musicales. La Orquesta de Cámara” En: *El Luchador* (Alicante), 4 de abril de 1934.
- FRANCO, Enrique. “Ha muerto el compositor Rodríguez Albert” En: *El País* (Madrid), 17 de febrero de 1979.
- _____. “Rafael Rodríguez Albert, Premio Nacional de Música” En: *Arriba* (Madrid), 9 de enero de 1953.
- FRANCO, José María. “Dos buenos conciertos en la III Decena musical de Toledo” En: *Ya* (Madrid), 25 de mayo de 1971.
- FRANCO, José María. “Vida musical. Estreno de un ciclo de canciones” En: *Ya* (Madrid), diciembre de 1956.

- GARCÍA, Dámaso. “Música. Primer recital-homenaje a Manuel de Falla” En: *Patria* (Granada), 26 de noviembre de 1971. Pág. 10.
- GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. “Nuestra música. Racha de adioses en Valencia y Cataluña” En: *Ritmo*, XLIX, 492 (junio 1979). Págs. 64-66.
- _____. “Rosa García Ascot. Jesús Bal y Gay” En: *ABC* (Madrid), 23 de noviembre de 1989. Pág.76.
- _____. “Turina: cien años después” En: *Ritmo*, LII, 520 (marzo 1982). Págs. 12-14.
- GARCÍA MORILLO, Roberto. “Julián Bautista en la música española contemporánea” En: *Colección Ensayos*, 6. Santiago de Chile: Instituto de Extensión Musical. Universidad de Chile (agosto-noviembre 1959). Págs. 26-42.
- GIMÉNEZ MIRANDA, Juan Miguel. “Albéniz, Falla, Granada y el Flamenco” En: *Revista Papeles del Festival de música española de Cádiz*, 5. Granada: Consejería de Cultura. Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2010. Págs. 81-97.
- GÓMEZ AMAT, Carlos. “Música orquestal” En: *Ritmo*, LII, 520 (marzo 1982). Págs. 15-18.
- GÓMEZ CARRILLO, Enrique. “La música española” En: *Cosmópolis* (Madrid), 1 de diciembre de 1921. Págs. 576-602.
- GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto. “La Generación Rota. Recuerdo de Óscar Esplá” En: *Scherzo*, XXVI, 26 (marzo 2011). Págs. 106-110.
- GUILMAIN, Andrés. “Una entrevista con Rafael Rodríguez Albert” En: *Diario Madrid* (Madrid), 10 de diciembre de 1957.
- HEINE, Christiane. “El pensamiento armónico de Julián Bautista en teoría y práctica” En: *Recerca Musicològica*, 20-21 (2013-2014). Págs. 331-353.
- HERNÁNDEZ BARBOSA, Sonsoles. “Plus loin que la musique: evocaciones plásticas en el pensamiento estético de Claude Debussy” En: *Quintana*, 8, 2009. Págs. 135-145.

- IGLESIAS, Antonio. “Los conciertos del Domingo” En: *ABC* (Madrid), 5 de diciembre de 1956. Pág. 55.
- _____. “Música. Estreno de Rodríguez Albert” En: *Informaciones* (Madrid), 22 de enero de 1974.
- _____. “Spiteri, Corvino y la Orquesta Sinfónica” En: *ABC* (Madrid), 15 de junio de 1960. Pág. 82.
- JIMÉNEZ PÉREZ, Luis. “El recital de Rodríguez Albert” En: *Hoja del Lunes* (Granada), el 27 de noviembre de 1945.
- _____. “Música. Conferencia-concierto de Rodríguez Albert, en la Facultad de Medicina” En: *Patria* (Granada), 8 de marzo de 1953.
- JUAN PÉREZ, José. “De música-Concierto Rodríguez Albert” En: *Diario de Alicante* (Alicante), 25 de enero de 1926.
- LÓPEZ, Ana María. “Cinco poemas de Ruben Darío en Mundial Magazine” En: *Revista Anales de literatura hispanoamericana*, 6 (Madrid), 1977. Págs. 291-304.
- LÓPEZ Y LERDO DE TEJADA, Fernando. “Estreno del Quinteto concertante, de Rodríguez Albert” En: *El Alcázar* (Madrid), 22 de mayo de 1971.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel. “La inspiración bíblica como materia estética en la narrativa de Gabriel Miró” En: *Anales*, 22 (Alicante), 2010. Págs. 121-143.
- MOLTÓ, Ezequiel. “El Tío Cuc renace en Alicante” En: *El País*, 2 de octubre de 2003.
- MONTERO PADILLA, Eugenia. “Rodríguez Albert Premio Nacional de Música” En: *Dígame* (Madrid), 11 de abril de 1961.
- MUÑOZ, Matilde. “La semana musical” En: *Crónica* (Madrid), 28 de junio de 1931. Pág. 8.
- NAGORE FERRER, María. “La utilización del folklore en la obra de Jesús Guridi. Las diez melodías vascas” En: *Revista on-line. Musiker*. Número 10, 1998. Págs. 73-86. <http://www.euskoikaskuntza.org/es/publicaciones/colecciones/cuadernos/coleccion.php?o=750>.

- NOMMICK, Yvan. “El influjo de Felip Pedrell en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla” En: *Recerca Musicològica*, 14-15 (2004-2005). Págs. 289-300.
- OTAOLA GONZÁLEZ, Paloma. “Impresiones de España en la música de Claude Debussy” En: *Música y Educación*, XXII, 79 (2009). Págs. 62-87.
- PALA BERDEJO, Dolores. “El cuarteto de Rodríguez Albert” En: *El Alcázar* (Madrid), enero de 1956.
- PASCUAL, Josep. “Una vida y una obra a la sombra de Falla” En: *Scherzo*, XX, 195 (marzo 2005). Págs. 114-116.
- PÉREZ, José Juan. “De música” En: *Diario de Alicante* (Alicante), 25 de enero de 1926.
- PÉREZ CREUS, Juan. “Charla con Rafael Rodríguez Albert” En: *Crítica* (Madrid), el 21 de febrero de 1953.
- PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. “Apuntes para la evaluación de las sociedades musicales en España” En: *Anuario Musical*, 51 (1996). Págs. 203-216.
- _____. “Ideología y política en las instituciones musicales españolas durante la Segunda República y Primer Franquismo” En: *Quintana*, 5 (2006). Págs. 145-156.
- PITTALUGA, Gustavo. “Música moderna y jóvenes músicos españoles” En: *Ritmo*, XXVII (31 de diciembre de 1930). Págs. 5-7.
- _____. “Música moderna y jóvenes músicos españoles” En: *Ritmo*, XXVIII (15 de marzo de 1931). Págs. 2-3.
- PRESAS, Adela. “La Residencia de Estudiantes (1910-1936). Actividades Musicales” En: *Revista Música*, 10-11. Madrid: Real Conservatorio Superior de Música, 2003-2004. Págs. 55-103. http://www.rcsmm.eu/general/files/revista/10_11.pdf
- RIPOLL, José Ramón. “Ernesto Halffter y su entorno cultural” En: *Scherzo*, XX, 195 (marzo 2005). Págs. 122-126.

- ROCA PADILLA, Ricardo Jesús. “El crepúsculo de la zarzuela: Juan Martínez Báuena” En: *Cuadernos de Bellas Artes*, 22 (diciembre, 2013). Págs. 15-29.
- RUIZ COCA, Fernando. “Estreno de un Quinteto de Rodríguez Albert” En: *Nuevo Diario* (Madrid), 25 de mayo de 1971.
- SAINZ DE LA MAZA, Regino. “Noticias musicales” En: *ABC* (Madrid), 11 de febrero de 1949.
- SALAZAR, Adolfo. “Roberto Gerhard” En: *El Sol*, 13 de enero de 1920.
- _____. “La Sinfonietta de Ernesto Halffter” En: *El Sol*, 6 de abril de 1927.
- _____. “El Concerto de Manuel de Falla: Idioma y estilo. Clasicismo y modernidad” En: *El Sol*, 3 de noviembre de 1927.
- _____. “Consideraciones sobre el iberismo, las nuevas formas de expresión en la música española contemporánea” En: *La Razón*, 7 de diciembre de 1927.
- _____. “La vida musical. La Orquesta Sinfónica dirigida por Ernesto Halffter” En: *El Sol*, 6 de diciembre de 1930.
- _____. “La vida musical” En: *El Sol*, 17 de abril de 1935. Pág. 2.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor. “Resonancias Tristanescas en la ópera española: wagnerismo en las óperas de Conrado del Campo” En: *Anuario musical*, 65, enero-diciembre, 2010. Págs. 145-170.
- SARGET ROS, María Ángeles. “Perspectiva histórica de la educación musical” En: *Ensayos. Revista de la Facultad de Albacete*, XV (2000). Págs. 117-128.
- SCHLOEZER, Boris de. “Reflexions sur la musique. La raison du classicisme” En: *La Revue Musicale*, 1 de junio de 1925. Págs. 284-285.
- SORO, Federico. “Música. Rafael Rodríguez Albert, Premio Nacional de Música, 1952, también es valenciano” En: *Levante* (Alicante), 1952.
- TURINA PÉREZ, Joaquín. “Romanticismo” En: *Ritmo*, II, 8 (febrero 1930). Pág. 5.
- VALLEJO UGARTE, Asier. “La Generación Rota. Jesús Guridi o la luz del Norte” En: *Scherzo*, XXVI, 26 (marzo 2011). Págs. 113-115.

VIERGE, Marcos Andrés. “Cuatro cartas de Fernando Remacha (1898-1984) a Jorge Oteiza (1908-2003)” En: *Revista Príncipe de Viana*, 249. Pamplona: Gobierno de Navarra. Institución Príncipe de Viana, 2010. Págs. 75-85.

5. Programas de mano.

CASARES RODICIO, Emilio. “La Generación de la República o la Edad de Plata de la Música Española” En: *Ciclo música española de la generación de la República*. Madrid: Fundación Juan March, mayo-junio 1983. Págs. 7-26.

COSTAS, Carlos-José. “Centenarios de G. Pittaluga y S. Tapia Colman” En: *Aula de Reestrenos*, 57. Madrid: Fundación Juan March. Págs. 4-6.

GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. *Ciclo violín moderno español*. Madrid: Fundación Juan March, junio 1989. Págs. 11-14.

GÓMEZ AMAT, Carlos. “Notas al programa” En: *I Ciclo de Música Española del siglo XX*. Madrid: Fundación Juan March, enero-febrero 1979. Págs. 52-62.

HONTAÑÓN, Leopoldo. “Introducción general” En: *Ciclo integral para voz y piano de Roberto Gerhard*. Madrid: Fundación Juan March, mayo, 1998. Págs. 9-12.

MARTÍN BERMÚDEZ, Santiago. *Poulenc y el Grupo de los Seis*. Madrid: Fundación Juan March, marzo, 1999. Págs. 10-31.

PALACIOS, María. *El Grupo de los Ocho y la nueva música (1920-1936)*. Madrid: Fundación Juan March, marzo 2010. Págs. 5-11.

PALOMERO, Félix. *Debussy: Obra completa para piano*. Madrid: Fundación Juan March, octubre-noviembre, 1990. Págs. 15-61.

6. Tesis Doctorales

BUIDE DEL REAL, Fernando. *Unity and Process in Roberto Gerhard's Symphony n° 3 “Collages”*. (Tesis Doctoral) (Premio Michael Friedman, 2009 de Investigación Doctoral). Yale: Yale School of Music, 2009.

<http://fernandobuide.com/wp-content/uploads/2013/10/Unity-and-process.pdf>.

CARRILLO GUZMÁN, Mercedes del Carmen. *La música incidental en el Teatro español de Madrid (1942-1952 y 1962-1964)*. (Tesis Doctoral). Murcia: Universidad de Murcia, 2008.

CUERVO CALVO, Laura. *El piano en Madrid (1800-1830): repertorio, técnica interpretativa e instrumentos*. (Tesis Doctoral). Madrid: Universidad Complutense, 2012.

CURBELO GONZÁLEZ, Oliver. *Estudio de la enseñanza del pedal de resonancia del piano a través del análisis de las obras pedagógicas*. (Tesis Doctoral). Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2013. <http://acceda.ulpgc.es/handle/10553/11335>

ENCABO FERNÁNDEZ, Enrique. *Las músicas del 98. (Re) construyendo la identidad nacional*. (Tesis Doctoral). Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2006.

HERNÁNDEZ FARINÓS, José Pascual. *La composición orquestal valenciana, a través de la aportación del grupo de los jóvenes (1925-1960)*. (Tesis Doctoral). Valencia: Universitat de València, 2010. <https://www.educacion.gob.es/teseo/mostrarRef.do?ref=907422#>

KOSLOWSKY SCHMIDT, Kathryn. *Enrique Granados' Piano Suite Goyescas: Los majos enamorados. A narrative interpretation in light of his Tonadillas for voice and piano*. (Tesis Doctoral). Vancouver: The University of British Columbia, 2009. https://circle.ubc.ca/bitstream/id/143891/ubc_2010_spring_schmidt_kathryn.PDF.

LEIVA VERA, Miguel Ángel. *La consolidación del piano como instrumento orquestal desde la perspectiva de la comunicación musical: Petrouchka de Stravinsky, obra paradigmática, y su influencia en El sombrero de tres picos de Falla y El mandarín maravilloso de Bartók*. (Tesis Doctoral). Málaga: Universidad de Málaga, 2010.

OLIVERA ZALDÚA, María. *La colección iconográfica del compositor Joaquín Turina. Análisis documental: Inventario y catalogación*. (Tesis

Doctoral). Madrid: Universidad Complutense, 2010.
<http://eprints.ucm.es/11396/1/T32081.pdf>

OSSA MARTÍNEZ, Marco Antonio de la. *La música en la guerra civil española*. (Tesis Doctoral). Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha, 2009.
<https://ruidera.uclm.es/xmlui/handle/10578/999>

POLANCO OLMOS, Rafael. *La crítica musical en la prensa diaria valenciana*. (Tesis Doctoral). Valencia: Universitat de València, 2009.
<http://tesisenxarxa.net/handle/10803/9851>

SANCHO GARCÍA, Manuel. *El Sinfonismo en Valencia durante la Restauración (1878-1916)*. (Tesis Doctoral). Valencia: Universitat de València, 2003.
<http://mobiroderic.uv.es/bitstream/handle/10550/15220/sancho.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

SHIBATANI, Naomi. *Constrasting Debussy and Ravel: A Stylistic Analysis of Selected Piano works and Ondine*. (Tesis Doctoral). Houston, Texas: Rice University, 2008. <https://scholarship.rice.edu/bitstream/handle/1911/22155/3309957.PDF?sequence=1>

VIRIBAY SALAZAR, Aurelio. *La canción de concierto en el Grupo de los Ocho de Madrid*. (Tesis Doctoral). Madrid: Universidad Rey Juan Carlos, 2011. <https://eciencia.urjc.es/handle/10115/11387>

7. Otros.

GÓMEZ AMAT, Carlos. “Crítica musical”. *Transcripción radiofónica mecanografiada, Radio Madrid*, (F. M. SER), 19 de enero de 1974. (BNE, Sig. M.R. Albert / 67).

GÓMEZ AMAT, Carlos. “Crítica musical” En: *Transcripción radiofónica mecanografiada, Radio Madrid*, (F. M. SER), 7 de marzo de 1980. (BNE, Sig. M.R. Albert / 69).



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte

La obra para piano de Rafael Rodríguez Albert

VOLUMEN II

PROGRAMA DE DOCTORADO EN MÚSICA

TESIS DOCTORAL

Presentada por:

Dña. María Eugenia Palomares Atienza

Dirigida por:

Dr. D. Joaquín Arnau Amo

Dr. D. Francisco José Fernández Vicedo

Valencia, Octubre 2015

ÍNDICE GENERAL

VOLUMEN I

| | |
|---|-----------|
| Abreviaturas y siglas empleadas..... | I |
| Criterio y edición de textos..... | III |
| Agradecimientos..... | V |
| CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN..... | 1 |
| I.1. Justificación del tema..... | 1 |
| I.2. Estado de la cuestión..... | 3 |
| I.3. Objetivos de la presente Tesis..... | 8 |
| I.4. Fuentes documentales empleadas..... | 9 |
| I.5. Estructura de la presente Tesis. Metodología empleada..... | 12 |
| CAPÍTULO II. LA MÚSICA ESPAÑOLA DESDE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX HASTA LA APARICIÓN DE LA GENERACIÓN DEL 51..... | 17 |
| II.1. La Generación de los Maestros..... | 17 |
| II.1.1. Contexto Histórico..... | 17 |
| II.1.2. Manuel de Falla..... | 22 |
| II.1.3. Otros autores de la Generación de los Maestros..... | 36 |
| II.2. La Generación del 27..... | 53 |
| II.2.1. Contexto Histórico..... | 53 |
| II.2.2. Adolfo Salazar..... | 65 |
| II.2.3. Los protagonistas y sus composiciones..... | 69 |
| II.3. La música para piano en Europa y España (1902 – 1979). Principales escuelas y figuras españolas en el piano..... | 99 |
| II.3.1. El piano en Europa..... | 100 |
| II.3.1.1. El piano de Claude Debussy (1862-1918)..... | 100 |
| II.3.1.2. El piano de Maurice Ravel (1875-1937)..... | 102 |
| II.3.1.3. El piano del Grupo de los Seis..... | 105 |
| II.3.1.4. El piano de Bela Bartok (1881-1945)..... | 106 |
| II.3.1.5. El piano de Igor Strawinsky (1882-1971)..... | 107 |
| II.3.1.6. El piano de la Escuela de Viena..... | 109 |
| II.3.1.7. El piano de Paul Hindemith (1895-1963)..... | 111 |
| II.3.2. La situación del piano en España a finales del siglo XIX y a lo largo del siglo XX..... | 112 |

| | | |
|---|--|------------|
| II.3.3. | El piano en España..... | 116 |
| II.3.3.1. | El piano de Albéniz (1860-1909)..... | 116 |
| II.3.3.2. | El piano de Enrique Granados (1867-1916)..... | 118 |
| II.3.3.3. | El piano de Manuel de Falla (1876-1946)..... | 120 |
| II.3.4. | La Música española para piano y orquesta..... | 121 |
| II.3.5. | Escuelas pianísticas en España..... | 128 |
| II.3.5.1. | Escuela de Madrid..... | 128 |
| II.3.5.2. | Escuela de Barcelona..... | 129 |
| II.3.5.3. | Escuela Valenciana..... | 131 |
| | | |
| CAPÍTULO III. RAFAEL RODRÍGUEZ ALBERT. BIOGRAFÍA, ESTÉTICA Y | | |
| PRODUCCIÓN MUSICAL..... | | 135 |
| III.1. | Rafael Rodríguez Albert. Biografía y producción musical..... | 135 |
| III.2. | El Levantinismo musical como elemento compartido: Óscar Esplá, Joaquín Rodrigo y Rafael Rodríguez Albert..... | 181 |
| III.3. | Recepción y pervivencia de la música de Rafael Rodríguez Albert..... | 202 |
| | | |
| CAPÍTULO IV. EL PIANO EN LA PRODUCCIÓN MUSICAL DE RAFAEL | | |
| RODRÍGUEZ ALBERT: ESTUDIO ANALÍTICO..... | | 207 |
| IV.1. | El piano solista..... | 207 |
| IV.1.1. | Romanza sin palabras..... | 207 |
| IV.1.2. | Minuetto..... | 211 |
| IV.1.3. | Tres Miniaturas..... | 214 |
| IV.1.3.1. | La Muñeca..... | 215 |
| IV.1.3.2. | Trescientos soldados de plomo..... | 220 |
| IV.1.3.3. | Juegos de niños..... | 222 |
| IV.1.4. | Les Fogueres de San Chuan..... | 225 |
| IV.1.5. | El cadáver del príncipe..... | 227 |
| IV.1.5.1. | Preludio..... | 228 |
| IV.1.5.2. | Cortejo..... | 231 |
| IV.1.6. | Homenaje a Falla..... | 239 |
| IV.1.7. | Preludios..... | 251 |
| IV.1.8. | Sonatina en Do Mayor..... | 256 |
| IV.1.8.1. | Primer movimiento..... | 257 |
| IV.1.8.2. | Segundo movimiento..... | 259 |
| IV.1.8.3. | Tercer movimiento..... | 262 |
| IV.2. | El piano y la voz..... | 267 |

| | |
|---|-----|
| IV.2.1. Colección de canciones..... | 268 |
| IV.2.1.1. Un Asra..... | 269 |
| IV.2.1.2. Erase un viejo rey..... | 271 |
| IV.2.1.3. Primavera..... | 273 |
| IV.2.1.4. Canción..... | 276 |
| IV.2.2. Tonada de la Calsigá..... | 278 |
| IV.2.3. Seis canciones..... | 280 |
| IV.2.3.1. ¡Mi corazón te aguarda!..... | 280 |
| IV.2.3.2. Guitarra del mesón que hoy suenas jota..... | 284 |
| IV.2.3.3. Campo..... | 286 |
| IV.2.3.4. Sueño infantil..... | 289 |
| IV.2.3.5. Hierve y ríe el mar..... | 293 |
| IV.2.3.6. ¡Oh, dime noche amiga!..... | 296 |
| IV.2.4. Levádeme..... | 302 |
| IV.2.5. Tres villancicos manchegos..... | 305 |
| IV.2.5.1. Los pastores no son hombres..... | 305 |
| IV.2.5.2. El labrador y la virgen..... | 307 |
| IV.2.5.3. Vamos, pastorcillos..... | 310 |
| IV.2.6. Evocación de la Rosa niña..... | 313 |
| IV.2.7. Voces en la lejanía..... | 319 |
| IV.2.8. Voz última..... | 331 |
| IV.3. El piano en la música de cámara..... | 335 |
| IV.3.1. Sonatina: para violín y piano..... | 335 |
| IV.3.1.1. Preludio..... | 336 |
| IV.3.1.2. Berceuse..... | 339 |
| IV.3.1.3. Final..... | 342 |
| IV.3.2. Cuarteto en Sol menor..... | 345 |
| IV.3.2.1. Primer movimiento..... | 345 |
| IV.3.2.2. Segundo movimiento..... | 351 |
| IV.3.2.3. Tercer movimiento..... | 353 |
| IV.3.2.4. Cuarto movimiento..... | 357 |
| IV.3.3. Quinteto en Re al estilo concertante..... | 362 |
| IV.3.3.1. Pórtico..... | 362 |
| IV.3.3.2. Segundo movimiento..... | 369 |
| IV.3.3.3. Pastoral diferenciada..... | 375 |
| IV.3.3.4. Cuarto movimiento..... | 383 |
| IV.3.4. Danza de Bodas..... | 387 |
| IV.4. El piano y la orquesta..... | 389 |

| | |
|---|------------|
| IV.4.1. Cinco piezas. Evocación a la antigua danza..... | 389 |
| IV.4.1.1. Preludio..... | 391 |
| IV.4.1.2. Pavana..... | 393 |
| IV.4.1.3. Minué..... | 397 |
| IV.4.1.4. Zarabanda..... | 399 |
| IV.4.1.5. Rigodón..... | 403 |
| | |
| CAPÍTULO V. CONCLUSIONES..... | 411 |
| | |
| BIBLIOGRAFÍA..... | 417 |
| 1. Diccionarios y enciclopedias..... | 417 |
| 2. Monografías de carácter general..... | 417 |
| 3. Monografías y artículos centrados específicamente en el piano..... | 422 |
| 4. Artículos en publicaciones periódicas | 424 |
| 5. Programas de mano | 431 |
| 6. Tesis Doctorales | 431 |
| 7. Otros | 433 |

VOLUMEN II

| | | |
|------------|---|-----|
| ANEXO I. | Listado cronológico de partituras y obras didácticas..... | 1 |
| ANEXO II. | Listado de partituras editadas para piano..... | 7 |
| ANEXO III. | Discografía..... | 9 |
| ANEXO IV. | Listado cronológico de premios..... | 11 |
| ANEXO V. | Programa del concierto de octubre del 2008..... | 13 |
| ANEXO VI. | Cuestionario realizado a Beatriz Rodríguez Fernández..... | 15 |
| ANEXO VII. | Análisis de las partituras para piano..... | 19 |
| | VII.1. Romanza sin palabras..... | 21 |
| | VII.2. Minuetto..... | 27 |
| | VII.3. Tres Miniaturas..... | 35 |
| | VII.4. Les Fogueres de San Chuan..... | 51 |
| | VII.5. El cadáver del príncipe..... | 55 |
| | VII.6. Homenaje a Falla..... | 65 |
| | VII.7. Preludios..... | 93 |
| | VII.8. Sonatina en Do Mayor..... | 101 |
| | VII.9. Colección de canciones..... | 127 |
| | VII.10. Tonada de la Calsigá..... | 151 |

| | |
|---|-----|
| VII.11. Seis canciones..... | 157 |
| VII.12. Levádeme..... | 189 |
| VII.13. Tres villancicos manchegos..... | 195 |
| VII.14. Evocación de la Rosa niña..... | 205 |
| VII.15. Voces en la lejanía..... | 219 |
| VII.16. Voz última..... | 245 |
| VII.17. Sonatina: para violín y piano..... | 259 |
| VII.18. Cuarteto en Sol menor..... | 289 |
| VII.19. Quinteto en Re al estilo concertante..... | 361 |
| VII.20. Danza de Bodas..... | 461 |
| VII.21. Cinco piezas. Evocación a la antigua danza..... | 471 |

ANEXOS

ANEXO I: LISTADO CRONOLÓGICO DE PARTITURAS Y OBRAS DIDÁCTICAS.

Para confeccionar éste listado se ha recurrido a las catalogaciones efectuadas por José María Vives, María Palacios, José María Soto e Isabel Lozano, a través de sus monografías acerca de la figura de Rafael Rodríguez Albert.

- Fecha desconocida:
 - *Mujeres de Roma*. Foxtrot, para banda (desaparecida).
 - *Voz del continente*. Rumba, para banda (desaparecida).
 - *Pagoda*. Vals, para banda (desaparecida).
 - *Zandunga. Schottis*, para conjunto instrumental (desaparecida).
 - *Majos y majas*. Pasodoble, para conjunto instrumental (desaparecida).
- 1914:
 - *El General*, para banda (desaparecida).
- 1920:
 - *Dos danzas españolas*, para orquesta (desaparecida).
 - *Seis Impresiones*, para violín y piano (desaparecida).
 - *Seis melodías*, para violín y piano (desaparecida).
 - *Himno a La Unión* (Murcia), para coro masculino.
 - *Ave María*, para coro (desaparecida).
 - *Sainete en un acto* (inconcluso).
- 1922:
 - *Tres danzas antiguas*, para piano (desaparecida).
- 1923:
 - *Romanza sin palabras*, para piano.

- *Minueto*, para piano.
- *Tema con variaciones*, para piano (desaparecida).
- 1924:
 - *Impromptu en La bemol*, para piano (desaparecida).
 - *Homenaje a Albéniz*, para piano (desaparecida).
 - *Mujeres de Roma*, opereta en un acto y tres cuadros.
 - *Preludio en Do mayor*, para piano (desaparecida).
 - *Canto a la bandera*, para voz y piano.
- 1925:
 - *Colección de canciones*, para voz y piano.
 - *Sonatina*, para violín y piano.
- 1926:
 - *Danza*, para violín y piano (desaparecida).
 - *Presagio*, para violín y piano (desaparecida).
 - *Sevillana*, para violín y piano (desaparecida).
 - *Soliloquio*, para voz y piano (desaparecida).
 - *Blasón levantino*, para coro masculino.
 - *Tapiz marinero*, para coro mixto (desaparecida).
 - *Tres movimientos*, para orquesta clásica (desaparecida).
- 1927:
 - *Ofrenda*, para voz y orquesta (desaparecida).
- 1928:
 - *Cinco piezas. Evocación a la antigua danza*, para orquesta y piano.
 - *Como recias campanas*, para coro masculino (desaparecida).

- *El invasor*, episodio lírico - dramático en un acto y tres cuadros.
- *Tres miniaturas*, para piano.
- 1929:
 - *Les fogueres de San Chuan*, para piano.
- 1930:
 - *La ruta de Don Quijote*, fantasía lírica en tres actos.
- 1931:
 - *El cadáver del príncipe*, para piano.
 - *Meditación y ronda*, para orquesta.
- 1932:
 - *Tres canciones*, para voz y piano (desaparecida).
 - *Tonada de la Calsigá*, para voz y piano.
 - *Tres movimientos*, para dos violines y piano (desaparecida).
- 1933:
 - *Dieciséis cantos escolares*, para coro infantil (desaparecida).
- 1935:
 - *Himno al trabajo*, para coro (desaparecida).
 - *Cuatro canciones*, para voz y guitarra.
 - *Introducción, recitado y marcha* para guitarra.
- 1939:
 - *Fuga y coral*, para coro (desaparecida).
 - *Égloga y balada*, para coro (desaparecida).

- 1940:
 - *La cabrita buena*, humorística a dos voces.
- 1942:
 - *Cant a la Villa Vella*, para coro y banda.
- 1944:
 - *Homenaje a Falla*, para piano.
- 1945:
 - *Preludios*, para piano.
- 1949:
 - *Sonatina en Si bemol*, para piano (desaparecida).
- 1950:
 - *Sonata*, para guitarra (desaparecida).
 - *Seis canciones*, para voz y piano.
- 1951:
 - *Homenaje a Chapí*, para orquesta.
 - *El Pretendiente Burlado*, ópera (inconclusa).
 - *Levádeme*, para canto y piano.
- 1952:
 - *Cuarteto en Re mayor*, para violín, viola, violonchelo y guitarra.
- 1953:
 - *Cuarteto en Mi mayor*, para cuarteto de cuerda.
 - *Las cancioncillas de la Corza*, para voz y piano (desaparecida).

- 1954:
 - *Sonatina en Do mayor*, para piano.
- 1955:
 - *Seis canciones*, para voz y piano (desaparecida).
 - *Cuarteto en Sol menor*, para violín, viola, violonchelo y piano.
- 1956:
 - *Goig en la festa*, para coro y banda.
 - *Quinteto en La menor*, para clarinete y cuarteto de cuerda.
 - *El Conde Sol*, teatro infantil.
- 1958:
 - *Las Bodas de Camacho*, Ballet perteneciente a la Fantasía Lírica La ruta de Don Quijote.
 - *Estampas de Iberia*, para orquesta.
- 1960:
 - Compendio de armonía, contrapunto y fuga, didáctica musical.
 - Historia abreviada de la Música, didáctica musical.
- 1961:
 - *Fantasía en tríptico sobre un drama de Lope*, para orquesta.
 - *Tres canciones*, para voz y piano (desaparecida).
- 1962:
 - *La pastora Corina*, para voz, violín I, violín II y violonchelo.
 - *Sonatina en tres duales*, para guitarra.
- 1963:
 - *Tres Villancicos Manchegos*, para voz y piano.

- 1966:
 - *Sinfonía del Mediterráneo*, para orquesta.
- 1967:
 - *Evocación de la Rosa Niña*, para voz y piano.
 - *Cinco piezas antiguas: homenaje a Ravel*, para guitarra.
- 1971:
 - *Quinteto en Re al estilo concertante*, para piano y cuarteto de cuerda.
 - *Imágenes del solitario*, para flauta y guitarra.
- 1972:
 - *Música para un homenaje*, para orquesta.
- 1973:
 - *Sonata del mar y del campo*, para orquesta.
 - *Horas y caminos*, para banda.
- 1976:
 - *La Antequeruela*, para conjunto de instrumental, clavicémbalo, guitarra y soprano.
- 1977:
 - *Ciclo cadencial en torno a Falla*, para orquesta.
- 1978:
 - *Voces en la lejanía*, para voz y piano.
 - *Voz última*, para voz y piano.

ANEXO II: LISTADO DE PARTITURAS EDITADAS.

Sólo un número pequeño de sus partituras han sido editadas. Adjuntamos a continuación un listado de las mismas:

- *Sonatina en Do mayor*, para piano (Editorial de Música Española Contemporánea, 1983).
- *Doce canciones gallegas dedicadas a Fernández-Cid*, breve antología que engloba a escritores y compositores. Entre ellas se encuentra *Levádeme* de Rodríguez Albert. (Diputación Provincial de Orense, 1952).
- *Imágenes del solitario* (Unión Musical Española, 1972).
- *Cuarteto en Re Mayor y Cuatro canciones sobre textos de Lope de Vega* (Unión Musical Española, 1963 [reed. 1981]).
- *Introducción, recitado y marcha* (Unión Musical Española, 1949 [reed. 1972]).
- *Horas y caminos* (Editorial Piles, 1981).
- *Sonatina en tres duales* (Editorial Alpuerto, 1979).
- *Preludios* (Editora Nacional, 1946).
- *Sonatina para violín y piano* (Ediciones Alfonso el Magnánimo, 1988).
- *El Conde Sol* (Ediciones Doncel).
- *Cinco piezas antiguas: homenaje a Ravel* (Ópera Tres, 2000).
- *La Antequeruela* (ONCE, 1989).

ANEXO III: DISCOGRAFÍA.

- *Levádeme*. Voz y piano. Canciones gallegas dedicadas a Fernández-Cid. M^a Teresa Tourné (soprano) y Carmen Díez Martín (piano). Volumen II. Barcelona: La voz de su amo. LCLP 186. 1952.
- *El Conde Sol*. a) Danza de Sevilla; b) Lamento; c) Danza popular de León. Orquesta Popular de Madrid de la O.N.C.E. Serenata Española. Hispavox HH 1034. 1953.
- *Discos de la Orquesta de Pulso y Púa de la ONCE* (Hispavox, 1959).
- *Introducción, recitado y marcha*. Recital de guitarra española. José Luis Rodrigo (guitarra). RCA, SRL 1-2402. 1976.
- Homenaje a Falla. En: *Música española contemporánea*. Joaquín Parra (piano). Madrid: ACSE-Movieplay, 1979.
- *Recital Rodríguez Albert*. Madrid: RCA, 1979.
- Cantarcillo, Endecha y Romance, de Cuatro canciones sobre versos de Lope de Vega. En: *Antología de la música valenciana*. M^a Ángeles Peters (voz) y Rafael Cabedo (guitarra). Valencia: L'Anec, 1982.
- Sonatina en Do Mayor. En: *Música española contemporánea vol.I*. Susana Martín (piano). Madrid: RCA, 1982.
- *Rafael Rodríguez Albert, interpretado por Cuarteto Moyzes, Cuarteto Travineck y José Luis Lopategui a la guitarra de 10 cuerdas* (Barcelona, PDI, 1989).
- Esplá, Roch, Blanquer, Rodríguez Albert y Blanes. En: *Compositores alicantinos del siglo XX*. Colección intérpretes alicantinos nº1. Alicante: Master Record, 1989.
- *Meditación y ronda*. Joven Orquesta Nacional de España. Dir: José Antonio Pascual Puy. Madrid: Sello Autor-SGAE, 2002.
- *Fantasia en tríptico sobre un drama de Lope*. Joven Orquesta Nacional de España. Director: José Antonio Pascual Puy. Madrid: Sello Autor-SGAE, 2002.

- *Cinco piezas antiguas. Evocación a la antigua danza.* Cristina Lucio-Villegas (piano). Joven Orquesta Nacional de España. Director: José Antonio Pascual Puy. Madrid: Sello Autor-SGAE, 2002.
- *Obra completa para piano; Rafael Rodríguez Albert.* José Luis Bernaldo de Quirós (piano). León: DCL, 2004.
- *Cinco piezas.* Joven Orquesta Nacional de España. En: *España de dentro a fuera.* Verso Producciones, 2005.
- *Obra para voz y piano; Rafael Rodríguez Albert.* M^a José Sánchez (soprano) y José Luis Bernaldo de Quirós (piano). Madrid: Sello Autor, 2007.

ANEXO IV: LISTADO CRONOLÓGICO DE PREMIOS.

- Fue 1º Premio de Octavo de Piano (Conservatorio de Valencia).
- Mención honorífica en el Concurso Nacional de Música (1924-1925) convocado por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes por su *Colección de Canciones sobre versos de Heine*.
- Premio de Radio Nacional (1940); Premio Nacional de Música en 1952 por *Cuarteto en Re Mayor para arco y guitarra*.
- Accésit Samuel Ros (1955).
- Premio Samuel Ros (1956).
- Mención Honorífica en el Concurso Nacional de Teatro Infantil (1956) a la partitura *El Conde Sol*, obra teatral de Carmen Conde.
- Premio Nacional de Música (1961) por *Fantasia en Trípico sobre un drama de Lope*.
- Finalista en el Concurso Internacional de Guitarra de Lieja (Bélgica, 1966).
- Premio Nacional de Composición Manuel de Falla (1976), convocado por primera vez por la Universidad de Granada, por *La Antequeruela para conjunto de cámara, clavicémbalo, guitarra y voz*.

ANEXO V: PROGRAMA DEL CONCIERTO DE OCTUBRE DEL 2008.

Entrada lliure

V CICLE DE CONFERÈNCIES

Acadèmia de la Música Valenciana 2008

CONFERÈNCIES

- **14 d'octubre / 20'30 h. Els instruments de percussió.**
Per Jesús Salvador "Chapi", percussionista i compositor
- **21 d'octubre / 20'30 h. L'obra pianística de Francisco Cuesta.**
Per Roberto Loras Villalonga, compositor i professor del Conservatori de València
- **28 d'octubre / 20'30 h. L'obra de Rafael Rodríguez Albert.**
Per María Eugenia Palomares, compositora i pedagoga
(amb la col·laboració de Manuela Muñoz)

ANEXO VI: CUESTIONARIO REALIZADO A BEATRIZ RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ.

Hubo una primera entrevista que se realizó en el año 2009, pero debido a diferentes problemas técnicos de audición con la grabación efectuada fue necesario volver a realizarla. En ésta ocasión se optó por enviarle un cuestionario con preguntas relevantes a Beatriz Rodríguez que amablemente se ofreció a contestar. A continuación se adjunta:

- (Preg.): ¿Qué recuerdos guarda de las impresiones que le contaba su padre sobre su formación musical en Valencia?
- (Resp.): Muy entrañables, especialmente de sus profesores Francisco Antich y Ramón Ribes.
- (Preg.): ¿Con qué artistas o músicos de la Generación del 27, a la cual él pertenecía, tuvo más relación?
- (Resp.): Con casi ninguno durante la primera mitad del siglo XX. Después, con Salvador Bacarisse.
- (Preg.): En los tres viajes que efectuó a París (1929, 1931 y 1937...) conoció directamente a Ravel? ¿cómo influyó su estancia parisina en su trayectoria musical? ¿También conoció a Satie o Milhaud, catalogados como compositores del Grupo de los Seis?
- (Resp.): Conoció a Ravel personalmente. La influencia de estos contactos en su música no la puedo valorar yo. A Satie no lo conoció. Sí a Milhaud.
- (Preg.): Un tema delicado es el estallido de la Guerra Civil y la represión que sufrió...muchos compositores de su Generación se exiliaron del país y él no ¿qué razones, si las hubo, le impedían abandonar el país? ¿o nunca estuvo entre sus planes? ¿se consideró un compositor perseguido en aquel momento?
- (Resp.): Aunque hizo gestiones para salir de España, éstas no dieron el fruto apetecido. Nunca se expresó posteriormente en el sentido de sentirse perseguido.
- (Preg.): El período de Granada entre 1940-1947, ¿cómo le afectó en sus composiciones la influencia de Falla? ¿Recibió clases del maestro gaditano o sólo consejos?
- (Resp.): Vuelvo a decirle que no estoy capacitada para valorar si influyó en él la música de don Manuel de Falla. No recibió clases de él.

- (Preg.): En 1947 el tan ansiado traslado a Madrid...¿por qué a pesar de ganar sendos concursos, sus obras musicales no eran lo suficientemente escuchadas en salas de conciertos? ¿por qué, incluso a una edad muy avanzada, seguía presentándose a esos Concursos? Cuando normalmente la mayoría de participantes suelen ser jóvenes que intentan abrirse camino. ¿Por qué algunas de sus obras no llegaron a estrenarse?
- (Resp.): Saque usted sus propias conclusiones a estas preguntas.

- (Preg.): Sobre las obras desaparecidas, ¿fueron a causa de los bombardeos, o porque quizás estaban en braille?
- (Resp.): No, la causa de muchas desapariciones fue el bombardeo a la población civil de Alicante y también posteriormente debido a los numerosos traslados de domicilio.

- (Preg.): ¿Tenía un copista de confianza que realizase ese trabajo de notación?
- (Resp.): Tuvo varios a lo largo de su vida.

- (Preg.): La relación con Esplá y Rodrigo. ¿Es cierto como se dice en algunos libros que su padre fue alumno de Esplá?
- (Resp.): Rotundamente no, mi padre en ningún momento fue alumno ni recibió consejos de Oscar Esplá.

- (Preg.): Strawinsky o Hindemith como una constante en sus obras. ¿Cómo le marcaron? ¿hablaba de ellos?
- (Resp.): Igual que le digo anteriormente, no estoy en posición de dar una opinión técnica y me imagino que hablaría de ellos y de muchos otros en los ámbitos musicales.

- (Preg.): Dentro de su producción musical, el piano ocupa un lugar muy destacado (obras para piano solo, voz y piano, y el piano en la música de cámara)...¿en qué género se encontraba más cómodo??¿Utilizaba siempre el piano como instrumento a la hora de componer?
- (Resp.): Tenga en cuenta que el piano fue su instrumento de concierto, y aunque no era un virtuoso, todas las críticas lo definen como muy buen pianista. A la hora de componer no utilizaba el piano nunca.

- (Preg.): ¿Cuál era su método de trabajo? ¿cómo componía? ¿en qué se inspiraba?
- (Resp.): Me imagino que como a cualquier otro artista de cualquier ámbito, la inspiración le puede venir a través de lo más insospechado. Principalmente las noches eran su momento idóneo de sosiego y tranquilidad.

- (Preg.): ¿Poseía una biblioteca musical o literaria? ¿acudía a ella como fuente a la hora de comenzar a una nueva obra? Esa biblioteca, si es que sigue estando ¿donde se encuentra? ¿conserva usted ese material?
- (Resp.): La biblioteca musical fue donada a la Biblioteca Nacional por mi madre en 1991. La literaria, sigue en mi poder.
- (Preg.): ¿Hay algo que le gustaría añadir o aportar, siendo usted una fuente viva, heredera directa del legado de su padre , que no se haya dicho ya sobre él ? ¿Algo que eche en falta y le gustaría que quedase reflejado?
- (Resp.): Sí, me gustaría que siendo mi padre, Rafael Rodríguez Albert, uno de los mejores, si no el mejor compositor español de su generación, avalados estos títulos por numerosos premios, se le hiciera justicia y se interpretara su obra como merece.

ANEXO VII: ANÁLISIS DE LAS PARTITURAS PARA PIANO.

El orden cronológico de las partituras para piano que se conservan de Rafael Rodríguez Albert es el siguiente:

1923: *Romanza sin palabras* (piano)

Minuetto (piano)

1925: *Colección de canciones* (voz y piano)

Sonatina (violín y piano)

1928: *Cinco piezas. Evocación a la antigua danza* (orquesta y piano)

Tres miniaturas (piano)

1929: *Les fogueres de San Chuan* (piano)

1931: *El cadáver del príncipe* (piano)

1932: *Tonada de la Calsigá* (voz y piano)

1944: *Homenaje a Falla* (piano)

1945: *Preludios* (piano)

1950: *Seis canciones* (voz y piano)

1951: *Levádeme* (voz y piano)

1954: *Sonatina en Do Mayor* (piano)

1955: *Cuarteto en Sol menor* (violín, viola, cello y piano)

1963: *Tres villancicos manchegos* (voz y piano)

1967: *Evocación de la Rosa niña* (voz y piano)

1971: *Quinteto en Re al estilo concertante* (dos violines, viola, cello y piano)

1978: *Voces en la lejanía* (voz y piano)

Voz última (voz y piano)

La obra que no aparece aquí catalogada por cronología, ya que no está fechada, pero sí ha sido objeto de estudio de la presente Tesis Doctoral, es la titulada *Danza de bodas*, para piano y castañuelas.

En el presente anexo se adjuntan, divididas por género musical los análisis de las partituras para piano. El orden que se ha establecido es el siguiente:

El piano solista.

- *Romanza sin palabras.*
- *Minuetto.*
- *Tres miniaturas.*
- *Les fogueres de San Chuan.*
- *El cadáver del príncipe.*
- *Homenaje a Falla.*
- *Prehudios.*
- *Sonatina en Do Mayor.*

El piano y la voz.

- *Colección de canciones (voz y piano).*
- *Tonada de la Calsigá (voz y piano).*
- *Seis canciones (voz y piano).*
- *Levádeme (voz y piano).*
- *Tres villancicos manchegos (voz y piano).*
- *Evocación de la Rosa niña (voz y piano).*
- *Voces en la lejanía (voz y piano).*
- *Voz última (voz y piano).*

El piano en la música de cámara.

- *Sonatina (violín y piano).*
- *Cuarteto en Sol menor (violín, viola, cello y piano).*
- *Quinteto en Re al estilo concertante (dos violines, viola, cello y piano).*
- *Danza de bodas.*

El piano y la orquesta.

- *Cinco piezas. Evocación a la antigua danza.*

ANEXO VII.1

ROMANZA SIN PALABRAS

(PARA PIANO)

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of several systems of staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key annotations and markings include:

- Tempo/Character:** *And. sostenuto.* (Andante sostenuto), *dolce* (dolce), *Sempre legato.* (Sempre legato), *poco rit.* (poco ritardando).
- Dynamic Markings:** *Piano.* (Piano), *f* (forte), *Cres.* (Crescendo), *suspens.* (suspensivo).
- Measure Numbers:** C.1, C.3, C.6, C.9.
- Chord Symbols:** Sol m, I, V (5^a aum), I, V (+7), VI, V, I, V/IV, IV, B, I (Re m), V (Do m), I, V (Sol m), I.
- Structural Markings:** 1^{er} período, 2^o período.
- Other Markings:** A circled 'A' above measure C.1, and a '7' above measure C.6.

The image displays a musical score for piano, annotated with red markings. The score is divided into two main sections: "Modelo" and "Repetición".

- Modelo Section:**
 - C.12:** Starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo/mood is marked "Andante. mf Cantabile." The bass line includes chords VII and I.
 - C.15:** Features a piano dynamic (p) and a "p. (eco)" marking. The bass line includes chords II₅, V, II, V, and C.Rota VI.
 - C.17:** The bass line includes chords VI₂, a D symbol, II₂ Do M, and V.
 - C.20:** The bass line includes chords I, II, V Fa M, I, and D (invertida) Sol M.
- Repetición Section:**
 - C.23:** The bass line includes chords I, Fa M, and V.

Additional annotations include a circled 'B' above C.12, a '2.' in the top right corner, and various chord symbols (VII, I, IV, I, II₅, V, II, V, C.Rota VI, VI₂, D, II₂ Do M, V, I, II, V Fa M, I, D (invertida) Sol M, I, Fa M, V) written in red below the staves.

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of five systems of staves. The notation is in black ink on white paper, with several annotations in red ink. The first system, starting at measure C.25, features a melodic line with sixteenth-note runs and a bass line with chords. A red bracket labeled "Modelo" spans the first two measures. A red "I" is written below the first measure, and a red "IV" is written below the fourth measure. The second system continues the melodic line with slurs and accents, and includes a red bracket labeled "Repetición" above the first two measures. Below the second measure, there are red annotations "VI Sol m" and "N_p". The third system, starting at measure C.28, shows a melodic line with slurs and a bass line with a fermata. The fourth system, starting at measure C.29, features a melodic line with slurs and a bass line with a fermata. Below the first measure, there are red annotations "ritard." and "molto". The fifth system, starting at measure C.29, features a melodic line with slurs and a bass line with a fermata. Below the first measure, there are red annotations "Reexposición" and "Tempo". The word "dolce-" is written above the first measure of the fifth system. A red "I" is written below the first measure of the fifth system.

C.33

Musical score for C.33, featuring two staves with piano accompaniment. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and a 'rit.' marking. The key signature has one sharp (F#).

C.36

Musical score for C.36, featuring two staves with piano accompaniment. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings: 'pizz.', 'Cres.', 'cres.', 'dim.', and 'f.'. The key signature has one sharp (F#).

C.39

Musical score for C.39, featuring two staves with piano accompaniment. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and a 'pizz. 3^{da}' marking. The key signature has one sharp (F#).

ANEXO VII.2

MINUETTO

(PARA PIANO)

Musical score for "Minuetto" by Rafael Rodríguez Albert. The score is written for piano and includes the following elements:

- Title:** Minuetto
- Tempo:** And.te mosso.
- Dynamic:** Piano.
- Key Signature:** Two sharps (F# and C#).
- Time Signature:** 3/4.
- Measure 1:** Labeled with "La M" and "I".
- Measure 2:** Labeled with "+II".
- Measure 3:** Labeled with "Re M".
- Measure 4:** Labeled with "Do # m".
- Measure 5:** Labeled with "C.4".
- Measure 6:** Labeled with "C.8".
- Measure 7:** Labeled with "C.11".
- Measure 8:** Labeled with "f.".
- Measure 9:** Labeled with "Tema".
- Measure 10:** Labeled with "Tema".



6.

C.14

Two staves of musical notation. The upper staff contains a melodic line with a slur over the first two measures. The lower staff contains a bass line with a slur over the first two measures. A red bracket highlights the first two measures of both staves.

C.16

Two staves of musical notation. The upper staff contains a melodic line with a slur over the first two measures. The lower staff contains a bass line with a slur over the first two measures. A red bracket highlights the first two measures of both staves. The text "La M" is written in red below the second measure of the lower staff.

C.19

Two staves of musical notation. The upper staff contains a melodic line with a slur over the first two measures. The lower staff contains a bass line with a slur over the first two measures. A red bracket highlights the first two measures of both staves. The text "Mi M" is written in red below the first measure of the lower staff. The text "VII/V" is written in red below the second measure of the lower staff. The text "V" is written in red below the third measure of the lower staff. The text "I" is written in red below the fourth measure of the lower staff.

C.22

Two staves of musical notation. The upper staff contains a melodic line with a slur over the first two measures. The lower staff contains a bass line with a slur over the first two measures. A red bracket highlights the first two measures of both staves. The text "Sol # m" is written in red below the second measure of the lower staff.

C.25

Two staves of musical notation. The upper staff contains a melodic line with a slur over the first two measures. The lower staff contains a bass line with a slur over the first two measures. A red bracket highlights the first two measures of both staves. The text "Si M" is written in red below the second measure of the lower staff.

7.

C.28

V V(Mi M) +2 I

C.31

C.34

C.37

dim. ritard. tr.o. p.

V(5^a aum) La M

C.40

Handwritten musical score for piano, measures 44-54. The score is written on a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The music is divided into systems, with measures 44-47, 48-49, 50-51, 52-53, and 54-55. Measure numbers are written in red ink at the beginning of each system. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *f*, *rit.*, and *trp f*. The piece concludes with a double bar line and the word "Fin" written above the final measure. A handwritten note "A partir de 8'00" is written vertically on the right side of the page.

The image displays a musical score for piano, consisting of five systems of staves. The score is annotated with red markings and chord symbols. The first system, labeled 'C.1', includes a circled 'A' and the word 'Trio.' with a 'p.' dynamic marking. Below the staff, the chord 'Fa M' is written. The second system is labeled 'C.4'. The third system is labeled 'C.7'. The fourth system, labeled 'C.10', features a circled 'B', a 'p' dynamic marking, and a 'Pedal V' instruction with 'Fa m' below it. The fifth system, labeled 'C.14', includes chord symbols 'V', 'I', 'Np', 'V', 'I', 'V', and 'Fa m' at the bottom, with 'La b M' written below the 'Np' and 'V' symbols. The score is written in a key signature of one flat and a 3/4 time signature.

10.

C.18

Musical score for C.18, showing two staves. The upper staff contains a melodic line with various intervals and rests. The lower staff contains a bass line with chords and single notes. Handwritten annotations in red include 'I', 'Fa M', 'V Sol m', and 'I'.

C.23

Musical score for C.23, showing two staves. The upper staff contains a melodic line with various intervals and rests. The lower staff contains a bass line with chords and single notes. Handwritten annotations in red include 'V La m', 'I', 'V I', 'Re m', 'Fa M', and 'V'.

C.28 (A)

Musical score for C.28, showing two staves. The upper staff contains a melodic line with various intervals and rests. The lower staff contains a bass line with chords and single notes. A handwritten annotation in red includes 'I'.

C.32

Musical score for C.32, showing two staves. The upper staff contains a melodic line with various intervals and rests. The lower staff contains a bass line with chords and single notes.

C.35

Musical score for C.35, showing two staves. The upper staff contains a melodic line with various intervals and rests. The lower staff contains a bass line with chords and single notes. Handwritten annotations in red include 'D. C. hasta fin'.

ANEXO VII.3

TRES MINIATURAS

(PARA PIANO)

- **LA MUÑECA.**
- **TRESCIENTOS SOLDADOS DE PLOMO.**
- **JUEGOS DE NIÑOS.**

R. RODRIGUEZ ALBERT

LA MUÑECA

I

PRIMERA MINIATURA

PARA PIANO

1920

TRANQUILO Tema A LA MUÑECA R.R. Albert

C.1 **1º Período**
p
Duerme, duerme que viene el coco.

C.6 **2º Período**
p
"El Coco"

C.11
"El Coco"

C.16 **Tema B**
1º Período

C.21 **2º Período**
pp
"El Coco"

② Poco mosso

Pregunta

C.26

Papá y mamá

Repetición

C.31

Respuesta

C.35

Repetición

C.39

dim.

C.44

Sol#M

C.49

C.53

C.57 *Moderato*
pp P Así estoy muy guapa

C.62

C.66

3

Tema A

C.71

C.75

C.79

Tema B

C.84

cierra los ojos.

V_7 sus4 VII $\frac{+4}{3}$ V_7 sus4

C.88

poco rit.

VII $\frac{+4}{3}$ I_6 VII $\frac{+4}{3}$ / I

5 PRIMO TEMPO

C.93 Por eso me compraron y me vistieron

Do M P

C.96

C.99 "El Coco"

C.102 ppp

Tres miniaturas para piano

Cescaientos soldados
de plomo"

II

Rafael Rodríguez Albert.

Introducción
Poco Mosso
C.1 **Piano** *mf* **La M**

C.6 *pp* **Ligero**

C.11

C.13 *ppp* *mf* **Ea#M**

C.19 *pp*

C.24 **Tranquilo** **(A₁)** **Tritono** **LabM**

Escala original

C.28

C.32

C.36

C.39

C.42

C.45

Primo temp

Re M

The image displays a musical score for piano, consisting of six systems of staves. The score is marked with measure numbers in red: C.48, C.52, C.56, C.60, C.64, and C.68. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key annotations include:

- C.48:** The first system, showing a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.
- C.52:** The second system, continuing the melodic and bass lines.
- C.56:** The third system, featuring a dynamic marking of *p subito* (piano subito) and a tempo change to *energico* (energetic). A triplet of eighth notes is marked *Ani. 3*.
- C.60:** The fourth system, with a **Tema** (Theme) marking above the final measure.
- C.64:** The fifth system, showing a continuation of the melodic and bass lines.
- C.68:** The sixth system, starting with a *coda* marking. It includes dynamic markings of *st.udente* (staccato), *lungo* (long), and *seco* (dry). A bracket labeled *corneta* spans the final two measures. The score concludes with the instruction **I sus 4** (I sus 4).



I Sección
Assai vivo M.M. 132

C.1 **Contrarrespuesta A**
Sujeto 1
Respuesta 2
Sujeto 3
Contrasujeto A
Fa M
Contrasujeto B
Contrasujeto B Mutación

C.7 **Contrarrespuesta**
Contrasujeto A
Contrasujeto A
Respuesta 4
Contrasujeto B

C.13 **simile**
Contrasujeto A
Cabeza contrasujeto

C.20 **Sección II** **Contrasujeto B** **Contrasujeto B**

C.27 **Sujeto 5** **Sujeto 5**

C.34 **Do M**
Respuesta 6
Fa M
Sujeto 7

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of six systems of staves. The score is annotated with red boxes and labels identifying various musical elements. The systems are labeled on the left as C.41, C.48, C.55, C.62, C.70, and C.77. The annotations include:

- Contrarrespuesta B** (Contrary Answer B)
- Contrarrespuesta 8** (Contrary Answer 8)
- Respuesta 8** (Answer 8)
- Cabeza contrasujeto A** (Head of Contrary Subject A)
- Respuesta 9** (Answer 9)
- Contrasujeto B** (Contrary Subject B)
- SibM** (SibM)
- Sujeto 10** (Subject 10)
- Cabeza contrasujeto A** (Head of Contrary Subject A)
- Sujeto 11** (Subject 11)
- Contrasujeto B** (Contrary Subject B)
- Contrasujeto B** (Contrary Subject B)
- Contrasujeto B** (Contrary Subject B)
- Cabeza contrasujeto A** (Head of Contrary Subject A)
- Re** (Re)
- Re** (Re)
- Muella rápida.** (Muella rápida.)

Other markings include *loco*, *pp subito*, *molto cres*, *mf*, *pp*, *ppp*, *3.1*, *3.2*, *3.3*, *3.4*, *3.5*, *3.6*, *3.7*, *3.8*, *3.9*, *3.10*, *3.11*, *3.12*, *3.13*, *3.14*, *3.15*, *3.16*, *3.17*, *3.18*, *3.19*, *3.20*, *3.21*, *3.22*, *3.23*, *3.24*, *3.25*, *3.26*, *3.27*, *3.28*, *3.29*, *3.30*, *3.31*, *3.32*, *3.33*, *3.34*, *3.35*, *3.36*, *3.37*, *3.38*, *3.39*, *3.40*, *3.41*, *3.42*, *3.43*, *3.44*, *3.45*, *3.46*, *3.47*, *3.48*, *3.49*, *3.50*, *3.51*, *3.52*, *3.53*, *3.54*, *3.55*, *3.56*, *3.57*, *3.58*, *3.59*, *3.60*, *3.61*, *3.62*, *3.63*, *3.64*, *3.65*, *3.66*, *3.67*, *3.68*, *3.69*, *3.70*, *3.71*, *3.72*, *3.73*, *3.74*, *3.75*, *3.76*, *3.77*, *3.78*, *3.79*, *3.80*, *3.81*, *3.82*, *3.83*, *3.84*, *3.85*, *3.86*, *3.87*, *3.88*, *3.89*, *3.90*, *3.91*, *3.92*, *3.93*, *3.94*, *3.95*, *3.96*, *3.97*, *3.98*, *3.99*, *3.100*. The score ends with a double bar line and a fermata.

The image displays a handwritten musical score for piano, spanning measures C.81 to C.110. The score is written in a grand staff format, with treble and bass clefs. It includes several annotations and markings:

- C.81:** Starts with the instruction "ga alta, todo." and features two red boxes labeled "Contrasujeto B".
- C.85:** Includes a red box labeled "Contrasujeto B" and a "dim" marking.
- C.90:** Features a "loco" marking.
- C.95:** Marked "loco" and "dim". It contains a section labeled "III Sección" and "Sujeto 13". A red box labeled "Resposta 12" is present, along with another red box labeled "Contrasujeto B / Sujeto 14".
- C.103:** Includes a "poco rit." marking and two red boxes labeled "Sujeto 15".
- C.110:** Features a "poco rit." marking and two "risoluto" markings.

ANEXO VII.4

LES FOGUERES DE SAN CHUAN

(PARA PIANO)

ANEXO VII.5

EL CADÁVER DEL PRÍNCIPE

(PARA PIANO)

- **PRELUDIO.**
- **CORTEJO.**

The image shows a handwritten musical score for piano, oriented vertically. The score consists of several staves of music. At the top, there is a title in Spanish: "El cadáver del..." followed by some illegible text. Below the title, there are several staves of music. The first staff is marked with a red "SI M". The second staff has a red "C.1" below it. The third staff has a red "C.6" below it. The fourth staff has a red "C.11" below it. The fifth staff has a red "C.15" below it. The sixth staff has a red "C.18" below it. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are several red circles around specific notes in the lower staves. At the bottom of the score, there are red markings: "I", "IV", and "V", with a circled "B" above the "V". The page number "4" is written in the top right corner of the score area.

A handwritten musical score for piano, consisting of ten staves. The score is annotated with red markings and text. The staves are labeled with red text at the bottom: C.23, C.27, C.31, C.35, C.40, and C.45. A red oval highlights a specific passage in the first staff. A red box highlights a passage in the second staff. A red circle highlights a note in the third staff, with the text "Re M +6 (A)" written next to it. A red circle highlights a note in the fourth staff, with the text "Re M" written next to it. A red circle highlights a note in the sixth staff, with the text "Sol modal I" written next to it. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "pp" and "mf".

Handwritten musical score for piano, measures 49-56. The score is written on three systems of staves. The first system (measures 49-51) includes a treble and bass staff with a piano part. The second system (measures 52-54) is marked "CODA" and includes a treble and bass staff with a piano part. The third system (measures 55-56) is marked "fine subito" and includes a treble and bass staff with a piano part. The score is annotated with red circles around specific notes and a red "ppp" marking. The number "3" is written at the top left. The page number "59" is written at the bottom right.

El concierto del Principito

a Gertrudis, las cosas representadas (comienza bajo el signo de los esferas del cielo)

frase 1

frase 2

3 planos sonoros

Sol M

C.1

C.8

C.15

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of four systems of staves. The score is annotated with red lines and text. The first system is labeled 'frase 2' and 'frase 1' in red. The second system is marked with a circled 'B' and the text 'ANUNCIANDO LA TERCERA' and 'RebM'. The third system is marked with a circled 'A' and the text 'Do#F' and 'RebM'. The fourth system is marked with a circled 'A' and 'frase 1'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'pp'. The systems are labeled with measure numbers: C.23, C.31, C.39, and C.46.

The image displays a page of a musical score for piano, featuring two systems of staves. The score is written in black ink on a white background. The first system consists of two staves, with the upper staff containing a melodic line and the lower staff providing harmonic accompaniment. The second system also consists of two staves, continuing the musical material. Two phrases are highlighted with red brackets and labeled 'frase 1' and 'frase 2'. 'frase 1' spans from measure C.53 to C.61, and 'frase 2' spans from measure C.69 to C.81. The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte). The page is numbered '62' at the bottom left.

The image displays a page of a musical score for piano, featuring five systems of staves. The score is annotated with red brackets and labels to identify specific phrases and sections. The systems are labeled with measure numbers: C.86, C.92, C.99, and C.106. The annotations include 'frase 1', 'frase 2', 'frase 2', 'A'' (circled), and 'B'' (circled). The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte). The piece concludes with the instruction 'SolbM' (Solbémolo) and a fermata over the final notes.

Handwritten musical score for piano, measures 113-135. The score is written on four systems of staves. The first system (measures 113-121) includes markings like *poco crescdo*, *ff*, and *frase I*. The second system (measures 127-135) includes markings like *p*, *ppp*, and *ritardando*. There are handwritten annotations in red and black ink, including a circled measure 113, a circled measure 127, and a circled measure 135. A large scribble is present at the top of the page.

ANEXO VII.6

HOMENAJE A FALLA

(PARA PIANO)

Homenaje a Falla

Estampa granadina.

para piano

Rafael Rodríguez Albert

Allegro non molto M.M. = 100 ♩

Introducción

C.1

La m

C.4

mp **poco**

C.7

Cres..... **Cando** **dim**

C.10

poco accel. **Ped** *

UNION MUSICAL ESPAÑOLA
Carrera S. Jerónimo, 36 - Madrid

C.12

Handwritten musical score for C.12. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth-note triplets and slurs. The lower staff contains a bass line with a similar triplet pattern. Pedal markings 'Ped' and '* Ped' are present. A handwritten '8^a' is written above the first measure.

C.14

Handwritten musical score for C.14. The system consists of two staves. The upper staff features eighth-note triplets and slurs. The lower staff has a bass line with triplets. Pedal markings 'Ped' and '* Ped.' are used. The instruction 'cresce et leggiero' is written in the lower right. A handwritten '8^o' is written above the first measure.

C.16

Handwritten musical score for C.16. The system consists of two staves. The upper staff contains complex chordal textures with triplets. The lower staff has a bass line with triplets. The dynamic marking 'ff' is present.

C.17

Handwritten musical score for C.17. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and dynamic markings 'P a tempo' and 'mf'. The lower staff has a bass line with slurs. The instruction 'cresce...' is written in the lower right. Four notes in the lower staff are circled in red.

C.20

Handwritten musical score for C.20, measures 1-3. The score is in treble and bass clefs. The first measure is marked *poco*. The second measure has a dashed line with a *a* below it. The third measure is marked *molto*. There are slurs and accents throughout.

C.23

Handwritten musical score for C.23, measures 1-3. The score is in treble and bass clefs. The first measure is marked *ff*. The second measure is marked *deciso...*. The third measure is marked *calando*. There are slurs and accents throughout.

C.26

Handwritten musical score for C.26, measures 1-3. The score is in treble and bass clefs. The first measure is marked *sfz*. The second measure is marked *atempo* and *8^a aug.*. The third measure is marked *V*. There are slurs and accents throughout.

C.29

Handwritten musical score for C.29, measures 1-3. The score is in treble and bass clefs. The first measure has a fingering $\begin{matrix} 5 & 4 & 5 & 4 \\ 1 & 2 & 1 & 2 \end{matrix}$. The second measure is marked *cresc.*. The third measure is marked *deciso*. There are slurs and accents throughout.

C.32

Handwritten musical score for C.32, measures 1-3. The score is in treble and bass clefs. The first measure is marked *Tempo di bolero* and *8^a loco*. The second measure is marked *f*. The third measure is marked *Peb...*. There are slurs and accents throughout.

UNION MUSICAL ESPAÑOLA
Carrera S. Jerónimo, 36 - Madrid
Do M

6

C.34 VII VI

C.36

C.38 P *Poco animato*

C.40 *p* *cresc.*

C.42 Tritono *dim*

Primo tempo

Puente

C.44

mp 2 1 2 1

DoM

C.46

5 4

1 2 1 2

4 3 2 1 4 3 2 1

C.49

mp

C.52

poco cresc.

C.55

UNION MUSICAL ESPAÑOLA
Carrera S. Jerónimo, 36 - Madrid

Assai lento M.M. 84=

C.58 *8^a* *p*

C.61 *loco* *3T* *8^a* *8^a alta* *loco* *pp* *dos pedales* *s*

C.63 *8^a* *8^a alta* *s*

C.66 *loco* *pp* *dos pedales*

C.67

19

C.69

4ª 4ª

poco rit^b e dim

Tranquilo M.M. 76 = ♩

C.71 Modal

espress.

mp

Tonal

Do M 4

Ped Pedal 1

* simil

C.74

suspensivo

C.77

C.80

conclusivo

poco cresce.

UNION MUSICAL ESPAÑOLA
Carrera S. Jerónimo, 36 - Madrid

10.

C.82

C.85

dim

6^a Nap.

C.88

poco pesante.

a tempo

C.91

mf

eres.

C.94

poco

poco

Detailed description: This image shows a page of handwritten musical notation for piano, consisting of five systems of staves. Each system is labeled with a measure number in red: C.82, C.85, C.88, C.91, and C.94. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings. In system C.85, there are red circles around specific notes and a red bracket above a phrase. In system C.88, there are red arrows pointing to specific notes. The page is numbered '10.' in the top left corner.

Handwritten page number: 71

C.97 *Tonos enteros*

Ped. * *Ped.* *

C.100 *Allegretto poco mosso. M.M. 76*

P subito

C.103

UNION MUSICAL ESPAÑOLA
Carrera S. Jerónimo, 26 - Madrid

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of three systems of staves. The score is annotated with red markings and handwritten notes.

- System 1 (Measures 105-106):** Labeled **C.105** in red. The first measure has a handwritten **12** above it and an **8^a** below it. The second measure has a **loco** marking. The right hand has a melodic line with slurs and accents, while the left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- System 2 (Measures 107-108):** Labeled **C.107** in red. The second measure has a **8^a alta** marking. The right hand continues the melodic line. The left hand has a rhythmic accompaniment. Four notes in the left hand are circled in red.
- System 3 (Measures 109-110):** Labeled **C.109** in red. The second measure has a **loco** marking and a **2^ª M4** marking. The right hand has a melodic line. The left hand has a rhythmic accompaniment. A **SolbM** marking is present at the bottom right.

13

C.111 *8ª-atta* *b b b*

C.113 *loco* *mp*

C.115 *8ª* *b b b*

The image displays three systems of musical notation for piano, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The first system, labeled C.117, features a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a tempo marking of *Allegro*. The right-hand part contains a melodic line with some grace notes, while the left hand has a rhythmic accompaniment. A red bracket highlights a section of the first measure. The second system, labeled C.119, is in the same key signature and features a *Ritmo guajira (petenera)* rhythm. It includes complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes in both hands. The third system, labeled C.122, also in two flats, continues the rhythmic complexity with similar patterns. The page includes handwritten annotations such as '144' at the top left, 'laco' above the first system, and 'mf' below it. Red text labels 'MibM' and 'MIM' are placed at the end of the first and third systems, respectively.

15

C.125

Musical score for measures C.125-127. The piece is in 4/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *mf* and *poco cresc*. The notation includes slurs, ties, and various note values.

C.128

Musical score for measures C.128-130. The key signature changes to one flat (B-flat). The right hand has a melodic line with accents (^) and slurs. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *mf*.

C.130

Musical score for measures C.130-132. The key signature changes to two flats (B-flat and E-flat). The music features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *cresc.* and *dim*. The notation includes slurs, ties, and various note values.

C.132

Musical score for measures C.132-134. The key signature changes to one flat (B-flat). The music features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *dim*. The notation includes slurs, ties, and various note values.

C.134

Musical score for measures C.134-136. The piece is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked *Quasi lento. M.M. 63 = ♩*. The music features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *P* and *Delicato*. The notation includes slurs, ties, and various note values. Pedal markings (*Ped.*) and asterisks (*) are present. A red circle with the letter 'D' is above the first measure. A red box highlights the first measure of the right hand. The text *A dos pedales* is written above the first measure. The text *La M* is written below the first measure.

16

C.136 *Simil*

C.139 *poco cresc.*

C.142 *sim* *poco rit*

d₂

Piu animato 8^a

C.145 *cantabile* *mp.*

C.148 *poco*

17

The image shows a page of a musical score for piano, with handwritten annotations. The score is divided into several systems, each labeled with a measure number in red: C.151, C.154, C.157, C.160, and C.163. The notation includes treble and bass clefs, various time signatures (3/4, 6/8, 3/8), and dynamic markings such as *pp*, *rit marcato*, *P. rubato*, and *cresc.*. Handwritten annotations in red include the word *Animato*, the phrase *Ritmo petenera*, and the word *Pedal*. Red circles and boxes highlight specific notes and phrases, such as a circled note in measure C.154 and circled notes in measures C.160 and C.163. The page number '17' is written in the top right corner.

15

C.166

Musical score for C.166, featuring two staves with treble and bass clefs. The music consists of eighth-note patterns with accents. A *dim.* marking is present in the second system.

C.169

Musical score for C.169, featuring two staves with treble and bass clefs. The piece is in 3/4 time and includes dynamic markings *pp*, *p*, and *ppp*. The title *Pes* is written below the first staff. A red *La M* marking is visible in the second system.

Cita Romanza del pescador

C.172

Musical score for C.172, featuring two staves with treble and bass clefs. The piece is in 3/4 time and includes dynamic markings *pp* and *ppp*. The title *lejana* is written below the second staff.

C.177

Musical score for C.177, featuring two staves with treble and bass clefs. The piece is in 3/4 time and includes dynamic markings *p* and *ppp*. The tempo marking *Poco mosso* is written above the first staff.

C.181

Musical score for C.181, featuring two staves with treble and bass clefs. The piece is in 3/4 time and includes dynamic markings *ppp* and *coll.*

Moderato 19

C.186 d_2 8^a
mp Cantabile

C.189 8^a loco

C.192 Dim e rit

Quasi lento d_1
C.195 a dos pedales Delicato *
Fa M

C.197 b Simil

Handwritten musical score for piano, measures 200-212. The score is written on two staves (treble and bass clef) and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. The measures are labeled C.200, C.203, C.206, C.209, and C.212. Measure C.206 is marked with a circled 'B'' and the word 'Reexposición'. The tempo/mood is indicated as 'Tranquilo' and 'poco cresc'. Dynamics include 'mp. espress.', 'p. Péd.', and '* Simil'. The score shows complex rhythmic patterns and melodic lines in both hands.

21

C.215

Handwritten musical score for C.215, consisting of two staves. The music features a melodic line in the treble clef and a rhythmic accompaniment in the bass clef. A dynamic marking *poco cres.* is present in the middle of the system.

C.218

Handwritten musical score for C.218, consisting of two staves. The music features a melodic line in the treble clef and a rhythmic accompaniment in the bass clef. A dynamic marking *dimz* is present in the middle of the system.

C.221

Handwritten musical score for C.221, consisting of two staves. The music features a melodic line in the treble clef and a rhythmic accompaniment in the bass clef. A dynamic marking *poco pesante.* is present in the middle of the system.

C.224

Handwritten musical score for C.224, consisting of two staves. The music features a melodic line in the treble clef and a rhythmic accompaniment in the bass clef. Dynamic markings *a tempo* and *Poco mosso* are present. A section marked *Stesso tempo* begins in the second system.

C.227

Handwritten musical score for C.227, consisting of two staves. The music features a melodic line in the treble clef and a rhythmic accompaniment in the bass clef. A dynamic marking *p* is present. The score concludes with a key signature change to two sharps and a time signature change to 3/4. A handwritten signature is visible at the bottom right.

Mi M
p
v

22

C.230

C.233

Mi M

C.236

dim.

C.239

lento mosso

C.242

C.245

Musical score for C.245, measures 1-4. The score is in G major and 4/4 time. It features a melody in the right hand with eighth and sixteenth notes, and a bass line in the left hand with quarter and eighth notes. Handwritten annotations include 'Ped' and an asterisk at the end of the system.

C.249

Musical score for C.249, measures 1-4. The score is in G major and 4/4 time. It features a melody in the right hand with eighth and sixteenth notes, and a bass line in the left hand with quarter and eighth notes. Handwritten annotations include 'Cresc.....', 'Ped... molto', and an asterisk at the end of the system.

C.252

Musical score for C.252, measures 1-4. The score is in G major and 4/4 time. It features a melody in the right hand with eighth and sixteenth notes, and a bass line in the left hand with quarter and eighth notes. Handwritten annotations include 'A' and 'b' above notes in the right hand.

C.255

Musical score for C.255, measures 1-4. The score is in G major and 4/4 time. It features a melody in the right hand with eighth and sixteenth notes, and a bass line in the left hand with quarter and eighth notes. Handwritten annotations include 'A' in a circle, 'Reexposición (Bolero)', 'f bien citrado', 'La M', and 'Ped' with an asterisk at the end of the system.

C.257

Musical score for C.257, measures 1-4. The score is in G major and 4/4 time. It features a melody in the right hand with eighth and sixteenth notes, and a bass line in the left hand with quarter and eighth notes. Handwritten annotations include 'Ped' and an asterisk at the end of the system.

247

C.259

C.261

Poco animato

C.263

C.266

C.269

Handwritten musical score for piano, measures 270-276. The score is written on two staves (treble and bass clef) and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The measures are labeled C.270, C.271, C.273, and C.276. A red box highlights the bottom staff of measure 276. The publisher information at the bottom reads: UNION MUSICAL ESPAÑOLA, Carrera S. Jerónimo, 26 - Madrid. A handwritten number '25' is visible in the top right corner of the page.

Handwritten musical score for piano, measures 277-285. The score is written on five systems of staves. The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. A handwritten '36' is in the top left. Measure 277 is marked 'C.277'. Measure 278 is marked 'C.278' and contains the annotation 'Reexposición Introducción' and 'Pieno mosso'. A circled 'ff' (fortissimo) is written in red in measure 278. A red bracket with '5ª' is drawn under the bass line in measure 278. Measure 280 is marked 'C.280'. Measure 283 is marked 'C.283'. Measure 285 is marked 'C.285'. The score ends with a double bar line and a fermata in the final measure.

Pesante. 27

C.287

C.289

P *pp* *morendo pp* *risoluto*

Pes. *pp* *morendo pp* *risoluto*

ANEXO VII.7

PRELUDIOS

(PARA PIANO)

PRELUDIOS

R. Rodríguez Albert

Allegretto poco assai. (♩ = 66)

1

C.1 **A** **1^o Periodo**

La M

C.5 **2^o Periodo**

C.9 **B**

C.13 **poco cresci.** **f** **IV V Cad. Perf.**

C.17 **A** **mf**

Propiedad del autor.
Reservados todos los derechos.
Copyright by 1947

2

C.21 C.24
quasi pesante. p

Andantino. (♩ = 76)
C.1 A
p
Escala cromática
Mi m natural

C.4 B
poco rit. *a tempo.*
I

C.8
mp *cresc.* *dim.* *p*
V

C.13 A
pp *poco rit.*
Mi m natural

C.1 A
Allegro giusto. (♩ = 76) *a*
mp
Fa m

3

C.4 *cres.* *f* *mf*

C.8 *mp* *dolce* *a,*

C.13 *mf* *dim.* *p* *f* *Fin.* **(B)**

C.17 *poco cresc.* **La b M**

C.21 *con pasión* *dim. a rit.*

C.25 *a tempo.*

The image displays a page of musical notation for piano, consisting of six systems of music. Each system is labeled with a measure number in red (C.4, C.8, C.13, C.17, C.21, C.25). The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamics range from *mp* (mezzo-piano) to *f* (forte). Performance instructions include *cres.* (crescendo), *dolce* (softly), *con pasión* (with passion), *a tempo.* (at tempo), and *Fin.* (Finis). A key signature change is indicated by **La b M** below the C.17 system. A circled letter **(B)** is placed at the end of the C.13 system. The page number 97 is located at the bottom right.

C.29

cresc. *dim.* *p pesante.* *A tempo*
D.C. al ff
y fin.

C.1

A Allegro moderato. (♩. = 80)

4

f

Sib M

C.3

C.6

C.9

C.12

dim. *p*

5 **B** b_1

C.15 *mp*
Si b M

C.19 *dolce.*

C.23 *sfz sfp f poco rit.* **b2**

C.27 *mp*
Fa M (4ª J↓)

C.30 *sfz sfp dolce*

C.34

6

C.37

C.40 *dim.* *p* **A**
I ↔ V ↔ Si b m

C.43

C.46

C.49 *mf*

C.52 *poco cresc.* *dim. e poco rall.* *p*
Si b M

ANEXO VII.8

SONATINA EN DO MAYOR

(PARA PIANO)

- **PRIMER MOVIMIENTO.**
- **SEGUNDO MOVIMIENTO.**
- **TERCER MOVIMIENTO.**

SONATINA EN DO MAYOR

PIANO

RAFAEL RODRIGUEZ ALBERT



EDITORIAL DE MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA

Alcalá, 70 - Madrid - 9 :: Canuda, 45 - Barcelona - 2

SONATINA EN DO MAYOR

RAFAEL RODRIGUEZ ALBERT

Tema A
Allegro moderato M. M. 80 - ♩

C.1 **PIANO** *f*

a₁ *a₂* *a₃*

C.3 *dim.* *fp* *fp*

C.6 *f* *p* *risoluto* *ff* *mp* *b₁*

Modelo **Repetición**

C.9 *bien ritmado* *mp*

© Copyright 1983 by Rafael Rodríguez Albert, Madrid (España).
Edición autorizada en exclusiva para todos los países a EDITORIAL DE MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA (EMEC).
Alcalá, 70, Madrid-9 (España).

Depósito Legal: M. 23150 - 1983

C.27 *fp* *f* a_1 a_2 a_1 *Ped.* *

C.30 *mp dolce* *dim.* *Ped.* *

C.33 *fp cresc.* *f* *Ped.* *

C.36 *dolce e cresc.* *dim.* *Ped.* *

C.39 *fp* *fp* *fp* *fp* *Ped.* *

6

C.42 *fp* *molto cresc. deciso* *sf* *sf* *p*

C.44 *sf*

C.47 *dim.* *pp* *f* *poco rit.*

C.50 *a tp°* *ff* *

C.53 *dim.* *fp* *fp* *f* *ff* *

Labels: **a₁**, **Final de a₁**, **Tema B**, **b₁**, **Final de a₁**, **Reexposición**, **a₂**, **a₁**, **a₃**

C.56 *fp* *pp. alta...* *f* *fp* *loco*

C.59 *fp* *f* *mp* *pp. alta* **Tema B** *b₁*

C.61 *loco* *mp*

C.64

C.66 *cresc.* *f marcato* *sf* **I** **V** **I₆**

The image displays a page of a musical score for piano, featuring four systems of music (C.1, C.3, C.6, C.9) with various annotations. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The tempo is marked 'Andante sostenuto' with a metronome marking of M.M. 48. The dynamics range from piano (p) to mezzo-forte (mf). Red boxes and lines highlight specific musical phrases and structures, labeled as 'Célula temática' (thematic cell), 'Consecuente 8ª ascendente' (8th ascending consequent), and 'Antecedente' (antecedent). The bass line includes 'Res.' (resonance) markings and asterisks. The treble line includes 'poco cresc.' and 'Delicado' markings.

C.1 Andante sostenuto M.M. 48-
Célula temática
Consecuente 8ª ascendente
Antecedente
p Res. * Res. * Res. Res.

C.3
Antecedente
p Delicado
Res. Res. Res. Res. Res. Res.

C.6
p Consecuente 8ª Desc.
Res. Res. Res. Res. Res. Res.

C.9
Célula temática
poco cresc.
p
mf
Antecedente
Res. Res. Res. Res. Res. Res.

Consecuente a la 4ª ascendente

C.12

Musical score for C.12, featuring a treble and bass clef. A red box highlights the upper staff from the first measure to the end of the second measure. The text "Consecuente a la 4ª ascendente" is written above the box. The score includes dynamics like *p* and *mf*, and markings like *rit.* and *molto*. The bass staff has circled notes and the marking "I".

C.15 (B)

Musical score for C.15, featuring a treble and bass clef. The text "p ad. lib. e poco più mosso" is written above the staff. The score includes dynamics like *p* and *f*, and markings like *rit.* and *molto*. The bass staff has circled notes and the marking "I".

C.17

Musical score for C.17, featuring a treble and bass clef. The text "accel. ma rubato con intenzione" is written above the staff. The score includes dynamics like *f* and markings like *rit.* and *molto*. The bass staff has circled notes and the marking "I".

C.21

Musical score for C.21, featuring a treble and bass clef. The text "8ª alta" and "a tpe" are written above the staff. The score includes dynamics like *f* and markings like *rit.* and *molto*. The bass staff has circled notes and the marking "I".

C.23

Musical score for C.23, featuring a treble and bass clef. The text "Più animato." and "poco a poco" are written above the staff. The score includes dynamics like *mf*, *dim.*, and *p*, and markings like *rit.* and *molto*. The bass staff has circled notes and the marking "I".

10

C.26

C.31

C.34

1^a Tempo.

C.37

C.39

The image displays a musical score for piano with five systems of music, each annotated with a red box and a label. The annotations are as follows:

- C.41:** A red box highlights a melodic phrase in the right hand, labeled "Célula temática (Variada)".
- C.43:** A red box highlights a melodic phrase in the right hand, labeled "Célula temática". A red box in the left hand highlights a preceding phrase, labeled "Antecedente".
- C.45:** A red box highlights a melodic phrase in the right hand, labeled "Consecuente a la 4ª ascendente".
- C.47:** A red box highlights a melodic phrase in the right hand, labeled "Tema". A circled 'C' above the staff indicates a section change to "Steso Tempo".
- C.49:** A red box highlights a descending chromatic scale in the right hand, labeled "Escala descendente cromática".

Other musical markings include dynamics such as *poco cresc.*, *p*, *mf*, *mp*, *p*, *sib m*, and *mf*, and performance instructions like *rall.* and ** Ped.*

12

Tema 4ª disminuida descendente

C.52

Fa # m

cresc.

C.54

f

Red.

C.56

mf

pp sub.

3 Planos sonoros

2 Red.

C.59

pp poco rit.

Reexposición (A)
1^o Tempo

C.62
mp

C.65
p *loco*

C.68
p

C.71
p *dim.*

C.74
p *mp* *pp* *rall. molto* *ppp*

14

1ª Sección Exposición

A
Presto agitato M. M. 108 J **A₁**

C.1

Do M

C.3

Tetracordo menor

C.6

C.9

Puente

C.12

Musical score for measures C.12. The system consists of two staves. The upper staff features a complex melodic line with many beamed sixteenth notes and slurs. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

C.15

A₂

Musical score for measures C.15. The system consists of two staves. A red bracket labeled A₂ spans the first two measures of the upper staff. The upper staff has a melodic line with slurs, and the lower staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *p*, *cresc.*, and *poco a poco*.

C.18

Musical score for measures C.18. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs, and the lower staff has a rhythmic accompaniment. A *cresc.* marking is present in the first measure.

C.21

Musical score for measures C.21. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and some accidentals. The lower staff has a rhythmic accompaniment. There are *8^a* markings above the upper staff in the last two measures.

C.24

Musical score for measures C.24. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and some accidentals. The lower staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *8^a*, *piu cresc.*, and *loco*.

18

C.27

C.30

Reexposición

Do M

C.33

C.36

Tetracordo menor

Tetracordo menor

C.39

C.42 CODA

C.45

accel:
Molto moderato cantabile M.M. 69

C.48 (B) Tema

Sol M p

C.51 Tema

C.54 Tema

cresc. *poco a poco* *f* *ff* *mf* *f* *p sub.*

18

C.57

Musical score for C.57, measures 57-59. Treble and bass staves. Treble staff has a red line above it. A red bracket spans the top of the system.

C.60

mp *sin matiz*

Bajo ostinato

Musical score for C.60, measures 60-62. Treble and bass staves. Bass staff has a red line below it. The text "Bajo ostinato" is written below the bass staff.

C.63

p

Bajo ostinato 4ª J Asc

1º Tempo.

Musical score for C.63, measures 63-65. Treble and bass staves. Bass staff has a red line below it. The text "Bajo ostinato 4ª J Asc" and "1º Tempo." are written below the bass staff.

C.66

cresc. *f* *p*

II Sección Desarrollo

Musical score for C.66, measures 66-68. Treble and bass staves. Bass staff has a red line below it. The text "II Sección Desarrollo" is written below the bass staff. A circled 'A' is above measure 67.

C.69

f *f* *p* *f*

Musical score for C.69, measures 69-71. Treble and bass staves. Bass staff has a red line below it.

C.72

Tetracordo Tritono

C.75

C.78

C.80

C.82

Tritono

20

C.84

C.87

C.90

C.93

C.96

Repetición 8ª J Desc.

pp

pp *legatissimo*

Tritono

Tritono

Tritono

Tritono

cresc.

Mi b M → Fa # M

C.99 **CODA**

mus. *p* *crac.* *poco*

Musical score for C.99 CODA, featuring piano and dynamic markings.

C.102

poco *accol.* *f*

Musical score for C.102, featuring piano and dynamic markings.

Meno mosso e cantabile

C.105 **B'**

ff ten. *mp* *p*

Musical score for C.105, featuring piano and dynamic markings, and a section marker B'.

C.108

mp

Musical score for C.108, featuring piano and dynamic markings.

C.III

Musical score for C.III, featuring piano and dynamic markings.

22

C.113 *piano rre.*

C.115 1^a Trp. > 5^a J Asc. Sol M

C.118

C.121

C.124

Tetracordo menor

C.127

Musical score for C.127, measures 1-4. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with eighth notes and slurs, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. A *cresc.* (crescendo) marking is present in measure 3.

C.129

Musical score for C.129, measures 1-4. The piece starts with a *loco* marking. Measure 3 contains a circled letter 'A' and the text 'III Sección Reexposición'. The dynamic markings are *f* (forte) and *p* (piano). A 'Do M' marking is also present in measure 3.

C.131

Musical score for C.131, measures 1-4. The piece features dynamic markings of *f* (forte) and *p* (piano) throughout the measures.

C.133

Musical score for C.133, measures 1-4. The piece includes dynamic markings of *f* (forte) and *p* (piano). A 'Puente' (bridge) marking is located in measure 3.

C.135

Musical score for C.135, measures 1-4. The piece features complex melodic lines with slurs and ties in both hands.

24

C.137

Musical score for C.137, showing two staves. The right staff features a melodic line with slurs and a crescendo hairpin. The left staff provides a harmonic accompaniment. A piano (*p*) dynamic marking is present at the beginning of the second measure.

C.140

Musical score for C.140, showing two staves. The right staff has a melodic line with slurs and a crescendo hairpin. The left staff has a harmonic accompaniment. Dynamics include *poco*, *a*, *poco*, and *cresc.*

C.143

Musical score for C.143, showing two staves. The right staff has a melodic line with slurs and a crescendo hairpin. The left staff has a harmonic accompaniment. A *sfz* marking is present at the end of the second measure.

C.146

Musical score for C.146, showing two staves. The right staff has a melodic line with slurs and a crescendo hairpin. The left staff has a harmonic accompaniment. A *f* dynamic marking is present at the end of the second measure.

C.149

Musical score for C.149, showing two staves. The right staff has a melodic line with slurs and a crescendo hairpin. The left staff has a harmonic accompaniment.

C.152

mus. cresc.

Musical score for C.152, featuring a treble and bass clef. The treble clef has a melodic line with slurs and ties. The bass clef has a supporting line. The dynamic marking 'mus.' is above the treble staff, and 'cresc.' is below it.

C.155

poco a poco y accel.

Musical score for C.155, featuring a treble and bass clef. The treble clef has a melodic line with slurs. The bass clef has a supporting line. The dynamic marking 'poco a poco y accel.' is written below the treble staff.

C.158

loco ff

Musical score for C.158, featuring a treble and bass clef. The treble clef has a melodic line with slurs and ties. The bass clef has a supporting line. The dynamic marking 'loco' is above the treble staff, and 'ff' is below it.

C.161

8^a alta
fff staccato
Do M

Musical score for C.161, featuring a treble and bass clef. The treble clef has a melodic line with slurs and ties. The bass clef has a supporting line. The dynamic marking 'fff staccato' is below the treble staff. A red bracket above the treble staff indicates the 8^a alta register. A red circle highlights the 'Do M' note in the bass clef.

C.164

loco

Musical score for C.164, featuring a treble and bass clef. The treble clef has a melodic line with slurs and ties. The bass clef has a supporting line. The dynamic marking 'loco' is above the treble staff. Red circles highlight specific notes in the bass clef.

ANEXO VII.9

COLECCIÓN DE CANCIONES

(PARA VOZ Y PIANO)

- **UN ASRA.**
- **ÉRASE UN VIEJO REY.**
- **PRIMAVERA.**
- **CANCIÓN.**

Canta

Por Rafael Rodríguez Albert
Avenida de los Aliados 267.
Grao Valencina.

Colección
de Canciones

para piano y canto.
(voz de mujer.)

Textos: Heine

2

Andante 4/2 = (63 J)

C.1 **1ª Estrofa**

Ca - da kar - te - ra la hi - ja

Piano **ostinato**

C.3

del ml - fán, con mi - ha - ma m - ra p a dar mul - tas pa la

C.5

juen - te don - de las a - guas sur - ran.

mezzo-forte

4^{as}

1
2

2ª Estrofa

C.7

Ca-da fan-tes-bi-lis-da-ro sha-lam pi. - jun-foa la

C.9 *Selicato*

jun-te don-de las a-guas mun-mun-san. Man soy hin-te cual la

3ª Estrofa

C.11

mun-te my-ll-na fan-de 'la pin-ce-ra de

C.14

di-cen he-us pa-la-bras: Si ven ti-gui-da tu nom-bre, bus pa-

4

C.16 *Con gravedad.* **4ª Estrofa**
rim-tes y tu pa-fia. *mf* del la res-pon-de:

C.18
re la-mo Mohá-med, mi pa-fias de-men Mio

C.20 *Misterioso*
u- gen... *p* a- que los as-ra del ia- so- ran, pres-to

C.22
pp me - un *rall*

36^o Un Oso.

Cada tarde va la hija
del Sultan, con su hermanita,
A dar vueltas por la fuente
Donde las aguas murmuraban.

Cada tarde el bello esclavo
Se halla en pie, junto a la fuente
Donde las aguas murmuraban
Blanco y bello cual la muerte.

Una tarde la princesa
Le dice en breves palabras:
"Dime en segunda tu nombre,
tus parientes y tu patria."

Y él la responde: Me llamo
Mehannet, mi patria es Yemen,
mi origen... aquellos Ara
que si adoráis, presto merecen

Heine

5

6

Nº 2
"Érase un viejo Rey..."

C.1 *Tranquilo* $\text{M} = (84 \text{ J})$
Voz *Piano* *dulce*
La M V I V I

C.3 $\text{M} = (84 \text{ J})$ 1ª Estrofa
É-ra-x un vi-jo
Sempre piano
I

C.5
ey: - Pe - na e-ra mal-ma, qm e-ra m ca-be-za,
I I

R. Rodríguez

The image shows a handwritten musical score for piano with vocal lines. It consists of four systems, each labeled with a red 'C' and a number:

- C.8:** Features a vocal line with the lyrics "El jo-he re-fo" and a piano accompaniment. A red box highlights a specific piano chord.
- C.10:** Features a vocal line with the lyrics "Ca-ro con u-na jo-ven, mo-ve-lo de be-lle-ra" and a piano accompaniment. A red bracket spans across the vocal line.
- C.13:** Labeled "Congracia 2ª Estrofa", it features a vocal line with the lyrics "E-ra xun jo-ven pa-je:" and a piano accompaniment. A red box highlights a piano chord. The instruction "Cuidar de los pedales" is written in red.
- C.16:** Features a vocal line with the lyrics "Blon-das-ra m ca-be-ra, li-ge-ra m ra-zón;" and a piano accompaniment. A red circle with "4as" is written above the piano accompaniment.

8

Con picardía
C.19

Musical score for measures 19-20. The vocal line has lyrics: "la co-la del vis-... do lle - na - ta de la rei - na con". The piano accompaniment features a piano (p) dynamic marking.

C.21

Musical score for measures 21-22. The vocal line has lyrics: "mu - cha dis - tin - ción. ¿ Co - no - ces la ba -". The piano accompaniment includes a *ritardando* marking and a *p* dynamic marking. There are handwritten annotations in red circles and a red box around the piano part.

C.23

Musical score for measures 23-24. The vocal line has lyrics: "ia - da? So - na - ba bul u - men - te con". The piano accompaniment includes a *ritardando* marking and a *pp* dynamic marking. There are handwritten annotations in red circles and a red box around the piano part.

Repetición

C.25

Musical score for measures 25-26. The vocal line has lyrics: "e - cos de so - los". The piano accompaniment includes a *poco rit* marking and a *pp* dynamic marking. There are handwritten annotations in red circles and a red box around the piano part, along with a large handwritten signature.

9

C.27

La mano derecha dividida en dos partes

Con Sordinato

Mi M

Fa#m

La M

pp a 2^{da} pp

ped x ped x

C.29

grave

Como vas a ir de-

C.31

dim.

bi-an bu-vie-ron que-pli-car-se pa-ra go-sar ma

6^a 6^a

5^a 5^a

10

C.33

5.º. Erase un viejo Rey...

Erase un viejo Rey;

- Pesada era su alma, gris era su cabeza,
El pobre viejo Rey
Caso con una joven, modelo de belleza.

Erase un joven paje;

Pesada era su cabeza, ligera su carga;
La cola del vestido

Elvata de la cinnia con marcha discreta.

¿Conoces la balada?

«Sonaba dulcemente con eco de dolor...»

Como morir debían

«murieron por aplicarse por no gozar su amor»

Finis

Rafael Rodríguez Albert

Op. 3.
"Primavera"

C.1 *Mus. Moderato* M. = (54 J.)

Modo pentatónico de La

C.4

Modo pentatónico de Do en tono de Sol

C.6 *Peranquillo* M. = (50 d)

1ª Estrofa

la co - nin - te us - ta - ta - ta

Modo pentatónico de La en tono de Mi

12

C.9 *Con pánico*
so-ra; *mf* ¡Cuán vi-vo es el a-mor in-fi-ni-ta-ve-ra! se-je

C.12 *poco rit*
bus-ca qui-nal-da la pas-ti-ra y son-vi-e un-ta-dam la vi-

C.15 *Lento y lejano*
2ª Estrofa

C.17 *Con decisión*
mf san-

C.19 *Allegro* (12. = 72 d)

Musical score for C.19. It features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: "lo-ros dan al viento man-ho - si - a; Como un murmullo y destacando el canto". The piano part includes markings for *ped* and *x*. The key signature is one flat (B-flat major) and the time signature is common time (C).

C.21

Musical score for C.21. It features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: "vi-ven pri-ma-ve-rae el a - mor!". The piano part includes markings for *ped*, *x*, *V*, and *VI*. The key signature is one flat (B-flat major) and the time signature is common time (C).

C.23

Musical score for C.23. It features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: "quien-ta quis-nal-da yo da - ri - a? Di-ce. la her-". The piano part includes markings for *ped* and *x*. The key signature is one flat (B-flat major) and the time signature is common time (C). The tempo marking *Poco meno* is present.

C.25

Musical score for C.25. It features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: "mo-na de - na de m - br.". The piano part includes markings for *ped* and *x*. The key signature is one flat (B-flat major) and the time signature is common time (C).

14

3^a Estrofa

C.27 *Vivo* *M. = (126 J.)*

Con gracia
Un ca-ba-lle-ro

Sol M V V V V

C.30

pu-ra ga-lo-ran-do; la ra-

C.33

lu-ba con ju-bi-losa pa-rar.

C.36 *Con decrescendo*

Meno Vivo

La be-lla lo con-tem-pla pal-pi-

ped * *ped* *

C.39

Handwritten musical score for C.39. It features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are "tan-do, Ju-na pluma a lo". The piano part includes a circled chord in the left hand and a circled chord in the right hand. There are handwritten annotations "p20" and asterisks in the piano part.

C.42

Handwritten musical score for C.42. It features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are "le-jos vea-du-lar.". The piano part includes a circled chord in the left hand and a circled chord in the right hand. There are handwritten annotations "p20" and "p20" in the piano part.

C.45

Handwritten musical score for C.45. It features a piano accompaniment. The tempo is marked "Muy Moderado. III. (54 J.)". The piano part includes a circled chord in the left hand and a circled chord in the right hand. There are handwritten annotations "p20" and "p20" in the piano part.

Modo pentatónico de Do pero en tono de Sol

C.47

Handwritten musical score for C.47. It features a piano accompaniment. The piano part includes a circled chord in the left hand and a circled chord in the right hand. There are handwritten annotations "p20" and "p20" in the piano part.

16

4^a Estrofa

C.49 Con ira

meno

tenuto

a-no-jal vi-ó las hi-lan-tas flo-ges, my 3 pro-

C.51

rum-pe en un llan-ta-ga-bia - dor

dim

C.53

Con luto

Co mo can-tan los tin-ros mi-re-

ppp

C.55

sue-ros! Cuán vi-ven prima-ve-ros el a - mor!

ppp

dim. rall

Nº 3

Primavera

La corriente ruidosa brilladora;
 ¡Cuán vivo es el amor en primavera!
 Eje fresca guirnalda la pastora
 Y siempre cantaba en la ribera

Las flores dan al viento sus aromas;
 ¡Cuán vivo en primavera es el amor!
 "¿A quien esta guirnalda yo daría?"
 Dice la hermosa lluvia de nubes.

Un caballero pasa galopando;
 En la vida con júbilo al pasar,
 La bella lo contempla palpitando,
 Y una pluma a lo lejos se ondular.

Arroja al río las brillantes flores,
 Y produmpe en un viento agobiado,
 ¡Como cantan los tiernos cisnes!
 ¡Cuán vivo en primavera es el amor!

Finis

18

$26^{\circ} 4$

Cancion.

C.1 *Andantino* $\text{Al.} = (104 \text{ } \downarrow)$

Voz

Piano

mo-ri tu pe-cho

Modo de La ¹

C.4

pon tu ma-ri- ci-ta; No sen-ti-ras la-tir con en-que-

C.7 *Poco cres*

to: Un ha-i — or carpin-tero en el ha — bi — ta Je- su tá da

C.10

ve-te-an do mi-a — — —

Musical score for C.10. The vocal line consists of a single note on a long line, with the lyrics "ve-te-an do mi-a" written below it. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand.

C.13 (B)

gol-pe-a sin des-can-sar di-am-te-ro, ò mi

Do M

Musical score for C.13. The vocal line has a melody with eighth notes and a long note, with lyrics "gol-pe-a sin des-can-sar di-am-te-ro, ò mi". The piano accompaniment has a steady eighth-note accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo marking "Do M" is present.

C.16

me-ro ro-to su gol-pe-ar — — — a-ca-ba pron-tin-fa-me

IV
La m

Musical score for C.16. The vocal line has a melody with eighth notes and a long note, with lyrics "me-ro ro-to su gol-pe-ar — — — a-ca-ba pron-tin-fa-me". The piano accompaniment has a steady eighth-note accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo marking "IV La m" is present.

C.19

car-pin-te-ro, ò de-fa-me morir y des-can-sar.

Musical score for C.19. The vocal line has a melody with eighth notes and a long note, with lyrics "car-pin-te-ro, ò de-fa-me morir y des-can-sar.". The piano accompaniment has a steady eighth-note accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo marking "p" is present.

20

C.22 *diminuendo pp* **A**

do-he mi pe-cho por tu ma-ne-

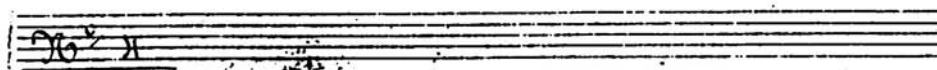
C.25

ci-ta; do ren-ti-zán la-tín con in-qui-hid: Un ha-i-

C.28 *pp* *rit*

or car-mi-te-roem el ha-bi-ta, Jes-ta cla-re-te-an-do mia-ta-

C.31



Cançión

Sobre mi pecho para tu manecita,
lo tuerces y tortor con inquietud:
Un traidor carpintero en el halita,
y esta charreando mi ataud.

¡Gópea sin descanso el día entero,
y mi sueño todo sea golpear:
Acaba pronto, infame carpintero
¡dijame: ¿vives y descansas?

Heine

Rafael Rodríguez Albert
Avenida de los Aliados. 267
Grao, Valencia

Rafael Rodríguez Albert
Enero 1935

ANEXO VII.10

TONADA DE LA CALSIGÁ

(PARA VOZ Y PIANO)

(1)

C.1

Que bo - ni-taes u-na ni - ña de ca -

Introducción

Allegro
agitato

Re M I V I V I V

C.9

tor-cea quin-ce a - ños ---- más bo - ni-taes u-na pa - ña ----

C.16

con los ra - ci - mos col-gan-do que bo - ni-taes u-na ni - ña ---- de ca -

Mi m $\frac{V}{IV}$ IV₇

C.23

tor-cea-quin-ce a - ños ----

6

(2)

C.1

que bo-ni-faes u-ya ni-ña de ca

Alz^o agitato

(1)

This system contains the first measure of the piece, marked C.1. It features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff. The tempo is marked *Alz^o agitato*. The piano part includes a first ending bracket labeled (1).

C.9

tor-cea quin-ce-a - ños ----- más bo-ni-faes u-ya pa - rra -----

This system contains measures 9-15, marked C.9. The vocal line continues with the lyrics "tor-cea quin-ce-a - ños ----- más bo-ni-faes u-ya pa - rra -----". The piano accompaniment continues with a steady rhythmic pattern.

C.16

con los ra-ci-mos col-gan-do que bo-ni-faes u-ya ni-ña ----- de ca

This system contains measures 16-22, marked C.16. The vocal line continues with the lyrics "con los ra-ci-mos col-gan-do que bo-ni-faes u-ya ni-ña ----- de ca". The piano accompaniment continues with a steady rhythmic pattern.

C.23

tor-cea-quin-ce a - ños -----

This system contains measures 23-29, marked C.23. The vocal line continues with the lyrics "tor-cea-quin-ce a - ños -----". The piano accompaniment continues with a steady rhythmic pattern.

The image shows a page of handwritten musical notation for piano. It features two staves of music, each starting with a treble clef. The first staff is labeled with a circled '1' and contains the handwritten text 'Ritmo para la 1ª vez' followed by a series of notes with accents. The second staff is also labeled with a circled '1' and contains the text 'Ritmo para la 2ª vez' followed by similar notation. Both staves end with the phrase 'hasta fin'. There are several empty staves below the first two, and a large shaded area at the bottom of the page.

ANEXO VII.11

SEIS CANCIONES

(PARA VOZ Y PIANO)

- **¡MI CORAZÓN TE AGUARDA!**
- **GUITARRA DEL MESÓN QUE HOY SUENA JOTA...**
- **CAMPO.**
- **SUEÑO INFANTIL.**
- **HIERVE Y RÍE EL MAR.**
- **¡OH, DIME, NOCHE AMIGA!**

1

¡Mi corazón te aguarda!

Moderato.

C.1 **A** **Tritono** **Pregunta**
A - ma - da, el aura

Re M **Tritono** **Respuesta**

C.5
di - ce tu pura veste blan - - ca... no te ve - rán mis dulce

C.9
o - - jos; **¡mi co - ra - zón te a - guar - da!**
Imitación canónica

C.12 (B)

El viento me ha tra i-do tu nombre en la maña

C.15

na; el eco de tus pasos re-pi-telamontaña...

C.19

No te verán mis o-jos. mi co-ra-ción te a-

C.22

guarda! En las sombras to-vres repican las cam-

3

C.26

pa - - nas... (Repetición)

C.30

No te ve-rán mis o - jos ; mi co-ra-zón te a-

C.33

guar-da! los gol - - pes del mar- Tritono

Cad. Andaluza

C.37

ti - llo se dicen la negra ca - - ja loco

dim

Cad. Andaluza

Cad. Andaluza

5

Guitarras del mesón que hoy suenas jota...



Allegro non tanto.

C.1

Introducción

La M^h V I

C.4 (A)

Gui-ta-na del mesón que hoy sue-nas

C.8

jo-ta, na-na na-pe-le-ne-na,

Subtónica

Sensible

Cad. Andaluza

C.11
se-gun quien llegay. ta-ne las empolvadas cuer-
res
Do M

C.15
das. *mf* qui-ta-ra del me-son de los ca-
s. *8^a alta*
Do M

C.18
-mi- nos no fuís-te nunca, ni serás, po-
loco *mp*
V 9 7

C.21
e-ta,
mf

7

C.24

La M

C.27 Si b m con 6ª alterada

Igual que introducción

Cad. Andaluza

C.30

Si eneres al-ma que di-- ces su a-mo-ni-a so-li-

C.32

ta-ria a las almas pa-sa-

Nuevos compases

mpo

The image shows a page of a musical score for piano and voice, with measures C.35 to C.43. The score is written in a single system with two staves: a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are in Spanish. Red annotations are present throughout the score, including brackets, circles, and text labels.

Measure C.35: The vocal line begins with the lyrics "je - nas...". A red circle highlights a note, and the word "Suspensivo" is written in red below it. The piano accompaniment has a red bracket above it with the text "V - II - V" below. Dynamics include *mf* and *mf*.

Measure C.38: The vocal line has the lyrics "me - ña escuchar". The piano accompaniment has a red bracket above it. Dynamics include *mp*.

Measure C.40: The vocal line has the lyrics "un aire de su tie - - na". The piano accompaniment has red circles around two chords and a red bracket above it. Dynamics include *mp*.

Measure C.43: The piano accompaniment line is mostly empty, with a few notes at the bottom.

9

Campo

Ambante poco mosso.

C.1 (A)

La tar-de esta mu-

C.4

riendo como un ho-gar humilde que se a-pa-ga. *mf* A-

C.7

llá, so-bre los mon-tes que dan al-gu-nas bra-sas.

Sol m *pp* I. V

10

C.10 **B** *p* *cres* — — — — *cen* — — — —
y se árbol rojo en el ca-mi-no blanco

C.13 *mf*
ha-cellarar de las-ti-ma. ¡dos rama-res el tronco hé

C.16
ri-do, y una ho-jamar-chi-ta y negra en cada ra-ma!

C.19

C
17

C.22 *p dim*
¿llo-ras?..... Entre los á-las-mos de-o-ro,
mf *f* *10^a* *10^a*

C.25
mf le-jos, la sombra del a-mor tea-
un poco pesante

C.27
-guarda. *dim molto* *pp* *ppp*
p *ppp*

Sol M

12

Sueño infantil.

IV

Tranquilo C.1

mp

Mi M

C.4

mf

C.7

13. **(A)**

C.10

Una clara no - - che de fes - tay de lu - na,

pp

2 pesales

C.14

no - che de mis sue - ños, no - che de a - le - gri - a

C.18

e - ra luz mi al - - ma que hoy es bruma to - da,

C.22

no - eran mis cabe - llos ne - gros to - da -

C.25 *viva,* *el ha-da más*

C.28 *jo-ven me lle-vo en sus bra-zos a la ale-gre fies-ta*

C.31 *que en la pla-za ar-di-a.* *So-el chis-po-ro-*

C.34 *te-o de las lu-mi-na-rias, amor sus madejas.*

Mi m

Re m (natural)

mf

ped

15

C.37

de danzas te-ji-a.

C.40

C.44

C.48

dim

Mi M

C.52 **A'**

Y en aquella no-che de fiesta y de lu-na,

2 pedales

C.56

no-che de mis sue-ños, no-che de a-le-grí-a,

Si m (natural)

C.60

ella-da más jo-ven-es abamifrente...,

Mi M

C.64

con su lin-da ma-no me de-cí-a.

17

C.67 CODA

mp. to-dos los ro-sa-les da-ban sus ar-

C.71

ro-mas, to-dos los a-mo-res, a-mor en-trea-

C.75

br-ai. p g=alta

dim

ped. Mi M

¡Bieven y rie el mar!

Ben Mod^{to}

C.1 **(A)**

La m

loco

C.3

La m (modal)

El cascoro idoy ver do-so del rejo fa-

C.6

luchoreposa en la a-re na... la

19

C.8

ve-la troncha da pa-ri-ce que a un mena en el sol y en el

C.11

mar. **B**

mp El mar hierve y canta...

dolce

Fa M

C.14

El mar es un sueño so-no-ro ba-jo el sol de a-

C.16

mf

bril. El mar hierve y ri-e con o-las a--

Tritono

C.19 Tritono

-zules y espumas de le-hey de pla-ta, el

C.21

mar hiervey ri-e ba-jo el cielo a-zul.

C.24

El mar lactes-cen-te el mar

C.27

rutilante quieriensus liras de plata sus

21

C.30

risas a-zu-les... ¡diewey ri-ee-el mar!...

loco

cres

molto

mp el

C.33

C.35

aire pa-re-ce que duerme encantado en la

C.37

fil-gi-da niebla de sol blanque-ci-no. La ga-

C.39

visita palmita en el aire dormido, y al lento volar soñó-

Gaduceta Andaluza

C.42

lento, sea-le jay se pierde en la bruma del sol.

La m

ped

C.46

loco

dim

pp

23

¡ Oh, dime, noche amiga, ...

Andantino. VI

C.1 *mf*

¡ Oh, dime, noche a-mi-ga, a-ma-da

Re m *p* *tritone* V I

C.5

vie-ja. que me traes el re-tablo de mis sue-ños

V I *b* *b* *b*

C.9 *mp*

siempre desierto y deso-lado, y so-lo con mi fan-tas-ma

IV (6) V I 9 7 +

C.12 *p*
dentro mi pobre sombra tris-te sa-bro la es-te pa-y bajo el sol de

C.16 *V SibM*
fue-go, a so-ñando a mar-guras en las voces de to-dos los mis-

C.19 *p*
te-rios, di-me, si sa-bes vieja ma-da, di-me si son

C.22
mi-as las lá-grimas que vier-to

25
Meno mosso

C.25
mf Me respondo la no- - che; La-

C.28
más me re-ve-las-te tu se-cre-ta

C.32
yo nunca supe, amado, si era tu ese fantasma de tu sueño,
pe alta todo loco

C.36
ni averigüé si era su voz la tuya, o era la voz de un trión gro-

26

Andantino

C.40 *ter-co.* *mf* *Dirija la no-che:*

C.44 *A-ma-damentí-ro-sa,* *tú sabes mi se-cre-to;*

C.48 *tú has visto la honda que + tá donde fa-bri-ca su cris-tal mi*
Antecedente

C.51 *me-no, y* *sabes que mis lágrimas son mi-as, y*
Tritono *Antecedente*

27

C.55

sabes mi do-lor, mi dolor viejo

SibM

C.60

Poco più animato.

mf. Oh! yo no sé, di-jo la

C.64

no-che, f a-mado, yo no sé tu se-

C.68

cre-to, aunque he vis-to vagar ese que di-ces de-so-

Fa M (modal)

C.71

Handwritten musical score for C.71. The vocal line is on a single staff with lyrics: "ta-do fantasma por tu sue - - ño." The piano accompaniment is on a grand staff. A red bracket labeled "Tritono" spans the vocal line from the end of "sue" to the beginning of "ño".

C.73 *mp*

Handwritten musical score for C.73. The vocal line is on a single staff with lyrics: "yo me so-mo a las almas cuando llo-ran yes-". The piano accompaniment is on a grand staff. A red bracket spans the vocal line from the beginning of "yo" to the end of "llo-ran". The piano part includes dynamic markings *mp* and *pp*.

C.76

Handwritten musical score for C.76. The vocal line is on a single staff with lyrics: "cu-chosuhondo rezo, hu-mil-dey so-li-". The piano accompaniment is on a grand staff. A red bracket labeled "Re modal" spans the piano accompaniment from the beginning of the system to the end of the second measure.

C.79

Handwritten musical score for C.79. The vocal line is on a single staff with lyrics: "ta-rio e-se que ha-ma sal-mo". The piano accompaniment is on a grand staff. A red bracket labeled "Rem (natural)" spans the piano accompaniment from the beginning of the system to the end of the second measure.

29

C.82

verdad e - - - ro;

C.85

pe-ro en las ondas bó-se-das del al-ma no

C.88

se si el llanto es u-na voz con e - - ro.

C.91 CODA

Pa-ra es-cu-char tu queja de tus labios y o-te-bus-

C.94

que en tu sue-ño, ya-llite vi va-gan-do en

Musical notation for system C.94. It features a vocal line with lyrics "que en tu sue-ño, ya-llite vi va-gan-do en" and a piano accompaniment. A red bracket highlights the piano accompaniment for the first two measures.

C.97

un bo-rra-so la-be-rin-to des-pe-

Musical notation for system C.97. It features a vocal line with lyrics "un bo-rra-so la-be-rin-to des-pe-" and a piano accompaniment. A red arrow points from the piano accompaniment to the vocal line. There are red circles around some notes in the piano accompaniment.

C.100

Fin.

Musical notation for system C.100. It features a piano accompaniment with the word "Fin." written across the staves. There are some handwritten notes and markings on the staves.

T. total: 18'05"

ANEXO VII.12

LEVÁDEME

(PARA VOZ Y PIANO)

Andantino.
Canción gallega

C.1 Introducción
Sovro ma delicato
mp *rit.* *molto* *legato*

C.7 Pedal de tónica modal
A Si que ne - xa, i os seus bárbidos me che - gan, i o sim - ta

C.12 *rit.* *molto* *legato*
-vame pas ombes mar ve - xa, i os seus bárbidos me che - gan, i o sim - ta

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system starts at measure C.16 and ends at C.20. The second system starts at C.24 and continues. The score includes vocal lines with lyrics and piano accompaniment. Annotations in red ink highlight specific musical features: a circled 'ff' at C.16, a circled 'poco' at C.17, a circled 'molto' at C.18, a circled 'nota pedal' at C.20, a circled 'a' at C.24, a circled 'B' at C.25, a circled 'fusas' at C.26, and a circled 'pedal I' at C.27. The lyrics are: 'can - so re - va;', 'le - vai - me pra - com - de - mais - re - pe, e mais - re - so - fa - che nas pa - ras,', and 'o re - ven - ta - non as o - las, more - los sa - bel - vos ve -'. The score is written in a cursive, handwritten style with various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

C.28 modo de mi en tono de re
-- -- san; *mf* ou, de non, le-voi-me a donde
dim

C.32 Como el compás 10
poida ter a man, si que-ria, *7^a M*
pra espe-llar-me, mihas po-

C.36
ci -- tras, entre os xumes... da ru-bei-cha!
pp

C.41 Similar a la introducción pero una 5ª J Desc.

C.46

Sol m

ANEXO VII.13

TRES VILLANCICOS MANCHEGOS

(PARA VOZ Y PIANO)

- **LOS PASTORES NO SON...**
- **EL LABRADOR Y LA VIRGEN.**
- **VAMOS, PASTORCILLOS.**

dos pastores^I no son

Villancicos manchegos armonizados por el
M^{ho}. Rodríguez - Albert.

C.1 *Lento* **Introducción**

C.5 **A**

dos pas-to-res no son hom-bres — que son án-pe-les del cie-to —

C.9

que en el par-to de Ma-ri-a — e-llos fue-ron los pri-me-ros *P*

La b M IV VII +II I₆ II VI III V I
5 +6 IV Fa m

Más morido 2/

C.13 B

Pas-to-res a-le-gres ve-nid a Be-ten

Pedal I

C.17

ve-nis que he na-ci-do el ni-ño Ma-ri-a-nel

C.20 [1^a vez]

ve-nis que he na-ci-do el ni-ño Ma-ri-a-nel y qué ri-n-do es

C.24 2^a vez

y qué ri-n-do es

Fa M

II El Labrador y la Virgen.

Villancico manchego

M^{ho}. Rodríguez-Albert.

Allegretto.

C.1 Introducción

C.8

La Virgen va ca-mi-nan-do de E-gip-to pa-na Be-lén

C.15

Y en co-me-dio del ca-mi-no pi-dee el Ni-

6/

C.21 **1^{er} Período**

no de be-ter no pi-das Ni-no a-pna, no pi-das mi Bien, que

C.27 **2^o Período** Si b m

las a-pnas fm-tias, no se puen be-ter

C.33 2^a vez

dim. p

III

Vamos, pastorillos. Villancico manchego.

Rafael Rodríguez - Albert

Introducción
Moderato.

C.1

Fa M I VI II V I

C.5 *mf* 1^{er} Período

San Jo-sés car-pin-te-no, la Vir-gen te-ja y el Ni-ño ha

Pedal

C.12 2^o Período 1^{er} Período

ce-ma-de-jas de-se-da ver-de ¡qué ri-sa tan mo-na! ¡qué ri-

C.19 2^o Período

sa te da-ba! ¡qué ri-sa tan mo-na! ¡ja, ja, ja, ja, ja

V VI Cad. Rota V I Cad. Perfecta

(B) Más mundo 9

C.26 **1^o Período**

yan-de yan-de yan-de la ma-ri-mo-se-na yan-de yan-de

C.31 **2^o Período**

yan-de quee-sa No-che bue-na. *mf* Va-mos, pas-tor-

C.36 **1^o Período** **V** **I** **Pedal I**

ci-elos, va-mos a Be-tén, que ha na-ci-do el

C.40 **2^o Período**

Ni-ño pa-ra nues-tro bien. *f* que ha na-ci-do el

2º Período (Repetición)

C.44 **(B)**

Ni — ño pa — ra nues — tro bien. *ff* *prontoy de-pri-sa,*

C.49 **1º Período** **Doble pedal I/V**

el paso lar — gar, que ha na — ci — do el Ni — ño pa — ra nues — tro bien;

2º Período

C.55 **1'6"**

que he mos de dar — nar — ley dar te el pa — ra — bien;

2º Período (Repetido)

C.59

que he mos de dar — nar — ley dar te el pa — ra — bien.

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of four systems of music. Each system includes a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in Spanish. The score is annotated with various performance markings such as dynamics (ff), articulation (prontoy de-pri-sa), and pedal instructions (Doble pedal I/V). Red brackets and boxes highlight specific sections of the music, labeled as '2º Período (Repetición)', '1º Período', and '2º Período (Repetido)'. A circled 'B' is placed above the first system. A vertical measurement '1'6"' is written to the right of the third system. The bottom left corner contains the publisher's information: 'UNION MUSICAL ESPAÑOLA Carrera S. Jerónimo, 36 - Madrid'.

UNION MUSICAL ESPAÑOLA
Carrera S. Jerónimo, 36 - Madrid

ANEXO VII.14

EVOCACIÓN DE LA ROSA NIÑA

(PARA VOZ Y PIANO)

The image displays a handwritten musical score for piano, consisting of four systems of staves. The first system is labeled "1º periodo" and includes the tempo marking "Allegro moderato." and the metronome marking "(M.M. 80=♩)". The score is annotated with red circles, arrows, and letters (a, b, c, d, e) highlighting specific musical features. The first system (C.1) shows a treble and bass staff with a circled 'A' in the treble and a circled 'a' in the bass. The second system (C.4) has circled 'a' in the bass and 'b' in the treble. The third system (C.7) has circled 'e' in the treble, 'b' in the bass, and 'c' in the bass. The fourth system (C.10) has circled 'b' in the treble and 'a' in the bass. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'mp'. The handwriting is in black ink on a white background.

H (N.M. 48 = ♩)

C.14 *Andantino poco mosso* **Tema**

p *mp* *Sol m* **Patrón melódico rítmico**

C.18

C.21 **Tema**

p *mp*

C.24 *cruc.*

187

3

C.27 *p* *breve* *poco rit* *Sol m*

(M.M. 66 = $\frac{1}{2}$)

alto C.30 *Tema* *Sol M* *Doble pedal*

C.33 *loco* *mp* *IV* *V* *Peb* *V* *I*

C.37

4

C.40

Andantino poco mosso

dim
mp
p
1
V

C.43

cres.
p

C.46

(B)

Quasi allegretto

8 (M.M. 52 = ♩.)

mp
p

Re m

Antecedente

C.49

Re - yes! - les di ce - yo soy na - na niña que -

Consecuente

Imitación Canónica

4^{ta} paralelas (Eco)

5

C.52

Antecedente

Consecuente Variado

Yo a los veci-nos parto-res can-tare, y desde la puzirga fle-

C.55

rei-da cam-pi-ña, mi-ró nuestro reyno con-to-jo pa-sare

C.58

My poco

animat

(M.M. 100 = ♩)

Pedal V

La M

C.61

no tza-ze no que el mundo es-tá lle-no de go-zo por él

(M.M. 62-6)

C.67 *Dolce e meno mosso* 6

mp Al que tan re-ta-do tam-bin do y tan sus no

mf *mp*

Fa M

C.71

que ha ce al sol más ya la miel: más heo

5^{ta} paralelas

C.74

Ain no ha-ja al di-a *Ostinato*

Tritono

C.78

? Donde es ta-blo?

102

7 (M.M. 52 = ♩.) H

C.81 *f* *mp*
Pies - tab me ha en tre la pa - ra ir a Be -

C.83 *mp*

C.85
No ten - gais cui - da do que la a - pa - que el

C.89 *mp*
dia - blo - con mis o - jos

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of four systems of music. Each system is labeled with a measure number in red: C.93, C.96, C.100, and C.104. The score is written on three staves per system (treble, middle, and bass clefs). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings, including *p* (piano) and *meno mosso*. A tempo marking *loco* is present in measure 96. A performance instruction *(M.M. 72 = J.)* is written above measure 100. The score is enclosed in a rectangular frame, and a small box containing the number 8 is located in the upper right corner of the page.

9

C.108

C.112

C.115

C.118

Modelo

Repetición

poco cresce

8^{va}

lento

8^{va}

10

C.121

Musical score for C.121, measures 1-2. The score is in 8/8 time. The first measure contains a complex chordal texture with many notes. The second measure features a circled chord in the bass and a circled chord in the treble. The treble clef has an 8: above it.

C.123

Musical score for C.123, measures 1-2. The score is in 8/8 time. The first measure has a circled chord in the bass and a circled chord in the treble. The treble clef has an 8: above it and a *dim.* dynamic marking below it. The second measure has a circled chord in the bass and a circled chord in the treble. The treble clef has an 8: above it and a *loco* dynamic marking above it, and a *mf* dynamic marking below it.

C.125

Musical score for C.125, measures 1-2. The score is in 8/8 time. The first measure has a circled chord in the bass. The second measure has a circled chord in the bass.

C.128

Costo (M.M. 58.)

Pregunta

Musical score for C.128, measures 1-2. The score is in 3/8 time. The first measure has a circled chord in the bass. The second measure has a circled chord in the bass. The treble clef has an *mp* dynamic marking below it. A red bracket labeled "Pregunta" spans the second measure. A red circle labeled "La M" is under the bass line in the second measure.

Handwritten musical score for piano, measures C.133 to C.149. The score is written on a grand staff (treble and bass clefs) with various musical notations including chords, melodic lines, and dynamic markings. The measures are labeled C.133, C.138, C.144, and C.149. The score includes dynamic markings such as *P*, *mp*, *pp*, and *ppp*. There are also performance instructions like *loco*, *Con delicatessa*, and *pp so vib. e dim.*. A red bracket labeled "Respuesta" spans measures C.138 to C.144. A red bracket labeled "La M" is located below measure C.138. A handwritten "H" is in the top right corner, and a boxed "11" is in the top left corner. The score shows complex chordal textures and melodic fragments.

The image shows a handwritten musical score on a page with ten staves. The top two staves are filled with musical notation. The first staff is a treble clef staff with a key signature of one flat and a 6/8 time signature. It contains several notes, including a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, with various accidentals and slurs. The second staff is a bass clef staff with a key signature of one flat and a 6/8 time signature. It contains several notes, including a half note F3, a quarter note G3, and a quarter note A3, with various accidentals and slurs. A red 'C.155' is written to the left of the second staff. A handwritten 'luc' is written above the first measure of the second staff. A handwritten 'pppp' is written above the second measure of the second staff. A boxed 'V2' is written in the top right corner of the page. The remaining eight staves are empty.

ANEXO VII.15

VOCES EN LA LEJANÍA

(PARA VOZ Y PIANO)

PIANO y Soprano

Voces en la lejanía

Evocación

Sobre figuras de la

PASIÓN DEL SEÑOR

“LA SAMARITANA”

DE Gabriel Miró

R. Rodríguez Albert

Vino una mujer de
SAMARIA a sacar agua.

Jesús le dijo:
¡DAME DE BEBER!

S. Juan, VI-7

Moderato Assai.
Introducción

C.1

Canon a una corchea de distancia y 8ª J baja

Se invierte el orden del canon

C.5

Andantino Mosso

C.8

(hablado ajustado)

Los que venían de los obradores

Los que estaban en su obrador

Si M

C.11

de artesanos

C.15

Musical score for C.15, featuring piano accompaniment with complex rhythmic patterns and dynamic markings.

20

C.19

Saba, desamurada, cruzaba las calles de Samaria. Y cuando un samaritano

Musical score for C.19, including vocal line and piano accompaniment. The score includes the lyrics "Saba, desamurada, cruzaba las calles de Samaria. Y cuando un samaritano" and dynamic markings like *p* and *mf*.

C.23

volvía de caminar. ella le buscaba preguntándole:

Musical score for C.23, including vocal line and piano accompaniment. The score includes the lyrics "volvía de caminar. ella le buscaba preguntándole:" and dynamic markings like *ff*.

C.26

¿Viste al Señor que les, les más es cuando despena-mien-tes, a aquel que

Musical score for C.26, including vocal line and piano accompaniment. The score includes the lyrics "¿Viste al Señor que les, les más es cuando despena-mien-tes, a aquel que" and dynamic markings like *mf*.

C.30 30

sien-do pu-di-o co-mi paude Sa- ma- gna- riu- o

C.34

Loco

C.38 40 **Tema**

qui le vis- teis + se- que- chais- teis

Tema 5ª J Asc

*Error del copista (Fig. rítmica)

C.42 **Tema**

como avinda de chaverosa cu- se- ever- dal- pa- se- coamit- le pa- isu- de- los- car- te- cos

4

C.46

por los o - ce - nos y Ver - ge - les

mf

Imitación

50

C.50:

p delicato

C.53

8^a alta

C.56

no dis - ci - pli - nando a sus dis - ci - pu - los y agra - ci - ando a los que le pro - du - ce - ran al Se - ñor

Detailed description of the musical score: The score is presented in four systems. System 1 (C.46) shows a vocal line with lyrics 'por los o - ce - nos y Ver - ge - les' and piano accompaniment with a dynamic marking of *mf* and a red box labeled 'Imitación'. System 2 (C.50) features piano accompaniment with a dynamic marking of *p* and the instruction 'delicato'. System 3 (C.53) continues the piano accompaniment with a red box labeled '8ª alta'. System 4 (C.56) shows a vocal line with lyrics 'no dis - ci - pli - nando a sus dis - ci - pu - los y agra - ci - ando a los que le pro - du - ce - ran al Se - ñor' and piano accompaniment.

C.61
Meno mosso

C.60
mp *quieres que digamos quedas cuando me voy en a-ca-be?*
poco rit. mp

*Error del copista. En el borrador aparece Re#

C.64
Más el re- pu- so: No vi-ne a per-der-los si- ho a salvar-los
mp

C.68
70
Declamación medida y convencional
to- das las ve- das ba-ja-bu- la mu- jer
Pedal *

C.71
a la som-bra de las pal-me-ras del po-zo pa-trio-ri-cal
5^{ta} J

6.

TEMPO SCORSO

C.74



(Hablado ajustado) C.10 - C.14 80

C.77 Junto al ojo halló la mujer doce caminantes.



ALLEGRO MA NON TROPPO

C.81



Modo de Sol (↓ 2ª Desc)

C.84 Siendo pobres habíamos que remediaba si como de los otros

loco



C.87 *La samaritana les grita:*

Handwritten musical score for C.87. The title is "La samaritana les grita:". The score is in treble and bass clefs. It features a melodic line in the treble clef with a "gliss. rapido" annotation and a dynamic marking of "ff". The bass clef part provides harmonic support. There are some handwritten annotations and markings throughout the score.

C.89 **Modo de Sol (↓2ª Desc.)**

Handwritten musical score for C.89. The title is "Modo de Sol (↓2ª Desc.)". The score is in treble and bass clefs. It features a melodic line in the treble clef with a "Post." annotation and a dynamic marking of "p". The bass clef part provides harmonic support. There are some handwritten annotations and markings throughout the score.

C.92

Handwritten musical score for C.92. The score is in treble and bass clefs. It features a melodic line in the treble clef with a dynamic marking of "p". The bass clef part provides harmonic support. There are some handwritten annotations and markings throughout the score.

C.95

Handwritten musical score for C.95. The score is in treble and bass clefs. It features a melodic line in the treble clef with a dynamic marking of "p". The bass clef part provides harmonic support. There are some handwritten annotations and markings throughout the score, including the letters "V. R." and an arrow pointing to the right.

8

C.96 **ANT.**

es la más blanca de to... dan su ven las jazmi-nel por su mu...

10ª Asc. CONS.

C.98

ieh - - - !

100 (Hablado)

se abaja

C.101

y va en la vera del Pozo

C.104 *se detubo auitada* **Meno Moss o**

se detubo auitada **Meno Moss o**

Error ortográfico

Loco

Poco. rit

mf

p

Si M

p

C.126 (Hablado) Ella se contemplaba abandonada
conformada de su destino cansado.
Da mede ba per
dolce

130
C.130 y le sonrió dulce y tímida, pronunciando:

C.134
mf se me sucedo te - ni - a me vi - estas a mí que soy sa - cer - do - ta - tu - a.
cresc. - - - - - dim

Reexposición 140
C.138 y transfigurándose en padre magno y
RISOLUTO
f

C.141 fuerte Señor que visita su heredad, le dijo:

Musical score for C.141, featuring piano accompaniment. The score is in 4/4 time and includes a vocal line. Red boxes highlight specific chords and melodic lines in the piano part.

C.144 *mp* si su plenas a quien es el que le dice dame del beber!

Musical score for C.144, featuring piano accompaniment. The score is in 4/4 time and includes a vocal line. The dynamic marking is mezzo-piano (*mp*).

C.147 tía en di-d-a-a el pi-dic-a-le: do no a di si-no

Musical score for C.147, featuring piano accompaniment. The score is in 4/4 time and includes a vocal line. A red arrow points to the piano part with the annotation "mov. espejo".

150
C.150 tú a mi da-me el a-gua del la sed mi-a!

Musical score for C.150, featuring piano accompaniment. The score is in 4/4 time and includes a vocal line. Red arrows point to the piano part with the annotation "5as". A large red arrow points to the right with the annotation "Va R de".

C.152 ANDANTINO COMODO (Hablado) Salieron en la mu- de malicia de
jar resabios vapores y se

Fa M

C.155 inclinó graciosa mente, exclamando: El po- zos ha do y 2 Como po-

mov. espejo

C.158 (Hablado) 1160 Llegóse al hombre
dinas trisa- car a qua- 2000

TRANQUILLO

mp

C.161 dolerido de compasién, y la samaritana re- en si misma esci-
cogiese chando le:

5as

A tempo

C.164

To del que be-bie-ra da-ya a-gua que tie-
dolce
P Poco ritén mp

*Error copista

C.167

to-mas de la tie-rra
vuel-ve a ser-

170

C.170

la se-
mas el que be-bie-re de la que ya lum-bro.

C.173

min-a-es ta-ra se-dien to por que el a-gua que a-ya se vuel-ven el

C.176

Musical score for C.176. The vocal line is in G major, 4/4 time, with lyrics: "Pe-cho una luen - te, que sal-taba la Vi - dae - ter - na". The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

C.179

Musical score for C.179. The vocal line is in G major, 4/4 time, with lyrics: "Habla- do / Le misis se le... Ha postrauda;". The piano accompaniment is in G major, 4/4 time, with a complex texture of chords and moving lines. A red box highlights a specific chord in the piano part, with a red arrow pointing to C.182.

C.182

Musical score for C.182. The vocal line is in G major, 4/4 time, with lyrics: "le imploró con un quejido venturoso: ¡ Dame Se-ñor, pa-". The piano accompaniment is in G major, 4/4 time, with a complex texture of chords and moving lines. A red box highlights a specific chord in the piano part, with a red arrow pointing to C.179.

C.185

Musical score for C.185. The vocal line is in G major, 4/4 time, with lyrics: "de su que Vi - xa que yo no quiero te-ner... más". The piano accompaniment is in G major, 4/4 time, with a complex texture of chords and moving lines. The word "slac" is written below the piano part.

C.188

cuasi ADAGIO

agua de amor y de

Musical score for C.188, featuring a treble and bass clef. The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as *mp*. A handwritten note 'Pedal *' is present below the bass line.

190

C.190

caridad, omitida

por la gracia del

maraba ja vien-

Musical score for C.190, featuring a treble and bass clef. The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as *P*. Handwritten notes 'Pedal *' and '5' are present below the bass line.

C.193

probo de la mujer.

...y una tarde

haron voces y

Musical score for C.193, featuring a treble and bass clef. The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as *pp* and *mp*. Handwritten notes 'Pedal *' are present below the bass line.

C.196

on el camino
de la tierra

Perdon de atonias en el fin mi alma

Musical score for C.196, featuring a treble and bass clef. The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as *pp*. Handwritten notes 'Pedal *' are present below the bass line. A red box highlights a section of the score.

C.199 **200** *no. sostenido*

La mujer les: *al cargo* y les dije: *no. sostenido*

Loco

C.202

risateis como se-ñores y va-go-tros los usas se-ñores con el porte de un

Loco

C.207 **210**

gen-te

¡Pas en ti! mu-jer

C.212

Le responderon.

Flectivando

P Pedal

C.214 (b.c. *comunicativo*)

U. Dejar vibrar

mp

Detailed description: This system shows a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a melodic phrase with a red box highlighting a specific interval. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes. The dynamic marking is mezzo-piano (mp).

C.217

¿Don-de-s-tá-el Ra-bbi Je-sús?

Paz en ti-mu-jer en

mp

Detailed description: This system contains two systems of music. The first system has a vocal line with the text '¿Don-de-s-tá-el Ra-bbi Je-sús?' and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line with 'Paz en ti-mu-jer en' and the piano accompaniment. A red box highlights a chord change in the piano part. The dynamic marking is mezzo-piano (mp).

220

C.220 (Hablado) *Repitirá austeramente el anciano*

non-bre del Se-ñor

mp

Detailed description: This system is marked '220' in a box. It features a vocal line with the text 'non-bre del Se-ñor' and a piano accompaniment. The vocal line is marked '(Hablado)' and the instruction 'Repitirá austeramente el anciano' is written above it. The piano accompaniment has a complex rhythmic pattern. The dynamic marking is mezzo-piano (mp).

C.223

¿Don-de-es-tá-el Ra-bbi?

Entonces la- hirió la palabra del

0-1-0

Detailed description: This system contains two systems of music. The first system has a vocal line with the text '¿Don-de-es-tá-el Ra-bbi?' and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line with 'Entonces la- hirió la palabra del' and the piano accompaniment. A red box highlights a melodic phrase in the vocal line. The dynamic marking is mezzo-piano (mp).

C.226 *anistal vieja*
ff servu-sa-len-ha-ma-ta-dol se - kor

C.229 (Hablado) *de súbito precipitase* [230]
ve con Vo

C.231
so - tros *quiere to-car, be-sar el sepul-cro*

C.234 **MAESTOSO**
Solenne *mujer ¡el Rabbi no tiene sepul-cro!*
solemne ostinato
Modo de R

C.237

Handwritten musical score for C.237. It consists of three staves: a vocal line in treble clef with lyrics "El lábil es ci-ta-do y su hípal cie-lo", a piano accompaniment in treble clef, and a piano accompaniment in bass clef. The music is in a minor key and 3/4 time.

240

C.240

Handwritten musical score for C.240. It consists of three staves: a vocal line in treble clef with five notes, a piano accompaniment in treble clef, and a piano accompaniment in bass clef. The music is in a minor key and 3/4 time.

C.243

Sintió frío y miedo de una desinparada

Handwritten musical score for C.243. It consists of three staves: a vocal line in treble clef with lyrics "Sintió frío y miedo de una desinparada", a piano accompaniment in treble clef, and a piano accompaniment in bass clef. The music is in a minor key and 3/4 time.

C.246

Y buscó el refugio del pozo de Jacob

Handwritten musical score for C.246. It consists of three staves: a vocal line in treble clef with lyrics "Y buscó el refugio del pozo de Jacob", a piano accompaniment in treble clef, and a piano accompaniment in bass clef. The music is in a minor key and 3/4 time.

[250]

C.249 *My baba lu piedra*
gemida

C.252 *Ra-bbi! Ra-bbi!* *Por qué me cruci- ta- do para subir ta cie-*

C.255 *Stesso tempo (Amplamente sonoro sin intensidad)*
lo?

[260]

C.258 *din- roco a roco* *molto*

Pedal

21

C.262

Handwritten musical score for piano, page 21, starting at measure C.262. The score is written on a grand staff with two staves per system. The first system contains handwritten notes and markings. The second system contains the word "senza" and "rall PP". The third system contains "PPP" and "Si M". The rest of the page shows empty staves.

ANEXO VII.16

VOZ ÚLTIMA

(PARA VOZ Y PIANO)

3

Moderato assai

C.1

Piano

Moderato assai

1^{er} periodo

Diseño y

Diseño x

Sol m

Ped * *Smile*

C.5

mp

Al la manita

2^o Periodo

mp

Ped

C.10

na-na-nani-tá e-a

Ped * *Ped* * *Ped* * *Ped* *

Imitación

C.14

mf *Re modal*

p *Re* *señor* *di* *leal*

p *Re* *señor* *di* *leal*

p *Re* *señor* *di* *leal*

p *Re* *señor* *di* *leal*

C.18

p *Re* *señor* *di* *leal*

p *Re* *señor* *di* *leal*

p *Re* *señor* *di* *leal*

p *Re* *señor* *di* *leal*

C.22

p *Re* *señor* *di* *leal*

p *Re* *señor* *di* *leal*

p *Re* *señor* *di* *leal*

p *Re* *señor* *di* *leal*

C.25

mf Que la to-meen sus brazos de hierro - hierro y lo pon-ga en sus

mf

Pdo * *Pdo* * *Pdo* * *Pdo* *

C.29

o-jos sus dos vio - letas e-a

Pdo * *Pdo* * *Pdo* * *Pdo* *

Poco piu animato

C.33

pp e-a *mf* Quiere ser ciu-da-da-na

Poco piu animato

pp *mf*

Pdo * *Pdo* * *Sol m* *Fa M* *v I*

C.37
de su ancha tie-rra reco-rrer sus mon-ta-

C.41
ñas como via-je-ros — Suaves pies in-con-sab-les — por sus ve-

C.46
ce-das ser-pastora de tie-bles — y en sus flo-

Serie de 6º

7

C.49

Handwritten musical score for C.49. It features a vocal line with lyrics: "restos de un blanco cante lu na - ru - bia (des - tre - llas)". Below the vocal line is a piano accompaniment with various annotations: red arrows pointing to specific notes, a red box around a melodic phrase, and markings "Peb" and "*" in the bass line.

C.53

Handwritten musical score for C.53. It shows a piano accompaniment with several melodic phrases in the right hand highlighted by red boxes. The bass line contains markings "Peb" and "*" repeated twice.

Primo tempo

C.56

Handwritten musical score for C.56. It begins with a circled "A" and a 3/4 time signature. The score is marked "1^{er} Período" in a red box. The bass line includes markings "Peb" and "*" followed by the word "Smile". The piece concludes with a large, stylized treble clef flourish.

The image shows a musical score for piano and voice, consisting of three systems of staves. Each system includes a vocal line and a piano accompaniment. The first system, starting at measure 60, features a vocal line with lyrics "a la nanita na-na nani-ta" and a piano accompaniment with a bass line marked "Peb" and asterisks. The second system, starting at measure 64, has a vocal line with lyrics "e-a e-a" and a piano accompaniment with a bass line marked "Peb" and asterisks. The third system, starting at measure 68, has a vocal line with lyrics "Puesendi di teal sueno su- yo que venga" and a piano accompaniment with a bass line marked "Peb" and asterisks. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, dynamics, and articulation marks.

The image displays a page of a musical score for piano, featuring a vocal line and piano accompaniment. The score is divided into three systems, each starting with a measure number in red: C.79, C.81, and C.84. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The vocal line is written in a single staff, and the piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clef). The lyrics are in Spanish and are written below the vocal line. The piano accompaniment includes various musical notations such as chords, arpeggios, and triplets. In measure C.81, there are red circles around the vocal line and the piano accompaniment, highlighting specific musical features. The lyrics for C.79 are "so-nas en el leve pa-mo-to de mi ca-". The lyrics for C.81 are "-be-za para que una barca te ruga iste-mera-y lle-ga-ba a la u-". The lyrics for C.84 are "-vi-lla del dia, pueda eno-nada de a tu-tes- in-so-a tu fis-tu-".

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of three systems of music. Each system includes a vocal line and a piano accompaniment. The first system, labeled C.87, features the lyrics "qui et sal uerum in fa-ctis uerba he-licia!". The piano accompaniment includes markings for "8va" and "poco". The second system, labeled C.91, has the lyrics "en honor de los vi-nos" and includes tempo markings "poco rit" and "a Tempo". The piano accompaniment has "8va" markings. The third system, labeled C.95, is marked "Primo tempo" and includes a circled letter "A" above the vocal line. The piano accompaniment has "4" markings and a red "v-" marking. At the bottom of the page, there is a red "Sol m" marking and a large treble clef symbol.

The image displays three systems of a musical score, each consisting of a vocal line and a piano accompaniment line. The systems are labeled C.99, C.103, and C.107.

- System C.99:** The vocal line begins with a *mp* dynamic and the lyrics "En la navita na-na na mi-ta". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes with a *P* dynamic marking.
- System C.103:** The vocal line has the lyrics "e-a-e-a". The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern, marked with *P* dynamics.
- System C.107:** The vocal line has the lyrics "Ray-senor - dítele a su yo que venga". The piano accompaniment includes a change in tempo or meter, indicated by a '3' over the staff.

C.110 13

poco rit
poco
Sol m 1.

ANEXO VII.17

SONATINA

(PARA VIOLÍN Y PIANO)

- **PRELUDIO.**
- **BERCEUSE.**
- **FINAL.**

2) C.1 *Assai tranquillo* H.M. 60 J. Preludio

Violín

Piano

Introducción

Fa Mmf

I₉ Trecena 3# II₂^{6b} I₉ Trecena 3# II₃

C.4

A

a

b

a (m.contr.)

3T

C.7

3T

3T

3T

3T

a

b

modelo

Repetición (5^a J Asc.)

C.9

a (m.c)

a

b

a (m.c)

mp

Ped

* Ped * Ped * Ped * Ped *

The image displays a handwritten musical score for piano, consisting of four systems of staves. The systems are labeled C.11, C.13, C.15, and C.17. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings. Red ink is used for annotations, including brackets, boxes, and labels such as 'a', 'b', 'a (m.c)', 'a'', and 'b'. Performance markings include 'Ped' (pedal), '3T' (triplets), 'cresc' (crescendo), 'decresc' (decrescendo), 'marcato', and 'Cda. Ten.'. The score is set in a key with one flat and a 3/4 time signature. A circled '1' is at the beginning of system C.11, and a circled '3' is at the end of the system. System C.15 includes the text 'Presente a tpo dnu poco rit' and 'Presente a tpo dnu poco rit' written in both hands.

(d)

C.18

C.19 *Sabido* 3T

C.21 *Poco animato* M.H. 76 r.1

(B)

Do M

C.23

The image displays a handwritten musical score for piano, consisting of four systems of staves. The first system, labeled C.25, features a treble clef and a 'pizz' (pizzicato) marking. The second system, labeled C.27, continues the piece with various articulations and dynamics. The third system, labeled C.29, shows a change in dynamics to 'p₁₆' and includes a circled number '3'. The fourth system, labeled C.31, is marked 'arco' and includes a 'cantando' instruction. The score is annotated with numerous performance markings such as accents, slurs, and dynamic changes. A circled '5' is visible in the upper right corner of the page.

6

C.34

C.37

C.41

C.44

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of five systems of three staves each (treble, grand, and bass clefs). The systems are labeled with measure numbers: 6, C.34, C.37, C.41, and C.44. The notation includes notes, rests, and various musical symbols. Dynamics such as *p*, *mp*, and *mf* are indicated. Performance instructions like *Ped.* and *mf Cantando* are present. There are also circled numbers (e.g., 6, 41) and asterisks marking specific measures. The handwriting is in black ink on white paper.

7

C.48 Desarrollo

C.51

C.54

C.57

Handwritten musical score for piano, measures 59-71. The score is written on four systems of staves. Each system consists of a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, slurs, and dynamic markings. The dynamics are marked as *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte). Pedal markings are indicated by 'Ped' and '*' symbols. There are several circled numbers: a circled '8' at the beginning of the first system, a circled '6' at the end of the first system, and a circled '7' at the beginning of the fourth system. The measure numbers C.59, C.63, C.68, and C.71 are written in red at the start of their respective systems. The handwriting is in black ink on white paper.

Allegro mosso 9

C.74

C.77

poco rit e dim *Reexposición* *Primo tempo*

C.80

C.83

cresc.

10

C.85 *Poco* *8^a*

C.87 *loco* *a f^o* CODA *to esente*

C.89 *ten* *Dim* *a f^o* *meno rit*

C.91 *Saltello* ⑨

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of four systems of music. Each system is labeled with a red measure number (C.85, C.87, C.89, C.91) and contains two staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings. Handwritten annotations in black ink are present throughout the score, including 'Poco', '8^a', 'loco', 'a f^o', 'CODA', 'to esente', 'ten', 'Dim', 'meno rit', and 'Saltello'. A circled number '9' is written above the C.91 system. The score is enclosed in a black rectangular border.

Poco animato 11

C.93

Poco

C.95

Re M

C.97

C.100

Arco

Ped

The image displays a handwritten musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system, labeled C.102, shows a complex melodic line with various ornaments and slurs. The second system, labeled C.104, features a more rhythmic and harmonic texture with dynamic markings like *Ped* and *P₀*. The third system, labeled C.106, shows a section with a red oval highlighting a specific melodic phrase. Below the third system, there are three empty staves.

18

The title page features three staves. The top staff is empty. The middle staff contains the title "Berceuse" written in a large, elegant cursive font. The bottom staff contains the tempo marking "Moderato" and the metronome marking "M.M. = 72".

Sección 1ª Introducción

C.1

Motivo generador

This section, labeled C.1, shows the beginning of the piece. It features a piano introduction with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. A red bracket highlights the first few notes of the right-hand melody, labeled "Motivo generador". The music is in a minor key and 3/4 time.

C.4

This section, labeled C.4, continues the melodic development. It shows a continuation of the melodic line from the previous section, with some chromatic movement and phrasing changes. The accompaniment remains consistent.

Tema (A)

Adagio e semplice

C.7

1º periodo

This section, labeled C.7, introduces the main theme (Tema A). It is marked "Adagio e semplice" and "1º periodo". The melody is more spacious and features a prominent interval of a major third. The piano accompaniment is simpler and provides a steady harmonic foundation.

The image displays a page of a musical score for piano, featuring four systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings. Red annotations highlight specific structural elements:

- System 1 (Measures C.10-12):** Labeled "2º período" in red. Measure C.10 is marked with a circled "1". Dynamic markings include "poco cresc" and "sfz".
- System 2 (Measures C.13-15):** Continuation of the musical material from the previous system.
- System 3 (Measures C.16-18):** Labeled "CODA" in red. The music consists of a few notes in the treble clef, with the bass clef remaining empty.
- System 4 (Measures C.19-21):** Labeled "Contratema" in red. It begins with "Tema A' 1º período" and a circled "2".

15

C.22 1^{er} período

Contratema

C.26 2^o período

Canon estrecho

cresc

8^{va}

sfz

low

Peo * *Peo* * *Peo* * *Peo* *

C.30 PUENTE ③

f *dim*

Peo * *Peo* * *Peo* * *Peo* * *Peo* * *Peo* * *Peo* * *Peo* *

Tema B

C.34 *Sord.*

8^{va} *mp* **Motivo generador** *loco* *P*

mb

Peo * *Peo* * *Peo* *

16
C.38 Tema (B) 5ª J+
C.42
C.46 CODA Escala Pentátona arco
C.50 II SECCIÓN
Annotations: Tonos enteros, Semitono, arco, call, dim e call, 2 ped.

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of four systems of staves (C.53, C.55, C.56, and C.58). The notation is in black ink on white paper, with some red ink used for labels and measure numbers.

- C.53:** The first system. The top staff has a handwritten annotation "Sini 100%" above it. The music features a melodic line with various ornaments and a bass line. Dynamic markings include *pp* and *ppp*. The word "sul tasto" is written below the first few notes. The measure number "C.53" is written in red at the beginning.
- C.55:** The second system. It begins with a red label "Escala cromática" above the staff. The music consists of a chromatic scale in the upper voice and a pentatonic scale in the lower voice, indicated by a red label "pentáfono" below the staff. The measure number "C.55" is written in red at the beginning.
- C.56:** The third system. It features a melodic line with a circled measure number "6" above it. The word "Tema A' 2º periodo" is written in red above the staff. Dynamic markings include *normal*, *decresc*, and *cresc*. The measure number "C.56" is written in red at the beginning.
- C.58:** The fourth system. It shows a melodic line with a circled measure number "6" above it. The bottom of the system has a series of "ped" markings with asterisks: "Ped * Ped * Ped * Ped * Ped * Ped * Ped * Ped *". The measure number "C.58" is written in red at the beginning.

18
C.62

Motivo generador

Tema (B)

mp

III Sección Motivo generador

TEMA B 5J+

C.66

C.70

CODA

C.73

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of four systems of staves. The systems are labeled C.77, C.80, C.83, and C.86. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations in red ink highlight specific musical phrases and motifs. The first system (C.77) features a 'Pizz' marking and a circled '19'. The second system (C.80) has a circled '8' and a 'Motivo generador' label. The third system (C.83) also has a 'Motivo generador' label. The fourth system (C.86) includes 'II: cda' and 'III: cda' markings, along with 'P' and 'rit e molto dim' markings. The score is written on a white background with black ink for the musical notation and red ink for the annotations.

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system, labeled 'C.89', contains two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with notes, rests, and slurs. Above the staff, there are handwritten annotations: 'II eda' (second edition), a circled '9', and 'III eda' (third edition). Dynamics include 'pp' (pianissimo) and 'ppp' (pianissimissimo). Performance instructions include 'loco' and 'Re.' (ritardando). The lower staff has a bass clef and contains accompaniment with notes, rests, and slurs. Dynamics include 'pp' and 'p' (piano). Performance instructions include 'cresc' (crescendo) and 'Ped' (pedal). A red box highlights a specific passage in the upper staff. The second system, labeled 'C.92', contains two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with notes, rests, and slurs. Above the staff, there are handwritten annotations: 'II eda' and 'ca' (crescendo). Dynamics include 'pp' and 'p'. Performance instructions include 'cresc' and 'loco'. The lower staff has a bass clef and contains accompaniment with notes, rests, and slurs. Dynamics include 'pp' and 'p'. Performance instructions include 'cresc' and 'loco'. Below the second system, there are several empty staves.

21

EXPOSICIÓN
TEMA A
Motivo generador X

C.1
2/4
f
Re M

Motivo generador ampliado

C.4
sfz
Re

Motivo y₁
Motivo y₁ 5°J↓
y₂

C.9
m.g.
m.g. 5°J↓

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of four systems of staves. The score is annotated with red markings and text.

- System 1 (C.13):** Features a treble and bass staff. Red boxes labeled y_2 are drawn above the treble staff, and red boxes labeled y_1 are drawn below the bass staff. The treble staff has a $3/4$ time signature. The bass staff has a $3/4$ time signature. The piece is marked *p*.
- System 2 (C.17):** Features a treble and bass staff. Red boxes labeled y_2 are drawn above the treble staff, and red boxes labeled x are drawn below the bass staff. The treble staff has a $3/4$ time signature. The bass staff has a $3/4$ time signature. The piece is marked *mp*. The text "I TEMA POPULAR" is written in red above the treble staff. The text "x mov. contr." is written in red above the bass staff.
- System 3 (C.21):** Features a treble and bass staff. The treble staff has a $3/4$ time signature. The bass staff has a $3/4$ time signature. The piece is marked *p*. The text "Poco meno mosso ma con grazia e intenzione M.M. 99!" is written above the treble staff. The text "1° periodo" and "2° periodo" are written in red below the treble staff. The text "La M" is written in red below the bass staff. The text "Pod" is written in red below the bass staff.
- System 4 (C.26):** Features a treble and bass staff. The treble staff has a $3/4$ time signature. The bass staff has a $3/4$ time signature. The piece is marked *mp*. The text "molto legato" is written in red below the bass staff.

The image displays a handwritten musical score for piano, consisting of four systems of music. Each system is marked with a circled number (I, II, III, IV) and a measure number (C.31, C.36, C.40, C.45). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations in red and black ink provide additional analysis and performance instructions.

- System I (C.31):** Marked with a circled 'I'. Includes a circled '8' at the beginning. Annotations include 'v' (accents) and 'pizz' (pizzicato) with asterisks.
- System II (C.36):** Marked with a circled 'II'. Includes a circled '11' at the beginning. Annotations include 'mf' (mezzo-forte) and 'p' (piano).
- System III (C.40):** Marked with a circled 'III'. Includes a circled '4' at the beginning. A red arrow points to a measure with the annotation 'Menor/Mayor'.
- System IV (C.45):** Marked with a circled 'IV'. Includes a circled '14' at the beginning. Annotations include 'Pizz' (pizzicato), 'con forza' (with force), 'arco' (arco), and 'mf' (mezzo-forte).

The image displays a handwritten musical score for piano, consisting of four systems of music. The systems are labeled C.50, C.54, C.59, and C.63. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Red annotations are present throughout the score, including circles around specific notes, brackets, and lines connecting different parts of the music. Key annotations include:

- C.50:** A circled '5' above the first staff, a circled '5' above the second staff, and dynamic markings *mp* and *f*.
- C.54:** The instruction *Animando a* above the first staff, and dynamic markings *f* and *ff*.
- C.59:** The instruction *riacere, como al primo tempo.* above the first staff, dynamic markings *dim* and *f*, and various annotations including y_1 , y_2 , and $b \rightarrow y_2$.
- C.63:** The instruction *Pizz* above the first staff, dynamic markings *f* and *ff*, and the annotation *x ampliación* above the first staff.

Handwritten musical score for piano, featuring three systems of music. The first system, labeled C.67, includes a circled number 7 and a circled number 25. The second system, labeled C.71, is marked "REEXPOSICIÓN" and "Primo tempo". The third system, labeled C.75, includes a circled number 8. The score is annotated with red 'x' marks, red lines, and various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings like 'f' and 'p'. The notation includes treble and bass clefs, time signatures, and various rhythmic values.

Handwritten musical score for piano, measures 85-101. The score is written on four systems of staves. The first system (measures 85-88) features a treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It includes annotations such as '26' at the beginning, 'C.85' in red, and 'TEMA B' circled in red. The second system (measures 89-92) includes 'C.89' in red, a circled '9', 'x mov. contrario', 'mp', and 'Re M'. The third system (measures 93-98) includes 'C.94' in red, 'mf', 'molto legato', and 'Spl. do'. The fourth system (measures 99-101) includes 'C.101' in red and a circled '10'. The score contains various musical notations including notes, rests, slurs, and dynamic markings.

27

C.106

C.110

C.115

Con forza Piano

C.120

Arce **(12)**

La M

Handwritten musical score for piano, featuring measures C.124, C.128 (CODA), and C.132. The score includes treble and bass clefs, various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'loco', 'mp', and 'stringendo e cresc. sino al fine'. There are also handwritten annotations in red and black ink, including circled numbers and 'X' marks.

ANEXO VII.18

CUARTETO EN SOL MENOR

(PARA INSTRUMENTOS DE ARCO Y PIANO)

- **PRIMER MOVIMIENTO.**
- **SEGUNDO MOVIMIENTO.**
- **TERCER MOVIMIENTO.**
- **CUARTO MOVIMIENTO.**

Carpeta 2,1

Cuarteto en sol menor

(para instrumentos de arco y piano)

I

Rafael Rodríguez
Albert

Duración, 18 minutos

Sección A
Allegro con brio (104 = 1)

Violín
Viola
Violoncello
Piano

Contramotivo a.
8ª
Sol m
Cresc
Cresc
Cresc
Cresc

C.1
C.4

The image displays a handwritten musical score for a piano piece, featuring four staves: Violin, Viola, Violoncello, and Piano. The score is divided into two systems. The first system begins at measure C.7, marked with a circled '7'. A red bracket labeled 'a₁ Triple octavas' spans measures 7 through 9. The Violin, Viola, and Violoncello parts play a melodic line with triple octaves, while the Piano accompaniment consists of chords and single notes. The second system begins at measure C.10, marked with a circled '10'. A red bracket labeled 'a₂' spans measures 10 through 12. The Violin, Viola, and Violoncello parts continue with similar melodic lines, and the Piano accompaniment features chords and notes. A red bracket labeled 'Contramotivo a₁' is located at the bottom of the second system, spanning measures 10 through 12. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (mp, mf, p), and articulation marks.

The image displays a handwritten musical score for a piano piece. The score is organized into two systems. The first system, labeled 'C.13' and 'PUENTE', contains staves for Violin, Viola, Violoncello, and Piano. The Violin, Viola, and Violoncello parts are mostly blank, with some notes and rests visible. The Piano part is more active, featuring complex rhythmic patterns and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'a₁'. The second system, labeled 'C.16', also contains staves for Violin, Viola, Violoncello, and Piano. The Violin, Viola, and Violoncello parts are again mostly blank. The Piano part continues with complex rhythmic patterns and dynamic markings, including 'a₂' and a downward arrow with the number '6' (↓6°). The score is written in black ink on white paper, with red markings highlighting specific sections and dynamics.

4

C.19

Violin

Viola

Violoncello

Piano

C.22

23

Violin

Viola

Violoncello

Piano

Detailed description: The image shows two systems of handwritten musical notation for a string quartet and piano. The first system, labeled 'C.19', covers measures 19-22. It features staves for Violin, Viola, Violoncello, and Piano. The Violin part has a melodic line with a red bracket and 'a1' annotation. The Viola part has a melodic line with a red bracket and 'mf' annotation. The Violoncello part has a melodic line with a red bracket and 'a1' annotation. The Piano part has a complex accompaniment with circled notes and a red line connecting them. The second system, labeled 'C.22', covers measures 23-26. It features staves for Violin, Viola, Violoncello, and Piano. The Violin part has a melodic line with a red bracket and 'a1' annotation. The Viola part has a melodic line with a red bracket and 'mf' annotation. The Violoncello part has a melodic line with a red bracket and 'p' annotation. The Piano part has a complex accompaniment with circled notes and a red line connecting them. A circled number '23' is placed above the second measure of the second system.

The image displays a handwritten musical score for a chamber ensemble consisting of Violin, Viola, Cello, and Piano. The score is divided into two systems. The first system includes measures 25 to 27, with a red bracket labeled 'C.25' above the Violin staff. The second system includes measures 28 to 30, with a red bracket labeled 'C.28' above the Violin staff. The Violin part features rapid sixteenth-note passages. The Viola and Cello parts provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. The Piano part includes chords and melodic lines, with a red 'Sol m' marking below the staff in both systems. The notation is in black ink on white paper, with red markings for measure numbers and dynamics.

The image displays a handwritten musical score for a string quartet and piano. It is divided into two main sections, C.31 and C.35.

Section C.31: This section begins with a red bracket labeled "SECCIÓN B" and a handwritten "b₁" above it. The score includes staves for Violin, Viola, Cello, and Piano. The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked "meno mosso" in red. The dynamics range from piano (p) to mezzo-piano (mp). A circled number "32" is written above the piano staff. The section concludes with a red "Re M" marking.

Section C.35: This section starts with a red "C.35" marking. It includes staves for Violin, Viola, Cello, and Contrabasso. The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The dynamics include piano (p), mezzo-piano (mp), and fortissimo (f). The Viola part is marked "ritmico". The Cello part is marked "arco" and "mp". The Contrabasso part is marked "Deciso" and "mp". A red bracket labeled "Contramotivo b₁" is placed above the Contrabasso staff. The section concludes with a red "Re m" marking.

The image displays a handwritten musical score for a chamber ensemble consisting of Violin, Viola, Violoncello, and Piano. The score is divided into two systems, each with four staves. The first system is marked with a red 'C.39' and includes annotations such as 'arco', 'mp', and 'Contramotivo b1'. The second system is marked with a red 'C.42' and includes annotations like 'atp.' and 'mp'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings, with some elements circled in red for emphasis.

8

C.46

Violín

Viola

V. Cello

Piano

Re m Cresc

50 **C.50 Sección A**

Primo tempo

Pia

The image displays a handwritten musical score for a chamber ensemble consisting of Violin, Viola, Cello, and Piano. The score is divided into two systems, C.53 and C.56.
System C.53: The Violin part begins with a melodic line, followed by the Viola and Cello. The Piano part features a complex, rhythmic accompaniment with triplets and sixteenth notes. Handwritten annotations in red ink include 'arco' (arco) and 'mp' (mezzo piano) above the strings, and 'a₂' (second octave) above the piano part.
System C.56: This system is characterized by dense, rapid sixteenth-note passages in all instruments. Red annotations 'a, Variado' (varied) are placed above the Violin, Viola, and Cello staves. The Piano part continues with its intricate accompaniment, including some red markings on the notes.

The image displays a handwritten musical score for a piano piece, featuring four staves: Violin (V), Viola (Viola), Cello (Cello), and Piano (Piano). The score is annotated with red markings and includes the following elements:

- Violin (V):** Marked with **C.59** and **C.62**. Includes a circled **60** and a circled **pp**. Performance instructions include *e molto legato* and *Cresc poco a poco*.
- Viola:** Marked with **C.59** and **C.62**. Includes a circled **pp**. Performance instructions include *e molto legato* and *Cresc poco a poco*.
- Cello:** Marked with **C.59** and **C.62**. Includes a circled **pp**. Performance instructions include *e molto legato* and *Cresc poco a poco*.
- Piano:** Includes a circled **pp**. Performance instructions include *e molto legato* and *Cresc poco a poco*. A circled **60** is also present.

The score is divided into sections by red dashed lines and includes the following annotations:

- DESARROLLO SECCIÓN C:** A red heading above the lower staves.
- 8^a mf express.:** A red annotation above the Violin and Viola staves.
- 8^a mf express:** A red annotation above the Cello and Piano staves.
- 8^a alla a₁:** A red annotation above the Piano staff.
- 2^a ped.:** A red annotation above the Piano staff.
- Mi M:** A red annotation at the bottom of the Piano staff.

The score is written in a handwritten style with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. A circled **60** is visible in the upper left and middle sections. A circled **pp** is present on each staff. The score is annotated with red markings, including a circled **60** and a circled **pp**. The score is divided into sections by red dashed lines and includes the following annotations: **DESARROLLO SECCIÓN C**, **8^a mf express.**, **8^a mf express**, **8^a alla a₁**, **2^a ped.**, and **Mi M**.

The image displays a handwritten musical score for a chamber ensemble consisting of Violins, Viola, V. Cello, and Piano. The score is divided into two systems, each with a red horizontal line above the staves.

System 1 (Measures 65-68):

- Violins:** Labeled 'Violins' with an '8^a' marking. The notation includes a triplet of eighth notes in the final measure.
- Viola:** Labeled 'Viola'. The notation includes a triplet of eighth notes in the final measure.
- V. Cello:** Labeled 'V. Cello'. The notation includes a triplet of eighth notes in the final measure.
- Piano:** Labeled 'Piano'. The notation features a complex rhythmic pattern with many beamed notes. A red box labeled 'MODELO' is drawn around a specific measure.

System 2 (Measures 69-72):

- Violins:** Labeled 'Violins' with a 'loco' marking. The notation consists of a series of quarter notes.
- Viola:** Labeled 'Viola' with a 'loco' marking. The notation consists of a series of quarter notes.
- V. Cello:** Labeled 'V. Cello'. The notation consists of a series of quarter notes.
- Piano:** Labeled 'Piano'. The notation features a complex rhythmic pattern with many beamed notes. A red dashed box is drawn around the first four measures of this system.

Red annotations include 'C.65' and 'C.69' at the beginning of each system, and 'MODELO' in a red box on the piano staff of the first system.

The image displays a handwritten musical score for piano, organized into two systems. The first system includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Cello (Cello), and Piano (Piano). The Flute part begins at measure 73 (marked 'C.73') and features a melodic line with slurs and accents. The Clarinet part follows with a similar melodic line. The Cello part includes the instruction 'mf expres.' and a red line indicating a specific section. The Piano part shows a sparse accompaniment. A circled measure number '74' is visible. The second system includes staves for Violin (Violin), Viola, Cello, and Piano. The Violin and Viola parts feature a rhythmic, triplet-based accompaniment. The Cello part continues with a similar accompaniment. The Piano part remains sparse. Measure numbers '77' and '12' are also present. The score is written in black ink on white paper.

The image displays a handwritten musical score for a chamber ensemble consisting of Violin, Viola, Cello, and Piano. The score is divided into two sections, C.80 and C.83.

Section C.80: This section features active parts for Violin, Viola, and Cello. The Violin and Viola parts consist of rapid sixteenth-note passages. The Cello part is more melodic, with a red line underlining a specific phrase. The Piano part is mostly silent, with some chords and notes appearing later in the section. A red box highlights a specific passage in the Piano part.

Section C.83: This section shows the Violin, Viola, and Cello parts as mostly silent staves. The Piano part is highly active, featuring complex rhythmic patterns and chords. A red circle highlights a specific passage in the Piano part, and a red box highlights another passage above it.

REEXPOSICIÓN ⁷⁷

C.86

Violín

Viola

Cello

Piano

89

C.89

Violín

Viola *arco*

Cello *arco*

Piano **Contramotivo b**

The image displays a handwritten musical score for a piano piece, showing two systems of staves. The first system includes staves for Violins (Violins), Viola, V. Cello, and Piano. The second system includes staves for Violins (Violins), Viola, V. Cello, and Piano. Red annotations are present: a red 'x 15' and 'C.92' above the first Violin staff; a red line and arrow pointing to the right above the Piano staff in the first system; a red 'C.95' above the first Violin staff in the second system; and a red line and arrow pointing to the left below the Piano staff in the second system. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings.

The image shows a handwritten musical score for a chamber ensemble consisting of Violins, Violas, Cello, and Piano. The score is divided into two systems. The first system includes staves for Violins, Violas, and Cello, with a Piano part below. The second system includes staves for Violins, Violas, and Cello, with a Piano part below. The score is annotated with various markings and text:

- C.98**: A red annotation above the first system.
- Contramotivo b**: A red bracketed annotation above the Violins staff in the first system.
- 104**: A circled handwritten number in the middle of the first system.
- C.101**: A red annotation above the second system.
- Contramotivo b**: Two red bracketed annotations above the Violins and Viola staves in the second system.
- breve**: Handwritten annotations at the end of the Violins, Viola, and Cello staves in the second system.
- Crece**: A handwritten annotation above the Violins staff in the second system.
- Piano**: Handwritten annotations at the beginning of the Piano staves in both systems.

The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulations. The handwriting is in black ink on a white background.

The image shows a handwritten musical score for a piano piece by Rafael Rodríguez Albert. The score is divided into two systems, C.104 and C.107. The instruments are Violin I, Violin II, Cello, and Piano. The tempo is marked 'Primo tempo, ma espressivo'. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Red annotations highlight specific features: 'a₁' and 'Pesante a₁' in the Violin I part, 'Pesante' in the Cello part, and 'c' in the Piano part. The score is written in black ink on white paper.

C.104

Violin I *Violin II* *Cello*

Pesante *a₁* *Sol M* *Primo tempo, ma espressivo*

Pesante *Pesante* *mp* *Sol M* *c*

C.107

Violin I *Violin II* *Cello*

Pesante *c*

The image shows a handwritten musical score for a chamber ensemble consisting of Violin, Viola, Cello, and Piano. The score is divided into two systems, each with four staves. The first system is labeled 'C.110' in red ink at the top left. The second system is labeled 'C.113' in red ink at the top left. The number '118' is circled in the lower part of the second system. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' and 'mf express.'. A red horizontal line is drawn across the piano part in both systems, indicating a specific section or measure. The number '18' is written in the top right corner of the first system.

The image displays a handwritten musical score for a chamber ensemble consisting of Violin I, Violin II, Cello, and Piano. The score is divided into two systems, each starting with a red measure number: C.117 and C.121. A red horizontal line with a 'c' below it spans across the Violin I and Violin II staves in both systems, likely indicating a specific performance instruction or a measure repeat. The Violin I part features melodic lines with slurs and triplets. The Violin II part provides harmonic support with sustained notes and melodic fragments. The Cello part is primarily harmonic, with some melodic movement. The Piano part is highly active, featuring complex rhythmic patterns, triplets, and dense chordal textures. The handwriting is in black ink on white paper, with some red ink used for the measure numbers and the performance line.

The image displays two systems of handwritten musical notation. The first system, labeled 'C.125', features staves for Violin, Viola, and Cello, with the Piano part written below. A red dashed box highlights a specific melodic phrase in the Piano part. The second system, labeled 'C.128', includes staves for Violin, Viola, and Cello, with the Piano part below. Red annotations 'a₂' are placed above the Violin staff, and a circled number '135' is located at the end of the system. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'mp'.

The image displays a handwritten musical score for a piano piece by Rafael Rodríguez Albert. The score is divided into two systems, C.131 and C.134. The instruments involved are Violins (V. I. and V. II.), Viola (V. C.), Violoncello (V. Cello), and Piano.

System C.131:
- **Violins:** The first staff is marked "Deciso" and "C.131". It features a melodic line with a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *mp*.
- **Viola:** The second staff is also marked "Deciso".
- **Violoncello:** The third staff is marked "Pian" and "Deciso". It contains a complex rhythmic pattern with a dynamic marking of *mp*.
- **Piano:** The bottom two staves show the piano accompaniment, starting with a dynamic marking of *p*.

System C.134:
- **Violins:** The first staff is marked "C.134". It features a melodic line with a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *mp*. Red brackets labeled *a₁* and *b₁* are drawn over the staff.
- **Viola:** The second staff is marked "C.134". It features a melodic line with a dynamic marking of *f*. Red brackets labeled *a₁* and *b₁* are drawn over the staff.
- **Violoncello:** The third staff is marked "C.134". It features a melodic line with a dynamic marking of *f*. Red brackets labeled *a₁* and *b₁* are drawn over the staff.
- **Piano:** The bottom two staves show the piano accompaniment, starting with a dynamic marking of *p*.

The image displays a handwritten musical score for a chamber ensemble consisting of Violins, Viola, Cello, and Piano. The score is divided into two systems, C.137 and C.140.

System C.137: This system includes staves for Violins, Viola, Cello, and Piano. The Violin part begins with a *Pizz* (pizzicato) marking. The Viola and Cello parts also feature *Pizz* markings. The Piano part is marked *f* (forte) and includes a *loco* marking. The system concludes with a double bar line and a measure containing a *arco* (arco) marking and a measure number '22'.

System C.140: This system continues the Violins, Viola, Cello, and Piano parts. The Violin, Viola, and Cello parts are marked with a *4b* (four flats) key signature. The Piano part is marked *Piano* and includes a *loco* marking. The system concludes with a double bar line and a measure containing a *loco* marking.

At the bottom of the page, the letters 'V I' are printed in red.

Cuarteto en sol menor

(para instrumentos de arco y piano)

II

Rafael Rodríguez Albert

The image shows a handwritten musical score for piano, featuring three systems of staves. The first system includes staves for Violin I, Violin II, and Cello, with a tempo marking of *And moderato* (72 = ♩) and a rehearsal mark C.1. The second system is for Piano, with three themes (Tema 1, Tema 2, Tema 3) and a key signature change to Sol M. The third system includes staves for Violin I, Violin II, and Cello, with a rehearsal mark C.4 and three themes. The bottom system is for Piano, showing a complex texture with a key signature change to Sol M and two instances of 'Escala Tonos enteros' (whole tone scale) indicated by red dashed lines. The score is annotated with red lines and boxes highlighting specific musical elements.

The image displays a handwritten musical score for a chamber ensemble consisting of Violin, Viola, Cello, and Piano. The score is divided into two systems, each with four staves. The first system is marked with a red '3' and 'C.7'. The second system is marked with a red '10' and 'C.10'. Red horizontal lines bracket sections of the score, labeled 'Tema 1', 'Tema 2', and 'Tema 3' in red ink. The Violin part features complex rhythmic patterns with many beamed notes. The Viola and Cello parts have more melodic lines, with the Cello part including dynamic markings 'mp' and 'poco cresc.'. The Piano part provides harmonic support with chords and arpeggiated figures. Performance instructions such as 'poco cresc.' and 'mp' are written in black ink. The score is written in a clear, legible hand.

The image displays a handwritten musical score for a chamber ensemble consisting of Violin, Viola, Violoncello, and Piano. The score is divided into two systems, each with two staves for each instrument.

System 1 (Measures C.13 - C.15):

- Violin:** Features a complex, rhythmic passage with many beamed notes and slurs. A red checkmark and the label "C.13" are present at the beginning.
- Viola:** Mirrors the Violin's complex texture with similar rhythmic patterns.
- Violoncello:** Also features a complex, rhythmic line with many beamed notes.
- Piano:** Provides a harmonic and rhythmic foundation with a more melodic line. A red box highlights a specific chordal structure in the lower register.

System 2 (Measures C.16 - C.18):

- Violin:** The texture becomes significantly simpler, with fewer notes and a more spacious feel. The word "Pesante" is written above the staff.
- Viola:** Similarly, the texture is simplified, with the word "Pesante" written above the staff.
- Violoncello:** The texture is also simplified, with the word "Pesante" written below the staff.
- Piano:** The texture remains complex and rhythmic, with the word "Pesante" written above the staff.

Red boxes highlight specific passages in the Viola and Piano staves of the first system. A circled number "3" is located in the upper right corner of the first system.

The image displays a handwritten musical score for a chamber ensemble consisting of Violin, Viola, Violoncello, and Piano. The score is divided into two systems, C.19 and C.22. In system C.19, the Violin part is marked with 'maipo' and 'dim', and the Viola part with 'atpo' and 'dim'. A red bracket labeled 'Tema 4' spans measures 19 through 20, with the number '20' circled in red. A dashed red line labeled 'Tema 1' begins at measure 21. The Piano part in C.19 shows a melodic line starting in measure 20, marked 'mp'. System C.22 features the Violin, Viola, and Cello parts. The Violin part is marked 'Tema 4' and 'Tema 1' with red brackets and dashed lines. The Viola part also has a red bracket labeled 'Tema 4'. The Piano part in C.22 shows a complex melodic line with a red bracket labeled 'Tema 4' and a dashed red line labeled 'Tema 1'. The Piano part includes a series of chords in the lower register, with notes like 'b7', 'b4', '47', '47', '49', '49', '49', and '49' written below the staff.

The image shows a handwritten musical score for a piano piece, covering measures 25 to 30. The score is written for Violin, Viola, Cello, and Piano. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is annotated with red markings and text.

Measures 25-30:

- Violin:** Starts at measure 25. Annotations include *mp*, *Cresc poco*, *a poco*, and **Tema 1 aumentación** (indicated by a red dashed line).
- Viola:** Starts at measure 25. Annotations include *mp*, *Cresc poco*, and *a poco*.
- Cello:** Starts at measure 25. Annotations include *mp*, *Cresc poco*, and *a poco*. A red box highlights a passage in measure 29 labeled **Tema 4**.
- Piano:** Starts at measure 25. A red box highlights a passage in measure 29 labeled **Tema 4**. A red dashed line in measure 30 is labeled **Tema 1 aumentación**.

Measures 31-30:

- Violin:** Starts at measure 31. Annotations include *8a* and *molto rit*. A circled number **30** is written at the end of the line.
- Viola:** Starts at measure 31. Annotations include *molto rit*.
- Cello:** Starts at measure 31. Annotations include *molto rit*.
- Piano:** Starts at measure 31. A red dashed line is visible at the bottom of the page.

B
Poco più animato (96 = 1)

C.31 *loco*

Violin
Viola
Cello

Piano

Pregunta

Lab-M Si M

C.34

Violin
Viola
Cello

Piano

Respuesta

The image shows a handwritten musical score for a chamber ensemble consisting of Violin (V. Violin), Viola, Violoncello (V. Cello), and Piano. The score is divided into two systems. The first system covers measures 37 to 39. Measure 37 is marked with a red 'C.37' and a 'V' above the staff. The Piano part in this system features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. A red oval highlights a specific phrase in the Piano part, and a circled '39' is placed at the end of the system. The second system starts at measure 40, marked with a red 'C.40' and the instruction 'Con fusco' written in red. This system includes parts for Violin, Viola, and Cello, all featuring triplet markings. A red oval highlights a phrase in the Violin part. The Piano part in the second system consists of chords and arpeggiated figures. A red line with a dashed continuation indicates a connection between the end of the first system and the beginning of the second. The page number '321' is located at the bottom right.

The image displays a handwritten musical score for a chamber ensemble consisting of Violin, Viola, Cello, and Piano. The score is divided into two systems, C.43 and C.46.

System C.43: This system includes staves for Violin, Viola, and Cello. The Violin part begins with a *8^a* marking and contains several triplet figures. The Viola and Cello parts also feature triplet patterns. The Piano part is written on a grand staff and includes the instruction *allegro*. A red line connects specific notes across the Violin, Viola, and Cello staves, highlighting a rhythmic or melodic relationship.

System C.46: This system includes staves for Violin, Viola, and Cello. The Violin and Viola parts are marked *lento*. The Cello part includes a *dim.* (diminuendo) marking and a red box around a note with the annotation *8^a dis*. The Piano part includes a *8^a* marking and a *lento* marking.

The image shows a handwritten musical score for a chamber ensemble consisting of Violin, Viola, Double Bass, and Piano. The score is divided into two systems, C.48 and C.51. The first system (C.48) features a 'Primo tpo' (first tempo) section with 'Tema 1' in red. The Violin part has a dynamic marking of *mp*. The Viola part also has *mp* and is annotated with 'Canon 4° J ↓'. The Double Bass part has four intervals marked with red boxes: 'Tritono', '8ª aune', '7º M', and '7º M'. A circled number '49' is written above the Double Bass staff. The Piano part has a dynamic marking of *mp* and is annotated with 'Sol M' and 'Tema 3'. The second system (C.51) features 'Tema 3' in red for the Violin, Viola, and Double Bass parts. The Violin part has a dynamic marking of *mf*. The Viola part has *mf* and is annotated with 'Tema 2'. The Double Bass part has *mf* and is annotated with 'Tema 1'. The Piano part has a dynamic marking of *mf* and is annotated with 'Canon 4° J ↓'. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

The image displays a handwritten musical score for a piano piece by Rafael Rodríguez Albert. The score is arranged in two systems, each with four staves: Violin (V. Violin), Viola, Violoncello (V. Cello), and Piano. The first system begins at measure C.54, marked with a red bracket above the Violin staff. The second system begins at measure C.56, also marked with a red bracket above the Violin staff. The tempo marking 'Adagio' is written in large, cursive letters above the Violin staff in the second system, with '(66 =)' written next to it. The Piano part features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and is marked with 'Piano' and 'Ped.' (pedal) markings. A large 'X' is drawn over the bottom right portion of the Piano staff in the second system. The score is written in ink on a white background.

The image shows a handwritten musical score for a chamber ensemble consisting of Violin, Viola, Cello, and Piano. The score is divided into two systems, each with four staves. The first system begins at measure 58, marked 'C.58', and features the word 'Talen' written above the staves. Red brackets and arrows highlight specific melodic lines and rhythmic patterns, including triplets. The second system begins at measure 60, marked 'C.60', and is characterized by the tempo and dynamic marking 'Spiritoso sempre ff'. This section is divided into three thematic areas: 'Tema 2' (measures 60-62), 'Tema 3' (measures 63-65), and 'Tema 1' (measures 66-68). The piano part includes complex textures with triplets and chords, and a circled measure number '59' is visible. The score is annotated with various musical symbols, including slurs, accents, and dynamic markings.

The image shows a handwritten musical score for a chamber ensemble. The score is written on five staves. The instruments are labeled as follows:

- Violino** (Violin): The top staff, with a red bracket above it and the label "C.62" in red.
- Viola**: The second staff from the top.
- V. Cello** (Violoncello): The third staff from the top.
- Piano**: The bottom staff, with the label "Sol M" in red below it.

The score consists of several measures of music. The first measure is marked with a red bracket above the Violino staff and "C.62". The second measure has a red bracket above the Viola staff. The third measure has a red bracket above the V. Cello staff. The fourth measure has a red bracket above the Piano staff. The score ends with a double bar line. Below the Piano staff, there are several empty staves.

Cuarteto en sol menor

(para instrumentos de arco y piano)

III

Rafael Rodríguez Albert

The image shows a handwritten musical score for the piece "Musetta" (III). The score is written for piano, violin, and cello. It includes several annotations and markings:

- Section Markers:** A circled "A" at the top left and a circled "10" at the top right of the lower system.
- Tempo and Performance Instructions:** "Allegro giocoso (100 = 1)", "5ª", "Princípio", "Efecto cornamusa", and "Sol m".
- Handwritten Notes:** "C.1" and "C.6" are written in red above the first and second systems, respectively.
- Red Annotations:** Red brackets and lines highlight specific musical phrases and measures across the piano and violin parts.
- Instrumentation:** The score is for Violin (Violín), Viola (Viola), V. Cello (V. Cello), and Piano (Piano).

The image displays two systems of handwritten musical notation for a chamber ensemble. The first system, labeled 'C.11', includes staves for Violin, Viola, Violoncello, and Piano. The Violin part features a melodic line with slurs and accents. The Viola part consists of block chords. The Violoncello part is mostly rests with some initial notes. The Piano part has a complex texture with many beamed notes and slurs. A red bracket highlights a section of the Piano part. The second system, labeled 'C.16', continues the same instruments. The Violin part has a similar melodic line. The Viola part continues with block chords. The Violoncello part has rests. The Piano part is more active with many beamed notes. A red bracket highlights a section, and a circled '20' is written at the end of the system.

3

C.21

Violino

Viola

Cello

Piano

C.26 **(B)**

Violino arco f

Viola *Poco* *In normal*

Cello *Poco*

Piano

b_1 b_2 b_3

8f

30

The image shows a handwritten musical score for a chamber ensemble consisting of Violin, Viola, Cello, and Piano. The score is divided into two main sections, C.31 and C.36.

Section C.31: This section spans the first two systems of staves. The Violin part (top staff) features a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The Viola and Cello parts provide a steady accompaniment. The Piano part (bottom staff) has a more melodic line with some chords. Handwritten annotations in red include "8ª 5ª" and "5ª" above the piano staff, and "loco" above the violin staff. A "v" (accendo) marking is present above the first measure of the violin part.

Section C.36: This section begins in the third system. A red box highlights a specific passage in measures C.36 and C.37 across all four staves. The Piano part in this section is marked with "mf" and "mp". A circled "41" is written in the right margin of the third system. The text "Armonia 6ª Napolitana" is written in red at the bottom of the page.

The image displays a handwritten musical score for a chamber ensemble consisting of Violin, Viola, Cello, and Piano. The score is divided into two systems, each starting with a measure number in red: C.42 and C.49.

System 1 (Measures C.42-48):
- **Violin:** Starts with a *Pizz* (pizzicato) marking. The notation includes various rhythmic values and accidentals.
- **Viola:** Features a *3. cora* (third corolla) marking and consists of block chords.
- **Cello:** Includes a *Pizzicato* marking and consists of block chords.
- **Piano:** Starts with a *Piano mf* marking. The right hand has a complex melodic line with many accidentals, while the left hand has a rhythmic accompaniment. A red bracket highlights a specific passage in the right hand.

System 2 (Measures C.49-54):
- **Violin:** Continues with melodic lines and accidentals.
- **Viola:** Continues with block chords.
- **Cello:** Continues with block chords.
- **Piano:** Continues with the complex melodic and rhythmic texture. A circled number **50** is written in the left hand. A red bracket highlights a passage in the right hand. The system concludes with a *pno ut* marking.

The image displays a handwritten musical score for a chamber ensemble consisting of Violin, Viola, Cello, and Piano. The score is divided into two main sections, C.55 and C.61, both indicated by red dashed lines and red text.

Section C.55: This section begins with a *p* (piano) dynamic marking. The Violin and Viola parts feature a melodic line with a *tr* (trill) and a *cr* (crescendo) marking. The Cello part has a *p* marking and a *cr* marking. The Piano part shows a complex rhythmic accompaniment with various articulations.

Section C.61: This section is marked with a circled number 63. It features a *molto* dynamic marking for both the Violin and Viola parts. The Cello part also has a *molto* marking. The Piano part continues with intricate rhythmic patterns and articulations.

The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings, all written in black ink on a white background.

The image displays a handwritten musical score for a piano piece, likely by Rafael Rodríguez Albert. The score is divided into two systems, each with four staves: Violin, Viola, V. Cello, and Piano. The first system is marked 'C.66' and the second 'C.72'. The Violin part features a melodic line with various dynamics and articulations. The Viola part has a more rhythmic, textured line. The V. Cello part provides a harmonic and rhythmic foundation. The Piano part is highly technical, featuring complex chordal textures and rapid passages. Handwritten annotations in red ink highlight specific musical features, such as intervals (e.g., 5^a, 4^a) and dynamics (e.g., *pp*, *mp*, *mf*, *f*). A circled '72' is present in the V. Cello part of the second system. The score is enclosed in a black border.

C.77 Reexposición

Violin I
Violin II
V. Cello

Piano

C.82

Violin I
Violin II
V. Cello

Piano

The image displays a handwritten musical score for a chamber ensemble consisting of Violin, Viola, Cello, and Piano. The score is divided into two systems, each with four staves. The first system is labeled 'C.88' in red at the top left. The Violin staff shows a melodic line with some ink smudges. The Viola and Cello staves contain block chords. The Piano staff features a complex rhythmic pattern with a circled '90' above it and a red bracket spanning several measures. The second system is labeled 'C.93' in red. The Violin staff continues the melodic line. The Viola and Cello staves again show block chords. The Piano staff has a red line above it with the number '8' and an arrow pointing to the beginning of a melodic phrase. The score is written in black ink on white paper.

C.98

Violin

Viola

V. Cello

Piano

C.103

ppp

8va

v

Cuarteto en Sol menor

(para instrumentos de arco y piano)

IV

Rafael Rodríguez Albert

The image shows a page of handwritten musical notation. It features several staves. The title 'Cuarteto en Sol menor' is written in a cursive hand across the middle staves. Below it, the subtitle '(para instrumentos de arco y piano)' is also in cursive. The Roman numeral 'IV' is centered on a staff below the subtitle. At the bottom, the composer's name 'Rafael Rodríguez Albert' is written in cursive. The page is otherwise mostly blank with some faint markings and a small number '1' near the bottom center.

A
CI
IV
Molto vivace (126 = 1.)

Violino
Viola
Violoncello
Piano
Arco

Motivo
Tritono
C.6 Tritono
Pia
arco
Tritono
4ª
4ª

10
Do m

The image displays a handwritten musical score for a chamber ensemble consisting of Violin I, Violin II, Cello, and Piano. The score is divided into two systems, each starting with a measure marker in red: **C.11** and **C.16**.

System 1 (C.11):

- Violin I:** Features a melodic line with a red bracket above it. The word "arco" is written above the first measure. Red double-headed arrows indicate intervals between notes.
- Violin II:** Mirrors the Violin I line with a red bracket above it. The word "arco" is written above the first measure. Red double-headed arrows indicate intervals between notes.
- Cello:** Provides a bass line with some rests.
- Piano:** Features a complex accompaniment with many sixteenth notes and rests. Red vertical arrows point to specific notes in the lower register.

System 2 (C.16):

- Violin I:** Shows a melodic line with a red bracket above it. The dynamic marking **fp** (fortissimo piano) is written above the final measure.
- Violin II:** Mirrors the Violin I line with a red bracket above it. The dynamic marking **fp** is written above the final measure.
- Cello:** Provides a bass line with some rests. The dynamic marking **fp** is written above the final measure.
- Piano:** The piano part is mostly silent, indicated by rests across the staves.

The image shows a handwritten musical score for a chamber ensemble consisting of Violin, Viola, Cello, and Piano. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 21, marked 'C.21' in red. The Violin and Viola parts have a dynamic marking of *mp*. The Piano part has a dynamic marking of *fp*. The second system starts at measure 25, marked 'C.25' in red. A circled number '25' is written above the Violin staff. The Piano part in the second system has a dynamic marking of *f legato*. There are several red annotations: brackets and boxes highlighting specific passages in the Violin, Viola, and Piano parts, and a circled '25' above the Violin staff. The Cello part has a few notes in the second system. The page number '3' is written in the top right corner.

4

C.28

Violín

Viola

Cello

Piano

30 C.31

Violín

Viola

Cello

Piano

The image shows a handwritten musical score for a piano piece. It consists of four systems of staves. The first system includes Violin (Violín), Viola, and Cello (Cello) staves, and the second system includes the Piano (Piano) part. The score is annotated with red ink. In the first system, measure 34 is labeled 'C.34' in red. A red bracket labeled 'T' spans measures 34 and 35 in the Violin part. In the second system, measure 38 is labeled 'C.38' in red. A red dashed box labeled 'Escala Exátona' (Hexatonic Scale) is drawn over measures 38 and 39 in the Violin part. Another red bracket labeled 'T' spans measures 38 and 39 in the Piano part. A third red bracket labeled 'T' spans measures 40 and 41 in the Piano part. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'fp' (fortissimo piano) and 'p' (piano).

C.43

Violin

Viola

V. Cello

(B)

47

C.48

Violin

Viola

V. Cello

Piano

Espressivo, quasi Ondante (60 =)

Ped. * Ped * Ped * smile

Ped. *

C.51

Violin

Viola

Cello

Piano

p

pp

Ped.

signo

C.54

Violin

Viola

Cello

Piano

8

8

8

8

8

8

8

8

8

C.56

C.57

ST

The image displays two pages of handwritten musical notation, labeled C.56 and C.57. Each page consists of multiple staves. The notation is primarily in black ink on white paper. In C.56, the upper staves show a complex texture with many notes, some grouped by a red bracket. The lower staves show a simpler texture with fewer notes and some rests. Dynamic markings include 'Piano', 'ppp', 'delicatissimo', 'liso', and 'simile'. A circled 'ST' is visible on the right side of the C.57 page.

The image displays two systems of handwritten musical notation, labeled C.58 and C.59. Each system consists of five staves. The first three staves are for strings: Violin I, Violin II, and Viola. The fourth staff is for the Piano, and the fifth is for the Cello. In system C.58, the Piano part features a complex rhythmic pattern with many beamed notes. In system C.59, the Piano part has red arrows pointing to specific intervals, labeled '6^a' (sixth). A red line is drawn across the top of both systems, and another red line highlights a specific passage in the Piano part of C.59.

C.60

C.61

The image displays a handwritten musical score for measures C.60 and C.61. The score is organized into two systems. The first system, labeled C.60, contains staves for Violin, Viola, Cello, and Piano. The second system, labeled C.61, contains staves for Violin, Viola, Cello, and Piano. Red annotations are used to highlight specific musical features: a red line under C.60, a red arrow pointing to a piano passage in C.60, and another red arrow pointing to a piano passage in C.61. Performance markings like 'Ped' and 'smile' are also present.

The image shows a handwritten musical score for a string quartet and piano. The score is divided into two systems, labeled C.62 and C.64. The instruments are Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Piano. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. Red annotations highlight specific features: a red arrow labeled '7ª m' points to a measure in the Violin I part in both systems, and red brackets labeled 'Cresc' indicate crescendo markings in the Viola, Cello, and Piano parts in the second system. A circled number '65' is written in the bottom right corner of the second system. The piano part includes the instruction 'Ped * smile.' in the first system.

The image displays a handwritten musical score for a chamber ensemble consisting of Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Piano. The score is divided into two systems, each starting with a measure number in red: C.66 and C.68. The Violin I part is marked with a red 'X' at the beginning of the first system. The Violin II part has a red 'y' marking. The Cello part includes the dynamic marking 'poco' and a red 'y' marking. The Piano part is marked 'Piano' and features several notes circled in red. Red dashed boxes labeled 'x' and 'z' highlight specific musical phrases in the Violin I and Violin II parts, respectively. A red bracket labeled 'z' spans across the Cello part. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

The image shows a handwritten musical score for a string quartet and piano. The score is divided into two systems. The first system includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Piano. The second system includes staves for Violin I, Viola, Cello, and Piano. The score is heavily annotated with red ink, including dashed boxes, arrows, and circles. The first system is marked with a red 'C.70' and a circled '73'. The second system is marked with a red 'C.72' and a circled '73'. The annotations include red dashed boxes around the string parts, red arrows indicating phrasing or dynamics, and red circles around specific notes or chords. The piano part in the second system has a circled '73' at the end of the system.

The image displays a handwritten musical score for a chamber ensemble consisting of Violin, Viola, Cello, and Piano. The score is divided into two systems, each starting with a red annotation 'C.74' and 'C.76' respectively. The Violin, Viola, and Cello parts are written in treble clef, while the Piano part is in bass clef. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. Red arrows and circles highlight specific melodic lines and structural elements across the staves. The Piano part includes dynamic markings such as 'Piano' and 'ff'.

C.78
Primo tempo

15

Sin sord.

Sin sord.

Molto legato

C.81
Pura Sin sordina

The image shows a handwritten musical score for strings and piano. It is divided into two systems. The first system, labeled 'C.78', includes staves for Violino I, Violino II, Cello, and Piano. The second system, labeled 'C.81', includes staves for Violino I, Violino II, Cello, and Piano. The score contains various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Red annotations highlight specific passages in the piano part.

The image displays a handwritten musical score for a chamber ensemble consisting of Violin, Viola, Cello, and Piano. The score is divided into two systems, each with a red circled measure number: C.84 and C.87.

System 1 (C.84): The top three staves (Violin, Viola, Cello) show a melodic line with a red oval highlighting the first measure. The Piano part below features a complex texture with multiple voices, including a prominent melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. Red annotations include a dashed box around a phrase in the right hand and a solid box around a phrase in the left hand.

System 2 (C.87): The Violin, Viola, and Cello parts are mostly silent, with some notes in the Viola and Cello staves. The Piano part continues with a similar texture. A red annotation '↑ 4ª J' is placed above a phrase in the right hand, indicating a fourth measure rest or a specific rhythmic marking.

C.91 **93 Reexposición** **19**

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "C.91" and "93 Reexposición", page 19. The score is for Violin, Viola, Cello, and Piano. It features handwritten annotations in red and black ink. The first system includes dynamic markings like *mp* and *fp*, and a circled number "93" with the word "Reexposición" next to it. The second system starts at "C.96" and includes red brackets and the letter "T" above the notes. The score is written on five staves, with the Piano part at the bottom.

The image displays a handwritten musical score for a chamber ensemble consisting of Violins, Viola, Cello, and Piano. The score is divided into two systems, C.102 and C.108.

System C.102: This system includes staves for Violins, Viola, Cello, and Piano. A red box highlights the first measure of the Violin part, which contains a circled number '102'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'Pia' and 'arco'. There are also handwritten annotations in red ink, including a 'T' above the first measure and a circled '102'.

System C.108: This system also includes staves for Violins, Viola, Cello, and Piano. A red dashed box highlights a section of the Violin part. The score includes musical notations and dynamic markings like 'arco'. There are several red annotations, including a circled '1' above the first measure and four circled '1' marks with downward-pointing arrows at the bottom of the Piano staff.

The image displays a handwritten musical score for a piano piece, featuring four staves: Violin, Viola, Cello, and Piano. The score is divided into two main sections, C.114 and C.119.

Section C.114: This section begins with a red bracket above the Violin and Viola staves. The Violin part is marked *Pia* and the Viola part is marked *P*. The Cello staff is mostly empty, with a few notes and a *v* marking. The Piano part features a series of chords and notes, with a red bracket above the first few measures.

Section C.119: This section starts with a circled number '121' above the Violin staff. The Violin and Viola parts are marked *arco* and *mp*. The Cello part has a red bracket above it and is marked *Pia*. The Piano part features several chords and notes, with a red bracket above the first few measures and a *fp* marking below.

The image displays a handwritten musical score for piano, divided into two sections: C.124 and C.128.

Section C.124: This section features a piano part with two staves. The upper staff contains a melodic line with several slurs and a red box highlighting a specific phrase. The lower staff contains a more complex accompaniment with many beamed notes. Above the piano part, there are two staves for violin and viola, and a cello part below them. The violin and viola parts have simple rhythmic patterns, while the cello part has a more active line with many beamed notes.

Section C.128: This section also features a piano part with two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and a red box highlighting a phrase. The lower staff has a complex accompaniment. Above the piano part, there are staves for violin, viola, and cello. The violin and viola parts have simple rhythmic patterns, while the cello part has a more active line with many beamed notes. The word "legato" is written in the piano part.

Red boxes highlight specific musical phrases in the piano part of both sections. The first box in C.124 highlights a melodic phrase in the upper staff. The second box in C.124 highlights a similar melodic phrase in the upper staff. The first box in C.128 highlights a melodic phrase in the upper staff. The second box in C.128 highlights a similar melodic phrase in the upper staff.

C.131 *Pizz.* 24

Violin I
Violin II
Cello

Piano

C.134 *arco* *f poco pesante* *poco pesante*

C.138

Violin

Viola

Violoncello

Piano

C.142

Sol M.

ANEXO VII.19

QUINTETO EN RE AL ESTILO CONCERTANTE

(PARA CUARTETO DE ARCO Y PIANO)

- **PÓRTICO.**
- **SEGUNDO MOVIMIENTO.**
- **PASTORAL DIFERENCIADA.**
- **CUARTO MOVIMIENTO.**

Para la III Decena de Música
en Toledo

Quinteto en re
al estilo concertante

para cuarteto de arco, y piano.

por
Rafael Rodríguez Albert

2

I Portico

EXPOSICION

Allegro ma non troppo M.M. 92-1.

C.1 TEMA A *Pizz* *al*

Violin 1° 12 8 *Pizz* *f*

Violin 2° 12 8 *Pizz* *f*

Viola 12 8 *Pizz* *f*

Violoncello 12 8 *Pizz* *f*

Piano 12 8

Re m

C.3

3

C.5

Musical score for C.5, featuring a piano part with a red box highlighting a specific section. The score is written on a grand staff with treble and bass clefs. The piano part includes fingerings (1-5, 2-4, 3-1, 5-2, 3-1) and accents (>). A red box highlights a section of the piano part, and a red 'a₂' is written above it. The score is set in a key with one flat and a 3/4 time signature.

C.6

Musical score for C.6, featuring a piano part with a red box highlighting a specific section. The score is written on a grand staff with treble and bass clefs. The piano part includes fingerings (1-5, 2-4, 3-1, 5-2, 3-1) and accents (>). A red box highlights a section of the piano part. The score is set in a key with one flat and a 3/4 time signature.

The image displays a handwritten musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system, labeled 'C.7', contains five staves of music. A red horizontal line spans across the top of this system, with the annotation 'a1' written above it. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings. The second system, labeled 'C.9', also contains five staves. A red horizontal line spans across the top of this system, with the annotation 'a2' written above it. The notation continues with complex rhythmic patterns and slurs. A red bracket labeled 'Cola a2' is positioned above the right side of the second system, indicating a continuation or coda. The score is written in black ink on white paper, with red ink used for the horizontal lines and annotations.

5

Tema B

C.11

Musical score for measures C.11-12. The score is in 4/4 time and B-flat major. It features five staves. The first four staves are for the right hand, and the fifth is for the left hand. The notation includes various rhythmic values, dynamics (p, mf), and articulation marks. Red annotations include slurs and brackets labeled 'arco', 'arco b₂', 'b₁', and 'b₂'. The word 'Deciso' is written above the first four staves. The left hand part includes a complex chordal texture with some triplets and slurs.

C.13

Musical score for measures C.13-14. The score continues from the previous system. It features five staves. The first four staves are for the right hand, and the fifth is for the left hand. The notation includes various rhythmic values, dynamics (mf, f), and articulation marks. Red annotations include slurs and brackets labeled 'b₁', 'b₂', and 'b₃'. The left hand part continues with complex chordal textures and slurs.

6

C.15

C.17

mp

mf

b₃

b₂

b₃

b₃

b₃

b₃

mf

mf

mf

mf incisivo

Antecedente

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system, labeled 'C.15', contains five staves. The top two staves are in G major (one sharp), and the bottom three are in B-flat major (two flats). The music is marked with 'mp' (mezzo-piano) and 'mf' (mezzo-forte). Red annotations include brackets and labels 'b₂' and 'b₃' indicating specific intervals or notes. The second system, labeled 'C.17', contains five staves. The top two are in G major, and the bottom three are in B-flat major. The music is marked with 'mf' and 'mf incisivo'. A red bracket labeled 'Antecedente' spans across the bottom two staves of this system. A handwritten '6' is in the top left corner of the page.

3

C.20

incisivo Consecuente

C.24

9

C.33

Musical score for measures C.33-35. The score consists of five staves. The first staff has a red bracket above it labeled '8a' and '12da'. The second staff has a red bracket above it. The third staff has a red bracket above it. The fourth staff has a red bracket above it. The fifth staff has a red bracket below it. The music is in a common time signature and features complex rhythmic patterns and dynamics.

DESARROLLO

C.36

Musical score for measures C.36-39. The score consists of five staves. The first staff has a red bracket above it labeled '14da' and '18da'. The second staff has a red bracket above it. The third staff has a red bracket above it. The fourth staff has a red bracket above it. The fifth staff has a red bracket above it. The music is in a common time signature and features complex rhythmic patterns and dynamics. The text 'DESARROLLO' is written above the first staff, and 'Sujeto' is written above the second staff.

10/

C.39

Respuesta

C.42

The image displays two systems of musical notation for piano, labeled C.45 and C.48. Each system consists of five staves. The first system (C.45) features a melodic line in the upper staff with a red bracket labeled 'Sujeto' spanning several measures. The second system (C.48) features a melodic line in the upper staff with a red bracket labeled 'Respuesta' spanning several measures. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. A handwritten mark resembling a stylized 'A' is visible in the upper right corner of the page.

12

C.51

C.54

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system is labeled 'C.57' and the second 'C.60'. The notation includes treble and bass clefs, notes, rests, and various markings. Red annotations highlight specific musical elements, such as brackets and boxes around notes and rests. The word 'Sujeto' is written above a staff in the first system, and 'Pet.' is written below the staff. The number '6' is written above several notes in the second system. The score is written on a white background with black ink and red ink for annotations.

14/

C.63

C.67

p *mp* *cresc* *f* *Sujeto*

2 4 3 2 1 5 2

15

C.71

Handwritten musical score for C.71, consisting of five staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Red annotations highlight specific features: a bracket labeled '8^a' spans the first staff, and several other red brackets and lines are placed under notes in the first three staves. The fourth and fifth staves are mostly empty.

C.75

Handwritten musical score for C.75, consisting of five staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'mf' and 'f'. Red annotations highlight specific features: a bracket labeled '8^a' spans the first staff, and several other red brackets and lines are placed under notes in the first three staves. The fourth and fifth staves contain more complex rhythmic patterns.

16

C.78

C.80

Sujeto

The image displays two systems of handwritten musical notation for piano, labeled C.84 and C.87. Each system consists of five staves. The notation is in black ink on white paper. Red annotations, including brackets and boxes, highlight specific musical phrases and structures. In the C.84 system, a red bracket labeled "Respuesta" spans across the bottom two staves of the second measure. In the C.87 system, a red bracket labeled "loco" is placed above the first staff of the second measure. The score includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings.

18/

C.90 *Pesante*

Pesante.

Pesante.

Pesante

Animato subito

C.92 **REEXPOSICIÓN**

19

C.93

Musical score for measures C.93, consisting of five staves. The first three staves are empty. The fourth and fifth staves contain a melodic line with slurs and accents. A red box highlights the first two measures of this line.

Primo tempo

Tema B

C.94

Musical score for measures C.94, consisting of six staves. The first four staves are marked 'Deciso' and contain melodic lines with slurs and accents. The fifth and sixth staves contain accompaniment with slurs and accents. Handwritten annotations include 'arco' and 'mf'.

20

C.96

C.98

The image displays two systems of handwritten musical notation for piano. The first system, labeled C.100, consists of five staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom three are bass clefs. The time signature is 12/8. The music is marked with 'risoluto' in all staves. A fermata is placed over the first measure of each staff, with a box containing the number '10' above it. The lower staves feature a complex rhythmic pattern with slurs and dynamic markings 'loco' and 'poco rit.'. The second system, labeled C.102, also consists of five staves in 4/4 time. The top staff is marked 'atp' and 'Antecedente' with a red bracket. The other staves are marked 'atp' and 'mf'. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings.

22

C.105

Consecuente

C.109

The image displays a handwritten musical score for piano, consisting of two systems of five staves each. The first system, labeled 'C.105', begins with a circled '5' above the first staff. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It features a melodic line in the upper staves and a more rhythmic accompaniment in the lower staves. Dynamic markings include 'mp' (mezzo-piano) and 'f' (forte). A red bracket above the first staff is labeled 'Consecuente'. The second system, labeled 'C.109', continues the piece. It includes a double bar line and a repeat sign. The notation is dense with notes and rests, and includes dynamic markings like 'f'. The score is enclosed in a large rectangular frame.

23

C.112

Tempo conato

C.115

24

C.117

Molto vivace

C.119

25

C.121

Musical score for C.121, consisting of five staves. The first four staves are empty. The fifth staff contains a melodic line with a slur over the first two measures, followed by a series of eighth notes. The bottom staff contains a bass line with chords and eighth notes. Handwritten numbers 13, 12, 12, 12, and 12 are written in boxes on the left side of the staves. Performance markings include 'dim' and 'p'.

Primo tempo

C.123

Musical score for C.123, consisting of six staves. The first four staves contain a melodic line with slurs and accents, marked with 'Pizz' and 'f'. The bottom two staves are empty. Handwritten numbers 8, 8, 8, 8, 8, and 8 are written on the left side of the staves. Performance markings include 'Pizz' and 'f'.

Re m

26

C.125

Musical score for measures C.125-126. The score is written for piano and consists of six staves. The first four staves contain the main melodic and harmonic material, featuring a complex rhythmic pattern with many slurs and accents. The fifth and sixth staves are empty, indicating that the piece ends at measure 126.

C.127

Musical score for measures C.127-130. The score is written for piano and consists of six staves. The first three staves are empty, indicating that the piece begins at measure 127. The fourth and fifth staves contain the main melodic and harmonic material, featuring a complex rhythmic pattern with many slurs and accents. The sixth staff is empty, indicating that the piece ends at measure 130.

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system, labeled 'C.128', consists of five staves. The top two staves are empty. The third staff contains a series of chords with accents. The fourth and fifth staves contain rhythmic patterns with accents. The second system, labeled 'C.129', also consists of five staves. The top two staves contain melodic lines with accents. The third and fourth staves contain rhythmic patterns with accents. The fifth staff contains a bass line with a 'p' dynamic marking. A handwritten mark '27' is visible in the top right corner of the page.

28

C.131

C.133

9
7
4

A **II**

Andante calmo alla raiantissima M.M. = 69

C.1

Violin 1^o
Violin 2^o
Viola
Violoncello
Piano

molto espress
mp

p *Pa* * *Pa* * *Pa* * *simile*

C.5

Violini 1^o
Violini 2^o
Viola
Violoncello
Piano

mp

mp *delicatamente* *Sonata*

The image displays two systems of handwritten musical notation for a chamber ensemble. The first system, labeled 'C.9', includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Piano. The Violin I part features a melodic line with dynamics *p* and *mp express.*, and includes a circled note. The Viola part has a complex rhythmic pattern with dynamics *mf*, *dim*, and *p*, and includes a circled note. The Violoncello part has a simple accompaniment with dynamics *p* and includes a circled note. The Piano part provides harmonic support. The second system, labeled 'C.13', continues the notation for the same instruments. The Violin I part has a melodic line with a *cresc.* marking and includes a circled note. The Viola part has a complex rhythmic pattern and includes a circled note. The Violoncello part has a simple accompaniment and includes a circled note. The Piano part continues its accompaniment.

Un poco animato

C.17

(B)

mf

Pizz.

mp

mf

Pizz.

mp

pp

loco

mp 2 ped.

Do M I₇

C.20

2

The image displays a handwritten musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system begins at measure C.29, marked with a red 'C.29'. A vertical red line is drawn through the first measure of this system. The score is written on five staves: two treble clefs, two bass clefs, and a grand staff at the bottom. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. Dynamic markings such as 'Cresc' are present. The second system begins at measure C.32, marked with a red 'C.32'. This system continues the musical development with similar rhythmic complexity and includes a 'dim' marking. The handwriting is clear and professional, typical of a composer's or arranger's manuscript.

6

C.35

C.39

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system, labeled 'C.35', includes a treble clef staff and a bass clef staff. The treble clef staff contains a melodic line with notes, rests, and dynamics such as 'p', 'mf', and 'dolce'. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment with notes and rests. A red bracket highlights a section in measure C.35. The second system, labeled 'C.39', also includes a treble clef staff and a bass clef staff. The treble clef staff contains a melodic line with notes, rests, and dynamics such as 'f'. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment with notes and rests. A red bracket highlights a section in measure C.39. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics, and fingerings.

7

(A)

Allegro mosso A. R. A. I.

C.43

mf espress.

mp

mp

arco

mp

1 2 3 1 3 2 1 5 4 2 1 2

1 5 4 2 3 2 1 2 4 1 2 1 2 5

C.47

p

p

p

8

C.51

C.54

10

C.64

Sin sordina

Sin sordina

Sin sordina

Sin sordina

C.67

The image displays two systems of handwritten musical notation for piano. The first system, labeled 'C.70', consists of five staves. The top staff features a melodic line with several notes circled in red. The lower staves contain complex chordal textures and arpeggiated patterns. The second system, labeled 'C.73', also consists of five staves. The top two staves show a melodic line with dynamic markings such as *mf* and *arco*. The bottom three staves feature dense, rhythmic accompaniment with various chordal structures and arpeggios. The notation is dense and includes many accidentals and articulation marks.

12

C.76

C.80 loco

mf

13

C.84

Musical score for measures C.84-88. The score is written for piano and consists of five staves. The first two staves are treble clef, and the last two are bass clef. The music features complex rhythmic patterns and dynamics. Handwritten annotations include two red circles around specific notes in the first two staves, and the text "Re M" in red ink. Performance instructions include "mp" and "ad libitum".

C.89

Musical score for measures C.89-93. The score is written for piano and consists of five staves. The first two staves are treble clef, and the last two are bass clef. The music is marked "Quasi adagio" with a tempo of "M.M. 54 = ♩". Handwritten annotations include a circled "B" above the tempo marking, and several boxed "9" figures. Performance instructions include "P", "pp", and "2 pedales. molto delicato". The key signature is indicated as "Fa M" in red ink.

14

C.93

C.96

poco creso.

15

C.99

Musical score for C.99, consisting of four staves. The first three staves are empty. The fourth staff contains musical notation with various dynamics and articulations. There are three boxed '10' markings above the staff. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and slurs.

Poco animato

C.102

Musical score for C.102, consisting of four staves. The first three staves are mostly empty with 'rit' markings. The fourth staff contains musical notation with dynamics like 'P' and 'mp', and markings like 'Pentacollo'. There are also some handwritten annotations and a circled 'X'.

16

C.105 *Ponticello* *a tpa*

C.108

The image displays two pages of handwritten musical notation for piano. The first page, labeled '16', contains two systems of music. The first system, marked 'C.105', is titled 'Ponticello a tpa' and consists of six staves. It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, with dynamic markings such as 'rit', 'p', and 'a tpa'. The second system, marked 'C.108', also consists of six staves and includes dynamic markings like 'normal' and 'fz'. The notation is dense and includes various musical symbols and annotations.

18

Assai mosso $h.h. = 84$

C.118

C.122

19

Molto tranquillo 4. 4. a 5/8

C.125

La M

Detailed description: This block contains the handwritten musical score for measure C.125. It is written in 5/8 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Molto tranquillo'. The score consists of five staves. The first staff is the treble clef, and the second is the bass clef. The third and fourth staves are also bass clefs, likely for the left hand. The fifth staff is empty. The music features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes. There are several 'arcs' (arpeggios) marked above the notes. The dynamic is marked 'p' (piano). The measure ends with a double bar line.

C.128

Detailed description: This block contains the handwritten musical score for measure C.128. It continues the same notation as C.125, with five staves. The first staff is the treble clef, and the second is the bass clef. The third and fourth staves are also bass clefs. The music continues with a complex rhythmic pattern and arpeggios. The dynamic is marked 'p' (piano). The measure ends with a double bar line.

20

C.131

poco cresc

dim

C.135

pesante

cresc

a tempo

Do M

21

C.138

Musical score for C.138, featuring five staves. The notation includes treble and bass clefs, a 3/4 time signature, and various musical symbols such as notes, rests, and dynamics. Handwritten annotations include "Pizz" (pizzicato) above the first staff, "Circu" (circulation) above the second staff, and "Cil Marcato" above the fifth staff. Red circles highlight specific notes in the first staff. A small "M. H. 73" is written above the first staff. Fingering numbers (1-4) are present below the fifth staff.

C.140

Musical score for C.140, featuring five staves. The notation includes treble and bass clefs, a 3/4 time signature, and various musical symbols such as notes, rests, and dynamics. Red circles highlight specific notes in the first staff. Boxed numbers (11, 12, 13, 14) are placed above the staves. Fingering numbers (3, 7) are present above the notes in the first staff.

22

C.143

arco
mp
mp
pp
pp
La M

Primo tempo

Reexposición

C.145

P
Pet.
* Pet.
* Pet.
* Simile
La M

23

C.150

Handwritten musical score for C.150, consisting of five staves. The first three staves are treble clef, and the last two are bass clef. The music is in a complex, rhythmic style with many accidentals and slurs. There are four boxed '15' markings above the first three staves. The bottom staff includes a 'Ped.' marking and a star symbol.

C.154

Handwritten musical score for C.154, consisting of five staves. The first three staves are treble clef, and the last two are bass clef. The music is in a complex, rhythmic style with many accidentals and slurs. There are several '3' markings above the bottom two staves. The bottom staff includes a 'Ped.' marking and a star symbol.

24

C.157

C.161

Sostina

mf

Sostina

mf

Sostina

mf

Sostina

mf

5°

5°

5°

5°

25

C.166 *Cresc. molto*
Sin sordina

C.169

ritenuto
a tempo
ppp
perpetuo
6m. seg.

Handwritten musical score for "Pastoral diferenciada" by Rafael Rodríguez Albert. The score is written on five staves: Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Piano. The tempo is marked "All. poco mosso". A section is labeled "TEMA" in red. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. There are handwritten annotations, including "C.1" and "C.5" in red, and a "4" in the top right corner. The score is enclosed in a black border.

A

C.9

C.13

The image displays a handwritten musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system, labeled 'C.9', shows a treble clef staff with a circled measure number '9' above it, and a bass clef staff below. The second system, labeled 'C.13', shows a treble clef staff with a circled measure number '13' above it, and a bass clef staff below. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (p, mf, f), and articulation marks. A red box highlights a section of the score in the second system. The page is numbered '417' at the bottom right.

3

The image displays two systems of handwritten musical notation for piano. The first system, labeled 'C.17', consists of six staves. The top staff is a treble clef with a red 'C.17' to its left. The second staff is a treble clef. The third and fourth staves are bass clefs. The fifth and sixth staves are treble clefs. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings. The second system, labeled 'C.24', also consists of six staves. The top staff is a treble clef with a red 'C.24' to its left. The second staff is a treble clef. The third and fourth staves are bass clefs. The fifth and sixth staves are treble clefs. The word 'Simile' is written above the first measure of the top staff in the second system. The notation continues with similar rhythmic and melodic patterns as the first system.

Handwritten musical score for piano, featuring two systems of staves. The first system is labeled **C.31** and includes a red bracketed section titled **Tema**. The second system is labeled **C.36**. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp*, *fp*, *ff*, and *f*. Performance instructions such as *con intenzione* and *base* are present. A circled cross symbol is visible at the end of the second system.

2

I **1ª Variación**

C.40

C.44

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system is labeled 'C.47' in red ink. It features a treble clef and a bass clef. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as 'arco', 'mp', and 'p'. There are several red circles around specific notes in the first system. The second system is labeled 'C.50' in red ink and continues the piece with similar notation, including slurs and dynamic markings like 'p'. The score is enclosed in a black rectangular border.

The image displays two systems of handwritten musical notation for piano. The first system, labeled 'C.60', consists of six staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. The middle two staves are grand staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. A circled '6' is present in the first measure of the top staff. The second system, labeled 'C.65', also consists of six staves with similar clef and notation arrangements. The notation continues with complex rhythmic patterns and chordal structures.

9

C.70

Musical score for measures C.70-73. The score is written for piano and consists of five staves. The first staff is the treble clef, and the others are bass clefs. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. There are several circled notes in red in the first staff, and some notes are marked with a red cross. The dynamics are marked with 'mp' and 'p'. There are also some handwritten annotations in the first staff, including a circled '7' and some arrows.

II 2ª Variación

C.74

Musical score for measures C.74-77, titled 'II 2ª Variación'. The score is written for piano and consists of five staves. The first staff is the treble clef, and the others are bass clefs. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. There are several circled notes in red in the first staff, and some notes are marked with a red cross. The dynamics are marked with 'p' and 'mp'. There are also some handwritten annotations in the first staff, including 'briso' and 'arco'. At the bottom of the score, there are some handwritten numbers: '5 4 3 2 1', '2 2 4 5 2 1', '4', '1 2', and '1 2'.

11

C.83

Handwritten musical score for measures C.83-85. The score is written on five staves. The first three staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The music features complex rhythmic patterns with many slurs and accents. The dynamic marking 'p' (piano) is present. The word 'Piano' is written at the beginning of the first staff.

C.86

Handwritten musical score for measures C.86-90. The score is written on five staves. The first three staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The music features complex rhythmic patterns with many slurs and accents. The dynamic marking 'mf' (mezzo-forte) is present. The word 'arco' is written above the first staff. There are several circled notes in red ink, indicating specific points of interest. The word 'Ped.' (pedal) is written at the bottom right of the score.

The image displays two systems of handwritten musical notation for piano. The first system, labeled 'C.89' in red, consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'Smile' and a circled '9'. The second staff is a vocal line with lyrics 'Smile' and a circled '9'. The third staff is a vocal line with lyrics 'Smile' and a circled '9'. The fourth staff is a vocal line with lyrics 'Smile' and a circled '9'. The fifth staff is a piano accompaniment. A large oval is drawn around the first four staves. A circled 'X' is written over the first measure of the fifth staff. Below the fifth staff, the text '* P. 1. *' is written. The second system, labeled 'C.94' in red, consists of four staves of piano accompaniment. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

13

The image displays two systems of handwritten musical notation for piano. The first system, labeled 'C.101', consists of six staves. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is written in a complex, rhythmic style with many sixteenth and thirty-second notes. There are several annotations: a box containing the number '10' is placed above the first staff; a circled '7' is above the first staff in the final measure; and circled '8' and '7' are above the fifth staff in the final measure. The second system, labeled 'C.107', also consists of six staves. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. This system features a dense, repetitive rhythmic pattern. Numerous circled '7's are scattered throughout the notation, particularly above the top and fifth staves. The handwriting is in black ink on white paper.

14

C.110

C.113

3ª Variación

III *meno mosso* $\text{♩} = 60$

Re m

Detailed description: This image shows two pages of a musical score for piano. The top page, labeled 'C.110', contains five staves of music. The first two staves are in treble clef, and the last three are in bass clef. The music is highly rhythmic, with many sixteenth and thirty-second notes. There are several red circles around specific notes, and a red '11' is written above some measures. The bottom page, labeled 'C.113', also has five staves. It begins with a section titled '3ª Variación' and 'III' circled in red. The tempo is marked 'meno mosso' with a metronome marking of 60. Dynamics like 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte) are indicated. There are handwritten notes such as 'briso' and 'briso' with arrows pointing to specific notes. At the bottom, 'Re m' is written in red. The score is annotated with various symbols, including asterisks and slurs.

The image displays a handwritten musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system, labeled 'C.115', features five staves. The top two staves contain melodic lines with slurs and accents. The bottom three staves contain accompaniment, with some notes circled in red. The second system, labeled 'C.117', also consists of five staves. The top two staves continue the melodic lines, while the bottom three staves provide accompaniment. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p' and 'mf'. A handwritten signature is visible in the upper right corner of the page.

16/

C.119

C.121

Ped Do M

17

C.123

Musical score for C.123, consisting of five staves. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings. Two specific notes in the fifth staff are circled in red. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

C.125

Musical score for C.125, consisting of five staves. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

18

C.128

C.131

The image displays two systems of handwritten musical notation for piano, labeled C.135 and C.138. Each system consists of five staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *Ped.* (pedal). The score is written in black ink on white paper. A handwritten signature or mark is visible in the upper right corner of the page. The notation is dense and complex, characteristic of a contemporary piano work.

2a

C.141

C.143

breve

P

breve

P

breve

P

breve

Ped.

P

IV *Un poco animato* M.M. 48-51

C.145

C.149

15

22

C.153

C.157

The image displays two systems of musical notation, labeled C.153 and C.157. Each system consists of five staves. The notation is complex, featuring numerous accidentals, slurs, and dynamic markings such as 'mp' and 'p'. In system C.153, the first staff has a 'mp' marking, and the second staff has 'mp Pizz' and 'mp Pizz' markings. In system C.157, the first staff has a 'p' marking. Red circles are drawn around specific notes in both systems: three in the first staff of C.153 and four in the first staff of C.157. The page number '22' is written in the top left corner.

C.161

C.166

col legno

Fa m Ped * Pa * Pa * Pa *

4 f col legno

4 f col legno

4 f col legno

4 f col legno

8a

17

17

17

17

438

The image displays two systems of handwritten musical notation for piano. The first system, labeled 'C.172', consists of five staves. The top staff is in treble clef, the second in treble clef, the third in bass clef, the fourth in alto clef (8va), and the fifth in bass clef. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The second system, labeled 'C.178', also consists of five staves with similar clefs and notation. It features several boxed measure numbers (18, 18, 18, 18) and dynamic markings such as 'f' and 'fp'. A circled measure in the top staff of the second system contains a measure rest. At the bottom right of the second system, there is a handwritten note 'Per. *'. A handwritten '24' is visible in the top left corner of the page.

65

C.184

C.188

trineo **5ª Variación** M.M. 88

trineo *trineo* *trineo* *trineo*

Ped. * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *

2/

Moderato *M.M. 72*

C.191

La m

C.195

Tema

*Ped * Ped # Ped * Ped * Ped simile*

The image shows a page of a musical score for piano, specifically measures 198 through 201. The score is written in G major and 3/4 time. It consists of five staves: two grand staves (treble and bass clef) and three smaller staves below them. The first system, starting at measure 198, features a melodic line in the treble clef and a more active bass line. A red bracket labeled 'Tema' spans the first two measures of this system. Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano) and *dim* (diminuendo). The second system, starting at measure 201, continues the melodic and bass lines. It includes dynamic markings such as *mp*, *dim*, *p*, and *pp* (pianissimo). A handwritten '20' is present in the top right corner of the page.

296

C.212 **6ª Variación**

Moderato assai

C.216

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system, labeled C.220, contains six staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom four are in bass clef. The music is marked with a dynamic of *mf*. A red bracket highlights a section of the bass clef staves labeled "Tema". Above the first staff, there are handwritten annotations: a circled "22" and a circled "23". Below the bottom two staves, there are markings: "pao", "* pao", "* pao", "* pao", and "pao". The second system, labeled C.223, contains five staves. The top two are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. A red bracket highlights a section in the bass clef staves labeled "Tema".

34

C.226

Musical score for C.226, featuring a piano introduction and a main theme. The score is written for piano and includes dynamic markings such as *mp*, *pp*, *binv*, and *P*. A red line underlines the first staff, labeled "Tema". The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. A circled chord is visible in the lower right of the score.

C.229

Musical score for C.229, featuring a piano introduction and a main theme. The score is written for piano and includes dynamic markings such as *P* and *f*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. A circled chord is visible in the lower right of the score.

52

Reexposición

Primo tempo M.M. 69

C.233

C.237

mp

dim

P

C.241

Musical score for measures C.241-243. The score consists of five staves. The first staff has a red box around the first measure. The second staff has a red box around the first measure and the number '8' above it. The third staff has a red box around the first measure and the dynamic marking 'mp'. The fourth staff has a red box around the first measure and the dynamic marking 'mp'. The fifth staff has a red box around the first measure and the dynamic marking 'pp'. There are also red circles around some notes in the fifth staff.

C.244

Musical score for measure C.244. The score consists of five staves. The first four staves are empty. The fifth staff has a red box around the first measure and the dynamic marking 'ppp'. There is a double bar line after the first measure. To the right of the double bar line, there is a handwritten note '6 m. 33 sp?'. Below the staves, there are handwritten notes: 'Poco rall' and 'perdendosi'.

IV.

Estribillo I

Cocata en Eonido

C.1 *Allegro vivace = M.M. 96-101.*

Re M

C.5

p *f*

The image displays a page of a musical score for piano, featuring two systems of staves. The first system, starting at measure C.10, consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. Above the first staff, there is a handwritten '3' and a boxed '1'. Above the second staff, there is a boxed 'A'. Above the third staff, there is a boxed 'A'. Above the fourth staff, there is a boxed 'A'. Above the fifth staff, there is a boxed '1'. The second system, starting at measure C.15, also consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music continues with various dynamics and articulations. A section labeled 'Copla I' is indicated in red above the top staff of the second system. Dynamics include *mf* and *mp*. A marking '8ª alla.....' is present above the top staff of the second system. A marking 'mp.V' is present above the bottom staff of the second system.

The image displays a handwritten musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system, labeled 'C.19', contains six staves. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) and *f* (forte). Performance markings include first and second endings (2, 3) and various articulations (accents, slurs). The second system, labeled 'C.23', contains five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. This system continues the complex rhythmic and melodic material, with dynamics ranging from *f* to *mp*. Performance markings include first and second endings (2, 3) and various articulations (accents, slurs). The score is written in a clear, legible hand, with some corrections and annotations visible.

42

C.28

loco

mp

3

C.32

8va. piano

Estribillo II

C.36

8^a alla

cresc.

C.40

p

The image displays two systems of handwritten musical notation for piano. The first system, labeled 'C.45' in red, consists of five staves. The top staff contains a melodic line with various ornaments and slurs. The lower staves show complex chordal textures and arpeggiated patterns. Red boxes highlight specific passages in the lower staves. The second system, labeled 'C.50' in red, also consists of five staves. It features similar complex textures with many slurs and ornaments. A red box highlights a passage in the top staff of this system. The notation is dense and characteristic of 20th-century piano music.

The image displays a handwritten musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system is labeled "C.54" and "Copia II" in red ink. It features five staves. The first four staves are mostly rests, with some notes appearing in the fourth staff. The fifth staff contains a complex melodic line with many notes and rests, marked with a red box and the text "Sol m" below it. Dynamic markings "mp" are present in the first four staves. The second system is labeled "C.58" in red ink and consists of five staves. The first four staves contain dense, repetitive melodic patterns, likely sixteenth-note runs, with various articulations and slurs. The fifth staff contains a more rhythmic accompaniment. Dynamic markings "mp" are also present in the second system.

82

C.62

C.67

The image displays a handwritten musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system is labeled 'C.72' in red ink. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings such as 'p' (piano) and 'cresc.' (crescendo) are present. Performance instructions like '8va. alta.' (8th octave high) and 'loca' (loco) are written above the notes. Red annotations include a bracket under a group of notes in the upper staff and circles around specific notes in the lower staff. The second system is labeled 'C.77' in red ink. It continues the musical notation with similar rhythmic and dynamic elements. A large 'X' is drawn over a section of the lower staff in this system. The score is presented on a white background with black ink for the musical notation and red ink for the annotations.

Handwritten musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system begins with a handwritten number '10' and a double bar line. It contains five staves of music, with a red 'C.81' marking at the start. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. The second system starts with a red 'C.86' marking and features a section labeled 'Estribillo III' in red. This section includes dynamic markings such as *f*, *dim*, *p*, and *pp*. The score is written in black ink on white paper.

C.91

Musical score for C.91, featuring four staves. The notation includes complex rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings such as *p* (piano). The score is written in a single system with four staves.

C.96

Musical score for C.96, featuring four staves. The notation includes complex rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings such as *f* (forte). The score is written in a single system with four staves.

The image displays a handwritten musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system, labeled 'C.100', features five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as *mf* and *f*. A rehearsal mark '10' is written above the first measure of the first staff. The second system, labeled 'C.104', also consists of five staves. It begins with a time signature of 2'08''. The notation continues with complex rhythmic patterns and dynamic markings. A double bar line is present in the middle of the system, followed by the time signature '2'08''.

ANEXO VII.20

DANZA DE BODAS

(PARA CASTAÑUELAS Y PIANO)

A Sucero Fera, intérprete impar en el
arte de tañer las castañuelas:

Su devoto admirador

'Danza de bodas'

Rafael Rodríguez Albert

The image displays a handwritten musical score for piano, organized into six systems. Each system is labeled with a measure number in red: C.1, C.3, C.6, C.9, C.12, and C.15. The score is written on two staves per system, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The tempo is marked 'All. poco mosso' and the dynamics include 'mp' and 'f'. The score is annotated with several red labels: 'C.1' at the start, 'Tema A' and 'S.M.' below the first system, 'Puente' below the C.6 system, and 'Copla I' above the C.15 system. A 'Re m' label is positioned at the bottom left of the C.15 system. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks. Red lines and brackets are used to delineate different sections and phrases within the score.

Tema A 3

C.21

C.25

C.28

C.31 **Copla II**

Sol M

C.34

C.38

The image displays a page of a musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef) and several systems of music. The measures are numbered in red as C.42, C.46, C.51, C.54, C.57, and C.62. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. Key sections are labeled 'Tema A' and 'Copla III'. There are red circles around specific notes in the 'Copla III' section.

5.

C.67 Copla IV

C.73

C.78

C.83

C.88

C.91

Re M

The image displays a page of a musical score for piano, featuring six systems of music. The systems are labeled on the left as C.94, C.97, C.100, C.104, C.108, and C.111. The score is divided into sections by red horizontal lines and labels:

- Tema B**: This section spans measures 94 to 97. In measure 94, three notes (G4, A4, B4) are circled in red. A red bracket above the staff indicates the start of the section.
- Copla I**: This section spans measures 100 to 104. A red bracket above the staff indicates the start of the section.
- Tema B**: This section spans measures 108 to 111. A red bracket above the staff indicates the start of the section.

Other annotations include a red '1' above measure 97, a red '1' above measure 100, and a red '1' above measure 108. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like *pp* and *8va*.

The image displays a page of a musical score for piano, featuring five systems of music. Each system is labeled with a measure number in red: C.115, C.119, C.125, C.130, and C.135. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A red box highlights a specific section in the first system. The second system is labeled 'Copla III' and includes a 'p' dynamic marking. The third system has a 'p' marking and a 'V' marking. The fourth system has 'P' and 'PP' markings and 'V' and 'I' markings. The fifth system is mostly empty. The page is numbered '2' in the top right corner.

ANEXO VII.21

CINCO PIEZAS. EVOCACIÓN A LA ANTIGUA DANZA. (PARA PEQUEÑA ORQUESTA Y PIANO)

- **PRELUDIO.**
- **PAVANA.**
- **MINUÉ.**
- **ZARABANDA.**
- **RIGODÓN.**

Op. 1 Preludio

Allgre ma non troppo

C.1 C.5

Flautin *La M*

Flautas

Oboe

Clari^{ts} (si) *jacaso*

Fagotes

Trompas *en la*

Tromp^{ta} en D

Tema

mp. más vivo

PEDAL I y V (cornamusa)
(Sardina)

Allgre ma non troppo

Piano

Jacaso

Exposición
Piz:

Violines I *p*

id. 2^{as} *p* **4^a paralelas**

Violas *p* **4^a paralelas**

Vcellos *p*

C. Bajos *p*

P.P

Fl. 1^a
Fl. 2^a
Ob.
Cl.
Fag.
T. 1^a
T. 2^a
T. 3^a
T. 4^a
Piano
V. 1^a
V. 2^a
Vla.
Vcllo.
C.B.

C.7
C.14
1
Bien ritmado
cre
mjo
solo
P
sordina
sin sordina
pp
cres
1
Bien ritmado
cres
1
cre
cre

C.15
Poco a poco

C.20 **2**

Fl. 1^{ra}
Fl. 2^a
Ob.
Cl. 1^{ra}
F. gtes
E. pas
E. pte
con sord^z

Poco a Poco

5^a superpuestas

2

V. 1^{os}
V. 2^{os}
V. las
V. llos
C.B.

(arco)

2^o TEMA

2 **Mi M**

The image shows a handwritten musical score for an orchestra and piano. The score is divided into three main sections: C.22, C.26, and C.28. C.22 is marked '1ª vez' and C.26 is marked '2ª vez'. C.28 is marked 'Desarrollo' and contains a section labeled 'TEMA A (Variada)'. The instruments listed on the left are Fl. tin., Fl. tes., Ob., Ctes., Fagtel., Trompas (sin Sord.), Trompa., Piano, V. 1^{os}, V. 2^{os}, Vlas., Vlla., and C.B. The piano part includes markings for 'Piano', 'P', '5ª paralelas', and 'atp:'. The string parts include markings for 'arco', 'Piz', 'P.Piz', and 'PP'. The score is written in a clear, legible hand.

C.29 C.36

Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Fag.
Trp. 1 *con sord.*
Trp. 2
Euph.
Piano
V. 1^{os}
V. 2^{os}
Vla.
Vcllo
C.B.

C.37
(Bien ritmado) y *cres poco a poco*

C.42

Fl. Fin
Fl. Tos
Ob.
Clarinet
Fag.
Espais.
Esp. 2da
Piano
V. 1os.
V. 2os.
V. 3as.
V. 4as.
C.B.

sin Sord. 2a
con sordina
mp

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system is marked with a red 'C.43' and a boxed '4'. It features a tempo marking '(decidido)' and a dynamic marking 'Poco rit.'. A red vertical line is drawn through the score, with two red annotations '2ª paralelas' pointing to specific musical phrases. The second system is also marked with a boxed '4' and contains a dynamic marking 'P'. Below this system, the word 'Reexposición' is written in red. The third system is marked with a boxed '4' and includes dynamic markings 'a lto Piz' and 'P'. The bottom of this system is labeled 'Piz'. The entire score is enclosed in a black rectangular border.

The image shows a musical score for piano with handwritten annotations and red markings. The score is divided into two main sections: C.50 and C.57. The top section (C.50) features a piano part with a treble and bass clef. The piano part includes a melodic line with a circled section labeled "Tema" and a circled section labeled "Sordina". The piano part also includes a section labeled "Punis 1ª" and a section labeled "con Sordina". The piano part is marked with "pp" and "mf". The top section (C.57) features a piano part with a treble and bass clef. The piano part includes a melodic line with a circled section labeled "Tema". The piano part is marked with "mp". The bottom section of the score features a string quartet part with five staves: Violin 1 (V. 1ª), Violin 2 (V. 2ª), Viola (Vla), Violoncello (Vcl), and Contrabajo (C.B.). The string quartet part includes a rhythmic pattern of eighth notes.

C.58 Bien ritmado, y *cres* C.62 C.65

cres poco a poco

12

sin sordas

con sordas

P.P.

mf

f

8a

P

7ª M

Bien ritmado

cres

cres

cres

The image displays a handwritten musical score for piano, organized into three systems. The first system, labeled '5' in a box, covers measures C.66 to C.72. It features six staves with handwritten annotations on the left: 'F. Trm.', 'F. Trm.', 'Ob.', 'Clar.', 'Fag.', and 'V. 2º pas. y 1º Bta.'. The second system, also labeled '5' in a box, shows a piano part with dynamic markings 'at ppo', 'f con resolución', and 'ff', and includes performance instructions like '8^{va}', '10', and '10'. The third system, labeled '5' and '2º TEMA arco', includes parts for Violins 1 and 2, Violas, and Cello/Bass, with dynamic markings 'f' and 'ff', and performance instructions like 'arco', 'Piz', and 'Rit'. The score concludes with 'La M' and 'Rit' markings. Red 'V' and 'I' symbols are placed at the bottom of the second and third systems, respectively.

A *2^{da} Savana* ⁷²

Flautas *Moderato* **C.1**

Obocè **Tema**

Corno

Clarinetes *(Con sordina)*

Fagoles

Trompas *(Con sordina)* **con sordina ten** **pp**

Trompeta *(Con sordina)* **sordina** **pp**

Piano **p** **(i)** **Doble pedal** **(i)** *ejemplo (i)*

Violines **1^{as}** **Piz:** **Dejando vibrar**

id. 2^{as} **Piz**

Violas **Piz** **p**

Violoncello **Piz**

C. Bajo

La M

The image shows a handwritten musical score for an orchestra and piano. The score is divided into several systems. The top system includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (C. bas.), Clarinet (Clav.), Trumpet (Tromp.), Trombone (Tromb.), and Cymbal (C. to). The second system is for the Piano (P.). The third system is for Violins (V. 1os and V. 2os), Viola (V. las), Violoncello (V. los), and Double Bass (C. B.).

Key annotations and markings include:

- C.4** and **(B)** in red at the top.
- sin sordina** circled in red in the Trombone staff.
- 6°**, **7°**, and **4°** in red in the Trombone staff.
- arco** and **con sordina** in the Violin and Viola staves.
- ppp** and **arco** in the Viola staff.
- sordina** circled in red in the Viola staff.
- arco** and **PP** in the Violoncello staff.
- PP** in the Double Bass staff.
- P.P.** in the Piano staff.
- ffisterioso** in the Piano staff.

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system is marked with a circled '6' and 'C.8'. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music includes a piano (*p*) dynamic marking and a *mp* marking. The second system is marked with a circled '6' and includes dynamics such as *pp*, *p*, *cres*, and *dim p*. A red arrow points to a specific measure. A circled handwritten note reads "a dos pedales". The third system is marked with a circled '6' and includes the instruction "sin sordina" (without sostenuto) and a *arco* marking. The score is written in a clear, legible hand.

C.17 Poco *cres* (Poco rit:) **A'**

Poco *cres* (Poco rit:) **A'**

P Poco *cres*

con sord²

PP

Poco rit:

Poco rit: (Armo)^o

P *Fix:*

Fix:

Fix:

10

C.22

8

B

Flta.

Ob.

P.no

Clar.

Fag.

Bajo

ta.

P.

8

Misterioso

PP

8

Misterioso

con sord^a

arco

arco

div.

con Sord^a

arco

Piz

Piz

P

C.27

37

The image shows a handwritten musical score for piano, divided into three systems. The first system includes staves for Flutes (Flts), Oboes (Ob.), Clarinets (Claro), Bassoons (Fag.), and Basses (Baja). The second system includes the Piano (P.) and Percussion (Perc.). The third system includes Violins I (V 1^{os}), Violins II (V 2^{os}), Violas (V las.), Cellos (V los), and Double Basses (B. B.).

Key markings and annotations include:

- C.31** (Coda 31) at the beginning of the first system.
- 2^a** (second ending) above the first staff.
- Poco rit.** (Poco ritardando) above the piano part in the second system.
- pp lejano** (pianissimo, distant) in the piano part of the second system.
- 2 P P P** (two piano-piano-piano) in the piano part of the second system.
- 8^{va}** (octave) markings above the strings in the third system.
- sin sord^{as}** (without mutes) above the strings in the third system.
- P.P.P.** (pianississimo) markings above the strings in the third system.
- PP** (pianissimo) marking above the double basses in the third system.

Allgto Grazioso C.I. (A) **2^o 3. Movime**

Flauta *mp*

Oboe

Corne

Clarinettes *p*

Fagets *p*

Trompas *p*

Trompetas *sen sorbina* *pp*

Piano

Violin 1 *Piz.* *pp*

Violin 2 *Piz.* *pp*

Viola *Piz.*

Cello *Piz.* *p*

Contrabajo *Piz.* *pp*

La M

C.12

9

A set of six empty musical staves, likely for a grand staff (treble and bass clefs), with a box containing the number '9' in the upper right corner.

Musical score for C.12, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Red annotations highlight specific elements: '4°' (fourth degree) is marked in red above several notes in the upper staff; 'Pedal *' is written below the lower staff in two locations; 'Poco Rit.' is written above the right side of the upper staff; and 'V-Do#M' is written in red above a note in the lower staff. A box containing the number '9' is present in the upper right of the score area.

Handwritten musical score for piano, featuring staves for Flute (Flta.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bass.), Trumpet (Tbn.), Trombone (Tbn.), Percussion (P.), Violin 1 (V 1), Violin 2 (V 2), Viola (V la), and Cello (V cb). The score includes dynamic markings such as *mp*, *p*, *pp*, and *arco*, and performance instructions like *con sordina*. A red circle labeled 'B' is placed above the first system, and a red 'C.18' is written above the first staff. The score is divided into systems, with a double bar line and repeat signs. A red box highlights a section in the lower systems, and a red 'I' is written below the first system. The page number 494 is visible at the bottom left.

The image displays three systems of handwritten musical notation for piano. Each system begins with a boxed number '10' in the upper left corner. The first system is labeled 'C.24' in red and includes the instruction 'cresc.' above the first staff. The second system features 'cresc.' above the first staff and 'cresc poco a poco' above the second staff, with a red box highlighting a specific melodic passage. The third system is annotated with multiple instances of 'arco' circled in red, indicating bowing techniques. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'p' and 'cresc.'.

23

C.31

Titla.
Ob.
Cmo.
Clar.
Fag.
Bupol
Bnta

rit: (A)

mp.

P

berdas

PP

et accel

P

rit

Piz

PPiz

Piz:

P

Piz:

Piz

Piz

Piz

C.38

Musical score for C.38, measures 1-6. The score consists of six staves. The first staff contains a melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes. The second and third staves contain piano accompaniment with dynamics *P* and *pp*. The fourth staff continues the melodic line with dynamics *P* and *pp*. The fifth and sixth staves contain further piano accompaniment. The score ends with a double bar line and repeat signs.

Empty musical staff.

Empty musical staff.

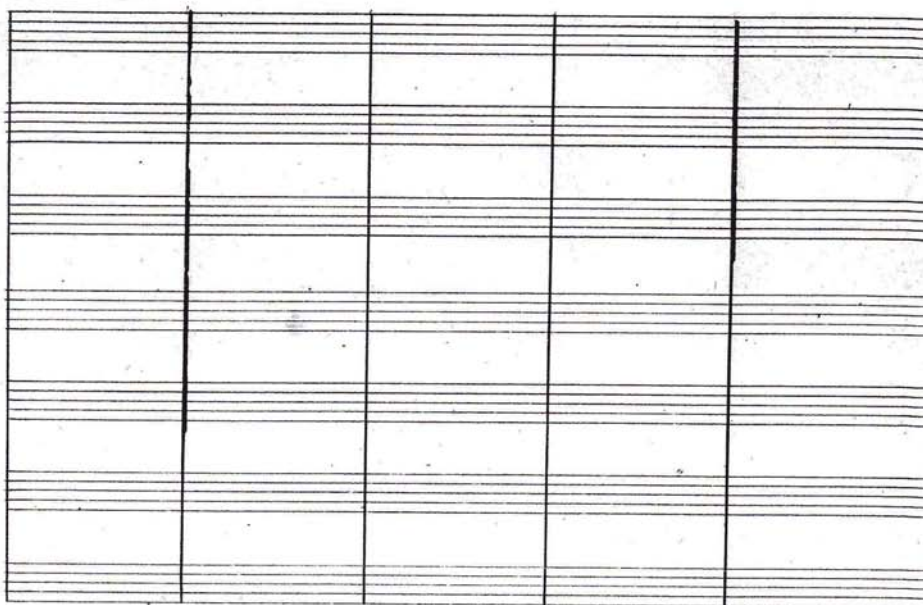
Empty musical staff.

Musical score for C.38, measures 7-12. The score consists of six staves. The first two staves contain a melodic line with dynamics *arco*. The third and fourth staves contain piano accompaniment with dynamics *arco*. The fifth and sixth staves contain further piano accompaniment. The score ends with a double bar line and repeat signs.

P
Do#M

C.45
11

Flta.
Ob.
Cmo
Clar.
Fago
Tuba
B. Ta.



11

P.



8 2 1 3 4 M
2 Pedales.
⊕ Ped. *
5 5

11

V. 1^{ra}
V. 2^{da}
V. 1^{ra}
V. 1^{ra}
C.B.



Fix:
Fix:
Fix:
Fix:
C.B.

C.50

A set of five empty musical staves, likely for a grand staff (treble and bass clefs), with a large brace on the right side.

Handwritten musical score for the first system of C.50. It features two staves. The top staff has a red dashed line above it labeled "Rit.". The bottom staff has a red dashed line below it labeled "Rit.". The music includes notes, rests, and dynamic markings. At the end of the system, there are markings "pp" and "Pezado". Below the staves, there are red markings "V" and "I" under the first two measures, and "V" and "I" under the last two measures.

Handwritten musical score for the second system of C.50. It features five staves. The top staff has a red dashed line above it labeled "Rit.". The music includes notes, rests, and dynamic markings. At the end of the system, there are markings "pp" and "Piz:". Below the staves, there are red markings "V" and "I" under the first two measures, and "V" and "I" under the last two measures. The text "La M" is written below the "V" and "I" markings. The word "arco" is circled in red in several places. The word "Piz:" is written in several places. The word "Piz:" is written in several places. The word "Piz:" is written in several places.

29

Exposición
C.1

And^{te} Sostenuito

2^o 4 *Sarabanda.*

Flauta

Oboe

Corno ^{a₁}

Clari ^{tes. (sib)} _{mp}

Fagotes _p

Trompas ^(centa)

Trompeta ^(centa)

Piano _p

Violin 1º _p ^{4^a cuerda}

Violin 2º _p ^{4^a cuerda}

Viola _p ^{4^a cuerda}

Cello _p

C. Bajo _p ^{6^a Aug}

La m

6^a Aug

I

La M

#6

5

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system is labeled 'C.5' in red at the top left. It features a treble clef staff with a measure containing a forte 'f' dynamic and a circled '12' with a red 'a' next to it. The second system includes a bass clef staff with 'ps:' markings and a circled '12'. The third system contains multiple staves with various dynamics and markings: 'arco' at the bottom left, 'v' and '1/v' in red at the bottom center, and several instances of 'Piz.' circled in red. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

C.9

The image displays a handwritten musical score for a section labeled 'C.9'. The score is arranged in three systems. The first system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cmo), Bassoon (Bajo), Trombone (Tbn.), Trumpet (Tm.), and Percussion (Perc.). The Flute part features a complex melodic line with many accidentals and a '5' marking above the final measure. The Oboe and Clarinet parts have a 'P' dynamic marking. The Bassoon part is marked 'con sord^a' and 'pp'. The Percussion part shows rhythmic patterns. The second system is the Piano (P.) part, featuring dense, multi-measure chords and arpeggiated textures. The third system contains the string parts: Violin 1 (V1a), Violin 2 (V2a), Violin 3 (V1a), Violin 4 (V1a), and Cello/Double Bass (C.B.). The string parts consist of rhythmic patterns with accents.

C.12

mp
Brompas
Jagot
P

P
cres
f
PP

con sord^a arco
P
cresc
Rit: P sub:
consord^a
P
sord^a arco
arco
PP
D V I7
Do M

28

C.17 **CODA**

Flta
Ob.
Clar.
Traf
Tbn
P.

P.

V 1os
V 2os
V.la
V.lo
C.B.

sin sord.
sin sor: cres
sin sord: cres
sin sord: cres
sin

V I

C.22

Tritono

13

13

13

con sordine

p sordine

sordine

mf

pp

31

C.26

Flta

Ob.

Cmo

Clar.

Fag.

Y. clar.

Y. b. clar.

P.

Y. cor.

V. 1a

V. 2a

V. 1a

V. 1a

P.B.

Ped.

Ped.

P

P

P

P

P

V

Fa#m

C.30

Four empty musical staves, likely for the right hand, arranged in a grand staff format.

Musical notation for the first system of C.30. It features a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The upper staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes, a slur over a group of notes, and the dynamic marking *Dim*. The lower staff contains a bass line with a triplet of eighth notes and the dynamic marking *P Poco Rit:*. Below the staves, the markings *PS:* and *PS. ** are present.

Musical notation for the second system of C.30. It features a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The upper staff contains a melodic line with a slur and the dynamic marking *Poco Rit:*. The lower staff contains a bass line with a slur and the dynamic marking *Poco Rit:*. Between the staves, the markings *Sin Sord^e.*, *Piz*, *P*, *Sin Sord^e.*, *Piz:*, *Piz:*, and *P* are present.

Reexposición C.34

14

Flta
Ob.
Cuo
Clar.
Fag.
V.º opul.
Gta

Do#M mixta-secundaria

14

P.

14

V.º 1º
V.º 2º
V.º 1º
V.º 1º
C.B.

atpc:
Piz:
sin sord^o

arco
P arco
arco
arco
arco

Piz:
Piz:
Piz:
Piz:
Piz:

Do#M

pp

Fuente: Emeteros

C.39

The image displays a musical score for a piece labeled 'C.39'. It consists of three systems of staves. The first system includes a piano part with a treble clef and a celesta part with a soprano clef. The piano part features a melodic line with slurs and a dynamic marking of *con sord^a*. The celesta part has a rhythmic accompaniment. The second system continues the piano and celesta parts with more complex rhythmic patterns. The third system shows the piano part with a more active melodic line and the celesta part with a steady accompaniment. A red horizontal line with an upward-pointing arrow is drawn above the first system, and a dashed red line extends from it to the right. The page number '509' is located at the bottom right.

C.42

Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Trompa
Tromba

P.

Viol.
Viol.
Vla.
Vlo.
C.B.

a₃
sord.
cresc.
p
rit.
p sub
arco
rit.
arco
rit.
pp

La M V I

The image displays a handwritten musical score for piano, organized into three distinct sections. The first section, labeled **C.47** in red, consists of four staves of music. The second section, labeled **CODA** in red, begins with a *Poco Rit:* instruction and features a melodic line on the upper staff and accompaniment on the lower staff, with a *P* dynamic marking. The third section is a multi-staff passage with four staves, marked *sin sordas* and *P*. It concludes with a *P subito* instruction and a final chord. Below the final chord, the letters **V** and **I** are written in red, indicating the first and second endings. The entire score is enclosed in a black rectangular border.

C.53

The image shows a handwritten musical score for a piece labeled "C.53". The score is divided into three main sections. The top section includes staves for Clarinet (Clar.), Bassoon (Fag.), and Bass (B.), with dynamic markings of *p* and *pp*. The middle section is a piano accompaniment (P.) with a *pp* dynamic marking. The bottom section features five staves for Violins (V 105, V 205, V 104, V 103) and a Double Bass (P.B.), all marked with *Pizz.* and *pp*. A large brace groups the Clarinet, Bassoon, and Bass staves, and another brace groups the Violin and Double Bass staves. A red chord analysis "La m 7" is written below the piano accompaniment. At the bottom, two red annotations indicate "V de Do M" and "V de La M".

Clar.
Fag.
B.

P.
pp

La m 7

V 105
V 205
V 104
V 103
P.B.

Pizz.
pp
Pizz.
Pizz.
Pizz.
Pizz.

V de Do M
V de La M

(A) *Poco Animato* N.º 5 Rigodón

C.1

Flautin

Flautas

Oboe

Corneo (en Fa)

Clarinet (en Sib)

Fagot

Trompetas (en Fa)

Trompetas (en Do)

Piano

(Poco Animato.)

Violin 1

Violin 2

Viola

Cello

Contrabajo

La M

The image shows a handwritten musical score for piano, featuring several staves for different instruments. The score is marked with a red 'C.5' at the top left. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (P.), Flute (Fl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tromp.), Piano (P.), Violin 1 (V1), Violin 2 (V2), Violin 3 (V3), Violin 4 (V4), and Cello/Double Bass (C.B.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp', 'p', and 'con sordina'. There are also red annotations: a red 'x' above a note in the Clarinet staff, and red 'y' marks above notes in the Bassoon staff. The Piano part has a 'P' marking and a 'pp' marking. The Violin 1 part has a circled 'dim.' marking. The Violin 2 part has a circled 'P' marking. The Violin 3 part has a circled 'P' marking. The Violin 4 part has a circled 'P' marking. The Cello/Double Bass part has a circled 'P' marking. The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are double bar lines at the end of some sections.

h

C.15

Flt. Tim.
Titas
Ob.
Cmo
Clar.
Fag.
Tromp.
Tromb.
P.
Y 1^{es}
Y 2^{es}
Y 1^{as}
V 1^{os}
C. B.

p
cres
dim
p
cresc
dim
p
mf

C.20 Poco rit 15

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "C.20 Poco rit". The score is written on grand staves (treble and bass clefs). The tempo is marked "Poco rit". The score includes several systems of music. The first system shows measures 15-19, with a boxed measure number "15" at the beginning. The second system shows measures 15-19, with a boxed measure number "15" at the beginning. The third system shows measures 15-19, with a boxed measure number "15" at the beginning. The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as "P" (piano) and "Fiz" (fizz). There are also annotations like "Ia" and "Ia" above the notes. Red markings, including "x" and "y", and a red bracket are present. A red dashed line is also visible. The score is enclosed in a large black border.

The image shows a handwritten musical score for an orchestra and piano. The score is divided into several systems of staves. The instruments listed on the left are: Flts (Flutes), Obs. (Oboes), Cmo (Cornets), Clar. (Clarinets), Fag. (Bassoons), Orpal (Ophicleide), Sntas (Saxophones), P. (Piano), V1os (Violins I), V2os (Violins II), Vlas (Violas), Vlos (Violoncellos), and C.B. (Cymbals/Bells). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf*, *f*, *div:*, and *arco*. There are also performance instructions such as "rit: al repetir" and "1^o vez". A red 'X' is marked above a specific musical phrase in the Flute and Violin I staves. The score is labeled "C.25" in red at the top left. At the bottom, there are red markings "II V I".

C.30

Fltas

Fltas

Ob.

Clar

Clar

Baja

Sopra

Bajas

P.

V 1ª

V 2ª

V 1ª

V 2ª

C.B.

1ª

2ª

Poco rit

mf

P

con sordina

Pp

pp

des:

P

Ppp

3

PP

pp

Piz:

PP

Piz:

Piz:

Piz:

1ª

X

C.35
Poco rit: à tempo

6
P
P
a tempo
pp
P
con sord.
pp
mf
P
Poco Rit
Poco rit: a tempo
3
PP
Poco rit: à tempo

y
x
V.P.

C.40

16

Flta

Flau

Ob.

Pno

Clar.

Fag.

B. sop.

B. tos.

P.

16

16

V1a

V2a

Vla

Vlo

P.T.

P

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system is labeled 'C.45' in red at the top left. It features a grand staff with five staves. The tempo markings are 'Poco rit:' and 'à tempo'. The first measure of the first system contains a piano (P) dynamic and a '5' above a group of notes. The second measure has a piano fortissimo (PP) dynamic. The third measure has a mezzo-forte (mf) dynamic and a red 'x'' above a group of notes. The fourth measure has a piano (P) dynamic. The fifth measure has a piano fortissimo (PP) dynamic. The sixth measure has a piano (P) dynamic. The seventh measure has a piano fortissimo (PP) dynamic. The eighth measure has a piano (P) dynamic. The ninth measure has a piano fortissimo (PP) dynamic. The tenth measure has a piano (P) dynamic. The eleventh measure has a piano fortissimo (PP) dynamic. The twelfth measure has a piano (P) dynamic. The thirteenth measure has a piano fortissimo (PP) dynamic. The fourteenth measure has a piano (P) dynamic. The fifteenth measure has a piano fortissimo (PP) dynamic. The sixteenth measure has a piano (P) dynamic. The seventeenth measure has a piano fortissimo (PP) dynamic. The eighteenth measure has a piano (P) dynamic. The nineteenth measure has a piano fortissimo (PP) dynamic. The twentieth measure has a piano (P) dynamic. The second system is labeled '17' in a box. It features a grand staff with five staves. The tempo markings are 'Poco rit' and 'A tempo'. The first measure has a piano fortissimo (PP) dynamic. The second measure has a piano (P) dynamic. The third measure has a piano fortissimo (PP) dynamic. The fourth measure has a piano (P) dynamic. The fifth measure has a piano fortissimo (PP) dynamic. The sixth measure has a piano (P) dynamic. The seventh measure has a piano fortissimo (PP) dynamic. The eighth measure has a piano (P) dynamic. The ninth measure has a piano fortissimo (PP) dynamic. The tenth measure has a piano (P) dynamic. The eleventh measure has a piano fortissimo (PP) dynamic. The twelfth measure has a piano (P) dynamic. The thirteenth measure has a piano fortissimo (PP) dynamic. The fourteenth measure has a piano (P) dynamic. The fifteenth measure has a piano fortissimo (PP) dynamic. The sixteenth measure has a piano (P) dynamic. The seventeenth measure has a piano fortissimo (PP) dynamic. The eighteenth measure has a piano (P) dynamic. The nineteenth measure has a piano fortissimo (PP) dynamic. The twentieth measure has a piano (P) dynamic. The third system is labeled '17' in a box. It features a grand staff with five staves. The tempo markings are 'Poco Rit:' and 'a tpo'. The first measure has a piano fortissimo (PP) dynamic. The second measure has a piano (P) dynamic. The third measure has a piano fortissimo (PP) dynamic. The fourth measure has a piano (P) dynamic. The fifth measure has a piano fortissimo (PP) dynamic. The sixth measure has a piano (P) dynamic. The seventh measure has a piano fortissimo (PP) dynamic. The eighth measure has a piano (P) dynamic. The ninth measure has a piano fortissimo (PP) dynamic. The tenth measure has a piano (P) dynamic. The eleventh measure has a piano fortissimo (PP) dynamic. The twelfth measure has a piano (P) dynamic. The thirteenth measure has a piano fortissimo (PP) dynamic. The fourteenth measure has a piano (P) dynamic. The fifteenth measure has a piano fortissimo (PP) dynamic. The sixteenth measure has a piano (P) dynamic. The seventeenth measure has a piano fortissimo (PP) dynamic. The eighteenth measure has a piano (P) dynamic. The nineteenth measure has a piano fortissimo (PP) dynamic. The twentieth measure has a piano (P) dynamic.

C.50

Flts
Flts
Ob.
Clar.
Clar.
Fag.
Sopras
Bases
P.
V. 1^{es}
V. 2^{es}
V. 1^{as}
V. 2^{as}
P.B.

Estilo Fugado

Sin Sord
arco
Cres
cresc

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of three systems of staves. The score is annotated with various markings and instructions:

- System 1:** Starts with a red circled 'C.55' and a 'rit.' marking. A red bracket highlights a section of the right hand. A red circled 'B' is followed by the instruction 'Menos mosso'. The left hand has a 'sin sord.' marking.
- System 2:** Features a 'PP' dynamic marking and a 'D♭' marking. A red bracket highlights a section of the right hand. The instruction 'menos mosso' is written below the staff.
- System 3:** Includes 'arco' markings for the left hand. The right hand has 'con sord. y bari' markings. Dynamics include 'PP' and 'P'. A red bracket highlights a section of the right hand.

At the bottom of the page, there are red markings: 'II', 'V', and 'I'.

13

C.60

The image shows a handwritten musical score for a piece labeled 'C.60'. The score is divided into two main sections. The upper section consists of seven staves for woodwinds: Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), Bassoon (Fag.), Bassoon (Fag.), and Bassoon (Fag.). These staves are currently empty. Below these is the piano part, labeled 'P.', which consists of two staves. The piano part contains several measures of music with various annotations: red circles around notes in the first measure, a red arrow pointing to a note in the second measure, and asterisks under notes in the first and fourth measures. The lower section of the score is for strings, labeled 'Viol.', and includes staves for Violin 1 (V1a), Violin 2 (V2a), Violin (V1a), Violin (V2a), and Cello/Double Bass (C.B.). The string parts contain musical notation with various articulations and dynamics.

The image displays a musical score for piano, specifically measures 18 through 21. The score is presented in three systems, each with two staves. The first system is labeled 'C.65' in red at the top left and '18 rit -' in a box at the top right. It features a piano (p) dynamic and a piano-piano (pp) dynamic. A red bracket highlights a passage in the right hand, with a red arrow pointing to a '5^a' (fifth) interval. The second system includes a 'Dim' (diminuendo) marking and a 'cresc:' (crescendo) marking. The third system also includes a 'cresc:' marking, a 'Dim' marking, and a 'Pizz' (pizzicato) marking. A red dashed box encloses the first two systems. The number '18' is boxed at the end of the second and third systems.

15

C.70

1^o Tempo

Fltas

Ob.

Cmo

Clar.

Trag.

Trpes

Trstas

P.

1^o Tempo

1^o Tempo

V.1os

V.2os

V.1as

V.2as

P.B.

Sin sordina

PP Sin Sord: Piz

C.76 19

The musical score consists of five systems of staves. The first system shows the beginning of measure 19 with a piano (*p*) dynamic. The second system continues measure 19 and begins measure 20, marked with *mf*. The third system continues measure 20 and begins measure 21, marked with *con sordina.* and *p*. The fourth system continues measure 21 and begins measure 22, marked with *pp*. The fifth system continues measure 22, marked with *P* and *Piz*. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and articulation marks. Measure numbers 19, 20, and 21 are boxed in the right margin.

14

C.82

mf

Sordina

8^a

8^a

8^a

8^a

divi

p

Cresco

Pizz

The image displays three systems of handwritten musical notation for piano. The first system is labeled 'C.87' in red and features a boxed rehearsal mark '20' above the first staff. It consists of five staves with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as 'cres' and 'dim'. The second system is a grand staff with two staves, also featuring a boxed rehearsal mark '20' above the first staff. The third system is a grand staff with two staves, featuring a boxed rehearsal mark '20' above the first staff and another '20' below the second staff. It includes dynamic markings like 'P' and 'cres', and various rhythmic patterns.

The image displays a page of a musical score for piano, specifically measures C.98 through C.101. The score is arranged in two systems of staves. The first system consists of five staves, and the second system consists of four staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Key performance instructions include 'rit' (ritardando), 'sin sord' (without sostenuto), 'arco' (arco), and 'Diviso' (diviso). Dynamics like 'mf' (mezzo-forte) and 'f' (forte) are also present. At the bottom of the second system, there are red markings for Roman numerals: 'II V I+6'. The page number '48' is visible in the top right corner.